

L'art du jeu masqué ou la présence scénique du comédien

Conférence sur le spectacle vivant du 10 mars 2026 au conservatoire de Rouen

par Valérie Colette-Folliot

*

Enigmatique et mystérieusement au secret des mots et des choses que les pièces de théâtre recèlent en jouant, interprétant, incarnant par ressorts du geste et du drame, le procès ; l'action dramatique en mouvements déclamés restreints de comédiens, réalise le chef-d'œuvre de la vie mise en scène grâce aux arts du spectacle, au théâtre et au palais, avec à l'appui du mouvement scénographié la conviction et la persuasion qui s'y agrègent, s'adjoignant *ad infinitum* les actes de paroles déclamatoires, vibrantes et suffisantes, à la force suggestive du projet, plan dans les plans ; car, sans nulle dualité ni dualisme, le verbe et la verve parviennent à faire exister, vivre et être au monde la personne hypostasiée en puissance sous le signe du masque qui fait naître une deuxième fois aux temps forts de la représentation, comme si renaître à soi se renouvelait aussitôt après l'enchantement qu'engendre le jeu de l'acteur par un mécanisme d'empathie et d'identification qui illumine simultanément la scène et la salle *de facto* en faits et pratique mais *de jure* par la loi et en droit : la magie du spectacle vivant se cristallisant ainsi *via* la présence scénique du comédien. Notre objet d'étude se rapportera à la quête d'identité que résume le sujet à la réplique, celle-ci tenant de la problématique existentielle du maître-mot « être ou ne pas être », devise du comédien pour tout individu portant le masque, au sens propre et figuré, en artiste de scène salué par le génie d'auteurs-dramaturges et poètes tels Shakespeare l'acteur, homme de théâtre connu aussi sous le nom d'Orphée britannique.

Parce que pédagogique, la visée du théâtre consiste à faire passer un message en commun et en communion – condition *sine qua non* nécessaire, avérée et attestée, des unités discrètes de l'art du masque –, avec sa part de vrai/faux-self conjuguée à la portée expressive et mimétique du sujet dont la sincérité, la vérité ressemble et s'apparente justement à l'interprète dans toute sa complexité ontologique quand celui-ci fait tomber les masques à point nommé avec envergure et *catharsis*, avec *ars* – savoir et savoir-faire, habileté, technique et science, connaissance et *mentir-vrai*. Alors s'impose le métier de comédien surtout lorsqu'il incline les foules et publics aux tréfonds et aux confins par un état délicieux sachant mettre en confiance ses gens comme s'ils étaient rassurés à la vue des comédiens au moment où ils jouent leur rôle et assument leur fonction à l'heure dite dernière, ultime, toute responsabilité procédant de la performance puisque les acteurs lâchent la bride sans nonobstant perdre ni pied ni cap en si profondes eaux : l'inspiration poétique, que la plénitude d'incarnations offre en guise d'exutoire, introduit à une autre source de

plaisir, les menus plaisirs en eau vive à l'instant précis où la conscience ouvre sur un havre de paix, donnant ainsi de partager et d'échanger à satiété les joies de l'âme en sa fibre, et le corps et l'esprit s'ensuivant par un sentiment d'abandon extatique et jubilatoire, qui met en confiance tant et si bien qu'en étant ensemble l'on est soi simultanément, au temps de la jouissance que d'être amour de proche en proche, libre et délivré paradoxalement grâce aux masques exsangues de tout artifice à la table sacrificielle des passions et affects, être un autre pouvant produire l'euphorique enthousiasme de recouvrer et de découvrir au creuset, comme en creux et au repoussé, pareil feu de joie suscitant l'émotion et l'espoir et l'espérance puisque, de nouveau, l'on y croit enfin, la fleur au fusil toujours et encore, au champ de bataille que se livre à lui-même et à l'autre, le partenaire et son alter ego, le comédien, l'acteur mu en artiste de scène motivé par cet absolu de rêves, cette essence de réalités sur mesure, apposant son signe en paraphe et sa signature à la mesure de l'ADN qui coule en fièvre dans le sang ainsi que, du plus loin qu'il nous en souvienne, Dionysos, dieu grec tutélaire du théâtre, qui invite à participer et à concourir aux jeux du tragique *via* la ritournelle et la routine de la comédie, le rituel mettant en situation de recourir au Tout-Autre, pour les hommes autant que pour les comédiens et les spectateurs conjointement artisans du spectacle, maîtres des clés de la transcendance-immanence en *capax dei* quand c'est le tour des dieux de montrer de quel bois sont faits les héros, le divin à l'effigie s'exprimant par les jeux masqués au gré de l'imagination et de l'imaginaire, au fil de la fantaisie et du ludique, en accomplissant le miracle des prodiges et merveilles prêtant voix et chair aux olympiades, aux saturnales, en dionysies comme par une évidence qui se piloterait au moyen du troisième œil.

Unité discrète de l'art du masque, la présence scénique du comédien, outre les autres éléments discriminatoires qui s'y rapportent de façon décisive et déterminante en éléments du langage théâtral, vont et viennent, font la lumière, le jour et la nuit à son endroit sur la vérité du sujet en bonne intelligence et depuis sa place souverainement, légitimement, comme s'épanouissent les formes savantes des écritures dramaturgiques par le sentiment et la sensation de grandir et de s'élever grâce aux vertus et propriétés du lever de rideau sur la face et les visages du monde, la personne en *persona* et le personnage se voyant comme dieu au miroir regarde si c'est bel et bien soi sur les planches du théâtre réfléchi, agissant de connivence là où l'on se joue ensemble du monde et de soi-même en prenant à témoins les uns et les autres dont la mission, semble-t-il, serait la parole dite, la voix faite corps, incarnation du défi, interdit, la pièce de théâtre ayant vocation à présenter ses pièces à conviction comme par les couloirs du palais menant au barreau ces acteurs-préteurs, les avocats en fine lame d'orateur par substitution des césars-comédiens en lieu et place du forum et des gens du cirque, pour dire et faire le jour sur l'histoire qui ne laisse de se repasser en la rejouant, la troublante scène primitive, la plus

troublante parmi les premières et les dernières par l'alpha et l'oméga du récit d'une vie, autobiographie intrigante car fictive ruelle fantasmatique se donnant la chance du passage à l'acte en suspens représenté, seulement, mimé, simulé, sublimé sous les chapiteaux animés des comédiens, le dôme des pensées incarnées à la voute dessinant au plafond les arcanes d'un jeu de cartes kabbalistique.

Herméneutique, tout relativisme et idéalisme mis à part, clichés, lieux communs, truismes, aprioris, stéréotypes, canons laissés de côté, la présence ne procède-t-elle par quelque magie opératoire en secret de Polichinelle ? Au mystère de l'incarnation, depuis le corps en acte sous le masque, le manteau d'Arlequin et le persona en représentation sur les théâtres étendent leurs gestes à l'infini en vrais terrains de jeu où se déploient par formations entières les comédiens conduits par le metteur en scène, non pas charlatan mais simple magicien, mage, qui sous la houlette des poètes insuffle et souffle de front l'inspiration furieuse que d'être autre par passion quand dire c'est faire ; les auteurs-dramaturges, en partie instigateurs de ces tours si recherchés du public et de la société du spectacle qui l'accompagne, donnent à voir et à entendre leurs prestidigitations et faux-semblants afin que prenne vie l'idée en interrogation pointée faisant passer pour vrai et authentique ce qui n'existe autrement qu'en leurres ou avatars, fruits de l'imagination qu'on appelle "songes". Apparitions de nuit transfigurée, ces figures traversent les imaginaires qu'exhume et signe chacun à sa manière, acteurs et spectateurs, une fois les théâtres s'évertuant à refaire l'histoire d'Ulysse, qui a fait un grand voyage, sur les planches et à la barre avant que la vérité du sujet ne disparaisse dans l'oubli néantisé par un travail sur soi gargarisé en catharsis de ressouvenance et remémoration faisant entrer en état second de conscience afin que reflue la catalyse hypnotique vers l'état de catalepsie, la performance empreinte d'apocalypse étant symptomatique de la visée, de la portée et de l'envergure des arts du spectacle par l'invisible dédoublé.

