

Michel Verschaeve

La voix du corps ou l'éloquence du geste dans la tragédie lyrique

Il ne suffit point de peindre aux oreilles par des sons,
il faut encore peindre aux yeux par des gestes.
Jean BLANCHET

L'art du chant aux XVII^e et XVIII^e siècles n'est pas exclusivement basé sur la voix. L'art du geste est tout aussi important. De plus, il ne se contente pas d'exprimer les affects mais influe largement sur le matériel vocal. Celui-ci est alors coloré avec justesse, animé sans retard, bousculé sans complexe, et une augmentation sensible du système consonantique permet une meilleure expression du texte :

[...] le secret de peindre aux yeux par des gestes ce qu'on peint aux oreilles & à l'esprit, doivent être regardés comme autant de degrés par où on peut s'élever à la perfection du Chant¹.

Le message sonore transmis au public peut être aussi «entendu» par les yeux. Dans la recherche de l'émotion, la vue est complice de l'ouïe. La voix n'est jamais solitaire ; pour être crédible il lui faut un support qui lance matériellement l'action dessinée avec précision, grâce à la rhétorique. Ce croquis est alors prêt à être mis en couleur par le chant. Cette cohésion renforce la vérité, dilate le plaisir et révèle l'intelligence et le goût. Le corps participe pleinement et se découvre de réelles capacités de communication que Grimarest assimile à de l'éloquence :

Il ne suffit pas de faire bon usage de la voix dans la Déclamation, il faut l'accompagner du geste pour donner plus de vraisemblance, & de vivacité à l'action : et l'éloquence du corps est autant nécessaire à l'Acteur, que celle de la voix².

Nous savons à quel point les compositeurs (et notamment Lully) soignent le traitement du texte, permettant à l'acteur de s'exprimer pleinement. Mais il y a aussi la musique des silences qui donne le temps de changer d'attitude pour mettre en valeur les diverses positions du corps en fonction de l'effet recherché. Un musicien de l'Académie Royale de Musique enchaîne rarement (par exemple) «le Ciel, la Terre et l'Onde» sans aérer son discours, ce qui permet aux gestes de caractériser clairement ces différents éléments. Dans ce cas, c'est l'œuvre musicale qui provoque le mouvement (aussi étrange que cela puisse paraître).

La mise en situation des différentes actions implique une motivation issue de nos sentiments profonds qui ordonnent les gestes appropriés à la scène, garantissant ainsi l'authenticité, la vérité et la multiplicité des mouvements, comme le souligne Bérard dans son chapitre consacré à l'action propre au chant :

L'action en général, telle qu'on doit l'entendre ici, est l'Art de peindre les idées & le sentiment des gestes, par tout le maintien du corps, & sur-tout par l'air du visage. L'action dont il s'agit, est le même art appliqué aux paroles mises en Musique ; aussi le jeu des acteurs qui chantent doit varier autant que ces dernières, c'est-à-dire à l'infini.

Leurs gestes doivent être quelquefois terribles, d'autrefois ils ne doivent s'en permettre que d'agréables, ils doivent faire briller tantôt des grâces fières, tantôt des grâces ingénues, tantôt des grâces sérieuses, tantôt des grâces enjouées, tantôt des grâces vives & et piquante, & tantôt des grâces négligées & tendres.

Le caractère des personnes & les circonstances où elles se trouvent, doivent encore décider la nature des gestes dont on doit faire usage³

¹ BERARD (Jean-Baptiste-Antoine), *L'Art du chant*, Paris, 1755, p.155.

² GRIMAREST (Jean-Léonard le Gallois de), *Traité du récitatif*, nouvelle édition, La Haye, 1760, pp.112-113.

³ BERARD (Jean-Bapiste-Antoine), *Op. cit.*, pp. 1476148.

