

# EFFET

## 0. Définition

a)- Dérivation du grec ἀποβάν, -αντος, τὸ [apoban] « effet » mais aussi de αποτέλεσμα, « conséquence, résultat » et du latin *effectus* porter à terme, résultat. Ce qui est produit par une cause physique ou morale. C'est une forme qui se produit.

Donc on ne doit pas *prendre l'effet pour la cause* (dans notre cadre de références, la présence est la cause), *relation de cause* à effet : donc l'effet est quelque chose qui est ressenti.

b)- D'un point de vue *physique*, l'effet est une forme d'*accomplissement*, d'*actualisation* (Π **actuel**). Impression produite sur quelqu'un, par quelque chose ou par quelqu'un. L'effet c'est toujours quelque chose qui renvoie au *toucher*.

L'effet est toujours en relation avec une forme de présence; cela exclut des relations directes entre l'*effet* et l'absence. L'effet est quelque chose produit par une présence (Π **présence**) : s'il n'y a pas une présence nous ne pouvons pas avoir des effets.

On peut avoir un effet d'absence, mais il se produit exclusivement quand la présence qu'a produite l'effet n'est plus là, ou quand elle se trouve déplacée (par exemple sur un écran) par rapport au lieu où l'effet se manifeste au spectateur. Dans ce cas, changent les niveaux de présence (Π **présence [ses gradations]**) mais aussi l'intensité des effets produits. Donc, les effets ne se déduisent pas de la *présence* ou des *gradations de présence* par élévation, ils s'en extraient par continuité et reviennent inscrire leurs marques sur les effets déjà produits.



Pour bien comprendre cette dimension en acte de l'effet, il est nécessaire réélaborer une autre notion qui permet de remonter au principe actif permettant à l'effet de se manifester.

Cette notion est l'*Effect* [effet + affect] : c'est la dimension opérative de l'effet, son principe actif, ce qui porte à lui et le rend effectif d'un côté et permet de se transmettre au spectateur à travers sa qualité *affective*. Ce passage permet d'assurer la relation entre la production de l'effet d'un point de vue de la composition du dispositif scénique et sa réception dans le lieu de sa manifestation qui réside dans la perception du spectateur.

En d'autres termes, l'*effect* est l'effet en cours de se réaliser, de se matérialiser, de prendre forme. L'*effect* est ce qui est porté à se développer; c'est l'effet en mouvement jamais complètement manifeste.

Donc la phénoménologie qu'on doit développer n'est pas celle de l'*effet* comme condition visible, mais plutôt celle de sa dimension invisible, donc de son *effect* qui trouve sa place définitive dans la perception du spectateur.

Bien sûr, ce processus concerne aussi une série d'effets qui se produisent sur scène entre les performeurs : chaque entité scénique est porteuse d'effets qui trouvent une résonance dans les autres éléments de la scène et, donc, potentiellement capables de produire, à leurs tours, des effets.

C'est toujours une question de point de vue d'où l'on regarde les relations scéniques : sur scène ou de la scène vers les spectateurs.

## I. Déclinaison de l'effet (de présence) sur scène :

On parle d'*effets de présence* pour désigner les différentes modalités de réception des degrés de présence qui se produisent sur le plan de la composition des œuvres.

D'un point de vue des effets produits par le corps en mouvement sur scène (**¶ corps, mouvement**) on parlera alors d'une *simulation incarnée* comme l'ont appelée Giacomo Rizzolatti et Vittorio Gallese de l'Université de Parma en Italie, qui ont testé le fonctionnement des *neurones miroirs* selon lequel il y a une correspondance empathique – en termes d'activations neuronales – entre celui qui fait l'action et celui qui l'observe.

Alors, dans ce contexte, pour les études théâtrales et chorégraphiques nous sommes dans un croisement très important : les neurosciences nous donnent des indications sur les modalités de réception du spectateur.

En autres termes, on peut dire qu'il y a – à certains niveaux – une relation empathique étonnante entre le performeur et le spectateur. Nous sommes dans une sorte de cannibalisme du geste (Godard) opéré par le spectateur (**¶ mouvement**). Le spectateur regarde, et sa perception a un écho directement dans sa corporéité. Le procès d'empathie suppose un transfert mutuel des expériences kinesthésiques entre le performeur et les spectateurs. C'est un phénomène de mise en cohérence des kinesthèses de l'observateur avec les kinesthèses de l'agent à travers la reconnaissance perceptive de ses mouvements corporels (Berthoz). À l'accélération d'un mouvement perçu, notre respiration change.

