

Mutations & Métamorphoses

« Où qu'il soit, le beau reste pour moi un grand mystère », disait le peintre Degas alors qu'il traquait le plus petit mouvement dans le geste et l'étincelle du regard des ballerines et petits rats de l'Opéra. Sous l'autorité du maître de ballet Louis Mérante, selon la règle et la discipline ayant fait le prestige, la réputation et la renommée de l'Académie Nationale de Musique dans les années marquées par le Romantisme et l'Impressionnisme, l'on scandait encore et encore la mesure à grand coup de bâton comme le faisait Lully ou Beauchamp au château de Versailles, domaine des menus plaisirs du Roi-Soleil ressuscité par instants d'éternité au lustre, aux ors et aux pourpres du Palais Garnier ; Paris étant alors le phare culturel d'un monde en premières lignes des splendeurs et merveilles pour cette grande famille, les arts du spectacle.

Se tenant en faction au cœur du lien dans le secret de la chambre close, le peintre capte sur le vif le mouvement des corps qui s'appliquent à défier les lois physiques de la pesanteur en montrant comment s'élever à force de monter sur la pointe des orteils, pris par ce mouvement irrépressible qu'est le geste impérieux d'une musique qui vient de l'intérieur, rythmant les cœurs entre eux, sphères contre sphères, en ajustant les notes aux pas cadencés tintinnabulant avec des vibrations subtiles dont la musicalité, l'harmonie et la perfection semblent miraculeusement atteintes ci et là, entre ciel et terre, dans l'irréel du corps que sublime le ballet romantique au gré de procédés techniques comme le plus ingénieux de tous, l'éclairage au gaz qui aura fait son apparition triomphale à l'Opéra de Paris le 6 février 1822 tout d'abord, puis l'éclairage électrique ensuite dès 1875 à travers quelques effets de scène au Palais Garnier à l'occasion de son inauguration. Mais dans l'évolution des formes scéniques, spectaculaires et théâtrales, il faudra attendre 1883 pour que soit entreprise l'électrification de tout le bâtiment désormais conforme aux progrès industriels de la vie moderne telle que

souhaitée à la Belle Epoque par le Tout-Paris. Car en derniers ressorts, suite au tragique incendie ayant détruit l'Opéra-Comique en 1887, sera finalement adoptée l'installation du dispositif électrique conçu par Thomas Edison avec sa lampe à incandescence dans toutes les salles de spectacle de Paris. Toutefois, ce n'est qu'en 1935 que Serge Lifar, alors directeur de la danse de l'Opéra de Paris, décidera d'éteindre le grand lustre de la salle à l'instar d'Antoine, son prédécesseur metteur en scène et fondateur du Théâtre Libre, qui sera le premier en France à faire le noir plateau en 1887 afin de plonger le public dans une disposition de corps et d'esprit telle que vivre le temps de la représentation deviendra l'un des grands moments du geste aussi prégnant que réel ; la mise en scène étant ce biais choisi pour donner l'impression que le spectacle fait se dérouler sous les yeux du spectateur, ce regardeur qui fait les œuvres, argue Marcel Duchamp, une tranche de vie et non pas une fiction comme c'était habituellement le cas au théâtre commercial du XIX^e siècle dans les vaudevilles.

Avec les conceptions wagnériennes qui bouleversent l'ordre préétabli, traditionnel et conventionnel du théâtre à l'italienne – d'ailleurs aboli en 1876 par le fait que les spectateurs assisteront dans le noir à la première de *L'Or du Rhin*, restant plongé dans leur nuit transfigurée durant toute la représentation de cette œuvre d'art totale préfigurant l'opéra de l'avenir –, selon les perspectives novatrices de Wagner en personne, et orientations publiées dans son livre intitulé *L'œuvre d'art de l'avenir* paru en 1850 déjà, rétroactivement l'inauguration du Théâtre Wagner à Bayreuth en Allemagne apparaît indubitablement comme le coup d'envoi du spectacle vivant de la Modernité. Réforme et manifeste, en effet, la théorie wagnérienne repose et pose les principes en question de la *mousiké* à l'adresse des générations futures ; modalités et jalons d'une création vivante étant donnés aux artistes en général et plus spécifiquement aux metteurs en scène en particulier, ces derniers défendent et illustrent un métier inédit qui relève de l'innovation en ces temps de révolution industrielle où les techniques et la technologie avec les différents arts de la scène se rencontrent et s'influencent dans le vif du sujet. De sorte que c'est avec un souci extrême de cohésion que sont reliés théâtre, musique, danse, poésie et arts plastiques. S'ensuivra ledit *gesamtkunstwerk*, concept opératoire d'œuvre d'art commune ou totale entraînant l'apparition des avant-gardes au XX^e siècle au travers des personnalités de la trempe d'Adolphe Appia, auteur de *La mise en scène du drame wagnérien* paru en 1895. Les conceptions scénographiques ici exposées devant durablement introduire à une redéfinition complète et totale de l'espace scénique résolument tourné sur la vie intérieure de personnages dont la psychologie des profondeurs se traduit en visions du monde radicalement éloignées

de tout réalisme ; c'est au profit du jeu d'acteur que participe et concourt chaque composante du spectacle vivant aux propriétés et caractéristiques centrées autour du corps-acteur, cette kinesphère en mouvement, une espèce de dansacteur assurément définie avant l'heure étant donné le corps mis en scène désormais, mis en valeur tel quel car, en perpétuelle mobilité, actif, réactif, en action mais libre de s'emparer des choses du dedans/dehors enclines à jaillir de ces gestes qui proviennent du lien d'humanité à cœur qui est sien et qui leur est propre, tout pareil en outre et semblable en tout point exactement au *Cri* de Munch (1893), l'œuvre scellant le pacte qui en est l'apocalypse, l'eschatologie même, de la personne humaine en qualité d'être vivant, ou Je. Car être en scène, ceci consiste-t-il *in fine* au fait d'être-là, mu, animé, présent/absence mais agi, habité par quelque instance *duende* enchanteresse, résonante ?

Faisant son chemin, l'idée bouleversera la scène internationale de par la nouveauté de sa théorie largement reprise ensuite par la génération nouvelle de décorateurs qui ne seront désormais plus les régisseurs promus mais en revanche, des peintres bel et bien résolus à métamorphoser la réalité en rêve dans le cadre de scène des transmutations alchimiques – l'image incarnée de la peinture vivante siégeant sur les esprits et la société par imaginaires en correspondances interposées. Ces artistes-plasticiens allant dans l'ombre des auteurs dramaturges, ils se redoublent de scénographes et metteurs en scène à la carrure des plus grands du monde des arts tel ce génie inégalé de la Renaissance, Léonard de Vinci, à l'envergure et au rayonnement sans comparaison possible sinon, à l'époque Baroque, Charles Le Brun au XVII^e siècle dans le sillage de Louis XIV – ladite lignée s'étendant bien au-delà des célébrités actuelles confondues telles Bob Wilson, Visconti, Chéreau, Yannis Kokkos, Peter Brook, Giorgio Strehler, Peter Sellars, par exemple, à l'appui du livre de la vie, ce livre des splendeurs fait d'images acoustiques par opéras, ballets de toutes pièces dans le spectre théâtral si atypique, étrange, inquiétant et indéfinissable, qui échappe à l'entendement tant font œuvre de l'esprit ces productions, les divertissements, étant *a fortiori* œuvres d'art sublimant les visages du temps modifiant le théâtre classique et moderne en art contemporain comme dans l'ordre des installations-vidéo de Bill Viola, démonstration par la grâce étant faite au champ du regard que la main inspire.

