

## Un théâtre d'histoire d'amours

Conférence sur les Arts du spectacle vivant

Auditorium du Conservatoire à rayonnement régional de Rouen le 17 octobre 2023

par

### COLETTE-FOLLIOT Valérie

Docteur en Arts du spectacle – études théâtrales, sémiologue du corps dansant,

Directrice de la Collection Pointe DANSE à L'Echappée Belle Edition (Bagnolet)

Membre du CID (conseil international de la danse, partenaire officiel de l'UNESCO, Paris)

Professeur de culture chorégraphique, histoire et esthétique de la danse au Conservatoire de Rouen

**Aussi bien tragique, merveilleux, sublime qu'il y a théâtre du corps/musique du cœur/danse au feu de la représentation ; se définit ainsi comme instant consacré du présent le spectacle vivant – art de l'éphémère au moment du geste par forme de célébration que porterait le mouvement en soi : juste, authentique, vrai, significatif. Emblématique et représentatif de l'amour en instance, par tant et tant plus fort que la mort là où l'intime dialogue à une voix comme l'humanité s'épouse du regard, rayonne en biais l'empathie qui résulte d'une compassion avec ou sans compréhension ; les écritures scéniques allant à la recherche de soi interprètent d'autorité l'ordre du réel selon le sensible incarné pour seule et unique loi aux tables du pays des merveilles. Comment se traduisent-elles et, que réfléchit ce théâtre de l'histoire d'amours une fois placé sous le signe des lumières de corps les feux de la rampe sur l'inconnu ? L'amour fou ? La *passion d'être un autre*<sup>1</sup> : être ou ne pas être... Ensemble mais soi-même selon la devise du Français ou de Shakespeare : ensemble-séparé, individué en acte, l'artiste de scène porte jusqu'au public en quête les paroles de corps qui sont siennes, lesquelles redoublent l'épaisseur du geste. Vérité du corps que ce mouvement faisant écho-résonance à l'absence-présence tandis que s'incarne l'autre *aliquid stat pro aliquo* en lieu et place du symbole lorsque survient le signe sous le masque ; la voix, en guise d'ombilic, exprime et s'exprime en *persona*, se tenant là devant, debout, en action.**

Amour de l'art : beauté du geste/espoir-espérance et mémoire du corps/douleur-souffrance à l'œuvre.

---

<sup>1</sup> Nous tenons à rendre hommage à Pierre Legendre (1930-2023), juriste, historien du droit romain canonique, psychanalyste, auteur d'une somme philosophique considérable pour l'anthropologie dogmatique, en particulier pour la sémiologie de la danse à travers son livre intitulé : *La passion d'être un autre* (1978), Seuil.

Elévation des esprits par le cœur au ventre, corps dansant glorieux/glorieux corps dansant : allons !

\*

## Sommaire

- 1) Présentation/introduction du séminaire de l'année 2023-2024 dans le cadre de neuf conférences à l'attention des classes préparatoires CPEES théâtre-musique-danse et Licence Interprète Musicien. Paradigmes, thématiques, méthodologies, corpus et bibliographie s'articulant autour de la pensée sémiologique – une anthropologie dogmatique – de Pierre Legendre (1978), *La Passion d'être un autre. Etude pour la danse*, au risque de trois autres théories corollaires en arts du spectacle et musicologie développées qui, par : Vladimir Jankélévitch (1961), *La Musique et l'Ineffable* ; Michel Bernard (1977), *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité* ; André Helbo (1983), *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre. De facto immatériabilité des arts du mouvement, spectacle vivant théâtre-musique-danse au risque des mutations.*
- 2) Définition du maître-mot Art en regard des concepts de genres, styles, par disciplines et époques esthétiques et périodes historiques ; rapport sacré-profane aux limites du Sublime, entre transe et transcendance, pour une élévation des esprits par le corps en acte, tous en scène : **le jeu d'acteur et la présence scénique advenant, prend forme l'idée.**
- 3) Enjeux du corps/corps en jeu/le corps en scène ; représentations du corps/corps en représentation ; être-paraître/faire-agir, transparaître : interactions scène-salle sur les planches et à l'écran, soit : exécuter, danser, jouer, interpréter outre satisfaire aux masques, faux-semblants et autre trompe-l'œil en point focal se mettent en perspective du fait pensé dans le cadre de scène. Dans quelle mesure mettre en scène relève-t-il de processus symboliques de l'ordre d'une synesthésie ? N'est-ce que ces combinatoires, modes compositionnels par associations d'idées et schèmes associatifs, transversalités musicales, chorégraphiques et dramaturgiques en **regards croisés : pensées, être-corps à l'épreuve ?**
- 4) Du sensible à l'intime, l'élan-réceptacle va de ressentis en appel-réponse anima, l'acteur comédien/danseur/musicien s'ingéniant vecteur comme ce quelque chose qui se passe et dépasse, l'emportant à force de transport et d'enlèvement, exaltation : **états de corps, états modifiés, conscience du corps, lâcher-prise, ou bien même dépassement de soi. Conditions du spectacle vivant ?**
- 5) Action-contemplation et scénographie dans la relation scène-salle faisant dialoguer avec elle-même la personne hypostasiée en miroir et en élévation par devers l'amour plus fort que la mort, s'élabore la transfiguration/transmutation/transformation de **l'alchimie faisant silence sur l'apocalypse en creux** : arts du vivant comme champ d'investigations sans pareil.
- 6) Agent direct du cœur, parce qu'il est habité par le génie du lieu, mu, ému tant l'âme de la pièce en l'esprit de la lettre pèse en substance, l'artiste de spectacle participe de la différence et concourt à l'éphémère en principe actif de forces vives. En filigrane s'accomplit l'impensé du Verbe, l'insensé

de la chair, soit **la chair du verbe en *capax dei* : se découvre en l'odyssée l'onirique des méditations.**

