

Conférence 8 du 14 mai 2024 prononcée  
à la bibliothèque Simone de Beauvoir, Rouen

## Rêve et réalité du spectacle vivant

*En chemin sur la vérité du jeu d'acteur*

*A la lisière du réel & de l'imaginaire, entre manifeste & fiction*

A partir des fondements de la mimésis et de la catharsis comme moteurs du spectacle vivant, s'opposent au théâtre deux types de jeu d'acteur, soit jouer d'âme ou bien jouer d'intelligence, dénote Diderot (1713-1784) dans son *Paradoxe sur le comédien* (1769, publié à titre posthume, en 1830). En effet, les choses de la représentation, au travers du fait d'être ou ne pas être comme c'est là toute la question que Shakespeare (1564-1616) se pose à lui-même sous le masque de la folie feinte de Hamlet (1601), protagoniste que dévore ce bas-monde parce que tout n'y est qu'apparence et hypocrisie, chaos, vice, déraison, perfidie, l'emblématique soliloque, au tout début de l'acte III scène 1, donne le ton de cette tragédie de la vengeance, que tour à tour reprendront pour l'avoir traduite Voltaire en 1761, Victor Hugo en 1865, André Gide en 1938 notamment, entre autres écrivains-poètes et dramaturges ; par ces mots, se fait entendre l'écho du génie en référence au maître incontesté du théâtre élisabéthain quand ce dernier médite la portée, la visée, l'envergure, les enjeux, les desseins, fins et moyens du langage théâtral dont la rhétorique et la poétique, avec dialectique agissent sur les esprits, pesant sensiblement au plan éthique autant qu'esthétique sur la valeur des choses et le sens des valeurs, la raison d'être et le bien-fondé des choses de la vie conditionnant le fait d'être ou ne pas être, sous-entendu vivant, être là, présent, conscient, lucide et maître de son temps, acteur de sa vie et de l'existence face au destin et à la destinée devant lesquels l'homme est si démuni, ballotté dans l'agir et le pâtir à résister ou à subir un sort qui procède non d'un choix mais du hasard, sans partie liée ni avec la volonté humaine ni avec le libre arbitre non plus, d'où s'ensuit l'inanité, le désenchantement du héros désabusé. *De facto*, être et paraître dans la vie comme au théâtre peut quasiment sembler inconsistant du point de vue de l'infinitude face au néant. Vide aussi le regard érodé par la vacuité du langage finissant par faire perdre pied à la raison impuissante à discerner le vrai du faux, le bon du mauvais, le bien du mal, le beau du laid, et plus encore donnant le change et la préférence au brouillage des pistes entre le mensonge et la vérité sans véritables

frontières au théâtre étant donné les domaines du rêve et de la réalité, des arts du spectacle, de la psyché et de ses symboles ; car, ce que donne en représentation cette peinture vivante des passions de l'âme, c'est l'action désespérée d'un condamné à mort, fugitif, aux prises avec le champ des possibles. Aux limites du corps et de l'esprit, le cœur à vif, la chair en pâture se retrouve champ de bataille dans la confusion des sentiments et le conflit intérieur des obligations. Jouée en lieu clos, l'intrigante mesure des choses se déplace sur une scène surélevée, dépouillée de tout appareil hormis les regards croisés venant des trois côtés par le public. L'action dramatique intrinsèquement soutenue par une expression poétique, qui ne cesse de mélanger les genres et les styles par registres entiers alternant mode noble et mode vulgaire en double-adresse pour le populaire et pour l'élite, les effets de tragique et de comique résident dans l'articulation de textes versifiés et de textes en prose comme c'est le cas dans la poétique de Shakespeare, qui se joue de toutes contraintes normatives bridant l'imagination et brimant l'imaginaire ; aussi, la démultiplication des images dans la métaphore amplifie-t-elle le caractère parfois hallucinatoire du théâtre dans le théâtre avec la mise en abyme qui est l'un des ressorts privilégiés du baroque, voire même le biais attitré du romantisme si sensible et prégnant déjà chez William Shakespeare, lequel aura probablement su inspirer *Hernani* à Victor Hugo (1802-1885) en 1830 dans l'art d'écrire une langue magistrale pour des acteurs qui s'imposeront avec autorité dans l'histoire du drame romantique au 19<sup>e</sup> siècle et suite à travers la plume et le panache de cet autre monument de la littérature et des écritures dramaturgiques, n'hésitant pas à repousser les limites de la langue et du langage avec art et science, allant jusqu'à faire éclater le système du signe et de la signification en en disloquant le sens et la signification. De cette expérience, il en sera question par réaction toujours et encore, pour éprouver, envisager le fait d'être ou ne pas être vivant, inexistant en regard d'un monde qui a perdu son rêve et son idéal, ses idées et ses idéaux comme Après-Guerre ce fut le cas dans le théâtre de l'absurde qu'initiera Ionesco au milieu du 20<sup>e</sup> siècle avec sa *Cantatrice chauve* (1950), par exemple, osant l'ultime distillation du thème et du motif pour finalement en abstraire paradoxalement l'essence et la quintessence, c'est-à-dire le rien ou si peu de chose qui vient à se représenter avec tant de banalité et de dérisoire sur le mode clinique et aseptisé de la méthode Assimil dont s'est servi Ionesco pour écrire sa première pièce de théâtre, véritable coup d'envoi au théâtre contemporain pour une conscience de soi au risque de l'absence et de la présence insupportable de l'insipide indifférence égoïste et individualiste de la société conservatrice bien-pensante. Ni vraiment expressive, ni totalement théâtrale, *La Cantatrice chauve* relance le coup d'envoi au théâtre contemporain en guise de missive et tentative d'exfiltration d'une vie sans goût ni

saveur qui s'écoule à l'ombre des a priori dans le vide en direct avec une distanciation satirique qui parodie les bonnes manières et la bienséances d'un monde nostalgique de lettres de noblesse qu'il n'a cependant jamais possédé, ni en rêve ni en réalité. Pastiche artificiel, pamphlet d'un faux lyrisme rentré, la peinture vivante de notre société de consommation relève du grotesque et du ridicule tout en menant l'action dramatique, l'absence même de dramatique, avec drôlerie mais froideur clinique implacable ; car, bien que lapidaire et prosaïque, le mélange des catégories esthétiques du burlesque et du pathétique dévoile le caractère dérisoire d'un régime capitaliste qui n'a ni queue ni tête ; la nouveauté du non-théâtre repoussant les limites de l'ordre préétabli dans son ineptie et son inaptitude à vivre sa vie, ignorant tout du jeu et de la danse, sans intelligence mais avec une certaine crispation à vouloir jouer sa partition sans fausse note, s'échinant à tenir son rôle coûte que coûte, portant le masque sans le faire sonner ni résonner tant la pièce est sur-jouée avec un semblant de naturel qui finalement ne tient que de l'affectation, sophistication surenchérie sur la laideur d'un monde délité hanté par la folie des grandeurs à se prendre pour plus dictateur qu'il n'est, tant il est dupe, la dupe et le pantin d'un despotisme qui ne donne pas son nom, se faisant passer pour de la démocratie afin d'avancer plus avant que jamais dans ces dérives autoritaires et autoritaristes avec lesquelles flirtent les régimes fascistes et populistes de tout temps. Sous l'idéalisation du masque des apparences, en creux se devine la critique en règle de la société par le rire et la provocation quasiment obscène et scatologique du geste expérimental des nouvelles formes d'écritures dramaturgiques héritées d'un théâtre populaire et contestataire comme celui de Stanislavski ou d'Antoine, puis comme celui de Vitez, Planchon, Vilar et tous les autres ensuite en ronde autour d'un théâtre corporel qui se redécouvre comme tel dans la sincérité de sa chair, de sa pulsation et de l'impulsion du rythme d'une respiration du texte à cœur, à fleur du silence ; bien dérisoire apparaît désormais l'emphase surannée des cabotins perclus de pantomime aux manières et à la gestuelle si datée, marquée au sceau d'une sophistication usée, derniers soubresauts d'une culture vieillissante arc-boutée sur elle-même et son passé ; les stéréotypes, les tics, les tocs et les clichés confinant à la caricature et au caricatural étant pris dans les mailles du filet de l'anticonformisme et du théâtre d'art et essai engagé dans sa recherche de la liberté aux confins du jeu libérateur d'acteur, responsabilité libératoire des artistes de scène, passeurs et témoins d'une forme de spectacle en quête de vérité, la vérité du corps dans l'épaisseur du geste, encourageant les publics et spectateurs à se créer leur propre histoire au théâtre contemporain dorénavant émancipé puisqu'il aura fait éclater les règles poétiques et politiques d'un théâtre de boulevard qui n'est que l'ombre du Français, lequel a su faire peau neuve en se défiant de la seule