Pour obtenir une projection expressive le geste doit précéder le texte, ce qui n'est pas sans créer de problèmes à l'interprète. L'instinct a naturellement tendance à exprimer une simultanéité entre le son et le mouvement, provoquant une certaine redondance. Ne nous laissons donc pas influencer par l'habitude et créons de nouveaux réflexes (très vite acquis par l'exercice) prouvant immédiatement leur efficacité. Aussi court soit-il, le temps qui existe, entre le moment du geste et celui de la parole, est une véritable rampe de lancement. La vitesse de l'effet se voit considérablement accélérée, permettant une charge émotionnelle énergique. La tonicité du message reflète et oblige le texte qui suit à être profondément senti ; la voix n'a plus alors qu'à investir le sillon expressif tracé par le mouvement du corps, focalisant la communication du sentiment.

Fayolle, dans son ouvrage *Sur les drames lyriques et leur exécution*, fait sentir avec élégance les bienfaits d'un tel langage :

La parole et un bruit où le chant est caché
De ses inflexions le récit rapproché,
Sans tour mélodieux, sans phrase, ni mesure,
Par mouvements divers se livre à la nature.
Alors, suivant son cours, tantôt vif, tantôt lent,
Le geste fait image et peint le sentiment.
Le geste ! quel pouvoir il exerce sur l'âme !
Même seul, il émeut, il agite, il enflamme,
Il réveille dans nous de profondes douleurs,
Produit l'enthousiasme ou commande les pleurs.
Le geste doit toujours précéder la parole ;
Et, s'il est prodigué, son prestige s'envole⁴.

La plupart des théoriciens sont unanimes pour considérer l'art du geste avec beaucoup d'attention. Malheureusement, nous ne disposons pas de renseignements aussi nombreux sur la manière de travailler la gestique baroque, les auteurs estimant qu'un bon maître est plus utile que de longs discours. La tradition orale (ou plutôt visuelle) a de tout temps joué le rôle principal dans l'éducation de la rhétorique gestuelle.

Que ce soit chez les Grecs, les Romains ou, plus près de nous, avec Lully et les collèves Jésuites, la situation est identique. Il ne faut donc pas s'étonner du propos de François-Philippe Gourdin lorsque celui-ci considère que

Chez les anciens la Déclamation, c'est-à-dire, le Ton et le Geste, étoit comme naturellement unie à la langue qu'ils parloient ; qu'ils en avoient fait une partie essentielle de leur éducation : et que par conséquent il n'est point surprenant qu'ils en aient dit si peu de chose⁵.

Prenons bien conscience que la *pratique* est un catalyseur des plus efficaces puisqu'il sélectionne les priorités (souvent différentes d'un individu à l'autre).

Toutefois, une base commune d'instructions est nécessaire pour développer l'attention de l'acteur-chanteur sur les possibilités de son corps :

Le chimiste qui veut connoître une substance, la décompose : le Métaphysicien qui veut définir un mot, analyse les idées qu'il renferme : ce procédé est celui que nous devons suivre, pour parvenir à l'intime connoissance de l'Art dont nous traitons⁶.

Prenons un exemple concret que l'on retrouve souvent dans la Tragédie lyrique et qui a l'avantage d'influer directement et d'une manière très efficace sur l'expression vocale :

Le geste d'invocation exige que la haute partie du corps soit en avant inclinée dans la ceinture, [...] Si l'on invoque le ciel, la tête et les bras sont élevés vers lui, ils s'ouvrent et découvrent le corps ; pendant l'invocation ils sont immobiles et déployés, l'un d'eux est plus élevé que l'autre d'un pied environ⁷.

L'École avait bien senti la nécessité d'inclure, dans son programme, l'art du geste. La manière de transmettre pouvait être aussi importante que le contenu du message. C'est pourquoi on n'hésitait pas à faire travailler le geste seul, sans texte, afin de concentrer l'attention de l'élève sur la puissance expressive des différents éléments corporels, le but étant avant tout de convaincre :

Quoiqu'on joignît sur le théâtre la parole avec le geste dans les représentations ordinaires, l'art du geste était néanmoins enseigné dans les Ecoles comme un art qui montrait à s'exprimer, même sans parler⁸.

