

Voix et geste au XIX^e siècle : un langage de convention ?

Isabel BALMORI

Longtemps, les chanteurs ont communiqué avec le public en utilisant des codes d'expression remontant à l'ancienne tradition rhétorique¹. L'*action*² permettait au public de reconnaître les sentiments vécus par le personnage représenté, et de mieux comprendre l'histoire racontée. Le public percevait ces signes au moyen de sensations auditives : la voix ; et de sensations visuelles : la pose, le geste et la physionomie.

L'utilisation de ces deux langages, l'*action-voix* et l'*action-geste*, dépendait de facteurs fort divers comme la nature vocale du chanteur, le style de répertoire, le lieu architectural, la technique vocale ou encore la mode.

L'histoire du chant se caractérise par l'alternance de périodes privilégiant tantôt la virtuosité vocale, tantôt l'emploi du geste, complément du texte bien prononcé et articulé.

Pour mieux comprendre l'évolution de l'esthétique de la voix et du geste durant le XIX^e siècle, nous analyserons brièvement les origines de l'opéra et des pratiques belcantistes, en Italie, ainsi que l'adaptation de ce nouveau genre au goût français.

¹ Art de parler pour convaincre, selon la tradition gréco-romaine.

² Une des parties de la rhétorique : elle souligne le discours par la prononciation et le geste.

Les bases qui ont construit le XIX^e siècle

En Italie naît au début du XVII^e siècle une nouvelle conception de l'esthétique du chant – que l'on appellera plus tard *belcanto*³. Le *belcanto* se caractérisait par la mise en œuvre de quatre principes de base : l'émission nuancée de la voix, acquise par l'exercice de la *messa di voce*⁴ ; puis l'utilisation du *legato* et du *portamento* ; troisièmement les exercices d'union des registres⁵ et, enfin, ceux de flexibilité du larynx par l'exécution du trille⁶. Les chanteurs – après sept ou huit années d'étude au quotidien – contrôlaient avec aisance l'émission du son et réalisaient une grande variété de nuances, non seulement d'intensité mais aussi de timbre. La flexibilité du larynx – acquise essentiellement par la répétition du trille – permettait l'ornementation, qui deviendra de plus en plus virtuose. Le geste et la physionomie étaient – dans cette première période belcantiste – le complément indispensable à l'expression de la voix : les chanteurs s'inspiraient, pour son emploi, des anciens écrits classiques sur l'*action*. Ce nouveau *stile rappresentativo* favorisera certainement l'éclosion de l'opéra.

Le nouveau genre remportera rapidement du succès et sera adopté par les cours européennes, qui engageront des musiciens italiens et formeront leurs propres musiciens à la nouvelle manière de chanter et de jouer.

La France, à cet égard, fait exception. En effet, sous Louis XIV, en 1669 est fondée l'Académie royale de musique, l'actuel Opéra. Dès ses débuts, l'Opéra est confronté au problème du recrutement des chanteurs. Les conservatoires italiens produisaient une quantité importante de chanteurs familiers des exigences vocales et d'action, requises lors des spectacles. Cependant, en France, l'Opéra fait surtout appel à des acteurs, capables de chanter, car le public exige avant tout la compréhension du texte, procurée par un geste convaincant et par une prononciation conforme aux normes.

Dès 1672, Lulli – d'origine italienne – prend la tête de l'institution. C'est lui qui forme les acteurs, les musiciens, même les danseurs. Sa méthode de travail se fonde sur l'imitation. Selon Le Cerf de la Viéville :

³ Terme qui prête à confusion : il désigne la période entre le début du XVII^e siècle et les années 1840.

⁴ Long son filé (*crescendo-decrescendo*), nuance applicable à une note ou à l'ensemble d'une phrase.

⁵ Registre : mécanisme d'émission du son. Celui de poitrine est produit par un fort accolement des cordes vocales, celui de tête appuie légèrement le bord des cordes pour produire le son. Pour égaliser le passage entre les deux mécanismes (qui restaient bien différenciés), les chanteurs travaillaient des exercices d'« union des registres ».

⁶ Ces thèmes seront développés dans une étude ultérieure.

Du moment qu'un Chanteur, une Chanteuse, de la voix desquels il étoit content, lui étoient tombés entre les mains, il s'attachoit à les dresser avec une affection merveilleuse. Il leur enseignoit lui-même à entrer, à marcher sur le Theatre, à se donner la grace du geste & de l'action⁷.

Ou encore :

Il se mettoit à danser devant ses Danseurs, pour leur faire comprendre plutôt ses idées. Il n'avait pourtant point appris, & il ne dansoit qu'ainsi de caprice & par hazard ; mais l'habitude de voir des danses, & un talent extraordinaire pour tout ce qui appartient aux Spectacles les faisoient danser, sinon avec une grande politesse, au moins avec une vivacité très-agreable⁸.

Lulli dépouille le chant des roulades et autres démonstrations virtuoses. Il prend comme modèle la Champmeslé actrice de la Comédie française, contribuant ainsi à créer un style d'opéra français. Contrairement à l'opéra italien – qui a connu le succès en dehors des frontières – l'opéra français s'adressait exclusivement à un public capable de comprendre la langue. Aussi l'acteur-chanteur utilisait une émission vocale plus accentuée – proche d'une déclamation chantée – avec un volume de voix plus important que celui des chanteurs italiens⁹. Dans l'opéra à la française, les acteurs-chanteurs pouvaient même – lors de moments intenses – recourir au cri¹⁰ comme effet dramatique.

