

Présence scénique de l'acteur-musicien

Conférence du 09 juin 2026

Conservatoire à rayonnement régional de Rouen

par

Valérie Colette-Folliot

« De la musique avant toute chose » réclamait Paul Verlaine dans son célèbre Art poétique en 1882, à l'endroit précis où la poésie *in fine* se voit placée au rang des formes majeures de l'esprit au même titre que l'architecture et l'orfèvrerie d'ailleurs, au Moyen Age.

Élément de la *mousikè*, ou art des muses, l'idée de poésie ne revient-elle en définitive à cette musique des profondeurs, musique des sphères, la *musica* petite voix intérieure, sienne, s'assimilant aux voies du cœur qui ouvrent à la lumière, respirant sa lumière ?

De conception ancienne et lointaine, immémorielle, telle la respiration mais le souffle du poids et de la gloire, la langue musicale que désigne en musicologue Maurice Emmanuel dans son étude parue en 1928, remonte aux prémices comme le génie et la main sont reliés aux sommets. S'écrit la musique en tant que forme savante d'ordre sacré, voix des dieux depuis la plus haute Antiquité et danse des anges au Moyen Age via la monodie, le chœur et la polyphonie, ce qui est avéré et attesté toujours et encore depuis lors, car elle plonge bel et bien ses racines, la musique, dans cette tradition classico-antique à la fois occidentale et orientale effectivement, qui s'enracine au cœur des origines gréco-latines et judéo-chrétiennes la constituant pour le moins en substance dans la figure de l'homme aux mille et un visages : David Bowie apprécié « dans un personnage trop souvent oublié : celui de musicien » comme se plaît et aime à se le représenter Matthieu Thibault, musicologue et enseignant, auteur de DAVID BOWIE. L'AVANT-GARDE POP (2013), glam rock idole devenue icône, légende vivante comme Elvis Presley en son temps The King, avant que de naître *a minima* par deux fois étoile noire comme *Blackstar* testamentaire, ce disque éponyme vingt-sixième et dernier album studio de David Bowie, sorti mondialement le 8 janvier 2016, date anniversaire des soixante-neuf ans de l'artiste, deux jours avant sa mort.

Entre mythe et réalité, autobiographie fictive s'il en est une, mythologie par le rite et le rituel d'ordre apotropaïque et exutoire, expiatoire sur les théâtres et plateaux de *tours operator*, le funèbre *Don Giovanni* de Mozart (1788) s'y fonde aussi bien en lui-même que dans le giron-saint du patrimoine immatériel de l'humanité ; tout également fonds des Anciens que sublime et subsume le Plain Chant qui en dérive,

savante, subtile, incorporelle musique des chœurs : la musique continue de s'épanouir comme telle à la Renaissance et se perpétue évidemment ensuite à l'Age classique, puis à l'Epoque Contemporaine que prolongent, après les maîtres baroques, les romantiques et modernes, mais contemporains ensuite, référant au concept d'harmonie des sphères si prégnant dans l'unité du Un des mathématiques pythagoriciennes et philosophies présocratiques. Forme d'élévation, elle est expression, mouvement de la sagesse aux origines-mêmes puisque spirituelle et morale, physique certes incarnée, mais non pas charnelle faute d'être sensitive, sensible voire sensuelle, organique, mystique parfois, quelquefois viscérale et troublante en son essence divino-humaine, la musique d'obédience ésotérique, magico-religieuse, charismatique, émouvante, bouleversante : la musique est opérante, opératoire, opératique par le renversement qui lui ressemble et qui est à son image, par le grain de la voix, par la peau, le plus intime de l'homme y étant interpellé comme le souligne Valéry.

En réalité, la musique présuppose l'architectonique dans la mesure où affleure et s'y préfigure la transversalité de formes grâce auxquelles se produisent en nos sensibilités propres et respectives, la magie, le sensible incarné, l'art de rendre vie et visible, l'invisible de toute éternité, ou l'éternel en l'art d'habiter l'espace-temps électif privilégié de la féerie, la fête, page blanche toujours dansante et joyeuse, chantante en soi, et le rire à la clé, joie et réjouissance significative du bonheur que d'être unis, réunis, ensemble réconciliés en l'harmonie par l'échelle et l'écriture, la notation et sa rythmique, avec en ses formes l'armure des tons et l'armature des tonalités, les modalités en mode Majeur et/ou Mineur depuis les hauteurs et couleurs, le timbre et le grain ajoutant à la fibre l'ADN tout l'or du monde que fredonne et murmure, même en sourdine, la musicalité des airs, mélodie à l'infini, à jamais dans les rues des villes et de par les campagnes s'évaporant ; car, l'âme des poètes s'en va comme l'eau vive, ardente, écarlate, étincelante pareille à la rythmicité des plus poignantes, que l'originale illustrée et singulière y emboîte le pas à la pulsation cardiaque du cœur au ventre.

La notion d'œuvre d'art totale (de l'allemand *Gesamtkunstwerk*) s'avérant principe discriminant depuis Platon (-V^e s.) déjà, ainsi que depuis cette période allant des fugues et concertos de Bach (XVIII^e s.) au drame lyrique de Wagner (XIX^e s.) comme la musique procure un vif sentiment de joie, en soi, elle mène en outre à la jouissance confusément mêlée de plénitude face à la vue, la vision, de l'expérience de la beauté, cette apparition, ce miracle, prodige providentiel que l'on espère et attend, prostré tout droit là, devant, en humble et modeste hère posté béat au seuil de la vérité,

bouche bée tout auréolé de nimbes que Stendhal assigne en la promesse du bonheur réellement, présageant de ce fait la voie royale de l'accomplissement se découvrant afin qu'ait lieu la réalisation de soi tandis que, désirée enfin, se traversent et se subliment, transcendés, les domaines des arts du spectacle et de la musique des cœurs qui, sans hiérarchie ni hiérarchisation aucune, inconditionnellement émanent des cimes les plus célestes qui soient, puisque *mousikè* il y a, divin tout aussi bien de même, ainsi qu'aux yeux de Maurice Emmanuel se distingue l'évolution des formes et la configuration des six périodes qu'il identifie et répartit comme telles en les distribuant et subdivisant d'une part en Art Antique (depuis -VII^e s. avant Jésus-Christ au V^e s. de notre ère, suivi du premier Moyen Age V^e s. au XII^e s., puis du second M-A, cette transition des XIII^e, XIV^e, XV^e s.) et d'autre part en Art Moderne, incluant Renaissance (XVI^e s), Epoque Moderne (1600-1860), Epoque Contemporaine, non sans résonance attendu, *dixit* : « La langue musicale (qui) est, dans ses fondements, fournie par la nature » affirme le musicologue Maurice Emmanuel en raison de laquelle, ajoute-t-il, « il semblerait qu'elle dût être universelle et parlée de la même manière par tous les peuples. S'il n'en est rien, objecte-t-il encore, cela tient à ce que ses éléments naturels sont, poursuit-il, suivant les époques et les pays, plus ou moins complètement connus et employés ; d'autre part, à ce que leur coordination varie. De sorte que le langage sonore, issu de phénomènes constants, éprouve des fluctuations perpétuelles, dont il est certain que l'ère ne sera jamais close : les échelles mélodiques et les formes harmoniques se comportent comme si elles étaient des organismes vivants. Il y a la *vie des sons* comme il y a la *vie des mots*, en ce sens que l'on assiste à l'éclosion, au développement et à la transformation des uns aussi bien que des autres. » (p. 21, 1928).