et unique bienséance en perspective des trois unités d'action, de temps, de lieu que prône et préconise le théâtre à l'italienne, théâtre par essence classique, donc au service a priori d'une assemblée bourgeoise et conservatrice.

Mais les acteurs de scène, quant à eux tour à tour comédiens, musiciens, danseurs, à l'effigie d'Arlequin si haut en couleurs, lui dont le manteau dépasse de loin l'étoffe de velours et le tombant du cramoisi sur les planches tenant lieu de palais et châteaux de contes de fées ; quand s'avance sous les feux du regard le lustre des artistes en véritables rois-mages ou monstres-sacrés, légendes vivantes et mythes aussi bien, se découvrent, jaillissant comme de la boîte de Pandore, des trésors insoupçonnés aux horizons toujours réinventés de l'esprit de liesse et d'allégresse tans le divertissement se fait jeux et amusement avec tous ses oripeaux et ses déguisements, son apparat et son appareil, les accessoires, le maquillage, les techniques de travestissement appelant à la joie dans le seul esprit de fête qui vaille en soi puisque c'est la loi du spectacle, la vérité du sujet via le corps en acte, promesse et accomplissement se faisant au temps de la représentation quand l'action cathartique et mimétique libère du poids fatidique de l'ordinaire et du quotidien. Aussi, cherchant à s'abstraire de la vacuité du monde, les arts du spectacle réussissent le prodige que celui de faire rêver les spectateurs en quête d'évasion par le truchement d'émotions fortes et vives sachant si bien réactiver l'envie d'avancer et d'aller vers le sens de la vie, dirait Frankl, dans la sensation d'être pleinement vivant comme seul maître à bord sur le vaisseau fantôme à éprouver le sentiment des sentiments, c'est-à-dire l'amour.

Par savants tours de magie, techniques et savoir-faire de toutes sortes, la société du spectacle offre le luxe et la chance de s'arracher à la banalité désespérante de la quotidienneté, parvenant le prodige que de s'extraire du quotidien et de la routine. Toujours à lutter contre les habitudes, même si les biais employés au théâtre procèdent de ce qu'il est convenu d'appeler ficelles du métier, selon les modèles, modalités et modes en cours, les critères en vogue finiront par s'user comme le tranchant des cœurs et des esprits à force de stéréotypes et d'effets sans surprise qui finissent par fatiguer et ennuyer, impuissants à faire oublier ou rêver, encore plus inefficace à faire penser. Mais les acteurs, à force de vouloir vivre et exister, dans leurs pas nous s'engouffrent des générations entières qui s'y identifient, aux gens de la balle comme ils étaient baptisés auparavant avec une certaine tendresse et affection, non sans familiarité ni connotation toutefois. Or, se retrouver en présence de la beauté, n'est-ce une promesse de bonheur ? A

connaître l'extase, de part et d'autre du quatrième mur, artistes et publics s'épousent du regard l'instant du conte de fée. Assister au spectacle donnée par des interprètes qui défraie la chronique et dont le nom placardé en caractères gras tapissent les murs des villes, n'est-ce accéder soi-même à une parcelle de ciel en approchant des célébrités ? L'identification fonctionnant plein régime, au théâtre, d'autant plus avec le showbizness et son star système tel qu'il a été mis en place par les institutions dominantes à l'époque des Académies, toujours au service de l'Etat, les programmations scintillent au fronton des établissements publics ou privés en signes des temps dédié à l'élévation des esprits par le corps via l'émerveillement que saura procurer le prétendu jeu de masques qu'est tout divertissement, le spectacle n'étant considéré en règle générale que si et seulement si il fait voyager les foules en pensées, et les fait se déplacer pour une place au paradis moyennant un ticket retirer à guichet fermé, parce que c'est la dernière pièce à la mode dont il est question, après lequel court le Tout-Paris qui s'enorgueillira d'en avoir été comme, à cause du scandale occasionné, ce sera le cas pour des pièces d'envergure telles *Le Sacre du Printemps*, un ballet de Stravinsky-Roerich et Nijinski créé en 1913, uniquement dansé quatre fois lors de sa création au théâtre des Champs-Élysées, Paris, ou bien cette autre pièce d'anthologie *La Cantatrice chauve*, qui en son temps (1950) sera retirée de l'affiche parce qu'on lui reprochera de faire perdre des spectateurs au spectacle, dicit l'auteur lui-même, que son épouse soutenait en étant l'exclusive public dans la salle venue applaudir les artistes. Pouvoirs de l'image et pouvoir de la représentation comme l'est tout autant, sinon plus, celui de la monnaie et sa soif de toute puissance dans la folie des grandeurs sous-tendue de passion frénétique pour le monde du sexe et celui de l'argent qui l'accompagne, le suppose, l'impose et le présuppose outre le domaine du politique qui y participe à travers le cirque impérial et sa devise impérieuse sous l'Antiquité : du pain et des jeux.

