

Corps mouvant « charnel » et phénoménologie de l'empathie kinesthésique

Christine Leroy

Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne
Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée (LETA)
France



Synergies Pays Riverains de la Baltique

n°8 - 2011 pp. 45-52

Reçu le 12-10-2010/ Accepté le 15-11-2010

Résumé : La question du rapport entre la conscience intentionnelle et le corps moteur est centrale en phénoménologie. En effet, puisque « toute conscience est conscience de quelque chose », il faut dire d'elle mais surtout de l'individu percevant qu'il est, tout entier, tendu physiquement, mu corporellement vers l'objet de son désir. Ainsi, les phénoménologues distinguent le corps-objet, mu mécaniquement, du corps-sujet qui s'éprouve charnellement dans l'intentionnalité de la conscience. C'est précisément le corps-sujet qui est désigné, en phénoménologie, par le terme de « chair ». Notre objectif est de souligner le paradoxe qui existe à constater la possibilité d'une « empathie kinesthésique » entre un individu « acteur » et un autre « spectateur », c'est-à-dire la transmission d'une émotion de corps à corps ou plutôt, de « chair » à « chair » ; pour ce faire, nous nous appuyons sur l'exemple des arts de la scène et tout particulièrement de la danse et du théâtre. Notre postulat est que, loin d'être la résultante d'une « contagion », l'émotion kinesthésique charnelle n'est autre que l'épreuve intime du désir moteur, que la tension du sujet spectateur vers l'objet-acteur révèle organiquement sans passer par la conscientisation rationnelle.

Mots-clés : chair, empathie, kinesthésie, affect, émotion

Abstract: The relationship between intentional consciousness and the moving body is central in phenomenology. Indeed, since « Each consciousness is the consciousness of something », it must be said that this consciousness - and, all the more, the one who perceives -, is physically tensed and bodily moved towards the object of its desire. Thus, phenomenologists distinguish the objective body, which can be mechanically moved, from the subjective lived body that people feel while experiencing the intentionality of consciousness. This is precisely this being-a-body that is designated in phenomenology with the word « flesh ». Our goal is to highlight the paradox that exists in noticing the possibility of a « kinesthetic empathy » between an actor and a spectator or a member of the audience. In other words : how is it possible that an emotion might be transmitted from a body to another body or, rather, from « flesh » to « flesh »? In order to explain this phenomenon, we shall focus on the performing arts such as dance and drama. Our assumption is that, far from being the result of a « contagion », the kinesthetic lived emotion is the very experiencing of intimate desire that the tension of the spectator towards the actor reveals organically to himself without the interference of ratio.

Keywords: flesh, empathy, kinesthesia, affect, emotion

La tradition phénoménologique distingue le corps-objet, c'est-à-dire le corps apparent, tel qu'il est perçu par autrui ; et le corps-sujet, c'est-à-dire le corps tel qu'il est vécu de façon intime, non plus sur un mode matériel, mais proprioceptif et affectif. Ainsi, le corps-objet se donne à l'autre dans un « voir » sensible : il est perçu par autrui au travers de ses cinq sens orientés vers l'extériorité ; le corps-sujet est, au contraire, l'épreuve de cette perception dans l'intimité proprioceptive. Cette perception proprioceptive interne du corps fait appel au sens « kinesthésique » : sensation de mouvement « à l'intérieur » de l'individu, non seulement du fait du mouvement interne musculaire mais également d'un « toucher » interne, allié au sentiment, c'est-à-dire à l'affect émotionnel - étymologiquement, é-motionnel : source de motion. Le corps-sujet, qui s'éprouve dans l'affect, est désigné en phénoménologie par le terme de « chair », traduction de l'allemand *Leib*, par opposition au « corps-objet » que les phénoménologues entendent dans le sens allemand de *Körper* - le *sôma* platonicien, corps-cadavre, objet inanimé, pour ainsi dire *désincarné*.