Or, comme le disait Claude Debussy, la musique est faite pour l'inexprimable d'où l'énigme ou le mystère génère son secret bien gardé entre l'indicible et l'ineffable, sens du sens que pose à son tour le philosophe Vladimir Jankélévitch dans son essai intitulé *La musique et l'ineffable*, paru en 1983.

Aussi :

« Précisons toutefois : le mystère que la musique nous transmet n'est pas l'inexprimable stérilisant de la mort, mais l'inexprimable fécond de la vie, de la liberté et de l'amour ; plus brièvement : le mystère musical n'est pas *l'indicible*, mais *l'ineffable*. C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce qu'elle est ténèbre

impénétrable et désespérant non-être, et parce qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère : est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère de Dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence ; car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement ; la perplexité même qu'il provoque est, comme l'embarras de Socrate, une féconde aporie. *La parole manque*, écrit quelque part Janacek : où manque la parole, commence la musique, l'homme ne peut plus que chanter. Henri Heine, lui aussi disait cela. L'ineffable déclenche en l'homme l'état de verve. Sur l'ineffable il y a de quoi parler et chanter jusqu'à la consommation des siècles... Et qui peut affirmer, en ces matières : tout est dit ? Non, jamais personne n'en aura fini avec un charme que d'interminables paroles et d'innombrables musiques n'épuiseront pas ; ici beaucoup à faire, beaucoup à méditer, beaucoup à dire (...) Avec les promesses incluses dans l'ineffable c'est l'espérance d'un vaste avenir qui nous est donnée. » (pp. 86, 87, 1983)

*

Étymologiquement parlant, le latin *musica* dérive du grec *mousikè* ; toujours en latin *mousigena* signifie « enfant des Muses », regroupant ainsi dans la mythologie grecque neuf déesses qui président aux arts en tant que filles de Zeus et de Mnémosyne, dont Clio pour l'art de l'histoire, Euterpe pour la musique, Terpsichore pour la danse, Thalie pour la comédie, entre autres. Mais l'univers du théâtre, lui, soit les arts du spectacle au travers de l'art dramatique, de l'art de la musique instrumentale et vocale, l'art lyrique et aussi, de l'art de la danse scénique, le ballet, la scénographie les prolongeant tous *de facto* en tant que peinture animée ou bien sculpture de soi parmi le système des beaux-arts en leur ensemble, les arts plastiques étant, vient en recours ceci, la poésie dite d'inspiration divine par excellence fureur, qui est émanations, correspondances, illuminations, insensé langage des fous, découverte en la somme de l'absence-présence de la voix, du regard, avec cette sensation parfois dérangement que d'être aux prises, en prise avec l'invisible, le silence mu en inquiétante étrangeté faisant de la chose, l'instance psychopompe habitant le masque que porte en scène l'acteur-musicien interprète *a fortiori* musicien-chanteur, artiste-poète médium, vecteur de vie, acteur orphique

répondant des âmes sur les théâtres en transit et migration, en action depuis les plus profonds égarements du cœur et de l'esprit, par-delà.

L'aura se faisant ressentir ainsi que la pesanteur, l'influence et le rayonnement de la sphère au travers du jeu effectivement charismatique est une mise en scène et une mise en lumière simultanément, mise en abyme ramenant la question du sujet-objet représenté à l'interrogation irrésolue du cadre du spectacle vivant, à savoir : être ou ne pas être, puisque telle est la question depuis les fins fond du problème que l'incarnation. Abyssale profondeur de champ ; probablement l'Inconscient met en perspective de la mémoire individuelle et collective, l'harmonie des sphères qui vient à tourner ainsi que tourne la roue comme par principe, en mode majeur et en mode mineur, la musique adoucissant les mœurs d'après la doxa, comme survient à l'écart et dans l'entre-deux, par les intermittences des temps-forts qui rythment le développement de la personne en construction de soi, mimicry et mimétisme via les neurones dits miroirs aiguisant l'empathie kinesthésique qui, elle, étaye en revanche, révèle, se faisant expression musicale symptomatique de formes à déterminer codées, réglées, normatives, conventionnelles et traditionnelles ou autres, tout autres autant qu'atypiques en ces aspects des plus simples multiples, divers et variés, spécifiques et fortuits, inouïs.

Le monde du spectacle en tant que divertissements et jeux se cherchant indéfiniment sans fin ni cesse, ce, depuis l'aube de l'humanité assurément, le genre humain quant à lui s'adonne aux pratiques des plus graves et sérieuses d'abord, puis aux représentations légères et inconséquentes sinon frivoles, ludiques, techniques d'agrément ensuite, complexes et compliquées, faisant montre de savoir-faire, non sans distance ni distanciation, dans l'esprit d'abstraction et le jeu de la règle que requiert l'interprétation vive de cette compétition à l'infini d'ordre agonistique, en effet ; et la scène théâtrale ressemblant à l'arène, champ de bataille là où sont décisives et déterminantes les prouesses virtuoses, les tactiques de la performance en ces stratégies d'attaque chargées de montre et de monstration, d'intimidation même dans la démonstration où s'actualise la valeur de l'acteur musicien-chanteur – je saisissant le moi de par sa nature profonde dans l'archaïque et le primitif du soi-disant jeu du sorcier, ce roi-danseur, chaman, medecin-man ou bien médium quadrillant la scène théâtrale comme pour exorciser, se purger, afin que s'extériorisent, s'expriment, dialoguent à une voix, les anges et ses nuées, les divas, grandes voix qui font tout l'or des pièces, que font vibrer ensemble et la personnalité et le persona en signe de l'humain, en acte et en action, ballet sans paroles, mise en scène comprise et saisie entre divertissement et rituel, profane et sacré : voilà donc

la célébration de la rencontre opérant ainsi, *in situ in acto, ipso facto, in vivo et ad infinitum*, en tant que forme d'élévation, connaissance de soi. Fondamental est ce moment-ci du geste pour penser la présence-absence de l'acteur-musicien.

