

Autour de la comédie musicale *West Side Story*, un genre et une routine à la fois tragique et amour fou à l'effigie des héros *Roméo et Juliette*, archétype moderne du couple Adam et Eve préfigurant l'éden-théâtre sous le dôme de l'histoire des arts du spectacle

En amont du drame qui se trame dans le quartier de Upper West Side à Manhattan au milieu des années 1950, l'intrigue de *West Side Story* (1957) focalise surtout la rivalité entre Jets et Sharks, deux gangs ou bandes rivales de jeunes issus de l'immigration du Nord de l'Europe (les Blancs, fils de classe ouvrière représentés par les Jets) et de la vague portoricaine (les Latino-Américains à la peau basanée, les Sharks), qui se battent les bas-quartiers pour le monopole du territoire. En jeu : les terrains vagues de New York dans la tout juste après-guerre. Réflexion sur la société occidentale qui se reconstruit au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, ayant grand-peine à tirer les leçons des crimes contre l'humanité perpétrés durant le conflit de 1939-1945 avec la Shoah et la bombe atomique sur Hiroshima-Nagasaki. Méditations sur l'homme et l'humanité à travers le thème universel de l'amour, le sentiment d'amour vs le désir amoureux, et la thématique spiritualiste et morale de l'amour rédempteur qui sauve comme il sacrifie et confesse à l'autorité sur soi, la personne aux prises à son humanité dans les écarts entre l'amour du pouvoir (prodiges) et le pouvoir de l'amour (miracle), cet éternel conflit des obligations, insoluble et inextricable dilemme cornélien que d'ailleurs ne parvient guère à résoudre non plus la *Tragédie de Roméo et Juliette* de Shakespeare, un conte italien rendu célèbre en 1597 par cette pièce baroque de la première heure, théâtre élisabéthain fait d'aléas et de vicissitudes, intrigues, exactions, trahisons, peines de cœur et chagrins d'amour, la douleur et la souffrance ajoutant aux déchirements et déchirures causés par le fatum et la fatalité qui s'avèrent finalement renforcer la pureté de l'amour qu'éprouvent l'une pour l'autre ces deux âmes tendres, vierges de tout.

Renaissance (fin XIVe siècle), Vérone en Italie du Nord près de Venise. S'affrontent en factions deux familles, les Montaigu et les Capulet, dont la tradition veut qu'elles soient ennemies et rivales depuis l'affrontement politique des puissants qui se sont imposés d'une part avec les Guelfes ralliés aux Cappelletti/Capulet (parti du pape) et, d'autre part, avec les Gibelins fédérés autour des Montecchi/Montaigu (parti de l'empereur), puissantes familles ayant régné à l'époque du Saint-Empire romain dans les cités-États d'Italie centrale et du Nord. Ces lignées dynastiques se vouent une haine inextinguible telle qu'en est troublé l'ordre public à force de rixes tout à fait à l'identique de la jeunesse new-yorkaise de *West Side Story* qui peine à trouver son melting-pot. Aussi faudra-t-il que l'amour soit martyrisé, crucifié même sur l'autel de l'intolérance, pour qu'in extremis un retournement se produise.

Chef-œuvre de William Shakespeare, *Roméo et Juliette* (1597) a profondément marqué *West Side Story* (1957) de Robbins et Bernstein adapté au cinéma par Robert Wise et Jérôme Robbins en 1961. Tragédie intemporelle, symbole de l'amour plus fort que la mort, le sentiment des sentiments est un cœur rebelle que nulles conventions sociales ni rancunes, rancœurs, vengeances familiales d'aucunes sortes n'impressionnent tant la passion est vive et ardente, tant les amoureux ont le feu sacré, bravant jusqu'à l'ultime. Ce qui est beau, sublime, universel et présent toujours et encore dans les arts et les lettres, le théâtre, la musique, la danse et le cinéma d'aujourd'hui à l'image de nos vies, nos cultures ressemblant au plus fort de l'intime vérité qui est vivre sa passion, mourir par amour même si un cœur ne vaut pas une vie pour certaines prétendues sagesse : le rêve en soi surpassant la fiction, en réalité : telle saurait être la moralité de l'éternel jeu d'Adam et Eve, l'histoire éternelle.

Au-delà du drame qui se joue et des intrigues qui se trament, le tragique de *Romeo et Juliette* et de *West Side Story* sont des enseignements pour la foi en l'humain, l'un l'autre s'ils ne s'excusent, cèdent *in fine* par le plus noble de tous les sentiments : le pardon qui absout l'inexcusable parce que c'est la Loi qui en décide ainsi, recouvrer la paix, l'harmonie, la sérénité en étant l'enjeu, le prix à payer au nom de ce qui est le plus cher : l'être aimé, qui aime en retour, transforme, embellit le réel.

Au fil de l'histoire des arts du spectacle, la beauté du geste « aimer » a su inspirer et continue de le faire des générations entières dans tous les domaines qu'il s'agisse de pièces de théâtre, de cinéma, d'opéra, comédie musicale *a fortiori*. Au XVII^e siècle, le poète et dramaturge anglais William d'Avenant (1606-1668). Au XVIII^e siècle, David Garrick (1717-1779) au temps du ballet d'action en véritable maître de la tragédie et de la comédie britannique qu'il était. Tous puisent à la source de Shakespeare mais en l'édulcorant. C'est au milieu du XIX^e siècle qu'il sera réhabilité dans son intégrité grâce au Romantisme avec Vigny, George Sand, Hugo, que *Roméo et Juliette* fascine de par l'intensité et la force de son texte original, car le thème est d'envergure au point que le 7^{ème} art s'en empare, au XX^e siècle, lui donnant une nouvelle naissance avec George Cukor (1936) ou Franco Zeffirelli (1968) : la comédie musicale *West Side Story* (1957) réintroduisant d'autres versions telles que *Roméo + Juliette* de Baz Luhrmann (1996) ou bien le fameux remake oscarisé de Steven Spielberg *West Side Story* (2021).

L'action dramatique reposant sur le jeu d'acteur, l'incarnation en est le ressort scénique. Toutefois, entre ces deux histoires, l'on constatera que le traitement dramaturgique diffère. Effectivement, si *West Side Story* (1957, 1961) se distingue bel et bien comme la nouvelle version contemporaine du joyau incontesté du répertoire shakespearien, la polyvalence transdisciplinaire, voire les facultés pluri-instrumentales du seul acteur relèvent et procèdent des qualités propres au comédien-musicien-chanteur-danseur en un seul et unique interprète.

véritable artiste accompli, WSS racontant les affres d'amours malheureuses au gré du chant, de la danse, de la comédie, le théâtre de l'histoire d'amour étant accompagné par une scénographie à rebondissements tant sur les planches qu'à l'écran, la comédie musicale américaine de Leonard Bernstein compositeur, Jérôme Robbins chorégraphe, Arthur Laurents auteur, Stephen Soundheim parolier, telle qu'elle fut donnée le 26 septembre 1957 au Winter Garden Theatre de Broadway reprise au cinéma par Robert Wise et Jérôme Robbins qui filment et chorégraphient les rues de New York grandeur nature, est une première dans l'histoire des arts du spectacle, du genre et de la routine, le théâtre musical étant habitué à d'autres procédés à la Metro-Goldwin-Mayer (1961).

