Marges

Revue d'art contemporain

24 | 2017

L'expérience dans l'art

Medea de Pascal Quignard. La danse buto et le spectateur : perspectives neuro-esthétiques

Medea by Pascal Quignard. Buto Dance and the Spectator : a Neuroesthetic Perspective

Maria Concetta La Rocca

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1266>

DOI : 10.4000/marges.1266

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 80-91

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Maria Concetta La Rocca, « Medea de Pascal Quignard. La danse buto et le spectateur : perspectives neuro-esthétiques », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 02 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1266> ; DOI : 10.4000/marges.1266

Medea de Pascal Quignard.

La danse butō et le spectateur : perspectives neuro-esthétiques

/1 Pascal Quignard,
La Nuit sexuelle,
Paris, Flammarion,
2007, p. 198-199.

/2 id., *Medea*, Paris,
Éditions Ritournelles, 2011.

/3 Elle est la fondatrice
de la compagnie
théâtrale féminine
Ariadone, qui pratique
un genre de butō libre.

A corpore non possum, nec ipsum a me fugare, alligatum est mihi/1.

En 2011, Pascal Quignard écrit un texte^{/2} pour que Carlotta Ikeda, célèbre danseuse et chorégraphe de danse butō^{/3}, donne son corps à l'écriture et à l'histoire de la matricide la plus célèbre de la tragédie grecque. Née de la rencontre entre l'écrivain français et la danseuse japonaise, *Medea* est représentée pour la première fois le 27 janvier 2011 au Théâtre Paris-Villette.

Les modalités esthétiques de la mise en scène cherchent à impliquer émotivement le spectateur. Après avoir analysé les thèmes qui habitent cette œuvre et ceux qu'ils partagent avec la danse butō, nous mettrons en évidence les éléments techniques qui permettent de définir ce spectacle « empathique ». Pour analyser l'empathie qui naît

chez le spectateur, véritable protagoniste indirect de cette représentation, nous ferons appel aux nouvelles théories neuro-esthétiques. En s'appuyant sur la découverte des neurones miroirs, les neurosciences expliqueraient en effet le processus d'implication émotive, qui surgit suite à l'observation de certains mouvements et d'un certain emploi de mots.

/4 Pascal Quignard,
*La Suite des chats
et des ânes*, Paris,
Presses Sorbonne
Nouvelle, 2013, p. 61.

Les ténèbres de l'origine : le Jadis et le but

Quignard est aujourd'hui connu du grand public comme l'auteur de plus de soixante œuvres, qui vont du roman au traité philosophique, du conte à la traduction des classiques grecs et latins. Sa production littéraire échappe à toute tentative de classification par genre et qui plus est, cherche continuellement un dialogue avec d'autres systèmes sémiotiques, tels que le cinéma et le théâtre.

L'un des fils rouges de son œuvre est sans nul doute le thème de l'origine. Celle-ci est une dimension abstraite, appelée « Jadis ». Il s'agit d'un passé hors du temps, qui a une double valeur : psychanalytique et historique. En ce qui concerne le premier point, le Jadis quignardien est lié à la dimension maternelle. Pour Quignard, l'être humain connaît notamment la dimension du Jadis lorsqu'il est un fœtus. Ce Jadis est un lieu intemporel, pur et non contaminé. Retourner à cette dimension maternelle signifie ainsi retourner à l'origine. Dans son acception psychanalytique, le Jadis correspond au moment où l'on nage dans le ventre de notre mère, avant de naître et de respirer. Pour cela, il représente la nostalgie de la « danse perdue », puisque la première danse de l'homme est accomplie, selon Quignard, dans les eaux du ventre de notre génitrice.

Pour ce qui est du Jadis dans son acception historique, Quignard ne croit pas aux trois catégories temporelles de passé, présent et futur. Pour lui, l'histoire se construit sur des mouvements ondulatoires qui vont et viennent, comme les vagues de la mer. Dans cette perspective, le Jadis est la force naturelle de l'histoire, une pulsation qui guide les événements. Dans son ouvrage récent, *La Suite des chats et des ânes*, Quignard affirme : « Il y a deux perdus. Il y a un perdu irrécupérable – c'est le perdu qui s'est véritablement égaré dans les ruines. Et il y a un perdu qu'on retrouve en soulevant les pierres, en désarticulant les mots, [...] et en recomposant les fragments. D'un côté le temps passé (l'Histoire), de l'autre côté l'analyse (la psychanalyse, l'archéologie des morpho-génèses, la physique du jadis)/4. ».