- 7) Jeux, menus plaisirs, divertissements, agréments, spectacles, pièces, créations, répertoires, *works in progress*, poèmes, etc. A chaque génération, son vocabulaire, ses codes et son langage : **artiste de spectacle, autrement dit un métier, une profession, un engagement et une responsabilité.**
- 8) Dialectique/rhétorique/poétique : expression-expressivité, théâtre-théâtralité, musique-musicalité, orchestrique-orchésalité, danse-chorégraphique, là où se jouent à l'écart et la couleur et le timbre, le grain de la voix, les qualités de corps s'impriment en émotionnel/intentionnalité : **magie du spectacle que résume le rêve.**
- 9) De l'indicible à l'ineffable, entre zéro et l'infini, l'être-au-monde s'expérimente sur scène via l'apparition-disparaissant du presque rien et je ne sais quoi ; les raisons du cœur étant petite voix intérieure, musique de nuit, ballet céleste ou danse des profondeurs. A présent le théâtre du corps opère à la charnière du lyrique, du chorégraphique et du dramatique par hybridation des formes au gré d'une harmonique et d'une dynamique dont émane la logique du mouvement – les principes fondamentaux d'espace, temps, poids, énergie, relation réalisant les métamorphoses aux **confins de l'imaginaire en tant qu'œuvre de l'esprit, sculpture de soi, que toutes grâces et figures de style mettent en scène.**

© Valérie Colette-Folliot, 25 septembre 2023

\*

### **OPERA-AREPO : médiologie de la représentation en miroir du Vivant**

L'envie de bouger étant, danser-jouer-exécuter interprète, fait vivre sur scène, le temps de la représentation comme tout petit enfant, petit d'homme s'accomplissant, se réalisant comme pulsation au rythme cardiaque qui lisse les formes du réel dans le cadre de scène sur un pied d'égalité. Les acteurs rendus à eux-mêmes par-delà disciplines et catégories qu'instruisent les formes de la vie, desquelles s'échappe le corps-instrument, non pas corps-bastion mais corps-forteresse, tout comme la musique donne envie de danser et jouer, il y a danse dans chaque mouvement de musique – mélodie du bonheur – sous le masque : il y a l'être propre, persona se respirant dans le souffle même du rêve. De la sorte, comédie/opéra/ballet s'entremêlent, tressant le fil rouge du sentiment d'être au monde, vivant. Raison pour laquelle s'épousent dans l'élan du cœur la passion d'être un autre qui donne effectivement l'envie d'être en s'adonnant aux joies de l'amour que de danser, jouer, exécuter, faire et accomplir sa partition à l'infini jusqu'à l'évidement de soi d'où s'ensuit l'impression d'élévation, instant d'éternité atteint au paroxysme des menus plaisirs, jouissance tous en scène.

Patrimoine immatériel de l'humanité que théâtre, musique, danse – pièces dramatique, lyrique, chorégraphique et autres – en somme, comédie, opéra, ballet ensemble, tous respectivement et mutuellement en fabrique de l'homme et/ou productions de signes constituent les arts du spectacle vivant en soi, comprenant formes scéniques en général

retrouvant musiques du cœur à l'arraché, formes actuelles et variétés auxquelles s'adjoignent les œuvres de music-hall, marionnettes, concerts, live, toutes filant la métaphore des relations entre théâtre, musique, danse d'après l'UNESCO.

La musique, elle : le plus universel des arts faisant partie intégrante des formes spectaculaires connues, réelle, toujours présente aux configurations des plus atypiques, aussi bien dans le contexte sacré que profane d'elle-même, classique, populaire, savante, spontanée, quelle qu'elle soit ; la musique relève des choses du divertissement professionnel et amateur mais d'ordre politico-culturel.

La danse quant à elle : premier-né des arts selon l'anthropologue Curt Sachs, est la traduction poétique, la transcription cryptée de la vie des formes car, en son essence, elle est rythme et pulsation, jeu d'acteur au demeurant, sens expressif et inexpressif avec ou sans le recours des mots ; les sentiments et affects en pas, faits et gestes liés par le mouvement à l'expression corporelle, la rendent chose archaïque et actuelle, tribale, théâtrale, magico-religieuse et autre, tout autre à la fois.

Le théâtre, lui : jeu d'acteur sous toutes ses formes et tous ses aspects, *commedia* se déclinant sans limitation de figures ; pantomime, déclamation, récitatif, dialogues, mises en scène en vertu d'une dramaturgie cadrant l'interprétation, les comédiens transcendent par les gestes subsumant les mots.

Parce qu'il touche autant les artistes de scène que les spectateurs dans la salle du public, le maître-mot *interprétation* est le terme couronnant le monde et le domaine des arts du spectacle vivant en soi. Il présuppose initiation et praxis d'où s'ensuivent *a minima* école du spectateur, éducation du regard et interaction, co-construction en jeu au temps de la représentation. Le corps de l'acteur-spectateur étant dénominateur commun aux différents genres concernés, celui-ci requiert de soi conscience et distanciation, réflexivité du fait de sa présence ; le poids du regard pesant sur le monde mis en abyme. Ainsi, théâtre, musique, danse, arts du mouvement et performance font de la représentation un temps d'élévation allant de l'improvisation la plus spontanée à la théâtralité la plus éprouvée.

### **Mutations en présence : immatérialité du spectacle vivant**

Théâtre du geste par le mouvement, vérités de la parole mais vérité du corps au risque du théâtre de l'histoire comme un théâtre d'histoire d'amours en jeu, le théâtre du corps

adopte les écritures scéniques siennes, qui vont à la recherche de soi au nom de l'humain et de l'humanité. S'interroge ainsi le corps humain, *ce charnier de signes* selon la formule empruntée à Jean Baudrillard. Mais que résiste-t-il donc au réductionnisme du langage articulé dans le cadre de scène ? N'est-ce extension du Verbe qui s'est fait chair, sensible et intime au travers des arts de la scène, que l'imaginaire ?