En Italie, le *belcanto* valorise de plus en plus la virtuosité vocale. En 1740, le voyageur bourguignon De Brosses fait référence au *stilo antico*, pratiqué encore par le célèbre Senesino : il admire « le goût de son chant et l'action théâtrale »¹¹, mais sa manière n'est plus appréciée par le public. En effet, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, la virtuosité vocale relègue l'*action-geste* au second rang, au point que, selon Burney¹², le grand Farinelli – connu par son aisance dans les

⁷ Jean-Laurent LE CERF DE LA VIÉVILLE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Où en examinant en détail les avantages des Spectacles, & le mérite des Compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la Musique*, Bruxelles : François Foppens, à Saint-Esprit, 1705-1706, [Cinquième dialogue], p. 225.

⁸ Même référence, p. 228.

⁹ Ce n'était pas le cas des chanteurs de cour français, fortement influencés par le *belcanto*.

¹⁰ Mozart en sera choqué. On peut apprécier l'effet expressif de ces cris dans les enregistrements du début du XX^e siècle, laissés par l'acteur Mounet-Sully, l'effet est saisissant.

¹¹ De Brosses commente : « [...] je m'aperçus avec étonnement que les gens du pays n'en étaient guère satisfaits. Ils se plaignaient qu'il [Senesino] chantait d'un *stile antico*. Ce qu'il faut vous dire que le goût de la musique change ici au moins tous les dix ans. » (Charles DE BROSSES, *Le président De Brosses en Italie, Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 par Charles De Brosses*, par M. R. Colomb, Paris : Didier et C^{ie}, 1858, tome I, p. 385.

¹² Charles Burney (1726-1814) voyageur et historien anglais.

longs traits virtuoses – chantait « sans le moindre mouvement, semblable à une statue¹³ ».

À la mort de Lulli en 1687, l'Opéra sera déstabilisé et connaîtra plusieurs tentatives de réorganisation : une école annexe à l'institution continuera de former les acteurs-chanteurs selon l'esthétique vocale française, situation qui se prolongera jusqu'à la veille de la Révolution.

Emploi de l'action au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle découvre le doute pédagogique : le passage de la tradition orale à l'écrit eut pour conséquence de rendre vulnérable le contenu didactique. On peut considérer trois périodes distinctes, qui marquèrent, chacune, la remise en question des pratiques traditionnelles.

La première période commence à la veille de la Révolution, en 1784, quand est créée l'École royale de chant et de déclamation, ancêtre du Conservatoire de Paris. La nouvelle école impose – pour la première fois en France – l'esthétique vocale italienne en milieu institutionnel. Le nouveau langage expressif met l'accent, à ce moment-là, sur la virtuosité vocale. Il relègue le mouvement du corps au second rang. Fondé en 1795, le Conservatoire de Paris reprend pour l'essentiel le système pédagogique de l'École Royale¹⁴. La première *Méthode de chant*, de 1803, ignore l'enseignement du geste, qui est désormais confié à des spécialistes : les maîtres de déclamation lyrique.

Une deuxième période commence en 1837 : le fameux contre-ut de poitrine, émis par Gilbert Duprez, fut vécu comme une rupture avec la *bonne méthode* ; en outre, le monde scientifique des nouveaux spécialistes de la voix contribua à déstabiliser l'enseignement traditionnel. Ainsi viennent se superposer différentes manières de concevoir l'art vocal. Reprenant une grande importance, le geste est mentionné dans les méthodes, qui vont même jusqu'à consacrer d'importants développements à l'*action-jeu*.

¹³ Burney raconte : « Nicolini, Senesino, and Carestini, gratified the eye as much by the dignity, grace, and propriety of their action and deportment, as the ear by the judicious use of a few notes within the limits of a small compass of voice ; but Farinelli without the assistance of significant gestures or graceful attitudes, enchanted and astonished his hearers by the force, extent, and mellifluous tones of the mere organ, when he had nothing to execute, articulate, or express. But though during the time of his singing he was as motionless as a statue, his voice was so active, that no intervals were too close, too wide, or too rapid for his execution. » Charles BURNEY, *A general History of Music*, vol. II « Italian opera in England », New York : Dover publications, [1789] 1957, p. 789.

¹⁴ Le Conservatoire de Paris constituera le modèle pour des nouvelles institutions en Europe qui reprendront le système de branches spécialisées d'enseignement, l'enseignement de la musique sera profondément altéré.

Enfin, une troisième période débute vers 1884. La recherche de la *vérité* sur scène amène progressivement la remise en cause des pratiques de l'*action-jeu*, qui est désormais considérée, par certains, comme un art conventionnel. Le chanteur qui, jusqu'alors, jouait le rôle créatif dans la composition du jeu, perd ce rôle pour suivre les directives du metteur en scène. Les pratiques traditionnelles perdureront néanmoins chez certains artistes jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Parcourons ces trois étapes.