Il faut donc chercher le perdu dans le fragment, dans les ruines. Pour l'écrivain, les ruines qui ont marqué son existence sont celles des bombardements de la Seconde Guerre mondiale, qui ont détruit

/5 Voir Dominique Rouet, Agnès Cousin de Ravel, Elisabeth Chauvin, Pascal Quignard (sld), *Une enfance havraise*, Paris, Éd. l'Écho des vagues, 213.

/6 Pascal Quignard fait souvent référence aux accidents nucléaires de Fukushima de 2011, lors d'un violent tsunami. Nous soulignons le parallélisme entre le Jadis en tant que force ancestrale, le Jadis comme liquide maternel et la mer violente qui a provoqué le tsunami.

/7 Pascal Quignard, *L'Origine de la danse*, Paris, Galilée, 2013, p. 36.

/8 *ibid.*, p. 33.

/9 Il s'agit de la réponse que Quignard donne à une étudiante, Juliana Masso, dans la section : « Le corps chez Quignard : une lecture de Boutès », dans Irène Fenoglio et Verónica Galíndez-Jorge (sld), *Pascal Quignard. Littérature hors frontières*, Paris, Hermann, 2014, p. 196.

Le Havre/**5**, où il a passé son enfance. Mais il parle également des ruines d'autres villes, celles d'Hiroshima et de Nagasaki/**6**, que les bombes atomiques ont détruites.

Comment alors exprimer le *fascin*us de la danse perdue ? Quelle danse serait capable d'exprimer et d'incarner les mouvements primordiaux de l'homme ? De quelle manière peut-on raconter ce qui reste des ruines ? Quignard répond à ces questions grâce à une explication étymologique et culturelle : « La cérémonie de la voix perdue, en grec, c'est la *tragôdia*. La cérémonie de la danse perdue, en japonais, c'est l'*ankoku butô*/**7**. » C'est à partir de là que l'idée d'une rencontre entre écriture et danse *butô* prend forme.

Née dans les années 1960, grâce à Tatsumi Hijikata, la danse *butô* vise à mettre en scène les traumas vécus durant le second conflit mondial. En outre, suite aux bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki, cette danse se diffuse davantage, en devenant célèbre et en comptant des adeptes de plus en plus nombreux. Il s'agit d'une danse révolutionnaire et avant-gardiste, qui veut exprimer non seulement la perte de l'identité japonaise suite à l'invasion américaine, mais aussi les pulsions archaïques et primitives de l'homme que la modernité a effacées. Les danseurs *butô* jouent le crâne rasé, le corps presque nu et peint en blanc. La scène est dépouillée de tout ornement et l'intrigue souvent n'existe pas. Les mouvements des acteurs sont compulsifs et ne suivent pas une chorégraphie stricte. En effet, si nous suivons l'étymologie du mot « *butô* », cela signifie « danse » (« *bu* ») et « battre/fouler le sol » (« *to* »). Comme Quignard l'écrit : « Tel est l'*ankoku butô*, la danse obscure qui agite les naissants qui cherchent à se déplacer et à survivre à la surface de la terre, poussant les os des morts qui les ont engendrés avec leurs sexes encore tuméfiés et vivants. [...] "*Ankoku butô*" veut dire exactement "danse-issuе-des-ténèbres-qui-monte-à-ras-du sol". Qui re-naît. Danse qui tente la renaissance. Vie qui cherche à renaître au cours d'une motricité originaires/**8**. ».

Quignard voit dans cette danse l'expression de la danse perdue, de l'homme qui surgit des ténèbres de la guerre. En effet, le *substratum* philosophique de ce spectacle est constitué par l'expérience autobiographique et traumatisante de l'après-guerre : « Le *butô* est une danse qui est née dans les années soixante. [...] Au sortir de l'occupation américaine du Japon, qui a duré sept ans, des mouvements underground ont essayé d'inventer, dans le fin fond des banlieues des villes détruites par les bombes américaines, une danse de renaissance, tous nus sur scène, en se jetant des cendres au-dessus d'eux, cendres qui semblaient sortir d'Hiroshima ou de Nagasaki, titubant, n'arrivant pas tout à fait à marcher, rampant, essayant de sortir de la pénombre, renaître, quoi ! C'est ce que les Japonais ont appelé la "danse des ténèbres" : *ankoku butô*/**9**. ».

L'*ankoku butō* est donc la danse de la renaissance : « Se retrouver dans un état de dérégulation, de sans secours, ce viol, être envahi par l'air, appeler au secours, tendre les bras, essayer de se mettre debout/¹⁰. ». C'est pour cette raison que ce type de danse consiste en des mouvements brusques alternés avec des mouvements lents, presque spasmodiques, car pour Quignard : « Cette violence est [...] l'arrière-fond de la danse. La danse est cette tombée, la première tombée de nous sur terre, de chacun d'entre nous dans le monde à partir de laquelle il faut des mois et des mois pour se remettre debout et tituber un peu comme des acteurs de *butō*/¹¹. ».