Abîmes, mise en abyme de toute résolution qui prétendrait définir a priori le corps-acteur, celui-ci est visiblement étanche au Logos parce que les mots écrasent les gestes. En effet, le corps de chair/corps de gloire dérouté. Dans son ordre de grandeur, de façon scalaire, exponentielle et progressive, sa magnitude et son magnétisme perturbe en menant la rationalité des choses en cours dans l'impasse malgré tout ce qu'on peut en dire. Aussi Denis Diderot (1713-1784) dans son *Paradoxe du comédien* explique que l'artiste de scène se doit de s'appuyer sur la raison mais non sur la passion parce qu'il lui faut apprendre à maîtriser le diaphragme en lui (la sensibilité), au seul moyen duquel s'acquiert l'art, et le métier et la mémoire à la clé, qui améliore le jeu d'acteur. Toutefois, dans le désœuvrement asémantique ou pansémique mué aujourd'hui en principe génétique du spectacle vivant comme le fait remarquer André Helbo (1947-) à l'inverse d'une conception classico-classique littéraire et narrative, figurative et didactique de la représentation scénique, ce qui pourrait valoir à l'endroit du spectacle vivant en général et du théâtre en particulier – théâtre, musique, danse –, ne correspond pas aux modalités ni du ballet ni de l'opéra, ni du cirque *a fortiori*, du fait de la prééminence du corps en scène, l'expression corporelle étant le médium et le biais. La corporéité spectaculaire dans laquelle s'ancre le théâtre contemporain depuis Stanislavski et Antoine, les metteurs en scène-pédagogues aux prémices du théâtre populaire, depuis le mime et la pantomime aussi comme, par exemple, la Commedia dell'Arte ou bien la farce au théâtre itinérant des foires, ces formes précurseurs d'un théâtre du mouvement ramène ledit sujet *spectacle vivant* à un art antique et ancestral de l'improvisation à l'école du spectateur des origines de la comédie et du rite magico-religieux du dithyrambe avant même toute velléité de signification à toutes fins utiles, éthiques ou morales, politiques et culturelles dans une perspective éducative du regard, la théâtralité et l'expressivité s'opposant mais se complétant terme à terme dans les catégories mentionnées précitées : expressivité, signification, théâtralité, outre la mimésis et la catharsis qui sont constitutives d'une Poétique d'après Aristote (384-322 av. JC). Mais actuellement, tout semble conduire à l'idée théologico-poétique d'incarnation via *la chair de l'acteur* ainsi qu'en parle Ariane Mnouchkine (1939-) quand elle en travaille l'étoffe avec sa troupe de comédiens, danseurs, musiciens, circassiens et autres transfuges. D'un point de vue à la fois diachronique et chronologique, la libération des conventions scénographiques telle qu'elle s'opère avec Meyerhold (1874-1940), fait du corps de l'acteur une peinture incarnée, un tableau vivant,

œuvre d'art, certes, mais chef-d'œuvre animé que l'œil du metteur en scène se doit de donner à voir autrement car il y réside bel et bien ce point focal de toute mission ou raison d'être des artistes du spectacle : la beauté cachée, l'âme qui, dans le jeu, par le rythme et l'expression se dévoile comme pour montrer sa différence, son existence et son importance : domaines du Beau qui comprend aussi bien le difforme que le grotesque comme l'envisagent les artistes contemporains, l'art de la performance usant de la prétendue laideur aux assises d'une soi-disant beauté ainsi que se le disait Isadora Duncan (1877-1927) devant les Portes de l'Enfer sculptées par Auguste Rodin (1840-1917).

Puis viendra l'heure, dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle, où Jacques Copeau (1879-1949) au Vieux-Colombier réinvente le théâtre dont le répertoire se focalise, lui, sur l'expressivité du corps en tant que telle. Cette conception de la praxis théâtrale sera ensuite reprise, pour la théoriser, par Michel Bernard (1927-2015) qui, dans son concept opératoire d'orchésalité, se questionne sur le vecteur d'émotionnalité, l'intentionnalité et le trait discriminant de l'acteur-actant. Finalement, la question posée ne se résumant qu'au procès de se montrer différemment tout en jouant à être un autre, cela ne présuppose-t-il *in fine* d'effectuer un travail sur soi ? D'aucuns le préconisent, en l'occurrence Antonin Artaud (1896-1948) à propos des *athlètes affectifs* que dénote André Helbo dans son essai sur le théâtre et le spectacle vivant. Mais, que sont les artistes de scène comme Jacques Lecoq (1921-1999) ou Isaac Alvarez (1930-2020) ? De la carrure des grands, qui, Giorgio Strehler (1921-1997) au Piccolo Teatro de Milan, qui, le réformateur Jerzy Grotowski (1933-1999) à la tête du Théâtre Laboratoire, lieux d'expériences et d'expérimentations pour dire et faire sur le terrain encore en friches de l'art brut en mouvement qui prolonge en soi la violence du sacré, la vie dans de ses subtilités, sa rusticité, ses rugosités comme chez Tadeusz Kantor (1915-1990), l'économie du théâtre moderne tire sa manne de la pauvreté de moyens pour renouer avec le cœur et l'essentiel au moment où se fonde la puissance mystique du corps adamique. Alors l'homme qui rit libère l'être humain de son libre arbitre. Et le corps-matrice se retrouve empreinte de batailles par tant et tant du champ d'exploration des artistes transfuges qui en renouvellent l'apparence et les contours. Citons pour l'opéra en guise Bob Wilson (1941-), maître-alchimiste de l'épure hiératique ; Romeo Castellucci (1960-) en ses plus audacieuses propositions comme souffler la poudre d'os et de sang, corps-acteur dépersonnifié (non désincarné ni désubstantivé) du *Sacre du printemps* (premier ballet de l'histoire de la danse contemporaine créé en 1913) ; Tiago Rodrigues (1977-) quand il se décide à faire jouer par deux danseurs les figures historiques, mythiques et légendaires d'Antoine et de Cléopâtre à la place des quarante personnages de la pièce éponyme de Shakespeare ; ou bien encore Jan Fabre (1958-) comme il force l'interrogation par le trait pictural du geste créateur qui met en scène Lisbeth Gruwez dévoilée dans sa nudité première, le nu en sa personne même jouant de concert avec

l'huile d'olive seulement prise pour partenaire dont la substance unique, enduite sur le corps, sublime l'interprète danseuse-chorégraphe splendide alors si universelle comme Eve dans ce merveilleux solo qui dès lors s'apparente à une sorte de duo édénique consacrant l'humain et les éléments que symbolise l'onguent sacré.

\*

Mystère de l'incarnation, miracle *de profundis*, thaumaturge l'artiste de scène, en l'état acteur comédien, musicien, danseur, ne peut éviter son rôle médiumnique ni sa fonction médiatrice en sa mission dévolue toute au dieu psychopompe Anubis chez les Egyptiens, Hermès chez les Grecs, ainsi que Dionysos aux abords de la tragédie quand se ressuscite sur l'autel la nature de l'éternel printemps par une culture des religions à mystères et les cultes de salut. Depuis lors l'éternel retour s'actualise à jamais et vit pour toujours comme hier et aujourd'hui, jadis et naguère, autrefois, il était une fois...