La révolution pédagogique : l'École royale de chant et de déclamation, 1784

L'*École royale de chant et de déclamation* est inaugurée en 1784, pour enseigner ce que l'on considérera enfin comme la *bonne méthode* : la technique italienne. Mais un autre changement – annonçant le profil du futur Conservatoire – se produit : l'école divise l'enseignement vocal en branches spécialisées, de solfège, de vocalisation et de goût¹⁵. L'ancien maître de musique, enseignant simultanément le chant, un ou plusieurs instruments et la composition, est progressivement remplacé par un maître de solfège, pouvant ignorer l'enseignement du chant, ou encore un maître d'instrument ne sachant plus chanter. L'école sépare l'apprentissage de la voix et du geste.

Pour la première fois apparaissent les *maîtres de grammaire et de déclamation*¹⁶. Le règlement de l'école stipule leurs obligations¹⁷ : l'apprentissage de la lecture et de la déclamation – en respectant la bonne prononciation et l'articulation – et l'utilisation du geste. Les gestes seront « justes », c'est-à-dire réduits à l'essentiel, et « arrondis », c'est-à-dire adaptés au nouveau phrasé belcantiste, qui est basé sur la ligne mélodique du *legato* et qui organise les nuances selon le modèle unitaire de la *messa di voce*. Les écoliers emploient ainsi moins de mouvements que les acteurs-chanteurs de l'Académie royale, restés fidèles, eux, aux traditions françaises.

¹⁵ Le *maître de chant* et de goût était un artiste reconnu formant des élèves préalablement préparés par le *maître de solfège* et le *maître de vocalisation*.

¹⁶ Dont François Molé, comédien prestigieux.

¹⁷ Art 5. « [...] les maîtres de grammaire et de déclamation [...] seront obligés d'apprendre à leurs élèves à lire les vers, à prononcer exactement, à bien articuler, à entendre et à bien concevoir ce qu'ils diront ou prononceront, à déclamer, à faire des gestes justes et arrondis, etc. ; ils leur feront apprendre par cœur des opéras [...] ». Constant PIERRE, *Le Conservatoire National de Musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par l'auteur*, préface d'Yves GÉRARD, Bibliothèque des Introuvables : Paris, 2002, p. 4.

Un grand espoir anime la nouvelle institution. Le Prévot d'Exmes, maître de français, prédit dans un article paru dans le *Mercure de France* :

La France recueillera abondamment les fruits de cette institution, lorsqu'on verra, dans quelques années, sortir de l'École royale de chant, de danse et de déclamation, des sujets instruits, tant en qualité d'artistes que de compositeurs, qui prouveront par leurs productions que le goût de la bonne musique nous est aussi facile et aussi naturel qu'aux Italiens. On reconnaîtra alors que les peuples d'Italie n'ont eu l'avantage sur nous, que parce qu'ils jouissent depuis longtemps d'un établissement de cette nature, sous le titre de Conservatoire¹⁸.

De la tradition orale à l'écrit : le Conservatoire de Paris, 1795

L'École royale ferme ses portes en 1795. Le Conservatoire de Paris, qui la remplace, continue à défendre l'esthétique vocale italienne, en réengageant une partie des maîtres de l'École royale. Il adopte le système d'enseignement en disciplines spécialisées. Le Conservatoire devient la référence du savoir musical, matérialisé par la publication des premières méthodes officielles.

Le passage de la tradition orale à l'écrit entraîne l'altération du contenu pédagogique traditionnel. La musique est définie par des principes, volontairement simplifiés, et dont résulteront un appauvrissement du choix didactique et l'uniformisation de l'enseignement musical.

La première *Méthode de chant du Conservatoire*¹⁹, publiée en 1803, traite essentiellement de la voix : elle ne donne pas de conseils sur le geste. Le chanteur Simon La Suze et le comédien Jean-Henry Gourgaud, dit Dugazon, sont engagés pour enseigner la déclamation. Les écrits d'acteurs contemporains²⁰ permettent de reconstituer les méthodes de ces premiers maîtres. Pour apprendre l'usage du geste et de la physionomie, les élèves s'exerçaient dans des cours collectifs, guidés par le *maître de déclamation lyrique* devant un miroir. L'exemple du maître formait toujours la base de

¹⁸ Article apparu dans le *Mercure de France* le 23 septembre 1786, au sujet de l'exercice des élèves de l'École Royale.

¹⁹ RICHER, GARAT, GOSSEC, MÉHUL, GINGUENÉ, LANGLÉ, PLANTADE, GUICHARD & CHÉRUBINI, *Méthode de chant du Conservatoire de Musique contenant Les Principes du Chant, des Exercices pour la Voix, des Solfèges tirés des meilleurs Ouvrages Anciens et Modernes, et des Airs, dans tous les mouvements et les Différents Caractères*, Paris : Imprimerie du Conservatoire de Musique, An 12.

²⁰ Tels que ceux de Prévaille, ou Dazincourt, ce dernier étant maître au Conservatoire (Henri-Alexis CAHAISSE, *Mémoires de Dazincourt, Comédien sociétaire du Théâtre français, directeur des spectacles de la Cour et professeur de déclamation au Conservatoire par H. A. K. *** S.*, Paris : Favre, 1810).

l'apprentissage²¹ ; l'analyse du texte décidait du choix non seulement du geste, mais aussi de l'ornementation, du rythme ou encore des nuances.