Face à Wagner, comptera *de facto* André Antoine parmi les acteurs du théâtre classique mué en théâtre moderne conçu pour un spectacle du vivant contemporain par le mouvement de la vie via le corps en acte, les représentations du corps étant. Antoine, premier metteur en scène français, aura combattu le théâtre bourgeois de son temps en demandant aux artistes de scène, les comédiens, d'utiliser leur corps en plus près et au plus juste du grain de la voix à l'instar des vues héritées de François Delsarte. L'enjeu étant de développer un jeu émotionnel, qui sache se faire sensible et physique, voire mystique et des plus intimes en tout point différent de celui des cabotins en vogue en cette fin de siècle. Les acteurs académiques brillant par leur verve et truculence dans ce champ de bataille qu'est le vedettariat, lieu de concurrence et compétition nourries de rivalités entretenues insidieusement par toute entreprise de spectacles, quelles qu'elles soient ; les théâtres faisant florès avec des noms comme Sarah Bernhardt, l'inimitable tragédienne, Coquelin dit l'ainé, premier Cyrano de Bergerac aux sommets. Or précisément, lui, Constant Coquelin, acteur-comédien de son état, est artiste de scène. Comme interprète, il est le créateur du célèbre rôle dans *Thermidor* de Victorien Sardou (1891), et joue la comédie à merveille dans ce drame historique où se mêlent le rire et les larmes, osant l'irrévérence tangente et sensible d'égratigner sans ménagement la figure politique du révolutionnaire Robespierre, ce héros de la République, personnage décrié de l'Histoire de France des années 1789-1794, habilement dépeint sans n'être pourtant une seule fois montré en scène au cours des quatre actes durant, sous les traits d'un tyran à la vertu intransigeante pendant la Terreur. Ces libertés de langage vaudront que soit censurée ladite pièce, interdite d'affiche jusqu'en 1896 passée la troisième représentation du 29 janvier 1891, laquelle n'aura finalement pas lieu puisqu'elle fut remplacée *in extremis* par le non moindre *Tartuffe* de Molière auquel le public du Français réclamait haut et fort : « Ther-mi-dor ! Ther-mi-dor ! Ther-mi-dor ! », sans discontinuité ni relâche. Ainsi le poids de la morale et sa bien-pensance sévissait-il. En 1906, sera supprimée cette institution de répression, les théâtres de France échappant aux fourches caudines de la critique humiliante et partielle, la censure étant une épreuve difficile comme on le sait. Reste à rappeler cependant que les institutions officielles et privées du théâtre français connaîtront avec la Révolution française une émancipation drastique grâce à la loi Le Chapelier votée en 1791 car, à partir de ces textes, voleront en éclats les privilèges du théâtre de l'Ancien Régime par la suppression des corporations de métier, notamment dans le domaine théâtral ; l'Histoire nous enseignant que cette nouvelle législation règlera les conditions de production-diffusion des pièces de théâtre – opéras, ballets, drames ou comédies – dans le but d'encourager l'économie de la création artistique et le développement culturel de nouveaux théâtres à travers l'ensemble

du territoire français parce qu'au plan national, les métiers du spectacle vivant devraient échapper à la mainmise des esprits par cet organe étatique d'un autre âge : la censure – à noter que celle-ci porte initialement le nom d'Inquisition puisqu'elle en est la préfiguration au XII^e siècle, cette organisation ecclésiastique de répression étant placée sous protection de l'Eglise et mise en application par les dominicains et franciscains eux-mêmes, d'où le caractère hautement moralisateur et religieux de celle-ci).

Ainsi 1791 verra la dissolution du service monarchiste chargé de surveiller les répertoires. A partir de ce moment comme dit précédemment, sera encouragée la création de nouvelles pièces d'une part, et favorisé d'autre part le développement des spectacles à vocation commerciale ; le théâtre devenant le média par excellence sous-tendu de la presse et sa propagande de surcroît, toutes les couches de la société étant visées sans exception jusqu'au poulailleur et les enfants du paradis, d'où la portée du spectacle vivant au théâtre dans la sphère publique, culturelle et socio-économique. Face aux pouvoirs politiques, le théâtre, ce monde si particulier, demeure quant à lui ce qu'il est censé être, c'est-à-dire une tribune et une agora tout à la fois pour se retrouver et débattre de sujets multiples, divers et variés autour de la table des idées et idéaux avec ses préoccupations propres et ses réflexions de tout ordre. Dans le champ de la liberté d'expression, la loi 1901 autorisera toutes personnes réunies au nombre de deux ou plus à créer une association à but non lucratif autour d'un projet ou d'une cause commune après déclaration en préfecture et publication au Journal officiel. Par conséquent, s'inscrit d'emblée dans la sphère politique, juridique et légale de l'espace public, toute association loi 1901 par cette loi qui permet à l'Etat de contrôler, démocratiquement parlant, les mouvements de société, se donnant les moyens de combattre ainsi, en les anticipant, toutes menaces pouvant émaner de groupuscules quels qu'ils soient, occultes ou anarchistes de tout bois, ou bien sociétés secrètes.

Nonobstant Tradition et Modernité se disputent la superbe, ceci étant toujours et encore d'actualité. En premier lieu, référons-nous à la Querelle des Anciens ; en second lieu, à la Querelle des Bouffons ; en troisième, la Bataille d'Hernani ; en quatrième, le Mouvement Dada ; en cinquième, la Non-danse ; enfin, en couronnement la Réforme des Banquettes comme emblème du phénomène voir et regarder, dire et faire au ban des arts du spectacle.

