

Présence-absence psychopompe de l'acteur

Conférence du 05 mai 2026 au Conservatoire de Rouen (CRR)

par

Valérie Colette-Folliot

Tout comme la musique adoucit les mœurs, disent-ils, l'harmonie des sphères illumine, quant à elle, nos ciels, allégeant le monde de ses pesanteurs, faisant grandir de l'intérieur l'être et le néant, élevant nos corps, notre âme et notre esprit au même titre que les étoiles émettent leur message par fréquences régulières et longueurs d'ondes propres ; preuve par la démonstration que l'univers est à l'infini constellation, nébuleuse, insaisissable qui échappe. Ainsi, sans les arts libéraux devant tel spectacle, que dire ? Aussi, que penser donc face à semblable cosmologie ? En l'inspirant, pareille profondeur de champ offre le change à l'acteur. Et, en échange à la poésie du moment, se déploient les arts de la scène dans le mouvement du théâtre de l'histoire. Alors pris le cœur au ventre comme par une évidence, s'empare de soi un fort sentiment d'impuissance, car le sublime s'installe par l'être-là, l'être-au-monde se faisant ressentir par l'intermédialité et l'intercession du maître de cérémonie, l'acteur, présence-absence d'ordre psychopompe dictant son texte, imposant sa voix, ordonnant le corps de chair en sa gloire : le verbe, la parole via l'ombilic disposant du grain de la voix et du timbre par modalité, par modulation d'une scansion en guise de petite musique de nuit, qui trouble et qui émeut en déroulant comme une feuille de route, sa partition en forme de prescriptions et de commandements, l'ordre et la lecture, que redouble l'interprétation se restituant en instance, une fois actualisée, l'apparition-disparaissant. Ces formes de vie indéterminées sont vivantes, organiques, ductiles, charnelles parfois, physiques et corporelles, mais spirituelles et poétiques, excentriques et ésotériques, initiatiques, mystiques quelquefois. Parce qu'en cours d'accomplissement, elles se distinguent et se manifestent comme des esprits, des vues de l'esprit, œuvres de l'esprit qu'elles sont toutes, magiques et comme sur le point d'être exhumées/ressuscitées, le miracle de la vie des formes advenant avec force puisque incarnées, prises et emportées par le don du souffle, elles ont la grâce des hauteurs les plus extrêmes, en nuées, abîmes, abysses mêmes de la respiration tant sont grands le talent et le génie, non sans démesure ni folie d'ailleurs, la clé du cœur faisant le reste avec ses raisons propres, par élan-réceptacle du geste comme et quand la gestique ajoute ses onguents aux mots par l'éloquence de discours rapportés que sait manier à merveille l'acteur en véritable médium qu'il est, officiant : l'acteur-comédien, l'acteur-musicien, l'acteur-danseur, en acteur accompli ou acrobate de dieu, se fait circassien, performeur, conteur, poète, artiste, peintre, prestidigitateur, magicien, tout autre masque vu et appréhendé, perçu et admiré sous l'angle des mutations et métamorphoses qui fondent et confondent la fibre et l'ADN, l'alchimie transformant le plomb en or par alliage, par alliance, en arche.

Parce que l'homme c'est le style, il est une signature quand l'empreinte se fait lumière. Considérable présence-absence psychopompe de l'acteur lorsque les jeux se dispensent en leçons de ténèbres, enseignements d'ordre moral ainsi que nous les prodigue et procure le

spectacle vivant par résurgences et remémoration ; la ressouvenance au royaume des signes bouscule les sujets sans pour autant les perturber, faisant bouger les lignes sur l'échiquier tant les émanations en potentialités traduisent, transcrivent, déchiffrent, cryptent le symbole en signe de l'humain, décode la symbolique du divin dans l'ordre qui se joue entre l'homme intérieur et l'homme extérieur, l'intermédialité réconciliant par un certain sourire, rendant de nouveau possible le dialogue à une voix, mystique et sacré au détour du spectacle, tel quel, à l'endroit du profane là où s'expriment les qualités de mouvement, les états de corps allant en quête d'identité, partant à la recherche d'une vérité des choses – choses de la vie/choses en soi – au-delà des mots et des gestes : l'harmonie des sphères.

Pour ce faire, la question du corps en jeu et des enjeux du corps sera abordée au risque de sa peinture vivante à la clé d'une musique qui s'en dégage entre l'ineffable et l'indicible, l'image et la représentation s'entretenant sous tous rapports, l'aspect des plus spirituels et théopoétiques qui soit, interagissant par jeux de correspondances et synesthésies aux conséquences considérables comme le constate, pour sa part, le sémiologue Umberto Eco quand il souligne que

« dénommer une représentation théâtrale de *show* c'est mettre l'accent sur ses caractéristiques ludiques et fictives ; la nommer une *performance*, cela revient à mettre l'accent sur les caractéristiques de son exécution : mais l'appeler une *représentation*, c'est mettre l'accent sur le caractère de signe que revêt toute action théâtrale, où quelque chose de fictif ou non est montré en effet, par une forme d'exécution ou une autre, à des fins ludiques, mais par-dessus tout pour *que ce quelque chose se mette à la place de quelque chose d'autre*. » (*Paramètres de la sémiologie théâtrale*, in *Sémiologie de la représentation*. 1975, p.33).

