

# SIDERATION

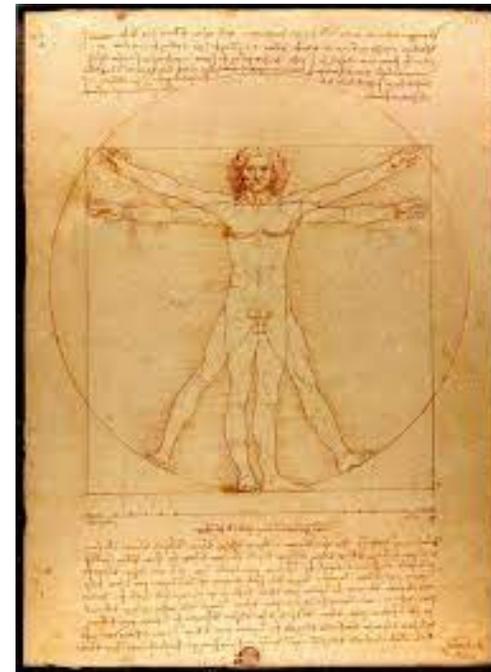
Sublime art : du spectacle vivant, des monstres sacrés

# le génie mais la main

- « L'art reste pour nous, quant à sa plus haute destination, une chose du passé ». **Hegel**



shutterstock.com · 251945551



# Sublime

- Si l'œuvre d'art en son infinie solitude est absolu, le chef-d'œuvre témoigne d'une vérité propre qui, pour Valéry, « tue tous les autres autour » en signe de l'humain...



# Immatériel

- « insaisissable dans l'immanence, car je réside aussi bien chez les morts que chez les êtres qui ne sont pas nés. Un peu plus proche du cœur de la création qu'il n'est habituel, et cependant pas autant que je le souhaiterais. » Klee