Or, l'affect n'est autre que la résultante de la relation du sujet avec des entités posées comme extérieures : désir ou répulsion, en passant par toutes les nuances centrifuges et centripètes, l'affectivité est la tension motrice de l'individu à l'égard de l'objet de son désir ou de sa haine - quel que soit le degré de réalité ontologique dudit objet. Ainsi, la joie n'est autre qu'une appétence pour un objet désirable, quand le dégoût est la répulsion pour un objet qui n'apparaît pas comme désirable : en vérité, cet affect est lié à la représentation que l'on se fait de l'objet, bien plus qu'à l'objet réel. Pour qu'il y ait affect, il faut qu'il y ait représentation, de sorte que l'affect apparaît comme dépendant non pas de l'objet, mais du sujet affecté, tout entier tendu vers une représentation dont l'objet « extérieur » est le substrat - et la condition.

Ainsi, la « chair » phénoménologique, conçue comme épreuve de l'affection : sentiment interne d'être affecté et de se vivre, est avant tout *tension vers* l'objet substrat de la représentation du sujet. En ce sens, la « chair », affective, apparaît comme nécessairement *intentionnelle* : elle résulte d'une tension motrice de l'individu, que cette tension soit centrifuge - projetant le sujet tout entier vers une extériorité supposée -, centripète - faisant du sujet le pôle d'attraction de l'objet de désir, ou encore répulsive - le sujet cherche à repousser l'objet, ou à le fuir ; la « chair » est cette sensation même de motricité-vers, d'affectivité. La « chair » se confond avec la sensation d'être affecté par son propre désir - la chair est « auto-affection ».

En ce sens, la chair est toute entière « mouvement » orienté ; mais ce mouvement n'est pas celui d'un corps matériel, pour ainsi dire mécanique : il s'agit du mouvement d'une conscience en désirance vers l'objet de son appétit, mouvement qui *s'incarne* en un corps sans pour autant se confondre avec lui ; car le mouvement de la vie, dans sa nature pulsionnelle, va au-delà des limites tangibles du corps et d'une peau qui la circonscrit : la « chair » est élan libidinal moteur.

Le corps mu, mis en mouvement de manière intentionnelle ou involontaire, ne se confond pas en effet avec la « chair » motrice : la « chair » est mouvement intentionnel affectif, quand le corps en est le témoignage expressif, perceptible de l'extérieur sans que pour autant autrui puisse accéder par ses sens externes à la vérité de sa proprioception charnelle intime.

Ainsi, il est permis de penser qu'au travers du mouvement, le corps « actualise » pour ainsi dire la « chair » individuelle dans l'instant où il concrétise la tension libidinale : le corps confère une *forme* à la chair en la *figurant* au travers du mouvement, en même temps qu'il la *matérialise* en lui donnant une concrétude tangible perceptible par autrui. Mais pour l'individu qui s'éprouve, la « chair » n'a pas de forme ou de concrétude statique : en perpétuel mouvement, parfois imperceptible - la vie est, dans chacune de nos cellules, mouvement et échange d'énergie -, le corps individuel performe une « chair » en remaniement permanent et perpétuel à mesure que le corps, vivant, se meut, de sorte que la « chair » au sens de la phénoménologie se confond avec une « image inconsciente du corps » entendue comme organique, aux contours sans cesse redéfinis.