⁴ FAYOLLE (F.J.M.), *Sur les drames lyriques et leur exécution*, Paris, 1813, p.4

⁵ GOURDIN (François-Philippe), *Considérations philosophiques sur l'action de l'orateur*, Amsterdam, 1775, p. 48.

⁶ CHABANON (M.P.G.), *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, 1785, p. 25.

⁷ DORFEUILLE-dit Pierre Poupart -, *Les éléments de l'art du comédien ; considéré dans chacune des parties qui le composent ; à l'usage des élèves et des amateurs de théâtre*, Tome premier, Paris, huit cahiers, An VII-An IX, p.37.

⁸ DUBOS (Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, sixième édition*, Paris, 1760, p.243.

En développant les ressources «fastueuses» de la gestique baroque, on peut, avec application, communiquer au public toutes les nuances des effets recherchés, et non se contenter d'une esquisse grossière des sentiments. Le regard, la position des mains, des bras, des jambes et de la tête sont en mesure d'ornementer les attitudes afin d'apporter, par leurs combinaisons travaillées, autant de subtilités et de diversités que dans le langage parlé. Aussi faut-il apprendre au corps, et à ses membres, à bien s'exprimer.

Il est souvent plus commode de représenter scéniquement quelqu'un ou quelque chose par une image ou la symbolisant (ce qui facilite la compréhension du public). Aussi les figures de rhétorique ont la possibilité d'être marquées (gestuellement) avec plus de précision, d'énergie, de souplesse, d'avantages et surtout de plaisir ; car le corps se plaît mieux à suggérer un objet ou une action représentant un personnage parce que le respect que l'on doit à ce dernier peut freiner l'ardeur de l'interprète. Les figures de rhétorique permettent à l'interprète d'utiliser de toutes les ressources de sa voix ; celle-ci est alors sujette à de multiples traitements cherchant parfois la beauté, mais aussi la laideur en rapport avec certaines impressions issues, par exemple, de l'onomatopée.

La recherche permanente du Bel Canto n'a donc pas ici sa place, et une métaphore ou une antonomase peut servir de prétexte à une «décontamination» de l'emprise du chant sur l'illustration d'un mot. C'est aussi le cas avec l'hyperbole qui

augmente ou qui diminue une chose au-dessus ou au-dessous de la vraisemblance.
L'art en prescrit un usage habile et modéré. Lorsqu'il est trop hardi, il devient mensonge ;
et trop rampant, puérité⁹.

Beaucoup d'expressions hyperboliques sont couramment employées telles que «léger comme le vent» ou «blanc comme neige».

Le théâtre offre un terrain propice à ce genre d'exploitation favorisant ainsi la projection des émotions. Grâce à l'hyperbole, on peut harmoniser plus facilement l'expressivité du texte avec la grandeur de la salle. Les tensions accrues du sentiment hissent plus haut l'intensité générale du son dont le volume s'accorde alors parfaitement aux exigences de la scène. Par les propriétés de ce trope, nous tenons peut-être un des secrets de la construction des livrets des opéras baroques (encore faut-il savoir le mettre en valeur par une interprétation mettant en relief la puissance de cette figure). L'Abbé d'Aubignac a très bien senti les profits à tirer d'un tel engagement :

L'Exclamation est d'autant plus propre au Theatre, qu'elle est la marque sensible d'un esprit touché de quelque violente passion qui le presse.

L'Hyperbole est de ce même rang, parce que les paroles portant l'imagination plus loin de leur propre sens, elle est convenable au Theatre, où toutes les choses doivent devenir plus grandes, & où il n'y a qu'enchantement & illusion¹⁰.

Tout comme Bérard, Blanchet, dans la préface de son traité consacré à *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, attire notre attention sur la perméabilité des institutions concernées par l'art déclamatoire :

On se flatte qu'on pourra, avec bien des restrictions, transposer la plupart des règles semées dans le cours de la seconde partie de cet ouvrage, à la déclamation de la Chaire, du Bateau, et à celle de la Comédie et de la Tragédie¹¹.