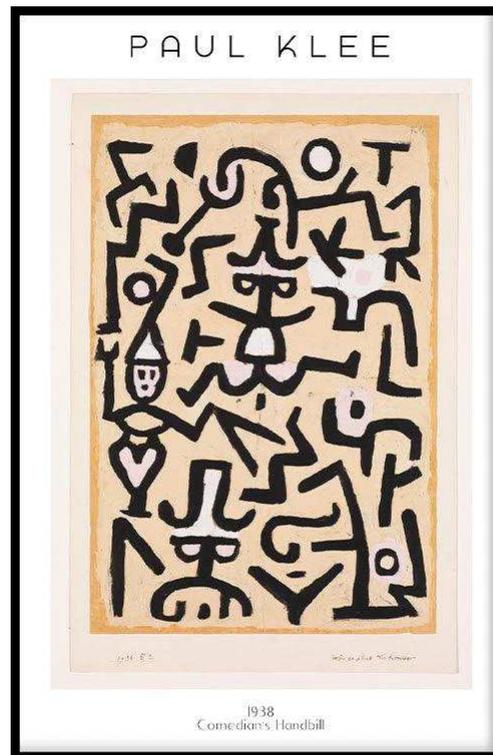
Tout comme en peinture, la création artistique se conçoit en l'esprit de la lettre mais, produite de main de maître, elle s'élève en pure émanation du génie théâtral, le spectacle vivant résidant dans le fait d'illuminer les regards sur eux-mêmes étant donné la nature oraculaire, divinatoire, spéculaire, visionnaire, parfois prophétique des choses en question : l'humanité, quand s'actualise le phénomène. Et l'*anima* ressentie dans les tours et les contours de tournures qui trahissent les identités culturelles, s'affirme en négatif et corollaire la différence : forme s de la prescience que tous ces temps forts du spectacle par prémonitions et présages comme font oeuvre de rédemption les gestes et la caresse d'un regard sur soi, en soi tels le salut et la révérence dont l'instance revient de loin en loin miraculeusement. Signe du temps., aux yeux de Paul Klee (1879-1940), l'oeuvre d'art ne reproduit pas le visible mais, en sa forme même, pour lui l'invisible s'imprime quelque part là où l'épiphanie impressionne avec prégnance l'instant dévoilé qui se rend ainsi visible, accessible parce que perceptible et préhensible en chose du passé qui témoigne et gage *de facto* du sensible à l'infini dans les domaines du sentiment des sentiments ainsi que l'évoque Bergson par réminiscences, par affects des passions de l'âme. Conséquemment, dans la mesure où l'intuition entre en jeu dans la connaissance à pied d'oeuvre de toute incarnation, les arts du spectacle vivant relèvent certes de l'ordre de l'intime mais, en l'émergence du sens qui les présuppose et conditionne, les pièces vont de pérégrination en pérégrination : car, chacun suivant sa mesure se forge son idée sur la suite en l'état, et, dégageant ses propres lumières et enseignements à partir des modèles préétablis représentés, c'est bel et bien au risque du sujet individuel et collectif, du style et ses techniques, d'une stylistique et d'une stylisation en retour, que se découvre au premier regard le divin sujet de la beauté et du vrai, sublime. Sinon monstre sacré, tout au moins légende vivante, mythe que sait rendre visible l'art, cette quête, cette recherche, en son geste créateur de liens entre les hommes et dieu démiurge (en soi, dieu ouvrier – tout autre –), travaille par l'absence-présence du signe de l'humain, au théâtre dans l'horizon flottant d'une indétermination qui pointe et s'ouvre aux deux mondes entre l'homme intérieur et l'homme extérieur en vérité, dès lors se fait jour l'insaisissable lorsque s'écrit, dans un dialogue à une voix, l'histoire pour un public en manque d'amour. Alors parcelles de ciel, il y a, sacré de surcroît dans la part profane de l'artiste-maître puisque la main conduite avec génie en l'immatérialité de la vie des formes, le souffle pneumatique de l'esprit créateur, développe sa gestuelle par les ressorts de quelque respiration, fable ou conte, mythologies en son récit – car le corps dansant la scène est poème, poésie même. Et vient à se mettre en place une espèce de narratologie à travers son médium, l'acteur-comédien/ chanteur/ musicien/ danseur, qui en est le cirque, l'artiste de scène exerçant un métier consistant à transcender matière-énergie, le corps et l'esprit mais la forme et le fond aussi. Certaine démiurgie comme un certain sourire, ineffable et indicible, indescriptible de toute éternité, participe de l'être-là dans l'absolu qui s'esquisse par fulgurances repassées du jugement de goûts. Ce que pose Kant lorsqu'il définit le Sublime au Siècle des Lumières tant les mots et les gestes font par suite autorité, l'absence-présence en signe des temps, sur les planches comme à l'écran, sachant actualiser sous les aspects les plus divers, lectures, modalités d'interprétation réinventées au fur et à mesure de l'objet du temps présent, prestations et performances comprises dans le feu de l'action, mise en abyme par somme, songes, rêveries, fantasmagories, élévation/contemplation, ascension/descente comme se conjugue en pratique théâtrale la corrélation jeu d'acteur/présence scénique. Or, si l'empreinte ne repose sur une absence, que recouvre la double articulation du langage humain, Sa-Sé, sinon le vide ? Quant à la finitude, quant à l'être et le néant, se fait écho-résonance par ricochets l'écoute d'une vérité du corps : murmures, en soi, traces de soi, écritures dramaturgiques – riches heures procédant par une métaphysique comme l'art signifie un lieu idéal qui tendrait à l'universalité du motif poétique. S'éprouve et se fait ressentir la force, l'aura transparaissant à elle-même d'où s'ensuivent la puissance et le pouvoir irrépressibles des images indescriptibles, indéfinissables, immanentes et transcendantes à la fois. L'ineffable et l'indicible action-contemplation, le poids et la pesanteur s'exerçant sur les âmes et les esprits poursuivis par tant et tant depuis l'aube des temps, ramène l'humanité aux premiers âges de son histoire et a fortiori à ses amours hantées toujours par le doute mais l'espoir. Ainsi l'énigme et le mystère de trois interrogations récurrentes ravivent le débat sur les limites de la conscience, cette faculté de penser, petite voix intérieure qui perpétuellement se demande : d'où venons-nous ? où allons-nous ? que devenons-nous ? Questions : 1) l'origine de la vie ; 2) le sens de la vie ; 3) l'au-delà de la vie. Entre le réel et la réalité, entre la vie et la mort, sur les théâtres précisément là où se transcendent lesdits domaines d'une philosophie du corps en l'épaisseur du geste, chose du vivant puisque par le mouvement, choses et idées en parfaite congruence avec le champ des possibles que l'art abrite, porte et transporte en lui, véhicule, stylise et concrétise en son sein, matérialisant le langage de l'Inconscient, par toute une symbolique des rêves, les arts du spectacle deviennent spectacle des profondeurs. Et le genre humain, qui ne se caractérise jamais mieux que de par son mouvement naturel tourné vers l'extérieur, au-delà des mots et des gestes, fait que d'aller vers se réduit en une inclination de l'un et de l'autre produite par passion. Finalement, n'est-ce de façon plus innée, ou par contrainte, que la personne humaine ne se tourne ainsi vers autrui, bravant sans autre recours que soi, l'inconnu ? Mue par une inquiétante étrangeté, par *nécessité intérieure* dirait Kandinsky (1866-1944), sous l'impulsion de son influx, l'impact dicte la cadence en tous ces pas, mesures des pensées incarnées et paroles de corps par le truchement d'une inspiration furieuse, l'aspiration violente à s'élever s'impose et survient comme par jonction, pulsion ou pulsation, commandement : s'attise le feu prométhéen de la connaissance en osant savoir. Le propos étant faustien, le procès ne l'est pas moins d'autant que ce rêve d'envol renvoie à une iconographie primitive qui plonge ses racines dans la préhistoire (le paléolithique, soit 45 000 et 12 000 ans avant le présent), révélant l'antique fascination des humains pour les étoiles à travers les cultes solaires que la figure rédemptrice du héros sauveur parvient à incarner à l'image et la ressemblance du chasseur victorieux sur l'animal sauvage, bison, fauve, cerf, ours, bêtes féroces. Par suite, l'éternel enfant, en soi dans le jeu d'acteur, est convoqué comme pour mieux dire et faire, et apprendre en s'amusant la figure messianique arrivant à double tranchant à l'heure de se réfugier dans ses rêves interdits à l'ombre du noir plateau, de la bonne fée à la baguette magique venant frapper les cœurs saisis en plein vol sur son front pour aider à avancer sur la route initiatique des savoirs, inventions et découvertes, afin de trouver sa place et sa voie car le spectacle est mimétique et cathartique, l'éduque, instruit, distrait puisqu'il est divertissement choisi, organe privilégié de s'élites qui se donnent pour enjeu la représentation de leurs systèmes, jouant à comprendre et connaître, se jouant de cerner, discerner en vue d'appréhender seulement, juger et apprécier, réglementer, réguler, voire surveiller/punir, les mentalités en présence, publics rassemblés dans l'enceinte des murs du théâtre, un lieu construit pour une population donnée, une oeuvre conçue pour une société programmée.

# Le geste, un mouvement expressif

- L'art comme accouchement de soi, est vérité du corps à part entière, interrogation et questionnement que la représentation sous le dôme des croyances est censée dépeindre pour guérir et soigner comme le ferait l'amour-médecin en accomplissant sa délivrante sans prescriptions autres que celles du médecin man ; l'acteur, artiste de scène, faisant monter du fin fonds des âges le corps glorieux dansant son rêve et sa réalité entre la transe et la transcendance.
- Pour toutes ces raisons, le monde des arts du spectacle vivant règne donc sur un univers de pensée qui ne cesse de repousser vis-à-vis d'elles-mêmes les limites du langage, la poétique de la représentation commissionnant son univers de discours en biais, ; aussi les arts du mouvement se respirent-ils d'autant plus qu'ils sont lumières de corps, entre-deux béant du cadre de scène où se réfléchit la splendeur de son visage, immatérielle.
- Cf. André CRESSON, *Les systèmes philosophiques*, Armand Colin (1951) ; Léon-Louis GRATELOUP, *Problématiques de la philosophie*, Hachette (1995)

# Pensées

- « Quelle vanité que la peinture [l'art] qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! » **Pascal**