Mais, introduisons par la Querelle des Anciens et des Modernes ou Querelle des Classiques et des Modernes (fin XVIIe – début XVIIIe). S’y amorce une suite d’interrogations et de questionnements à n’en plus finir, qui agiteront les uns et les autres. En l’occurrence, les Classiques dans l’aura des Anciens, représentés par Boileau sous l’égide de Corneille, Racine et Molière considérés par leurs contemporains comme de purs génies ; pour leur part, les Modernes seront quant à eux menés sous la bannière de Perrault suivi des poètes dont l’auteur lyrique Quinault ou bien encore Chapelain critique du Grand Siècle (1661-1715). Puis au Siècle des Lumières (1715-1789), de retour sera le temps du renouvellement des formes poétiques et artistiques, théâtrales, lyriques et chorégraphiques, par ci par là où se joue tant et tant de soi dans la discussion ravivée sur les limites de la création et de l’expression artistique considérées en termes d’émancipation ou de liberté de penser par soi-même. Pour toute alternative, comme enjeux s’offre soit l’héritage de l’Antiquité dans le droit fil de la mémoire et de la transmission, soit le bon goût prévalant à la Cour du côté des Grands de ce monde. Avec libéralités, privilèges et pensions, par suite, la Querelles des Bouffons ou Querelle des Coins (1752-1754) enflammera une fois de plus encore les esprits dans un nouveau débat opposant les tenants de l’opéra lulliste à la française à travers Rameau, et les défenseurs d’une italianisation des spectacles à travers Rousseau. Après le Baroque et le Classicisme (XVIIe-XVIIIe), reviendra l’heure des oppositions entre perspectives traditionnalistes et modernistes avec le Romantisme (XIXe). Ainsi, points de vue et optiques sur le théâtre fusent-ils ardemment autour de la Bataille d’*Hernani* que suscite le drame romantique de Victor Hugo créé en 1830 ; le chapitre restant gravé dans les annales comme prétendument acte fondateur du romantisme français pour ou contre le respect des normes et codifications telles que les unités d’action, de lieu et de temps le préconisent dans la vraisemblance et la bienséance des faits. Sur les traces de la Modernité dans le feu du Surréalisme ensuite (XXe), toujours mais encore et encore s’abattent les turbulences de la vie d’artiste sur la société culturelle avec ces chahuts et tohu-bohu de la bohème dont avaient le secret les Dadaïstes (1916-1923) quand ils prônaient, pour leur plus grande satisfaction, le non-sens, la provocation, la contradiction, le cosmopolitisme, voulant aller à rebours de l’air du temps pour prendre le risque du rythme au prix de scandaliser le monde et l’univers tout en s’y inscrivant nonobstant de plain-pied comme ce fut paradoxalement le cas avec *Parade* d’Erik Satie en 1917, ou bien *Le Sacre du Printemps* d’Igor Stravinsky en 1913, dans les répertoires et registres de l’histoire contemporaine théâtrale, musicale et chorégraphique. Attendu qu’ils sont ce qu’ils font, les artistes contemporains se constituent avant-gardes effectives à l’aune des iconoclastes.

Dans l'élan *d'Ubu Roi* d'Alfred Jarry (1896), représenté au théâtre de l'œuvre (Paris), sont en bloc rejetées les conventions théâtrales académiques en présage du théâtre de l'absurde tel que l'imaginera Ionesco au moment venu (1950). Mais pour l'heure, revient le miroir vers Francis Picabia et Marcel Duchamp depuis New York et la revue Cabaret Voltaire depuis Zurich autour des Tristan Tzara, Hans Arp ou bien Hugo Ball qui, ensemble, collectivement et individuellement revendiquent souverainement la légitimité et le droit de satisfaire à la différence sans complaisance à soi – la singularité, l'originalité, le grotesque et la difformité frayant avec le monstrueux et la monstruosité comme l'horreur s'étale depuis la guerre des tranchées (1914-1918). Effectivement, lui aussi, Hugo Ball parle en artiste engagé, pacifiste convaincu lorsqu'il se propose « de rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéals », insistant bel et bien sur la marque du pluriel du substrat « idée » en guise de marque de fabrique pour dire et faire du singulier un symbole, un signe de reconnaissance, en vérité (H. Ball, 1916). Enfin advient cet autre, au tournant du XXI^e siècle, la Non-danse qui soulèvera à son tour grand nombre de polémiques entre les années 1990-2000 dans le sillage d'Orazio Massaro, un ancien interprète de la compagnie Bagouet, dissident de la danse contemporaine ; ensemble, ces artistes chorégraphiques associés constituent un mouvement de pensée sous les formes les plus atypiques qui soient telles celles émanant du cercle concentrique des Boris Charmatz, Jérôme Bel, Hervé Robbe, Xavier Le Roy, Alain Buffard, Josef Nadj, Maguy Marin, Carlotta Sagna entre autres ; toutes et tous s'engageant dans une voie aventureuse et aventurière au nom des artistes-transfuges qu'ils sont, si farouchement attachés au désir d'explorer collégialement le champ des possibles dans le tout l'univers au royaume des signes. Ce monde du spectacle vivant, lui, existe vraiment ; il est, il vit, il meurt à lui-même, éphémère, pour renaître de ses cendres littéralement réduit en pièces par annihilation et déconstruction du processus de création académique qu'il réinvente et qui le galvanise ainsi donc paradoxalement, sublimé, transfiguré, métamorphosé tout comme révélé à lui-même en ses ultimes retranchements.

*

De l'indicible à l'ineffable, entre zéro et l'infini, l'être-au-monde s'expérimente sur scène via l'apparition disparaissante 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 par mutations et métamorphoses.

Contre illicite et forclusion, il y a celui qui se débat aux prises avec ses propres limites de même que la censure sous toutes ses formes ajoute au déni de réalité, voire précipite le retour du refoulé. L'insignifiance de ce qu'il est convenu d'appeler théâtre officiel nappant les divertissements de tout acabit des ornements du jeu d'agrément, théâtre, musique, chant, danse, variétés, cirque, arts-plastiques, poésie coopèrent avec les interdits et l'interdit en question, passant outre autant que faire se peut le refoulé en retour qui s'affaire dans toutes sortes d'apparences aux allures souvent trompeuses quoique révélatrices en réalité. Ainsi les mutations glissent-elles sur l'onde portée des arts de la scène. Et le spectacle vivant joue de rivalité avec le pouvoir et la puissance, l'image et la représentation, l'autorité et le sacré, prenant le risque de se mesurer à certaine violence qui se replie sur la jouissance ou le sentiment des choses, l'objet empruntant au ressenti le dire et le faire à l'épreuve de l'action que de s'engager dans un lieu, un espace-temps, nécessairement autre puisqu'il est scénique ; le drame ou l'action en cours modifiant tout autant l'acte de voir que celui de regarder, action-contemplation s'avèrent en jeu dans le fait de monter en scène pour être vu sous les feux de la rampe à concurrence de celui qui est de l'autre côté du miroir, devant le quatrième mur, se dissimulant non pas sous le masque mais dans l'obscurité et la pénombre de sa nuit à scruter le moindre des faits et gestes des acteurs que d'ailleurs, les spectateurs savent être s'ils le décident comme cela était d'usage entre 1630 et 1759 à l'époque où les sièges étaient autorisés sur la scène autour des comédiens. Nonobstant s'ensuivra la Réforme des Banquettes qui devait rendre aux auteurs de la Comédie-Française l'entièreté des planches aux seules fins dramaturgiques. Ainsi, le 31 mars 1759 disparaissait donc le privilège des banquettes, abolissant le droit exclusif de la Noblesse et de la haute-bourgeoisie à disposer des feux de la rampe aux même titre que les gens de la balle ; l'Histoire témoignant du fait que

« Les acteurs ont souvent de la peine à se ranger sur le théâtre, tant les ailes sont remplies de gens de qualité qui n'en peuvent faire qu'un riche ornement. » (Chappuzeau, *Le Théâtre français*, 1674, p. 153).