Il faut notamment accorder une attention toute particulière aux traités concernant le sermon, car la chaire forme une scène où siège, de la même façon, la vision du ciel, des enfers, des passions, de la justice, du droit ou de « l'amour ». L'église devient théâtre, la voix et le geste investissent le lieu avec force et persuasion, tout comme dans la tragédie lyrique, ce qui provoque parfois certaines réactions de la part des fidèles. Ce que nous écrit l'éditeur, dans la préface du *Traité du récitatif* de Grimarest, est très clair sur ce sujet :

Mais quelque différence qu'il y ait entre la Chaire & le Théâtre, ils ont des principes communs pour la déclamation, quoi que les gens du peuple pensent le contraire ; car ils s'imaginent qu'il n'y a aucun rapport entre l'un & l'autre, & lors qu'un Predicateur declame bien, ils disent que cela ne convient qu'au Théâtre¹².

⁹ BEAUVAIS (J.), *L'art de bien parler et de bien écrire en français ; ou les règles de l'éloquence*, Paris, 1773, p.66.

¹⁰ AUBIGNAC (L'Abbé d'), *Pratique du théâtre*, Paris, 1657, p. 445.

¹¹ BLANCHET (Jean), *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, 2^e éd. corrigée et augmentée, Paris, 1756, p. XXXVIII.

¹² GRIMAREST (Jean-Léonard le Gallois de), *Traité de récitatif*, nouvelle édition, La Haye, 1760, p. XXIII.

La peinture a toujours servi de modèle aux acteurs car elle offre, par les attitudes, l'émotion, les situations, la composition et les gestes, beaucoup de renseignements didactiques. Les peintres de l'époque baroque connaissaient les règles de rhétorique et ne pouvaient qu'influencer, avec justesse, les protagonistes de la Tragédie Lyrique. De plus, les sujets mythologiques et religieux sont décrits, dans les tableaux, d'une manière vivante donc en *mouvement* et non statique. Afin de préserver toute souplesse dans l'interprétation, il faut par conséquent regarder la toile de l'artiste comme (généralement) un « arrêt sur image », ce qui apporte une réponse immédiate et définitive aux craintes que l'on pourrait avoir sur l'aspect immobile de l'influence picturale sur le jeu théâtral.

Le geste n'est-il pas une peinture du sentiment ? Tout comme le peintre, qui connaît et maîtrise tous les secrets de son art, l'acteur-chanteur, avant de se produire sur scène, doit réfléchir et travailler non seulement sur son chant, mais aussi sur son maintien, ses attitudes et ses gestes, car

Le Théâtre est un cabinet de Tableaux de tous genres. Pour qu'ils ressemblent, il faut qu'ils soient bien ordonnés, qu'on y remarque des clairs, des nuances, des tons de couleurs, des demi-teintes, de la vérité, de l'expression. Si l'on ne connoît pas les premiers éléments de la peinture, fera-t-on un tableau ? Si l'on n'a pas une idée juste de chaque passion, du jeu, des nuances, des effets à produire, les rendra-t-on ?

Pour exprimer un sentiment qui est étranger, ne faut-il pas l'avoir analysé ? Peindroit-on une situation dont on ne seroit pas pénétré ? Il n'y a donc que l'étude et le travail, aidés de l'intelligence et du goût, qui puissent éclairer et guider celui qui se propose de fournir glorieusement cette carrière¹³.

Ce que l'on n'admettrait pas d'un peintre, doit-on l'accepter d'un chanteur ? Celui-ci n'utilise-t-il pas aussi les couleurs de sa voix, le dessin des consonnes, de la déclamation et du geste, le mouvement de ses affections, l'espace et le décor qui le mettent en situation et enfin l'éclairage des diverses parties de son corps ou de son costume ? Toutes ces composantes sont autant de pierres que doit savoir tailler l'élève afin de les placer avec convenance dans ce merveilleux édifice que constitue la Tragédie Lyrique :

[...] un chanteur doit encore plus s'en servir [des attitudes] que des gestes ; les premières sont un tableau entier, les secondes ne sont qu'un coup de pinceau.