Par corrélation et, à l'aune du faire et du dire, de par la relation entre ce qui est communicable et ce qui relève du non-communicable dans le langage aux limites de la raison, figures de style et rhétorique sur les traces de soi vont dans le pas de l'Inconscient à l'orée du moi écartelé entre personne, personnalité, personnage et persona ; le jeu même sous les masques en combinatoires sémiotiques et symboliques, de tout son poids et sa gloire même s'exerce en levier de la lisibilité du propos – le spectacle procédant du contrat tacite entre acteurs et spectateurs, partenaires du phénoménal spectacle vivant, explique André Helbo dans son essai sur le théâtre intitulé *Les mots et les gestes* (Presses Universitaires de Lille, 1983). La conjonction entre reconnaissance et compréhension, ressenti, projections de soi, participe du processus d'identification que captent effectivement mise en scène et mise en jeu :

« En d'autres termes, renchérit l'auteur, l'objet montré au théâtre serait, par le geste même qui le désigne, découpé et constitué comme signe. L'objet théâtral serait donc situé d'emblée comme lieu de plusieurs fonctions perceptives qui l'articuleraient contradictoirement à la référence : il s'offrirait en même temps comme présence d'une absence et comme signe de la chose-signe. Le clivage fiction/représentation nous paraît dès lors peu fondé à définir le statut du signe théâtral. L'objet résiste à la *reconnaissance* qui le réduirait au seul substitut d'une réalité, il appelle un jeu de

compétences perceptives, présuppose une mutation des regards, des relations perceptives que nous avons appelé l'identification et qui constate qu'il *est* existentiellement en cours de neutralisation. »

La sémiologie du spectacle, l'art de la scène théâtrale étant forme avérée de l'inconnu à la lisière du rêve et de la réalité, l'exploration du réel guidera notamment là où se donne à vivre le pire et le meilleur. Par l'action se manifeste le fait de sentir et ressentir avec tout ce que le procès recouvre de dramatique ; voir, entendre, penser, éprouver, aimer, s'émerveiller, se réjouir et jouir aussi bien, par là même sont à l'œuvre des forces prédictives en biais qui travaillent en chacun des acteurs-spectateurs afin que se développe le sujet par individuation-séparation, dirait Karl Gustav Jung ou bien Mircea Eliade. Aussi le concept de psychopompe à travers cette grille de lecture révèle l'ampleur et l'envergure du spectacle vivant, le rideau de scène cultivant le mystère, dévoilant au fur et à mesure les mystères, soit le spectacle des profondeurs, nous permettant d'évoquer à juste titre la notion de prégnance à la clé du regard, les regards se croisant dans le jeu intermédiaire de l'expression eschatologique et sotériologique des âmes en partance, les sensibilités poétiques se rencontrant dans l'antre de la scène et de la salle, en élévation, tout comme en suspension au lieu-dit de l'incarnation, au lieu maudit du sacrifice aussi, l'interdit du corps en scène étant le corps en jeu, c'est-à-dire : tout comme la coquille recouvre la perle, le corps découvre l'âme durant la représentation qui la dédouble et la redouble, le corps en acte dévoilant le corps en jeu, ce corps glorieux dont les Textes parlent en termes de corps magnifié-martyrisé-sublimé-sacrifié, la victime émissaire s'incarnant en l'acteur qui lui prête vie puisqu'il lui donne son corps, sa personne, étant présence-absence à soi par définition au théâtre soudainement devenu, redevenu théâtre de l'histoire, lieu primitif de la scène amoureuse, lieu du drame au sens plein, au sens rituel du terme, pour que soit rendue la célébration de la rencontre des hommes avec l'homme en personne qui a vu dieu, des êtres humains en présence comme faisant connaissance avec les déités absentes et entières, indivises des unes des autres par devers l'espace tri-dimensionnel, certes, puisque espace-temps de l'incarnation, mais plus encore topiques, espace multi-dimensionnel dévolu et dédié au champ des possibles en tant que temple originaire. A cet égard, le théâtre n'appartient pas aux hommes qui n'en sont que les dépositaires, héritiers, bien évidemment, autant que les acteurs sont passeurs, sociétaires du théâtre lorsque par tradition, il se fait en majuscule Maison de la Grande Famille, refuge destiné au public, cette entité d'ordre subtil et polymorphe, à la fois unique et plurielle, individuelle et collective, particulière, spécifique et singulière. Avec vigueur et vitalisme, le spectacle vivant s'ingénie à renvoyer l'image de l'ombre, de l'homme et son double, l'ombre portée à sa ressemblance ramenant le corps-danseur de l'acteur à son tombeau des solitudes, au non-dit, tout comme le miroir qui revient. Par l'acte que de poser pied sur les planches, entre ciel et terre, se fait graduellement par instantanéités et paliers scalaires cette descente d'ordre ascensionnel d'une déposition dès lors qu'à la vue et aux regards hagards, vient à monter sur scène celui qui, par extension du langage, fait apparaître non pas tant l'envers du décor qu'un bonjour tristesse, une mise à nu. Ce qu'il y a derrière le rideau, c'est cela, une apocalypse de vérités du sujet, objet de désir, objet du délit, voire délire, au spectacle des profondeurs qu'abrite le théâtre d'illusion, comique et tragique signifiant danser devant les dieux, comme Paul Bourcier l'explicite dans sa thèse de doctorat soutenue en 1988, publiée en 1992, où l'auteur cherche à montrer

combien l'ensemble des danses, c'est-à-dire l'orchestique, est humanité(s) aux origines mêmes de l'histoire de l'humanité et des arts du spectacle car, dit-il, c'est « un procédé employé pour se mettre en communication avec des forces invisibles. [...] L'orchestique indique comment le culte, essentiellement danse, de Dionysos s'épanouit en même temps que la démocratie à Athènes et répand à travers le monde antique sa transe dansée. La grande coupure survient avec l'avènement du christianisme. L'orchestique coupée de ses sources sacrées, la danse, comme spectacle et pratique, devient le privilège des classes dominantes et entre au service du roi – le romantisme, fugacement, tente de créer les espaces d'une autre vie, rêvée – l'ouverture de la danse sur le plus large public, à notre époque, lui fait retrouver sa fonction primitive : manifester ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, le désir d'échapper aux prisons de l'espace et du temps. »