*

Rendre participatif ou non le public étant la question du monde du théâtre d'aujourd'hui depuis la fin du XIX^e siècle à travers les toutes premières tentatives, missives et expériences en rupture avec le parisianisme que dénoncent dans sa fervente volonté de décentralisation les spectacles anti-clivant où se mêlent artistes professionnels et amateurs de Maurice Pottecher, alias Martin Petitclerc, dit le Padre au Théâtre du peuple à Bussang dans les Vosges, afin de distraire mais instruire comme le préconisait pourtant Molière qui cherchait tant à plaire qu'à élever en éduquant la belle et noble compagnie du Grand Siècle ; avec la naissance du metteur en scène en lieu et place de l'auteur considéré comme seul signataire de l'œuvre donnée, l'alternative se pose de façon décisive et déterminante quant à la place que chacun occupe dans la sphère du spectacle vivant ; artistes, auteurs, spectateurs s'entretenant suivant une règle du jeu immersive au prix certes d'identification, mais de projection critique et distanciée.

Lectures et perspectives : hypothèses de travail

- De l'indicible à l'ineffable : un je ne sais quoi ou presque rien entre zéro et l'infini dans le mystère de l'instant présent de sorte qu'en un éclair, tout surgissement se produit sur fond de silence, clair-obscur ou bien lumières dans les ténèbres suspendues à l'heure bleue, éphémère impalpable saisi dans l'immédiateté de son accomplissement telle que se réalise l'épiphanie ;
- L'être-au-monde comme apparition disparaissante, présence-absence ;
- Intelligence du corps, mutations-métamorphoses/transformation-transmutation : alchimie, le sensible incarné contre logique du mouvement animé : l'immanence-transcendance ;
- Les cinq fondamentaux de la kinesphère : espace-temps-poids-énergie-relation ;
- Le spectacle comme œuvre de l'esprit : forme-expression/écho-résonance noosphère

*

L'épaisseur du geste

Poser une définition du corps glorieux *a priori* n'a rien d'évident. Pour preuve, le *Vocabulaire*

de théologie biblique qui fait autorité en ce domaine (cf. Xavier Léon-Dufour (1970, dir.), *Vocabulaire de théologie biblique*. Paris : Ed. du Cerf, 1980, 5^e édition). Or, l'on sera frappé de ce qu'il n'y ait pas d'entrée à l'occurrence "glorieux" dans cette somme bien qu'il y en ait une au substantif "corps". En effet, hormis le vocable "gloire", synonyme lui tenant lieu de plus proche *étymon*, l'on constatera que de prime abord la pensée théologique testamentaire traite du corps glorieux par approches et petites touches uniquement mais non pas explicitement. Point d'occurrences non plus à "corps glorieux", ce qui ne présume cependant pas de son vide de sens, tout au contraire. Car dans la Bible, le mot "glorieux" revient à fréquences réitératives, ce de manière laudative pour dire et exprimer la transcendance comme, par exemple, celle d'Abraham, le patriarche dit « très glorieux » (Gn 13, 2). Corrélativement désignés par le qualificatif substantivé "Incorporels" pour anges, nous faut-il induire pour autant que ceux-ci sont à eux-mêmes glorieux, des Glorieux ? Ainsi dénommés, attendu qu'ils ne possèdent pas intrinsèquement de corps physique parce qu'ils ont pour rôle et fonction de rehausser la Gloire de par leur mission seulement, immatériels comme actes de parole/actes de langage, ces serviteurs de Dieu sont des messagers envoyés pour le Salut des hommes en vue du salut des âmes. Les anges étant effectivement glorieux par définition, en ce qu'ils sont reconnus pour être "esprits", purs souffles ou vents, « gloires », archanges, bras armé pour l'amour du Nom, en tout état de cause, ils sont la manifestation ardente qui brille, se consume et ne brûle pas ; les anges ainsi que

les saints et les patriarches étant des êtres de lumière à l'image et à la ressemblance du Père des lumières, lumières du corps dit « glorieux Seigneur » (Ja 2, 1).

Selon l'acception biblique, l'idée de corps glorieux recouvre de vastes champs d'investigations ayant trait au sens de la responsabilité, ce geste-ci engageant bien au-delà. Lié au fait de vivre dans la nouveauté de vie, il en découle la tendreté du corps-esprit à l'empreinte divine au risque de l'amour, ce au mépris même des interdits parfois quand, au creux de son monde jaloux, le cœur de pierre se transmue en cœur de chair qui se prépare comme au temps des fiançailles à l'orée des noces mystiques. Chaque instant en conscience étant l'ultime, par chaque petit geste en ses moindres mouvements, faits et gestes des plus simples cillements au battement d'ailes, tout concourt à l'accomplissement de l'heure dernière apocalyptique : l'avènement, le regain ou le renouveau de l'homme intérieur tout de lumière revêtu comme en sa première enveloppe finalement dévoilée. Ainsi en est-il du non moins mythique corps rédempteur de la femme vêtue de soleil selon les Textes, qui se dévoile en signe des temps et se dresse contre une autre plus obscure que ténébreuse : figure symbolique toute pareille au grand signe en butte. Percer à jour cette vérité-ci (la vérité cachée), telle apparaît la portée du verbe faite chair ou, pensées incarnées : puissance de la parole du corps glorieux, pouvoirs du corps dansant aussi à sa suite, fort et riche de son image. En outre, le terme "glorieux" traduit et dénote la notion d'auto-transcendement si chère à la Tradition comme l'évoque le théologien orthodoxe Olivier Clément. Devant l'image, cette figure est une icône. Qu'en déduire ?

Ainsi donc, tout d'abord cette somme bibliste dirigée par Xavier Léon-Dufour nous apprend que le mot "gloire" est une notion renvoyant à l'idée de poids. En hébreu *kabôd* signifie "réputation", tout au moins le terme souligne-t-il l'importance, le respect, la considération qu'un être inspire dans l'existence. Aussitôt après l'on sera sensible au champ lexical auquel ce vocable retourne.

Englobant toutes sortes d'idées depuis celle d'actions de grâces, d'anges, d'apparitions, etc., l'on ne peut cependant s'expliquer l'absence du mot même "glorieux", absence symptomatique des limites du langage, l'exprimabilité que symbolise de manière significative le syntagme "corps glorieux" étant l'objet de notre étude puisqu'il y est question de la translation entre les mots et les gestes dans le mouvement dansé, le corps dansant s'élevant à mesure que rayonne le corps glorieux depuis son regard ; l'objet sans motif qu'est l'amour étant un corps sans objet qui agit sur la danse et les arts du spectacle parce qu'il active en lui-même des pouvoirs de réminiscences telles que les écritures orchestriques ouvrent aux transcendances du jeu scénique, dramaturgique. Car face à la transmutation des paroles de corps, l'être en jeu n'a d'autre ressource au fond que sa force. Mais en vérité, qu'est-ce qu'un geste s'il ne sauve ?