Distinctif facteur discriminant de la communication, électif critère d'élévation dans l'harmonie des sphères, voies de la psyché par le ressenti, participe des pouvoirs de l'image, la puissance du signe tenant lieu de quelque chose d'autre dans le cadre de scène ouvert sur un horizon flottant, fortuit et aléatoire, la chose à laquelle il fait référence prenant consistance ainsi qu'il lui est donné de faire corps avec la vie des formes et l'existence, emboitant une autre condition mise en abyme dans les alambics de l'esprit avec sa dot et son lot de matière grise. Ainsi, souvenirs, pensées, mémoires, trajectoires, somme de sensations, sentiments par monceaux entiers, autant à dire et à faire à l'occasion de la scène amoureuse, toute représentation théâtrale soit-elle, objet du désir ou langage dans le langage par tangentes discernent et cernent, affleurent les limites de la raison pure des discours du corps en jeu.

A l'époque des Anciens, Quintilien prône pour l'art de l'orateur jugement et invention, la faculté de penser par soi-même sachant faire réagir face aux événements comme ils arrivent et surviennent, sachant ajuster la fin aux moyens tout en improvisant dans le vif du sujet de sorte que soient palliés les aléas en jouant de malchance contre et avec les circonstances, usant de l'art de la guerre dans l'esprit agonistique de la compétition : le dépassement de soi. Par stratégies obliques, l'art de l'acteur tient de l'art de la persuasion, étant destiné à faire croire en l'incroyable *via* l'incarnation du personnage, l'absent par nature sensé advenir sur scène, accouchant d'une personne présente à soi face au monde. Ainsi qu'il en est aux tribunes du forum, il en va de même sur les théâtres, rhétorique et comédie concourant l'une de l'autre aux jeux :

« Aussi la principale qualité d'un orateur est-elle cet esprit de discernement qui lui apprend à se mouvoir différemment, selon les vicissitudes des causes. »

Quintilien, *Institution oratoire II, XIII* (I^{er} s.).

De plus renchérissent les Modernes ainsi que Diderot se demande « comment la nature sans l'art formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature, et que les poèmes dramatiques sont tous composés d'après un certain système de principes ? ». *Paradoxe sur le comédien* (1773) N'est-ce parce « qu'au théâtre, avec ce qu'on appelle de la sensibilité, de l'âme, des entrailles, on rend bien une ou deux tirades et [finalement] on manque le reste » ? Car, au final :

« On est soit de nature ; on est un autre d'imitation. » (Diderot)

Certes, rien ne se passant exactement sur la scène comme en nature, objecte Diderot, l'auteur pense et soutient qu'un bon comédien c'est celui qui se domine, mettant à distance ses propres sentiments, émotions propres, pour en appréhender les angles et les aspects de manière quasi clinique afin d'en comprendre la nature et la substance de façon qu'il soit naturel et qu'il aille de soi le fait d'en imiter la configuration, sachant restituer la sensibilité avec affects et passions comme par une évidence, ce qui exige au préalable beaucoup de travail d'appropriation pour dompter, maîtriser la violence du sacré de la représentation avec art, *maestria*, la *mimésis* étant là, mise en perspective de gens et de personnes devenus types, archétypes, stéréotypes, modèles, exemples, absolus de personnalités-paysages, relief du *persona* en tant que symbole, emblème.

Ainsi que présupposée est la question de l'engagement de l'artiste de scène dans la présence polyphonique que recèle la prise de parole, faisant entendre la voix dans le procès en laissant entrevoir l'action, la passion et ses raisons. La performance actualise le plan induit dans la composition et fourni dans l'improvisation d'une

parole *hic et nunc* effectivement présente, ici et maintenant engagée au nom de l'absence qui prend corps et vie, à qui le comédien et le spectateur donnent du sens à l'instant de l'émission-réception que délivre en scène tout jeu d'ordre spectaculaire avec effets de manches ou autres biais oratoires et déclamatoires éminemment corporels, physiques, symboliques et gestuels, l'artiste-interprète, l'avocat-acteur, le comédien-*artifex* y compris, étant pris, saisi dans le mouvement d'ensemble orchestrique réticulaire du théâtre de l'histoire avec son narratif et sa figuration, aspects rhizomiques que lui confie le réseau rhétorique et poétique du langage expressif théâtral et théâtralisé des deux actants : l'orateur et le comédien, certes, visages masqués aux formes vivantes et incarnées, stylisées et architectoniques, sculpturales, figurées et figurales même. Structurales de surcroît, mais impérieuses, suprêmes, voire sublimes performances et interprétations que ces prestations scéniques tant l'ordinaire en est bouleversé, renversé, chaviré, dépassant tout ordre préétabli ou entendement. Comme enivré, comme si l'on était emporté dans la trajectoire de forces en présence au risque du Je qui est un autre corps en jeu combien même ne le saurait-on pas, soumis à d'autres injonctions et commandements, d'autres lois et instances, suggestions peut-être cosmogoniques et suprasensibles : forces en présence articulées les unes aux autres à celles qui, de l'intérieur et du cœur, s'apprêtent à tenir séance et représentation dans l'aire de jeu, cet empire comme sous emprise est un lieu dystopique, une forme de possession, s'il en est, que d'aucuns voudraient conjurer, refusant de voir en soi et de regarder en face le sauvage et la fureur, le dionysiaque ne laissant d'échapper malgré tout l'élan-réceptacle du geste créateur, ce cri lâché par nécessité intérieure que de connaître avant de mourir l'expérience de naître à soi, grâce au jeu masqué, c'est-à-dire grâce au jeu d'être ou ne pas être. Telle est la question du jeu de la règle, de la représentation, du vrai/faux simultanément, mensonge pour vérité contre persona en acte déguisé, n'étant que travestissements, réalité de la réalité. Bien sûr, l'action théâtrale procède du fait d'être engagé dans son jeu scénique, lequel tient du désir qui est passion, raison de l'amour sans objet ni motif autre que d'être là, certes, mais bel et bien au-delà des apparences, un monde par-delà les gestes, les mots et les choses : le comédien est au monde. Pour y satisfaire, il confesse à l'invisible, à l'indicible, à l'ineffable, qui ressortit de l'évidence en matière d'interprète en impliquant le *vultus*, « c'est-à-dire la mobilité du visage dans ses changements d'aspect soudains », le *vox* soit « la tonalité de la voix » et le grain et le timbre, le *gestus* ou « le mouvement et la démarche. Enfin, le corps humain dans l'espace, à cause des troubles des passions, crée un langage aussi silencieux qu'efficace, un *tacitus sermo*, plus authentique que celui des mots et tel qu'il s'impose à tous les yeux. À ce paradoxe de l'art oratoire, [...] les signes physiques surpassent le pouvoir du *logos* ».

Section première

*

Comme le fait remarquer Gianna Petrone dans son article intitulé « L'orateur et le corps dans la Rome antique » paru dans l'ouvrage collectif *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours* édité par Marie-Hélène Garelli et Valérie Visa-Ondarçuhu (Presses universitaires de Rennes, 2010) :

« Le langage muet du corps en effet ne peut pas mentir, au contraire il dénonce aux yeux de tout le monde le trouble intérieur et les luttes de la conscience qu'on préfère occulter.

Le théâtre connaît souvent de tels moments, où les situations de l'âme sont inscrites dans la mobilité du visage et du corps, révélations spontanées de faute et de mensonge ou, au contraire, d'innocence et de bonne foi. Cette spontanéité physique génère une communication plus sûre et plus émouvante que celle des mots. D'ailleurs, sur scène, les corps des acteurs jouent le texte et incarnent ces actes involontaires, qu'il s'agisse de manifestations d'hésitation ou de nervosité.

Comme au théâtre, dans l'art oratoire les paroles et les corps se mêlent avec leurs réflexes involontaires. Car ici tout compte : le corps de l'orateur mais aussi celui de l'accusé, tout comme la présence physique des avocats de la partie adverse, celle des juges et, enfin, celle du public, dont la réaction attentive durant le procès en détermine l'issue (...) ».