Un article paru dans *Le Publiciste*, le 13 février 1808, montre comment l'écriture musicale dictait le geste. Il fallait distinguer le récitatif – moment privilégié de l'utilisation de l'*action-jeu* – de l'air, où le personnage exprimait ses sentiments par l'*action-voix*²². Ainsi, M^{me} Crespi Bianchi, engagée au Théâtre Italien, est appréciée à ses débuts : « il est plaisant de la voir jouer de l'éventail et traîner avec affectation la longue queue de sa brillante robe ; cela est très bon pour délasser le spectateur de la monotonie du récitatif ». Le public, qui attend les prouesses vocales des chanteurs, patiente entre deux interventions virtuoses, acceptant l'emploi du geste, qui l'aide à mieux comprendre les détails de l'histoire. Cependant, le commentateur poursuit : « continuer ce jeu puéril, non seulement durant la ritournelle du grand duo, mais pendant le premier couplet, *Vederlo sol bramo*, dont le chant est si pathétique, s'approcher de Griselda en la menaçant du regard et du geste au moment de ces roulades si expressives, c'est une faute inexcusable ; c'est détourner sur le jeu l'attention que le chant réclame tout entière »²³.

Cependant, dans les mêmes années, en province, François Boisquet, chanteur nantais, défend encore les pratiques de tradition française. Il consacre en 1812 un ouvrage au comédien-chanteur²⁴, dans lequel il se plaint des grands maîtres de la capitale, qui détruisent avec leurs roulades et sons enflés²⁵ le travail patient des maîtres français. Boisquet ne donne pas de précisions sur l'emploi du geste, la formation était encore acquise directement sur scène²⁶.

En ces années, la virtuosité vocale gagne l'Opéra – qui avait jusque-là résisté à l'influence de l'esthétique italienne : Rossini triomphe à Paris. De grands chanteurs comme Manuel García père, la Malibran, Cinti-Damoreau ou encore Adolphe Nourrit connaissent un vif succès grâce à leur chant expressif, ornementé et virtuose.

²¹ Le Conservatoire ne publiera pas de méthode pour l'*action-jeu* du chanteur.

²² Des acteurs exceptionnels comme La Pasta arriveront à convaincre, exprimant les sentiments du personnage simultanément par la voix et le geste, mais ils constitueront l'exception.

²³ Jean MONGRÉDIEN, *Le Théâtre italien de Paris 1801-1831, Chronologie et documents*, II 1801-1808, Collection Perpetuum mobile, Symétrie : Paris, 2008, p. 585.

²⁴ François BOISQUET, *Essais sur l'art du comédien chanteur par M. François Boisquet, de la Société des Sciences et des arts de Nantes*, Paris : Longchamps, 1812.

²⁵ Sons filés ou *messa di voce*, de tradition belcantiste.

²⁶ Cette « éducation [vocale] peut durer deux ou trois ans. Les études faites, on cultive le poli, le goût et la grâce, en travaillant dans les troupes de province ». Même référence, p. 278.

La révolution vocale : Duprez, 1837

Le 17 avril 1837, le ténor français Gilbert Duprez chante, à l'Opéra de Paris, le rôle d'Arnold dans *Guillaume Tell* de Rossini, exécutant pour la première fois en France un contre-ut en voix de poitrine²⁷. Sa performance est restée dans l'histoire du chant. Cependant, le contre-ut n'était qu'un détail, conséquence des autres procédés innovateurs employés ce soir-là par Duprez. Louis Quicherat, professeur de rhétorique, son contemporain, commente : « Deux choses furent particulièrement remarquées, parce qu'elles étaient nouvelles : la manière dont il disait le récitatif²⁸, et les sons vibrant avec éclat, les notes vigoureusement lancées, par lesquelles il exprimait la violence de la passion »²⁹.

L'utilisation de la voix de poitrine dans le registre aigu était pratiquée en Italie, bien avant Duprez. Pour faciliter l'émission en force, il fallait fixer le larynx en position basse et assombrir le timbre. L'inclinaison de la tête en avant³⁰ favorisait cette fixation, mais empêchait la production de l'« articulation du gosier », contribuant ainsi à la disparition de l'ornementation. Dorénavant, l'utilisation du vibrato est constante, mais sert à amplifier le son plutôt qu'à souligner les syllabes et les mots³¹. L'assombrissement de la voix altère le timbre propre à la prononciation des voyelles : il rend la compréhension du texte secondaire et l'articulation plus mécanique qu'expressive.

Le changement fut bien plus profond qu'un effet de mode : Duprez avait osé ne pas faire référence au savoir collectif dans lequel il avait été formé. Le public, qui avait aimé en priorité la « bonne méthode » – résultat du travail et de l'intelligence du chanteur – appréciera plutôt, désormais, les qualités innées,

²⁷ La création de l'opéra avait eu lieu à Paris en 1829, avec Adolphe Nourrit chantant – comme il était d'usage dans la tradition belcantiste – en voix de tête dans le registre aigu. La première en Italie fut donnée à Lucques, deux ans plus tard, le 17 septembre 1831, au *Teatro del Giglio*, avec Duprez exécutant déjà le contre-ut de poitrine sans pour autant révolutionner l'art du chant : les Italiens avaient l'habitude des voix de *ténor fort*.

²⁸ « Il faisait ressortir avec le même soin tous les mots, presque toutes les syllabes. » (Louis QUICHERAT, *Adolphe Nourrit sa vie, son talent, son caractère sa correspondance*, Paris : Hachette et C^{ie}, 1867, p. 44.