Nonobstant, tenant bel et bien de la magie, il y a du mystère dans l'incarnation quant à l'ordre du Logos qui prend corps, le Verbe se faisant chair sous les poussées, la puissance émotive et émotionnelle du jeu dans l'interprétation, la force des acteurs s'alliant à celle des spectateurs dont l'ouverture d'esprit du regardeur en est l'ultime ressort comme chacun le sait depuis que Marcel Duchamp en fait la règle d'or du ready-made à l'aube de l'art contemporain, aube d'art-spectacle trempé de performativité à la lisière du faire et du dire, de l'agir et du

parler, entre réel et réalité, imagination et imaginaire, création et inventivité, ingénierie, intelligence du corps, intime et logique du sensible incarné. En s'épanouissant au cœur même d'un espace-temps de poésie et de musique, l'élévation se produit. La nuit magique précipitant le sujet au royaume de signes afin que l'esprit se régénère et se nourrisse, l'âme réjouie par ces temps forts d'évasion et d'oubli que prodiguent les spectacles avec l'art consommé de la réception et du banquet pour que soient complètes et réussies, inoubliables et indélébiles, les retrouvailles à l'aune du recueillement et de l'action-contemplation que souffle le génie du lieu, le fantôme de l'opéra, ce gardien de l'endroit où tout est conçu pour la jouissance que procure par l'obvie et l'obtus le fait de voir et celui que d'être vu. A savoir parler tenant lieu d'agir, puisque faire c'est dire au plan performatif et théâtral, avec force et conviction s'aiguise le jeu d'acteur à mesure de cette conjugaison des mots et des choses, s'exprimer et signifier dans la dialectique effective de l'interprétation jouée, exécutée, chantée, dansée, avec musicalité et harmonique, orchestrique et orchésalité, connaissance et amour dans l'art du théâtre que résument l'expressivité et la théâtralité du silence en scène, le palais du corps-du-roi en représentation sanctuarise les formes de menus plaisirs que s'assignent les répertoires donnés au catalogue des programmations qui rivalisent les unes avec les autres, constituant de la sorte un fonds commun et un patrimoine pour la plus grande joie et à la surprise de la cité qui en a besoin pour se sentir être, se sentir vivre et exister face aux aléas et aux vicissitudes de l'histoire, des âges, du temps et ses ravages. Mais, dans ce temple de la beauté, du rêve et de la réalité, il est des vérités qui empruntent et endossent le manteau du leurre et des illusions pour que le mensonge se renverse et se retourne, annihilé par la vérité du corps, le corps-acteur transcendant-immanent s'adressant au tréfonds parce qu'il a appris du for-intérieur les voies du fort de l'intime et en répond devant son ombre portée, la conscience du corps faisant le reste par projections de soi, expression justement, signifiante et prégnance aussi.

A se tenir debout sur les plateaux comme sur le parterre ou dans des loges confortablement installés dans des sièges, trônant sur des gloires prévus à cet effet de magnificence et d'extraordinaire afin que soit accompli le divertissement, la représentation à jouer la comédie, quelle qu'elle soit, appartient à son insu et bien malgré elle au champ croisé des stratagèmes et stratégies du discours dont la rhétorique se partage entre arts du spectacle et cercles parlementaires ; l'objet faisant passer le plus fin politique pour un bon comédien et réciproquement, celui-ci ressemblant à celui-ci par mutualité et homologie dans l'art et la manière que de savoir et d'aimer interpréter un personnage, représenter avec personnalité des

sujets sous couvert de masques ou non, jouant son rôle en incarnant sa fonction ; de sorte qu'au théâtre et à l'assemblée, engagement et responsabilité se retrouvent dans le fait de jouer d'âme avec cœur et fougue parce qu'on y croit et que vraiment l'on ressent les émotions que l'on joue, et a contrario dans le fait de jouer d'intelligence sans ne rien éprouver d'autre que la technique, le jeu, son art qui est un métier, une profession, un artisanat ; d'où le paradoxe que souligne Diderot à considérer combien en scène, à la ville comme au théâtre, mieux vaut paraître plutôt qu'être car, pour lui comme il est dit, moins l'on sent, plus on fait sentir, les choses des arts du spectacle et du politique ressortissant moins du ressenti que d'une représentation distanciée avec plus ou moins de réflexivité. La question esthétique développée par le philosophe des Lumières préfigurant le concept de spectacularité tel que l'évoque Michel Bernard en philosophie du théâtre et de la danse.

Dans *Le Paradoxe sur le comédien*, Denis Diderot définit les principes du jeu d'acteur au théâtre vu comme l'art d'être là sans états d'âme ni sentiments ; car, jouer le jeu lui semble être le seul et unique moyen pour réenchanter le temps à l'aune de la finitude, considérant que c'est « le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes ». Ainsi la réalité des artistes de spectacle réside-t-elle dans cette usine du rêve à fabriquer de toute pièce le sentiment d'envol grâce auquel fonctionnent les rouages de cette boîte à illusions, le théâtre occidental conçu comme un palais des glaces réfractant, diffractant, réfléchissant les visages du monde en en grossissant les traits parce qu'en effet « rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature », fait observer l'auteur. Par conséquent, les acteurs-interprètes comédiens/musiciens/danseurs se voient gens de métier autant que magiciens-charlatans, les acteurs de ce monde autre et parallèle se reconnaissant jadis et naguère du cirque et du voyage, artistes itinérants sans attaches autre que leur appartenance à la grande famille des poètes, aventuriers-explorateurs du tout l'univers, désignés sous la dénomination de saltimbanques, forains, histrions, bateleurs, baladins, violons, masques, persona, acrobates, jongleurs, montreurs d'ours, dompteurs, fil-de-féristes, équilibristes, gens du cirque avec ses clowns et bouffons en guise de fou du roi.

## Rêve et réalité du spectacle vivant : songe ou illusion en chemin vers la vérité du jeu d'acteur

Activité psychique du sommeil généralement nocturne au sens courant du terme, le rêve s'avère être une disposition de l'esprit durant laquelle l'individu engrange, la nuit venue et le corps au repos, des souvenirs rendant compte d'une veille suspendue pouvant permettre d'accéder au surnaturel. Procédant de la sorte d'un vagabondage, l'errance se met en place en tant que forme d'évasion. Et le dormeur s'affranchit jusque dans sa torpeur des pesanteurs par une espèce de divagation qui interpelle en perturbant le sens et les sens, la signification même des choses jouées, plongées comme en plein délire. Aussi, de sa condition ordinaire, l'homme s'évade-t-il avec *sapientia*, saveur, science et sagesse, le grain de folie germant par ces biais choisis afin d'essaimer. Enfin l'univers du rêve introduit l'individu au domaine du sublime. D'ordre divinatoire aux yeux des civilisations disparues qui voyaient en cet état de décorporation une élévation spirituelle, les rêves mais les songes sont toujours considérés comme tels par nos contemporains, sociétés primitives et cercles de penseurs, les chercheurs-analystes et les thérapeutes gageant du fait que sont délivrés de manière cryptée des messages codés. Or en guise de double-adresse, le masque s'unit au persona tant et si bien que la personne humaine, en phase avec elle-même, cohésive, réunie dans sa dualité, se réconcilie avec l'autre en l'humanité toute entière qu'elle porte ontologiquement quand l'entendement et la sensibilité parviennent à dialoguer en bonne intelligence, sachant tirer les leçons de cette nuit transfigurée une fois la lettre au monde lue à cœur ouvert, tandis que les anges par leur baiser renvoient les humains à eux-mêmes, en vérité, ainsi reliés au divin. En conséquence, les rêves peuvent-ils être perçus et appréhendés comme des songes dispensant leurs vérités par images propitiatoires et représentations mentales.