Conséquemment, par association d'idées et approche sémantique, l'on pourra s'appuyer sur le fait que, peut-être, l'adjectif qualificatif "glorieux" ouvre à tout un pan de la réflexion d'ordre théopoétique induite dans le substantif "gloire", ce qui n'est certes pas sans rapport avec le champ des arts de la scène, loin s'en faut ; en l'espèce, l'adjectif substantivé "le glorieux" qui parfois s'écrit en majuscule par antonomase, la figure de style ou trope consistant à transformer un nom commun en nom propre et vice versa selon un jeu de mutations. Dans sa participation au monde, l'identité s'ouvre et s'élève, faisant l'expérience du signe des signes s'il en est : la croix – le corps humain mais sa danse aussi, son destin et sa destinée découvrant sa vie toute entière en son âme et conscience. Par le troisième œil, change alors et se transfigure, peut-être, le visage des temps où l'on se sent généralement plongés, enfermés, submergés comme pris dans l'impersonnel de l'espèce, dans le mouvant et l'anonymat du corps désubstantialisé de l'ère du vide. Ce monde-là où règne le néant subit sa propre loi, laquelle est désincarnée en avatars du Seigneur de la gloire, explique Gilles Lipovetsky dans son essai *L'Ere du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard (Folio/essais), 1989, en référence aux Textes (I Co 2, 8). N'étant pas lumière ni *a fortiori* corps

glorieux, à peine sera-t-il lumières de corps, suggère Valère Novarina (2006) s'il est mis en scène, tout de tendresse par « le resplendissement de sa gloire, l'effigie de sa substance » (He I, 3) qui respire « sur sa face » (2 Co 4, 6).

En tant que matière étrangère à l'esprit constituée selon l'ordre d'un système inepte et inapte à toute espèce d'élévation de l'âme – ce rapt des corps par l'esprit en vol –, ne s'appréhende le corps de jouissance sinon à des fins tragiques parce qu'*a priori* personne n'habite plus en ces murs comme si ces corps en représentation finalement n'étaient que des corps en pâture, abandonnés au plus terrible inconnu et livrés au déni où nos hontes refoulées se reconnaissent à peine. Corps-objet, corps objet sans motif, corps objet du désir, objet sans corps. Dans ce processus de transmutation qu'instaure l'élévation du corps par l'esprit, la danse quant à elle semble porteuse de sa propre lumière, ô combien imminente en regard du plérôme, la grande lumière des lumières selon la pensée mystique classique des Anciens. L'idée référant au concept de corps glorieux dansant sous les corps glorifiés de la danse, ne traduit-elle en somme autre chose que la souffrance du deuil en soi, voire la peur-panique de soi sous/dans la peau ? Reflet de notre propre douleur et de nos hontes diffuses, ce corps en deuil flotte en vacuité comme drapeau en berne. L'universel martyr dans l'épreuve de la question montrant un corps qui s'abîme et se détruit à petit feu dans l'opaque alors que personne n'y transparaît plus hormis le noble et le plus tendre. Ce qu'exprime l'acte de danse par son geste rédempteur. Or, si ce corps hurle, n'est-ce parce que l'être qui l'anime s'y trouve en réclusion, enfermé, dans cette chambre de torture où pèse le silence du corps ? Comme le fait remarquer Olivier Clément dans son essai intitulé *Corps de mort et de gloire. Petite introduction à une théopoétique du corps*. Paris : Desclée de Brouwer, « La douleur extrême fait vraiment du corps un tombeau, selon le jeu de mots platonicien (*sôma*, le corps = *sêma*, la tombe) » (1995, p. 15). L'on considèrera en outre que l'homme à l'écoute du néant, prisonnier de son ignorance, échappe étant donné son corps qui est un autre au plan spirituel ou religieux ; l'individuation étant opacification du corps d'après le théologien. De plus, l'on ajoutera qu'au niveau

philosophique et analytique, l'individuation est réalisation de soi, forme d'accomplissement, développement de la personne individuelle et collective toute entière, véritable maturation du sujet qui procède d'une théopoétique du corps. Et le corps-danseur ou dansacteur (cf. Odette Aslan) de mettre en perspective cet accouchement de soi, cette acceptation du nom en même temps assomption, épiphanie, annonciation, ne sait-on jamais, de par la définition rédemptrice du corps humain comme vocation personnelle à vivre, être et exister en respirant sa lumière par éclats en *geste de compassion là où il se risque tout entier* le sujet en donnant vie à l'amour, en donnant sa vie au destin par amour, le corps en scène étant l'originale destinée – le corps à l'âme mais Dieu au miroir triomphal face à la finitude ; ce désir-ci étant respiration, il est gouttes de lumières selon l'expression consacrée d'Olivier Clément (1995). Car l'être humain, l'homme n'a pas une âme ; il est cette chair spirituelle appelée corps glorieux à revenir des morts d'après la croyance judéo-chrétienne – âme animée, souligne l'auteur. Ainsi donc l'être humain, l'homme n'a pas une chair : il *est* chair animée, d'où le fait que parler du corps ne se peut qu'à partir de l'incarnation du Verbe d'après la catéchèse et sa théologie.

Durant la chrétienté, au long cours, l'imaginaire suivra la doxa paulinienne en vertu d'un christianisme fait Bonne Nouvelle, religion de l'incarnation *et* de la résurrection de la chair.

Composé de poussière du monde – la boue, selon les Textes –, et d'esprit dans la sainteté de son état, le corps exprime la personne. Il matérialise le souffle, cette haleine de vie venue du Dieu unique, créateur démiurge de la Genèse, disent les Ecritures. Mais composé de poussière du monde, l'homme est également poussières d'étoiles comme le fait remarquer l'auteur en théologien convaincu du fait que, dit-il, la chair c'est l'homme tout entier, sa limite et son infini, le dual se partageant son cœur, lequel est consubstantiel de sa chair ; l'homme faisant

l'expérience de Dieu en son habitacle par son libre arbitre. Certes. Mais, par sa fragile liberté aussi, sa faillibilité en son cœur, en son centre, là où se décident les choix, la personne humaine en conscience se meut soudainement en capacité de s'ouvrir à la lumière, c'est-à-dire au divin mouvement de la vie. À l'instar de la chair (*bâsar* en hébreu), l'esprit (*nephesh*) est en l'espèce et la matière « cœur profond ». C'est, en effet, l'endroit où la personne s'ouvre au monde pour que soit vivifié son intériorité spirituellement. « C'est pourquoi le corps, dit saint Paul, peut devenir "spirituel" » observe Olivier Clément (1995, pp. 10, 11). Et l'esprit de devenir charnel, ajoute-t-il, parce que le corps exprime la personne. En conséquence, le corps de chair n'est pas seulement objet de ce monde mais partie du tout, autrement dit : une personne, soit fondamentalement *quelqu'un* ; en d'autres termes, le corps humain est « la manifestation, le langage d'une personne. Il est le souffle qui porte la pensée, il est la marche et l'équilibre qui structurent le temps et l'espace. Ce par quoi je suis en train d'agir [...] renvoie à l'existence entière. L'expérience de la corporéité se révèle comme celle d'un immédiat qui coïncide avec ma présence. Ni chose, ni outil, mon corps c'est moi au monde, moi aux autres » (ibidem). Telle est la raison pour laquelle nul n'achète sa vie, ni la vie, ni le cœur-esprit, encore moins la gloire a fortiori au sens "offrandes" du terme ou *agalma* en grec.