Parce que vient un jour le moment où l'acteur se découvre passion d'être un autre, signe de la présence-absence qui emprunte les voies divino-humaines christiques et kabbalistiques de l'arbre de vie, harmonie des sphères que Pierre Legendre identifie comme telle, les interprétant d'après l'anthropologie dogmatique qui l'amène à décrire en historien de droit romain et canonique le plus animal des arts, soit la danse, les corps-danseurs (les acteurs) expriment leur discours muet selon les registres de « l'anatomie mystique signée du marquage chrétien » pour échapper aux tabous de l'Eglise, en particulier l'interdit de la chair, le désir à concurrence du corps transfiguré autorisé à la condition d'aimer, connaître au sens biblique du terme ; le corps et la danse, étant affaire du diable *a priori*, menace puisque forces en puissance, langage d'inconscients référant au fabuleux que, pour sa part, le philosophe Michel Bernard désigne dans le concept d'orchésalité, notion esthétique pour dire expressivité et théâtralité, ces deux principes excèdent les critères d'élévation et de spiritualité pourtant prémices chez Nietzsche à l'imaginaire des arts du spectacle au tournant des XX^e-XXI^e siècles, pivot des transmutations que rencontrent les écritures dramaturgiques dites indisciplinares à l'heure du transhumanisme.

En guise de problématique générale, nous poserons l'effet de présence scénique en correspondance avec la notion de transe, ou état de conscience modifié, l'absence à soi prédisposant à vivre l'état de transcendance, l'instant d'éternité, l'extase et la plénitude d'incarnations via le spectacle vivant. Par conséquent, la figure de l'entre-deux renchérit sur le concept d'intermédialité par rayonnement du jeu de l'acteur. Et le médium officiant d'agir et d'opérer depuis les planches en reliant les quatre points cardinaux du théâtre, tissant sa toile en face-lointain-cours-jardin-dessous-cintres et en profondeur de champ, la perspective cavalière creusant le cadre de scène en repoussant les limites du double-jeu à l'interface, le masque représentant ce conducteur psychopompe des âmes qui font l'expérience de l'enfer et du paradis par l'entremise de l'artiste de scène, l'officiant de l'entre-deux mondes : le visible et l'invisible, ce au nom d'êtres incorporels comme les anges sont par nature immatériels et célestes, dont la seule vocation et la raison d'être est de relier aussi bien que de favoriser le fait de communiquer, ce qui revient au sein du théâtre au fait de communier, rendre grâces. L'action théâtrale étant forme d'élévation, elle plonge les uns et les autres, acteurs et spectateurs, au cœur même du vécu, l'expérience par laquelle se révèle la présence-absence s'avérant effectivement d'ordre mystique dans la mesure où, au gré du processus d'empathie kinesthésique, celle-ci relie comme en direct les hommes et les dieux, l'humain et le divin se mettant instantanément en place sous forme d'un

accouchement de soi – le secret que recèle la pratique performative de l'acteur tenant du jeu masqué conduit avec *maestria* la mimésis et la catharsis en mythologies *in fine* orphiques, sublimant le tableau incarné dont dispose la scène théâtrale, qui assigne le spectacle vivant au rang sublimatoire des illuminations et correspondances.

Sera donc menée une sémiotique diachronique des arts du spectacle afin d'en comprendre l'évolution historique et artistique, la société se réfléchissant dans le spectacle, notamment la danse, le théâtre, l'opéra, par incidences des innovations techniques et scénographiques sur lesdits arts. Et, pour ce faire, reportons la présente analyse à *Mutations et métamorphoses*, une conférence que nous avons donnée le 06 juin 2024 :

- Évolution historique des arts du spectacle ;
- Présentation de l'histoire du ballet, de l'opéra et du théâtre à travers les siècles, notamment sous l'Ancien Régime, la Belle Époque, et jusqu'au XX^e siècle ;
- Impact des innovations techniques comme l'éclairage au gaz, électrique, et l'électrification complète des bâtiments, étant venu influencer la mise en scène et la scénographie ;
- Théories et mouvements artistiques majeurs ;
- Analyse des querelles artistiques (Classiques vs Modernes, Romantisme, Surréalisme, Dada) et leur influence sur la création scénique ;
- Introduction du concept de *Gesamtkunstwerk* et de la redéfinition de l'espace scénique centrée sur la psychologie et la mobilité du corps-acteur ;
- Innovations en scénographie et mise en scène ;
- Passage d'un théâtre traditionnel à un théâtre moderne, avec une attention accrue à la participation du corps, à la psychologie et à la spatialité ;
- Influence de figures comme Appia, Copeau, et Antoine, qui ont révolutionné la scénographie et la relation entre acteurs et spectateurs ;
- Rôle et transformation des acteurs ;
- Évolution du jeu d'acteur, de l'acteur académique à l'acteur émotionnel et physique, avec l'usage du corps comme outil principal ;
- Engagement d'acteurs célèbres comme Sarah Bernhardt et Coquelin aîné dans la contestation des normes classiques ;
- Censure, liberté et politique dans le théâtre ;
- Histoire de la censure, notamment sous l'Ancien Régime, et son abolition progressive avec la Révolution française ;
- La loi de 1901 permettant la création d'associations culturelles et la place du théâtre comme espace de débat politique et social ;
- Conflits et débats artistiques tels que la Querelle des Anciens et Modernes, la Bataille d'Hernani, et autres luttes pour définir la modernité artistique ;
- Influence des avant-gardes, Dada, Surréalisme, et théâtre de l'absurde sur la rupture avec les conventions traditionnelles ;
- Art contemporain et nouvelles formes comme l'apparition de la Non-danse et la vogue pour les arts performatifs et in-disciplinaires dans les années 1990-2000 ;