# Le signe



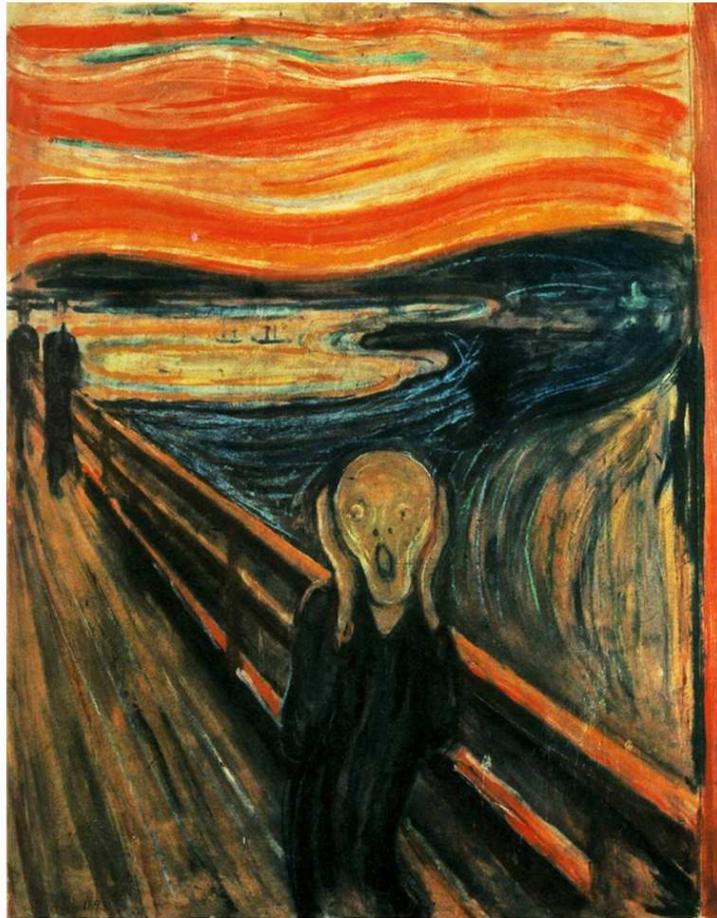
# Poésie

- « La danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc... et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. » **Stéphane Mallarmé**
- Ecarlates, fulgurantes, éclatantes, vertigineuses paroles de corps incarnates sous-tendues de pensées sur le fil rouge de la vie...

# L'envol



# Le cri



# Présence terrible du vide que l'absence

- La mort du cygne (1907)
  - SOURCES D'INSPIRATION POETIQUE puisées dans la liturgie catholique de la Renaissance carolingienne (IXe s.) pour exprimer les lamentations de l'âme vers D.ieu (cf. Wikipédia) : La **séquence du cygne** (incipit : *Clangam, filii* "Je crierai, mes fils") est une séquence, un poème en latin chanté intégré à la liturgie catholique romaine ; il date de la Renaissance carolingienne. Sa mélodie, *Planctus cygni* (« Lamentation du cygne » ou complainte du cygne), reste populaire environ deux siècles après sa création.
  - Anna Pavlova (1.11) : [https://youtu.be/8s\\_C1s-ohQ](https://youtu.be/8s_C1s-ohQ)
  - Roger Pierre : <https://youtu.be/01DHM0eRtlw>
  - Sim : <https://youtu.be/Ar8iZ5-BFiY>
  - Ballets Trocadero : <https://www.dailymotion.com/video/x31wodr>
  - Maïa : <https://youtu.be/QXBOG0pzIYY>

# Le Chant du cygne en dernière chance

Sérénade (1826), un lied de Schubert par :

Peter Schreier, ténor et chef d'orchestre allemand (1935-2019) : <https://youtu.be/oag-6U7ZJt8>

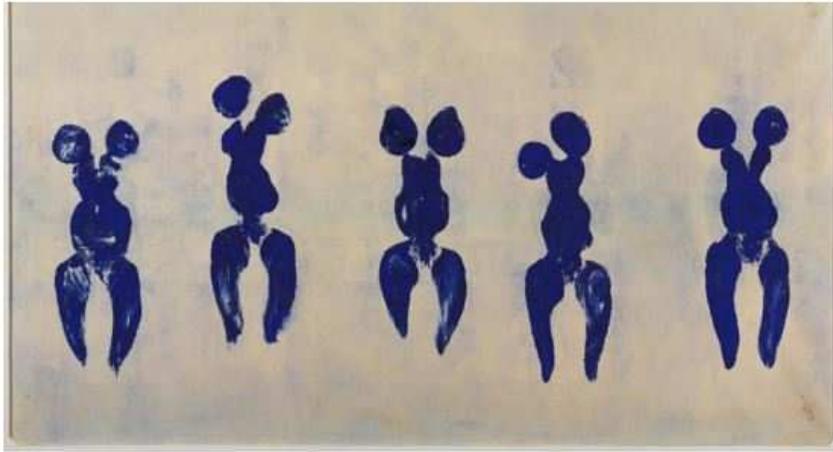
Karine Deshayes, mezzo-soprano française, chanteuse d'opéra/chanteuse de l'Opéra (1973-)

(Schubert, Sérénade) <https://www.dailymotion.com/video/x7ylult>

(récitatif « Vienne » de Barbara) <https://www.dailymotion.com/video/x7ymo2i>

Barbara (1930-1990) chante Vienne (1973) : <https://youtu.be/62zkH0rmqaA>

## Zones de sensibilité picturale immatérielle



# OPERA-AREPO

- **Pour une médiologie, sémiologie de la représentation en miroir du Vivant (les arts du spectacle au risque du geste)**
- 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 réalise 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 de s'adonner aux joies de l'amour rien qu'en dansant, en jouant, en exécutant sa partition à l'infini jusqu'à l'évidement de soi par le faire et l'accomplissement d'où s'ensuit l'impression d'élévation, étant instant d'éternité atteint au paroxysme des menus plaisirs dans la jouissance de l'être-là, 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 ensemble, respectivement et mutuellement en fabrique de l'homme, et/ou productions de signes, se constituent arts du spectacle vivant en soi, comprenant formes scéniques en général, y compris les arts performatifs dont la performance, retrouvant musiques du cœur à l'arraché, formes actuelles et variétés, outre les arts plastiques, l'art contemporain, créations 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 tout du monde. Et le domaine des arts du spectacle vivant en soi présuppose initiation et praxis d'où s'ensuivent *a minima* école du spectateur, éducation du regard, interaction et co-construction, l'instance en jeu au temps de la représentation. Le corps-actant de l'acteur-spectateur étant dénominateur commun aux différents genres concernés, celui-ci requiert de soi conscience et distanciation en tant que marqueur discriminant, réflexivité du fait de sa présence sous le poids du regard qui fait levier, 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.