Et d'examiner le rapport entre le théâtre et la justice (caractères en gras soulignés par nos soins) en focalisant les corrélations existant dans l'art oratoire et l'art dramatique :

« Cicéron, c'est bien connu, attribue la plus grande valeur au procédé qu'il appelle *eloquentia corporis*. En effet, pour obtenir la persuasion et la victoire il convient à l'orateur de témoigner, jusque dans son corps même, des effets de la sincère émotion que la cause lui inspire ; ce seront donc son *vultus*, sa *vox* et son *gestus* qui se chargeront de cette tâche. **Trois éléments essentiels dans la déclamation du discours, et qui caractérisent la « performance »**, c'est-à-dire,

l'**actio**. Ce savoir pratique se fonde sur l'idée « philosophique » selon laquelle c'est la nature même qui provoque une telle physiologie des passions et que, par-là, on trouve un **mode universel de communication** : *omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum...* (*de or.*, 3, 216). **Le lieu de ce savoir est toutefois le théâtre, dont le répertoire, autant que les acteurs, met en lumière la gestuelle apte à traduire chaque émotion.** Le célèbre Roscius, acteur de comédie, et le non moins fameux Esope, acteur de tragédie, tous deux amis de Cicéron, lui montrent comment faire pour l'interpréter. Par exemple, quand il affirme que « dans le visage il y a tout », parce que la physionomie est le miroir de l'âme et les yeux en sont le signe le plus clair, il nomme à propos Roscius, moins loué par les anciens lorsqu'il portait le masque et ne faisait donc pas voir l'expression de son visage (*Sed in ore sunt omnia...*, *de or.*, 3, 221). Quintilien applique minutieusement cette théorie pour sa formation technique et consacre aux gestes de l'orateur, de la tête aux pieds, une analyse très approfondie, en cernant toute la matière afin que **cette eloquentia corporis** s'acquitte de sa **force de communication** sans perte de dignité ni d'autorité. »

De reconnaître enfin ce que l'orateur doit à l'acteur en expressivité, motivation, persuasion. De par les liens d'affinité et d'amitié entre l'un et l'autre, Cicéron le philosophe au forum et Roscius l'artiste au théâtre symbolisent cette relation consacrée que met en scène la compétition entre leur deux, afin de déterminer qui a la prévalence de « l'un sur l'autre dans l'expression d'une même idée, nous explique Gianna Petrone, chacun dans son métier, le premier employant les mots, l'autre le geste ».

Et par l'éloquence corporelle, finir en pierre de touche de l'art du forum et du métier de théâtre :

« Cicéron, très jeune, rend hommage au grand orateur Hortensius plus âgé que lui : il avoue avoir beaucoup hésité avant d'accepter la charge de la défense, parce qu'Hortensius devait assumer celle de l'accusation ; il savait bien que, pour lui, il aurait été très difficile non seulement de prononcer la cause, mais aussi d'avoir le courage de parler devant un tel adversaire. Mais, subissant une forte insistance de la part de l'acteur Roscius, parent de Quinctius, Cicéron lui décrit alors son embarras, par le biais d'une comparaison entre le forum, où il devrait se mesurer avec un adversaire très célèbre, et le monde du théâtre auquel appartient Roscius. Il faut avoir du toupet, dit Cicéron, pour jouer devant Roscius ; ceux qui osent rivaliser avec lui sont des effrontés. Ils tombent mal parce que, si auparavant ils semblaient avoir quelque mérite, la comparaison avec Roscius les efface aux yeux du public, intéressé seulement par l'excellence du grand acteur. Cicéron a peur qu'il lui arrive la même chose,

au cas où il lui faudrait rivaliser avec un artiste tel qu'Hortensius (*dixi mihi videri...*). Il y a donc un *agôn*, logiquement, entre accusation et défense, entre les différentes capacités du *patronus* et de son rival dans la cause. Il faut donc bien évaluer pour bien réussir. Dans le cas de la défense de Quinctius, selon Cicéron, la situation est désespérée à cause de la grande valeur reconnue à Hortensius. La comparaison entre le théâtre et le forum est possible parce que tous deux ont comme pierre de touche une technique en commun, à savoir l'*eloquentia corporis*. Dans ce passage, l'*actio* n'est pas mentionnée, mais on en perçoit la présence dans le fait qu'on désigne Hortensius par le mot *artifex*, indiqué pour l'acteur mais non pour l'orateur. À moins qu'on ne considère ce dernier comme semblable pour sa technique à un acteur comme Roscius. Cicéron veut, pour le moment, les confondre tous les deux. Pour ne pas trop embrouiller les choses, Crassus, dans le *de oratore*, appelle l'orateur acteur de la vérité : l'acteur joue son rôle dans l'illusion scénique, l'orateur joue aussi son discours mais dans la réalité et dans la vérité ».

Par suite, Josette Féral dans ses travaux de recherche sur les modalités dramaturgiques à la clé du métier de comédien (*Pratiques performatives. Body-remix* Presses universitaires de Rennes, 2011) suggère que la fabrique de l'art dramatique provient du cœur, autrement dit du dedans de soi et de l'en soi, l'interprète *in situ*, *in acto*, *de facto* se fondant sur le geste à la parole relié, l'un ne devant pas écraser l'autre en vertu de l'éloquence corporelle, certes, mais aussi des stratégies oratoires héritées de la Grèce antique et de la Rome éternelle ; la civilisation latino-helléniste ayant appris à conjuguer art et pouvoir, ce depuis Homère, un seul et même mouvement de respiration est prérequis pour que se fasse jour le souffle et le regard à l'appui du geste créateur de liens d'humanité dans ces jeux d'élévation qui, nonobstant, ne sont que vues de l'esprit puisque spectacle, théâtre : « un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art », dénote Victor Hugo dans sa *Préface de Cromwell* (1827). Apparition-disparition, apparition-disparaissant, présence-absence d'autorité, avec l'autorité du sacré. Performative, l'action officie car l'acteur sait quand dire c'est faire à la manière du philosophe pragmatique qu'il est, par extension du langage (Austin). Pour sa part, Josette Féral avance l'idée que l'engagement de l'artiste de scène ajoute à la présence de l'acteur ainsi que celle de l'auteur qui prête substance aux pensées, sentiments, idées que véhiculent les paroles de corps du comédien, dont les lumières subliment et transcendent les pages d'écriture qu'a préalablement signées le dramaturge qui aime et connaît, partage, dispense et distribue avec *maestria* topiques et tropismes le temps de la représentation, au spectacle. S'ajoutent à la présence scénique du comédien, l'espace

du texte, le corps en scène, la voix que l'on représente et qui est jouée, le jeu de l'acteur rayonnant dès lors de façon significative et signifiante, attractive et magnétique, symptomatique et émouvante, délibérément ainsi pour attirer les esprits, soutenir les regards, éveiller les lumières et retenir l'attention. Impression de présence, certes, mais prééminence du soi dans le sentiment et la sensation de l'un et de l'autre, en effet, ceci : la prégnance de l'invisible, subtil, se fait perceptible en ses moindres lumières de corps que suscitent l'éclat et l'étincelle, la force et l'énergie, la puissance et le pouvoir dont Je suis en capacité de Dieu. En scène, ces choses-là, ces choses-ci, traduisent des larmes d'émotion lorsque bougent les lignes et que se produit la rencontre par retournement de l'un l'autre dans l'enveloppe transmuté en qualités de corps qui rapportent le spirituel et le charnel au mystique témoignage de l'aura, le spectre du pluriel et du singulier, particulier, propre et spécifique à chacun, chaque être vivant sous le masque étant fait pour être ensemble et soi comme l'édicte si bien la devise du Français (*Simul et Singulis* de la Comédie-Française, 1680) là où se consomment les noces. Et le mariage de se dérouler comme tel entre personne et persona à la perfection si et seulement si la substance pensante-actante se fait agissante, dialoguant avec ce qu'il est convenu d'appeler l'essence, la quintessence, la nature profonde ou l'intime. Conséquemment, présence scénique du comédien que d'être ou ne pas être, telle est la question.

Mais :

« Je ne puis prétendre être 'cet assemblage de membres que l'on appelle le corps humain (...) puisque j'ai supposé que tout cela n'est rien, et que, sans changer de supposition, je trouve que je ne laisse pas d'être quelque chose. » (Descartes, *Méditation Métaphysique 2^{nde}*, 1641)

« Je pense donc je suis », interroge et questionne René Descartes (1596-1650) dans son *Discours de la Méthode* (1637). *Cogito ergo sum...* « Je doute donc je pense, je pense donc je suis, je suis donc Dieu est/existe » en substance ? En hypostase. Vérité du sujet pensant :

« Une chose pensante est une chose qui doute, qui conçoit, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi et qui sent. » (*Méditation 2^{nde}*)

Substance et conscience de la personne humaine, substrat du *persona*, la figure hypostasiée sous le voile et le masque, toujours chose pensante, certes, corps agi mais interagissant, finalement, le comédien ne fait-il pas voler en éclats le dualisme cartésien de l'âme et du corps par les forces de l'esprit et la matière sienne, le vouloir et la volonté ?