Pensée magique à haute valeur ajoutée puisque symbolique, rêver est un remède effectif parce que sont révélateurs d'une vie intérieure ces mouvements de la psyché par substitution de vie, rêvée ou pas, vie réelle, vraie vie prise et saisie dans l'agir et le pâtir de son existence propre, l'essence et l'instance, tout à la fois latence et faction, se manifestant en acte et en puissance, semblables aux vertus en réalisation de soi, actualisation et performance au plan analytique faisant dire à Freud, qu'interroge et questionne cet état de veille suspendue, combien le rêve « se révèle comme l'accomplissement d'un désir », bel et bien désir surdéterminé,

articulé à l'interdit et à la jouissance attendu le réel, l'imaginaire et le symbolique selon l'ordre lacanien qui affirme *in fine* que l'Inconscient est structuré comme un langage ; se faisant clivage, la raison et l'inconnu fusionnent dans le creuset de la création. Les arts du spectacle apparaissent similaires à l'interface du sensible et de l'intime. L'insensé, l'impensé, l'irréel du corps échappent à ces zones d'ombres et de ténèbres par raies de lumières crues ou tamisées, que diffusent les éclairages en scène, les écritures dramaturgiques plaçant le regard au centre du drame, de l'action et de la diégèse, l'intrigue se déroulant inexorablement comme un compte à rebours de l'Histoire avec fatalité nonobstant l'imprévisible ni le destin.

Carrefour des éléments du vivant, le rêve, en tant que réalité du spectacle, nourrit l'art au moyen des ressorts poétiques, esthétiques, philosophiques, psychologiques, techniques et pragmatiques, qui sont les siens et qui lui appartiennent. C'est pourquoi l'activité du rêve développe sa propre vérité et sa vérité propre en conjuguant sémiotique et herméneutique en un tissu inédit riche d'états de corps, d'états d'âme et d'états du monde s'entrecroisant comme fil de soie dévidé la nuit à travers cette forme de repos et d'éveil dont témoigne le rêve encore et encore, mélangé à cet autre, forme de méditation, qu'est l'action-contemplation dans l'agir-pâtir/rêver-imaginer-souhaiter/désirer-délirer-s'évader qui, à l'échappée, ajoute aux solitudes de la Belle de jour quasiment envoûtée parce que possédée par l'état de rêverie irrépressible qu'est le songe aussi, cette autre ballade en promenade. Corrélativement aux aspects multiples, divers et variés de l'existence, une course effrénée pousse à bout de souffle la trajectoire de cette forme de vie menée en parallèles sur les planches et à l'écran par sublimation, dans le cadre de scène ; non pas double-je, certes, ni double-vie mais, par procuration et projections de soi, vie des formes redoublées : l'expression du fort intérieur se fait jour et le for de l'intime aussi, de sorte que s'apparentent la somme et le somme en tant qu'activité psychique d'ordre onirique, fantasmagorique et chimérique – l'occurrence différenciant le rêve et le songe l'un de l'autre au théâtre de l'histoire. Par ces types d'action cérébrale, se devine la métaphore filée sur le versant inconnu de la stylistique – scène originaire, désir et plaisir ayant rendez-vous lors de la représentation, qui a commerce avec l'interdit et le sentiment amoureux par ce geste créateur de liens que l'être dansant, qui joue et s'exécute, amplifie, augmente aux confins mêmes du vivant, là, ici et maintenant, à se sentir en vie, vraiment ; l'être-là enclin à ressentir comme jamais auparavant, dans l'instant magique du lever de rideau, les trois coups frappés, la fin et le commencement d'une genèse inédite qui émerge, pointant une toute autre pièce, improbable celle-là puisque impossible à reproduire à l'identique étant donné qu'elle ne s'éprouve jamais que de

l'intérieur une fois seulement par externalisation, extériorisation, extraversion, extravagance moins qu'extime, feinte et faux-semblant, au creux des masques et des apparences là recélés dans le feu de l'action comme une épiphanie, certes, mais comme davantage encore une incarnation au temps donné du spectacle joué en chair et en os pour la restitution *in extenso* de l'esprit de la lettre ; forme de pensée qui se déroule à jamais et à l'infini entre le rêve et la réalité, tangible et concrète, préhensible, émouvante, édifiante, attractive et divertissante, grâce au seul génie et au talent de la grâce des interprètes rendus au cœur même du grand œuvre, tandis que la magie de l'art opère et qu'en contre-point, à l'enjambement scène-salle, artistes et artisans de la grande famille se font entre eux complices et alter ego des publics et spectateurs-acteurs de mondes dépositaires de l'âme des poètes : d'où l'enjeu, la missive à la clé.

Dialectique/rhétorique/poétique : expression-expressivité, théâtre-théâtralité, musique-musicalité, orchestrique-orchésalité, choses de la danse et du chorégraphique par extension du langage de l'amour dans la mélodie du bonheur fredonnée en guise de philosophie de l'action initiant à la connaissance ; comédiens, musiciens, danseurs apprennent le charme que de savoir-aimer-chanter l'invisible, là où se jouent à l'écart, et la couleur et le timbre, le grain de la voix, l'inouï, le silence et l'inconnu par raies de lumières du corps et corps de lumière si vibrante ; en interaction ainsi, les qualités de corps s'impriment dans la psyché et la mémoire, les souvenirs et la ressouvenance se ravivent sans cesse dans l'infra-rationalité du spectacle vivant si fortement émotionnel/intentionnalité. Magie du spectacle que résume le rêve.

L'ensemble des problèmes se posant sur le domaine du rêve et de la réalité au théâtre d'illusion en Occident, le merveilleux et le fantastique rivalisent avec l'absurde dans une société où, par tradition, la beauté constitue l'une des lois universelles faisant tenir debout les hommes en quête de vérité. Aussi, dans le royaume des ombres qu'engendrent les arts du spectacle, l'espérance en des lendemains qui chantent rend à elles-mêmes plus vivantes que jamais ces vies dont le corps, l'âme et l'esprit se réfléchissent sous le prisme et le regard du Montreur de l'Univers comme l'appelle un poète turc du 17<sup>e</sup> siècle. Chaque pièce à caractère spectaculaire ordonnant pour toujours mieux l'ordonner, en signe des temps, le

monde magique qui ne tient qu'au fil rouge de la pensée, ramène la question soulevée à son sujet déterminé. Avec beaucoup d'application et de pratique, les gens du spectacle, gens de métier et, de tous temps, en tous lieux, depuis même les grottes de Lascaux jusqu'aux colonnes de Buren au Palais Royal sous les fenêtres de la Comédie-Française place Colette à Paris en passant par les ombres d'Asie, qui racontent et content des récits transmis de générations en générations, père en fils, dans la respiration fébrile d'une lampe à huile comme à Java dans les villages, la population se soude au plus près et au plus juste de ces figures fantomales, resserrant ainsi les liens de la communauté avec son histoire propre, ses mythes et ses légendes fantastiques ; comme tous ces fantômes, eux aussi, du théâtre japonais dont le nô en est le geste et le genre noble par excellence (né au 14<sup>e</sup> siècle, le théâtre nô est dansé, chanté et joué par des acteurs richement costumés et savamment maquillés ; tous masculins, ils portent en scène cinq sortes de masques exclusivement, soit les divinités, les hommes, les femmes, les fous et les démons ; par leurs atours, parures et travestissements miment, non sans austérité ni hiératisme, le voyage et la migration des âmes et des esprits qui empruntent des corps transfuges au cours d'aventures à rebondissement chargées de mystères et de secrets ; ainsi, avec maestria est mise en scène la vie des spectres au carrefour des songes comme à l'embarcadère se fait longue la discussion, entre les morts et les vifs, à l'instar de l'opéra chinois dont les représentations avaient vocation à éloigner les esprits d'un lieu donné, l'endroit étant considéré comme hanté, habité par une présence maléfique ; d'où la superstition par la suite du fantôme de l'opéra, en Occident, que Gaston Leroux a fixé dans le répertoire littéraire, poétique, théâtral, lyrique, chorégraphique et cinématographique, aux registres des catalogues populaires. Mais auparavant, il n'est que d'évoquer la verve et le Verbe de Shakespeare, le prince des poètes, qui, à l'aune du théâtre élisabéthain, va redécouvrir l'imaginaire et l'inspiration des Anciens, sur les traces de l'Antiquité que renouvelle et transforme littéralement son théâtre circulaire dit le Globe, préfiguration du théâtre à l'italienne tel qu'il le deviendra au Boulevard du crime dans les théâtres de foire où se joueront mélodrames, vaudevilles et opéra bouffe d'après l'esthétique et la poétique du théâtre romantique aux tout débuts de l'époque contemporaine, le 19<sup>e</sup> siècle, tournant d'un art de métier vers un théâtre d'auteurs et de metteurs en scène. Ainsi le futur théâtre conventionnel et tradition occidental se verra-t-il assigné la fonction de boîte à illusions ; ce que fera voler en éclats le théâtre contemporain du 20<sup>e</sup> et du 21<sup>e</sup> siècle.