Du point de vue musical, *West Side Story* de Bernstein comme la plupart des chef d'œuvre de son temps vibre aux accents jazz latino-américains des années 1950, l'orchestration symphonique savante enrichissant la musique pop par des mélanges empruntés aux éléments d'opéra, à la musique classique, le jazz et la musique de danses aux rythmes chauds latino-américains amplifiant l'impact et l'effet émotionnel en donnant toujours plus d'authenticité, de vrai et de vérité aux scènes de genre qui nonobstant se retrouvent dans la peinture de mots dite peinture de tons, ou peinture de texte, procédé technique faisant se correspondre dans la composition le texte, le phrasé, l'interprétation et la partition afin que la musique devienne le reflet mimétique de la vie, un certain type de musique visuellement métaphorique étant choisi parce qu'il spatialise et localise instantanément l'action géoculturelle et anthropologique, renforçant de ce fait la temporalité et l'aspect temporel des enchainements de faits et gestes dans la chronologie linéaire des actions, les scènes étant délibérément prégnante, sensible et suggestive émotionnellement parlant, ce par des biais et moyens associatifs que la musique imagée prend en charge de façon vivante, vitaliste et énergique, le pathétique ajoutant à la vérité du corps dont effectivement les notes ont le secret.

Fort des ressemblances, analogies, différences et variations avec *Roméo et Juliette* (XVI^e) en quelque sorte l'originale quand bien même la pièce puise le thème de la passion amoureuse dans la figure de Tristan et Iseult (XII^e) issue de la mythologie celtique et la légende arthurienne, le mythe des amours antiques et interdites entre divinités et mortels notamment comme Vénus et Adonis ou Pyrame et Thibée extraits des *Métamorphoses* d'Ovide (1^{er} s. ap. J-C) traverse l'histoire littéraire jusqu'à la princesse Odette et son prince charmant Siegfried dans *Le Lac des cygnes* (1877, fin XIX^e), en passant par *Paul et Virginie* en 1788 (fin XVIII^e), mais aussi *Abélard et Héloïse* (XII^e), le thème et la thématique les amants maudits étant un motif récurrent qui sera largement repris dans le mélodrame et ensuite la comédie musicale au XX^e siècle. Exemple frappant de par la manière extraordinaire dont les artistes s'associent pour faire passer une histoire sentimentale dans l'imaginaire collectif.

En guise de conclusion, se dénotera que Roméo et Juliette trouvent en Tony et Maria leurs alter ego. En effet, la comédie musicale de 1957 présentant d'emblée la pièce de Shakespeare comme sa source d'inspiration poétique. Outre l'éducation sentimentale entre deux jeunes gens, ici

Maria et Tony, se retrouvent en position d'opposants les clans et les familles, résultat de la rivalité, la haine vernaculaire et le conflit ancestral entre les Capulet et les Montaigu, « deux familles égales en noblesse », remplacé par l'affrontement entre deux gangs des bas-quartiers new-yorkais : les Sharks et les Jets, latino et colons dont les noms sont gravés en graffitis à chaque coin de la ville. De plus, l'on notera qu'à l'instar de Juliette, Maria est déjà promise à un autre : Chino ; le mariage étant arrangé. En conséquence, Tony et Maria sont condamnés à vivre cachés leur amour, à l'ombre de la nuit, se retrouvant comme dans la scène élisabéthaine du balcon, sous la fenêtre de la jeune promise. Pour ce faire, Jérôme Robbins a choisi les escaliers extérieurs caractéristiques des immeubles new-yorkais en lieu et place du balcon italien, par ailleurs, décor emblématique retenu pour l'affiche du film de 1961 comme pour celui de 2021. Enfin, temps forts des répliques shakespeariennes sur le nom de Roméo, échos et résonance dans la célèbre chanson *Maria*. Comme au bal masqué se découvrent et se dévoilent Roméo et Juliette, Tony et Maria se rencontrent, eux aussi, lors d'une scène de bal riche des danses de couples comme le rythme mambo sur le thème musical *The Dance at the gym* avant que la musique decrescendo ne s'efface mélodieusement pour mettre en exergue la scène du coup de foudre comme et quand les sons s'évanouissent alentours dans un flou féérique où Tony et Maria se livreront l'un à l'autre dans un séducteur cha cha cha chaloupé.

Laurents témoigne et dit que « De même que Tony et Maria, notre Roméo et notre Juliette, se démarquent des autres enfants par leur amour, de même, nous avons essayé de les situer à part par leur langage, leurs chansons, leurs mouvements. Chaque fois que possible dans le spectacle, nous avons essayé de renforcer l'émotion ou d'articuler l'inarticulé de l'adolescence au travers de la musique, du chant ou de la danse. »

Il précise et spécifie que « Les conventions culturelles du théâtre musical de 1957 rendent quasiment impossible l'authenticité des personnages. Chaque membre des deux gangs était alors un tueur en puissance. Aujourd'hui, ils ne le seraient pas que virtuellement. Seuls Tony et Maria cherchent à échapper à ce monde. »

Enfin, Pyrame et Thisbé, etc. : la problématique de l'inaccessible idéal ou de la quête du graal étant ainsi illustré dans le thème de l'amour contrarié par les aléas et vicissitudes de l'amour du pouvoir qu'alimente la guerre des égos et la logique de la vengeance au travers de luttes d'influences ou code de l'honneur d'un autre âge avec son sentiment d'appartenance contraire aux élans du cœur tels que les vivent les adolescents, objets du tragique coup de foudre, l'amour-passion se change en amour impossible, le tragique faisant des deux jeunes gens l'incarnation même de l'amour interdit, la personnification parfaite des amants sacrifiés par le jeu de la règle.

Partant de la Genèse en passant par le mythe de Pyrame et Thisbé extrait des *Métamorphoses* d'Ovide, l'archétype traverse les espaces et les temps depuis la Babylone biblique, allant de la

Grèce à Rome, de l'Antiquité au Moyen Âge via la Renaissance, des Temps modernes à l'Époque contemporaine. Parallèlement aux sources grecques, latines et médiévales, le mythe de Tristan et Iseult aussi travaille les mémoires autant que les amants de Vérone légendaires qui font incursion dans le XVII^e baroque de Théophile de Viau et ensuite La Fontaine avec la fable de Vénus et Adonis – les *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1621-1623) ayant fait Théophile de Viau le poète à la réputation sulfureuse. Cette version toute française de *Roméo et Juliette* ayant connu le succès qui est le sien à travers *West Side Story* son épigone, jalon majeur dans l'histoire des arts du spectacle entre théâtre, musique, danse et cinéma marqué par l'écriture lyrique d'une émotivité extrême, à l'inventivité saisissante, cette pièce sachant mettre en scène les excès de la passion amoureuse qui frappe par sa grandeur poétique et funèbre ainsi que par le libertinage philosophique qui la parcourt.

« La Comédie musicale, une culture de masse (Les usines du rêve – industries théâtrales et cinématographiques) », communication prononcée par Valérie Colette-Folliot à l'occasion des journées de l'action culturelle Art, Culture et Industrie 21-22 février 2007 Université Marc Bloch Strasbourg

La comédie musicale

Fondée sur la synthèse théâtre – musique – danse, la comédie musicale est tout d'abord un divertissement né durant l'urbanisation de l'Amérique au milieu du XIX^e siècle. Elle connaît son âge d'or entre 1930 et 1960. La comédie musicale conjugue divers cadres théâtraux relayés par l'industrie cinématographique qui en fait un spectacle de masse.