²⁹ QUICHERAT, *Adolphe Nourrit*, p. 39.

³⁰ « Pour faciliter l'ascension du larynx, le ténor qui monte en employant la voix blanche, renverse la tête [...]. Au contraire, le chanteur qui use de la voix sombre, et dont il faut que le larynx reste immobile, quel que soit le son qu'il veuille donner, doit rester la tête droite ou même la baisser. » (QUICHERAT, *Adolphe Nourrit*, p. 299.)

³¹ Vers 1840, Alexis de Garaudé expliquait ainsi son emploi : « dans le chant, on doit principalement en faire usage sur les syllabes où est situé l'accent de chaque mot, sur les appoggiatures ou petites Notes, et sur le tems forts de la mesure, dont le caractère demande un coloris plus prononcé. » (ALEXIS DE GARAUDÉ, *Méthode complète de chant ou Théorie pratique de cet Art*, [...] œuvre 40, Paris : chez l'auteur, [c. 1841], p. 39.)

comme le fait d'« avoir de la voix » ou la capacité à émettre des notes extrêmes, indépendamment des moyens utilisés pour y arriver.

L'*action-voix* en fut bouleversée. Pour sa part, l'*action-geste* en vint même – fait inouï – à se détacher du contenu expressif du mot, puisque la voix-son, proche de l'esthétique instrumentale, communiquait désormais l'expression, indépendamment du texte.

À cela s'ajoute un autre facteur. La seconde moitié du siècle est influencée par les tout nouveaux spécialistes – scientifiques – de la voix, qui déstabilisent le savoir des professeurs de chant, peu habitués à prouver rationnellement leur enseignement. On assiste ainsi à la diversification des pratiques.

Cependant, des réactions contre le « chant en force » favorisent la prise de conscience de la valeur de l'ancienne tradition. Des chanteurs exceptionnels comme le ténor Roger, Pauline Viardot (sœur de Manuel García) ou encore Jean-Baptiste Faure laissent le témoignage d'un art vocal subtil et d'un jeu de scène émouvant.

C'est à cette époque qu'apparaissent les premières méthodes de chant, consacrant un chapitre et des consignes précises à l'*action-jeu*.

Le jeu de l'acteur dans les Méthodes de chant, García et Cordero

L'*action-jeu* est mentionnée, dès le milieu du siècle, par les méthodes de chant. Manuel García fils (1805-1906), dans la seconde partie de son *Traité complet*³², publié en 1847, propose un ordre d'apprentissage pour l'*action* : lire d'abord le texte, sans trop d'emphase ; puis « s'isoler complètement du personnage (que le chanteur) doit représenter, le placer en face de soi par l'imagination, et le laisser ensuite agir et chanter. En reproduisant fidèlement les impressions que lui aura suggérées cette création fantastique, l'artiste obtiendra des effets bien plus frappants que ceux auxquels il atteindrait en se mettant à l'œuvre tout d'abord³³ ». Il faut constater que même s'il s'agit-là d'une image projetée de l'imaginaire, l'imitation reste un principe pédagogique important.

Pour transmettre les sentiments du personnage, il faut créer des signes extérieurs reconnaissables par le spectateur. Manuel García en dresse une liste, non sans réaffirmer son attachement aux signes sonores³⁴ : « 1^o Les mouvements

³² Manuel GARCIA fils, *École de García, Traité complet de l'art du chant en deux parties*, Paris : chez l'auteur, E. Troupenas et Cie. [1^{re} partie, 1841, seconde Partie 1847].

³³ Exercice déjà pratiqué par Talma. Même référence, p. 50.

³⁴ García fils – contrairement au père – avait eu beaucoup de peine, dans sa courte carrière de chanteur, à gérer son geste.

de la physionomie, 2° Les altérations diverses de la respiration, 3° L'émotion de la voix, 4° Les différents timbres, 5° L'altération de l'articulation, 6° Le mouvement du débit, 7° L'élévation ou l'abaissement des sons, 8° Les divers degrés d'intensité de la voix³⁵ ». García fils défend d'abord l'expression de l'*action-voix* : il ne proposera aucun exercice concret sur le geste.

Une des premières méthodes modernes consacrant un chapitre entier au jeu de l'acteur est celle d'Antonio Cordero, *Escuela completa de canto*³⁶ publiée en 1858 à Madrid. Son témoignage est d'un grand intérêt, puisque l'auteur explique non seulement en détail le comportement des acteurs sur scène, mais aussi la méthode pour acquérir l'aisance du geste.

Cordero décrit ainsi l'apprentissage d'un jeune chanteur³⁷. Celui-ci commençait généralement par exercer ses jambes : elles donnaient la force et la stabilité au personnage ; leur position suivait des règles strictes. Cordero tenait compte des effets optiques et acoustiques, du côté de la salle. Ainsi, la position du pied n'était jamais perpendiculaire à la *rampe*, mais légèrement en angle³⁸. De même pour le corps : le chanteur ne se plaçait jamais face au public, sauf s'il voulait obtenir la projection du son dans la salle, par exemple lors de l'émission d'une note finale.