/10 *ibid.*, p. 197.

/11 *ibid.*

Des éléments esthétiques et techniques spécifiques surprennent les spectateurs et les impliquent d'une manière particulière. La souffrance qui est à la base de ce spectacle n'est pas ce qui le rend émouvant.

Les spectateurs se trouvent face à une seule danseuse, qui se sert seulement de ses gestes pour raconter l'histoire de Médée et de son acte ultime. Les mouvements d'Ikeda sont compulsifs et rythmés par une émotion qui surgit de son corps : ses mains tremblent, son corps s'accroupit sur lui-même, ses yeux regardent les spectateurs comme en état de transe – tantôt elle s'élève, tantôt elle se blottit – son expression tragique est chargée de *pathos*.

Médée symbolise la naissance et la mort à la fois. Habillée de son seul kimono – rouge au début, noir à la fin – elle met en scène des mouvements qui rappellent la pulsation des vagues, dont Quignard parle pour symboliser le liquide amniotique. Sa danse ne connaît pas de chronologie – de même que le *Jadis* est le *sans-le-temps* – et sur scène il y a une horloge qui ne marque pas l'heure. Le public entre ainsi dans une dimension a-chronologique.

La performance étrange d'Ikeda ne constitue pas le seul aspect original de ce spectacle. Pascal Quignard est présent sur scène, lisant son texte et accompagnant de sa voix les gestes de la danseuse.

L'écrivain est assis à gauche de la scène, dans une position qui n'est ni interne ni externe à la représentation. Il lit son texte devant un bureau, éclairé d'une seule lampe, qui fait contraste avec l'obscurité qui domine tout autour. Sa figure est donc mise en relief par la lumière. Qui plus est, sa position se trouve entre l'acteur et les spectateurs. Sa voix annule ainsi la barrière imaginaire qui existe entre la scène et le public et conduit les spectateurs dans le spectacle. Écriture et danse se rencontrent ainsi dans un seul geste. Nous assistons, en effet, à une fusion des arts : de l'écriture et de la danse. Il s'agit de l'expression artistique dans sa forme dépouillée, vierge et ancestrale, pour donner au spectateur le sens le plus profond de l'originaire qui habite l'homme. Quignard choisit le personnage de Médée, figure archaïque des émotions primitives, pour exprimer au théâtre le sens ultime de l'origine.

/12 L'appellation a été utilisée dans Suzanne Anker et Giovanni Frazetto, « Neuroculture », *Nature*, vol. 10, novembre 2009, p. 815-822.

/13 Elle a vu le jour en 1994, lors de la publication de « The Neurology of Kinetic Art », que Semir Zeki écrit en collaboration avec Matthew Lamb. Publié dans *Brain, a Journal of Neurology* n° 17, OUP, p. 607-636.

/14 Hyperbole, regroupement perceptif, métaphore, isolement, contraste, « problem solving », symétrie, point de vue générique, équilibre, répétition-rythme-ordre. Vilayanur S. Ramachandran et William Hirstein, « The science of art. A neurological theory of aesthetic experience », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 8, n° 1, 2001.

/15 *ibid.*, p. 25.

Il y a donc deux éléments fondamentaux qui caractérisent cette représentation : la parole et la danse. Toutefois, la parole n'est pas celle des dialogues qui pourraient exister dans un spectacle classique, mais une parole lue par une personne externe à la scène. Dans cette perspective, nous voulons analyser ces deux systèmes de communication – lecture et danse – pour mettre en évidence leur pouvoir d'impliquer émotionnellement les spectateurs.

L'appréciation esthétique selon Ramachandran

À l'époque de la « neuroculture¹² », un grand nombre de scientifiques s'est concentré sur l'étude du cerveau humain dans la perception et dans l'appréciation de l'art. Grâce au progrès technologique en matière de machines d'imagerie cérébrale, une nouvelle science est née à partir des années 1990 : la neuro-esthétique¹³. Si Semir Zeki est officiellement considéré comme le père fondateur de cette science, un autre nom important est celui de Vilayanur Ramachandran. Ce dernier formule une liste de « lois¹⁴ » esthétiques, valables pour toute œuvre d'art, qui détermineraient l'appréciation d'une création artistique (tableau, pièce théâtrale). Parmi ces lois, nous en avons identifié trois, qui sont présentes dans *Medea*.

En premier lieu, ce spectacle est caractérisé par l'*hyperbole*. Selon Ramachandran, l'*hyperbole* est un élément qui permet à nos yeux de se focaliser sur une chose plutôt que sur une autre. En effet, les mouvements compulsifs, les gestes illogiques et la mimique faciale accentuée par Ikeda représentent une exagération qui attire les spectateurs.