Elle s'inscrit à la lisière de genres qui, au fil des âges depuis la Commedia dell'Arte, se rapportent aux formes scéniques burlesques. Expressivité et virtuosité prédominent.

Origines

Il faut remonter aux spectacles qui coordonnent arts dramatiques, lyriques et chorégraphiques. La comédie musicale procède du jeu d'acteur, de la danse d'exécution et d'expression, de l'acrobatie, de la musique instrumentale et vocale. Sa source se trouve évidemment dans la comédie-ballet selon Molière et Lulli, l'opéra-ballet selon Rameau, l'opéra bouffe à la Pergolèse, l'opéra-comique de Grétry puis de Boïeldieu, l'opérette selon Offenbach. S'y greffent en outre des correspondances au ballet d'action, à la danse pure, à la pantomime, à la prouesse, ainsi qu'au ballet blanc académique. Mais plus directement, la comédie musicale s'inspire du mélodrame larmoyant et du vaudeville clinquant, son univers poétique se rapprochant beaucoup du cabaret et des revues de music-hall. Plus encore, la comédie musicale hérite de l'extravaganza son histoire rocambolesque qui repose sur des formes fusionnées. Elle perpétue la revue britannique, l'opérette viennoise, où le récit n'est que prétexte à effets spéciaux. Aiguisant tout à la fois les perspectives réalistes et féériques du spectacle populaire, la comédie musicale renforce sa dramaturgie. Dans un esprit romantique gagné par la ferveur patriotique, elle renouvelle l'extravaganza dont le succès fut immense dans la deuxième moitié du XIX^e siècle (*The Black Crook*, 1866).

Esthétique

A partir de techniques directement empruntées à la Commedia dell'Arte pour la psychologie, à Molière pour la localisation, à Marivaux pour l'intrigue, à Diderot pour le moralisme, à Beaumarchais pour la critique, à la comédie bourgeoise et au théâtre de Foire, la comédie musicale, à l'instar du mélodrame, préconise le mélange des genres, l'abolition des unités, l'exotisme, le grandiloquent, le rebondissement et, bien sûr, l'emphase. Parallèlement, selon le principe d'improvisation établi par le théâtre de tréteaux, le "musical" conduit son action de façon alerte et vivante afin d'estomper certains contenus graves (*Show boat*, 1927).

Travaillant avant tout la musicalité, la comédie musicale use de couplets et de rengaines lancés à la cantonade : chant, texte, jeu scénique agrémenté de danse pittoresque, humoristique et même glamour s'entremêlent. Mais comme dans le théâtre populaire, la comédie musicale privilégie le comique, d'où sa physicalité, son onirisme, ses excès dans la trivialité, son imagination, son originalité et ses stéréotypes aussi. Elle crée des artifices conformes aux attentes d'un public agité et éclectique, bien décidé à participer au jeu de la représentation avec les acteurs qu'il interpelle parfois. De l'ensemble quelque peu kitch résulte une liberté caractéristique de la farce et de la peinture de mœurs, l'enjeu consistant à rattacher le discours au plaisir.

Contexte

Art vivant intimement lié au principe du rêve, la comédie musicale domine la scène internationale grâce aux *majors* (Warner, Paramount, MGM, Twentieth Century Fox) dont l'ambition déborde largement les frontières. La comédie musicale grandissant à la mesure de l'impérialisme américain, elle est créée néanmoins dans les théâtres avant de partir en tournée mondiale et d'être transposée en film, pour finalement revenir sur les planches qui l'ont vue naître. Fidèle à l'*american way of life*, ses procédés syncrétiques enjolivent la réalité, et principalement, l'histoire de l'ouest devenue une légende. La comédie musicale traduit l'esprit américain à travers son optimisme, sa fantaisie, sa drôlerie et sa sensibilité, son sens moral parvenant à réfracter le passé et le présent d'une nation, avec entrain (*Oklahoma !*, 1943), mais aussi avec gravité (*West Side Story*, 1957). Le ton épique sous-tendu dans la comédie musicale lui confère donc une valeur de témoignage. Elle révèle les conjonctures historiques, la sensibilité collective et le goût d'un large public, d'un peuple. C'est pourquoi elle symbolise la crise de 1929 en la sublimant : la comédie musicale réagit à la Dépression en magnifiant le réel, en simplifiant la réalité, en proposant la vision édulcorée de l'existence. L'actualité n'est pas son centre d'intérêt : les foules s'y projettent de manière fantasmatique, se laissant gagné par une hébétude liée au climat général de béatitude. Accessible au plus grand nombre, pleine de vie et de drôlerie, la comédie musicale amuse et fait rêver, d'où son assimilation aux spectacles légers voire futiles.

Forme

Typiquement américaine, elle voit le monde en grand et exagère la romance qui n'en finit pas avec ses mélodies sirupeuses. La ténuité de l'argument contraste cependant avec la richesse de la mise en scène qui, elle, est d'inspiration aristocratique puisqu'elle magnifie son sujet. Les entrées musicales et chorégraphiques brillent par l'ampleur des numéros assurés de succès parce que ce sont des standards (*My fair lady*, 1956). Le "chorus line" en miroir du personnage principal reprend l'action, l'accentue. Le "linear duet" ou corps de ballet occupe la fonction d'accompagnement d'un numéro de virtuosité fourni par les solos qui accélèrent la progression de l'intrigue, entraînant ainsi le chant et la danse. De façon hyperbolique, les orchestres et les alignements de girls et de boys sélects génèrent le grandiose autour des stars qui excellent en jouant la comédie, en chantant et en dansant à la perfection. Du point de vue de l'intrigue, les héros résolvent l'incongruité des péripéties et rétablissent l'ordre. Ces vedettes s'inscrivent dans la tradition des protagonistes héroïques : l'acteur est représenté en jeune premier, séducteur innocent mis en valeur par son antithèse, le fat et le nigaud infailliblement ridiculisés ; l'actrice se présente sous les traits d'une princesse, naturellement escortée par une suite d'amoureux ou d'elle-même, par une armada en frac ou par un bataillon de majorettes, véritables petits soldats en habit d'apparat, en maillot, en jupette, talons hauts, en strass, plumes d'autruche et boas. En noir et blanc, en couleur, dans un bain de musique et de mouvement, ces acteurs chanteurs et danseurs se distinguent par un professionnalisme. A la recherche de la perfection, public et artistes se livrent au culte des idoles, divas et falbalas, et ensemble, ils entretiennent le star système. Spectacle sophistiqué par essence, la comédie musicale combine l'action aux numéros de virtuosité et aux revues ou routines. Elle aborde le spectacle comme un tout. Tout est ordonné en vue d'un ensemble où chaque personnage et chaque chœur doivent porter une identité propre (*Chorus Line*, 1975).

Évolution

La comédie musicale provient de la culture américaine et puise même au cœur de Broadway (*Girl Crazy*, 1930). Par conséquent, l'histoire de la comédie musicale se confond avec celle des théâtres de Broadway, quartier mythique des spectacles populaires de New York, quartier cosmopolite situé entre Harlem, le ghetto noir, et Luna Park, le parc d'attractions. De ce creuset vont émerger les claquettes, les danses vernaculaires, le swing, les danses de société et de scène d'inspiration classique, afro-américaine, exotique et autres. Broadway apparaît à la fois comme le berceau de la comédie musicale et comme un emblème (*Broadway melody*, 1929). En effet, cette grande artère métropolitaine qui l'accueille tout particulièrement, offre un type de spectacles hybrides à la croisée des origines, des blancs, des noirs, des métisses, des occidentaux et des peuples de couleur (*Cabin in the sky*, 1943), illustrant les préoccupations nées du croisement des genres théâtraux les plus divers, du drame, de la comédie, de la féerie, de l'irrationnel, liant chant, danse, musique et théâtre d'une façon cousue, l'ensemble devant progresser avec vraisemblance afin de répondre à l'obligation de cohérence (*On your toes*, 1936).