A travers ledit paradigme verlainien « De la musique avant toute chose (sinon) Tout le reste n'est que littérature » est induite la présence de l'acteur dans la valeur du vide, le sens du sens musical se retrouvant toute verve ou lumière toute, que présuppose aussi l'absence, cette terrible présence du vide, enfer marqué du sceau même de Dieu ou bien du diable en personne. Parce qu'en élévation l'artiste de scène s'exécute en *capax dei*, il transfigure son temps en évoluant au-delà des mots et des gestes, étant au cœur même des éléments, chose et raisons du cœur, particules élémentaires pesant de tout son poids dans la gloire du sentiment d'amour sur la scène amoureuse qui fait levier, peut-être, le désir étant révélateur, déclencheur de l'amour fou, l'amour de l'art agissant de façon semblable aux principes actifs sublimatoires, précipitant la quintessence du beau. Et l'œuvre ouverte de faire place à l'imaginaire. Et l'imagination supervisant l'intelligence par l'intuition d'être ou ne pas être soi, ou un autre, passion sur les théâtres de l'histoire. Ainsi n'est-ce grandir en soi que de faire tomber les masques, barrières et frontières sur le plateau et sur les planches s'effondrant là où trouve son biais la beauté du geste ? A la lisière-là, au plus près et au plus juste, l'intention et l'intentionnalité donnent du sens à l'orée des voix tintinnabulantes, probablement avec du cœur.

Mais l'instance s'énonçant, en traduction, transcription *via* l'épaisseur du geste, le Jeu se dévoile au fur et à mesure comme une évidence ; et la psyché qui le constitue, ce geste venu du cœur quand il se fait jour *in extremis* dans le mouvement, par moments déroule sa pensée toute entière incarnée, qu'animent seules avec elles-mêmes en interaction, les âmes belles, le corps en jeu. Et de fondre vertigineusement, s'abstrayant, la sensibilité à fleur de peau dictant à l'écorché vif, redonnant vie perpétuellement à la vie, au corps et au cœur via le ressenti. Le sentiment des choses se voit ainsi édicté depuis les confins, âme du monde, sourire même ou cri, l'univers y compris résonant de par le chant de la terre et la musique des étoiles, en la matière, allant de fragrances en correspondances avec fluidité, réflexivité, spontanéité bien travaillée, la musicalité s'assurant en substance la consistance de corps subtils inchangés aux qualités nuancées de mouvement bien trempé par l'ombre et la lumière, donnant du clair-obscur au nerf du doigté sur le clavier, énergie à l'archet sur les cordes, souffle aux vent. Mais, dans l'ensemble et en somme, l'intensité et la densité dans l'interprétation du regard garantit ses arrières à l'idée musicale en ses assises, le numéro y allant du concept même de musique, mathématiques, géométries du désir. Et l'appréciation, le discernement, et le jugement, la sensibilité, l'intelligence du corps, soit la logique du sensible ; à l'instinct, se fait l'entrée des artistes sur le fil rouge à double-tranchant, entre l'inné et l'acquis sur la table verte,

avec le feeling et la rage qui commande à soi la marche à suivre, la cadence et le rythme, le sens et la direction à prendre, orientant ces pas à l'envi en dirigeant ses vues en fonction des inflexions du texte et de la tessiture de sa voix, son instrument suprême : le charme – lectures magnétiques déroulées selon la règle et la discipline d'après l'intelligence et les lumières intrinsèques et inhérentes à la sagesse, l'amour de l'art.

Électriques et électrisantes *Sapientiales danses*, en vérité, lorsque ne demeure sa joie en guise de trois petites notes de musique dansantes après que les paroles de corps se soient faites lumières de corps tant sont lumineux-numineux les biais et les moyens dans l'art d'accoucher de soi par soi, en vérité, l'objectif en la visée du génie, la finalité en la portée de la main, tout cela ne conduit-il l'archet sur l'instrument aux accords parfaits, ni l'envergure du non-dit en ce qu'il échappe, s'avérant indescriptible parce que l'impact de la musique traduit ce merveilleux, les voies du cœur, dans l'impulse du leitmotiv « de la musique avant toute chose » ? Prônant la cadence, le rythme, l'harmonique, l'architectonique de savoirs convoqués engendre sa plus douce mélodie en la circonstance, la rythmicité de la voix, le pas et la mesure du poète, tout comme l'homme venu d'ailleurs, semble délivrer un secret en son message même crypté, certes, mais non pas impénétrable pour l'humanité toute entière, en soi, ainsi que la mémoire oubliée revient de façon foudroyante et soudaine, inexplicablement fantomatique et spectrale, prisme dans le miroir sans tain, épars souvenirs et ressouvenance que préconise et revendique Paul Verlaine, lui, poète illuministe qui préfère à nul autre pareil le diapason, l'Impair en clé de voûte ou autre système, mode mineur ou bien mode majeur ; l'Impair l'emportant sur le reste quant à son allure et sa cadence, la démarche esquivant l'ordinaire académique tour, lui préférant le ductile en la tournure et la figure de style encline aux torsions et métamorphoses, car l'Impair est à proprement parlé l'art poétique, le « Plus vague et plus soluble dans l'air, Sans rien en lui qui pèse ou qui pose » confesse le Verlaine en Parnassien, tant et tant de soi s'évidant en la musique comme en la vie, consubstantielles l'une de l'autre, sont l'amour et la passion. Ainsi donc en est-il, disant par combien, tant et tant est ceci :

"La musique est ma vie et ma vie est la musique. Quiconque ne comprend pas cela n'est pas digne de Dieu. L'amour de la musique mène toujours à la musique de l'amour... La musique est la langue des émotions." rappelle Verlaine à la ronde.