Sur les planches et à l'écran, au théâtre comme au cinéma, l'ici et l'ailleurs se rejoignent de façon protéiforme. Aussi le corps en jeu s'appréhende art du spectacle tandis qu'il appréhende la pesanteur, observant l'ordonnement et la poésie, appréciant en soi les incertitudes de l'âge en examinant la profondeur de champ du grand livre de la vie pour que s'anime ledit tableau vivant, analysant les mots et les choses qu'il incarne tout comme s'étudient aux confins le tréfonds et l'exogène, l'*Umwelt* plongeant ses racines dans l'imaginaire et l'Inconscient alors que la kinésphère se ramifie aux lumières de corps en gloire. Forces de l'esprit, l'appel-réponse se donne donc à voir et à entendre de par les salles de spectacle et les théâtres d'opéra ou de tréteaux dans l'agora là où la sphère publique, en ses limites, butte sur elle-même à l'épreuve *mens sana in corpore sano* du substrat et de la quintessence – non point l'un quelconque des esprits ardents de corps musclés mais, corps glorieux dansant son auratique figure et la splendeur de son visage par devers et au-delà toute orchésalité étant égale par ailleurs. De la sorte oraculaire comme s'y exerce et y excelle le danseur, le corps en acte intime l'ordre et la voie de toute nécessité, orientant ses regards et les consciences dans une direction donnée qui fait sens

à mesure que prend corps l'idée via les sensations, l'intuition, l'instinctif, le réflexe, l'auto engendrement délivrant à l'artiste-interprète le mot juste et le bon geste, la corde sensible et l'éclat dans l'iris, le grain de la voix, la *sapientia* – érudition, ressouvenance, grâce : s'y restaure pour toute réparation la plus antique histoire qui soit, sachant « faire des gestes appropriés à chaque intention [sans ignorer] les métamorphoses mythiques, les changements en arbres, en bêtes, en oiseaux, les hommes devenus femmes », *Orphée, son corps mis en lambeaux* relève Lucien (120-180).

\*

« Lorsqu'un chanteur a besoin de trouver l'expression gestuelle qui convient, lorsqu'il cherche comment il doit se comporter sur scène, tout ce qu'il doit faire est d'écouter la musique. Le compositeur y a déjà pourvu. Lorsque vous avez pris la peine d'écouter avec votre âme et vos oreilles – je dis *âme* et *oreilles* mais le cérébral aussi doit fonctionner, mais pas trop – vous y trouverez la gestuelle. »

Maria Callas (1923-1977)

Le geste étant créateur de liens entre les personnes, il opère d'après le chanteur lyrique François Delsarte (1811-1871) en vertu du mouvement qui est le sien – expressif-inexpressive, dirait Jankélévitch – en agent direct du cœur pour traduire, avec style et fougue, force et grâce, ce que l'homme possède en lui-même de plus profond. Sans tricherie ni faux-semblants nonobstant les techniques scéniques rompues aux règles normatives de la théâtralité et aux codes secrets de l'expressivité, par suite siège des émotions, cette présence scénique de l'absence-présence progresse de ressenti en sentiments à l'aune des mémoires du corps, le théâtre – temple de l'esprit – abritant un magma de sens et de significations à la charnière des arts du mouvement figuré par les systèmes conjugués des beaux-arts, des sciences et des belles lettres. La source vive de toute transformation invitant à l'accomplissement en empruntant à l'affirmation de soi,



par les métamorphoses, en un mot, se fait l'assomption/élévation, spiritualité et spectacularité se dévidant dans l'invisible troisième œil.

Comme époque, au nom de l'humanité en question, l'interrogation en suspens, l'artiste de scène vit son accomplissement au temps retrouvé par le mouvement de quête caractéristique d'une recherche de soi. L'élévation qui en ressort procède d'une élévation des esprits par le corps en acte, certes, mais enclenche simultanément le processus de dévoilement apocalyptique des signes et figures qui, sans visage ni matérialité véritable, allège d'un poids le symbole et le signe puisque, inaccessible et quasiment intouchable hormis du regard, le spectacle se rend à lui-même émergence, urgence, nécessité intérieure, compassion à l'ombre d'une corporéité spectaculaire : le persona, masque, porte-voix, champ de bataille, interprète d'un bien sans pareil dont le propre se comprend en valeur symbolique de l'humain, c'est-à-dire en conscience de par le sentiment d'appartenance qui fait éprouver en soi le genre humain, tout entier, génie. N'est-ce dignité de la personne qu'approchent les théâtres ? N'est-ce non plus l'hypostase qui se donne en spectacle avec flamme et passion ? Les écritures dramaturgiques ont l'intelligence du corps riche de l'Autre comme celui qui est, dit : je suis ; et la nouvelle, bonne nouvelle, frappe les cœurs par une inquiétante étrangeté dans l'impression de corps à corps lorsque la rencontre se célèbre avec plus grand que soi. En ramenant à l'ordre du réel et de l'intime à travers chaque vibration, chaque respiration, chaque frémissement de la peau, chaque variation et autre partition en partage aux trois coups frappés par le brigadier depuis le temps de Molière (1622-1673), juste avant le lever du rideau, ainsi se voit attirée et retenue l'attention du public sur les têtes couronnées en double adresse des deux corps du roi mis en scène en miroir des acteurs-spectateurs que nous allons examiner.

Spectacle vivant parce qu'il requiert la présence animée de personnes en scène, cet art de la présence-absence, la représentation – le théâtre, la musique, la danse – exalte le sensible incarné en tant que spectacle des profondeurs, tout comme miroir qui revient frappe en plein vol, touche comme en plein cœur l'acteur-spectateur pour faire sien l'homme à lui-même modifié, augmenté, grandi de l'intérieur aux temps forts et au moment voulu des métamorphoses s'il n'est sublimé, transcendé, subsumé par ses avatars comme jamais au-delà des mots et l'épaisseur du geste. Le spectacle vivant parce qu'il est vivant, est animé ; il donne de se redresser, d'être debout, de résister, d'incarner l'action

jouée, exécutée, dansée de manière unique, particulière, singulière et importante par biais successifs, décisifs et déterminants à la lisière de l'inconnu. Une nature profonde en soi se ravive de par une vérité première. Alors s'accomplit l'enjeu : la réalisation de soi par le mouvement cathartique et la mimésis, en d'autres termes se produit une libération de soi qui rend prégnants à eux-mêmes, éminents, les arts du spectacle vivant, si vivants, spirituels et métaphysiques, poétiques, éthiques, esthétiques, les arts du mouvement que produit l'entre-deux ; rapport scène-salle au gré d'une empathie kinesthésique comme le suggère Hubert Godard. Car, c'est à la force du regard que s'enjambe et se franchit l'abîme de la fosse d'orchestre pour que se rapprochent artistes et publics afin de tendre à l'infini dans cet instant d'échange et de partage au temps d'éternité de l'insaisissable. Relatif et subjectif est-il au prix de la fragilité faite grandeur et noblesse puisque l'éphémère y pourvoit le plus clair du temps ici et maintenant *hic et nunc*.