À quoi, de l'image inconsciente du corps ou « chair » intime, le spectateur extérieur a-t-il accès ? Car si, certes, ce dernier perçoit par ses cinq sens la « forme » externe prise par le vécu intime charnel de celui qu'il observe, il serait erroné de prendre cette apparence de « chair » - ce corps indice - pour la « chair » elle-même. Ce que le spectateur extérieur perçoit du corps mu d'autrui n'a, selon toute vraisemblance, aucune commune mesure avec le sentiment intime de ce dernier. En effet, le spectateur perçoit une *image*, qui l'informe avant tout sur son propre sens visuel (auditif, tactile, gustatif, olfactif...) plutôt que sur la réalité de ce qu'il perçoit ; et cette image lui parvient par la médiation de la représentation qu'il s'en fait en conscience, de sorte qu'elle n'est pas immanente au corps-objet perçu, pas plus qu'au corps-sujet vécu, car elle est médiée par un temps de réflexion et de représentation ; tandis que le sujet agissant éprouve, lui, une « chair », dans l'immanence de l'affect, avant même toute représentation conscientisée. L'épreuve de la « chair » ne nécessite pas la prise de conscience de cette dernière : elle est épreuve affective immanente, de sorte que le mouvement précède parfois l'accession consciente à l'émotion : je pleure, et seulement ensuite je prends conscience de ma tristesse ; je deviens écarlate, et c'est alors que ma colère éclate. Ainsi, le mouvement « charnel » précède la prise de conscience de l'émotion qui lui préside - ce n'est pas après avoir découvert que je suis triste que je fonde en larmes, mais dans le moment où je suis affecté par la cause de ma tristesse, avant même d'avoir mis des mots sur mon sentiment. En ce sens, le concept phénoménologique de « chair » est très similaire à celui d'« image inconsciente du corps », dans le sens où le sentiment affectif de « chair », pulsion motrice interne, ne nécessite pas le passage par une représentation consciente, au contraire de l'extéroception : la « chair » se donne dans l'immanence de l'affection, en tant que « forme » sans cesse renouvelée dans le mouvement libidinal de la vie, indépendamment de toute conscientisation. Il y a bien une conscience de « chair », mais elle ne parvient pas à la conscience psychologique rationnelle : la « chair » est une vague conscience de soi, un sentiment de l'intime qui ne cède à aucune représentation fixe. Bien plus, l'épreuve de soi se confond toute entière dans ce que les phénoménologues désignent par là, de manière quasiment tautologique : ce que les phénoménologues entendent par le terme de « chair » n'est autre que le sentiment-même de soi, un sentiment qui n'est pas psychologique ou rationnel, mais purement *organique*, intime.

Partant de ce constat de l'impossible accession, par le spectateur, à la « chair » intime d'autrui - si elle était possible, alors le caractère unique de chacun serait nié au profit d'une objectivité commune, puisque je pourrais accéder au sentiment de soi d'autrui et je pourrais me faire autrui à sa place, lui reniant toute subjectivité -, dans quel sens entendre et comment comprendre le phénomène que l'on nomme « empathie

kinesthésique », c'est-à-dire cette transmission, de la « chair » de l'acteur à celle du spectateur, d'un « mouvement pulsionnel » vécu et éprouvé comme... « chair » ?

Prenons l'exemple-type des arts de la scène : le spectateur d'une pièce de théâtre ou d'un ballet paie une place pour regarder des acteurs ; mais il ne s'agit pas seulement d'un regard anthropologique curieux : il s'agit, pour le spectateur, d'éprouver et de ressentir *en sa chair propre* des émotions et des sentiments qui non seulement le distrairont de la vie quotidienne en la lui faisant oublier deux heures durant, mais en outre l'aideront à mieux y vivre, grâce à la décharge affective permise par le spectacle. Ainsi, plutôt que la distraction, c'est la décharge affective - et l'affection - que le spectateur vise en se rendant au théâtre, au cinéma ou à l'opéra. Car il est affecté, ému (dans le sens étymologique d'une pulsion mue vers l'extérieur) par la représentation et les interprètes mis en scène ; il est « touché » et fait l'expérience d'une motion interne, dans sa « chair » propre, au spectacle de ces êtres corporels mus devant lui - alors qu'il est, lui, généralement en position statique et qu'il se projette tout entier, par ses cinq sens, *dans* l'apparaître corporel des interprètes.

Comment expliquer cette possibilité paradoxale que le spectateur puisse être affecté *en sa chair propre* par des corps extérieurs à lui, qui semblent - si l'on en croit leurs paroles - éprouver en leur « chair » intime la même affection ? Comment l'affection peut-elle être « transmise » de « chair » à « chair », sans médiation tactile, par la seule entremise des sens du spectateur, de sorte qu'il éprouve douleur et sensations proprioceptives de cela même que l'interprète est en train de vivre ? Ce qui est paradoxal en effet est que le corps-objet n'est que l'*indice* de la « chair » vécue, renvoyant à un sens intime auquel autrui ne peut pas accéder ; à l'inverse le seul mouvement ou l'imitation externe, corporelle et volontaire, d'une expression émotionnelle n'a pas ce pouvoir empathique de l'émotion authentique. Pourquoi le spectateur est-il affecté par le corps indice d'une réelle « chair » émue ? Les neurosciences, dans la continuité de Giacomo Rizzolatti (2007), s'appuient pour expliquer le « comment » de l'empathie kinesthésique sur le concept de « neurones miroirs ». En 2010, la preuve est faite de la présence chez l'homme de neurones qui génèrent dans le corps propre du spectateur immobile une sensation analogue à celle de l'individu en mouvement qu'il regarde. La découverte de neurones miroirs enrichit la réflexion phénoménologique sur l'empathie kinesthésique sans l'épuiser, dans la mesure où elle explique la « transmission » de l'émotion par un processus nerveux, ce qui implique de concevoir l'émotion elle-même comme le résultat d'un seul processus physiologique. En partant de cette approche cognitive de l'empathie kinesthésique, la phénoménologie peut renouveler sa réflexion et enrichir en retour l'étude neuroscientifique de l'émotion : il s'agit de s'appuyer sur le corps mouvant pour étudier l'affect.