Par conséquent, la musique du cœur sera donc abordée en simple forme paradoxale de la thématique du jour, le musical appréhendé au risque du bruissement de la langue dans le spectacle vivant tel que l'évoque et en parle le sémiologue français Roland Barthes, faisant œuvre poïétique en l'émergence du sens dans la production de signes qui tient à la fois de l'évènement-phénomène et de la métaphysique que Mircea Eliade examinerait, lui, à la manière du champ de l'histoire des religions, lesquelles, par ailleurs, vont du sacré au profane et du profane au sacré dans mouvement réciproque indifférencié, anthropologique et philosophique, ledit motif pouvant être traité en termes d'érosion du sacré par la contamination du profane, les porosités du sujet en interaction des échanges et des ordres de mesure tels que décrit par Michel Serres aussi, définissant les *habitus* ou *patterns* qui perdent leurs passions en lieu et place de la passion perdue, aurait pu dire saint Augustin ou bien Kierkegaard, reprenant la main sur les signes des temps sur les symboles de l'humain, lesquels ne se meuvent plus en choses mais en figures abstraites, nombres et chiffres, lettres en gematria ou mathématiques corolaires animées, formes du tragique marqué au fer rouge de l'absence, terrible présence du vide que l'enfer, soit l'absence, volets en l'éclat sous le génie et la main sous l'œil du maître édictant la voix de son maître comme au pied de la lettre, au doigt et à l'œil, sous la houlette et la baguette du chef d'orchestre ordonnant son monde en bon architecte selon l'œuvre grande.

Nonobstant le fait, si grand'œuvre il y a, comment donc chez l'artiste-interprète, l'acteur-musicien, se traduirait et se manifesterait, parallèlement au théâtre et à la danse, la crise de la représentation ? Si crise du sujet il y a, n'est-ce signes, sens, significations, signifiance, limites du langage que la musique et sa syntaxe comme la poésie repousse les limites, en matrice, au cœur du dédale labyrinthique ?

*

Tout comme la poésie est génératrice d'images acoustiques, acousmatiques, mathématiques, valant pour géométries du désir, ou regards croisés d'après René Girard au sujet d'une certaine triangulation : le désir mimétique, l'objet engage et enjoint à s'aventurer dans les registres et les ressorts d'une pure exécution technique agie transcendée, sublimée, la non-exécution de soi agissante en virtuosité et vertu, radicalement lovées à la racine jusques aux ailes mêmes du désir (Wim Wenders) s'ensuivant effectivement de par le plus profond, le for de l'intime, le fort sentiment de soi, autrement dit le bonheur qu'est idéalement la plénitude d'incarnations à l'oreille absolue dans la musique, le silence au tréfond de soi, extase de jouissance, quintessence du beau à revivre et vivre à l'infini, en vérité, sa vérité à soi. A la fois

"puissance incantatoire" d'ordre sacré, par surcroît, d'ordre profane puisque prosaïquement parlant "inévidence foncière du beau" posée comme telle par Vladimir Jankélévitch (1903-1985), lui-même, quand celui-ci avance en musicologue pythagoricien, l'harmonie des sphères en tant qu'expression duale mais trine de la personne humaine étant donné l'ombilic et la voix, soit l'impossible : "la musique est à la fois, dit-il, expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle ; elle a un sens et n'a pas de sens. La musique est-elle un divertissement sans portée ? Ou bien est-elle un langage chiffré et comme le hiéroglyphe d'un mystère ? Ou peut-être les deux ensemble ?" demande-t-il dans *La musique et l'ineffable* (Seuil, 1983).

Dans la boucle, les questions en suspension sont toutes relatives à l'interprétation du musicien-acteur, et seront en ces pages traitées conformément audit thème poétique sous-tendu dans la citation verlainienne comparable à un slogan, ou axiome : « De la musique avant toute chose », la poétique étant située entre image, poésie, rêve et réalité, réel, tout en insistant sur les liens entre musique et autres arts et imaginaires, plutôt que sur une simple approche musicale isolée.

Dans ce contexte, le syntagme « présence de l'acteur-musicien » peut se comprendre comme la manière dont la scène fait exister un corps interprète qui n'est pas seulement un musicien mais, aussi un acteur, au sens théâtral du terme car, *dixit* : il donne forme, rythme et incarnation à un monde sensible. L'expression « entre l'image et la poésie, peinture de rêve et réel » selon nous, suggère un espace esthétique où l'œuvre ne décrit pas seulement le réel, mais le transforme en vision, en symbole et en émotion. L'idée centrale qui travaille la formule susdite : « de la musique avant toute chose », verlainienne, renvoie ici à une réflexion sur la musique comme principe moteur de la création en dialogue avec le corps, l'image et le rêve. Autrement dit, l'acteur-musicien serait la figure qui rend visible cette tension-là : il est à la fois présence concrète et médium poétique, à la frontière du théâtre, de la danse et de la musique. En bref, l'on explorera la place de la musique dans la création artistique, nous attachant à montrer comment l'image et la poésie transforment le réel en espace de rêve. Pour ce faire, nous nous emploierons à démontrer la manière dont l'acteur-musicien y apparaît comme présence incarnée qui relie ces dimensions.

Lien : <https://www.perplexity.ai/search/a1aab7da-edoe-4299-83dc-oea7bo7980fo>
Source : https://www.dansez.info/g/20232024/pdf/conference8_14mai2024.pdf

Plan de conférence : “La présence de l’acteur-musicien” (résumé synthétique par IA)
09 juin 2026

I. Introduction générale (15 min)

- Définition de l’acteur-musicien : double compétence, double présence.
- Bref historique : du théâtre musical aux formes contemporaines.
- Enjeux de la conférence : comprendre comment la musique transforme la présence scénique.

II. Le corps comme instrument (20 min)

- Le corps-acteur : posture, ancrage, respiration.
- Le corps-musicien : geste musical, précision, rythme.
- Articulation des deux présences : continuité ou tension.
- Exemples : comédiens-musiciens dans le théâtre contemporain, pratiques de plateau.

III. La musicalité du jeu d’acteur (20 min)

- Notion de rythme dramatique.
- Parole comme matériau musical : phrasé, tempo, intensité.
- La présence sonore : voix, souffle, silences.
- Analyse d’exemples (selon ton domaine : théâtre, cinéma, performance).

IV. L’acteur-musicien dans la mise en scène (20 min)

- Comment les metteurs en scène travaillent avec des interprètes musiciens.
- La musique comme partenaire dramaturgique.
- Présence individuelle vs présence collective (ensemble, chœur, orchestre).
- Effets sur la réception du public.

V. Démonstration / étude de cas (15 min)

- une courte analyse vidéo,
- un extrait de spectacle,
- une démonstration pratique (rythme, voix, geste),
- ou un témoignage d’acteur-musicien.

VI. Conclusion (10 min)

- Synthèse : ce que la musique change dans la présence scénique.
- L'acteur-musicien comme figure hybride et créatrice.
- Ouverture : nouvelles formes (performance, théâtre immersif, arts hybrides).

VII. Échanges avec le public (10 min)

- Questions, retours d'expérience, prolongements possibles
- Cf. Fatboy Slim : Role Model (2024)

*

Étude de cas

Dans le cadre de l'hommage à David Bowie organisé le 23 mars 2016 pour une demi-journée d'étude à l'Université d'Evry à l'initiative du Département Arts et Musique, la réflexion poétique autour des métamorphoses et mutations se sera entièrement focalisée sur ce géant du monde de la musique et des arts du spectacle.