L'âme n'étant donc pas une chose mais quelque chose d'important, c'est tout un destin qui s'y déplie, qui s'y déploie, le sort en étant jeté. En l'occurrence, *agalma* chez Platon ou "gloire" en grec traduit l'idée de Bien. L'*agalma* touche au domaine des délices, de l'honneur, de la gloire au sens glorification ou hommage du terme. Mais par ailleurs, le mot *agalma* revient également chez Jacques Lacan, en l'occurrence, dans son discours de Rome prononcé en novembre 1974 pour dire l'être au cœur, l'autre en soi, l'instance exprimant tout ce qui est à saisir dans la fine fleur des choses, soit au centre du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel – RIS au cœur du désir, là où s'inscrit le manque par l'absence-présence, moteur de tout auto-engendrement, l'objet petit "a" travaillant le langage comme opérateur des actes de parole.

Aussi l'acteur-danseur à corps perdu recrée l'harmonie du monde en signe des temps. Ainsi, sous le regard d'un étranger à soi indifférent à son existence – son corps propre –, la peur, l'angoisse de n'être pas, de ne plus exister, retranche et coupe du monde, brisant les liens. Sans confiance, nul salut n'est avéré, nulle délivrance attestée non plus pour ce corps de mort (Ro 7, 24). Terreur que de se mourir à soi par rejet, sentiment d'abandon ou incompréhension, méprise, ignorance. Enfermement que ce corps image, corps-tombeau, corps-signé altéré par l'ombre du monde corruptible qui ne nous ressemble pas et où l'on s'enlise et se retrouve tout enseveli comme perclus de douleurs. Geôle que ce corps, ennemi dans la glace obsédant d'ambiguïté. Alors prison, sa coque tient l'âme sous scellés au risque de son enveloppe corporelle à lutter contre les éléments aux limites inappropriées avec les siennes propres, trop étroites ou trop larges en réalité, « sac de peau » et pesanteurs ; ce dont répond l'art de la danse par immanence-transcendance via la transe. Force d'ordonnement, forme d'ordre gouverné par un apparent chaos, le ballet illustre la théorie platonicienne de l'harmonie céleste qui se reflète dans l'image du couple homme-femme, le cavalier et sa partenaire sous le masque de la dame et son chevalier constituant la cellule de base de la danse noble. Par extension, l'on conclura aux vertus de la danse malgré certaines attaques notamment fomentées par les puritains qui dénigrent ces compagnies théâtrales attachées aux têtes couronnées, fustigeant les plaisirs dévoyés sous l'alibi de ballets-mascarades parce qu'il s'y déroule des agissements frôlant les écarts d'approches sexuelles ou attouchements comme la métaphore prédicative et suggestive le laisse entendre dans le vocabulaire et le langage classique l'expression "danser la création du monde" pour dire "forniquer", ce qui est synonyme de débauche, décadence. À ce titre, l'on ne manquera pas non plus de songer aux épisodes bibliques lourds d'incidences sur l'image de la danse pour les sociétés du Livre, car, au nom des bonnes mœurs, les arguments des puritains tentent « d'imposer une vision chrétienne étroite opposée à la danse (Moïse en colère en apercevant le veau d'or et les danseurs qui l'entourent (Exode 32 :16-22) ; Salomé et sa danse envoûtante (Marc 6 :22, Matthieu 14 :6) ; voir également : *Siracide*, ou livre

apocryphe de l'Ecclésiastique, 9 :4, où l'exhortation se fait entendre en ces termes : « Ne fréquente pas une chanteuse, tu te ferais prendre à ses artifices » mais certaines traductions la transforment en danseuse et l'associent plus généralement à toute forme de jeux associés à la dissimulation ; d'où les désagréments que pointe cette loi de 1612 interdisant les gîgues en fin de pièce, ce en raison des débordements d'ordre orgiastique.

Toutefois, avec des auteurs comme Baldassare Castiglione ou Thoinot Arbeau, les traités de danse se démultiplieront dès la Renaissance. Leurs éloges s'appuyant sur Lucien dans son *Apologie de la danse*, danser est conçu comme une discipline musicale. Si la saltation est populaire à la cour, c'est qu'elle a des vertus ; la danse mesurée, les basses danses, la danse haute, le fait de “danser haut”, danser “par le bas” ou “terre à terre” en exécutant pavanés et gaillardes, voltes et sarabandes glissées, le pied ailé battu avec légèreté, toutes servent de modèle pédagogique aux Grands de ce monde comme l'explique Antoine Ertle (cf. « La danse dans le théâtre élisabéthain et jacobéen : l'exemple de Thomas Middleton (1580-1627) », (pp. 217-237) in, *Corps dansant – Corps glorieux. Musique, danse et fêtes de cour en Europe au temps d'Henri IV et de Louis XIII*, Marie-Bernadette Dufourcet & Anne Surgers (dir.). Pessac – France, Les Cahiers d'Artes/Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p.221.). Selon lui, « La danse est une forme majeure d'expression de la vie de cour, où elle peut être un instrument de promotion [...] pour devenir de parfaits courtisans ».

Utile aux yeux du pouvoir, la danse participe aux fins morales parce qu'elle aiguise la prudence. Antoine Ertle souligne que « La danse est avant tout perçue comme l'expression de l'union et de l'harmonie. Elle symbolise la danse des astres célestes sur fond de musique des sphères, obéissant à des mouvements réglés avec une extrême précision, en accord avec Pythagore et sa théorie des nombres. Danser c'est recréer l'harmonie de l'univers et plus prosaïquement du royaume, cet univers dont l'astre central est le monarque » (ibidem). Mais à l'Âge classique, bien que la

danse noble et le ballet de cour aient été le véhicule de la propagande royale, la danse théâtrale concourt néanmoins à l'expression de vérités occultes qui procèdent de l'âme. Depuis les ténèbres et les lumières, la danse des amoureux dans Roméo et Juliette (1597), l'ésotérique danse des sorcières de Macbeth (1611), les danses de la mort ou danse macabre, les danses de vengeance, toutes offrent à Shakespeare de dépeindre la vie comme un gigantesque théâtre sur lequel dansent à l'envi hommes et femmes « *all the world's a stage and all the men and women merely dancers* » ; la danse et le masque se surenchérissent, faisant du fait dansé, le besoin de danser, le spectacle relevant du tragique sous ses airs légers et ses façons frivoles avec des mimiques en vogue aux allures détachées.

Processus d'individuation à part entière, la danse plutôt que de sublimer les lourdeurs du temps, désagrège le trop de corps en faisant voler en éclats le « sac de peau ». Son "auto-transcendement" se faisant, le poids du souffle est une force, une vertu, expression de la chair animée, âme vivante, présence vivifiante. La grâce marque de son sceau l'empreinte du péché depuis Adam perpétué, continué dans ce corps pesant de toutes nos vies, ce corps dansant de nos existences terrestres selon la chair justifiée par la preuve, graciée comme une fois transmuée en paroles de corps, réveil illuminé dans le pneuma au risque du rythme. Menace, menace de chute il y a en toute action, le risque étant partie intégrante du rythme, pose Edwin Denby. D'où la sagesse du danseur dans sa solitude face aux éléments de ses deux natures, humaine et divine, corruptible-mortelle et immarcescible-éternelle, avec lesquelles il doit apprendre à composer, pas à pas. Mais, combien d'éloges, combien d'apologies et d'interrogations remettent en cause l'ascendant du corps de gloire sinon du corps glorieux dans le corps dansant ? Combien de questions et de questionnements mettent à la torture l'esprit qui butte sur le monde du ballet ? Pouvoir de la danse. Combien de pensées sur les beautés et gloires qui disposent d'un certain sentiment du Très-Haut en dansant ?