« Je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser (/jouer ?), et qui, pour être, n'a besoin d'aucuns lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps, et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui, et qu'encore qu'il ne fût point, elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est. » (Discours de la Méthode IV)

Or, que n'est-il haïssable, le moi (Pascal), cependant qu'un autre est le Je (Rimbaud) ? Aussi, « quand la conscience sait ce qui est bon pour elle et ce qui ne lui vaut rien » (Artaud), corps sans organes, le corps sans l'organe est-il pour autant privé de l'usage de la parole, quand bien même corps sans la voix ou regard du sourd-muet, ne serait-il ?

« Être ou ne pas être, telle est la question (...) Mourir, dormir... Plus rien – et par un sommeil pour dire que nous finissons Le chagrin et les mille chocs naturels Cette chair est héritière (...) C'est une consommation Souhaitée ardemment. Mourir, dormir... Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est là le hic. »
Hamlet acte 3, scène 1 de Shakespeare (1596)

Question moins existentielle d'égo que dilemme moral dans lequel se posent le problème du choix plongeant l'homme en cas de conscience au seul à seul avec ses leçons de ténèbres que relancent lancinement les méandres de la chair.

Sans nulle autre alternative que son jugement et son discernement par goût de la liberté et libre arbitre, agir en héros, qu'est-ce que ça veut dire ? Pour le prince Hamlet qui feint la folie afin d'échapper Claudius son oncle et Gertrude la reine-mère, tous deux complices homicides par fratricide et régicide, étant les meurtriers de son père le roi du Danemark, nulle autre issue que soit se venger pour laver l'honneur et sauver la face en prouvant sa valeur en digne héritier légitime et souverain de la couronne, soit se donner la mort pour en finir avec le sentiment d'impuissance face au sort qui s'acharne contre lui, le prince Hamlet, situé à l'exakte symétrique d'une fin de partie à l'image du théâtre de la cruauté avec ses ombres et son double (Artaud, 1938) ou à l'effigie du théâtre de l'absurde (Beckett, 1957), mieux encore, à l'endroit précis là où l'on s'entend dire en vérité première que, hélas, quoi que tu fasses : « Tu apprendras à tes dépens que le long de ton chemin, tu rencontreras chaque jour des millions de masques et très peu de visages », met en garde Pirandello au creux des faux-semblants de la vie puisque, en vérité, les

lumières de corps éclairent sur les actes et agissements en moralités et enseignements du masque avec les pouvoirs magico-religieux primitifs et archaïques si puissants et si redoutables car d'ordre animiste et chamanique, qui ramène fatalement tout sujet au point d'interrogation ultime qu'est l'état de solitude dans lequel repousse l'humeur prostrée en pleine crise de représentation de soi, remise en question du moi et mise en cause du je quant aux jeux et enjeux ; l'état de profonde désolation où s'abîment et s'enfoncent ces corps glorieux qui font naufrage, les mots et les choses, enferme et replie sur eux-mêmes les êtres humains torturés, tourmentés, martyrisés par l'inexorabilité de l'incommunicabilité, le langage étant la source de malentendu cause de discorde car, même si « On croit se comprendre ; on ne se comprend jamais », déplore Pirandello (1867-1936).

Voyant que les hommes portent le masque afin de cacher leur véritable nature, s'ensuit inévitablement la question rituelle d'Hamlet (1598) par le génie de Shakespeare (1564-1616) ; « être ou ne pas être » en forme d'axiome, traduction d'un doute et d'une perplexité où se résume les problèmes dramaturgiques de la présence scénique du comédien au feu du persona. Entre « le songe d'une nuit d'été » (Shakespeare, 1595) et « la vie est un songe » (Calderon, 1635), l'écart qui sépare tout en maintenant l'ici et l'ailleurs, à portée du lieu de nulle part dénommé le globe, ce puits, invite à la valse des contraires et contradictions. Mais, au fond, qu'est-ce donc que la vie ? Une simple question comme une autre ? Certes, non. Mais question d'optique plutôt que résume le corps en jeu comme c'est le théâtre de l'histoire, le corps-acteur justifiant l'homme siècle autant que l'homme nouveau, l'homme sage, le petit d'homme, l'*infans*, l'*insipiens*, le vieil homme et la mer devant la petite sirène qui fait se découvrir comme la passion d'être un autre, avec l'art d'être grand-père en quête du bonheur sacré que d'aimer et d'être aimé en retour, en terre de liberté chérie (Hugo). Effet de présence que cette mélodie enrubannée nimbant le mystère de l'incarnation en perspective des mystères de la vie que laisse entrevoir et s'échapper le délicat mirage sous le voilé de son doux visage, dans son plus sobre appareil : le sourire parant le nu et le vierge par effet de *sfumato* si cher au prince de la Renaissance. Parce que la grâce c'est d'être au monde, vivant, pure beauté, beauté divine, en signe de reconnaissance de l'alchimique transmutation à venir, un jour, peut-être, état de transformation réduisant une vie en la vie, condensant toute vie ainsi que toute forme d'être et d'existence fermement résolue à n'être pas qu'un tas de poussière même quand tout ça s'arrête.

« Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas », réplique en bon joueur, en sportif Clov le détaché qui s'affaire, préposé à servir Hamm le père, son vieux, dans la scène d'exposition en 1957 de la *Fin de partie* similaire à un jeu d'échecs, en quelque sorte. Samuel Beckett (1906-1989) voyait sa

pièce non comme un tableau de maître mais comme un chef-d'œuvre de l'abstraction géométrique à la Mondrian « avec des cloisons très nettes », nous rapporte en témoignage Roger Blin qui se rappelle comment Beckett vivait son théâtre et l'absurde histoire sans intermittence aucune de sa condition humaine dans l'indétermination de l'agonie et l'interminable routine qui suit son cours même en habit de lumière dessus/dessous l'ordinaire vêtement qu'est la tunique de peau, son enveloppe corporelle, physique et charnelle en sursis, le costume élimé se décomposant au fur et à mesure de l'avancée dans la trame de l'histoire à rebours jusqu'à la corde, petit deviendra grand et inversement, les grands redeviendront petits, tout petits à la fin comme et quand finie la comédie, ainsi, c'est écrit. L'illusion comique n'en finissant pas de finir, de la sorte, cette pièce faite de volutes est voluptueuse nonobstant par l'effet de tragique qui en émane insidieusement, non sans cynisme. Car ludique, toute pièce de théâtre l'est, par définition, y compris la tragédie à l'échappée belle d'« une vapeur qui paraît pour un peu de temps, et qui ensuite disparaît » (Épître de Jacques, 4, 13), vouée à n'être et renaître qu'en métempsychose foudroyante brisant le verre comme la vipère sous le pied pour symboliquement en finir avec le passé et ses souvenirs encombrants. Redevenir vierge, repartir de zéro *tabula rasa* comme le miroir qui revient par-devers les apparences. Tel est le défi, l'enjeu du comédien : être ou ne pas être, soit se réinventer, inouï. Aux-devants de l'apocalypse des acteurs et des masques, arrive par accident l'enchantement de la réalisation, la vérité du corps accomplissant son œuvre salvatrice d'une vérité de soi qui trouve à s'exposer non pas mise en croix mais en gloire, corps en majesté que ces corps de lumière-ci devenus non pas lumières de corps (Valère Novarina) mais autre jeu de la règle.