A ce titre, Daniel Larrieu danseur contemporain et chorégraphe français a accepté de nous donner une interview le 10 mars 2016, à Paris, afin d'exprimer l'impact et l'influence qu'aurait pu avoir sur l'art chorégraphique, en particulier la Nouvelle danse française des années 1970 à 2000, ainsi que sur les arts de la scène en leur ensemble, l'image médiatique de cet artiste transfuge s'avérant charismatique en vertu d'un certain halo de mystères entourant la figure de l'homme dit aux mille et un visages, lequel électrise les foules par le swing qui chez lui est dégingandé, et un semblant de quant à soi qui n'envie rien aux balancements de hanches et coups de reins d'Elvis Presley alias le King, ni non plus à la danse aérienne, staccatto et enlevée par le haut, de Fred Astaire, figure de proue de l'Age d'Or d'Hollywood dans les années 1910 et 1920, acteur du cinémascope en noir et blanc puis en technicolor, chanteur, compositeur, metteur en scène américain, effectivement danseur à claquettes. Après *Le Chanteur de jazz* d'Alan Crosland, film culte du genre musical romance incarné par Al Jolson en 1927, Fred Astaire accompagne le courant chic sophistiqué du jazz blanc dit d'intégration, lequel paraît devoir prédominer à la scène du grand écran et sur les planches des comédies musicales, ou bien *a fortiori* au music-hall, durant toutes les années 1930. Enclin au spectaculaire, ce type de divertissement se distingue par une dextérité à toute épreuve censée correspondre à l'esprit de compétition, à la volonté de dépassement de soi représentative de cette époque : l'Entre-deux-guerres, période où l'on s'enivre pour oublier la crise et les

soucis qui vont avec, par une certaine forme d'élégance aristocratique, feinte ou réelle, quelque peu désuète, à l'allure parfois affectée quoique raffinée, élégance aussi bien, dans la beauté du geste, avec panache et noblesse de cœur du tout pour le tout ainsi que savent et font les excentriques et les loufoques qui en ont le secret, osant tout jusqu'à l'extrême même, y compris l'absurdité sauf la bêtise pourtant si jouissive et délicate surtout quand elle est folie, disait Colette à l'envi de Jean Cocteau ou d'Oscar Wilde.

Se faisant, l'âme du jeu scénique dans le musical tient de cet espace intérieur propre, le temps, avec sa temporalité propre et la spatialité sienne qui emboîte le pas et l'enchaîne sur les traces de L'homme qui venait d'ailleurs (1976), un film de science-fiction réalisé par le britannique Nicolas Roeg à l'effigie et pour l'exemple – ce dont semble avoir été prédisposé à l'interpréter le chanteur dystopique David Bowie, tout imprégné, au demeurant, de l'idéal des stars du 7^{ème} art et des tournées internationales, allant de la scène au public confidentiel et choisi du théâtre avant-gardiste dit *underground* comme l'ont tous fait les légendes vivantes, au cours de leur carrière, Fred Astaire (1899-1987) commençant petit ainsi que Charlie Chaplin dit Charlot le vagabond, acteur, réalisateur, compositeur (1889-1977) du magnifique drame *Les feux de la rampe* (1952) où brille pour l'éternel et l'éternité son personnage de clown triste si ressemblant en tout point au clown blanc de David Bowie dans *Ashes to ashes*, tube de l'album *Scary Monsters and Super Creeps* (1980). Enfin, parallèlement à cette singulière parenté entre l'un et l'autre en scène et en action, notons encore cette ressemblance de David Bowie avec la figure d'acteur romantique Jean-Gaspard Debureau, mime créateur du personnage lunaire empreint d'Arlequin inversé, Pierrot en turquoise (1970) tel que la BBC le révèle sur les plateaux de télévision britannique près de Lindsay Kemp chorégraphe-mime, son mentor. La filiation étant, gage de mémoire, est assurée l'histoire et suites, ballet pour la vie...

Parce que l'interprétation en est des mieux senties car des plus rythmiques et rythmées, mélodiques, certes, harmoniques et percussives, soit, voire taquetées aussi bien toniques que vitales et dynamiques, mais fluides et liées, hautes toutes, elles le sont en musique traditionnelle, les danses de cour ; ces performances sont incroyablement virtuoses et surtout ne dérogent en l'esprit malgré le temps qui passe, échappant à l'éphémère des modes puisque toujours en mouvement, vivantes, en vogue. Et la prestation d'artiste se qualifiant immanquablement d'elle-même auprès du public à la fois populaire et esthète, sensible à la prestation autant qu'à la prestance aux allures de prince, par la griffe du naturel qui s'en dégage, autant d'éléments techniques et esthétiques se retrouvent pris dans la gestuelle seigneuriale et la gestique séraphique de David Bowie qui en offre par le derme et l'ADN le tissu et le texte, l'homme et la vedette mis en scène, saisi dans l'action du show en guise d'illustration, rend moins improbable ni insensée la comparaison qui bien

évidemment n'est pas raison. Dans ce cas de figure, que penser donc de Fred Astaire-Cyd Charisse en duo exaltant pour nous *Tous en scène* de Vincente Minelli (1953) un musical inspiré de la revue *The Band Wagon* créée à Broadway en 1931, et, en miroir, que dire aussi de David Bowie et Louise Lecavalier l'égérie d'Edouard Lock chorégraphe de la Compagnie LaLaLa Human Steps en jeu, lui aussi, dans ce duo électrique rendu mémorable par le glissement progressif vers un trio alternatif en permutation lorsqu'il pique à David Bowie soudain de prendre et reprendre son instrument favori de musicien-interprète chanteur, sa guitare électrique, l'instrument incontournable du pop singer à l'instar d'un Elvis rockstar continuant à danser tout en jouant les notes de musique en arpèges, chantant cependant que s'exécutent ces glorieux partenaires de la tournée 1988, 100% chorégraphique, musicale, lyrique, dramatique, théâtrale et, avec glam, opératique pour l'exemple.