Théâtre lyrique remontant à la comédie-ballet de Molière au XVII^e siècle, théâtre chorégraphique influencé par le ballet-pantomime selon Noverre au XVIII^e siècle, théâtre de variétés trouvant son prolongement au début du XXI^e siècle dans les superproductions du show-business, la comédie musicale connaît son apogée, surtout à travers Fred Astaire et Gene Kelly. Pourtant, ces deux acteurs ont principalement fait carrière à l'écran, bien qu'ils aient été révélés par les planches. Entre 1930 et 1960, la comédie musicale se rapproche du jazz (C. Porter, G. Gershwin, L. Bernstein) d'une part et, d'autre part, la danse néoclassique et moderne enrichissent sa chorégraphie et sa gestuelle (G. Balanchine, A. De Mille, J. Robbins, H. Holm, J. Cole, B. Fosse, M. Bennett, G. Champion).

Enfin, la comédie musicale revisite les classiques : l'incontournable tragédie de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, transposée dans *West Side Story* de Jérôme Robbins (1957) ; la comédie shakespearienne, *La Mégère apprivoisée* qui devient *Kiss me Kate* de Hanya Holm (1948) ou bien *Othello* (drame créé en 1604, inspirant la comédie musicale du même nom en 1970) ; l'ultime comédie-ballet de Molière, *Le Malade imaginaire*, transformé en un "ballet-comédie" de Maurice Béjart, *Le Molière imaginaire* (1976). Elle ne redoute pas les mythes : *Jésus Christ Superstar* (1971), *Le Roi Soleil* (2005, superproduction d'opérette remise au goût du jour, conçue sur le modèle des "tours operators" à l'américaine, adaptation du film de Gérard Corbiau, *Le Roi danse*, 2000) *Notre-Dame de Paris* (1998) de Cocciante et Plamondon, issus de la variété et de l'opéra rock (*Starmania*, Michel Berger, 1978). Les plus Grands alimentant l'imaginaire collectif.

Personnalités

Depuis 1915, la comédie musicale bénéficie du rayonnement de fortes personnalités (le couple Irène et Vernon Castle, danseurs de salon, qui seront imités par Marge et Gower Champion mais surtout par Fred Astaire et sa sœur Adèle durant les Années Folles). Parmi les premières vedettes, viennent en tête le couple Jeannette Mac Donald

qui fut la reine de l'opérette, et Maurice Chevalier qui fut la première grande star à dominer autant les planches que l'écran (idole des music-halls parisiens, sa décontraction, son charme et son élégance séduisent Outre-Atlantique). Parmi les crooners, Franck Sinatra, Bing Crosby, ainsi que Fred Astaire et Gene Kelly, jouent sur des registres facétieux et romantiques à la fois. Mais les plus talentueux demeurent toujours Fred Astaire et Gene Kelly, interprètes et créateurs de génie. Fred Astaire ne se produit sur scène qu'entre 1917 dans *Over the Top* et 1932 dans *The Gay Divorce*, la suite se déroulant au cinéma jusqu'en 1985 (*That's dancing*, réalisé par G. Kelly). Dans un style perfectionniste et original, Fred Astaire éblouit. Avec classicisme, sa vivacité, sa précision, son flegme ajoutent à la maîtrise de son jeu d'acteur – chanteur – danseur et chorégraphe. En scène comme à l'écran, Fred Astaire est littéralement porté par son élévation, dans une grâce où alternent duos amoureux et duos fantaisistes. Quant au chant, sa voix captive de par l'inflexion d'un timbre qui alanguit et amuse également. Reconnu de tous, il est applaudi pour ses qualités d'intelligence, d'inventivité, de raffinement.

Gene Kelly laisse le souvenir d'un maître de l'âge d'or et de la chute de la comédie musicale. Unique et digne rival d'Astaire, Gene Kelly se distingue par son athlétisme, sa théâtralité, sa personnalité, mêlant danse classique, moderne, jazz, acrobatie, dextérité, insolite. Il débute à Broadway dans *Leave it for me* en 1938 mais le rôle-titre de *Pal Joey* en 1940 lui ouvre une carrière cinématographique. Plus réaliste, il oriente la comédie musicale vers des sujets qui lui ressemblent mais qui n'excluent pas toutefois le féérique, usant même de la moquerie pour critiquer gentiment les standards du genre. Sa virilité concourt à l'imagerie du "self made man" typiquement américain, d'où son égocentrisme et son charisme à l'image comme dans le cadre de scène. Eternel jeune homme, comme Fred Astaire incarne l'élégant et à la fois le galant, Gene Kelly excelle quant à lui dans les rôles de solitaire sentimental et plus encore dans celui du bon copain. Le cinéma en a fait une légende : ainsi, les temps forts des films *Chantons sous la pluie* (1952) ou *D'un Américain à Paris* (1951) l'immortalisent, véhiculant par delà l'espace et le temps son sourire et sa hardiesse et perpétuant le spectre de son prédécesseur, modèle et rival, Fred Astaire.

Conclusion

A chaque époque son classique. Le génie de la comédie musicale au théâtre et au cinéma, c'est d'allier action, musique et danse avec vitalité.

En conclusion, bien qu'elle ait pu décliner, la comédie musicale s'est régénérée grâce au film musical (le film *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau créé en 1946, donne lieu à la féerie contemporaine des années 2000, ou bien *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy (1968) devenant un show en 2003).

Show de rire et de rêve, certes, parallèlement au monde du show-business existe un théâtre 100% musical et visuel. Il se caractérise aujourd'hui par la présence des nouvelles technologies, la partition et la chorégraphie qui donnent le ton et suppléent à l'irreprésentable (*Fantômas revient*, ou bien *Le pianiste*, 2005). C'est finalement par le cinéma et les mass médias que la comédie et le théâtre musical renouvellent leur source d'inspiration, revenant à l'essentiel, au cœur du merveilleux.

**Extraits de *L'Épaisseur du geste*, tome IV de
L'Apesanteur dansée ou le Corps dansant glorieux,
Valérie Colette-Folliot, Collection Pointe, L'Echappée
Belle Edition (2024)**

(pp. 129-132, 2024) :

Comment se forment les stéréotypes ? A quel besoin obéissent-ils ? L'image coercitive du corps sexué ne provient-elle pas d'une histoire des genres qui remonte aux sociétés primitives elles-mêmes, patriarcat et matriarcat se disputant le pouvoir depuis la guerre du feu ? Il conviendrait d'examiner à partir de quoi se construisent les types esthétiques et conceptions de la beauté auxquels se réfèrent de tous temps, bien malgré eux, hommes et femmes. Néanmoins de par leur nature anthropologique, même si biologiquement et spirituellement parlant l'homme et la femme sont égaux et symétriques, complémentaires, semblables et différents, ils n'en sont pourtant pas alter ego historiquement du fait des contextes culturels qui les conditionnent. Ainsi, comment donc échapper aux cadres et aux carcans sociaux ? Aussi, pourquoi vouloir sortir du rang ou pas ? Du point de vue psychologique, les rapports humains se tissent autour de concepts premiers, l'idée de beauté n'est en réalité qu'un élément du tout autre et du très-haut, le sublime, le numineux : un réel et une fantasmagorie soumis à entendement et au discernement tant par la valeur de l'usage que le jugement de valeurs. L'imaginaire fantasmagorique bravant interdits, plaisirs défendus, censure, satisfaire au complexe désir fait force de loi tant est impérieuse la souveraineté du sujet-objet en faisant résonance, écho au biblique Je suis celui qui est jusqu'à l'extrême Je est un autre : corps constitués. Par éducation, on adhère à une vision du monde d'autant qu'elle imprime et correspond au sentiment qu'on en a, idées préconçues incluses.