Un deuxième principe, le *contraste*, nous aide à comprendre l'implication du public. Dans la vision oculaire, le contraste joue un rôle fondamental. Comme Ramachandran et Hirstein le mettent en évidence : « Les cellules dans la rétine, le corps géniculé latéral (point de relai dans le cerveau) et dans le cortex visuel répondent principalement aux bords [de l'image] [...] mais pas aux couleurs homogènes de surface¹⁵. ». Cela signifie que l'image que la rétine envoie à la partie du cerveau responsable de son élaboration perçoit avant tout les bords de cette image, les contrastes en blanc et noir, plutôt que les couleurs. Tout au long de *Medea*, le contraste domine. Cela est possible grâce à l'alternance d'obscurité et de lumière, qui cache ou met en évidence la danseuse. Qui plus est, ce contraste concerne aussi l'écrivain qui lit à gauche de la scène, dont le corps est mi-éclairé mi-caché par la lumière de la lampe, ce qui crée un contraste encore plus fort. Un autre principe est l'*isolement*. Ce mécanisme cérébral permet de visualiser, dans une scène d'ensemble, l'élément le plus pertinent, pour ensuite pouvoir l'exploiter et développer les autres : « Isoler une seule région

(telle que la forme ou la profondeur dans le cas des caricatures dans l'art indien) permet de diriger l'attention plus effectivement vers cette source d'information, permettant ainsi de noter les "améliorations" introduites par l'artiste/16. ».

Isoler un élément sert à le mettre en évidence, pour pouvoir en apprécier les qualités. Dans *Medea*, l'isolement est particulièrement présent, puisqu'il n'y a rien d'autre sur la scène que Quignard et Ikeda. Cela rend possible une focalisation majeure, de la part des spectateurs, sur l'essence du spectacle. Au-delà de ces lois neuro-esthétiques, le véritable déclencheur émotif réside dans l'observation du mouvement. Nous analyserons alors le rôle de l'action dans la perception de *Medea*, selon une perspective neuroscientifique.

Les neurones miroirs : aperçu d'ensemble

Pour étudier l'implication émotionnelle des spectateurs, nous devons encore faire appel aux neurosciences, en particulier aux neurones miroirs. Il s'agit d'un groupe de neurones qui se trouvent dans notre cerveau et qui expliqueraient les bases scientifiques de l'*empátie*, du « sentir dedans/17 ». En d'autres termes, qu'est-ce qui nous permet de nous émouvoir lorsque nous regardons un spectacle théâtral ou un tableau ? Ces neurones s'activent non seulement lorsque nous accomplissons une action, mais aussi lorsque nous observons quelqu'un d'autre accomplir des actions. Il en dérive, alors, un certain degré d'identification à ce que l'on observe, c'est-à-dire d'empathie : sentir ce que les autres sentent pendant qu'ils font quelque chose.

Il en suit que perception et action ne sont pas deux entités séparées, mais elles constituent plutôt le résultat d'un processus cognitif unique, de coordination et d'expression d'un même phénomène. Avant la découverte des neurones miroirs, la tradition scientifique et philosophique soutenait une nette séparation entre perception et action. Maintenant, grâce aux neurones miroirs, nous savons que nous percevons les actions à travers un processus d'identification immédiate et directe, activé par les neurones miroirs. Ces derniers reflètent dans le cerveau l'action observée, en déclenchant le mécanisme empathique.

Quelles sont alors les relations entre les neurones miroirs et les émotions ? Comment et par quelles voies les neurones miroirs arrivent-ils à communiquer avec le système limbique de notre cerveau (responsable des émotions) ? Derrière ce lien, il y a aussi une explication physiologique et anatomique qui montre cette connexion et qui a été étudiée par le neuroscientifique Marco Iacoboni. Suite à la question de l'un de ses étudiants, qui lui avait demandé s'il y a un lien cérébral

/16 *ibid.*, p. 24.

/17 Ces neurones ont été découverts par hasard. Dans les années 1990, dans un laboratoire de l'Université de Parme, une équipe de neuroscientifiques, dirigée par Giacomo Rizzolatti, faisait des expérimentations sur les macaques. Un de ces scientifiques, Vittorio Gallese, était en pause entre deux expérimentations. Un macaque était assis en attendant qu'on lui donne une nouvelle tâche à accomplir. Lorsque Gallese a saisi un objet, il a entendu le bruit de la machine attachée au cerveau de l'animal, ce qui signale une activité neuronale. Cette activité provenait de l'aire F5 du macaque, une partie du cortex visuo-moteur qui se trouve aussi dans le cerveau humain. Or, dans une situation normale, les neurones de l'aire F5 s'activent lorsqu'un sujet accomplit lui-même une action. Pendant que Gallese a saisi l'objet, des neurones du macaque se sont activés aussi, juste en observant l'action. Cela signifie que l'observation d'une action active en nous les mêmes parties du cerveau qui s'activent lorsque nous exécutons une action.