Le geste, comme la musique, avait son rythme et ses accents. Cordero décrit six gradations (vers le *crescendo*) dans l'utilisation du geste ; la femme, obligée par les convenances à être plus discrète, n'en disposera que de quatre.

Pour exercer le geste, l'élève se plaçait devant un miroir, tenant à la main un bâton en diagonale placé entre un pied et la main du côté opposé. En travaillant le geste du bras libre, l'élève contrôlait par l'appui sur le bâton son immobilité. Les yeux étaient les organes principaux de l'expression de la physionomie, travaillée également devant le miroir. Le maquillage rehaussait l'expression de la physionomie.

Certains effets, « extra-artistiques », étaient admis : ainsi le chanteur, au fond de la scène, pouvait avancer en émettant une longue note *crescendo*, causant ainsi un effet d'amplification de la voix, toujours apprécié. Ou encore le chanteur regardait et adressait quelques mots au public assis aux premiers rangs, pour les « magnétiser », en les impliquant directement dans la passion jouée. Pour

³⁵ GARCIA fils, *École de García, Traité complet de l'art du chant en deux parties*, p. 50.

³⁶ Antonio CORDERO, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático e italiano*, Madrid, 1858.

³⁷ Probablement celui qu'il avait suivi lui-même avec son professeur Juan Jiménez, qui publiera aussi un traité, en 1862.

³⁸ Le pied placé « droit », sur scène, donnait comme effet visuel des jambes tordues.

obtenir l'effet, il ne devait fixer personne, mais l'ensemble de la rangée. L'émotion se répandait ainsi dans toute la salle.

Cordero consacre une partie de son chapitre sur l'*action-jeu* à ce que les anciens appelaient les *grâces* : « à rendre la nature élégante jusque dans ces défauts »³⁹. Ainsi, au moment où le personnage meurt poignardé, la posture la plus fréquente du nouveau mort était au sol, le côté droit allongé, avec le bras correspondant posé par terre, la tête appuyée sur le bras ; le bras gauche ne devait en aucun cas cacher la physionomie du visage [voir figure 1]. Une autre variante de fin tragique était l'empoisonnement. L'acteur devait mimer une sensation étrange qui se convertissait progressivement en douleur et en désespoir contenu. Même au moment de la mort violente l'acteur devait montrer du *goût*⁴⁰.

La manière de quitter la scène était très importante, car elle laissait toujours une impression, bonne ou mauvaise, chez le public. Ainsi, lorsque le personnage partait, la position de la tête montrait son sentiment : la tête était haute, abattue, naturelle, etc. Au moment des applaudissements, il fallait se presser de quitter la scène pour ne pas rompre l'illusion du personnage incarné, et revenir aussitôt, cette fois-ci en ayant abandonné le rôle, pour recevoir la reconnaissance du public.

L'art du chant théâtral, l'enseignement en France : la fin du siècle

La comparaison de trois traités du dernier quart du siècle, théorisant le jeu scénique du chanteur et parus dans l'espace d'une dizaine d'années montre l'évolution de l'enseignement de l'action.

Le premier de ces traités est celui de Jules Audubert, *L'Art du chant*⁴¹, publié en 1876. Il contient un « Traité de maintien théâtral », montrant à l'aide de lithographies la tradition des chanteurs-acteurs, ses contemporains. Professeur

³⁹ Selon d'Hannetaire dans les *Observations sur l'Art du Comédien* (1764), p. 131.

⁴⁰ D'après l'historien Paillot de Montabert, la « mort digne » était déjà enseignée à Rome : « il fallait que les maîtres d'escrime *Laristoe*, qui intruisoient les gladiateurs, leur montrassent non seulement à se bien servir de leurs armes, mais il falloir encore qu'ils enseignassent à ces malheureuses victimes dans quelle attitude il falloir tomber, et quel maintien il falloir tenir lorsqu'on étoit blessé mortellement. Ces maîtres leur apprenoient, pour ainsi dire, à expirer de bonne grace ». (Jacques-Nicolas PAILLOT DE MONTABERT, *Théorie du Geste dans l'art de la peinture : renfermant plusieurs préceptes applicables à l'Art du Théâtre suivie des principes du beau optique, pour servir à l'analyse de la Beauté dans le Geste pittoresque. Extrait d'un ouvrage inédit sur la peinture*, Paris : Magimel, 1813, p. 65.)

⁴¹ Jules AUDUBERT, *L'Art du chant suivi d'un traité de maintien théâtral avec figures explicatives*, Paris : Brandus et C^{ie}, 1876.

de chant à Paris, Audubert s'adresse surtout à un lecteur français. Il explique l'apprentissage qu'il a reçu au Conservatoire et le transmet à son tour.

Le deuxième ouvrage, *l'Esthétique du Chant et de l'Art Lyrique*⁴² d'Enrico Delle Sedie, professeur d'origine italienne enseignant au Conservatoire de Paris, paraît en 1885, en trois langues (italien, français et anglais). Son quatrième livre, sur *l'action-jeu*, contient des exemples tirés de Corneille, d'Alfieri et de Shakespeare. Delle Sedie puise surtout dans les manuels d'art oratoire, signe annonçant la fin d'une tradition.

Le troisième ouvrage s'intitule : *Mimique, physionomie et gestes*⁴³. Publié en 1895, il est dû à Alfred Giraudet, basse à l'Opéra, professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Paris. Giraudet se fonde sur les théories de son maître, François Delsarte. Cet ouvrage se veut scientifique : la théorisation et l'emploi d'une nomenclature facile à mémoriser convertissent *l'action* en science exacte.