Par tempérament, affects ou humeurs, l'identification fonctionne à mesure que l'univers de représentation se projette en systèmes de significations valant

pour symboles et signes de reconnaissance réaffirmant le sentiment d'appartenance, d'où les discriminations. Par exemple, la thématique du bonheur comme facteur discriminant, déclencheur et marqueur du dépassement de soi quant à son rapport au monde. Plaisir et désir ajoutent aux petits riens, les bienfaits, les vertus, les joies et les peines de l'amour avec les effets du hasard qui font leur œuvre même si les domaines du sexe, comme dit en psychanalyse, sont passés sous silence au fil des siècles de culture judéo-chrétienne. En d'autres termes, se traduit et s'exprime par toutes sortes de stratagèmes et de stratégies de séduction l'intimisme mis en scène selon des règles de bienséance et les critères de moralité en vigueur quand bien même fussent-ils contournés, ce que justement recherche le public en secret. Sous couvert de la noblesse des sentiments, avec grandeur d'âme et hauteur d'esprit, le personnage principal est dépeint en héros – protagoniste courtois et chevalier servant montré en train de faire sa cour à la belle vis-à-vis de laquelle peuvent éclater le plus brûlant du jeu des sentiments, soit l'amour-passion mais la flamme sous les codes de la galanterie portée à son plus haut degré d'emphase et de lyrisme comme dans Orphée et Eurydice ou bien Cupidon et Psyché, les prototypes. Ainsi, le grand répertoire se décline-t-il, riche et haut en couleurs, à commencer par *Roméo et Juliette* de William Shakespeare (1597) dont le thème récurrent deviendra l'incontournable pas de bravoure des arts du spectacle : chef d'œuvre de la scène internationale sur une partition au céléberrime standard de Leonard Bernstein, *West Side Story* étant joué tout d'abord à Broadway (1957) puis au cinéma dans une réalisation de Robert Wise et Jérôme Robbins ensuite (1961). Toujours portée aux nues pour sa beauté chorégraphique et l'harmonie des mouvements de caméra, l'ensemble vient prolonger l'incessant ballet du jeu d'acteurs, chanteurs et danseurs jouant de conserve un mélodrame poignant, l'opératique pièce, l'inoubliable comédie musicale d'Arthur Laurents pour le livret, étant une histoire d'amour faite de magie rêvée en chansons écrites par Stephen Sondheim pour un lyrics que chacun connaît et fredonne en en faisant claquer les airs dans les doigts. Au final, dépassement de soi, la radicalité du point de vue et de l'optique dans le fait de revisiter un classique non sans audace fait remonter la source du comment du pourquoi ; puisant dans les problèmes sociaux liés au racisme qui opposent les jeunes new-yorkais des années 1950, l'on assiste aux querelles entre les Jets de la classe ouvrière dite blanche, et les Sharks issus de l'immigration portoricaine.

L'originalité du théâtre lyrique ne résidant pas strictement dans le sujet, la spécificité s'en trouve dans les partis pris du traitement scénique, le style théâtral faisant de la pièce musicale et chorégraphique une œuvre cinématographique exceptionnelle, en tout point portée par l'interaction entre les groupes et ensembles, bandes rivales à la synergie émotionnelle extrême, pour une intrigue qui ne l'est pas moins ; la tension restant constante, haletante et suspendue au fil rouge, sur la ligne de partage, disent d'aucuns, entre le grave et le léger, la poésie et le réalisme, l'abstraction et la représentation s'attachent à suivre la tragédie élisabéthaine en respectant la progressivité de l'action, allant *crescendo* au moment culminant jusqu'à son terme, faisant basculer et balancer les corps et les esprits, faisant chavirer les cœurs au rythme latino-américain, jazz, swing et rock de l'Après-guerre, alternant en deux actes les mambo, cha cha, blues, promenade, les mouvements symphoniques allegro, adagio, scherzo, tutti, finale, séquence après séquence, ajoutant et s'adjoignant aux musiques et ballets, danses de société et scènes de genre, peintures vivantes toutes conduites dans une pantomime survoltée, intimement gravée dans la mémoire des pas, les notes et les mesures imprimées dans les paroles, la verve et le verbe augmentés par le grain de la voix, le timbre et la force de suggestion des interprètes avec sensibilité dégageant une émotion vive qui gagne en puissance et s'élève, s'envole jusqu'à la chute : l'assassinat du jeune amoureux et la déchirure du cœur de la jeune fille qui, la mort dans l'âme, s'efface par renoncement à la haine, l'amour étant plus fort que la mort. Rédemptrice passion christique que la souffrance et la douleur dans le sacrifice incarné dans Tony et Maria, tels Roméo et Juliette, le couple-martyr, ses deux héros vont en pourfendeurs d'intolérance et d'injustice. Néanmoins, revient la ritournelle, la musique savante allant vers la musique populaire et réciproquement, passant les thèmes par séries de standards comme l'archétype fait contraster la lumière sur les ténèbres se jouant des humanités. Et l'esprit d'amour de triompher des noirceurs par la beauté en médaillons, par bribes : *Something's coming, Maria, America, Somewhere, Tonight, Jet Song, I Feel Pretty, One Hand, One Heart, Gee, Officer Krupke, Cool*.

« Tout le monde nous disait que [*West Side Story*] était un projet impossible... Et on nous disait aussi que personne ne serait capable de chanter des quartes augmentées comme celles de *Ma-ri-a*... que la partition était trop harmonique pour de la musique populaire... D'ailleurs, qui voudrait voir un spectacle dans lequel le rideau du premier acte se lève sur

deux cadavres gisant sur la scène ? Et puis nous avons eu le problème vraiment difficile de la distribution, parce que les personnages devaient être en mesure non seulement de chanter mais de danser, de jouer et d'être pris pour des adolescents. En fin de compte, certains étaient des adolescents, certains avaient 21 ans, d'autres 30 mais avaient l'air d'en avoir 16. Certains étaient des chanteurs merveilleux, mais ne dansaient pas très bien, ou vice versa... et s'ils pouvaient faire les deux, ils ne savaient pas jouer. » (Bernstein, 1990)

.../...

(pp. 150-153, 2024) :

Comment se forment les stéréotypes ? A quel besoin obéissent-ils ? Telle est la question derrière l'image coercitive du corps sexué ou genré dont le sens et la signification proviennent d'une histoire des guerres qui remonte aux sociétés primitives elles-mêmes, patriarcat et matriarcat se disputant le pouvoir depuis la guerre du feu à l'aune des humanités.