Véritables regards croisés que toutes ces mises en scène et scénographies en toile de fond du showbizness. Revient en oblique une pièce qui aura marqué son temps, elle aussi, tant pour l'audace du parti pris que pour son plus parfait décalage, rompant avec la traditionnelle vision des Majors ordinairement posée sur les productions à grand spectacle comme les *aqua musicals* du temps de Busby Berkeley, à l'époque des stars, des idoles et des icônes qui demeurent la source d'inspiration poétique des figures essentielle du cinéma musical hollywoodien avec, notamment, ces revues de girls en contre-point des boys-escortes de danseuses-nageuses sexy, les pin-up rêvant toutes de devenir un jour et pour toujours des vedettes à jamais, ainsi que nous le montre *42^{ème} Rue*, un film culte de Lloyd Bacon chorégraphié par Busby Berkeley. C'est d'ailleurs à l'affiche de cette production sera distribuée une certaine Ginger Rogers, partenaire historique de Fred Astaire. Vient donc le moment décisif et déterminant où l'art cinématographique bénéficiera pour les temps prochains de la sonorisation. Effectivement, les films étant désormais 100% parlant 100% chantant, ils accompagnant l'essor du musical en son ensemble, ce qui rend indéfectible les liens entre la danse et la chanson via la maîtrise du mouvement, à savoir la respiration et le souffle via l'écoute indissociable du sens chorégraphique, l'intuition, l'âme ou la sensibilité via le sentiment des choses. Au cours des années 1930, depuis lors de par la conjonction et la conjugaison du mouvement de la caméra et des mouvements du corps dans la danse, autant mise en espace que mise en scène, tels sont appelés à s'épouser le corps dansant, le regard et la voix, pour que soit ainsi constitué un tout cohésif dans ladite comédie du musical, simple préfiguration du vidéo-clip des temps à venir, aujourd'hui se forgeant au feu des années 1980 pour sa culture héritée de la grande aventure du jazz au travers de courants nombreux issus du New Orleans traditionnel, du negro-spiritual, du blues, de l'Harlem Renaissance allant foisonnant, effleurissant Après-Guerre via le swing et le boogie dans le bop des rats de cave traînant autour des musiciens joueurs de jazz à l'énergie folle et débridée digne des Louis Armstrong, Sidney Bechet, Duke Ellington, Boris Vian le trompettiste

formé en 1937 au notoire Hot Club de France présidé par Amstrong, la musique de la rue des Carmes à Saint-Germain-des-Prés, Paris, toute une graine de violence comme décrite dans le film éponyme américain de Richard Brooks (1955) qui s'adonne au bi-bop et au rock'n'roll pour exorciser le souvenir pénible de cette drôle de guerre, le conflit mondial de 1939-1945.

Dans l'élan, Après-guerre fusent en rafale : pop, reggae, disco, funky, hard, punk, musique expérimentale et industrielle, rock alternatif, new-wave, metal, heavy, RnB, rythme and blues, rap, hip-hop, street, etc . ; la culture tag, en dérivé et dérivation, emprunte à la fois aux cultures du monde et à la musique du show-business, qui fut tant admirée tant pour ses apparitions dans les films que pour les actrices légèrement vêtues et l'escorte des boys, parce que dansent et nagent, se voient sans complexe les formes moulées avantageusement, soulignées et mises en valeur sous l'étoffe et la peau ; à travers cette beauté-ci, c'est au final toute une destinée qui se voit ainsi entravée, inhibée par le coup d'arrêt d'un code de censure infligé à l'industrie cinématographique par le sénateur Hays. Ainsi effectivement Busby Berkeley est bel et bien le chorégraphe et réalisateur de génie des plus beaux tableaux de la comédie musicale que l'Age d'or d'Hollywood n'ait jamais produits à travers ces films cultes tels *Gold Diggers* (1933/1934), *Bathing Beauty* (1944), *Million Dollar Mermaid* (1952), *Ziegfeld Follies* (1945), ou bien œuvres de George Sidney à l'âge d'or du musical, faisant apparaître dans *The Bathing Beauty*, *Le Bal des sirènes* (1944), la fameuse nymphe Esther Williams, athlète confirmée en natation synchronisée, alors jeune artiste de spectacles somptueux au luxe féérique et surréaliste extravagant, naïade des plus célèbres par la suite et les suites ; celle qui, à ses tout débuts, sera qualifiée de "bonne" par les publicitaires de la MGM, deviendra, une décennie plus tard, le modèle de référence des générations issues de l'Après-Guerre en tant que partenaire de Gene Kelly, lui, le héros, cette gloire montante, et son acolyte Stanley Donen, tandem des années 1950 rehaussé avec Frank Sinatra dans un trio en goguette au charme invétéré de jeunes loups crooners parmi les crooners aventuriers à l'âme aventureuse. Aussi *The voice* (Sinatra) c'est l'idole des jeunes. Et, 1969 consacrant le standard de *My Way*, que reprennent tour à tour Mike Brant, Tom Jones (1970), Nina Simone (1971), Sex Pistol (1979), Nina Hagen (1980) et les autres, outre Claude François lui-même, créateur du thème et motif, en sa version anglaise (1977) atteindra les nues où encore David Bowie opéra pour un vibrant et magique succès planétaire. De fait, la présence de David Bowie se fera ressentir, en somme et partie, dans l'histoire d'une chanson refusée au début en sa forme préliminaire de trait d'union, entre l'idole et l'icône, couronnant de mystère ladite figure psychopompe de l'homme aux mille et un visages.

My Way évoluant sans cesse depuis Cloclo, 1967, la chanson sera adaptée par Paul Anka tandis qu'initialement avait été pressenti David Jones, jeune auteur, le futur David Bowie alias Ziggy Stardust, personnage fictif, qu'il avait imaginé comme son double aux tout débuts des années 1970. Même si le projet n'aboutit pas alors sous la version de *Even a fool learns to love* qui renchérit par objection du « Même un idiot apprend à aimer », bien que la formule d'accentuation vienne insister sur le caractère paradoxal des choses, eu égard aux lois du cœur, la réécriture ne plaît pas en dépit de l'universalité de l'idée. Et, le sentiment amoureux, l'amour (au) cœur-même de l'humanité, se déroule sous d'autres ciels pour David Bowie, sa pensée transcrite en vérité sur l'avenir de l'homme augmenté, peut-être, vision d'un monde modifié que les hippies via leur chanteur pop-rock glam se feront l'écho d'une jeunesse rebelle et contestataire, ainsi qu'Allen Ginsberg en avait auparavant donné le ton avec son éternel slogan *Make love, not war* en gage d'une sauvegarde de la société des années 1960, lui comme les autres, en perdition ; le monde post-68 introduisant à la délivrance par la libération de la parole amenant d'autres mœurs. Avec la musique disco puis le funk, des années 1970, infléchit une contre-culture de masse, en l'occurrence celle des musiques du monde en contrepoint, la culture occidentale étant fragilisée dans ses assises, en ses idéaux bourgeois et principes conservateurs vacillant sous l'effet de mutations radicales portées par Martin Luther King et Kennedy ou Elvis Presley, travaillant de l'intérieur consciences et mentalités. Autre musique, donc autre regard. Dès lors, se modifient les couleurs du temps comme bougent les lignes, les mass médias changeant.