Avec éclat, le brillant effet du verbe qui se fait chair, encore et encore accélère et précipite le processus d'auto-engendrement qu'offre et permet le langage articulé en signe de l'humain, stigmaté de la présence divine (en hébreu *shekhina*) : parole animée, pensée incarnée, ledit kabbalistique vivant indéfiniment pose son énigmatique question *to be or not to be* comme un mantra parce que du mystère ou du charme, il y a, tant et tant de soi à la clé de l'action théâtral. Initiatique rencontre que de se comprendre, occulte moment que de se reconnaître un jour, un instant seulement, de types autres, personne-personnage suivant les registres du répertoire des théâtres vus par les jumelles et la lorgnette aux lunettes desquelles se voit, se regarde et s'apprécie comme tel le dilemme cornélien du comédien quand il doute de lui et de son ascendant, irrésolu devant l'impossibilité d'être ou ne pas être le double-jeu du masque placé sous le signe du soi mais ensemble en humble servante parmi les abeilles dans la ruche du Français qui parle et donne corps et chair à la langue de Molière ou à celle de Shakespeare, Goethe, Calderon, Goldoni, Eschyle, Pouchkine, Tennessee William, Mishima et autres avatars. Comme, au théâtre, les acteurs s'ingénient à restituer leur texte de la façon la plus sensible et intelligible

possible, l'histoire se redouble de conscience du corps à l'aune du jeu masqué. Se replie l'intime sur le ressenti à vif et la sensibilité à l'écorché fait œuvre de sublimité dans la mesure où les rêves drainent la réalité, injectant leur élixir riche en fictions plus ou moins oniriques avec les ressorts de la mécanique bien rôdée d'une poétique du spectacle théâtral fondée sur la *mimesis* et la *catharsis* (Aristote) avec ses 3 unités : le temps, l'espace, l'action, sa vraisemblance et sa bienséance pour règles majeures – les effets d'illusion comique en trompe-l'œil qui en découlent, quasiment procurent un état second, on le sait, le trouble qui est cause de plaisirs et de désirs à corps perdu incitant à céder aux interdits de sorte que tout un chacun à peine dévoilé, capitule devant ces liaisons dangereuses qui sont, à l'entremise et par l'intercession, comme va et vient hypnotique et enivrant entre l'auteur et le spectateur, que prend en charge le comédien, cet amuseur public en scène tenant par la main les salles qui lui sont confiées. Car c'est au service d'une élévation des esprits par le corps que fusent et fusionnent le jeu de l'acteur et l'enjeu théâtral à l'arraché des écritures dramaturgiques dans les salves d'applaudissements qui scellent le destin des comédiens en destinées et dynasties. Ainsi, les élans du cœur de l'interprète-passeur témoignent-ils de l'allant des chœurs qu'appréhende et apprécie le public quand il participe et concourt aux stratagèmes non de l'hypocrite mais au tactiques et techniques du masque, tout simplement, sciences, savoirs et connaissances derrière lesquels se dissimulent les visages du monde en attraction et gravitation, en synesthésies et correspondances. Acteur comédien, certes, mais vecteur-médium filtrant les voix polyphoniques qui émanent du tréfonds et viennent des confins depuis là où, ici et maintenant, le milieu et l'entre-deux commandent au centre des activités les plus diverses et multiples distractions et attractions générant agréments, usages, mœurs d'après les us et coutumes reprises et imitées à l'envi et à qui mieux mieux, toutes feintes de toute sorte et de tout acabit au carrefour se retrouvant entre ciel et terre dans l'être et le non-être grâce au présent ; la joie de recevoir et le plaisir d'offrir en double-adresse fonde les spectacles et les jeux des hommes et des dieux qui se réjouissent en s'exprimant au travers de rituels menant en territoires inconnus derrière des lignes de partage entre la scène et la salle, quant au lieu théâtral par nature étrange, dystopique. L'utopique espace-temps du *Je est un autre* rimbaldien renchérit par la question existentielle du « qui suis-je ? » présuppose une recherche de soi mettant en question, sous le jeu des apparences, les domaines de la vérité du corps, cet objet de désir, et la vérité du sujet, ce moment du geste, le saut de l'ange, au risque du rythme par le mouvement. Aussi, ne peut-on jamais être quelqu'un d'autre que soi même sous le masque de la personne aux mille visages ?

Section seconde

*

Janus. Emblème des Comédiens-Italiens imposés en 1577 à la cour française par la reine Catherine de Médicis, toute une dynastie de Commedia dell'Arte va précipiter à la professionnalisation des comédiens français. En résultera la Comédie-Française née en 1680, installée au Palais-Royal face au Louvre en 1799, salle Richelieu, mitoyenne de la place Colette, cœur de Paris dans le 1^{er} arrondissement. Fusion de l'hôtel de Bourgogne (fief des Confrères de la Passion dits Confrères des Mystères par la suite) et, sous la direction de La Grange, l'hôtel Guénégaud (anciennement théâtre du Marais augmenté en 1673 de L'Illustre théâtre avec à sa tête, comme auteur-dramaturge et acteur, artiste pensionné du Roi-Soleil, le futur patron du Français, Molière, chef de file à L'Illustre théâtre *alias* Troupe de Monsieur puis Troupe du Roi. Ainsi la Comédie-Française est donc fondée par ordonnance royale de Louis XIV du 21 octobre 1680. Depuis lors *Simul et Singulis* en est la devise, l'icône y représentée étant la symbolique de la ruche d'abeilles pour dire l'idée que l'union fait la force, être ensemble et soi-même nourrissant toute personne individuelle et collective par le corps et l'esprit en Un plus fort que la mort, c'est-à-dire depuis l'âme au sein du cœur, apte à hisser en parcelle de ciel l'individualité en quête de sa part manquante – dimension immortelle qui vibre en soi et qui vivifie publics et comédiens, spectateurs et acteurs, le monde du spectacle et la société de loisirs et de divertissements se plaçant d'emblée sous le signe de Janus, le dieu romain du théâtre, figure à deux faces stigmatisant les mille et un visages de l'homme qui a vu l'homme, qui a vu l'homme quand et comme rien ne change sous le soleil...

Dotés d'une tradition théâtrale ancestrale, les Comédiens-Italiens à travers Janus perpétuent la culture magico-religieuse des archimimes et masque en persona que revisitent les mimes-atellanes avec leurs routines, figures notoires plébiscitées de personnages joués par des acteurs professionnels, lesquels s'exécutent, eux, sans le masque mais en costumes spécifiques et caractéristiques du type interprété le moment venu. Suivant les pratiques foraines du jeu masqué en amont et en aval de la Renaissance, 10 habituels clowns s'adonnent aux psychologies du tout-venant en faisant leurs dans l'improvisation les masques suivants comme 2 *vecchi* (vieillards), 4 *innamorati* (amoureux), 2 *zanni* (filous), 1 capitaine et 1 servante. Ainsi que le préconise au XVI^e siècle le théâtre masqué à canevas de la Commedia dell'Arte, avec ses types et son improvisation, les lettres de noblesse de la troupe des Gelosi (1569-1604) suivie par la troupe des Comici Fedeli (1610-1623) préfigure le cogito et le moi sous les outrances et excès d'égo que ne parvient pas à réprimer ni l'inconscient de la vie intérieure, ni l'imaginaire, l'intériorité secrétant en l'imagination silencieuse à l'œuvre ses idéaux, fantasmes et aspirations sous le dôme des rêves rassemblés en légions et bataillons dans la *camera obscura* des songes, chimères et fictions : autant

de réalités soudainement qui, au lever du rideau, prennent corps et se forment en substante pensante, chantante, dansante, ludiques et jouant lorsque s'enflamment et s'embrasent public et artistes en acteurs-artisans de l'art des jeux et des spectacles pourvu qu'advienne le prodige de l'évasion tant attendue de par le miracle de la passion, des passions qui l'emportent sur la raison et le reste en apparence quand se produit, au demeurant, le moment du geste, l'au-delà des mots et des choses avec évidence rendu aux temps dionysiaques et archaïques de la représentation. Ces temps du spectacle s'appréhendent et se vivent comme d'authentiques bénédictions assurément offrande en pure célébration de la rencontre, le *persona* et la personne dialoguant *via* les personnages par les actes de parole avec style et technique.