- Exploration des mutations du spectacle vivant, de l'installation vidéo et de la déconstruction des formes classiques ;
- Corps, gloire et spiritualité : réflexion sur le corps glorieux, la transcendance, et la symbolique religieuse dans la danse et le spectacle ; autrement dit, la danse comme acte de rédemption et transformation intérieure, en lien avec la théopoétique et la spiritualité ;
- Influence des grands artistes et penseurs, dont le rôle joué par des figures de proue comme Léonard de Vinci, Charles Le Brun, et Marcel Duchamp dans la conception de l'espace scénique et artistique ;
- Impact des théoriciens et artistes contemporains sur la scénographie, la mise en scène et la pratique artistique ;
- La conception philosophique et théologique du corps : paradigme vu comme réalisation de soi, développement personnel et collectif, et comme une théopoétique. Parce que la chair est incarnée, spirituelle, elle est animée, dotée d'une âme, toute forme de vie étant liée à l'incarnation du Verbe, selon la théologie chrétienne, l'objet de l'étude soulignant ainsi la dimension divine du corps humain ;
- La dimension religieuse et symbolique du corps : par exemple, la foi chrétienne qui valorise l'incarnation et croit en la résurrection de la chair, la tradition ecclésiastique fait du corps un symbole de la présence divine et donc ainsi l'emblème de la sainteté. Parce que le corps humain exprime la personne hypostasiée, incarnant le souffle divin, il devient langage de l'âme, révélant la relation entre corps, esprit et divinité via l'âme du monde, la Gloire ;
- La danse comme processus d'individuation-séparation et de transcendance : la danse est une forme d'accomplissement, de libération, d'auto-transcendement, qui permet de dépasser la pesanteur ainsi que la finitude en son sentiment d'impuissance. Elle symbolise l'harmonie cosmique, l'harmonie des sphères, la musique des étoiles étant gage de purification de l'âme, quête de lumière, tout en étant un langage corporel porteur de sens spirituel et mythique ;
- La symbolique, l'esthétique et l'histoire de la danse perçue comme discipline morale et artistique, associée dans le modèle classique à la perfection des proportions, l'harmonie universelle concourant à la propagande royale. *A contrario*, elle a aussi été critiquée par certains puritains pour ses connotations sexuelles ou déviantes, mais elle a été réhabilitée par la Renaissance comme expression de vie et forme d'harmonie, forme d'harmonisation, voire harmonique et mouvements aux accords parfaits ;
- La danse comme langage et mémoire. La danse transmet des mémoires, des émotions et des significations à travers le corps en acte, le corps agissant tel un corps parlant. Par conséquent, elle engage une sémiotique des passions, reliant le corps à la culture, à l'histoire, à la société et à la spiritualité qui y participe, tout en étant un processus de construction de soi ;
- La dimension archétypale et sacrée du corps dansant. Au plan biblique et intertextuel, de par la Tradition, le corps glorieux symbolise selon les Textes la lumière divine, la gloire et la transcendance, incarnant la relation entre l'humain et le divin. Puisque la danse évoque la lumière, elle est empreinte de grâce, d'où s'ensuit la dimension eschatologique de sa constitution, laquelle vise la purification et la révélation de

l'âme. La relation entre corps, lumière et verbe ramène le sujet au verbe incarné lié à l'incarnation divine, à la révélation et, au plan dogmatique, à la résurrection. Par extension du motif sotériologique, la danse est en soi acte de salut, forme de libération et de délivrance en puissance, dépassement en acte de la finitude, l'objet de la question étant en lien avec la théologie chrétienne et la symbolique du corps lumineux ;

- La dynamique du corps dansant face à l'infinitude. La danse permet de lutter contre la pesanteur, la solitude, la peur de la mort, et la finitude, en incarnant la victoire sur le poids du temps. Elle libère l'esprit et l'âme, offrant une expérience de transcendance en procurant un fort sentiment d'éternité dans un présent suspendu ;
- La dimension initiatique et religieuse du mouvement dansé. Si la danse est un acte initiatique, elle symbolise donc la montée vers le divin, la purification de la personne toute entière et la révélation de soi. Elle reflète une expérience spirituelle, mêlant mouvement, lumière et sacré, dans une quête de sens et une recherche de salut ;
- La relation entre corps, lumière, et transcendance. La lumière divine étant le modèle archétypal du corps glorieux, elle symbolise la révélation et la purification. De ce fait, la danse et le mouvement sont des moyens d'atteindre une dimension autre, d'ordre spirituel, en dépassant la matérialité pour toucher à l'éternel.