Or du point de vue sémiologique, ne conviendrait-il pas d'examiner à partir de quoi se construisent les modèles ? Types esthétiques et conceptions de la beauté auxquels se réfèrent de tous temps les gens, bien malgré eux, hommes et femmes néanmoins de par leur nature anthropologique même, biologiquement et spirituellement parlant, l'homme et la femme sont égaux et symétriques, complémentaires et semblables, mais différents car ils ne sont pas pour autant égaux historiquement du fait des contextes culturels qui les conditionnent. Ainsi, comment échapper aux cadres et aux carcans sociaux ? Aussi, pourquoi vouloir sortir du rang ou pas, troquant sa culture contre une autre ? Du point de vue psychologique, les rapports humains se tissent autour de concepts premiers, l'idée de beauté n'étant en réalité qu'un élément du tout au sein du tout-autre et du très-haut. Au demeurant, le sublime et le numineux illuminent le ciel et transfigurent le réel en une fantasmagorie soumise à caution, entendement et discernement reculant devant la valeur symbolique de l'objet-sujet nommé désir, qui est sans motif comme l'amour se moque des usages autant que du jugement de valeurs.

L'imaginaire fantasmagorique bravant les interdits, les plaisirs défendus face à la censure satisfont au complexe qui fait force de loi tant est impérieuse la souveraineté du sujet-objet faisant résonance. Echos au biblique Je suis celui qui est jusqu'à l'extrême poétique Je est un autre : corpus pour tout corps constitué effectivement y compris l'infinitude trine, duale et une de la personne en définitive cohésive, divinement irréductible, indivise, par éducation, on adhère à une vision du monde d'autant qu'on la partage, comme elle s'échange, elle s'imprime en correspondant au sentiment qu'on en a, idées préconçues incluses.

Par tempérament, ainsi les affects ou les humeurs vont-ils bon train. Et l'identification fonctionne à mesure que l'univers de représentation se projette en système de significations valant pour symboles et signes. Signes du temps, signes de reconnaissance, par ces biais se réaffirme le sentiment d'appartenance aux choses, en l'espèce marqueurs discriminants et discriminatoires comme, par exemple, le bonheur, facteur et moteur. Déclencheurs, stimuli du dépassement de soi quant au rapport au monde, plaisir et désir avec la joie, les joies et réjouissances ajoutent aux petits riens leurs bienfaits, les vertus, les joies et les peines, chagrin d'amour sous les effets du hasard faisant œuvre même si les domaines du sexe sont passés sous silence, comme l'on dit en psychanalyse, au fil des siècles de culture judéo-chrétienne. En d'autres termes, se traduit et s'exprime par toutes sortes de stratagèmes et de stratégies de séduction, l'intimisme mis en scène selon les critères et les règles de bienséance de même que suivant les normes morales en vigueur quand bien même fussent contournés les interdits, transgressées prescriptions et interdictions, ce que justement recherchent le public en secret et les artistes dans le secret des coulisses à l'envers du rideau.

Mais conventionnellement, sous couvert de la noblesse des sentiments avec toute la grandeur d'âme et la hauteur d'esprit correspondant au corps-du-roi et sa suite, trône le personnage principal en héros-rédempteur. Et, de façon classique, s'apprécie la figure salvifique dépeinte de façon courtoise, montrant un chevalier servant bravant tous les dangers et faisant sa cour à la belle au nom de laquelle il se bat, lutte et combat. Car c'est vis-à-vis d'elle, la Dame, et lui, le Seigneur, que dignement peuvent éclater le plus brûlant des jeux en chant d'amour dont les sentiments sont autorisés à être représentés, soit l'amour-

passion, mais la flamme aussi bien sous les codes de la galanterie, la vie de cour portée à son plus haut degré de raffinement et sophistication, symbolisée de manière emphatique et lyrique comme dans Orphée et Eurydice ou bien Cupidon et Psyché, les prototypes ainsi du grand répertoire se déclinent de loin en loin, riches et hauts en couleurs à l'effigie d'Adam et Eve, thème repris largement la tragédie Roméo et Juliette de William Shakespeare (1597) dont le motif récurrent est éternel. Immémoriel, il deviendra l'incontournable chorégraphie de Jérôme Robbins sur une partition de Leonard Bernstein : *West Side Story*, tout d'abord joué à Broadway (1957) puis au cinéma (1961) dans une réalisation de Robert Wise et Jérôme Robbins en personne ensuite, toujours portée aux nues avec une certaine idée du sujet soit la vérité du corps dans la beauté du geste chorégraphique et l'harmonique des mouvements de caméra ; l'ensemble musical et vocal venant prolonger l'incessant ballet des étoiles dans un jeu d'acteurs réunissant chanteurs et danseurs qui jouent ce mélodrame opératique pièce, l'inoubliable histoire d'amour faite de magie rêvée en chansons par Stephen Sondheim pour le lyrics, airs bien connus de chacun que l'on fait claquer des doigts en mesure et en rythme. Au final, survient le dépassement de soi en point d'acmé, point culminant au point de rupture ultime : la mort, certes, mais non la fin.

Vision rédemptrice, passion christique, humanités qu'Adam et Eve retournent sous le masque de Roméo et Juliette ; se transmute en notes et standards *West Side Story*, traduction/transcription de la souffrance et de la douleur de même que le sacrifice messianique qu'incarnent Tony et Maria tels Roméo et Juliette en couple-martyr, s'avère être de miséricordieux moments dans le geste justicier qui pourfend l'intolérance. Si le rideau tombe sur un homicide, il se ferme aussi sur un parfum de fin du monde. Derrière son sillage, beaucoup de questions d'ordre moral et éthique ainsi que culturelle et sociologique venant nourrir avec sens critique notre propre connaissance et notre réflexion anthropologique et philosophique sur les Trente Glorieuses. Aussi les artisans du spectacle se sont-ils retrouvés dans la situation difficile et délicate d'établir une distribution entre artistes de scène sachant à la fois chanter et danser tout en jouant la comédie, étant en mesure de se faire passer pour adolescents de 16 ans alors que ce sont des adultes de 30. Ainsi : « Certains étaient des chanteurs merveilleux, mais ne dansaient pas très bien, ou vice versa... et s'ils pouvaient faire les deux, ils ne savaient pas jouer. » se souvient Leonard

Bernstein en 1990, rappelant les objections lui ayant été faites parce que la partition était trop harmonique pour de la musique populaire...

.../...

(pp. 195-202, 2024) :

L'épaisseur du geste

Poser une définition du corps glorieux *a priori* n'a rien d'évident. Pour preuve, le *Vocabulaire de théologie biblique* qui fait autorité en ce domaine (cf. Xavier Léon-Dufour (1970, dir.), *Vocabulaire de théologie biblique*. Paris : Ed. du Cerf, 1980, 5^e édition). Or, l'on sera frappé de ce qu'il n'y ait pas d'entrée à l'occurrence "glorieux" dans cette somme bien qu'il y en ait une au substantif "corps". En effet, hormis le vocable "gloire", synonyme lui tenant lieu de plus proche *étymon*, l'on constatera que de prime abord la pensée théologique testamentaire traite du corps glorieux par approches et petites touches uniquement mais non pas explicitement. Point d'occurrences non plus à "corps glorieux", ce qui ne présume cependant pas de son vide de sens, tout au contraire. Car dans la Bible, le mot "glorieux" revient à fréquences réitératives, ce de manière laudative pour dire et exprimer la transcendance comme, par exemple, celle d'Abraham, le patriarche dit « très glorieux » (Gn 13, 2). Corrélativement désignés par le qualificatif substantivé "Incorporels" pour anges, nous faut-il induire pour autant que ceux-ci sont à eux-mêmes glorieux, des Glorieux ? Ainsi dénommés, attendu qu'ils ne possèdent pas intrinsèquement de corps physique parce qu'ils ont pour rôle et fonction de rehausser la Gloire de par leur mission seulement, immatériels comme actes de parole/actes de langage, ces serviteurs de Dieu sont des messagers envoyés pour le Salut des hommes en vue du salut des âmes. Les anges étant effectivement glorieux par définition, en ce qu'ils sont reconnus pour être "esprits", purs souffles ou vents, « gloires », archanges, bras armé pour l'amour du Nom, en tout état de cause, ils sont la manifestation ardente qui brille, se consume et ne brûle pas ; les anges ainsi que les saints et les patriarches étant des êtres de lumière à l'image et à la ressemblance du Père des lumières, lumières du corps dit « glorieux Seigneur » (Ja 2, 1). Selon l'acception biblique, l'idée de corps glorieux recouvre de vastes champs d'investigations ayant trait au sens de la