Mais William Shakespeare (1564-1616) quant à sa vision du monde portera un éclairage en oblique sur « La vie qui est, dit-il, un récit raconté par un idiot, plein de

bruit et de fureur, et qui ne signifie rien ». Parmi les cadavres de la scène surélevée sans rideau ni décors ou très peu, pour ce faire *Le Songe d'une nuit d'été* (1595) invite les puissances magiques à se déchaîner la nuit de la Saint-Jean avec ses feux dans l'étincelante clarté lunaire des fées, faisant se répondre et dialoguer les mondes entre eux. Car il est de tradition notoire et archaïque, tant orientale qu'occidentale, que l'acteur-maître dans l'art d'être là, conduit la danse en tant que meneur de jeu, passeur-psychopompe au théâtre, émissaire et messenger entre les hommes et les dieux, vifs, morts et immortels devisant ensemble en biais afin que revienne du fin fond des âges la sagesse seule garante du chemin rétablissant les mouvements de translation entre le monde des ombres et celui des vivants. De la sorte se fait montre la rencontre avec l'invisible. Restaurée, dès lors, l'harmonie universelle se fait jour grâce au dépassement de soi via la poésie et la musique que transcende et sublime l'opéra, cette forme accomplie de la mousiké, art des muses que pendant longtemps en république d'Athènes sous l'Antiquité, et partout ailleurs dans l'empire hellénistique, le public grand amateur de poésie dramatique venait applaudir en nombre des jours entiers, à juger des poètes en personne et des acteurs donnant le change depuis l'aube jusqu'au crépuscule durant six jours de festival dédié à Dionysos, le dieu du théâtre grec étant consacré le temps d'une célébration à ciel ouvert donnée sous le soleil de la Méditerranée dans ces temples de pierres construits à flanc de colline appelés amphithéâtre. Théâtre antique permanent de forme ovale avec des sièges de tous côtés, l'arène en est l'aire de jeu elliptique sablée, et, en sa base, l'espace scénique recevant le jeu des acteurs se voit entouré de gradins dits cavea, qui se subdivisent en secteurs quadrillés sur trois étages ; plan architectural que viendra à remplacer ultérieurement le cirque avec ses jeux de gladiateurs et ses concours de bêtes plus conformes au goût des Romains par la suite, après le 3<sup>e</sup> siècle, à l'époque tardive du bas Empire romain juste avant que le théâtre classique des Anciens ne s'éclipse le temps des invasions barbares durant le haut Moyen Age pour réapparaître sous l'impulsion de l'Eglise et des moines tropaires sur le parvis des cathédrales dans des spectacles paraliturgiques appelés mystères, pièces qui relatent et racontent l'histoire sainte en mêlant le rire aux larmes, faisant passer le public des ouailles assemblées en foules par tous les types d'émotions et de sentiments, allant de la cruauté à la pitié avec commisération, mansuétude et miséricorde, pour l'instruction des populations à christianiser, cette forme d'évangélisation parvenant fort bien *in fine* à servir Dieu de façon sensible et imagée par une forme de leçon effectivement illustrée et spectaculaire. Puis avec le théâtre de tréteaux à partir de la Renaissance, au 16<sup>e</sup> siècle, ressurgira la pantomime gréco-romaine à travers le jeu masqué des troupes itinérantes de la commedia dell'arte dont les caractères, stéréotypes et canevas

remportent un vif succès parce qu'en raffolent le public des rues et celui des palais, éblouis par le défilé étourdissant des masques : Arlequin et Colombine, Pantalon, Philipin, Horacio, Dottore, signors et compères qui en sont les lazzi – acteurs qui, à bout de souffle, improvisent pour relancer l'histoire et l'intrigue dans le feu de l'action dramatique et gestuelle des éruclations et onomatopées truculentes mais si éloquentes puisqu'expressives. De cette expérience si aventurière et aventureuse qu'il a vécue durant ses années d'apprentissage dans les années 1643-1658 avec L'illustre-Théâtre, troupe itinérante qu'il fonde et dirige avec Madeleine Béjart, Molière (1622-1673) en tirera les enseignements, d'où à sa suite l'institution suprême et canonique de l'art théâtral qu'est appelée à devenir la Comédie-Française après la fusion des hôtels de Guénégaud et de Bourgogne en tant qu'académie d'art dramatique créée en 1680, l'objet esthétique consistant à perpétuer le grand répertoire – forme de panégyrique à la gloire des Grands et des Rois – pour l'art d'être soi et ensemble en jouant d'après nature pour divertir mais instruire les honnêtes gens, c'est-à-dire le public.

\*

Problématique générale : réflexion sémiologique et transversale sur les questions de représentation au théâtre conventionnel et traditionnel, classique et moderne ; contemporanéité même du rêve et sa réalité dans l'imaginaire du théâtre en perspective du merveilleux et du fantastique sous le signe du Beau ou/et du Vrai surnaturel avec féerie ou pas, avec surtout imagination, inventivité, originalité, ingéniosité, audace et curiosité : le corps en scène et ses représentations s'affirmant dans la splendeur toute immatérielle et prégnante du jeu d'acteur comme une définition métaphysique dans l'art d'être-là au sens Dasein du terme : approche du spectacle vivant.

- 1) Corpus théorique (mots-clés, concepts et notions)

- 2) Corpus artistique (répertoire, fonds commun, patrimoine vivant de l'humanité)
- 3) Corps du spectacle (spectacularité-spectre-spéculation du jeu/forme spectaculaire)

\*

1) Corpus théorique et appareil critique : dialectique/rhétorique/poétique : expression-expressivité, théâtre-théâtralité, musique-musicalité, orchestrique-orchésalité, choses de la danse et du chorégraphique.