/18 L'expérimentation porte aussi la signature d'autres chercheurs. Marco Iacoboni, John C. Mazziotta *et al.*, « Neural mechanisms of empathy in humans: a relay from neural systems for imitation to limbic areas », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 7 April, 2003, p. 5497-5502, <http://www.pnas.org/content/100/9/5497.full#fn-4>, consulté le 25 janvier 2016.

/19 Vittorio Gallese et Alvin Goldman, « Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 2, 1998, p. 493-501; James Blair, « Facial expressions, their communicatory functions and neuro-cognitive substrates », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B: Biological Sciences*, vol. 358, 2003, p. 561-572; Tania Singer et Stephen J. Kiebel *et al.*, « Brain responses to the acquired moral status of faces », *Neuron*, vol. 41, 2004, p. 653-662.

entre les neurones miroirs et la partie du cerveau responsable de l'élaboration des émotions, Iacoboni commence à faire des expérimentations sur ce sujet/**18**. Grâce à la technologie de l'IRMf, il observe l'activité des cellules nerveuses des personnes en train d'observer des images contenant des visages qui expriment les émotions primaires, telles que douleur, rage, surprise, etc. Il leur demande aussi d'imiter ces mêmes émotions. Le résultat confirme que les parties du cerveau qui s'activent durant l'observation sont les mêmes qui s'activent durant l'imitation : les neurones miroirs, les aires du système limbique (notamment l'amygdale) et le cortex insulaire.

Selon Iacoboni, le mécanisme neuronal de l'empathie s'expliquerait ainsi : le cerveau reçoit le stimulus, « simulé » grâce aux neurones miroirs qui, à leur tour, en voyageant à travers l'insula, lanceraient le signal au système limbique, qui génère les émotions. C'est durant le processus d'imitation que l'insula serait plus stimulée, et donc le signal émotif serait plus puissant.

L'émotion naît alors à partir de l'observation d'une autre émotion. Cela est possible surtout grâce à l'action : mimique faciale, gestes des mains, des jambes. Donc émotion, empathie et sentiments trouvent une explication scientifique dans les neurones miroirs. Il est intéressant aussi de noter que ce mécanisme ne concerne pas seulement notre vie quotidienne, mais aussi l'expérience artistique, sujet d'analyse de ce travail.

L'action : un miroir d'émotions

La digression sur la découverte des neurones miroirs permet de mieux comprendre que le lien entre action et émotion est vraiment étroit. De manière générale, nous pouvons affirmer qu'un spectacle de danse nous implique émotionnellement puisque les mouvements observés sont reflétés dans notre cerveau. Dans le cas de la danse buto, cela est encore plus vrai. En effet, la danseuse utilise principalement ses mains. Or, les neurones miroirs sont plus actifs si les gestes sont accomplis par les membres supérieures du corps (mains, doigts) et par la bouche, puisque ce sont les parties qui rappellent les actions primordiales de l'homme, telles que saisir, prendre, parler, crier. Pourquoi alors, une fois que ces aires sont stimulées, nous ressentons des émotions suite à l'observation d'une action ? Pourquoi, par exemple, l'expression douloureuse d'Ikeda sur la scène nous émeut ? De nombreuses études/**19** ont démontré que l'observation d'expressions faciales exprimant des émotions non seulement active le mécanisme de *mirroring* des neurones miroirs, mais aussi qu'elle va stimuler notre système limbique et l'amygdale, sièges de la production des émotions primaires.

Le mécanisme d'identification est appelé par David Freedberg et Vittorio Gallese *embodied simulation* (simulation incarnée en français). Selon ce principe, les fonctions mentales ne peuvent pas être séparées du corps et tous les mécanismes cognitifs ont lieu à la fois dans le cerveau et dans le reste du corps. En particulier, suite à de nombreuses études sur le système moteur de notre encéphale, les scientifiques ont compris que notre corps et notre cerveau font l'expérience de la réalité et de l'art surtout grâce au mouvement ou à l'idée de mouvement. Ce qui est étonnant, c'est par exemple que notre système nerveux reçoit les stimuli d'une action externe bien avant que le système visuel ne lui ait transmis ce signal. David S. Miall explique cet aspect : « Le système cognitif semble être conçu avant tout pour l'action. Comme Ralph Ellis l'observe, le lobe occipital qui élabore la vision commence à faire cela seulement 200 millisecondes après que le mésencéphale et le cervelet aient déjà activé le cortex moteur. "Lorsque nous réfléchissons alors aux raisons pour lesquelles nous ressentons de cette manière, la sensation se révèle comme si elle était déjà dirigée intentionnellement vers des actions, vers un objet ou vers une situation proche" »²⁰.