Comme il vient d'être dit, l'évolution de l'opéra et la musique, de la danse et du théâtre à travers l'histoire culturelle, tient des innovations techniques, esthétiques et conceptuelles qui ont façonné la modernité et la représentation artistique. Sont ici développées cinq idées principales, en l'occurrence, (1) l'apport et l'influence en premier lieu des techniques sur les formes d'expression artistique. Le spectacle vivant met en lumière les imaginaires concernés par l'impact des innovations technologiques (éclairage au gaz, puis électrique, scénographie moderne, audiovisuel et nouvelles technologies, intelligence artificielle) à travers le théâtre, la danse, la musique et l'opéra, tout spécialement à partir du XIX^e siècle. Ces avancées ont effectivement transformé la perception du public et la mise en scène, rendant possible une expérience immersive et renouvelée du spectacle. La transformation du rôle des artistes et des métiers de la scène entraîne l'émergence du metteur en scène, la redéfinition du rôle des décorateurs en véritables scénographes-auteurs, pose l'importance croissante du corps-acteur/danseur (dit "dansacteur" par Odette Aslan), de sorte que ceux-ci sont autant d'éléments décisifs et déterminants qui illustrent une mutation profonde des pratiques artistiques. (2) Le corps devient en second lieu le centre de l'expression scénique, valorisant la mobilité – la corporalité/corporéité du jeu de l'acteur –, la liberté d'expression et l'intériorité. Or, dans quelle mesure les grandes querelles et ruptures esthétiques ayant eu cours, perdurent-elles ? L'objet de notre questionnement s'attache à retracer les débats majeurs qui ont traversé l'histoire des arts du spectacle, notamment avec la Querelle des Anciens et des Modernes, la Querelle des Bouffons, la Bataille d'Hernani, le mouvement Dada, le courant de la Non-danse, etc.), ces périodes montrant comment chaque époque interroge, questionne la tradition, la modernité et la liberté de création. Ces conflits sont moteurs d'innovation et de renouvellement artistique et de modification épistémologique par le regard qui change sur les choses, lesquelles prennent d'autres aspects et significances. (3) En troisième lieu, la dimension philosophique et spirituelle du corps en scène sous-tend une réflexion plus vaste et large autour du corps en acte et le jeu scénique, ainsi que sur ledit

"corps glorieux" qui ne se présente pas comme tel mais qui se devine en revanche, la corporéité et sa signifiante, c'est-à-dire la présence-absence, rayonnant de par l'image du corps que renvoie de lui-même l'acteur en sa danse propre conçue comme acte de transcendance-immanence et transformation en filigrane. Dès lors, la scène devient bel et bien un lieu d'expérimentation existentielle où le geste, la lumière et le mouvement incarnent des enjeux métaphysiques et symboliques réels, avérés et attestés. (4) Quatrièmement, la participation du public et la démocratisation du spectacle ramène enfin au texte global et holistique de la sémiotique du spectaculaire, la question pragmatique du faire et du dire insistant sur l'évolution du rapport au public, induisant la fin des privilèges aristocratiques (réforme des banquettes), la décentralisation, et l'ouverture du théâtre à toutes les couches sociales. A cet égard, le spectacle vivant devient un espace de débat, lieu par excellence de liberté d'expression et de rencontre entre artistes et spectateurs, l'endroit favorisant l'émergence d'une société plus inclusive et participative. (5) Enfin, chacune de ces idées s'illustre par des monuments, des institutions, des mouvements (Opéra de Paris, Théâtre Libre, Bayreuth, Ballets, Dada, Non-danse), ainsi que par des références et figures de l'histoire des arts (Wagner, Antoine, Duchamp, Appia, Bob Wilson, etc.), le fonds patrimonial du monde du théâtre alimentant la réflexion sur les enjeux contemporains du spectacle vivant.

Pour analyser la transformation du rapport entre public et spectacle vivant, nous avons convenu du fait qu'il est essentiel de s'appuyer sur les évolutions historiques, esthétiques, techniques ou politiques et sociales. En voici quelques aspects résumés dans leurs grandes lignes :

1. Au plan sociétal, allant de la distinction de caste en passant par la lutte de classes sociales jusques à la démocratisation du public, auparavant, le théâtre et les arts du spectacle étaient en effet réservés à une élite dirigeante, comprenant les Grands et les puissants (noblesse, haute bourgeoisie) comme en témoignent les privilèges des banquettes sur scène jusqu'en 1759. La Réforme des Banquettes ayant aboli ce privilège, ouvre l'accès à toutes les couches de la société, reliant le "poulailler" aux "enfants du paradis", le parterre aux balcons. En outre, la Révolution française (1789) et la loi Le Chapelier (1791) sont venus supprimer les corporations, favorisant la création de nouveaux théâtres, le théâtre privé, établissements à but lucratif rendant le spectacle vivant accessible au plus grand nombre, soit un public élargi et diversifié.

2. Au plan technique, radicale se fait la transformation de l'expérience du spectateur. Pour rappel, l'introduction de l'éclairage au gaz puis électrique (Opéra de Paris, 1822 et 1875) et la pratique du "noir salle" (Antoine, Théâtre Libre, 1887 ; Serge Lifar, 1935) plongent le public dans l'obscurité, favorisant ainsi l'immersion et la concentration sur la scène. Le spectateur devient alors un "regardeur" actif, participant à la création de l'œuvre (« c'est le regardeur qui fait les tableaux » dit Marcel Duchamp). De plus, les conceptions wagnériennes (Bayreuth, 1876) imposent le noir dans la salle, abolissant la séparation traditionnelle entre scène et public, inaugurant une nouvelle ère placée sous le signe de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*).

3. Au plan politique, dans l'air du temps, le public se voit convié comme acteur conjoncturel. Le théâtre redevenant l'agora de ses origines grecques, lieu de débat, de

disputes et discussions, la liberté d'expression reprend ses droits, surtout après la suppression de la censure en 1906 et l'autorisation des associations loi 1901. Le public n'est plus seulement spectateur, mais aussi citoyen engagé participant à la vie culturelle et politique du moment. Les grandes querelles (Anciens/Modernes, Bouffons, Bataille d'Hernani, Dada, Non-danse et autres) montrent que le public prend part aux débats et échanges esthétiques et idéologiques, parfois de façon tumultueuse.