À cet égard, il nous semble qu'une approche phénoménologique de la danse et, plus globalement, des arts vivants, peut enrichir considérablement la réflexion. Il s'agit pour la phénoménologie en effet de faire du corps-vécu un point d'ancrage pour la métaphysique ; pourtant, peu de phénoménologues se sont jusqu'alors intéressés au corps de l'interprète, médiation corporelle entre le sujet et lui-même. L'erreur des phénoménologues a parfois été en effet de considérer le corps comme statique, quand au contraire la « chair » entendue au sens de la phénoménologie est dynamique parce qu'intentionnelle et relationnelle : immanence de l'affection, elle constitue le sujet à mesure qu'il se projette dans un monde qu'il pose comme extérieur à lui-même,

un monde qui est l'extériorité elle-même. La « chair » est le sentiment même de soi, qui se révèle à l'individu dans l'immanence de l'affection, mais cette affection est nécessairement relationnelle, et passe par une entité que je pose comme autre et dont l'altérité conditionne mon mouvement intentionnel vers elle.

La danse - comme le jeu des acteurs au théâtre - actualise le mouvement pulsionnel de l'interprète, par la forme que prennent son corps et son geste ; dès lors il nous semble que la considération des arts scéniques peut considérablement éclairer le questionnement relatif à l'empathie kinesthésique - cette transmission d'un mouvement interne « charnel » entre deux corps.

Il suffit en effet de s'interroger sur les racines étymologiques d'une telle pratique pour pointer du doigt l'illustration tangible, par la danse, de l'intentionnalité spontanée de la conscience : le mot « danse » vient de l'indo-européen *ten* qui a donné le français « tension » et que l'on entend mieux en prononçant l'anglais « dance ». Les danses primitives sont tension, car elles se font en cercle, et les danseurs sont « tendus » entre eux par une cordelette qui les relie. Ainsi, dès les premiers rites, la danse désigne l'activité au cours de laquelle je vais vers l'autre, sans jamais me confondre avec lui - sans quoi notre tension n'existerait plus, la cordelette des premières rondes n'étant plus « tendue ».

Le mouvement de la danse est donc intrinsèquement intentionnel, se faisant l'illustration sensible et tangible de l'intentionnalité de la conscience. L'approche phénoménologique peut même apporter sa pierre à l'édifice d'une philosophie de la danse, ou du moins à la tentative d'une définition de cette dernière, lorsqu'elle associe au mouvement dansé l'*intentionnalité* : la danse, ce serait du mouvement *intentionnel*, tout à la fois relationnel et mu par l'appétence du désir.

Pour autant, la question de l'empathie kinesthésique et d'une possible « contagion » de « mouvement pulsionnel » de « chair » à « chair » reste pour l'instant irrésolue : comment se fait-il que ce corps-objet, mu par l'intentionnalité d'une conscience, soit le vecteur d'une émotion kinesthésique que j'éprouve, en tant que spectateur, dans ma « chair » propre ? L'analogie visuelle est-elle seule en cause dans le sentiment proprioceptif de l'(é)motion d'autrui ?