On voit que l'action peut être considérée comme une certaine éloquence du corps, et qu'elle est une espèce de langage dont l'âme se sert pour exprimer ses passions¹⁴.

Le chant du corps est comparable au geste vocal dans la traduction de l'esprit et des sentiments d'une œuvre. Aussi faut-il, comme pour l'étude du chant, beaucoup de patience, de persévérance et de courage pour goûter le fruit d'un travail dur et ingrat, car si l'esprit accepte, le corps souvent se rebelle, les habitudes prises étant plus difficiles à transformer.

Pourtant, les bénéfices à tirer sont à la mesure de l'investissement. Les interprètes de l'époque baroque prenaient aussi comme exemples les modèles tirés de la peinture et de la sculpture. Il suffit donc de s'inspirer d'un nombre suffisant d'œuvres laissées à jamais, non seulement pour notre plaisir, mais aussi pour l'éducation de ceux qui veulent prétendre à plus de vérité et de cohérence dans l'interprétation de l'Opéra Baroque. Que ces quelques lignes de Blanchet nous rassurent sur l'efficacité d'une telle démarche :

Nos célèbres déclamateurs chantans ont sçavamment étudié les chef-d'œuvres de peinture et de sculpture : ils doivent à leurs observations fines et profondes en ce genre la belle entente de leurs vêtemens, la noblesse de leurs gestes, les nuances de leur expression, les graces et la variété de leur jeu¹⁵.

Un autre avantage, que procure la communication par le geste, est l'universalisation de ce langage offrant aux peuples de toutes les nations la possibilité de comprendre la pensée du texte interprété. Celle-ci a, de ce fait, la chance d'être exprimée dans ses moindres nuances, ce qui augmente la qualité de l'exécution, et

on dirait que celui qui a recours aux gestes veut peindre par ses mouvements les choses mêmes qu'il dit, et les faire entrer par tous les sens dans l'esprit de ceux auxquels il s'adresse¹⁶.

¹³ DORFEUILLE, *op. cit.*, 1^{er} cahier, p.35.

¹⁴ BLANCHET (Jean), *Op., cit.*, p. 83.

¹⁵ BLANCHET, *Op. cit.*, p. 52 ;

¹⁶ LEVASSEUR (François-Laurent), *Op. cit.*, p. 179.

Le ton de la voix, l'expression du visage et notamment du regard, les positions du corps en scène, la disposition de ses membres, et leurs mouvements, lèvent toute équivoque sur d'éventuelles incertitudes que le chant aurait laissé passer à cause de son souci et des exigences sonores :

L'étude de l'art du geste me paroît tenir à plus d'une science. Toutes les fois qu'il s'agit de soumettre à l'œil des choses purement métaphysiques, il faut chercher dans ce qui n'est pas apparent quelque qualité apparente qui le désigne. Le geste, appliqué à un mot métaphysique, en devient la démonstration physique, et la définition détaillée. L'amour embrasse, la haine tue, l'orgueil met au-dessus de soi. La vérité d'un tel langage a quelque chose d'effrayant : elle dit ce que les mots ne disent pas¹⁷.

On reconnaîtra, avec plaisir, l'application de certaines figures de rhétorique toujours présentes et actives qui ne sont donc pas là pour opprimer l'exécutant, mais bien pour l'aider à s'exprimer autrement que par le chant.