Insaisissables sont les rêves. Que ne le sont-ils par la puissance de suggestion des réminiscences ? Procédant, progressant avec la fulgurance des songes, langoureux, mélancoliques « ils vous aident à mieux comprendre ce qu'a de subjectif, par exemple, l'amour, par le simple fait que – mais avec une vitesse prodigieuse – ils réalisent ce qu'on appellerait vulgairement vous mettre une femme dans la peau, jusqu'à nous faire passionnément aimer pendant un sommeil de quelques minutes une laide », à l'infini. Ils agissent. Pharmacopées. L'amour-médecin, remède aux souffrances, opère : *A la Recherche du temps perdu* (1913-1927) en vérité cachée parce que :

« Seule une perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit. »

Marcel Proust (1871-1922).

Autant mystère, miracle que prodige, le cadre de scène parfois, au temps de la représentation théâtrale, agrège et condense les actes de langage qui s'évaporent en actes de paroles au risque du regard puisque, selon l'ordre des mots et des choses comme le soutient Marcel Duchamp (1887-1968) : « c'est le spectateur qui fait les tableaux ». Et, en chose interdite, lesdites choses, La chose au tréfonds, parle en *causa mentale*. Se faisant jour, l'objet du désir sous les feux de la rampe s'aperçoit en biais si et seulement si l'optique et le point de vue y prédispose et dispose tout à la fois les chemins de traverse, la route en raies de lumière à l'endroit dénommé chambre obscure ou *camera obscura* comme en photographie, là où il faut faire silence et le noir afin que ne se détachent mais, du néant, les formes de la vie, sublimes formes du vivant. Spectacle vivant, pour ne pas dire : vie des formes ; çà et là prend corps, de façon duale et double, inédite et paradoxale,

l'épiphanie soudainement advenue en son ombre portée de l'image – irréel du corps –, sinon deux corps du roi du moins l'homme intérieur et l'homme extérieur en un par la négative, le négatif et dans la négativité des couleurs irisées que l'imaginaire secrète et que renvoie le merveilleux ; apparition-disparaissante, le sentiment tragique de la naissance du jour, sous l'aube aurorale à l'heure bleue, inaugure l'instant présent et le consacre en pur temps d'élévation, et n'élude certainement pas ni n'occulte non plus le plaisir du texte car *in fine* il y a, par vagues de fond, ces visions du monde en séries, le tout du monde, que Marcel Duchamp assigne aux réjouissances, joies et facéties qu'offrent à l'extrême les ready-mades en creux du désir face à la jouissance même du coût spirituel.

Domaines de l'Inconscient structuré comme un langage, avec hardiesse et ardeur sa dialectique propre corps-âme-esprit surenchérit sur le Réel-Imaginaire-Symbolique que vient à décrypter, en mode opératoire relevé par le psychanalyste Jacques Lacan (1901-1981), l'interaction des regards croisés. S'amorce au théâtre par-delà sens et signifiante, expressivité, signification et théâtralité pour un travail de co construction qui plonge en torpeur, voire en interrogation et en trouble, le sujet replié dans un travail sur soi indispensable à l'écoute, introspection, moins disposition que prédisposition à la clé de toute école du regard par l'oreille : la sensibilité, le ressenti donnant le tempo au sens des choses.

Mutations en présence dans l'immatérialité du spectacle vivant ; advient en profondeur aux registres du réel, le temps particulier pour chacun que de se découvrir exemplaire l'instant présent de la représentation scénique alors que se produit l'action imminente si importante d'une mise à l'épreuve : mise en doute des univers de discours, le système de pensée se modifiant à mesure que la transformation de l'esprit s'entreprenne à force de retour sur soi et recueillement, le spectacle inspire un décisif et déterminant repli. Durant l'action spectaculaire s'effectue au plan moral contre toute attente, et par surprise toujours, le retournement-renversement de situation qui vient à bouleverser de façon inattendue l'ordre établi au risque d'une prise de conscience, accident que les Grecs appellent *métanoïa* : changement de pensée, changement de vue, ce changement de regard est changement de perspective ; visée-portée-envergure d'une langue qui repousse le langage à l'extrême du geste auguste créateur de liens entre le divin et

l'humain comme en reconnaissance de soi, la passion d'être un autre, au théâtre, accélère et précipite le processus de suspens en se réfugiant dans les états de corps qui se permutent en état d'esprit, état du monde, état présent de son esprit, parce que faire levier est de mise à l'endroit de l'acteur-spectateur. L'irrépressible besoin d'être sinon là, tout du moins quelqu'un mais quelque chose qui soit fort et fragile à la fois dans la nuit noire déchirée par éclats, éclairs d'illuminations, c'est l'être propre en soi.

Dans la préface à *Cromwell* (1827), Victor Hugo (1802-1885) définit le spectacle comme champ des possibles, le théâtre romantique, en contrepoint du lyrisme, se qualifiant de par l'exaltation du Moi ; il induit l'orphique mouvement en cause dansée du poète-roi musicien/danseur David autour de l'arche d'alliance. Et s'y traduit la démiurgique création, la genèse en la peinture incarnée ; chef d'œuvre inconnu aux yeux d'Honoré de Balzac (1799-1850) et de George Didi-Huberman (1953-) ; théâtre de l'histoire d'amours entre Orphée et Eurydice effectivement que la représentation scénique comme le compositeur Gluck (1714-1787) parce qu'en tant que telle, la corporéité spectaculaire exprime et traduit, signe et signifie la brûlante envie de crier, d'hurler la rage de vivre, l'ardent besoin, ce cuisant penchant d'être et de ne pas être, qui incline à la spectacularité de faire ensemble et par soi-même quelque chose d'autre, pose le philosophe Michel Bernard, que ce *charnier de signes* constitué en corps humain tant le spectacle échappe à la raison raisonnante parce qu'il est étendue qui s'ignore ainsi que l'Inconscient, lui-même, structuré comme un autre langage, déjoue le langage articulé. La symbolique des rêves étant stratégies scopiques et réticulaires, les arts du spectacle en sont pétris, faisant voler en éclats la volonté de tout mettre sous contrôle et de rationaliser, maîtriser, les moindres effractions de signes qui repousseraient dans leurs retranchements les limites du langage non-verbal et/ou verbogestuel et de la communication corporelle comme en poésie, des lettres, de la science mais de l'art.