# Écritures dramaturgiques d'or

- L'Art, terme saisi en regard des concepts de genres **théâtre, musique, danse**, il déroule ses modes opératiques emprunts de styles des plus divers: classiques, baroques, romantiques, réalistes, symbolistes, primitivistes, modernes, contemporains, atypiques et/ou indisciplinaires ; depuis les formes les plus outrées, vives et spontanées, jusqu'aux extrémités les plus subtiles et raffinées de formes mesurées, nobles, anciennes et savantes ; qu'elles soient antiques, classiques ou modernes, maniéristes, burlesques, héroïco-épiques, grotesques, baroques, classicisme des plus parfaits, rococo, anacréontiques, mélodramatiques, romantiques, lyriques, abstraites, conceptuelles ou autres, bref, que les pièces soient néoclassiques, modernes, jazz, contemporaines, quelles qu'elles soient, furent-elles, l'imprévisible les rend inclassables quant à l'époque esthétique qui leur ressemble a priori, laquelle excède cependant la période historique tant il est des écueils aux abords de l'entendement et aux rivages de la raison ; le rapport sacré-profane se faisant de lui-même inhérent et intrinsèque aux mouvements du cœur. Aussi, le geste mais les mots et les choses, par la musique et l'ineffable, portent aux limites du Sublime la figure du sujet en question. Et, en personne, le JE, tel un Autre, se comprime entre transe et transcendance comme s'opère avec ou sans compréhension l'élévation des esprits par le corps en acte OPERA ROTAS tous en scène. Fasse qu'advienne la magie, **le jeu d'acteur et la présence scénique, ainsi que prenne forme l'idée**, mais, en action ! Perspectives en regard pointant ledit motif, un si joli thème : la scène primitive, scène amoureuse, que Faust réfracte et réfléchit au miroir sans tain du *sator arepo tenet*, son carré magique...
- Sarah Bernhardt (1844-1923) actrice tragédienne, triomphe dans le rôle de la reine de *Ruy Blas* de Victor Hugo qui, en chef de file du romantisme, la consacre par le surnom « la Voix d'Or » qui lui permettra de devenir une star. Jean Cocteau l'immortalise par l'expression « monstre sacré ». D'autres titres viendront par la suite comme « la Divine » ou « la Scandaleuse ». Elle dira de sa retraite à Belle-Ile-en-Mer, ceci : « J'aime venir chaque année dans cette île pittoresque, goûter tout le charme de sa beauté sauvage et grandiose. J'y puise sous son ciel vivifiant et reposant de nouvelles forces artistiques. » (1905) <https://www.google.com/search?q=sarah+bernard>

# Théâtre

*Du verbe *theaomai* qui veut dire regarder et du nom *théatron* en grec, puis *theatrum* en latin, le mot **théâtre** désigne le lieu d'où l'on regarde (les gradins) et ce qui est regardé (la scène)*

Repères choisis depuis l'Antiquité, le Moyen Age, les Temps modernes, l'Epoque contemporaine et le Monde d'aujourd'hui

- Héritage grec antique né à l'époque archaïque au VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, le patrimoine théâtral se constitue répertoire poétique au Ve siècle av. J-C, les poètes Eschyle, Sophocle et Euripide en étant les principaux représentants, auteurs restés dans l'Histoire comme les grands tragiques grecs qui ont su poser les jalons d'un théâtre sacré/profane en Occident. Effectivement, aux origines du théâtre occidental il y a tout d'abord le théâtre grec, qui est d'ordre religieux puisque initialement dionysiaque. Sous sa forme première de dithyrambe. Il est une préfiguration de la tragédie grecque, et se reconnaît à sa forme incantatoire. C'est en quelque sorte une marque d'offrandes au dieu tutélaire Dionysos, le dieu du vin, des arts et de la fête que cette manifestation. La tragédie grecque se compose d'un chœur et d'un seul acteur au départ, puis de deux sous Eschyle, et enfin trois avec Sophocle. Il s'agit de s'adresser aux forces sauvages de la nature, du printemps. En cela, il emprunte à l'ivresse de Dionysos, dieu tutélaire du théâtre. Il est célébré au cours de la pièce par le chœur et le coryphée dans l'exposition de l'action dramatique, les personnages, nobles et divins, étant mythiques ; ils sont interprétés par des acteurs qui portent masque, longue robe, et cothurnes pour paraître plus grand et pour être vus tout à la fois ; la pièce est donnée à ciel ouvert. L'aire scénique du théâtre grec est un cercle entier, tandis que l'espace de jeu des acteurs romains est semi-circulaire. Avec la chute de l'Empire romain en 476, théâtres grec et romain disparaissent, remplacés par le théâtre itinérant de l'époque médiévale ; il réapparaîtra tardivement et modifié au XV<sup>e</sup> s. sous la forme d'un lieu clos, Palladio édifiant le théâtre olympique de Vicence, prototype du théâtre d'illusion en perspective ou trompe-l'œil: le théâtre à l'italienne.