Ainsi donc, agissements, conduites, portements, actions constituent-t-ils autant de faits et gestes en traduction et transcription, transduction, transmutation même de l'être et du néant par le biais du faire qui est une manière, un mode et une façon de décrypter les messages sympathiques provenant de l'ineffable, l'indicible, l'invisible et l'illicite par l'inouï, quand dire c'est faire, objecte Austin aux tribunes de la chair spirituelle qui sans appel interpelle jusques l'Inconscient à force de découvrir les visages du monde et les couleurs du temps par le trait saillant de cette peinture vivante, l'arc-en-ciel, le spectre et le prisme, les lumières de corps que la pièce de théâtre capte à chacune de ses représentations, réalisations éphémères par essence d'une somme d'expressions, de significations, de sens, d'idées et d'impressions, toutes pensées incarnées que ces figures de masque, la mine et le faciès, les mimiques, les postures, attitudes et gestes pris et saisis dans le mouvement, par le mouvement dont les mises en scène signent les beaux esprits avec grand tain et bel air, œuvres d'art et vues de l'esprit dont les comédiens sont en capacité de Dieu dans la restitution du jeu, leur lecture propre du texte et leur propre interprétation du grand livre de la vie, toute autre personnalité que soi dans le Jeu portant en soi un dieu, le divin enfant tout droit sorti de la cuisse de Jupiter, Dionysos, ou bien à l'effigie Janus en puissance et en vertu, avec en double-face le double-jeu au travers de la figure grimaçante pour l'une riant, pour l'autre pleurant, *recto-verso* des types de caractère autres, Tout-Autre en derniers ressorts de l'irréel du corps à l'approche lorsque monte en intensité et densité l'action, le désir se faisant jour à l'instant précis là où ça échappe, le théâtre de l'art devenant à lui-même violence du sacré, théâtre de la cruauté de par son double et son miroir, clame et proclame Antonin Artaud qui n'élude ni l'inexpliqué de la tragédie, ni la psychologie de la comédie, ni la critique en règle de la société toute entière en action dans le drame ou la *satura*, nonobstant la *commedia dell'arte*, les mystères, les passions, les sotties, les mômeries, les tropes, les danses macabres, les rondes, les hordes et les cohortes d'ancestrales dionysies aux abords d'antiques saturnales et dithyrambes qui ont vu naître le métier d'acteur d'où s'en est suivie la notion de présence scénique du comédien, celle-ci débutant dès lors que se met en place et se définit comme telle la profession d'officiant en tant

qu'artiste de scène ; l'acteur se dénommant de différemment suivant les époques et les périodes au fil de l'histoire du théâtre, soit acteurs-joculateurs, histrions, *artifex*, ludions, coryphées, choreutes, pantomimes, archimimes, persona ou masques au sens figuré du terme pour désigner l'hypocrite car, jadis et naguère, aux yeux de la société antique grecque et romaine puis chrétienne ensuite, jouer la comédie consiste délibérément et sciemment à être ou ne pas être un autre que soi, se plaisant à entrer dans la peau du personnage afin de lui donner vie en l'incarnant, dissimulant son visage et sa personnalité sous le texte et la partition afin de transcender le mensonge à soi, à se jouer d'autrui, ce qui moralement est effectivement réprouvé par les Pères de l'Église, Tertullien ou bien Saint-Augustin, aux premiers siècles de notre ère.

Les gens du spectacle, soit les hommes de théâtre étant non seulement fustigés mais aussi excommuniés par la coutume catholique sévissant du IV^e au XVIII^e siècles, l'on se souvient qu'en 1730, la tragédienne Adrienne Lecouvreur est interdite de funérailles religieuses parce qu'elle n'a pas renoncé à son métier d'actrice, ce qui provoque alors l'indignation de Voltaire dans ses *Lettres philosophiques* qui fustigent le fait que le corps de la défunte fut discrètement descendu en terre la nuit, jeté sur les berges de la Seine pour toute sépulture, inique demeure ultime, tombe imposée ainsi par un clergé qu'il qualifie d'obscurantisme archaïque une pratique ludique et poétique pourtant redoutée par « cette barbarie gothique qu'on ose nommer sévérité chrétienne », écrit-il en 1734, critique de l'autorité du sacré et des superstitions. Hormis l'hôtel de Bourgogne où se produisent les comédiens du roi sous Louis XIII, pensionnaires du roi, impossible pour quelconque comédien et tragédien ou acteur de tout bois de contourner l'opprobre d'être artiste de scène, lui, l'indispensable paria de l'espace public. Or, l'exclusion officiellement de toute reconnaissance morale et chrétienne ne sera levée en France qu'en 1849 par le concile de Soissons ; jusqu'alors les comédiens étant exclus de la société civile, frappés d'infamie qu'ils sont parce qu'ils sont amuseurs publics, clowns, bouffons, fous du roi, saltimbanques, gens de la balle, forains, colporteurs, jongleurs, acrobates, cochers de cirque, ménestriers, trouvères, troubadours. Toutefois, à quelques exceptions près, ces officiants des jeux paraliturgiques apparentés et agréés par les hommes d'Eglise, imposent comme telle la dignité des tout premiers acteurs-comédiens de l'histoire du théâtre, en l'occurrence à travers les moines-tropeurs au IX^e siècle, à la

Renaissance carolingienne, participant à l'ère grégorienne en faisant le jeu de la propagation des idéaux chrétiens catholiques et leur propagande évangéliste, le Confrères de la Passion et des Mystères aux XV^e et XVI^e siècles, assurant la respectabilité des monstres-sacrés et des grands du théâtre à partir du XVIII^e siècle, les sociétaires de la Comédie-Française assumant le rôle et la fonction du costume et de la robe, le masque et la plume portant fard et accessoires en atours, enfin.

Être acteur de théâtre ou comédien c'est d'abord et avant tout être artiste de scène, artisan du monde du spectacle. Ce métier résidant dans le fait de donner son physique et sa voix à un personnage fictif inspiré ou non de faits réels ou approchant la réalité, l'artiste de scène s'adonne à un jeu d'incarnation lorsqu'il interprète un rôle et un personnage, sa fonction se bornant à animer de façon artistique la pièce de théâtre, le film de cinéma, la série télévisée, l'émission de radio, les jeux vidéo, tout support de divertissement conformément aux codes et conventions du temps – cette profession se reconnaissant de l'intermittence du spectacle. En prémices au métier de comédien, il y a la présence : résultante probablement du fait d'être ou ne pas être corollaire à Je qui est celui qui suis, celui qui est Autre, un autre que soi mais bel et bien là, logé au fin fond de sa personne pensante, agissante, sensible et incarné, fragile et faillible, riche et forte de ses atouts : la technique d'acteur, le savoir-faire et un faire-savoir *a fortiori*, la carrière d'homme de théâtre relevant à la fois du ministère et du sacerdoce, de l'office comme de la profession de foi au fur et à mesure la déréliction d'une cause perdue, un idéal ou une idée, la pensée incarnée et les paroles de corps se délitant d'avance come la mission procède d'une vocation qui vous tient et vous colle à la peau, opérant au corps à corps, voix pour voie, jeux contre je, avec force conviction : la pensée, la parole, l'action en un tout réuni faisant le tour du *il était une fois*, l'homme-orchestra étant né par deux fois, transfiguré, métamorphosé, dionysiaque, sublime et si beau, troublant, enivrant est-il, l'acteur-comédien, si bouleversante présence dans son silence, présent au monde en représentant d'univers cosmogoniques tout entiers.

Section troisième

*

Au cœur même de l'analyse théâtrale se focalisent les limites du jeu de l'acteur saisi dans sa trajectoire phénoménologique où se trouvent si fortement intriqués l'œil et l'esprit, ainsi que l'édicte Maurice Merleau-Ponty (1960), comme par une évidence faisant force de loi et parlant de soi sous le regard puisque « Mon corps est à la fois voyant et visible », pose le philosophe. Aussi, considérant à notre tour après

Shakespeare combien, en miroir, « Mon corps est un jardin, ma volonté est son jardinier », véritables présences à distance par implication et interaction des uns des autres, comme le souligne par ailleurs le médiologue Jean-Louis Weissberg à propos du lien d'élection consubstantiel qui rattache à l'objet, son sujet via l'absence ; ainsi, la chose sensible accède-t-elle au statut de signe parce qu'elle est, tout simplement, étant là, cette chose par l'être-là comprise en sa personne toute entière corps-âme-esprit dans l'altérité foncière et fondatrice d'être ou ne pas être au monde, objet-sujet qui se représente de l'intérieur de lui-même, agissant en vertu de l'intériorité silencieuse, de l'expérience et du vécu dont s'empare l'acteur-artiste de scène en poète-héraut *a fortiori* certes, mais en comédien des jeux orphiques à mystères tels que l'intime Bernard Noël en donnant le change et en faisant suite. Considérant, en outre, l'écrivain Colette. Ainsi, en sa qualité de pantomime aux heures aventureuses et aventurières du music-hall de la Belle Epoque, riches heures d'une vie de bohème, de liberté, de libération et d'émancipation, en conscience, en réalité et en vérité de lui-même, le corps, en pensée et en soi, charnellement ressenti, s'assume plus que toute autre chose au monde. Parce que son corps lui est propre, il est réel, il est bel et bien sa réalité pleine et entière, tangible et concrète, organique mais émotionnelle et sensitive, proprioceptive attendu que, dit-elle : « Moi, c'est mon corps qui pense ». Corps de chair pour ou contre corps de mort/corps de gloire, qui appert un corps glorieux en jeu si l'on y croit, quant à lui, tout à la fois lumineux, numineux, limpide quoique occulte, profond, abyssal en son épaisseur du geste car générateur de sens rayonnant, subtil et puissant étant donné qu'il est « plus intelligent que mon cerveau », confesse Colette. C'est pourquoi « Il ressent plus finement, plus complètement que mon cerveau. Toute ma peau a une âme » effectivement partagée entre l'être et le paraître, l'être et l'avoir, l'identité mais l'altérité, l'unicité et la différence assurant l'unité discrète de la personne humaine en tant que signe et chose par le truchement savant de la double articulation du langage forme et fond, signifiant et signifié, le visage et le masque se disputant le persona et ses personnages, car le métier de comédien c'est l'art de l'acteur qui parvient à réconcilier, par-delà toute impudeur, l'intime et l'extime dans un mouvement irrépressible de transcendance-immanence, le lâcher-prise et la transe faisant le reste à savoir crever l'écran et brûler les planches comme et quand il le faut avec aplomb suspendu à son fil de la personne vis-à-vis de laquelle l'être, en d'autres termes, le fait d'être ou ne pas être, finit de poser question, interrogeant plutôt l'épiphanie allant du singulier au pluriel.