Ainsi pour Victor Hugo, le théâtre, en tant que spectacle, est regard en perspective. En chef de file du romantisme, il rappelle que :

« Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. »

Aussi l'auteur de *Lucrece Borgia* (1833) écrira-t-il dans sa préface que « Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut » là où résonnent des mots en somme de pensées incarnées d'où s'ensuit le pouvoir inégalé des images de par la puissance du geste via le jeu d'acteur et la mise en scène. Le théâtre ainsi prend part à l'échiquier des pouvoirs en place au feu de l'autorité du sacré qu'il met en exergue et dénonce quand il en éclaire les travers comme ils se présentent sous leur réalité travestie dont l'artiste, dramaturgique et transfuge, démontre et démonte les mécanismes de double jeu en donnant le change et du relief aux faux-fuyants avec une telle énergie, avec la fureur divine de la joie de vivre et de l'amour plus fort que la mort ; la ferveur entrant dans les pas de la colère rédimée faisant rage à force de folie dionysiaque sous le masque à l'intérieur et le persona dévoilé dans la spectacularité du langage théâtral en signe de l'humain, double-jeu en point d'acmé.

Dans l'au-delà de la danse, de la musique et du théâtre, à propos de la création chorégraphique, pour sa part le philosophe Michel Bernard parle de corporéité faite d'intentionnalité et d'émotionnel, soit un alliage de sensations et de souvenirs, d'émotions et de mémoires, d'idées, de paroles et de pensées incarnées. Ainsi le phénomène proprioceptif oppose-t-il à une vision mécaniciste du corps humain faite d'a priori anatomico-physiologique qui ne se borne qu'à la seule observation et observance d'un organisme vivant, l'approche des choses du spectacle vivant globale, modulaire, temporaire et rythmique rendant inepte et inapte cette vision d'un autre temps. Aujourd'hui considéré sous l'angle d'une conception propédeutique et holistique, le corps en représentation jouit de la philosophie du langage, les écritures dramaturgiques s'employant à cerner et discerner, tout en les créant, ces processus de création éprouvés au gré de mécanismes mentaux à l'œuvre dans les représentations. Dépassée l'image du corps de l'acteur vue comme une totalité stable et définitive. Morphologiquement perçue comme organisée et signifiante auparavant par les tenants d'un scientisme productiviste et d'un positivisme matérialiste tel qu'il pouvait sévissir au XIX<sup>e</sup> siècle notamment, l'auteur quant à lui préfère parler d'instance polyphonique plutôt que de bloc monolithique. Comme on le comprend, l'image inconsciente du corps est une donnée qui entre dorénavant en jeu dans l'intelligence du corps et la logique du sensible telle que l'expressivité du corps les imprime aux fondations et fondements de la théâtralité : théâtres d'histoire d'amours complexes et irréductibles.

Aussi, passant de la corporalité du sujet hommes à la corporéité de l'objet humain, l'humanité en présence sur scène dépose sa tunique de peau pour un autre manteau, quittant son enveloppe biologique pour revêtir la mandorle et se parer de gloire et de lumière si l'on peut dire et s'exprimer ainsi. Comme l'explique et le rappelle Michel Bernard, l'art du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle s'attache au processus de transformation ou travail en cours, *work in progress* disent les artistes modernes et contemporains. En effet, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, se continue l'exploration du champ des possibles en lieu et place des modèles académiques donnés *ex nihilo* au rang d'une soi-disant perfection prétendue exemplaire et canonique, dogmatique ainsi que l'indique et le rappelle Pierre Legendre (1930-2023) à propos de l'*homo erectus* dans la fabrique de l'homme occidental et la société de spectacle qui est sa représentation. Mutations en présence : transformation, modification, transmutation, transfiguration. L'éclatement du motif, en tant qu'unité totalisante a priori, ayant fini par élargir l'horizon poétique pour en faire un champ panoramique, l'univers de pensée désormais introduit à d'autres univers de discours, d'autres univers de représentation, en phase avec le changement de temps et les refontes de la temporalité.

\*

Si l'évolution de la société du spectacle opte pour un changement de perspective eu égard aux changements du monde et autres mentalités, l'image du corps esquisse un théâtre de l'histoire à chaque fois renouvelé, l'humanité en question épousant les mutations en présence du regard au nom des humanités. Dans l'intercession, le souffle en ses plus petits mouvements, comme l'évoque Ted Shawn (1891-1972) dans son œuvre chorégraphique, traverse les gestes et les mots. Souffle de vie, le spectacle vivant est une respiration profonde qui transporte la personne jusqu'à se découvrir dans le jeu et la performance corps-roi qu'elle est et qu'elle porte en son sein tandis que restait en sommeil l'instance royale. Enfin se transparait à elle-même la part de vérité dans la beauté du geste comme pour renaître à soi en guise de réparation. Se développe *ad infinitum* le champ d'expérience et d'expérimentation pour devenir à part entière véritables conditions de mise en scène et de mise en œuvre spectaculaire susceptibles de

mener aux extrémités du réel par modifications, identification et projections de soi. Ainsi donc Théâtre Musique Danse s'appréhendent en somme « poésie générale de l'action des êtres vivants, comme le souligne Paul Valéry (1871-1945), [faisant] du corps qu'elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites des puissances instantanées de l'être » sont indescriptibles, ultimes, ineffables et indicibles. Dès lors *constellation d'apparences mobiles et multi-sensorielles* le temps d'un spectacle, le corps-acteur s'émancipe de sa condition, n'étant plus vraiment réalité anatomique ni a priori mortel ni invincible mais vivant, fort et fragile, faillible, par excellence, espace-temps de la représentation scénique lorsque se donne et transcende ledit corps spectaculaire en œuvre de l'esprit, explicite Michel Bernard.