L'origine du travail « virtuose » porté sur le geste appartient à la *pantomime* que les Grecs et les Romains savaient employer avec talent et expérience. Ils excellaient dans ce domaine par une connaissance très poussée de l'art gestuel dont ils faisaient une étude approfondie et des plus sérieuses, qui servait de référence aux acteurs de l'époque baroque. Il n'est donc pas étonnant de trouver encore, en 1812, un paragraphe consacré au « *Fruit de l'étude de la pantomime* » que s'accaparent les interprètes pour mieux faire briller leur jeu théâtral (de plus en plus individualisé) :

Les acteurs trouvent toujours le prix de leurs soins, lorsqu'ils étudient la pantomime ; non seulement ils conservent leur force, leur santé et leur voix, mais ils remplissent le vrai but, qui est de peindre le personnage. Le spectateur le voit, l'entend, suit toutes ses passions et ses sentiments, triomphe avec lui, partage sa douleur, ses larmes, son désespoir, et, pour ainsi dire, meurt avec lui. Cette seule partie de l'art fait un grand acteur¹⁸.

Les mouvements, choisis et travaillés, dirigent la prononciation avec raison, exactitude et vitalité. N'allons pas jusqu'aux excès que relate cet extrait de la *Lettre sur la musique française* de J.J. Rousseau :

Cependant ce monologue [de l'*Armide* de Lully] a toujours fait, & je ne doute pas qu'il ne fit encore un grand effet au théâtre, parce que les vers en sont admirables & la situation vive & intéressante. Mais sans les bras & le jeu de l'Actrice, je suis persuadé que personne n'en pourrait souffrir le récitatif, & qu'une pareille Musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportable aux oreilles¹⁹.

La subjectivité vigoureuse de ces propos n'atteint pourtant pas le jeu théâtral qui sort renforcé de cette virulente critique.

Les troubles profonds, qui agitent l'opéra baroque pendant la Querelle des Bouffons, ne semblent cependant pas affecter l'esprit d'unité concernant la musique, le geste, la situation et le décor qui garde la puissance de leur complémentarité, même si les acteurs deviennent de plus en plus chanteurs, et si l'influence de la rhétorique gestuelle diminue au profit d'une récupération des effets (augmentant la gloire que recherche l'interprète). La connaissance des règles n'est pas mise en cause, c'est seulement leurs applications qui semblent être soumises à une certaine « corruption ». La formation de la future « prima donna » aurait d'ailleurs grand tort de se priver d'un système d'éducation qui a fait ses preuves et qui a largement contribué à redresser les divers manques de prédispositions d'un nombre non négligeable d'artistes :

(...) parce que ce désir de persuader n'a pas un succès égal, & qu'on a remarqué des bouches bien plus puissantes que les autres, on a étudié leurs manières pour réussir de même, & on a examiné les mots qu'ils emploient, les mouvements qui les animent, comment ils ont coutume de disposer les raisons dont ils se servent, & les autorités qu'ils rapportent, comme ils gouvernent leur voix, & comment ils diversifient leurs gestes ; on a fait un amas de toutes ces réflexions, sur l'expérience que l'on a eue que toutes ces choses avoient l'effet qu'on en attendoit, on les a fait passer en règles pour conduire ceux qui auroient un pareil dessein. C'est là ce qu'on appelle Rhétorique : Un art qui observe tout ce qui peut être utile pour persuader, & qui en facilite l'application²⁰.

¹⁷ CHABANON (M.P.G. de), *Op. cit.*, p.121.

¹⁸ BOISQUET (Fr.), *Essais sur l'art du comédien chanteur*, Paris, 1812, pp.1676-168.

¹⁹ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Lettre sur la musique française*, Paris, 1753, p. 91.

²⁰ ALBERT de PARIS (le P.), *La Véritable manière de prêcher selon l'esprit de l'Evangile*, Paris, 1691, p. 3.

Si nous avons senti le langage gestuel comme un moyen autonome de communication, il faut maintenant mettre en évidence ses deux fonctions principales :

Ils [les gestes] ont une signification déterminée, ou ils ne servent qu'à ajouter de l'âme à l'action²¹,

ce qui est le *seul* moyen d'animer et de représenter scéniquement, avec réussite, un opéra baroque. Car les ouvrages lyriques de cette époque sont conçus en tenant très sérieusement compte de la rhétorique gestuelle. Il y a des silences et des mises en valeur de mots ou d'idées qui ne peuvent être rendus que par un mouvement et une attitude d'abord travaillés, puis assimilés et enfin recréés. Il n'y a pas de hasard, d'instinct, de bouleversement et de réflexe qui ne soient d'abord analysés et dominés avant d'être rendus à la « nature ».