*

Au titre de *quelque chose qui se passe qui dépasse*, à danser tout comme à jouir du bonheur de voir danser, l'on se met à songer, désirant désirer n'être plus que transparence. Qu'en est-il du désir, des rêves dansants, de l'évanescence ?

Du latin *desiderare*, qui signifie regretter l'absence de quelqu'un ou de quelque chose, en quoi l'acte de danser obéit-il mieux à l'amour qu'à la mélancolie ? En l'occurrence « résurrection » du latin *ressuscitare* pour dire "réveiller" – résurrection se disant en hébreu *lakoum*, et *anastasis* en grec –, à moins que la danse ne soit réminiscence, amour qui revient, le sublime de la danse d'élévation, n'est-ce comme revenir à soi, ramener à la vie ce corps de chair qui se relèverait de l'abîme tel Lazare ? Comme se remercie la main bénie qui sauve par son geste, le mouvement soigne à son tour et le corps se lève, se redresse, se tient debout, avance. Action eucharistique et toute pneumatique que ces drames s'élevant, les esprits par le corps, la lumière vient après la passion dans un acte suprême de gravité : vraie descente ascensionnelle, plongée au cœur du réel, remontée des abîmes donnant voix à l'être-au-monde qu'illumine la beauté du geste. Afin de montrer dans quelle mesure l'art chorégraphique est langage, afin d'en démontrer les limites aussi, nous focaliserons cette forme par laquelle se soumet l'ordre de la nature à l'ordre de la culture, et tout réciproquement par la grâce qu'elle instaure, nous nous proposons d'appréhender celle-ci, la danse théâtrale, comme lieu de transmission délivrant, de lieu en lieu, nos mémoires à vide, lieu du souvenir écorché vif, consumé. Considérons dès lors ce phénomène au feu de la sémiologie. Pour ce faire, dégageons la problématique du corps mémoire.

Comment se constitue le processus d'émergence du sens à l'œuvre du fait dansé ? Par suite, s'il est efficient de dire du corps dansant qu'il est un corps parlant, ce qui ramène le sujet à une échelle de valeurs induisant une éthique métaphysique dont l'état de corps, l'être de chair est le pivot, ainsi en découle une signifiante, voire une magnificence, le corps dansant glorieux se découvrant par l'efficace, c'est-à-dire le souffle, l'épaisseur du geste en corollaire à l'apesanteur dansée devenant point déterminant et décisif, concept opératoire, le pneuma en étant le facteur discriminatoire.

Placer l'art de la danse et du ballet en Occident sous le signe de la grâce présuppose une sémiotique des passions en même temps qu'une lecture sotériologique du corps de gloire, lumière des lumières délivrant l'âme de ce corps de mort. Afin de déterminer la poétique de la légèreté en ses spécificités, avançons combien le geste. Se nouent des liens à travers lui d'autant qu'il engage dans l'interaction infra-rationnelle le danseur et le spectateur en conscience, en acte, en pensées, en réalité, certes, chacun étant mu l'un vers l'autre, publics et artistes s'accompagnant corps pour corps dans un espace fait de relationnalité, texture et tensions, organicité. En résulte une somme, suite de problèmes philosophiques, anthropologiques et psychanalytiques s'agrégant dans chaque mouvement sans que pourtant il n'y soit rien changé, au niveau substantiel ; le motif se transformant stylistiquement continuant d'évoluer en se métamorphosant au fil des périodes historiques et des esthétiques sans que la chose ancrée au fin fond de soi ne se modifie. Par conséquent, la notion de corps dansant glorieux qui interroge et questionne tant l'imaginaire chorégraphique des arts de la scène et le spectacle vivant, par quels biais signifie l'idiomatique thème ? Par un certain type d'empathie, un mode particulier d'identification kinesthésique, par projections de soi ? Comment opère ledit concept ? De manière variable, le paradigme archétypique de lumière en concept antéprédicatif de verbe incarné, de même que

la figure “princeps” du héros-sauveur dans le labyrinthe engage de soi en substance, l'impression de légèreté s'amplifie à mesure que les corps-âmes deviennent à eux-mêmes plus glorieux, c'est-à-dire libres de par l'action qu'ils commettent. Faute de glorifier, la danse rend victorieux sur le poids des aléas et vicissitudes. Elle est triomphe des pesanteurs comme elle joue avec les particules élémentaires qui la constituent, ayant vaincu le temps qui passe. A sa manière, la danse de création libère du sentiment de finitude que fait peser la précarité aliénante des choses tant la vie spirituelle, dans le spectacle de danse, paraît prendre le pas sur la vie matérielle. Se restaure, semble-t-il, l'étoffe du jour sous les feux de la rampe.

Cependant, grâce au corps à corps qui simule tant et tant, l'étreinte s'éprouve de toute son âme comme l'on se forge un je spéculaire sous le jeu scénique – “JEU” nécessairement ludique mais agonistique, aléatoire, vertigineux, démesuré selon les termes de l'anthropologue Roger Caillois (*Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*. Paris : Gallimard, 1958 (Folio/essais, 1985). S'y reconnaît l'enceinte du simulacre (le corps faussaire, l'antithèse en soi du corps glorieux dansant). Or, comme l'écrit le poète Rimbaud, « Je est un autre ».

Aussi le danseur se définit-il de même par la passion d'être un autre, vérité première que relève et souligne l'historien Pierre Legendre ; ce à quoi l'on objectera à la suite d'Aristote que le jeu c'est l'accomplissement intérieur de l'homme dans l'agir. De même en est-il des écritures de soi, pages incarnées où se réfléchir tout entier est possible pour le sujet (corps et âme). Enfin *cet autre*, confesse Jean-Jacques Rousseau, *ce sera moi* (“moi” ou “je” en plus – en plus beau, en plus grand – au-delà de tout puisqu'il y a indescriptiblement tapi au fond de soi, quelque chose d'autre que ce théâtre-ci, là où gît le corps de chair aux prises avec le corps de lumière mis en pièces, diffracté, révélé. Aussi le philosophe Pascal précise-t-il qu'en principe actif, le jeu métamorphose le joueur. Par suite, la danse transforme le danseur, peut-être même aussi le spectateur. Pouvoir du corps

dansant glorieux à révéler l'instance qui gît au plus profond de son être, et n'attend qu'à se manifester puisqu'advenant, c'est déjà là. La définition théologique du mot « gloire » recoupant la visée émancipatrice, libératoire, apocalyptique et salvifique d'une condition de la personne humaine, au sens biblique du terme tout comme le suggèrent ces propos de Xavier Léon-Dufour, le corps humain est appelé à connaître, et ainsi donc à « maintenir la dimension de sainteté qui transforme la corporéité de l'homme et la rend sans cesse présente à un monde divin qui l'investit de toutes parts » (« Sexualité ». In Xavier Léon-Dufour 1970, dir., *Vocabulaire de théologie biblique*. Paris : Ed. du Cerf, 1980, 5^e édition). La personne physique de l'homme se donnant ici comme double de Dieu qui l'a fait à son image et à sa ressemblance, le corps humain est le représentant, voire le symbole, du corps divin. A l'heure de sa vérité est reversé l'un dans l'autre le sujet/objet, la délivrance, le pardon revenant par vagues d'amour au nom d'une parole soufflée. Comme le corps en croix, le corps en scène n'a de sens et raison d'être que si le voile se lève et tombent les masques pour faire jour et lumière sur ce puits sans fond qu'on appelle « duel au "corps à cœur" ».