Freedberg et Gallese ont ainsi montré comment « mouvement et émotion »²¹ sont étroitement liés : « Nous proposons qu'un élément crucial pour la réponse esthétique consiste dans l'activation des mécanismes incorporés, qui incluent la simulation des actions, les émotions et la sensation corporelle et ces mécanismes sont universels »²². Encore une fois, donc, il faut faire appel aux neurones miroirs pour expliquer les émotions. Comme l'historien de l'art et le neuroscientifique tiennent à le souligner : « La découverte des neurones miroirs éclaire les fondations neuronales du sentiment fréquent, mais jusqu'à aujourd'hui inexpliqué, de la réaction physique, [...] les neurones miroir offrent aussi la possibilité d'une compréhension plus claire de la relation entre la réponse à la perception du mouvement dans les peintures, sculptures et architecture [...] et les émotions que ces œuvres provoquent »²³.

Les neurones miroirs jouent alors un rôle de première importance dans la perception du mouvement. Comme Filippo Fimiani, professeur d'esthétique à l'Université de Salerne, l'observe : « Depuis la découverte des neurones miroirs [...], nous savons que pendant la vision d'un corps mouvant ou de son image [...] se produit une décharge neuronale et s'activent des potentiels d'action virtuelle, même lorsque le spectateur est immobile et voit, entend ou imagine par inférences ce qui va être effectué [...] par d'autres ou par lui-même »²⁴.

Observer des corps qui dansent active donc en nous des circuits neuronaux qui nous font « vivre » les mouvements observés. Il est évident que le processus d'empathie se déclenche et qu'une forme d'identification et de partage des émotions d'autrui se met en acte dans

²⁰ David S. Miall, « Emotions, feeling and stylistics », dans Peter Stockwell et Sarah Whitely (sld), *The Cambridge Book of Stylistics*, Cambridge University Press, 2014, p. 424.

²¹ David Freedberg et Vittorio Gallese, « Motion, emotion and empathy in aesthetic experience », dans *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, n° 5, 2007, <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Freedberg/Motion-Emotion-Empathy.pdf>, consulté le 26 janvier 2016.

²² *ibid.*

²³ *ibid.*

²⁴ Filippo Fimiani, « Simulations incorporées et tropismes empathiques. Notes sur la neuroesthétique », *Images Re-Vues*, <http://imagesrevues.revues.org/426>, consulté le 12 janvier 2016.

/25 En ce sens, la musique est également très importante dans la perception de l'action, puisqu'elle active les régions sous-corticales du cerveau. Voir à ce propos Judith Becker, « L'action-dans-le-monde. Émotion musicale, mouvement musical et neurones miroirs », *Cahiers d'éthnomusicologie*, vol. 23, 2010, <https://ethnomusicologie.revues.org/96>, consulté le 20 janvier 2016.

/26 Filippo Fimiani, « Simulations incorporées et tropismes empathiques. », *op. cit.*

/27 Voir Vittorio Gallese, « Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata », *Culture teatrale*, vol. 16, n° 24, primavera 2007, p. 13.

/28 Lisa Aziz-Zadeh, Stephen M. Wilson, Giacomo Rizzolatti, Marco Iacoboni, « Congruent embodied representations for visually presented actions and linguistic phrases describing actions », *Current Biology*, vol. 16, 2008, p. 1818-1823, <http://www.hsc.usc.edu/~lazizzad/papers/aziz-zadehCurrentBio.pdf>, consulté le 11 février 2016.

/29 Marco Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 86. Marco Iacoboni est professeur de

l'expérience esthétique. Regarder une combinaison de mouvements active de fait une empathie kinesthésique/**25**. Il s'agit de ce que Filippo Fimiani et l'histoire de l'esthétique appellent « esthétique/**26** » : un sentir *dans* le corps de ce que la vue nous communique, qu'il s'agisse d'une peinture, d'une performance théâtrale/**27** ou d'autre chose.

La lecture et l'écoute des verbes d'action

Le spectacle *Medea* est émotionnellement stimulant en raison de la présence simultanée de danse et de lecture, qui se transforment – dans la perspective du public – en observation et en écoute. Si nous avons déjà étudié le mécanisme qui s'active lors de l'observation d'une action, il s'agit maintenant de nous interroger sur le processus d'écoute d'un certain type de langage. Encore une fois, il faut faire appel aux neurones miroirs. L'étude de ces cellules nerveuses pourrait expliquer, en effet, les raisons pour lesquelles lorsque nous lisons un livre l'histoire racontée suscite en nous les mêmes sensations que nous ressentirions si nous vivions les mêmes événements dans la réalité.