2) Corpus artistique (répertoire, fonds commun, patrimoine vivant de l'humanité)

a) Rêve d'amour : Shakespeare, *Songes d'une nuit d'été* (1595) ; Calderon de la Braca, *La vie est un songe* (1635) ; Corneille, *L'illusion comique* (1635) ; Schönberg, *La Nuit transfigurée* (1899)

b) Réalité de cape en pied : Shakespeare, *Le Roi Lear* (1606) ; Molière, *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1664) ; Mozart, *La Flûte enchantée* (1791) ; Brecht, *L'Opéra de Quat'sous* (1928) ; Jooss, *La Table verte* (1932) ; Ionesco, *La Cantatrice chauve* (1950)

c) Songe ou illusion : Adam, *Giselle ou les Wilis* (1841) ; Stenberg, *L'Ange bleu* (1930) ; Vincente Minelli, *Ziegfeld Follies* « The Babbitt and the Bromide », duo de music-hall avec Fred Astaire et Gene Kelly (1945) ; Bob Fosse, *Cabaret* (1972) ; Taylor Hackford, deux mondes pour un seul rêve, la liberté, avec Michael Barychnikov et Gregory Hines dans *Soleil de Nuit* (1985) ; Meredith Monk, *Turtle Dreams* (1983) ; Fatboy Slim et Christopher Walken, *Weapon of choice* (2001), etc.

3) Corps du spectacle (spectacularité-spectre-spéculation du jeu/forme spectaculaire)

Ainsi, dans quelle mesure les arts du spectacle ne pourraient-ils donc pas s'appréhender, au travers du jeu d'acteur au temps épiphanique de son incarnation, soit l'interprétation même qu'en donne et propose l'artiste de scène, comme discours en soi sur les limites de la vérité du corps ?

\*

Avec toute la singularité due, prescrite et assignée aux pièces, le spectacle vivant suit une logique donnée d'après la ligne directrice artistique voulue par la tête pensante aux sommets de la hiérarchie des représentations scéniques, qui se constituent en différents répertoires portant la signature de leurs créateurs, les poètes, en l'occurrence auteurs des productions à l'œuvre établissant lesdits répertoires en question ; metteurs en scène, compositeurs, chorégraphes donnent le ton aux divertissements de tout acabit dont l'originalité du genre se remarque, s'apprécie et se distingue par l'esprit de la pièce en jeu, l'inspiration outre le génie faisant passer certaine étrangeté par un mode de composition, une cohésion d'ordre atypique mais reconnaissable par certains traits discriminants du fait d'une façon à nulle autre pareille d'affirmer sa différence, la subjectivité, en la matière une forme de spiritualité par laquelle l'homme se rappelle qu'il est parcelles de ciel, soit Dieu inconscient pour partie et tout à la fois, ainsi que l'affirme et le prétend le philosophe Viktor Frankl quand il explique que l'humanité tend aujourd'hui (1975) vers un état d'esprit, une conscience enracinée dans l'exploration du sens de la vie tenant lieu de foi en l'humain avec l'idée d'inconscient spirituel, système de croyance mais philosophie peut-être, allant « non pas vers une religion universelle, mais plutôt vers une religion personnelle – une religion profondément personnalisée, une religiosité qui permette à chacun de trouver son langage propre, son langage personnel, le langage qui n'appartient qu'à lui, quand il s'adresse à Dieu » au moyen duquel il s'en rapproche et l'éprouve de façon unique et indivise dans l'unicité de la personne agissante et agit par les forces premières de l'*ethos* et de l'*eros* avec donc sa visée éthique d'une part et sa visée érotique de l'autre, outre le support du *pathos* instillé, sublimé dans l'*agon* (compétition), l'*ilinx*

(ivresse), l'*hybris* (démensure) et le *mimicry* (simulacre) que Roger Caillois prend pour leviers de l'imaginaire et du réel au champ sublimatoire de la création artistique, la portée émotionnelle du jeu d'acteur pesant sur les esprits de façon à la fois dense et intense. En effet, pour Frankl « dans le rêve, la conscience morale révèle les manifestations de l'inconscient spirituel ». Dans son introduction à la lecture du Dieu inconscient, le Professeur Georges Elia Sarfati des Universités Paris-Sorbonne rappelle que les rêves sont la voie royale pour Freud de la connaissance de l'inconscient. « L'interprétation, centrée sur l'attention au dilemme moral qu'expriment, dans chaque cas, les contenus oniriques, corrobore sans grande difficulté ce que l'analyse existentielle a permis d'établir préalablement. A savoir : les sujets sont tout aussi agis par leur inconscient spirituel qu'ils le sont à un autre niveau – celui de la facticité psychosomatique – par leur inconscient pulsionnel. Dans l'état de veille, comme dans l'état de sommeil, la préoccupation éthique des sujets demeure aussi prégnante que persistante. La différence entre ces deux états de conscience tient à la sorte de langage que la voix de la conscience utilise pour se faire entendre : à l'état de veille, la conscience morale s'énonce dans les termes de l'alternative et du choix, tandis que dans l'état onirique, elle emprunte la guise du langage imagé ou crypté ; métaphore-déplacement et métonymie-condensation, demeurent, par conséquent, ses modes privilégiés d'expression. » (*Le Dieu inconscient*, InterEditions, Paris, 2012, p. 121).

Dès lors, la substance et l'essence intrinsèque, inhérente à la pièce amène à se demander en quoi le spectacle tient effectivement de l'ordre du vivant mais aussi de l'ordre du vrai et du faux, sinon de l'authentique et de l'artificiel de par sa rhétorique, sa dialectique et sa poétique propre. La machinerie avec ses tours de prestidigitation, la mécanique des coulisses, la géométrie du désir et ses regards en régie impulsent une dynamique propre, spécifique et particulière au corps en scène, ce dansacteur, le corps en acte qui est représentation animée, vivante, incarnée puisque confrontée depuis ses tout débuts aux techniques du bien parler, le naturel transparissant dans l'éloquence apparemment spontanée du jeu d'acteur qui s'accomplit dans l'art et la manière d'interpréter en scène l'attitude juste, la conduite et le comportement qu'il faut, si caractéristique du jeu masqué évidemment connu, reconnu et réputé pour sa maîtrise et son contrôle, le mouvement tenu de bout en bout faisant dire et penser que les comédiens sont d'émérites imposteurs ainsi que Tartuffe l'est en chef de file des hypocrites, qui se font passer pour ce qu'ils ne sont pas et savent si bien faire illusion tant leur expression semble sincère alors qu'elle n'est que tromperie mais savants calculs,

rien que falsification paradoxale des apparences. Aussi, vouloir distinguer celui qui joue de celui qui ne joue pas, est-ce vraiment pertinent au théâtre ? Etant donné l'effet de vérité que réussit à réaliser de toute pièce en trompe-l'œil la production scénique montrée dans son cadre attitré et approprié pour ce faire, la tradition occidentale du théâtre d'illusion repose sur le principe aristotélicien de mimésis et sur la poétique classique de l'imitation édictée par Boileau en 1676 au Grand Siècle sous Louis XIV à l'époque même des Académies.