Cette vérité-là, cette présence-ci, la corporéité, l'humanité en question fait dire, au philosophe, que tout « spectateur qui croit spontanément à la réalité offerte par la vision du fait scénique est à son tour déréalisé par celui-ci ». Ainsi donc, théâtralisé faute d'être magnifié, sublimé, glorifié, encensé, élevé, adoré dans ce jeu d'images toutes plus fantasmagoriques et fantastiques les unes que les autres, l'assomption se produisant, le persona découvre la personne qui s'y cache et se dissimule derrière le regard du masque et son orifice, la bouche, porte-voix, au profit du grain de la voix et de la *sapientia*. Acte épiphanique, de nature, la mise en scène accouche de son être propre quand bien cherche-t-il à se dérober aux regards par trop insistants, inquisiteurs, voyeurs et intrusifs lorsque s'opère la métamorphose. Et le corps se transmute effectivement ainsi que la constitution morphologique de l'acteur semble disparaître à elle-même. Or, en s'effaçant devant l'image acoustique, qui fait sens et prend corps symboliquement dans cet élan de reconnaissance au cœur à corps entre acteurs et spectateurs, unis, réunis le temps du spectacle en purs signes des temps, il convient de conclure comme le fait Michel Bernard par une allusion aux artistes indisciplinaires qui, tels Raimund Hoghe ou bien Jérôme Bel, osent enfreindre la règle et le code en s'appropriant la chose et le secret du non-dit, l'interdit, le fait d'être ou ne pas être en scène représenté. Enfin :

« La corporéité perçue par le spectateur n'est jamais que la chaîne de fantasmagories, au sens étymologique du mot, c'est-à-dire le cortège de fantômes illusoires sécrété par la volonté même de la présentation scénique. »

Michel Bernard

Immatérialité des arts du spectacle vivant. S'approche du regard la représentation qui ne laisse de toucher les cœurs sans se laisser toucher jamais, ni de la main ni d'aucune autre manière que du regard combien même il y ait caresse sous le poids de l'air dans

l'apesanteur dansée, jouant de conserve avec l'acteur-spectateur : mutations en présence des uns des autres.

Parce qu'il se passe quelque chose qui dépasse selon la célèbre formule de Jacques Lacan, vraiment s'en trouve modifiée la face du monde avec joie et jouissance au temps présent du désir *ad vitam aeternam* puisque se métamorphose ledit corps-acteur/actant par tant et tant *ipso facto* comme la musique de son cœur, cette musique des sphères, vibre en déroulant son rouleau et ses ornements depuis un centre et un milieu en volutes de mélodies du bonheur signale Vladimir Jankélévitch (1903-1985). Riches heures, la personne divino-humaine dans l'opéra s'avance et se redresse comme dieu devant l'image. Au final, scène primitive, scène originaire que la scène théâtrale, en quelque sorte obscène par l'obvie et l'obtus, l'évidence et l'obscur en représentation sur scène déroule le sentiment des sentiments qui en est La raison : l'amour incarné par le Verbe et la chair étant donné ce bien inaliénable, indivise, chéri depuis lors, aux sources de la musique sacrée, la polyphonie du chant grégorien et la monodie opératique de Monteverdi (1567-1643) ou de Lully (1632-1687) aux origines de la musique savante. L'action scénique consistant à donner au public un corps glorieux vibrant et vivifiant de lumières et tout lumineux en offrandes, conjointement, Académie Royale de Musique (1669), Opéra-Comique (1714), Comédie-Française (1680) prône chacun à leur façon le fait d'être ensemble et d'être soi-même en même temps conformément au jeu théâtral initié par la troupe de Molière (1622-1673) rassemblée autour de la devise reprise par la suite, *Simul et Singulis*, pensée érigée en principe fondateur du jeu d'acteur dès 1682 au fronton de cette ruche estampillée du sceau royal.

Etant donné le libre arbitre comme l'édicte Victor Hugo :

« La liberté d'aimer n'est pas moins sacrée que la liberté de penser. Ce qu'on appelle aujourd'hui l'adultère est identique à ce qu'on appelait autrefois l'hérésie. »

Comme la mort qui, dans l'arcane, n'a ni nom ni image puisqu'elle ne se représente pas, se justifie sur les planches et à l'écran l'impossible au mépris de toute bien-pensance ou sentiment d'appartenance puisque, certes, l'homme est un animal social, mais tout autant symbolique, il est un animal métaphysique aussi ; politique par voie de conséquences d'où s'ensuit la théâtralité, il est poétique et se réclame du style et de la stylisation garante d'humanité, voire d'infinitude en son for intérieur, au plus fort de l'intime, que chante la musique et que passe le rêve dans le silence d'une nuit transfigurée orphique. Corps-acteur/artiste psychopompe, comme l'histrion est danseur des solitudes dans l'arène, l'aire de scène, la skéné, l'orchestra voit s'élever la poussière rendue à la poussière de toute éternité.



Mais, les arts du spectacle vivant se réduisant dans l'interprétation, en maître-mot celui-ci induit la corrélation artistes/publics dans ce réseau verbogestuel dont parle André Helbo (1975), et que soulève la représentation théâtrale lyrique, chorégraphique, dramatique, en un mot, l'orchestrique qui en est la définition, la clé. L'idéal de beauté se cristallisant, la mousiké procède toujours et encore des arts du spectacle vivant en leur ensemble si l'on considère en substance l'exposabilité du fait représenté, en l'occurrence : moins spectacle que vue de l'esprit comme le font remarquer les sémiologues Georges Didi-Huberman ou André Helbo en référence à Walter Benjamin (1892-1940) lorsque ce dernier parle de reproductibilité de l'œuvre d'art. Effectivement, en tous points immatériel car d'ordre spirituel, moral, métaphysique, éthique, technique et technologique avant que de n'être esthétique faute de poétique ; en vérité du corps, la poésie dramatique, lyrique, chorégraphique se met en place dans un jeu d'interactions scène-salle au plan scénographique, l'émotionnel outre le psychologique et le cognitif, donnant consistance et substance au théâtre du corps pétri de gestes et de mouvements. Subtil, sensible et incarné, le spectacle vivant se fait dans l'instant d'éternité du moment au temps présent comme au premier regard, l'événement-phénomène s'évanouissant dans l'éphémère des lumières de corps évoluant en l'espèce de façon plus spéculaire que spectaculaire dans ce ballet prismatique sous le dôme du ciel fait d'ors et de pourpres.

Ainsi, au théâtre classique, traditionnel et conventionnel du théâtre à l'italienne, de même que sous le signe de l'amour, les corps en déroute transparaissent à travers les courses-poursuites d'ombres et de lumières, les silhouettes stylisées et figurées prennent leurs marques aussi bien dans cette grande maison occultée qu'en pleine nature à ciel ouvert. Car, devant l'image, la personne olympienne, l'athlète d'affects donne le spectacle d'une autorité sur soi qui est la marque et le signe des grands que salue Platon (428-348) en lieu et en place des tout débuts du théâtre tragique. Avec ou sans théâtralité, autre est la cause dansée perdue d'avance s'il n'y a amour, l'amour de l'art, c'est-à-dire l'absolue vérité d'un je ne sais-quoi et presque rien ainsi que Vladimir Jankélévitch ne s'en explique ni ne l'explique non plus. Car le cœur a ses raisons, il s'embrase, il enflamme les cerveaux qui se consomment à l'heure de la représentation devant la *divina assoluta* d'une célébration de la rencontre aux grands moments, aux temps forts, de la représentation – l'imaginaire en élévation.