Une étude méthodologique sur le rôle que jouent les neurones miroirs dans l'empathie de la narration a été conduite par Stefano Calabrese, ce qui a donné une nouvelle direction à l'analyse de la littérature, en se focalisant sur les émotions que l'écriture produit chez le lecteur. Calabrese met l'accent sur les liens possibles entre la lecture/écoute d'une action et son observation dans la réalité. Selon lui, en suivant les règles de fonctionnement des neurones miroirs, notre cerveau active les aires motrices aussi bien dans l'observation que dans la lecture/l'écoute d'une action.

Le fonctionnement des neurones miroirs explique aussi le mécanisme de base de l'empathie littéraire. Au cours d'une expérimentation, en analysant l'activité cérébrale des sujets qui étaient en train de lire des phrases qui décrivaient les actions des mains ou de la bouche et de regarder des vidéos reproduisant les mêmes actions, Lisa Aziz-Zadeh a pu voir que dans les deux cas les neurones miroir s'activaient de la même manière/**28**. Marco Iacoboni commente ces résultats en affirmant que : « C'est comme si les neurones miroirs nous aidaient à comprendre ce que nous lisons par le biais d'une stimulation interne de l'action mentionnée de la phrase. L'expérience de Lisa [Aziz-Zadeh] suggère que lorsque nous lisons un roman, les neurones miroir simulent les actions qui y sont décrites, comme si c'était nous qui étions en train de les accomplir [et] décrit notre faculté de langage comme implicitement liée à la corporéité/**29**. ».

Cela nous conduit alors à reconsidérer le rapport entre œuvre et lecteur. Celui qui lit n'est plus vu comme « détaché » du texte, mais immergé

dans la lecture, acte pendant lequel il est physiquement impliqué dans l'expérience qu'il est en train de faire. En d'autres mots, les neurones miroirs nous permettent d'assumer physiquement la perspective d'autres personnes : dans le cas de la lecture, celle des personnages de fictions ; dans le cas de l'autobiographie, celle de l'écrivain même. Ainsi, les découvertes sur les neurones miroirs confirment qu'à la lecture d'un texte correspond une réponse sensorimotrice, puisque la représentation du langage est étroitement liée à l'action. Cela est un sujet exploité surtout par la sémantique incarnée (*embodied semantics*, en anglais). L'idée de base est, en effet, que la compréhension d'une action est perçue par le système cognitif de notre cerveau qui se sert des neurones miroirs. Une récente étude conduite par Liza Aziz-Zadeh et Antonio Damasio démontre et approfondit justement cet aspect. Les deux scientifiques affirment à ce propos : « La théorie de la sémantique incarnée affirme que les concepts sont représentés dans le cerveau à travers les mêmes circuits dont la réalisation des actions dépend. Par exemple, le concept de "saisir" serait représenté dans les aires sensorimotrices qui représentent les actions de saisir ; le concept de "donner un coup de pied" serait représenté par les aires sensori-motrices qui contrôlent cette action, et ainsi de suite. [...] Donc la phrase "donner le coup d'envoi à l'année" impliquerait aussi les représentations motrices liées à "donner un coup de pied"/**30**. ».

Ce qui est intéressant c'est aussi le lien qui existe entre le langage et les neurones miroirs (les deux liés au système sensori-moteur) et leur rapport avec les représentations. Comme Joachim Bauer, professeur de médecine à l'université de Fribourg, l'explique : « Les neurones miroirs du système pré-moteur gouvernant l'action sont situés chez l'homme dans une aire cérébrale où se trouvent aussi les réseaux des neurones qui produisent le langage. Le langage ne serait-il constitué que de représentations (d'images, d'idées) des programmes d'action/**31** ? ».

Nous voyons bien que le langage constitue une source de stimuli et d'émotions qui excite le cerveau du lecteur. En élaborant le message reçu, l'encéphale s'occupe ensuite de « faire sentir » son contenu au niveau corporel. C'est le concept de « cognition incarnée » qui explique au mieux ce processus.

Si l'on pense à *Medea* de Quignard, on se rend compte qu'il s'agit avant tout d'une écriture du corps. Mais quel langage l'écrivain utilise-t-il ? Tout d'abord, nous relevons l'emploi de verbes qui contiennent des références au toucher. Ainsi, au tout début du texte, Quignard écrit : « Dans l'eau du ventre ils se déplaient, ils touchaient [...] appuyant le pied sur un point d'élan ils gravaient, ils tournaient et retournaient, ils dansaient presque [...] tout à coup ils surgissent dans la lumière dans le froid dans l'air [...] L'air envahit leur corps comme une tempête/**32**. ».