Au sens global du terme, comédien et hypocrite étant synonymes en tant qu'individus portant le masque pour devenir une autre personne qu'elle-même, soit un personnage fictif, une personnalité, quelqu'un d'autre, type ou caractère, le masque ou persona dans le théâtre antique grec et latin autorisant à considérer les gens de métier, en l'occurrence les artistes-interprètes de scène, acteurs d'œuvres théâtrales, puis cinématographiques et/ou télévisuelles ensuite, par nature faussaires d'émotions et manipulateurs de sentiments qu'ils parviennent à simuler à travers toute sorte d'états pour l'unique objectif, finalité et satisfaction que de séduire et de plaire au public réunit là dans les salles de spectacle, le lieu théâtral s'il en est, justement conçu pour abriter ce temps du divertissement, en l'espèce l'esprit de fête que recherchent les gens, les spectateurs venus en nombre çà et là pour applaudir des figures sans visage qui les distraient tant et qui leur offrent un espace-temps d'élévation réel par besoin d'évasion comme tout rêve y participe et concourt à travers tant et tant afin que vivre, revivre ces grands moments du geste devienne, redevienne possible par procuration, certes, mais par tranches de vie avec art et poésie le temps éphémère, fragile et délicat de la représentation ; de sorte qu'au final, rôle et fonction du comédien ou, plus globalement de l'artiste de scène au cœur du spectacle vivant, n'assimile guère plus l'acteur masqué au parfait hypocrite mais au mage, l'homme sage puisque savant sorcier, magicien, homme-médecine, voire chamane et guérisseur à l'œuvre, prodige et miracle se produisant étrangement au cours de ces heures riches qui font le spectacle vivant, le monde se découvrant et se redécouvrant enfin, ainsi révélé et renaissant à lui-même ad infinitum.

Par conséquent, poétique, dialectique et rhétorique des artistes de scène n'apparaît probablement pas comme une stratégie de séduction ni un menu plaisir seulement sensé se répandre aux dépens de toute éthique, tout au contraire. L'objet étant ailleurs et bien évidemment au-delà des mots et des gestes, s'il y a rêve et onirisme dans le spectacle vivant, c'est en vertu de cette délicatesse de l'éphémère, l'instant présent qui, comme le miroir, ne revient pas, jamais, sauf pour faire voyager dans un ailleurs vers autre-part, autrement, afin de se retrouver tout petit enfant, vierge

de toute chose, petit d'homme en partance qui saura prendre la mesure du réel, cette autre réalité qui échappe, sans pour autant faire perdre le sens moral du vrai. L'artiste-interprète alias le comédien, l'acteur ou le persona, ce masque en chair et en os, très loin du sophiste se tient-il donc là dans l'être-pour-la-mort, le fameux *dasein* qu'évoque Heidegger – l'être-là –, même s'il flirte avec le mensonge au creux des apparences, n'obéissant qu'à son seul désir, le bon plaisir du maître à concurrence du corps du roi en lieu et place de troisième œil, tel Dieu au miroir, s'employant avec force et de tout son art de la persuasion, à ne servir que le bien suprême, c'est-à-dire la vérité du corps dans sa lutte contre l'ignorance, cette nuit autre à soi ; le jeu d'acteur se faisant remède à tous les maux. Bien loin de lui, le comédien, le dansacteur-musicien, par ses techniques et modalités du langage scénique, d'avancer ses lignes à la façon sophistique d'un mode d'agir que dénonce Socrate dans le dialogue qui l'oppose tour à tour à Gorgias, Polos, Calliclès sur les limites du bien-fondé d'une forme hélas dévoyée de la parole, ladite sophistique en guise de rhétorique, ne résistant pas longtemps à la philosophie de Delphes ni au célèbre « connais-toi, toi-même » planant à jamais sur les frontons du temple.

Comme amour de la sagesse, la philosophie rejoint les arts du spectacle par goût et propension à ce qui est juste et bon indépendamment du reste, par-delà le bien et le mal, dirait Nietzsche. Cette quête du vrai et de l'authentique régit la recherche des lois universelles qui les qualifie mutuellement et réciproquement, selon l'ordre cosmique et cosmogonique des choses, choses de la vie et choses en soi, qui trouvent résolution dans le jeu d'acteur grâce à l'harmonie des sphères en scène – la philosophie comme amour de la sagesse, et le spectacle comme véritable théâtre de l'histoire d'amours, ne pouvant se confondre avec cet art de bien parler qu'est la sophistique nonobstant la rhétorique, la dialectique et la poétique.

Pure stratégie de séduction ; au service de quel sentiment de grandeur et de toute-puissance l'artiste de scène vise-t-il à dominer son temps, son monde ? Par quels biais stylistes qui frappent l'imaginaire, les esprits captés par ce mirage d'oasis, dans le cadre de scène, les images de la vie apparaissent-elles plus vivantes que jamais ? Que ne parvient-on à se sortir de l'état de torpeur quand, plongé dans le noir plateau de la salle, la nuit noire de la *camera obscura*, la chambre close au secret de son cœur se mettent à s'abstraire ensemble de la crainte et du mépris grâce à la catharsis, l'état de purgation que fait régner le spectacle annihilant l'état d'ignorance obscurantiste qui aveugle et aliène, soumet à l'extrême par une sorte de complaisance à soi tant la vérité parfois est difficile à accepter ? Tâche ou mission

que s'est donné à lui-même le père de la philosophie classique, Socrate en personne, à travers les mots et les paroles de Platon, une maïeutique se reconnaît dans les procédés dialectiques et stylistiques qui se retrouveront ensuite en pures poétiques ou écritures dramaturgiques ; les pièces théâtrales, cinématographiques, audio-visuelles et/ou télévisuelles hissant quelquefois l'analyse et le sens critique au rang de génie : la connaissance recouvre en définitive ses droits dans l'amour d'apprendre, savoir être-là, drapant la personne humaine dans le sentiment d'amour si riche de connaissance de soi.

Au risque de l'esprit de contradiction prôné dans le dualisme platonicien, comment la rhétorique rend-elle compte de la nature des choses ? L'essence ne s'appréhendant selon le philosophe athénien que par le prisme du libre arbitre, en vérité, tout choix libre résulte à ses yeux d'un esprit ouvert et éclairé qui, d'après lui, échappe aux vagues notions de bien et de mal si elles sont dévoyées dès lors qu'elles sont détournées du droit fil, l'éthique et la morale dans l'histoire consistant à vérifier la justesse des propos, le sens de la justice et l'excellence dans l'à-propos et le bien-fondé des dires et de l'action quand bien même, parfois, plus rien n'apparaissant au fond nécessairement bon en dépit de tout ce qui passe pour être juste a priori au ban des vifs et des morts puisque, seulement aux temps venus, à l'heure dernière, l'âme doit à l'expire en répondre dans le souffle devant ses juges venus pour l'accueillir et l'apprécier comme il se doit en assemblées placides et sans passions, ni intérêts aucuns, car réunis là, aux enfers, pour en décider du devenir et du sort même de cette âme en partance dans sa migration vers l'ultime, la vie après la vie, qui au fond n'est qu'un songe, voire une illusion, enfin libérée du corps impuissant à résister au poids du regard de l'impartialité, devant la vérité transcendante de la connaissance. Quête du bien suprême, la philosophie idéaliste illumine de sa doctrine la scène des arts du spectacle par ricochets en perçant à jour chez les acteurs le jeu des apparences sous le masque des amours, de la gloire et de la vérité maquillée par définition trompeuse ainsi que préfiguré métaphoriquement dans l'allégorie de la caverne du *Gorgias* en lieu et place de cet autre endroit des faux-semblants : le spectacle, ce théâtre consacré aux jeux de la représentation pour satisfaire aux allures de déité supérieure à toutes avec sa machinerie et ses artifices si savants qui enluminent et embellissent la nature en ses moindres contours.