L'aspect du beau et de la beauté ou du bon goût passant la main, délibérément fait feu de tout bois ce fer de lance du showbizness nonobstant l'escroquerie de l'agent artistique qui abuse comme le colonel du King et suites, en ne reversant ses gains. De ce temps, David Bowie est bien décidé à en découdre avec les maisons de disque qui se servent des chanteurs pop uniquement pour le dividende et le chiffre (ce qui existe, hélas, encore et se trouve toujours d'actualité, sinon davantage et plus que jamais avec notamment les dérives qu'engendre l'intelligence artificielle aujourd'hui comme et quand s'adonne à tout va, la musique aux travers de la dématérialisation, la déssubstantialisation, en bref, accélérant la désincarnation des métiers des arts de la scène, d'où s'ensuit l'importance d'évoquer ces sujets en questionnant la société du spectacle, interrogeant de fait la notion de présence du musicien.

En guise de revanche, faisant face à une commande non honorée par les producteurs de disques, David Bowie réplique magistralement à sa mesure en reprenant le top du hit-parade de l'époque : « Comme d'habitude » de Cloclo, réinterprété en anglais par Frank Sinatra. En utilisant la grille harmonique de la chanson, il reprend donc la progression d'accords du thème « Comme d'habitude »

pour le motif *Life on Mars* ? où maintenant se fait bel et bien entendre sa voie pour ainsi dire dans *Mars* (l'harmonie des sphères en *Life on Mars* , à ses yeux, donnant à la bisexualité tout son sens) : réponse aux amours mortes qu'adresse au monde *Hunky Dory*, son quatrième album, le plus abouti, selon la critique, puisqu'il y définit sa voix, son destin et sa destinée, en sa voie aussi, ci et là. Et, comme pour faire peau neuve, il s'affiche ensuite dès lors en un tout autre homme habillé en femme dans sa robe aussi, prenant la pose sur l'album *The Man Who Sold The World* en 1971 ; le titre ne devenant un tube qu'en 1973, n°3 des ventes au Royaume-Uni, et, par la suite, le single restant l'une de ses chansons les plus connues, reprise par les plus grandes voix en signes du temps présent, signe des temps dont s'empareront les chanteurs de tout acabit comme le lyrique ténor Luciano Pavarotti (1997) ou bien son antonyme punk Cid Vicius (1997), quelques vingt ans après qu'Elvis Presley le King ne le chante avec intériorité et pudeur, se livrant contre toute attente à la périlleuse mise à nu, mise à mort, du mythe de l'homme fort en lui, faisant *mea culpa* d'un authentique pardon, vrai repentir induit dans ce chef-d'œuvre qui l'exprime en filigrane ; pouvoirs cathartiques, salvifiques et salutaires de la cantilène ue, par le chant et la chanson, comme et quand l'on connaît la musique justement, les paroles et plus précisément, la poésie de *My Way* (1973) ensuite.

Jeu chorégraphique, interprétation lyrique, prouesse théâtrale, force dramatique portée au plus haut degré de l'art du *musical*, ainsi pareils artistes transfuges sont polyvalents en puissance, artistes accomplis, et, d'évidence, ils crèvent l'écran comme ils brûlent les planches ; raison pour laquelle ils occupent la vedette du genre, le mirifique spectacle nommé comédie musicale de tout acabit par leur nom, les artistes, faisant la renommée de pièces incontournables dans leur genre comme peut l'être notamment *Take me out to the ball game*, « Match d'amour » par exemple, l'ultime réalisation de Busby Berkeley sortie en 1949 – date désormais gravée dans les mémoires de l'histoire des arts du spectacle, celle-ci étant rentrée dans la légende constitutive de l'imaginaire collectif, partie prenante de l'Inconscient. Par extension du langage, rapprocher deux films en apparence si différents l'un de l'autre, peut présenter l'intérêt d'en confronter analogies et différences. En conséquence, la comédie musicale nautique *The Bathing Beauty*, ou « Le Bal des sirènes » de George Sidney (1944), ou bien la vidéo-danse « Waterproof » de Daniel Larrieu (1986), pr extension, pièce-maîtresse d'une carrière en tête de répertoire contemporain, de par l'atmosphère qui s'en dégage en toile de fond de l'industrie du disque et du vidéo-clip, dans la scène internationale du divertissement, au moment de commenter, l'un l'autre en correspondances, les chantres...

A la veille de ma conférence sur David Bowie prononcée le 23 mars 2016 à l'université d'Evry dans le cadre du département Arts et Musique, j'écrivais cette lettre de remerciements à Daniel Larrieu pour lui dire que je diffuserai ses propos recueillis.

L'on y retrouvera en la séquence audio que j'ai sélectionnée, à 03'39"-06'49", un témoignage évocateur d'une génération, celle de l'Après-guerre lorsque Daniel Larrieu parle de liberté, la figure de David Bowie, comme probablement des plus viriles d'entre toutes les transcendances, en l'occurrence représentation emblématique du transgenre androgyne, ajoutant en l'espèce au témoignage de Philippe Decouflé quand celui-ci confesse aimer, pour sa part, « son outrance et sa maîtrise dans l'outrance » (Wiebo, 2015)...

Ainsi, évoquant donc David Bowie, cet homme illustre et sans comparaison, lui, si juste dans le geste, lui, qui aura su percer sa vérité, en vérité du corps, qui s'assume transgenre à la croisée.

Et vous dites, je vous cite, qu'il a pu représenter à la fois une identité commerciale et culturelle, qui a ressemblé à l'ambition d'une jeunesse [une génération, une époque, une période historique, l'après 68, ajoutez-vous...] ; les différentes manières d'aborder le masculin et le féminin dans un seul homme qui ne perdra jamais sa virilité se faisant jour.