Psychiatrie et Sciences du comportement à UCLA (Los Angeles).

/30 Lisa Aziz-Zadeh et Antonio Damasio, « Embodied semantics for actions: Findings from functional brain imaging », *Journal of Physiology*, Paris, vol. 102, n° 1-3, January-May 2008, p. 35-39.

/31 Joachim Bauer, *Pourquoi je ressens ce que tu ressens*, Paris, La Maisnie-Tredaniel, 2012, p. 28.

/32 Pascal Quignard, *Medea*, op. cit., p. 5.

/33 *ibid.*, p. 6.

/34 *ibid.*, p. 14.

/35 *ibid.*, p. 16.

/36 *ibid.*, p. 17.

/37 *ibid.*, p. 19.

/38 *ibid.*, p. 16.

/39 *ibid.*, p. 17.

/40 *ibid.*, p. 23.

Le pronom personnel « ils » se réfère ici à deux sujets. D'abord, aux enfants en général, qui font leur première expérience du monde lorsque leur corps touche celui de la mère par le biais du liquide amniotique. Toutefois, « ils » se réfère aussi aux enfants de Médée, dont Quignard parcourt l'histoire durant le spectacle avec Carlotta Ikeda. Les parties des corps des enfants sont également mises en évidence : « ils agitent les deux bras qu'ils meuvent en tous sens [...] ils ouvrent toute grande la bouche [...] ils poussent un premier cri/33 ». Le mouvement n'est pas seulement celui qu'Ikeda met en scène, mais aussi celui que Quignard lit depuis son texte.

Cependant, c'est surtout la violence de certaines expressions qui frappe le public de ce spectacle. En faisant appel au mythe de Chronos pour expliquer l'étymologie du nom Medea, Quignard lit : « En grec les *medea*, ce sont les testicules, que les hommes se tranchent avec le couteau de pierre [...] Kronos prit, des mains de sa mère, la faucille, et coupa les *medea* du Ciel. Les couilles tombèrent dans l'océan. Aphrodite surgit de cette écume. [...] Comme Aphrodite est la fille du Ciel, Médée est la fille du Temps/34. ».

L'action de « se trancher les testicules avec le couteau en pierre », « couper les testicules avec une faucille » évoque dans l'esprit du public une violence et une douleur très fortes. La force ancestrale domine toute la pièce et elle dirige aussi les actions de la protagoniste. De même, le passage où Médée « prit son petit frère, le déchira vivant, émietta ses mains, ses pieds, ses oreilles, son nez, son sexe enfin, sur la mer/35 » et où elle tua même Créüse, la princesse dont Iasôn tombe amoureux, en oignant de poison la robe que la barbare offre à la jeune fille. Alors, cette dernière « brûla comme une torche, en un instant, et tout le palais de Corinthe fut incendié/36 ».

L'acmé de violence expressive est atteinte au moment où Médée décide de tuer l'enfant dont elle est gravide. En effet, non seulement elle tue ses deux fils, Mermeros et Phérès, mais elle décide aussi d'éliminer toute trace de son ancien époux de son corps. Ainsi « elle soulève sa tunique ; elle écarte les jambes ; avec son épée elle nettoie l'intérieur de sa vulve de toute trace du troisième enfant qu'elle a conçu de Iasôn/37 ». Les actions décrites par Quignard sont bien évidemment p̄formées par Carlotta Ikeda, ses gestes sont sublimés par l'art du buto.

Au-delà de ces expressions qui expriment violence et douleur, soulignons que tout au long du texte le corps est omniprésent. Outre les *medea* dont l'écrivain parle au début du livre, nous trouvons aussi les « os dispersés d'Apsyrtos/38 », « la peau nue de la jeune princesse/39 », mais aussi : « ce visage aux paupières baissées, cette peau si pâle, ce corps immense qui penchait son long torse en avant, les lourdes mamelles tombant, ce mince et terrible visage/40 ». La brutalité des

mots employés par Quignard exprime une violence primitive. Le public est doublement sollicité émotionnellement. D'une part, il observe les gestes et les mouvements d'Ikeda qui sont intenses, compulsifs, rythmés et qui racontent l'histoire tragique de la matricide. D'autre part, il écoute cette histoire à travers la voix de l'écrivain. L'esprit des spectateurs est donc doublement stimulé, grâce à la vue et à l'ouïe.

Pour tous les éléments que nous venons d'analyser, *Medea* peut être considéré comme un spectacle « émotif ». La coprésence de la danse et de la lecture, unies par le fil rouge du mouvement, provoquent chez les spectateurs des émotions très fortes et une empathie, qui trouvent dans les neurones miroirs leur explication scientifique la plus complète.

Maria Concetta La Rocca