La réponse merleau-pontienne - pour ne citer que cet auteur - à la question de l'intersubjectivité passe essentiellement par l'étude de la peinture de Cézanne, c'est-à-dire d'une activité : le peintre agit en peignant ce qui se condense en un objet, à terme, statique : le tableau. D'après le philosophe, c'est en vertu d'une communauté charnelle matérielle que l'émotion éprouvée par le peintre au regard de la nature se transmet, du corps-vécu au corps-mu du peintre, puis du corps-mu mouvant au pinceau qu'il tient dans la main, de ce pinceau à la peinture-matière sur la toile, et enfin de la peinture-matière à l'œil-objet du spectateur, dont l'influx nerveux transmet jusque dans la « chair » du spectateur l'émotion première de l'artiste, c'est-à-dire son « voir » kinesthésique du monde, la manière dont l'artiste s'est éprouvé affecté par le monde. En présentant le tableau, l'artiste donne à voir au spectateur la manière dont il fut affecté par le monde ou plutôt, son propre « voir » sensible du monde, sa propre manière d'être affecté par « un » monde : le sien, tel qu'il le voit.

Ce faisant, le tableau ainsi donné à percevoir par le spectateur véhicule la « chair » du peintre, c'est-à-dire la façon dont il s'éprouve au spectacle du monde ; en vertu d'une communauté charnelle - ma « chair » n'est pas accessible à autrui mais, tous deux, nous nous vivons comme « chairs » -, le spectateur éprouve l'affect du peintre. Ainsi, c'est parce que le spectateur et l'artiste sont tissés à partir d'une seule et même « chair », appelée par Merleau-Ponty « Chair du monde » (avec une majuscule, pour faire la différence avec le concept de la « chair » en tant que corps-vécu seulement subjectif) que tous deux peuvent éprouver en leur « chair » propre un même sentiment de tension-vers - l'émotion étant cette tension qui meut l'individu hors de lui-même.

Mais la réponse merleau-pontienne souffre de défaillances, qu'il est plus aisé de considérer que de résoudre : en effet, si certes l'explication de l'empathie charnelle par une « Chair du monde », sorte de tissu humoral commun à l'humanité, est efficace, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là d'une tautologie : l'empathie kinesthésique, c'est-à-dire l'affection de ma « chair » par la « chair » d'autrui, tout comme l'épreuve d'un mouvement interne transmis par l'apparaître corporel d'autrui, s'expliquent par une communauté charnelle ; la tautologie consistant à expliquer notre communauté *affective* par notre *communauté affective* elle-même.

L'erreur est probablement de penser la « Chair du monde » sur le terrain métaphysique d'une transcendance : nous serions faits d'une seule et même « chair », il y aurait quelque chose de supérieur à la « chair » humaine et qui aurait nom « Chair » ; quand la « chair » subjective se pensait sur un plan sensible immanent, en tant qu'elle est donnée dans le mouvement affectif. Bien plus, expliquer l'empathie kinesthésique par l'entrelacs des « chairs » subjectives dans une « Chair du monde » revient à penser la « chair » sur un mode statique : toute « chair » est « une », quand il nous semble indispensable de la concevoir sur un mode dynamique : la « chair » est intentionnalité, elle est *du mouvement*.

En effet, la « chair » est relationnelle : elle s'éprouve, en tant que corps-vécu, dans le mouvement intentionnel libidinal qui va du sujet à l'objet de sa représentation, objet de son désir et vers lequel il tend. *Tension*, la « chair » entendue au sens de la phénoménologie est à la fois mouvement, *danse*, mais avant tout mouvement interne libidinal qui va du sujet à autrui et qui, en jetant le sujet dans cet autrui visé, lui permet de se sentir affecté - autrui étant le support permettant l'actualisation, en la « chair » du sujet, de son désir propre. En d'autres termes, lorsque je fais l'épreuve de l'empathie kinesthésique, je ne fais rien d'autre qu'éprouver en tant que « chair » propre le mouvement par lequel je suis allé vers l'autre : je fais l'épreuve de mon désir moteur, qui m'a mu vers l'autre, et dont cet autre me réfléchit la tension. Éprouver une « chair », au sens où l'entend la phénoménologie, c'est donc se vivre comme tension libidinale, désir intentionnel moteur ; être affecté par l'autre, c'est faire en soi l'épreuve de la tension qui m'a mu vers autrui et qu'il me reflète.