Malgré les différences de présentation, les contenus de ces ouvrages sont semblables. Les trois auteurs font ainsi référence à la *pose*, attitude statique ; au geste, mouvement réalisé essentiellement par les mains et les bras ; et à la physionomie, expression du visage.

En cette fin de siècle, la pose s'inspirait de la statuaire classique grecque. Le mouvement du tissu drapé, moulant les formes du corps, mettait en valeur l'attitude et le geste. D'autres éléments, comme la coiffure chez les femmes, contribuaient à la composition du personnage : les cheveux sagement tressés ou librement déliés constituaient un élément de séduction, à doser selon les circonstances. Le maquillage accentue la physionomie.

Audubert décrit deux variantes de la *pose*. La première : « le poids du corps repose sur une jambe, tandis que l'autre est placée en avant⁴⁴ ». Pour la seconde, Audubert propose que « le poids repose sur l'une des jambes, tandis que l'autre est reportée légèrement en arrière, le jarret plié et la pointe du pied touchant le sol⁴⁵ » [voir figure 2]. Ces poses donnaient de l'élégance au maintien et libéraient le geste du côté opposé à l'appui.

⁴² Enrico DELLE SEDIE, *Esthétique du Chant et de l'Art Lyrique*, Livorno, 1885.

⁴³ Alfred GIRAUDET, *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments [...] avec 34 planches hors texte, composées et 250 figures gravées en taille-douce d'après les dessins originaux de Gaston Le Doux et portrait de l'auteur par E. Duez*, Paris : Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

⁴⁴ Même référence, p. 260.

⁴⁵ Jules AUDUBERT, *L'Art du chant*, p. 261.

Partant de ces deux poses de base, les gestes s'opèrent « du bras droit si c'est le pied droit qui se trouve en avant, et du bras gauche, si c'est le pied gauche⁴⁶ ». Pour changer de pose, le chanteur s'entraîne à pivoter sur la pointe des pieds ou le talon. Audubert recommande de garder la pose « le plus longtemps possible⁴⁷ », conformément au genre de répertoire pratiqué à l'Opéra qui, de plus en plus, représente le style grandiose, dit *antique* : les mouvements étaient devenus plus amples⁴⁸.

Grâce et élégance constituaient les qualités du geste. Au moment de le dessiner, la main restait presque inerte, la paume en dedans ; c'est seulement à la fin du geste qu'elle prenait sens [voir figure 3]. L'ouverture du bras s'opère toujours vers l'extérieur (pour ne pas cacher l'expression du corps). Audubert décrit avec précision le langage des mains : « sur les mots, *je veux*, la main est presque fermée, l'index indiquant la terre, et le dessus de la main en dehors [voir figure 4]. [En revanche] sur les mots, *ici même*, [...] la main se retourne en s'ouvrant à demi, les doigts recourbés légèrement, dans une position gracieuse, laissant voir en partie la paume⁴⁹ ».

Les gestes symétriques sont proscrits. En tant que langage rhétorique, le geste recherche les variations pour éviter la monotonie [voir figures 5 et 6] ; il tenait compte de la relation entre les personnages. La *passade* (déplacement par rapport à un autre acteur proche) se fait par devant. Elle a pour but de rompre la monotonie d'un dialogue en position statique. Le *chant à l'épaule* (dialogue entre deux chanteurs regardant vers la salle) permet au public d'apprécier les physionomies.

Delle Sedie⁵⁰ différencie le geste qui « prévient l'action » de « celui qui la met à exécution⁵¹ ». La pose, malgré sa statique, est indissociable du mouvement. Elle est : « le *reflet de l'action du corps*, et en même temps le *point de départ de l'action même*⁵² » [voir figure 7].

⁴⁶ Jules AUDUBERT, *L'Art du chant*, p. 280.

⁴⁷ « Quand on a pris une pose, il faut la conserver le plus longtemps possible, sans cependant fatiguer l'œil du spectateur », même référence, p. 263.

⁴⁸ « On prétendait autrefois que la main ne devait pas se lever au-delà du niveau de l'œil ; on a beaucoup modifié de nos jours ces règles trop absolues. », Même référence, p. 266.

⁴⁹ Même référence, p. 267.

⁵⁰ Delle Sedie appartenait à une famille de commerçants, et exerça le même métier que ses parents jusqu'à l'âge de 24 ans, où il découvre sa voix au service militaire, en chantant devant ses camarades. Il fit une grande carrière européenne et chantait dans les années 1860 aux Italiens, à Paris.

⁵¹ DELLE SEDIE, *Esthétique du chant*, p. 25.

⁵² Même référence, p. 27.

Notons que les gestes ne doivent être exagérés que « sous le costume grec ou romain ». Les moments d'arrêt sur des poses convertissent la scène en tableau vivant [voir figure 8].

Le langage utilisé par Audubert et Delle Sedie est très proche de celui de Cordero, ce qui dénote une racine commune de tradition très ancienne.

Giraudet et Delsarte décortiquent et ordonnent méthodiquement chaque mouvement, de l'inclinaison de la tête à la position du pied : grâce au classement logique, le chanteur pouvait trouver le geste approprié à chaque situation [voir figure 9].