\*

Quant à l'objet d'étude, nous nous focaliserons plus particulièrement sur le concept de JEU via le jeu d'acteur qui est un autre : acteur musicien/danseur/comédien ; le corps acteur/actant se conquérant à l'arraché par lâcher-prise, mise à nu et prise de risque donne le change.

Se fait jour l'interprétation par coïncidence et de manière sous-jacente aux enjeux du théâtre de l'histoire étant donné son corollaire, le corps, le corps en jeu, certes, mais l'être à la clé du champ des humanités en question, lesquelles se font écritures scéniques ou bien recherche de soi sous le manteau d'Arlequin. Figure aux mille visages comme le dieu Janus a deux faces dans son écran de réalité, en écrin du rêve s'articule une dialectique geste/mouvement qui se resserre autour du concept de voix ; le sens, les sens, l'émotion et le ressenti procédant de la visée, de la portée et de l'envergure, les paroles de corps s'ajustant à la carrure des corps de lumière : le Verbe, la chair du verbe (le corps-acteur/actant). Le grain de la voix étant le corps de la parole, la corporéité prend donc bel et bien part sous les feux de la rampe en tant qu'espace-temps, réseau verbogestuel d'un système interactif artistes-spectateurs articulé à la scène-salle avec ses publics concernés car, c'est le spectateur qui fait les tableaux, finirons-nous par conclure avec Marcel Duchamp, le père de l'art contemporain auquel se rattache tant les artistes-performeurs, acteurs du théâtre du corps en tant que tels.

L'événement-phénomène étant à l'œuvre depuis la naissance de la tragédie, la comédie et sa pantomime comme dans la Commedia dell'Arte, se distingue par les stratégies de persona dans les jeux de masque et leurs canevas. Janus et Dionysos régnaient sur ces deux mondes, le rêve et la réalité, univers multiples et multivers en perspective déclinent la fin des illusions depuis les ombres portées telles que dépeintes dans le *Gorgias* et son mythe de la caverne. Alors, faisons référence au célèbre théâtre d'Epidaure ou à l'Acropole d'Athènes, au Colisée de Rome ou au théâtre antique d'Orange, qui sont des scènes ouverte sur le tout l'univers comme à la foire, le théâtre de tréteaux s'adjoint à tous les mondes aussi, rôle et fonction qu'assumera en tant que lieu traditionnel et conventionnel, le théâtre à l'italienne. Théâtre en perspective, trompe-l'œil avant que ne se jouent d'autres endroits en d'autres lieux, topos, lieux de la pensée, pensée du corps en

reconnaissance des limites pour renouer avec la nature, sa nature profonde ainsi que *Planetary Dance* (1987) d'Anna Halprin (1920-2021) en témoigne à travers une marche-course en trois cercles concentriques pour une danse-performance de tout âge et de toute condition, faite, réalisée, accomplie au même moment dans des pays du monde entier reliés à une même cause comme d'une seule voix se constitue la ronde autour de la planète bleue, la Terre, au nom de la paix entre les hommes. Citons également *Roof Piece* (1971) de Trisha Brown (1936-2017), qui investit d'autres endroits, d'autres lieux et d'autres enjeux, l'espace urbain, en l'occurrence les toits terrasse et façades d'immeubles de New York en guise de théâtre, aire de jeu... Au demeurant, *camera obscura* toujours faisant le reste puisque finalement, du regard, c'est le spectateur qui fait les tableaux.

Une était une fois le spectacle vivant, l'art filé à une voix, un regard : réflexion-réflexivité du corps en représentation. Au fond, s'il nous parle tant, n'est-ce en définitive parce qu'il est pensées en soi, sensible incarné ? Si le corps parle en effet dans la sphère théâtrale qui est la sienne, c'est qu'il est parole, vérité, langage certes, mais avant tout parole, paroles de corps ; il est voix à part entière, une voix. Aussi se comporte-il en être propre, sa spécificité, la subjectivité ayant raison du plus objectif ; le corps humain n'étant pas autre chose qu'une personne sous le personnage quand bien même il serait l'instrument de personnalités en lutte d'égo, quelque démiurge le mettant en lice. Or, à ce titre, le corps-acteur n'en demeure pas moins geste créateur de liens entre les uns et les autres à s'adresser comme Larousse aux hommes sans user d'autres biais que de son individualité propre : le Jeu, l'intime en personne, la différence, ce par quoi se signe l'ADN, le nom propre.

Au-delà de toute volonté de signification, attendu l'expressivité au risque de la théâtralité et réciproquement, corps de la parole, voix, regard, geste, mouvement ; se fait levier sur la sensibilité qui s'éveille à elle-même et que réveille, que révèle, le noir plateau aux temps forts de la représentation combien même fût-il immatériel de par son jeu poétique, le corps en scène n'en demeure pas moins physique, tangible et concret, présent-absent, dual et paradoxal, opératique du fait de son interprétation, le charme s'exerçant à mesure qu'il s'éprouve et s'émousse jusqu'à épuisement, dévidement, méconnaissable, identifiable instantanément en raison de son souffle, sa respiration, le poids du regard allant de loin en loin jusqu'à disparition-apparaissant en mutation. Le corps actant comme métamorphoses s'annonce des plus énigmatiques. Mystère de l'incarnation en tant que tel, insaisissable mais tout à la fois prégnant, il est un puits de lumière, une colonne d'air, tréfonds d'une inquiétante étrangeté. Il se lit comme il se plie et se replie ; il se délie, se délie, se déploie et se dévide. Il résiste à toute définition de lui-même, jaloux de ce qu'il est, de qui il est : indivise et impénétrable. Cependant, il nous parle de l'intérieur. Et pourtant, il parle même pour ne rien dire d'autre que ceci : je suis là, regardez-moi !, spectacle, je suis, vivant je suis, certes, mais je n'existe pas. Ainsi il s'exprime, vibre, exprime de plus le Verbe qui s'est fait chair.

© Valérie Colette-Folliot, le 1<sup>er</sup> novembre 2023 / conférence du 17 octobre 2023 prononcée à l'auditorium du Conservatoire de Rouen pour les classes préparatoires CPEES théâtre, musique, danse et Licence Interprètes Musiciens