La concision de la pensée qu'apporte le geste met en valeur la vitesse de diffusion des affects. La musique et le livret ont souvent le temps d'expliquer, d'étirer, de transformer et même de « triturer » les passions. Pourtant, ce n'est pas toujours possible lorsque l'action s'anime, les traîtres se dévoilent, les amours se révèlent ou se brisent, les démons surgissent, le feu du ciel est commandé, les flots s'agitent, des Dieux sont invoqués, les chaînes se brisent, les songes s'évanouissent, les tourments enflamment les cœurs, etc...

Certaines de ces situations ont la possibilité de s'adresser à la magie dégagée par les machineries, mais ce n'est pas suffisant. L'Acteur-Chanteur doit alors devenir un décor qu'anime et colore le sentiment lié à l'action. Tout comme le décorateur, qui doit parfaitement connaître les règles de perspective, d'harmonie des tons et de mécanique pour les changements de tableaux, l'interprète ne peut être en mesure de travailler les formes esthétiques expressives de son personnage qu'après avoir été initié aux règles élémentaires que livre la rhétorique gestuelle :

Il [le geste] est plus précis que le discours. Il faut plusieurs mots pour exprimer une pensée : un seul mouvement peut peindre plusieurs pensées, et quelquefois la plus forte situation²².

Cette remarque nous est profitable car elle démontre le pouvoir du geste qui ne se limite pas ainsi à la signification du mot. C'est son esprit, entraînant les circonstances d'un événement qui doit être transcrit dans le mouvement ; Dorfeuille, dans son troisième *Cahier*, a l'avantage d'apporter des exemples significatifs :

Il [le geste] est l'organe de la pensée, l'on pourrait dire le télégraphe de nos affections [...] Le geste doit écrire, soit qu'il précède la parole, soit qu'il la supplée ; s'il l'accompagne il ne doit que l'appuyer.

Une des règles c'est de peindre la chose et non les mots.

La vérité veut que l'on distingue toujours la partie essentielle, qui est l'esprit de la chose, de la partie qui n'est qu'intégrante ; que si l'on dit la tête, le cœur, un fauteuil, une table... le geste ne les indique qu'autant qu'ils sont la partie essentielle, comme si la phrase était : Approchez ce fauteuil, apportez cette table ; mais s'il y avait : J'ai un projet en tête, mon cœur éprouve en vous écoutant..., la partie essentielle serait le projet et le sentiment que le cœur éprouve. La tête et le cœur ne seraient que les parties intégrantes²³.

On comprend donc mieux la nécessité du travail qu'exige un tel moyen d'expression. Ce n'est qu'après une intégration parfaite des divers éléments techniques concernant les positions du corps que l'on peut dépasser la signification propre et primaire du mot. Ce passage à un deuxième degré dans l'expression gestuelle est le plus convaincant et dissuade énergiquement certains détracteurs de la rhétorique qui ignorent

que nous n'avons point de pensée dans l'esprit, ny de passion dans le cœur, qui ne se puisse exprimer par des gestes, et que le visage, les yeux, la teste, les pieds et les mains sont comme les cordes d'un instrument, qui font de l'harmonie plus ou moins agreable, qu'on sçait bien toucher celle qui doit raisonner ; lors qu'on a le talent de les faire agir, cela a tout un autre effet que lors que la langue seule est en action ; et si le geste est, comme on dit, le langage de tout le corps, il est bien plus capable de faire impression sur le peuple, que la voix seule, qui est l'organe de l'esprit. Il faut donc tâcher que le geste accompagne le discours ; car s'il prévient, ou s'il ne vient qu'après, c'est un contretemps qui nuit plus qu'il ne sert pour se faire entendre²⁴.