Comme le suggère Gérard-Denis Farcy, la présence de l'acteur tient de l'apparition-disparition, d'une transcendance-immanence de voix qui habitent en ces murs et les font résonner (L'Entretiens éditions, 2001, 13) :

« Plus qu'il ne l'accueille, le lieu électif amorce une épiphanie de la mémoire théâtrale ; il donne, lui aussi, présence à l'absence. Il rend présent ce qui ne l'est plus (ce qui a disparu) ou ce qui ne l'est pas encore (l'invisible). »

Partant du postulat que Je n'ai pas de corps, mais que Je suis mon corps, probablement un et entier, indivis, ontologiquement parlant, comme l'énonce Spinoza dans son éthique qui tient lieu de métaphysique et de morale aussi en double adresse d'une spiritualité-théâtralité comprise entre Dieu et la Nature, au risque de l'homme, aux prises avec lui-même, semblable rapport au monde en corrélations synesthésiques et correspondances poétiques instaure une relation de corps à corps sur le qui-vive, les théâtres, là où se joue un drame sans merci entre comédiens et spectateurs ; à l'écart comme à l'envi, l'amour ni la mort sous le soleil ne se regarde jamais mieux ni toujours dans les yeux qu'en s'embrassent sur la bouche, oserions-nous dire, comme par une nuit transfigurée où le songe d'une nuit d'été ferait scintiller les étoiles dans les regards rêveurs, les cœurs sous la pourpre, le lustre et les regards croisés sacrifiant aux feux de la rampe. La mise en situation installe *de facto* la mise en scène en fonction du lieu théâtral avec en configuration de rôles à remplir et de fonctions à assumer, la distribution scène-salle telle que les hommes de théâtre l'imaginent et l'inventent tout au long de l'histoire du spectacle, la circulation déambulatoire des spectateurs appartenant aux comédiens qui détiennent entre leurs mains les temps forts et le destin de la représentation, la pièce de théâtre dont ils ont la charge et la responsabilité, en tout point pareil et semblable au rite et au rituel dans l'idéalisation du persona et l'idéalisme du culte de la personnalité ; grand-œuvre puisqu'ils en sont l'incarnation parce qu'en passeurs, l'esprit de la lettre comme au pied de la lettre fait du comédien l'âme des poètes, étant l'ambassadeur-médium des deux mondes – la fiction et le réel, le rêve et la réalité, le vrai et le faux, la vérité et le mensonge, l'illusion et la projection, le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel, etc. – ; en acteurs-interprètes, ce sont bel et bien eux, les comédiens, qui savent tenir en haleine l'assistance et l'assemblée captive et captivée, soutenant son attention, l'audience et le public étant pris sous le charme, il est fait prisonnier à grand renfort des moments du geste créateur d'enchantement ; l'action dramaturgique se nouant à partir d'eux, l'intrigue, le drame au rythme du corps-acteur en suspens, s'animent par le plus petit mouvement, pourrait-on dire à l'instar de Ted Shawn, les moindres ressorts de la tragédie et de la comédie en leurs rebondissements produisant leurs effets de surprise comme l'effet de présence justement, par un je ne sais quoi, un presque rien, qui fait la différence toute,

l'intensité, la densité, jusque dans le non-moi, l'absence d'ego, l'oubli de soi, l'abnégation et l'anéantissement paradoxal, tous ces critères distinctifs et discriminants donnent corps en donnant prise à l'absence-présence d'où s'ensuit la prégnance du sujet-objet.

Question décisive et déterminant, comme susdite, la présence scénique du comédien résulte du jeu corporel dans la maîtrise du mouvement des gestes et des mots en contrepoint des choses et éléments du monde empreint d'éloquence oratoire et de gestuelle qui opèrent via le débit des mots et l'émergence des paroles. Au gré du souffle, au fil de la respiration, la performance mais l'action commande aux actes de langage le grain de la voix, le timbre en échos-résonance du cœur à cœur qui fait aller d'une âme à l'autre suivant le ton et la couleur, la tessiture et la carrure du phrasé dans la déclamation que lui imprime l'esprit de la pièce jouée. L'intrigue, l'action, le drame, l'histoire c'est le jeu, ce qui est ludique par nature dépassant le stade d'attraction et d'amusement public seulement pour accéder à celui de catharsis ou purgation. Cette délivrance qu'éprouvent les acteurs et les spectateurs de par l'effet des projections de soi à l'intérieur, use des mécanismes d'identification et de l'empathie kinesthésique dont certains comédiens ont tant le secret comme le mime Marceau, par exemple, maître de lui-même et virtuose en mystères du cœur tout comme reviennent au tréfonds de l'âme les œuvres de l'esprit à corps perdu pour lesquelles on officie en ministre avisé, dispensant ces richesses par foisons et salves entières avec grand bonheur et libéralités, totalement à l'inverse d'un Harpagon des plus rapaces qui se déprend à considérer que celui qui n'a pas n'est rien, chante-t-il à l'intermezzo sous les traits du masque et visage de Pancrazio que Francesco Gasparini (1720) a conçu d'après *L'Avare* de Molière (1668), perpétuant de la sorte la tradition du théâtre antique gréco-romain en faisant référence à la célébrissime *Marmite* ou *L'Aulularia* du poète comique latin Plaute (2nd siècle av. J-C.). Pour rappel, André Degaine dans son *Histoire du théâtre dessinée* (Nizet, 1992, 2) :

« Le théâtre a 25 siècles d'existence puisqu'il est né au V^{ème} siècle avant notre ère. Or, pendant les 21 premiers siècles, pendant 21 siècles sur 25, il s'est déroulé en plein air. Qui dit plein air dit entrée gratuite. Qui dit entrée gratuite dit subvention. Qui dit subvention dit service public. Service public de divertissement mais aussi d'enseignement. »

Mais *in fine* la genèse du théâtre ne remonte-t-elle pas au temps de la Préhistoire même, c'est-à-dire à l'époque des cavernes quand s'y déroulaient des cérémonies nocturnes où avaient lieu des rituels magico-religieux en préparation des chasses, notamment la chasse au bison dont le sorcier du Gabillou en témoigne ? Le chaman c'est le sorcier travesti en gibier, mi-humain, mi-animal, mutant campé sur ses deux jambes, déguisé sous la peau de bête, le visage masqué, le corps rembourré, portant virilement les bois et la fourrure de la proie en vue à laquelle, d'âme à âme, esprit à esprit, corps à corps mais présences à distance, vient à s'adresser l'acteur en chef de la tribu, lui, le représentant en titre des chasseurs, le roi-maître respecté et vénéré qui s'accomplit et s'exécute devant la Déesse-Mère qu'il honore de son jeu consacré d'il y a 12 000 ans (120 siècles).