responsabilité, ce geste-ci engageant bien au-delà. Lié au fait de vivre dans la nouveauté de vie, il en découle la tendreté du corps-esprit à l’empreinte divine au risque de l’amour, ce au mépris même des interdits parfois quand, au creux de son monde jaloux, le cœur de pierre se transmue en cœur de chair qui se prépare comme au temps des fiançailles à l’orée des noces mystiques.

Chaque instant en conscience étant l’ultime, par chaque petit geste en ses moindres mouvements, faits et gestes des plus simples cillements au battement d’ailes, tout concourt à l’accomplissement de l’heure dernière apocalyptique : l’avènement, le regain ou le renouveau de l’homme intérieur tout de lumière comme en sa première enveloppe, finalement dévoilé. Ainsi en est-il du non moins mythique corps rédempteur de la femme vêtue de soleil selon les Textes, qui se dévoile en signe des temps et se dresse contre une autre plus obscure que ténébreuse : figure symbolique toute pareille au grand signe en butte. Percer à jour cette vérité-ci (la vérité cachée), telle apparaît la portée du verbe faite chair ou, pensées incarnées : puissance de la parole du corps glorieux, pouvoirs du corps dansant aussi à sa suite, fort et riche de son image. En outre, le terme “glorieux” traduit et dénote la notion d’auto-transcendement chère à la Tradition comme l’évoque le théologien orthodoxe Olivier Clément. Devant l’image, la figure se fait icône. Qu’en déduire ?

Ainsi donc, tout d’abord cette somme bibliste dirigée par Xavier Léon-Dufour nous apprend que le mot “gloire” est une notion renvoyant à l’idée de poids. En hébreu *kabôd* signifie “réputation”, tout au moins le terme souligne-t-il l’importance, le respect, la considération qu’un être inspire dans l’existence. Aussitôt après l’on sera sensible au champ lexical auquel ce vocable retourne. Englobant toutes sortes d’idées depuis celle d’actions de grâces, d’anges, d’apparitions, etc., l’on ne peut cependant s’expliquer l’absence du mot même “glorieux”, absence symptomatique des limites du langage, l’exprimabilité que symbolise de manière significative le syntagme “corps glorieux” étant l’objet de notre étude puisqu’il y est question de la translation entre les mots et les gestes dans le mouvement dansé, le corps dansant s’élevant à mesure que rayonne le

corps glorieux depuis son regard ; l'objet sans motif qu'est l'amour étant un corps sans objet qui agit sur la danse et les arts du spectacle parce qu'il active en lui-même des pouvoirs de réminiscences telles que les écritures orchestrales ouvrent aux transcendances du jeu scénique, dramaturgique. Car face à la transmutation des paroles de corps, l'être en jeu n'a d'autre ressource au fond que sa force. Mais en vérité, qu'est-ce qu'un geste s'il ne sauve ?

Conséquemment, par association d'idées et approche sémantique, l'on pourra s'appuyer sur le fait que, peut-être, l'adjectif qualificatif "glorieux" ouvre à tout un pan de la réflexion d'ordre théopoétique induite dans le substantif "gloire", ce qui n'est certes pas sans rapport avec le champ des arts de la scène, loin s'en faut ; en l'espèce, l'adjectif substantivé "le glorieux" qui parfois s'écrit en majuscule par antonomase, la figure de style ou trope consistant à transformer un nom commun en nom propre et vice versa selon un jeu de mutations. Dans sa participation au monde, l'identité s'ouvre et s'élève, faisant l'expérience du signe des signes s'il en est : la croix – le corps humain mais sa danse aussi, son destin et sa destinée découvrant sa vie toute entière en son âme et conscience. Par le troisième œil, change alors et se transfigure, peut-être, le visage des temps où l'on se sent généralement plongés, enfermés, submergés comme pris dans l'impersonnel de l'espèce, dans le mouvant et l'anonymat du corps désubstantialisé de l'ère du vide. Ce monde-là où règne le néant subit sa propre loi, laquelle est désincarnée en avatars du Seigneur de la gloire, explique Gilles Lipovetsky dans son essai *L'Ere du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard (Folio/essais), 1989, en référence aux Textes (I Co 2, 8). N'étant pas lumière ni *a fortiori* corps glorieux, à peine sera-t-il lumières de corps, suggère Valère Novarina (2006) s'il est mis en scène, tout de tendresse par « le resplendissement de sa gloire, l'effigie de sa substance » (He I, 3) qui respire « sur sa face » (2 Co 4, 6).

En tant que matière étrangère à l'esprit constituée selon l'ordre d'un système inepte et inapte à toute espèce d'élévation de l'âme – ce rapt des corps par l'esprit en vol –, ne s'appréhende le corps de jouissance sinon à des fins tragiques parce qu'*a priori* personne n'habite plus en ces murs comme si ces corps en représentation finalement n'étaient que des corps en pâture, abandonnés au plus terrible inconnu et livrés au déni où nos hontes refoulées se reconnaissent à