# Le théâtre, un genre au style majeur entre M-A et XXI<sup>e</sup>

- L'Église chrétienne jouera une influence considérable aux tout débuts du théâtre occidental après les formes théâtrales romaines tragiques et comiques ainsi que la pantomime et le cirque. Or, parce qu'il en reste peu de textes, le théâtre médiéval est certes peu connu, mais il n'en demeure pas moins scindé en deux aspects, le genre sérieux avec le théâtre de religion dit en latin tardif, mystères et passions mettant en scène des passages de la Bible suivant la liturgie, et, le genre léger avec un théâtre du rire où la farce affiche ses sujets facétieux comme *La Farce de Maître Pathelin* (1485) ou bien *La Farce du Cuvier* (1532) écrites en ancien français de façon concise par des auteurs anonymes. C'est le théâtre de foire joué sur des tréteaux comme il se perpétue pour longtemps encore aux Temps modernes. Jusqu'au théâtre du corps, théâtre du geste, théâtre contemporain oblique, transversal et indisciplinaire.
- A la Renaissance, le théâtre comique continue d'exister car, au XVI<sup>e</sup> siècle, il exerce toujours une vive influence sur le public qui en apprécie les tours. Toutefois, il ne se renouvelle que très peu sauf avec la pantomime dans le jeu masqué des acteurs italiens qui s'adonnent à l'improvisation sur des canevas comprenant types et caractères comme que le propose la Commedia dell'Arte. Apports au théâtre populaire, le spectacle du rire se hisse ra désormais rang d'art curial, sinon aulique puisqu'il devient dorénavant l'une des attractions favorites et le faire-valoir des Grands, les élites, nobles à la cour. Parallèlement au genre comique, vient le genre tragique qui commence néanmoins à poindre avec Etienne Jodelle, auteur dramaturge de *Cléopâtre captive* (1553), sans vraiment prendre ses marques toutefois. Il faudra cependant attendre la génération suivante au cours du XVII<sup>e</sup> baroque pour qu'il s'impose.
- Le XVII<sup>e</sup> siècle est baroque mais classique aussi parce qu'il se verra couronné, en son dernier tiers, par la règle des trois unités que définit Boileau dans *L'Art poétique* (1674) afin « Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ». Ainsi, les dramaturges sont à l'honneur et s'associent aux autres artistes comme c'est le cas pour le ballet de cour, la comédie-ballet, puis la tragédie-héroïque et l'opéra-ballet ensuite. Mais, la séparation des genres que les Académies confirment et règlementent, influe sur le théâtre en son ensemble, sans pour autant qu'il ne trouve ses lettres de noblesse. Par suite, le théâtre élisabéthain qui a déjà largement fait son entrée depuis la Renaissance, et qui fera le lien avec l'art classique du XVI<sup>e</sup> et le Baroque du XVII<sup>e</sup> en l'intemporel Shakespeare, dit le Barde immortel, celui dont les 39 pièces, y compris *Roméo et Juliette* (1597) ou *Hamlet* (1611), consacre l'Angleterre. Dans l'élan sur la péninsule ibérique, *Don Quichotte* (1605) de Cervantes ouvre la marche à la Comedia nuova de Calderon, et l'Espagne connaît son Siècle d'Or avec Tirso de Molina, auteur du premier *Don Juan* (1630) et du *Barbier de Séville* (1630), l'originairre donnant le La en sachant emboîter le pas au Grand Siècle de Louis XIV avec son Classicisme conduit sous la houlette de Corneille *Le Cid* (1637), Molière *L'École des femmes* (1662), Racine *Andromaque* (1667), la musique de Lully et la danse de Beauchamp s'y agrégeant. Dès lors sont posés les jalons du théâtre occidental.
- Le XVIII<sup>e</sup> siècle, ou Siècle des Lumières, favorise la rencontre entre philosophes et dramaturges. Ainsi de Voltaire, pour qui « Rien n'anime plus la société, rien ne donne plus de grâce au corps et à l'esprit, rien ne forme plus le goût » que le théâtre là où il joue en personne, et en ses propres murs, des rôles de prédilection faits sur mesure comme tête régnante sur son domaine et en son royaume, sur la scène de la Comédie-Française avec *Zaïre* (1732) ou de l'Académie Royale de Musique avec *La Princesse de Navarre* (1745) comme à la ville et à la campagne aussi bien que sur les esprits de son temps, l'heure étant à l'absolutisme monarchique ; quant à lui, Diderot pose dans un goût plus mélodramatique les bases du drame bourgeois, et il s'impose avec *Le Fils naturel* ou *Les épreuves de la vertu* (1757) tandis que Rousseau, plus sentimentaliste, se fait connaître comme musicien-compositeur de petit es pièces d'opéra illustrées par des ballets d'action ou intermèdes comme *Le Devin du village* (1752) alors qu'il argue préférer la fête au théâtre, dit-il, au nom de la République, s'élevant contre l'art pour l'art préconisé par ses contemporains vis-à-vis desquels il s'écrie en disant : « Quoi ! Ne faut-il donc aucun spectacle dans une République ? Au contraire, il en faut beaucoup ! C'est dans les Républiques qu'ils sont nés... Mais quels seront enfin les objets de ces spectacles ? Qu'y montrera-t-on ? Rien, si l'on veut... Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. » ; mais ce sont Marivaux pour ses comédies badines *L'Île des esclaves* (1725) ou *Les jeux de l'amour et du hasard* (1730), et Beaumarchais rendu si célèbre par le monologue de Figaro : « il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint », *Le Mariage de Figaro* (1778), qui sont représentatifs de cette époque quand se mettent à bouger les lignes dans les mentalités car la période est prérévolutionnaire, les dramaturges s'emploient à l'exposer, mettant en situation les grands et petits, dominants/dominés, les maîtres et valets en contrepoint de l'intolérance et des inégalités et injustices sociales
- Le XIX<sup>e</sup> siècle voit culminer le genre théâtral en Victor Hugo qui en revendiquant la liberté de l'art, ait éclater le système académique car le drame romantique s'affranchit des règles normatives imposées par le Classicisme puisque son objet est de brouiller les limites et les frontières entre genres, styles, esthétiques, pages mêmes de l'histoire, tranches de vie ; à cet égard, citons seulement *Hernani* (1830) ; dernier du Romantisme, Edmond Rostand lui succède notamment avec l'une des pièces les plus populaires du répertoire : *Cyrano de Bergerac* (1897), comédie héroïque, ou théâtre romantique, réputé modèle du genre, qui tranche et contraste à l'époque avec le vaudeville des Feydeau ou Labiche et des opérettes données par Offenbach au théâtre des Bouffes-Parisiens d'Offenbach ; aussi le drame historique se rejouera-t-il de nouveau avec Sarah Bernhardt dans une autre pièce, *L'Aiglon* (1900), pendant que le 7<sup>e</sup> Art commence d'ores et déjà son épopée de part et d'autre de l'Atlantique avec les Lumières en France et Méliès en Amérique là où se trouvent les foyers de la danse libre et du jazz, l'esprit du futur tourné vers l'art moderne en train de naître, lui aussi, à travers ses courants et mouvements artistiques représentatifs des avant-gardes prochaines : symbolisme, impressionnisme, fauvisme, pointillisme, nabisme, formes inclassables que si bien incarne la figure d'Erik Satie à l'horizons des arts du mouvement, arts du vivant.
- Le XX<sup>e</sup> siècle étant marqué par la rupture d'avec la tradition et la modernité, Beckett et Ionesco arrivent en tête du théâtre de l'absurde après-guerre. Mis en pièces, les idéaux atomisés ont creusé le fossé entre les hommes qui ne communiquent plus ni ne dialoguent sauf en annonçant, soliloquant sur l'obsolescence qui plonge en inanité, le corps et l'esprit gelés, pris en torpeur comme âme qui vive aux prises se doit d'écrire sa propre histoire, étant à elle-même personne, théâtre des solitudes, éclatement du prophète en la mort du signe.