4. Au plan esthétique, s'orientant vers une participation plus active et inclusive, dès la fin du XIX^e siècle, des initiatives d'ordre éthique comme le Théâtre du Peuple à Bussang (Maurice Pottecher) mêlent artistes professionnels et amateurs, cherchant à "distraire mais instruire" en impliquant le public dans la création. La décentralisation et l'ouverture à de nouveaux publics (hors Paris, hors élites) marquent une volonté de rendre le spectacle vivant plus participatif et moins clivant.

5. Au plan historique, par hybridation des formes et nouvelles relations spectateur-artiste, l'évolution des formes scéniques (danse, théâtre, musique, performance) et l'hybridation des genres favorisent une relation plus intime et empathique entre artistes et spectateurs. Le corps en scène, la présence-absence, la projection et l'identification kinesthésique créent une interaction "corps à corps" là où le public devient co-acteur de l'expérience. Dorénavant, la danse et le théâtre contemporains chercheront à "accompagner corps pour corps dans un espace fait de relationnalité", transformant ainsi la réception en expérience partagée et immersive, sensible. Aujourd'hui, de nombreuses productions infléchissent le monde du spectacle vivant dans le sens d'une plus forte implication et intégration du public par la pièce via la scénographie. A ces fins, seront de plus en plus fréquemment proposés des dispositifs immersifs ou interactifs, favorisant la co-crédation (ateliers, débats, performances participatives).

En conclusion, nous retiendrons que (1) la transformation du rapport entre public et spectacle vivant s'est opérée grâce à l'ouverture des mentalités par une démocratisation de l'accès au lieu théâtral, (2) par les ressorts de l'imagination surdéterminée par l'exaltation de l'imaginaire plus vivement stimulé, une immersion sensorielle accrue se généralise, enjoignant au numineux, le Tout-Autre, (3) avec engagement et responsabilité, se profile une implication citoyenne simultanément (4) au décloisonnement des pratiques performatives reconnaissable à l'hybridation des formes artistiques. Modifiant progressivement de conception (5) le public passe du statut de spectateur passif à celui de partenaire actif, voire co-crédateur, dans une dynamique d'échange et de partage qui renouvelle sans cesse l'expérience du spectacle vivant.

Pour analyser la dimension philosophique du corps en scène dans les arts du spectacle, il convient de s'appuyer sur des réflexions d'ordre métaphysique (5), spirituel (4), symbolique (3) et existentiel (2), phénoménologique (1). En voici le sommaire :

1. Phénomène véritablement, événement, le corps en scène comme lieu d'apparition/disparition et présence-absence réfère la notion d'"être-au-monde", la scène étant une expérience et une expérimentation à part entière là où le corps devient à la fois événement incarné et phénomène épiphanique, certes, apparition et disparition, mais présence et absence. En Occident, cette dualité est centrale dans la philosophie du spectacle

vivant : le corps scénique n'est pas seulement un objet à voir, mais un sujet qui "apparaît disparaissant", incarnant l'instant éphémère et substantivant la fugacité de l'existence.

2. Existentiel, le prétendu corps glorieux, *quid ? quis ?* qu'est-ce ? qui est-il ? objet-sujet/sujet-objet : signe entre indice/icône/symbole, immanence et transcendance, visible et invisible, matériel-immatériel, figure, etc. Notre réflexion s'appuie effectivement sur la notion dogmatique et religieuse de "corps glorieux" dont la symbolique, l'histoire et l'historicité emprunte à la théologie biblique testamentaire d'ordre paulinienne, et, à la philosophie néo-platonicienne du gréco-romain Plotin. Pour penser le corps scénique comme porteur d'une dimension spirituelle et rédemptrice, il importe de rendre sa symbolique à la sacralité au corps en scène. Corps en acte, corps interagissant sur les théâtres, vu comme une "chair animée", il se montre et s'avère capable de s'élever, de se transformer, de transcender la simple matérialité tangible et concrète pour toucher à l'absolu, à la lumière, à la grâce. Cette idée se traduit par l'importance du geste, du souffle, de la lumière, qui deviennent des vecteurs de signification et de révélation, une respiration du moment par le mouvement au-delà du langage verbal.

3. Symbolique, le corps comme langage et mémoire est un marqueur en tant que signe d'appartenance, signe de reconnaissance. Le corps en scène est un "corps parlant", porteur de mémoire individuelle et collective. Processus d'affirmation de soi par individuation-séparation, le geste devient porteur de sens, de souvenir, de transmission ; il participe et concourt au développement de l'individu par le recueillement et l'introspection qui précède l'action, étant donné la parole, les paroles de corps comme expression de soi. Le corps scénique est ainsi donc, entre tout et rien, archive et création, mémoire et invention, inconnu, altérité et différence, autre, passion(s), amour(s), lumière(s), éclat(s), étincelle(s), pièce, chef d'œuvre, grand'œuvre même.

4. Spirituelle, l'expérience du spectateur progresse par identification, empathie, relationnalité, intermédialité. De toute évidence, regard, mystique, la dimension philosophique du corps en scène s'exprime aussi et avant tout dans la relation au Très-Haut, au très-bas, avec le public. Le spectateur est invité à une identification kinesthésique, à une empathie corporelle, à une "projection de soi". Le spectacle vivant devient alors un espace de "corps à corps", où artistes et spectateurs partagent une expérience existentielle proprioceptive, sensorielle et émotionnelle.