peine. Corps-objet, corps objet sans motif, corps objet du désir, objet sans corps. Dans ce processus de transmutation qu'instaure l'élévation du corps par l'esprit, la danse quant à elle semble porteuse de sa propre lumière, ô combien imminente en regard du plérôme, la grande lumière des lumières selon la pensée mystique classique des Anciens. L'idée référant au concept de corps glorieux dansant sous les corps glorifiés de la danse, ne traduit-elle en somme autre chose que la souffrance du deuil en soi, voire la peur-panique de soi sous/dans la peau ? Reflet de notre propre douleur et de nos hontes diffuses, ce corps en deuil flotte en vacuité comme drapeau en berne. L'universel martyr dans l'épreuve de la question montrant un corps qui s'abîme et se détruit à petit feu dans l'opaque alors que personne n'y transparaît plus hormis le noble et le plus tendre. Ce qu'exprime l'acte de danse par son geste rédempteur. Or, si ce corps hurle, n'est-ce parce que l'être qui l'anime s'y trouve en réclusion, enfermé, dans cette chambre de torture où pèse le silence du corps ? Comme le fait remarquer Olivier Clément dans son essai intitulé *Corps de mort et de gloire. Petite introduction à une théopoétique du corps*. Paris : Desclée de Brouwer, « La douleur extrême fait vraiment du corps un tombeau, selon le jeu de mots platonicien (*sôma*, le corps = *sêma*, la tombe) » (1995, p. 15). L'on considèrera en outre que l'homme à l'écoute du néant, prisonnier de son ignorance, échappe étant donné son corps qui est un autre au plan spirituel ou religieux ; l'individuation étant opacification du corps d'après le théologien. De plus, l'on ajoutera qu'au niveau philosophique et analytique, l'individuation est réalisation de soi, forme d'accomplissement, développement de la personne individuelle et collective toute entière, véritable maturation du sujet qui procède d'une théopoétique du corps. Et le corps-danseur ou dansacteur (cf. Odette Aslan) de mettre en perspective cet accouchement de soi, cette acceptation du nom en même temps assumption, épiphanie, annonce, ne sait-on jamais, de par la définition rédemptrice du corps humain comme vocation personnelle à vivre, être et exister en respirant sa lumière par éclats en *geste de compassion là où il se risque tout entier* le sujet en donnant vie à l'amour, en donnant sa vie au destin par amour, le corps en scène étant l'originale destinée – le corps à l'âme mais Dieu au miroir triomphal face à la finitude ; ce désir-ci étant respiration, il est gouttes de lumières selon l'expression consacrée d'Olivier Clément (1995). Car l'être humain, l'homme n'a pas une âme ; il est cette chair spirituelle appelée corps glorieux à revenir des morts d'après la croyance judéo-chrétienne – âme animée, souligne l'auteur. Ainsi donc l'être humain, l'homme n'a pas une chair : il est chair animée, d'où le

fait que parler du corps ne se peut qu'à partir de l'incarnation du Verbe d'après la catéchèse et sa théologie. Durant la chrétienté, au long cours, l'imaginaire suivra la doxa paulinienne en vertu d'un christianisme fait Bonne Nouvelle, religion de l'incarnation *et* de la résurrection de la chair.

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

L'âme n'étant donc pas une chose mais quelque chose d'important, c'est tout un destin qui s'y déplie, qui s'y déploie, le sort en étant jeté. En l'occurrence, *agalma* chez Platon ou "gloire" en grec traduit l'idée de Bien. L'*agalma* touche au domaine des délices, de l'honneur, de la gloire au sens glorification ou hommage du terme. Mais par ailleurs, le mot *agalma* revient également chez Jacques Lacan,

en l'occurrence, dans son discours de Rome prononcé en novembre 1974 pour dire l'être au cœur, l'autre en soi, l'instance exprimant tout ce qui est à saisir dans la fine fleur des choses, soit au centre du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel – RIS au cœur du désir, là où s'inscrit le manque par l'absence-présence, moteur de tout auto-engendrement, l'objet petit "a" travaillant le langage comme opérateur des actes de parole. Aussi l'acteur-danseur à corps perdu recrée l'harmonie du monde en signe des temps. Ainsi, sous le regard d'un étranger à soi indifférent à son existence – son corps propre –, la peur, l'angoisse de n'être pas, de ne plus exister, retranche et coupe du monde, brisant les liens. Sans confiance, nul salut n'est avéré, nulle délivrance attestée non plus pour ce corps de mort (Ro 7, 24).

Terreur que de se mourir à soi par rejet, sentiment d'abandon ou incompréhension, méprise, ignorance. Enfermement que ce corps image, corps-tombeau, corps-signé altéré par l'ombre du monde corruptible qui ne nous ressemble pas et où l'on s'enlise et se retrouve tout enseveli comme perclus de douleurs. Geôle que ce corps, ennemi dans la glace obsédant d'ambiguïté. Alors prison, sa coque tient l'âme sous scellés au risque de son enveloppe corporelle à lutter contre les éléments aux limites inappropriées avec les siennes propres, trop étroites ou trop larges en réalité, « sac de peau » et pesanteurs ; ce dont répond l'art de la danse par immanence-transcendance via la transe. Force d'ordonnancement, forme d'ordre gouverné par un apparent chaos, le ballet illustre la théorie platonicienne de l'harmonie céleste qui se reflète dans l'image du couple homme-femme, le cavalier et sa partenaire sous le masque de la dame et son chevalier constituant la cellule de base de la danse noble. Par extension, l'on conclura aux vertus de la danse malgré certaines attaques notamment fomentées par les puritains qui dénigrent ces compagnies théâtrales attachées aux têtes couronnées, fustigeant les plaisirs dévoyés sous l'alibi de ballets-mascarades parce qu'il s'y déroule des agissements frôlant les écarts d'approches sexuelles ou attouchements comme la métaphore prédicative et suggestive le laisse entendre dans le vocabulaire et le langage classique l'expression "danser la création du monde" pour dire "forniquer", ce qui est synonyme de débauche, décadence. À ce titre, l'on ne manquera pas non plus de songer aux épisodes bibliques lourds d'incidences sur l'image de la danse pour les sociétés du Livre, car, au nom des bonnes mœurs, les arguments des puritains tentent « d'imposer une vision chrétienne étroite opposée à la danse (Moïse en colère en apercevant

le veau d'or et les danseurs qui l'entourent (Exode 32 :16-22) ; Salomé et sa danse envoûtante (Marc 6 :22, Matthieu 14 :6) ; voir également : *Siracide*, ou livre apocryphe de l'Ecclésiastique, 9 :4, où l'exhortation se fait entendre en ces termes : « Ne fréquente pas une chanteuse, tu te ferais prendre à ses artifices » mais certaines traductions la transforment en danseuse et l'associent plus généralement à toute forme de jeux associés à la dissimulation ; d'où les désagréments que pointe cette loi de 1612 interdisant les gigue en fin de pièce, ce en raison des débordements d'ordre orgiastique.

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

Utile aux yeux du pouvoir, la danse participe aux fins morales parce qu'elle aiguise la prudence. Antoine Ertle souligne que « La danse est avant tout perçue comme l'expression de l'union et de l'harmonie. Elle symbolise la danse des astres célestes sur fond de musique des sphères, obéissant à des mouvements réglés avec une extrême précision, en accord avec Pythagore et sa théorie des nombres. Danser c'est recréer l'harmonie de l'univers et plus prosaïquement du royaume, cet univers dont l'astre central est le monarque » (ibidem). Mais à l'Âge classique, bien que la danse noble et le ballet de cour aient été le véhicule de la propagande royale, la danse théâtrale concourt néanmoins à l'expression de vérités occultes qui procèdent de l'âme. Depuis les ténèbres et les lumières, la danse des

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

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

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

Du latin *desiderare*, qui signifie regretter l'absence de quelqu'un ou de quelque chose, en quoi l'acte de danser obéit-il mieux à l'amour qu'à la mélancolie ? En l'occurrence « résurrection » du latin *ressuscitare* pour dire "réveiller" – résurrection se disant en hébreu *lakoum*, et *anastasis* en grec –, à moins que la danse ne soit réminiscence, amour qui revient, le sublime de la

danse d'élévation, n'est-ce comme revenir à soi, ramener à la vie ce corps de chair qui se relèverait de l'abîme tel Lazare ? Comme se remercie la main bénie qui sauve par son geste, le mouvement soigne à son tour et le corps se lève, se redresse, se tient debout, avance. Action eucharistique et toute pneumatique que ces drames s'élevant, les esprits par le corps, la lumière vient après la passion dans un acte suprême de gravité : vraie descente ascensionnelle, plongée au cœur du réel, remontée des abîmes donnant voix à l'être-au-monde qu'illumine la beauté du geste.

© Valérie Colette-Folliot, automne 2025