Toutefois, la tradition fait naître le théâtre en Grèce avec Eschyle au début du V^e siècle avant notre ère, la tragédie en étant la forme et le prototype dans la continuité du dithyrambe, un culte rendu à Dionysos, le dieu du vin et du printemps, dieu du théâtre auquel sont offertes des fêtes durant 10 jours de l'année à l'occasion des dionysies, au printemps (vers le 21 mars), puis mensuellement plusieurs fois par an chez les Romains à l'occasion des bacchanales orgiastiques. Jamais plus de trois sont les acteurs aux origines de l'histoire du théâtre. Et ce sont toujours des hommes qui jouent les personnages, rôles masculins et féminins y compris. L'historien du théâtre poursuit et précise qu'« Au VI^e siècle, c'est l'auteur qui, changeant de robe, de masque, de voix, incarne tous les rôles. Sorte de marionnettiste *habitant* entièrement sa marionnette. Au début du V^e siècle av. J.C, Eschyle (homme de théâtre complet) *invente* le second acteur. Et c'est Sophocle qui, au milieu du siècle, crée le troisième acteur qu'utilise aussitôt Eschyle dans *l'Orestie*, sa trilogie-testament. » (André Degaine, 1992, 28). Eschyle, Sophocle, Euripide... certes, trois grands tragiques. Avec Aristophane, le grand auteur satirique, arrive la comédie ancienne, elle-même née de la fête dionysiaque. Ménandre, ensuite, introduit la comédie nouvelle. C'est le temps de la professionnalisation des acteurs-comédiens sous le masque homme, exclusivement. Il faudra attendre la Renaissance italienne pour que les théâtres s'ouvrent aux actrices comme le fera la Commedia dell'Arte. De ce fait, les comédiens de l'art, au sens artisanat du terme, sont les premiers professionnels du théâtre aux tout débuts des Temps Modernes (vers 1550). Mais durant l'Antiquité, c'est de sa verve et de sa veine que proviennent conjointement la comédie et le comique du théâtre romain ; Rome étant connue et reconnue comme étant la civilisation du spectacle, par excellence. On joue la satire avec moult combats de gueule et joutes, formes de rixes appelées *satura*, un mélange et une salade en forme de pot-pourri satirique frôlant l'obscénité. Dès Romulus, Rome affectionne les jeux et ses techniques : les ludi. Histrions, ludions sont les acteurs comédiens, danseurs, chanteurs et pantomimes. Ce sont des esclaves ou des affranchis, non des citoyens libres. A l'époque de Plaute et de Térence, soit l'on porte le masque quand on est une

personne distinguée de qualité, soit l'on se maquille le visage tout grimé, soit l'on joue à visage découvert, n'étant personne, quiconque, quidam. Les atellanes sont les mimes auxquels dorénavant les femmes se joignent, se tenant aux côtés des acteurs-comédiens hommes comme le permettra plus tard la commedia dell'arte. Sénèque prédomine sur la scène romaine tragique, plaçant ses personnages dans des situations dites limites, selon les historiens. A son sujet, l'auteur André Degaine rapporte les éloges d'Antonin Artaud qui disait de Sénèque qu'il est « le plus grand des auteurs tragiques de l'histoire, un initié aux secrets qui, mieux qu'Eschyle, a su les faire passer par les mots ». Nullement homme de scène, cependant, il inspire Calderon et Shakespeare, influence Corneille et Racine tandis qu'au demeurant Plaute et Térence font le reste dans la comédie classique de Molière et suites. Mais partout, le théâtre se développe et se répand. Au I^{er} siècle, Pylade et Bathylle sont les deux archimimes, tragédiens-rivaux, que se jalouse et adore le public. Au II^e siècle, la Rome impériale élève ses théâtres en pierre en s'inspirant des théâtres hellénistiques, ce afin de marquer sa présence physique et culturelle dans l'ensemble du territoire, le vaste Empire romain des Césars où ceux-ci règnent en maître-absolu. A l'imitation des Anciens, les Classiques du XVII^e siècle avec les établissements royaux instituent dans ce droit fil le théâtre officiel des artistes pensionnés attachés au Roi-Soleil (Lully, Molière, Beauchamp). Se poursuit ainsi la politique monarchiste de propagande, les Académies en charge de l'uniformisation et de la conformité des formes dramaturgiques se chargeant de la régularité des créations, pesant sur les théâtres, faisant pression sur les auteurs-dramaturges comme Beaumarchais et artistes associés, jusqu'à l'avènement du drame romantique qui, au XIX^e siècle, fera voler en éclats la poétique du théâtre classique, conventionnel et traditionnel, académique ainsi que l'avait voulu Boileau au Grand Siècle, système normatif que fera s'effondrer Victor Hugo, appuyé par le Cénacle.

En conclusion, à celui qui eut l'idée de génie d'inventer le masque en stuc confectionné de chiffons encollés, nous rendons hommage : Thespis (né en -590). Plus qu'à d'aucuns, c'est à lui que revient la paternité de la notion d'acteur et, ainsi donc, celle de présence scénique du comédien car, pour André Degaine (1992, 17) : « en changeant de masque, il devient successivement les personnages évoqués, qui dialoguent avec le chœur... et avec le coryphée (qu'il aurait fait descendre du tréteau). Inventions étonnantes si elles sont le fait d'un seul homme (...) Thespis, dit-on, aurait aussi *redonné figure humaine au chœur* (...) novateur qui parcourt les villages avec son célèbre chariot (le chariot de Thespis) où s'entassent masques, matériel, et sans doute sa troupe personnelle de choreutes. »

*

Les comédiens est une chanson de Charles Aznavour écrite en 1960 et composée par ses soins d'après des faits inspirés par la vie privée du chanteur. Pour ce faire, l'artiste-interprète, chanteur-compositeur s'est attaché l'auteur talentueux Jacques Plante qui a su mettre en lumière les aléas et vicissitudes d'une vie d'artiste-bohème, existence difficile servant de ferment apportant le nécessaire et la capacité pour jouer tous les rôles possibles et inimaginables sur scène comme dans la vie réelle. Le thème principal de la chanson étant la dualité entre le personnage public et la personne privée, ce titre extrait de la chanson française fut aussi rendu populaire grâce à la bande sonore du film « Tirez pas sur le pianiste » réalisé par François Truffaut en 1960. Comme on l'admettra, *Les comédiens* témoigne et rend compte des sacrifices et défis que rencontrent et relèvent les gens de la balle à la recherche de l'inaccessible, en quête d'idéal pour la reconnaissance qu'ils acquièrent grâce à leur originalité, leur singularité et leur folie entremêlée de virtuosité et de *maestria* qui en font des vedettes et des célébrités, des icônes et des idoles en tant que sexe-symboles et monstres-sacrés qui font rêver des générations entières au point de devenir des mythes et des légendes en tant que stars.

Viens voir les comédiens
Voir les musiciens,
Voir les magiciens
Qui arrivent
Viens voir les comédiens
Voir les musiciens
Voir les magiciens
qui arrivent

Les comédiens ont installé leurs tréteaux
Ils ont dressé leur estrade
Et tendu les calicots
Les comédiens ont parcouru les faubourgs
Ils ont donné la parade
A grand renfort de tambour
Devant l'église une roulotte peinte en vert

Avec les chaises d'un théâtre à ciel ouvert
Et derrière eux comme un cortège en folie,
Ils drainent tout le pays
Les comédiens.

Viens voir les comédiens
Voir les musiciens
Voir les magiciens
Qui arrivent
Viens voir les comédiens
Voir les musiciens
Voir les magiciens
Qui arrivent

Si vous voulez voir confondus les coquins
Dans une histoire un peu triste
Où tout s'arrange à la fin

Si vous aimez voir trembler les amoureux
Vous lamenter sur Baptiste
Où rire avec les heureux
Poussez la toile et entrez donc vous installer
Sous les étoiles, le rideau va se lever...
Quand les trois coups retentiront dans la nuit
Ils vont renaître à la vie, les comédiens

Viens voir les comédiens
Voir les musiciens,
Voir les magiciens
Qui arrivent
Viens voir les comédiens
Voir les musiciens
Voir les magiciens
qui arrivent

Les comédiens ont démonté leurs tréteaux
Ils ont ôté leur estrade
Et plié les calicots

Ils laisseront au fond du cœur de chacun
Un peu de la sérénade
Et du bonheur d'Arlequin
Demain matin quand le soleil va se lever
Ils seront loin,
Et nous croirons avoir rêvé
Mais pour l'instant, ils traversent dans la nuit
D'autres villages endormis... les comédiens

Viens voir les comédiens,
Les musiciens
Les magiciens
Qui arrivent...

*