Sur les théâtres l'on ne trouve d'issue qu'en-dehors du labyrinthe, c'est-à-dire par le haut mais de l'intérieur, le fil sublime du Très-Haut, ou de l'esprit en majesté, révélant ce que peuvent effectivement les corps en acte : le dépassement de soi. Le corps en élévation, donc la danse théâtrale, traduit l'être-au-monde dans son étendue la plus substantielle, sa symbolisation et sa participation aux transcendances dictant une posture comme, en l'occurrence, une expansion de soi. Du point de vue kinesthésique, l'ouverture dans la position dite en-dehors si caractéristique de la danse classique, étant celle qui aiguise la noblesse qu'apportent en soi grâce dans le lié et harmonie dans les proportions, en découle donc un état d'écoute, une réactivité toute spécifique au corps dansant, ce qui pose a priori les vertus, les qualités et propriétés de la danse, soit la spécificité de l'art

chorégraphique : le pouvoir de la danse. En résulte l'âme des choses de cette disposition du corps et de l'esprit, non seulement sur les devant de la scène mais aussi en amont dans le cœur, danseurs et spectateurs se retrouvant actants et acteurs d'une rencontre d'ordre eucharistique, le regard chorégraphique se faisant communion quels que soient les styles de danse d'ailleurs. Car, en réalité, il ne s'agit que d'une entité : l'instance du corps, l'action kinésique. D'où son envergure. D'où la dimension archétypale en soi du Corps dansant glorieux. Figure de noces subliminales et sublimatoires, cette figure de l'imaginaire occidental s'affirme par signes transcendants dans l'au-delà des mots et des gestes comme un inaccessible.

Parce que l'absence densifie la présence, la présence intensifie l'absence, ce qui pose d'emblée le principe des principes : l'absolu ou la lumière des lumières. Et la Gloire de Dieu, qui est corps glorieux selon les Textes, en est le modèle archétypal, de la psyché qui s'exprime à travers ces formes vivantes toutes pareilles aux forces pneumatiques si vivifiantes de l'entre-deux. Ainsi ravivée en son sein, la corporéité lumineuse remonte le souffle de la vie. Aussi du passage s'ouvre-t-il sur la voie initiale et initiatique. D'où l'aspect religieux du mouvement stylisé de la danse. D'où la religiosité du geste dansé renvoyant à la figure du tout autre, en l'occurrence le corps mystique de l'hostie, incorporelle danse et danse absolue car richesse insondable au comble du plérôme. Vient enfin à être traduit le sentiment rédempteur du salut libérateur, une libération de soi amenant à toujours allant aux devant de l'inconnu dans l'horizon. Telle est l'optique induite dans la question eschatologique et sotériologique d'un au-delà des mots et des gestes en scène, la cadence se poursuivant inlassablement après/avant parce qu'elle ne se laisse jamais atteindre ni saisir ici -bas. D'où le désir, le sentiment par le mouvement d'une descente ascensionnelle symptomatique des profondeurs du cœur ; d'où cette attente faisant faire des prouesses, expression de l'âme dans la danse comme l'une des traductions ou transcriptions des émanations immanentes-transcendantes. En guise de conclusion, intéressons-nous encore à la

corrélation corps-lumière et verbe-chair telle qu'énoncée dans les Textes. En effet, le Nouveau Testament postulant l'ordre de l'incarnation, de la révélation et de la résurrection en principes premiers du Livre, ces postulats monothéistes dont la culture occidentale est garante motivent la lecture et les perspectives sur le corps en représentation glorieux/dansant perçu comme le mécanisme mental générateur d'une construction de soi, le développement du sujet allant aux prises à la dialectique du Moi et de l'Inconscient.

L'idéal du Moi se distinguant du Moi idéal d'après Freud (1913-1920), l'idéal de toute-puissance (un semblant de pouvoirs d'ordre infantile et narcissique) se voit opposé le sentiment de finitude, que fait vivre et revivre le spectacle de danse comme il se reflète. Un lien passe entre la chair et le corps tout étincelant du désir. Insensiblement, le corps dansant dit glorieux semble procéder par déclinaisons, c'est-à-dire par identification héroïque et projection de soi pour que se profile le miracle et s'incarne le mythe, la fable. Mais, plus fondamentalement, l'enjeu n'est-il logé dans cet élan-réceptacle du geste qui engage tout de soi pour que se réveille l'empreinte si prestigieuse de "celui" qui se signe et manifeste par le geste effectivement, par biais extrêmes, terribles et cruels tels ceux qu'avait choisis Artaud ? Ainsi en est-il du langage du corps en sa danse. Ainsi en est-il de même de sa puissance d'évocation, l'archaïque du discours s'actualisant dans ce pré-langage, dirait Michel Bernard, réactivant les liens d'élection qui unissent Dieu et les hommes entre eux en cercle à la ronde. De par la valeur symbolique, biologique et historique du corps de l'homme, la danse n'échappe pas à l'ordre fantasmatique du corps de chair. Faite de désirs, du désir, donc de peurs aux portes des obsessions, en tout premier lieu l'obsession de la disparition revient quand l'heure venue, le temps de la finitude épouvante aux seuils de la chair agonisante. L'angoisse de sa plus définitive certitude rabattant sur soi le mirage de la mort, alors son terme

indéfini soudain prend les allures d'une fin des fins, d'apocalypse ou de monstruosité. Ce que cherchent à occulter nos corps et l'inconscient. Ce que ne redoute pas d'embrasser du regard le geste auguste du danseur qui le sublime en se sublimant. Que vise le corps dansant hormis l'esquive glorieuse, héroïque, de la chute ?

A l'épreuve de la passion d'être un autre, rendons hommage à Pierre Legendre qui nous a inspiré cette étude, travail d'interprétation au champ des arts du spectacle appréhendé comme béatification du regard par le plus translucide qui soit ; la *claritas* se faisant montre, sensible et incarnée à fleur de peau, par le ressenti où se joue le sentiment d'appartenance, au cœur du lien d'humanité qui nous relie à l'insaisissable matière spirituelle, la forme que vient éclairer le troisième œil opératique du metteur en scène en apprenti sorcier parfois, faisant l'expérience initiatique de ces œuvres de l'esprit, les spectacles, un art de l'immatérialité qui nous rappelle combien nous sommes à nous-mêmes vivants car aussi bien éphémère qu'instant d'éternité suspendus.

© Valérie Colette-Folliot, le 05 juin 2024