# La danse : action (en) représentation

- « La danse exalte la double jouissance, contradictoire, du corps réel et de sa représentation », écrit le philosophe français Daniel Bounoux (2006) au sujet de la crise dudit sujet « représentation », précisant que le corps dansant entretient un rapport exquis en raccourci et en élévation entre l'indiciel, l'émotionnel, étreinte de la chair, archaïque, l'iconique, le symbolique, abstrait ou abstraction de ladite chose et son inverse. Le corps glorieux dansant en soi l'attaque et l'impact, la visée et la portée, l'envergure des leçons de ténèbres, transparente à soi ou bien opaque, translucide autant que le sont ces lumières de la danse pour Maguy Marin (1950-), *Leçons de ténèbres* (1987), quant à elle, est une pièce qui illustre le baroque du propos signé en son temps originaire François Couperin (1668-1733). De plus, parce que « le langage ne peut exprimer le réel qu'en l'articulant, cette articulation est un système de formes » selon Gérard Genette (1969), formes auxquelles se rapportent les mots et les choses nonobstant. « Les paroles n'ayant aucune ressemblance avec les choses, [celles-ci] ne laissent pas de nous les faire concevoir » objecte Descartes (1596-1650) dans *Les Passions de l'âme* (1649). Le plus clair de la nuit touchant aux confins du logos, dans l'infra-rationnel de la représentation, « ce qui peut être dit, peut être dit clairement : et ce dont on ne peut parler, il faut le passer sous silence », ne sait-on jamais, « en dansant » aurait pu suggérer Ludwig Wittgenstein (1889-1951) dans son *Tractatus philosophicus* (1921).
- Tandis que « dans ce travail, a priori théâtral, l'intérêt pour nous a été de développer non pas le mot ou la parole, mais le geste dans la forme éclatée, cherchant ainsi le point de rencontre juste entre, d'une part, la gestuelle en promenade rétrécie théâtrale et, d'autre part, la danse et le langage chorégraphique » écrit Maguy Marin (2009) suivant l'esthétique expérimentale du ballet-théâtre de l'arche créé en 1978 par ses soins et ceux de son compagnon de l'époque (décédé en 2022), Daniel Ambash, tout comme Soren Kierkegaard (1813-1855) se fait la remarque qu'on finit par se taire parce qu'on s'est rendu compte un jour qu'on avait de moins en moins de choses à dire, à se dire, après ce grand visionnaire de la passion, à la suite des artistes du tragique, dans le retrait, le pli, le repli et le recueillement de l'introspection, faisant de la place en soi pour l'autre, l'advenu, le non accompli encore, méditations métaphysiques, rêves et rêveries en formations oniriques de songes font silence, tirant leur révérence. « Dans le silence, confesse Kierkegaard, j'ai découvert la voix de Dieu » au même titre que, par la réflexion et le travail de la pensée, le cogito selon René Descartes recèle la preuve ontologique car, « L'être de Dieu c'est d'exister » étant donné l'axiome *cogito ergo sum*, dit-il : « je doute donc je pense, je pense donc je suis, je suis donc Dieu est/existe » en substance, personne hypostasiée suivant l'ordre du précepte érigé en doxa.
- Credo aux registres des croyances et des incertitudes, superstitions et convictions des plus indélébiles, alors en vertu du cogito cartésien, certitude de soi, intime conviction, idées, sentiments comme chose pensante, postulent la recherche de soi en pur mouvement intérieur de l'esprit sur le corps dansant glorieux – corps de mort et de gloire, disent d'aucuns sur les pas d'Olivier Clément dans sa petite introduction à une théopoétique du corps (1995), lequel ouvre le champ chorégraphique de la danse à la spiritualité par surcroît. Ainsi, l'on s'autorisera cette fois-ci à conclure par une citation empruntée à Nietzsche (1844-1900) lorsqu'il déplore et regrette toute journée passée sans danser, même en pensée, de corps à cœur en son âme et conscience, puisque, objecte-t-il : « Nous devrions considérer comme perdu chaque jour dans lequel nous n'avons pas dansé au moins une fois ».
- Ainsi que le pensait Saint Augustin, quinze siècles auparavant, qui n'avouera-t-il ni ne reconnaîtra-t-il, au très-bas, combien danser, louer par le mouvement de la danse c'est rendre grâce en sa seigneurie à la noblesse de l'Homme même ?
- « Je loue la danse car elle libère l'homme de la lourdeur des choses et lie l'individu à la communauté ».
- 
- Raison pour laquelle se reconnaissent en la danse les pouvoirs propitiatoires du geste et de la parole thaumaturgiques, parce que « la danse qui demande tout, favorise santé et clarté de l'esprit et élève l'âme », précisera le Père de l'Eglise. Enfin, privé de tout et comme loin du monde, seul, étranger à lui-même « est le cœur qui a peur de se briser qui n'apprend jamais à danser » s'écrit la romancière chinoise Xiaolu Guo.
- 
- Mais la danse, quelle danse, celle des petits pas et des grands sauts qui lève la jambe ? Alors, parlons-en !...
- 
- Danse théâtrale, danse d'élévation, ballet-théâtre, théâtre dansé, etc. Soulevée la question de l'altérité. La différence en est l'enjeu sinon la problématique au cœur de toutes les formes chorégraphiques, quelles qu'elles soient. Dans cette cause dansée, la recherche de soi, faite écritures chorégraphiques, adopte diverses attitudes toutes plus contradictoires et controversées les unes que les autres, préconisant qui, la *tabula rasa* pour seule liberté aux marges de la création artistique, partant du principe humaniste que la Modernité s'acquiert par un radical subjectivisme ; qui, en revanche, la Tradition en faisant acte de transmission dans le respect des codes d'excellence préétablis par des modèles d'autorité en place qu'il convient de continuer dans le respect du modèle classique, celui des Anciens ; qui, la rupture postmoderne, voire transhumaniste, ne laissant de critiquer toute chose égale par ailleurs pour en finir. Le mot étant dit, l'action est enclenchée, prise sur sa lancée : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir ! Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, c'est un tas » constate Samuel Beckett (1906-1989) dans sa pièce intitulée *Fin de partie* (1956) qui inspira tant et tant *May B* (1981) de Maguy Marin, son caractère expérimental se complétant de par son aspect apocalyptique. Or, là où il y a fin, s'annonce le début d'autre chose, recommencement ou pas faute de genèse à la clé, paradis perdus. Mais, n'est-ce l'éden et après que raconte l'heure venue en ces duos d'hommes et de femmes mémorables, si emblématiques de l'imaginaire chorégraphique ? Comme l'avait fait auparavant Maurice Béjart (1927-2007), son maître et son mentor puisqu'elle en fut la danseuse interprète et l'élève aussi, en émule dissidente, Maguy Marin dans son œuvre et son répertoire découvre à sa manière, depuis *Yu Ku Ri* (1976), l'autre chant de la terre, *Eden* (1986) au long cours, chef-d'œuvre en point d'acmé d'une danse-rébellion sapientiale.