Ainsi, il nous semble possible de dire que l'empathie kinesthésique consiste en cette prise de conscience affective - organique, mais pas toujours rationnelle - d'une motion pulsionnelle interne qui a poussé le sujet vers un objet extérieur à lui, objet qui ne fait rien d'autre que lui refléter son propre désir moteur. Lorsque j'éprouve de l'empathie kinesthésique, je m'éprouve comme « chair » : c'est-à-dire que je m'éprouve comme désir incarné dans le mouvement vital intentionnel, ce corps que je vis comme mien, mu par mon désir et mon intentionnalité.

En se faisant spectacle, la danse comme le théâtre mettent en scène les désirs qui meuvent l'individu par-delà toute rationalité. Ce faisant, le spectateur dont l'attention est, toute entière, tendue vers la scène, s'éprouve comme « chair » vécue et mue au travers de l'interprète qui se fait support de la tension - et de l'attention - du spectateur. Grâce à la scène, le spectateur peut tendre vers un objet de désir, dont l'éloignement et la distance conditionnent l'actualisation de son désir propre et de sa « chair » : le spectateur vise intentionnellement l'interprète, et c'est dans cette visée que sa chair propre de spectateur se performe, s'actualise en une « forme » aux contours flous, mais pas moins vécus ; il éprouve, par la médiation de l'interprète, le désir qui a mu son regard et tout son être vers la scène. Éprouvant un désir organique, c'est-à-dire - en des termes purement physiques - une tension motrice, il s'éprouve comme « chair », corps-vécu mu par une tension.

L'épreuve de la tension motrice, que révèle le spectacle de la mise en scène, est cette empathie kinesthésique éprouvée comme « chair ». Lorsque, je pleure ou que je souffre *physiquement* et charnellement au spectacle d'une mise en scène de *Phèdre* ou d'une pièce de danse contemporaine plus abstraite, c'est de mon propre désir que je fais l'épreuve, par l'entremise de l'interprète qui, mis à distance, me renvoie par ricochets à ma propre nature libidinale.

Ainsi, tout affect « charnel » nous apparaît comme l'épreuve vécue d'une tension libidinale, de sorte que la « chair » est l'épreuve de ce désir moteur vital qui caractérise chaque individu. Les variations de l'affect sont toutes les nuances du désir entendu dans le sens purement physique d'une tension, représentable au moyen d'un vecteur, non seulement en tant que le désir est orienté, mais également qu'il se caractérise par une quantité d'affect. Éprouver de l'empathie kinesthésique, ce mouvement interne commun à ma chair et à celle d'autrui, c'est faire l'épreuve de mon désir propre, qui s'actualise en ma « chair » : cette dernière est épreuve de mon désir vital, incarné dans mon corps mouvant. Loin de s'opposer à l'élucidation de l'empathie kinesthésique par la notion de neurones miroirs, la puissance motrice du désir et son incarnation dynamique - la chair - nous semblent ajouter à la description physiologique une dimension pulsionnelle au fondement de l'ek-sistence - sortie du néant pour advenir à l'être, mouvance charnelle é-motionnelle.

Bibliographie

Bernard, M. 1995. *Le Corps*. Paris : Éditions du Seuil.

Élie, M. 2009. *Aux origines de l'empathie - Fondements et Fondateurs*. Nice : Les Éditions Ovidia.

Godard, H. 1995. « Le geste et sa perception » in Ginot, I., Michel, M. *La Danse au XXe siècle*. Paris : Éditions Larousse-Bordas.

Husserl, E. 2001. *Sur l'intersubjectivité*. Paris : Presses Universitaires de France.

Martin, J. 1991. *La Danse moderne*. Arles : Éditions Actes Sud.

Merleau-Ponty, M. [1945] 1976. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, M. [1960] 2006. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, M. [1964] 1993. *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Éditions Gallimard.

Rizzolatti, G. et Sinigaglia C. 2007. *Les Neurones miroirs*, traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris : Éditions Odile Jacob

Schilder, P. 1980. *L'Image du corps*. Paris : Éditions Gallimard.

Winnicott, D. [1971] 2002. *Jeu et Réalité : l'Espace potentiel*. Paris : Éditions Gallimard.