L'observation est donc une forme de déchiffrement mental des projets de l'autre qui s'appuie sur une simulation – la simulation incarnée dont parle Gallese – de l'action observée.

Il y a là, dans cette relation, une dynamique exactement opposée par rapport au processus de *fiction* (**¶ fiction**). Il y a un partage, entre performeur/spectateur, d'une virtualité évoquée (celle-là de la fiction comme projection de l'anatomie (**¶ anatomie**) dans l'espace avant de disposer les segments de corps) qui résonne dans la corporéité du spectateur. *L'effet* de cette résonance peut être compris dans ses muscles [voir *Boones in pages* (2003) de Saburo Teshigawara ou l'effet produit dans *Amelia* (2005) de Édouard Lock/La La La Human Steps ou, encore, dans *Memorandum* (2000) de Dumb Type et *Contraindre* (2004) de Myrial Gourfink]

Donc, s'il est vrai que – comme a écrit J. Féral – « l'effet de présence est le sentiment qu'a un spectateur que les corps ou les objets offerts à son regard (ou à son oreille) sont bien là dans le même espace et le même temps que celui qui est dans lequel il se trouve alors qu'il sait pertinemment qu'ils ne le sont pas », on devra alors comprendre que ce processus d'empathie est en action aussi sur le plan de réception des figures numériques (**¶ virtuel**) [voir *Merce Cunningham Biped* (1999) ou *Chimin Hsieh Miroir* (2007)].

Cette logique d'articulation implique inévitablement un déplacement radical du point d'observation et une redéfinition des stratégies analytiques : on ne traite plus seulement de *sentir* la présence dans sa complexité et dans les formes qu'elle prend sur scène, mais il s'agit plutôt de multiplier les

angles d'observation pour comprendre son point de départ, sa phase de gradation et son point de disparition (Π **présence**).

Alors, pour localiser et reconnaître la présence dans cette dimension particulière de la scène, il ne suffit pas de regarder ou d'écouter. C'est comme si la scène néotechnologique invitait le spectateur à redoubler le processus de reconfiguration perceptive activée du performeur et – par conséquent – à réorganiser autrement sa propre perception ; passer d'une modalité qui procède par formes à une autre qui concerne les intensités (Π **potentiel**). Percevoir l'intensité qui sous-tend les gradations de présence signifie accoster l'invisible d'un côté et l'inaudible de l'autre ; ou mieux, de creuser la vision et l'ouïe pour les recomposer sous de nouvelles formes, dans une nouvelle géographie de la perception (Π **fiction**).

## II. Références bibliographiques (sélection de textes utilisés)

Pour les références étymologiques : <http://www.cnrtl.fr/>

M. Bernard, *Sens et fiction*, in "Nouvelles de danse", n° 17, octobre 1993, in *De la création chorégraphique*, Paris, CND – Centre National de la Danse, 2001, p. 95.].

A. Berthoz, *le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

A. Berthoz (sous la direction de), *L'emphatie*, Paris, Odile Jacob, 2008.

F. Corin, *Le sens du mouvement interview d'Alain Berthoz*, « Nouvelles de danse », n° 48/49, automne-hiver 2001, p. 80.

H. Godard, *Le geste et sa perception*, en « La danse au XXe siècle » (sous la direction de I. Ginot et M. Michel), Paris, Larousse, 2002.

A. Menicacci, E. Quinz, *Conversation avec Hubert Godard*, dans "Quant à la danse", n° 2, juin 2005

J-L. Petit (sous la direction de), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1997, p 22.

E. Pitozzi, *Spectra. Il movimento per Cindy Van Acker / Spectra. The movement for Cindy Van Acker*, digimag 53, avril 2010.

E. Pitozzi, *Corpo, anatomia, percezione. Scena performativa e dispositivi tecnologici*, Roma, Bulzoni (printemps 2011).

G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai*, Milano, Raffaello Cortina, 2006 (tr. fr., *Les neurones miroirs*, Paris, Odiles Jacob, 2008).

Caroline A. Jones (sous la direction de) *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, Boston, MIT press, 2006.