# La musique : rêve de mousiké

- Comme l'essence de la musique réside dans le mouvement de l'harmonie et de la mélodie :  
« Une mélodie sans harmonie est indifférente ; une harmonie sans mélodie est morte (...) On entend dire parfois que si l'harmonie est quelque chose comme le corps de la musique, la mélodie doit en être l'âme : mais justement, personne n'a jamais vu une âme sans corps, ni même à proprement parler un corps sans âme, le corps privé de vie perdant, par décomposition, sa forme organique pour devenir cadavre. La musique à son tour est indissolublement *psychosomatique* : une mélodie en peine demeure indéterminée jusqu'au moment où l'harmonisation lui donne un sens ; et de même ce sont les basses qui confèrent au chant une intention significative et des puissances parfois insoupçonnées (...) : le charme du charme, comme le sens du sens, est présent à l'ensemble du poème bien qu'il ne soit jamais présent à tel ou tel mot, à tel ou tel vers... On ne trouvera pas la pensée dans l'encéphale (...) ; ni le microscope ne repèrera la vie *elle-même* (...) ; pas davantage on ne lit le mystère de la mort dans le dernier soupir du mourant ; ni on ne déchiffre le mystère de Dieu dans les étoiles clignotantes (...) aussi insondable que vide. Pareillement celui qui cherche la musique *quelque part* ne la trouvera pas » car *véritable état de grâce, mystère et non point secret matériel, charme et non pas chose* « si nous comprenons que ce charme tient tout entier dans l'intention et le moment du temps et le mouvement spontané du cœur » ; fragile mais sincère moment du geste pour toute célébration de la rencontre, à la recherche du *point intraduisible*, névralgique.

Vladimir Jankélévitch (1957), *La Musique et l'Ineffable*, Ed. du Seuil , 1983, pp. 123-125.

# Plus grand que soi, absolument grand

- *Fin de partie* (1957) de Samuel Beckett (1906-1989) par Denis Lavant et Denis Leidegens sur une mise en scène de Jacques Osinski (2023) <https://youtu.be/b9ouhuPegG0>
- May-B (1981) de Maguy Marin (1951-) <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/may-b>
- Cf. Fédor Chaliapine (1873-1938) chanteur d'opéra russe, baryton, considéré comme la plus grande basse slave de tous les temps
- Chaliapine contribua à faire vivre la mode musicale russe tant à Paris qu'à Monte-Carlo et à Londres (Covent Garden), où il laissa des souvenirs inoubliables grâce à son talent de comédien et sa voix d'une tessiture exceptionnelle. Chaliapine fit des tournées à travers le monde (États-Unis, 1907, 1925 ; Australie, 1926). Il s'imposa non seulement comme le « Boris » du siècle, mais aussi comme un Méphistophélès mémorable, tant dans l'opéra de Gounod que dans celui d'Arrigo Boito.
- Il incarna Don Quichotte au cinéma, dans le film de Georg Wilhelm Pabst (1933). Il avait commandé pour ce film des chansons à Jacques Ibert et le *Don Quichotte à Dulcinée* de Ravel (qui ne fut pas retenu). Parmi les enregistrements significatifs, il faut signaler le Chant des bateliers de la Volga.
- Kant (1724-1808) : « Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit » ; « Est sublime ce qui par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme qui dépasse toute mesure des sens. » *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764)