En effet, l'écriture musicale est toute chorégraphique car chorégraphiée chez David Bowie. S'y reflète cet éclat, la force vive : l'être à la racine qui nous renvoie quasiment à l'étymon, soit l'être dansant comme pur corps absolu ou grande lumière des lumières. Ainsi se réfléchit une vision kaléidoscopique passant outre à l'imagerie non du plérôme, mais de l'agalma. Se dévoile à chaque pas cette immensité qui échappe, affleurant aux limites du possible même si toujours et encore reviennent des confins du chœur la figure ambiguë de l'androgyne kouros-koré, jeune grec à l'effigie d'Ulysse et son pendant Hélène, la jeune fille. Visages du temps, signe des temps anciens, passé-présent-futur comme une façon de se perdre pour mieux se trouver, se retrouver, à mimer le jeu, ces jeux de représentation d'Adam et Eve en noir et blanc, ou de Roméo et Juliette en technicolor et cinémascope, tous si calligraphiques à la ronde... D'où la glose, d'où la pose au hiératisme parfois kabbalistique. La posture de héros n'étant pas superfétatoire, loin s'en faut... Image de chanteur pour cœurs tendres, chanteur pop, idole des jeunes, modèle fort du caractère qui est le sien, avec un état d'esprit qui est toute sa virilité ; force de caractère : la force de l'âme dictant sa conduite au gré d'états de corps qui donnent forme.

Deux en un, c'est-à-dire une seule chair spirituelle pour toute unité, l'anima-animus, ce afin de ne surtout pas dire ni père ni mère mais « Grâce » en l'écho du cygne à l'Un réuni, la problématique soulevant ladite question du souffle que présuppose l'incarnation, ce baiser de l'esprit en délivrance et en partage, vrai don de la vie...

L'importance du spectaculaire étant le pivot, les ficelles du spectacle peuvent alors faire croire en l'incroyable et faire rêver. La poétique de David Bowie en use et en abuse quoiqu'il fût initié à un tout autre type d'économie du spectacle via l'art du mime. Artiste de scène, il l'est. Artiste total aussi. Acteur au théâtre musical qu'il a su inventer et réinventer depuis la mimésis classique à l'Italienne jusqu'au plus outré du théâtre Nô ou Kabuki puisque rompu à la règle de Lindsay Kemp, membre du cercle des mimes au nombre desquels compte bien sûr le mime Marceau, maître incontesté de l'art du geste.

À l'école des métamorphoses, sans autre artifice que soi il y a son corps-esprit à fleur de peau telle Fleurette, l'âme vive à la sensualité pure et innocente, naïve et candide d'une Notre-Dame des fleurs. Sensibilité écorchée vive de Jean Genet ou d'Antonin Artaud qui fait la force de loi, d'où la force de tire, le feu et le fer de lance de sa voix, son regard, la gestique et la corporéité édictant le mode dramaturgique de David Bowie.

L'atypique danseur des profondeurs se fait danseur psychopompe, porteur de vies en partance comme l'on parlera de théâtre du geste en lieu et place du théâtre d'ombres.

Dès lors on évoquera la naissance de la danse contemporaine en empruntant à l'univers du Buto (la danse contemporaine japonaise appelée aussi « danse du corps obscur » ou danse des ténèbres), et l'on se rappellera ainsi donc des expériences du théâtre du silence pour qualifier l'ampleur et l'envergure du geste, ces grands moments du sujet — David Bowie, né David Jones en 1947 à Londres —, lui, maître de sa vie car acteur et non pas spectateur aux creux des apparences, les apparences en creux comme une fresque vivante que son œuvre.

Dès 1968, David Bowie se découvre mime, pantomime pour ne pas dire histrion selon l'acception d'Étienne Decroux, le père de la « statuaire mobile ». David Bowie revisite cet art antique aimé du peuple et des têtes impériales, empruntant ses couronnes de lauriers aux Pilade et Bathylle, puis aux Baptiste, Jean-Gaspard Deburau, Étienne Decroux et Georges Vague contemporain de Colette — autre pantomime de la Belle Époque —, ou bien Nijinski en droite ligne du masque tragique de la saltation grecque dans cet éternel saut de l'ange, casuistique au nom du spectre de la Rose...

Revenant comme aux sources de la pantomime romaine, il y a chez Bowie de la Commedia dell'Arte et du vaudeville, des emprunts à Polichinelle et à Pierrot ainsi qu'à Petrouchka de même.

La tradition repousse les souvenirs et les mémoires au plus loin de l'inconscient ; mais la mémoire collective se ravive à mesure que naissent et renaissent ces fameuses

mascarades dérivées d'un théâtre antique tout autre : les rites de passage tels qu'ils ressuscitent dans l'iconolâtrie des plus récentes productions, *Blackstar* (2015), *Next Day* (2013), *Outside* (1995). En profondeur de champ revient notamment le théâtre des funambules, celui que l'on retrouve dans *Les Enfants du paradis* sous l'œil de la caméra de Marcel Carné en 1945. Éclairage oblique donc, révélant le talent aux yeux du génie ; face à face, Bowie et les autres, en chefs de file devant lui : Jean-Louis Barrault, Maria Casarès et Arletty présents à ses côtés, figures mythiques du théâtre de boulevard certes, mais aussi figures légendaires du 7e art ; icônes parmi les idoles, ce visage sera toujours cet autre se reconnaissant sous la plume et les strass, les traits de l'étoile naissante : David Bowie en travesti dans *Boys Keep Swinging* au moment où se lève cet Apollon Soleil, l'homme qui revenait d'ailleurs, plus célèbre à découvert se devine en homme-femme aux mille visages, puisque si androgyne quoique viril, virtuose également, vertueux enfin.

Au nom des Arletty, Marlène Dietrich, Rita Hayworth ou bien Greta Garbo dont il est épris, dans un nuage indéfini de vague à l'âme s'élève encore et toujours ce mirage blues au léger sfumato de la soul dance ; dans les yeux vairon du milord au regard si fauve et félin, sauvage et détaché, il y a David Bowie qui se prête aux jeux de transformation, jeux des plus hybrides et polymorphes comme savent ces mannequins défilant, d'alter ego à ego, allant d'une Amanda Lear à une Grace Jones ou une Tina Turner qui sous leur passage — sous le masque — brûlent les planches ainsi que Nina Simone embrase la promenade en chantant *Wild Is the Wind* (1964), que reprendra Bowie dix ans plus tard sur le promenoir comme l'aurait pu faire Amanda Lear, Grace Jones, Iman même, son épouse top model, amour de sa vie, l'ultime.

Se laissant filmer, et aimant cela, il apparaît presque défiguré dans ce vidéo-clip de 1979 où soudain il retire sa longue perruque et son rouge à lèvres, rejetant le travestissement. Dès cet instant, sa carrière prend un nouveau tournant. C'est déjà l'envol vers de nouvelles aventures à travers le monde entier. Quête du Graal au travers des mondes et cultures à l'image de *Let's Dance* (1983) donnant le ton, pour le reste en véritable cri...

Déchirant cri de la Liberté du Nom. Cri de vérité, la libération en passe par une déchirure pour une liberté « à la hauteur de nos ambitions »... (Daniel Larrieu, le 10 mars 2016, Paris).

© Valérie Colette-Folliot, le 08 juin 2026.