5. Métaphysique dépassement de soi, l'acteur passe comme il part en quête de sens. Transcendantal, le corps en scène par la danse ou le jeu incarne la possibilité de transformation-transmutation grâce au processus de résilience étant une réponse face à la finitude, à la douleur, à la mort. A ce titre, la scène devient désormais ce lieu du salut, libération, élévation, délivrance par le corps des esprits, révélation de l'être, en-soi, rédemption à l'endroit où le geste artistique est porteur de salut en sa plus haute dignité, la dimension sotériologique de l'acteur-psychopompe résidant dans le fait qu'il est conducteur des âmes destinées au plan eschatologique à vivre leur vérité première, leur nature profonde en apocalypse (s'agissant de révélation ou dévoilement). La référence au "cri de Munch" vient illustrer l'expression de l'intériorité et la souffrance humaine sur scène. De plus, l'analyse du ballet romantique montre et démontre que là où le corps défie la pesanteur et s'élève "entre ciel et terre", est symbolisée la quête de transcendance-immanence. La notion de

"corps dansant glorieux" qui, par la grâce et la légèreté, triomphe des pesanteurs et des vicissitudes de la vie matérielle à force que mutuellement et réciproquement acteurs et spectateurs entrent en transe.

Pour conclure, nous déduirons de la dimension philosophique et poétique, psychopompe ou spirituelle du corps en scène, la force des arts du spectacle qui réside dans la capacité à incarner par le geste, la lumière, le mouvement et la présence donnant prise aux grandes questions relatives à la vie et à la mort, à l'existence en sa condition humaine : révélatrice est l'absence qui cède au manque, faisant poindre et transparaître l'identité, la mémoire, la souffrance, la transcendance, la relation à l'autre, la quête de sens. Le corps scénique devient ainsi le lieu des expériences les plus intimes et sensibles, tout à la fois individuelles et universelles, collectives et personnelles ; l'art se faisant forme de la sagesse : *Sapientia*.

Pour comparer les approches du corps en scène dans le théâtre, la musique et la danse, il est nécessaire de mettre en lumière les spécificités, convergences et différences entre les arts du spectacle concernés.

1. Le corps en scène dans la danse procède de l'élévation, la grâce conduisant langage du geste non sans dextérité, virtuosité. La danse, notamment le ballet romantique, valorise l'élévation du corps, la légèreté, la grâce et la puissance par la capacité à défier la pesanteur, par le souffle du poids, les pas de bravoure, le lié, la tonicité, la force et la fluidité du mouvement. Le geste dansé est perçu comme une expression de l'intériorité, une quête de transcendance et de lumière, le corps étant porteur d'une dimension rédemptrice en résurgence du thème et de la thématique de corps glorieux. Le corps-danseur est un "corps parlant", porteur-conducteur de mémoire, vecteur de transmission, source de création. La danse est un langage non verbal, où chaque mouvement, chaque souffle, chaque posture, chaque respiration véhicule du sens, de l'émotion et une histoire. La relation au public est ainsi marquée par traces de soi en projections de soi, l'identification kinesthésique et l'empathie corporelle ajoutant au ressenti du spectateur qui partage l'expérience sensorielle et émotionnelle du danseur, rendant la scène eucharistique dans une dynamique de "corps à corps".

2. Le corps en scène dans le théâtre dramatique et/ou lyrique tient du mystère de l'incarnation avec force, jeu et expressivité. Au théâtre, certes, le corps de l'acteur est centré sur l'incarnation d'un personnage, mais la transmission des émotions, des pensées et sentiments requiert une mise en situation à travers l'espace, le jeu, l'objet, la parole et la voix dans la posture et le mouvement qui sublime et transfigure par stylisation et ornementation. L'accent mis sur la psychologie des choses du réel et le vivant, il y a dans le spectacle une profondeur dans les personnages dépeints, joués et interprétés, incarnés par des acteurs-actants. La capacité à rendre visible l'invisible relevant de l'intériorité, de conflits, des passions et affects *en capax dei* l'évolution du théâtre moderne, sous l'influence de metteurs en scène comme Antoine ou Stanislavski, a conduit à une valorisation du jeu corporel, physique, sensible et authentique, en rupture avec le cabotinage et l'artifice du théâtre bourgeois. Le corps-acteur devient une "kinesphère en mouvement", libre d'exprimer

l'intériorité et la vérité du personnage. Le théâtre favorise l'identification critique et distanciée du spectateur, qui est invité à réfléchir, débattre et s'interroger sur les enjeux sociaux, politiques et existentiels portés par la scène.

3. Convergences et hybridations. Les arts de la scène théâtre-musique-danse partagent une même attention à la présence, à la corporéité et à la transformation du corps en scène. L'hybridation des formes (lyrique, chorégraphique, dramatique) et la notion de "dansacteur" là où le corps de l'acteur se fait corps-danseur, au sens nietzschéen du terme, en psychopompe, les acteurs-passeurs se rejoignent dans une dynamique de mobilité, d'action et de liberté d'aimer selon l'optique et les orientations d'une modification quasiment angéologique. Les innovations techniques (éclairage, scénographie) ont permis de renouveler la perception du corps en scène, en favorisant l'immersion, la projection et la relationnalité entre artistes et spectateurs.