21 REMOND DE SAINT ALBINE, *Le comédien*, Paris, 1747, pp. 150-151.

22 CAHUSAC (Louis de), *Op. cit.*, III, pp. 150.

23 DORFEUILLE, *Op. cit.*, pp. 5-6.

24 ALBERT de PARIS, *Op. cit.*, pp. 289-290.

On juge de la gravité des erreurs que pourrait commettre un intèrprète voulant utiliser des gestes sans information sur la manière de les rendre. Le simple fait d'exprimer le mouvement après le mot n'apporterait qu'une « redondance du discours »²⁵. En une fraction de seconde, les forces mises en jeu ne sont plus complémentaires mais opposées (altérant douloureusement l'expression). Ce qui devait être représenté avec élégance et puissance n'est plus alors qu'une caricature grotesque mettant sérieusement en péril les ambitions d'une « prétendue » gestique baroque. Par ce seul exemple, on comprend l'extrême vigilance qu'il faut accorder à certains spectacles utilisant une « gestuelle » approximative par son manque d'informations, de rigueur et d'expérience.

L'Acteur, qui entendait parfaitement les règles de la rhétorique, était tout à fait capable de se mettre en scène (au sens moderne du mot) tout seul. Car la « mise en scène » aux XVII^e et XVIII^e siècles n'avait pas la même signification qu'aujourd'hui. Elle exprimait plutôt les effets spectaculaires des changements de décors, de la somptuosité des costumes, bref, de l'aspect purement esthétique auquel s'associaient les Acteurs-Chanteurs par la grâce de leurs déplacements, de leur maintien, de leurs positions dans l'espace les uns par rapport aux autres et par l'élégance de leurs mouvements. C'est ainsi que Venard de la Jonchère, dans son ouvrage consacré au théâtre lyrique, considère l'Opéra comme...

une bonne école pour le geste. Car ceux qui sont chargés de la partie de la Danse, qui n'est autre chose que l'art du geste, le possèdent aujourd'hui dans un haut degré de perfection.

Nous avons aussi au théâtre François une excellente école, non seulement pour le geste, mais encore pour toutes les autres parties de l'art déclamatoire. Ceux qui se destinent au Théâtre Lyrique, & même quelques-uns de ceux qui y sont admis, devraient fréquenter assiduellement cette école, pour acquérir ou perfectionner un talent, qui est aussi indispensable à l'Opéra que sur aucun théâtre. Cette nécessité se conclut naturellement du principe que j'ai établi plus haut, qui est que l'intérêt doit régner à l'Opéra. Cet intérêt ne peut pas naître du Poème seul, ni de la Musique. Il faut pour cela que l'action soit représentée ; & le succès de cette représentation dépend du talent des Acteurs. Que les Acteurs Lyriques ne dédaignent donc pas de prendre pour modèles les Acteurs François. Ils trouveront peut-être dans les meilleurs d'entre eux quelques imperfections. Tant mieux si leur discernement les conduit jusques-là. Ils seront bien près d'imiter parfaitement, & peut-être de surpasser leurs modèles²⁶.

Devant ces témoignages levant toute équivoque sur l'existence et le rôle majeur que joue l'art du geste dans la tragédie lyrique, pouvons-nous encore longtemps ignorer cette voix qui tente de s'élever du corps de certains Acteurs-Chanteurs ? Tout comme les Harnoncourt, Léonhardt, Malgoire et autres pionniers qui sur le plan musical ont eu le courage d'affronter les foudres de la critique, un brillant interprète utilisant avec bonheur les ressources de la rhétorique gestuelle a des armes largement efficaces pour lutter contre les détracteurs d'un art aux ressources encore sous-exploitées.

Michel Verschaeve,
Artiste Lyrique
Musicologue
Directeur Artistique de La Compagnie Baroque

25 FUMAROLI (Marc), « Le Corps éloquent », in *XVII^e Siècle*, Paris, 1981, n°132, p. 254.

26 JONCHERE (Venard de la), *Théâtre lyrique*, Paris, 1772, I, pp. 131-132.