Haut en couleurs, le théâtre en tant que monde ou/et société du spectacle, interprète et l'histoire et le monde sur la scène dressée qui dispose à souhait et à merveille les éléments épars mais choisis de l'univers pour en faire un trompe-l'œil et un attrape-rêves attirant les ombres portées et les silhouettes sans vrai visage

puisque masque, ces corps en acte ne sont que masque, persona et non plus personne d'autre que personnage ; ce qui fait dire à Diderot dans *Le Paradoxe sur le comédien* que, n'ayant aucun caractère, « puisqu'en les jouant tous ils perdaient celui que la nature leur avait donné », ils en devenaient faux, « le médecin, le chirurgien et le boucher deviennent durs ». Au reste, l'allégorie de la caverne, en tant que mythe eschatologique, propose ses conclusions non sur les choses de la vie mais sur les choses en soi. En effet, la réflexion sur le poids de la gloire vient clôturer le plaidoyer sur la beauté du geste, dont chacun sait qu'il est à double tranchant comme il procède du sensible et de l'intelligible en sa vérité de corps, le cœur et l'âme s'appareillant dans l'unité du Un en vertu de l'idée d'harmonie universelle qui fait se réconcilier la vie et la mort, soit l'existence toute entière émergeant d'entre le rêve et la réalité au creux des apparences, là où le vrai et le faux s'efface parce que les frontières entre le réel et l'imaginaire se brouillent effectivement, dans le cadre de scène du théâtre. Face à la prégnance et l'envergure du jeu des acteurs, la valeur des choses transmute le sens des valeurs car l'être et le néant s'ajustent bord à bord inextricablement en vertu du sacrosaint principe d'émancipation et de libre arbitre, avoir du discernement pour tout jugement.

Combien de lumière(s), au pluriel et au singulier, ne faut-il à l'esprit instruit pour savoir si la vie n'est finalement pas un songe ni une illusion, une mort ni la mort la vie, comme le suggère et souligne Euripide ? A sa suite, Shakespeare parle quant à lui de rêve et songe outre le cauchemar et l'hallucination, tandis que la nuit transfigurée se sublime en réalité de la réalité. De la sorte, avec poésie, tactique et stratégie au théâtre de l'histoire, conditions et conditionnement produisent leurs effets sur les esprits et mentalités sous le fait avéré, politique ou autre, l'information-communication agissant nous fait remarquer Paul Watzlawick (1978) dans son traité du problème du langage intitulé *La Réalité de la réalité (Confusion, désinformation, communication)*, avec ses différents niveaux de lecture.

Philosophiquement parlant, au plan sociologique, il emboîte le pas à l'anthropologue Ray L. Birdwhistell, versant à son tour dans le domaine des sciences du langage et de la communication corporelle. Paul Watzlawick développe ses propres travaux de recherche kinésique et pragmatique, ajoutant à la psychologie jungienne en empruntant au champ d'ordre infra-rationnel des rapports humains dont les échanges sont soumis à l'ordre de la communication non verbale telle que celle-ci se fabrique et se construit dans la sphère nucléaire de la famille et dans celle, contigüe, du milieu socio-culturel qui en est le cadre et le contexte ; l'Histoire pesant ainsi sur la société et le Logos par les ressorts subtils de l'inconscient spirituel, dimension propre à l'intime et au sensible dont les reliefs

seront analysés par l'éminent professeur en neuropsychiatrie dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle. Comme philosophe, Viktor Frankl en a révélé la profondeur de champ, de la psyché – l'âme humaine –, nos vies possédant leur vérité propre, en l'occurrence une beauté intérieure, soit la soif de vivre par une puissance ontologique qui s'émulsionne dans les pouvoirs de la croyance, le sens moral des choses et la foi en soi apportant sa consistance et son poids au vivant riche d'une réalité immatérielle, en l'espèce l'âme, ce corps psychique, la poésie faisant clivage de façon décisive et déterminante en influant sur l'étendue qui s'ignore à travers nos faits et gestes, pensées et méditations les plus secrètes repoussant les limites de la connaissance.

En conséquence, n'est-ce par-là même l'existence toute entière qui se voit assignée à l'ordre de la parole et du geste ? Et le Verbe qui se fait chair se nourrissant du sein-giron et du giron-saint dans le foyer là où se forge le regard à l'épreuve des aléas et vicissitudes au prix des consciences et des sensibilités, l'éducation faisant son œuvre toujours outre la nature profonde et le caractère mais le tempérament et l'imagination avec l'imaginaire à la clé. Parce que l'enfer concentrationnaire des camps de travail l'a conduit « Face à l'absurde, dit-il, les plus fragiles avaient développé une vie intérieure qui leur laissait une place pour garder l'espoir et questionner le sens », ce que prône sa thèse *Le Dieu inconscient* (1948), théorie écrite en guise de mémoires et catharsis face aux crimes contre l'humanité qu'il aura dû subir durant quatre ans pendant l'horreur nazie survenue en 1940-44. Témoin de l'abomination commise à l'encontre de la personne humaine individuelle et collective, une, entière et indivise, dit la Loi au nom de l'Eternel et de l'humain, devant les quelconques déficiences physiques et mentales ou non, le médecin-aliéniste qu'il était alors, aura sauvé des vies, des âmes en souffrance lorsque, à l'époque, ce dernier dirigeait le pavillon des femmes suicidaires. En contrevenant aux ordres d'une idéologie homicide et totalitariste, Frankl aura su résister au morbide eugénisme et au génocidaire régime antisémite, raciste et dictatorial d'Adolf Hitler, comme ces artistes du spectacle vivant ont su résister en s'exilant dès 1933, Bertolt Brecht et Kurt Weill auteurs de *L'Opéra de Quat'sous* (1928), Kurt Jooss et Fritz Cohen cosignataires de *La Table verte* (1932), aux abords du 3<sup>e</sup> Reich qui prétendait vivre et durer un millénaire depuis l'Allemagne aryenne et la grande Germanie rêvée à travers une propagande nationale-socialiste mais conquérante et impérialiste, expansionniste, vengeresse et revancharde dès avant 1933 de par sa

vision du monde soumise au diktat fanatique qui se propageait dans les cœurs et les esprit via la culture physique, la gymnastique rythmique, les grands défilés et rassemblements militaires à la torche comme ceux des Jeux Olympiques pour la flamme passée sur les stades de Berlin en 1936, foyer des Bewegungsschor et Ausdruckstanz comme autre forme d'exaltation du corps rompu à l'idéal de beauté que fantasme et dévoie alors le nazisme, lequel se perpétrant, ayant sévi durant toute la deuxième guerre mondiale 1939-1945, sans pardon ni merci après Nuremberg qui, aux front des humanités martyrisées, en sera la rédemption, du glorieux corps dansant au secret de son cœur, là, tout blotti, au plus près au plus juste de son être propre comme l'âme de John Merrick chante l'amour de l'homme en l'animal social qu'il est, ce que les artistes transfuges tels l'acteur John Hurt ou bien le chanteur David Bowie ont su parfaitement traduire et retranscrit dans *The Elephant Man* de David Lynch (1980) à titre exemplaire, humaniste et humanitariste – enjeux du spectacle vivant.

© Valérie Colette-Folliot, le 12 mai 2024