# Les arts du spectacle vivant, un au-delà de soi et de l'autre : métamorphose, métaphore, métaphysique

- Mémoire de l'insaisissable en partance n'étant pas à combler, cette place se voit comme irréductible à quelconque métalangage du corps en représentation. Dans la sphère du spectacle vivant, parce que le corps en acte se reconnaît du cirque aux prises à l'arène quand bien même ladite production de signes ne fût-elle appel-réponse, inspire-expire, orante comme en son cœur les mains levées se tournent toutes vers l'extérieur, paumes tendues et ouvertes pour seule offrande, de soi ; le jeu d'acteur participe et concourt de la présence scénique, le savoir-faire et la technique de l'acteur, artiste du spectacle, visant son propre point de fuite dans l'au-delà des mots et des gestes lorsque la personne toute entière entre en jeu quand elle se met à nu, prenant le risque du rythme dans la réalisation d'une pièce unique accomplie en guise d'élévation car la pratique théâtrale a ceci d'exceptionnelle qu'elle se fait ici et maintenant, au moyen de tout un équipement scénique et scénographique, une machinerie avec ou sans figure humaine, qui fait de l'acteur-actant une sur-marionnette et non pas un pantin : chose animée certes, mais personnage-interprète d'une vision du monde. Ainsi, le mode d'expression et le langage verbal/non-verbal s'ingénie rite de passage – psychopompe transmigration, invitation au voyage, valse à cœur –, l'âme du monde en signes des temps se reconnaissant du symbole en véritable signe de reconnaissance pour moitiés reconstituées dans l'action-contemplation du spectacle vivant à l'orée du champ profane-sacré de l'émotion comme l'heure bleue transfigure le ciel. La beauté du geste menant au seuil de la vérité, le sujet mais l'objet au théâtre du silence n'est que vide, absolu attendu le théâtre du corps, ce théâtre du mouvement respiré (optique, point de vue que souligne le regard comme par un certain sourire sur l'étendue qui s'ignore). La corporalité spectaculaire du tableau vivant, dans le cadre de scène, par devers l'état d'esprit et les états de corps ressentis de par les temps fondent la chose présente comme une force qui se montre telle qu'elle s'offre en ultime instance et sans appel ni recours, se reçoit par l'instantanéité extraordinaire de l'événement-phénomène humain qui est le sien : topos entre la vie et la mort, miracle autant que passion, gloire, lumières de corps, effectivement, irradiation, rayonnement, blanc-seing, actes de parole/actes de langage. S'agissant d'interprétation *hic et nunc*, monter sur les théâtres implique certainement de la témérité faite de cœur ni de courage. La performance-actualisation du JE survenant en doublet par dérivation du prédicat substantivé puisque justement incarnation/transfiguration, il y a dans l'expression corporelle et ses significations kinesthésiques, choreutiques, eukinétiques telles qu'en parlent les dramaturges et les auteurs transfuges qui, à la suite de François Delsarte (1811-1871), ont osé l'apocalypse du mouvement expressif des geste du corps, le cœur en scène [expressivité/théâtralité] ne laissant d'être comme mis en pièces au repoussé. Par le système delbartien, s'inscrit en chair et en or le continuum des passions de l'âme qui interroge et questionne l'univers de médiation qu'est l'entre-deux. En effet partage et partition entre forces immanentes et forces transcendantes, toutes réalités en présence dans le temps de la représentation si chargé d'émotion et d'intentionnalité, vient en éclairage la physiognomonie dès lors que l'on s'emploie à comprendre, en les analysant, ces puissances en contre-point des unes des autres dans l'action-contemplation de la relation acteur-spectateur au théâtre. Au demeurant, le rapport scène-salle replie les publics dans l'espace-temps du trait saillant que l'on ressent et qui s'évalue au premier regard. Ainsi la pertinence des concepts et leur réalité sensible se vérifie à la clé du corps mis en scène comme il parle selon les termes mêmes de la connaissance. Aussi se définissent, se révèlent et se dévoilent par le sens de la découverte, les registres de notre humanité propre à chaque lever de rideau.
- En référence au psychanalyste Pierre Férida (1934-2002), considérons après lui à quel point *l'absence est ce qui est entre*. Par conséquent, demandons-nous *in extremis* ce que Je représente vraiment pour moi sous le lustre et les feux de la rampe.

# AUX CONFINS DE SOI

- Les arts du spectacle vivant aujourd'hui appréhendés dans leur corporéité nous conduisent à parler, après le philosophe Michel Bernard, de spectacularité de la représentation, l'orchésalité de l'être absolu des choses se manifestant dans les mots et les gestes en vertu d'une disposition de l'homme, cet animal politique ou social que les Anciens ont tentés d'approcher avec Platon et Aristote, l'homme se définissant aussi bien chez les Classiques et les Modernes comme un animal doué de raison, certes, mais comme animal métaphysique aussi, qui plus est animal symbolique comme l'assertent Descartes, Kant et Husserl en cortège ; l'homme nouveau de la Renaissance se retrouvant modifié chez l'homme augmenté du transhumanisme présent, lequel vise à échapper à la Tradition et à la Modernité ; le paradigme faisant florès nonobstant la crise du signe, crise de représentation étant. Champ sémantique du mot art, étymon en regard du terme artiste/artisan comparativement au champ lexical de œuvre d'art/chef-d'œuvre comme première approche d'une définition de ladite discipline suivant ses genres et ses styles.
- En s'appuyant pour une large part sur les travaux du sémiologue André Helbo, c'est effectivement sous l'angle de la présence scénique et du jeu d'acteur que pourrait dorénavant s'envisager une définition du spectacle vivant au feu des âges du théâtre – un lieu, une œuvre – : expression poétique mais recherche de soi dans l'ordre de l'humanité en question ; la personne sous le masque – en persona – usant des ressources de la pratique théâtrale et de sa machinerie avec le recours du langage en signe de l'humain selon la logique du sensible, l'intelligence du corps ou l'intime par extension, l'absence dans les traverses de l'entre-deux crée ce vide terrible du sentiment du tragique, le Sublime à l'aune de la belle apostrophe dont la muse vénusienne est l'égérie apollinienne et l'alter ego martial, l'un n'allant pas sans l'autre (démonstration faite par la règle du double-jeu sous le signe du nombre en unités discrètes comme à deux pour une image, sa vérité dévoilée, révélée, en apocalypse. Et se fait connaître à soi-même l'âme par le mouvement ; l'expression corporelle traduisant le cœur par gestes, avec et sans les mots, les paroles en secours se ralliant à l'optique et au point de vue, le monde du théâtre rapproche les hommes des uns des autres sous le regard des dieux en tant qu'arts du spectacle, ou art du vivant. Elan-réceptacle que ces corps-esprit, pensées incarnées en élévation, les stratégies du regard se risquent aux limites du réel par ressorts de l'imaginaire théâtral, musical, lyrique et chorégraphique, les écritures dramaturgiques en souffrance examinant et observant le sentiment du beau et du sublime comme Emmanuel Kant (1724-1804) s'efforce de le faire.
- « Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit [...] Est sublime ce qui par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme qui dépasse toute mesure des sens. » Kant (1764), *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*.