4. Mais, quelles sont donc les différences fondamentales entre théâtre-musique-danse ? Comme au théâtre on connaît la musique, ainsi que l'opéra, la comédie et la tragédie, la danse requiert du souffle et de la respiration pour être animée, voire habitée, tout simplement sensible et incarnée par l'intime. En privilégiant le langage du corps via les gestes avec ou sans les mots, la symbolique du mouvement dansé procède d'une quête d'élévation, de transcendance-immanence tandis que le théâtre met l'accent sur le texte dramaturgique et sa mise en espace dans le temps du jeu scénique qui lui revient en propre par la parole et par les lumières de corps, siennes, l'interprétation, l'interprétance dramatique via l'incarnation, l'intuition et l'instinct donnant du corps à la voix riche de réflexes sous l'empire des sens, réflexion et réflexivité par distraction, agrément, disposition et distanciation. Si le corps (du) danseur tend vers l'abstraction, la poésie et la grâce se meuvent, émouvantes, alors que le corps de l'acteur s'ancre plutôt dans la narration et la signification, la psychologie et la représentation du réel, l'imaginaire comme sensibilités ou humanités, les écritures dramaturgiques font le spectacle des profondeurs qu'est le théâtre de la cruauté au tournant du millénaire en ces XX^e-XXI^e siècles – le théâtre contemporain pouvant certes surprendre tant il décroïsonne les pratiques performatives, faisant tomber et les masques et les frontières entre les genres et les formes, mêlant théâtre, musique, danse, opéra et plus encore, s'ingéniant toujours et encore inlassablement à faire dialoguer le texte, le geste, la langue et la parole avec le grain de la voix, le timbre délicieux et délicat, unique, de la poésie enchanteresse, de la lumière, de la petite musique de nuit des étoiles, s'adonnant au rêve et à la réalité, la fiction dépassant le réel que de créer les conditions d'une expérience scénique totale, inoubliable, où le corps devient théophore, porteur de sens, ce feu sacré, la lumière, l'émotion, le savoir, la connaissance se repliant en sagesse par action-contemplation en *Sapientia*.

Enfin, la comparaison révèle que si le théâtre et la danse abordent différemment la musique du corps en scène, ils partagent nonobstant une même quête, celle de la présence-absence, matière à musicalité dans la ritournelle retournant inlassablement son thème et son motif par mille et un visages, faisant œuvre de transformation dans une relation étroite et intime, signifiante, représentative et symptomatique avec le public. En tant que vécu, le corps, qu'il soit psychopompe ou acteur, autre, est au cœur de l'expérience du spectacle vivant avec ses

exigeantes et ses impératifs, oscillant entre incarnation, langage, mémoire et transcendance, transfiguration : limites de l'infini.

D'après la conférence *SIDÉRATION* du Jeudi 9 novembre 2023 Résumé général

Ainsi l'on aura exploré la nature du spectacle vivant — théâtre, danse, musique — comme art du sublime, un art de la présence et de l'ineffable. Nous aurons interrogé ce que signifie créer, représenter, incarner et percevoir sur scène, en mobilisant de nombreuses références philosophiques, artistiques et historiques grâce à la notion d'absence-présence qui est un retrait de Dieu permettant de se réaliser et de s'accomplir comme petit d'homme, en se découvrant tel quel, vérité, liberté en chemin. L'idée centrale que nous aurons développée portant sur le fait que le spectacle vivant est un lieu où l'humain se révèle, comme il se dévoile, l'on aura compris *in fine* qu'il se transcende, se sublime, se confrontant à ses propres repères : ses mystères en cascade, par ricochets, apocalypse de mystère.

En somme, l'on aura focalisé sept points essentiels, à savoir :

1. Le sublime et l'ineffable dans l'art

- L'art est présenté comme un absolu, porteur d'une vérité qui dépasse le visible.
- Le sublime, selon Kant, excède les sens et révèle la puissance de l'esprit.
- L'œuvre d'art rend visible l'invisible (Klee) et devient une forme d'apparition.

2. Le spectacle vivant comme illumination

- Théâtre, danse et musique sont décrits comme des arts visionnaires, capables de révéler l'humanité à elle-même.
- Le corps de l'artiste devient poème, mythe vivant, instrument de connaissance.
- Le geste scénique est un acte expressif, presque sacré.

3. Traversée historique des arts du spectacle au théâtre

- **Antiquité grecque** : tragédie sacrée, chœur, masque, rituel.
- **Moyen Âge** : mystères religieux, farces populaires, banquets-spectacle.
- **Renaissance** : commedia dell'arte, premiers théâtres modernes.
- **Classicisme** : règles, unité, dramaturges majeurs.
- **Romantisme** : liberté, mélange des genres.
- **XX^e siècle** : ruptures, théâtre de l'absurde.
- **Aujourd'hui** : formes hybrides et transdisciplinaires.

4. La danse : langage du corps et de l'âme

- Art archaïque et universel, premier-né des arts.

- Elle exprime l'indicible, l'émotion, le symbolique.
- Elle est élévation, transe, rébellion, quête de soi.
- Références : Mallarmé, Maguy Marin, Curt Sachs, Nietzsche.

5. La musique : art de l'ineffable

- Art psychosomatique reliant corps et âme (Jankélévitch).
- Mouvement, harmonie, mystère.
- Elle structure et accompagne les autres arts du spectacle.

6. Le spectacle vivant comme métaphysique incarnée, psychopompe incorporel

- Le corps sur scène devient un lieu de passage entre visible et invisible.
- L'acteur est une « sur-marionnette », transfiguré par la représentation.
- Le spectacle vivant est un rite, une expérience de transformation, un voyage initiatique.

7. Enjeux contemporains : identité et altérité

- Les arts du spectacle interrogent la différence, la présence, la relation à l'autre.
- Ils révèlent les tensions entre tradition, modernité et postmodernité, transhumanisme.
- Ils questionnent ce que signifie être humain dans un monde en mutation saisi entre fabrique adamique, machines et homme augmenté.

8. Conclusion

Les arts du spectacle sont un espace où l'homme cherche son origine, son sens et son devenir. Par le jeu, ludique, savoir-faire/faire-savoir, représentation, émotion, avec foi en soi, ils permettent d'explorer le sublime, le tragique, la beauté, l'absence et la présence — bref, l'humain, la condition humaine à l'ombre du divin sujet, l'amour, le sentiment des sentiments : l'amour, l'amour, l'amour, toujours et à jamais *mutatis mutandis* comme pour se dire : « Deviens celui que tu es » *ad infinitum*...