Adoptant un système trinitaire, les auteurs décomposent tout mouvement en trois catégories : *excentrique*, *concentrique* et *normal*⁵³. Ainsi, si l'action s'adresse à un autre acteur ou si elle exprime le désir d'un objet extérieur, le geste est dessiné en ouverture (*excentrique*), vers l'objet. Par opposition, le geste est dessiné vers lui-même (*concentrique*) quand la pensée exprime des sentiments personnels : l'amour intériorisé, la méfiance, la solitude. En dernier lieu, le geste est assimilé à l'immobilité, le non-geste (*normal*) pour traduire, par exemple, la prière mystique. Ou encore, un œil très ouvert (*excentrique*) avec un sourcil tendu (*concentrique*), exprime la fermeté, voire la violence. En revanche, l'œil très ouvert et le sourcil levé (*excentrique*) expriment l'étonnement [voir figure 10].

Les théories de Giraudet et Delsarte connaîtront beaucoup de succès aux États-Unis, où elles influenceront l'esthétique de la danse moderne.

Louis Becq de Fouquières et la mise en scène

Selon l'ancienne tradition, l'acteur avait la responsabilité de concevoir son personnage. L'auteur de la pièce ou un régisseur coordonnaient l'ensemble perçu du côté de la salle. Le chanteur décidait de ses mouvements, selon certains points de repère : la porte par laquelle il devait sortir, le centre de la scène ou la rampe. À chaque spectacle, ses mouvements pouvaient être différents.

En 1884, Louis Becq de Fouquières, homme de lettres français, publie *L'art de la mise en scène*⁵⁴, premier ouvrage sur cette matière. Il parle ainsi du « centre optique » sur scène, où tous les regards convergent, valorisant les moments les plus importants de l'action de l'acteur. Le public concentre son regard sur le

⁵³ Les théories de Delsarte sont très proches de celles qui avaient été publiées, un demi-siècle auparavant, par le Hollandais Humbert de Superville (1770-1849), *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, La Haye : Schinkel, 1827.

⁵⁴ Louis BECQ DE FOUQUIÈRES, *L'art de la mise en scène*, Paris : G. Charpentier et C^{ie}, 1884, p. 161.

chanteur, se laissant impressionner par son art, tout élément de nature à le distraire étant exclu : sinon, « le spectateur, dont les magnificences de la mise en scène captivent les yeux, n'est plus dans un état de conscience susceptible de goûter, soit la beauté littéraire de l'œuvre représentée, soit la profondeur et la vérité psychologique des passions qu'elle met en jeu. L'attention est détournée de son objet principal, et, dans ce cas, le plaisir que nous goûtons, véritable plaisir des sens, est inférieur à celui que nous aurions dû ressentir⁵⁵. » Becq de Fouquières se méfie de la recherche de réalisme risquant de se substituer à l'imagination du spectateur : « la mise en scène doit laisser l'idée seule se manifester et éveiller le phénomène dans l'imagination du spectateur⁵⁶ ». Il ajoute : « c'est précisément parce que la mise en scène est une fiction qu'elle est un art⁵⁷ ».

C'est la fin d'une époque. Quatre années plus tard, en 1888, le Théâtre-Libre d'Antoine recherchera la *vérité* du personnage et de l'objet sur la scène. L'art de l'illusion sera considéré comme conventionnel. Cette rupture avec la tradition se concrétisera au début du XX^e siècle.

Pourtant, des générations d'artistes avaient ému leur public, utilisant ce langage dont les racines plongeaient dans la tradition gréco-romaine, et probablement encore plus anciennes. Ce langage, en apparence simple, résultait d'années d'études et d'observations. Il permettait l'acquisition de la maîtrise technique des codes d'expression. Ces codes risquaient – si l'on méconnaissait leur sens profond – de devenir des signes superficiels ou conventionnels. Au contraire, ils manifestaient l'art quant ils étaient servis par le talent, la sensibilité et l'intelligence de l'artiste.

© Isabel BALMORI

⁵⁵ BECQ DE FOUQUIÈRES, *L'art de la mise en scène*, p. 20-21.

⁵⁶ Même référence, p. 263.

⁵⁷ Même référence, p. 90.



Figure 1 : Revue « Le Théâtre » n° 23, novembre 1899.

Dans cette image, on peut observer les différents moments de la chute mortelle de plusieurs personnages. Malgré une situation de lutte, aucun d'eux ne tourne le dos au public. La main droite libre exprime, chez le personnage en noir, l'horreur devant la pensée de la mort (la main ne cache pas le visage). Le personnage au premier plan, les doigts crispés sur la poitrine, montre l'extrême douleur avant de mourir. Nous sommes proches de la description de Cordero.



Figure 2 : Loys (Muratore) dans l'opéra *Le Miracle*. Revue « Le Théâtre »,
n° 291, février 1911.

Exemple de variante de pose (pied en arrière). Les habits, avec des manches très larges, contribuent à donner de l'effet aux gestes des bras. La physionomie exprime de l'inquiétude, avec la main (mise en évidence sur le fond noir de l'habit) dont l'index, ainsi que le regard, signalent la direction du centre d'intérêt de la scène.



Figure 3 : J. AUDUBERT, *L'art du chant*, p. 266

La main prendra vie et deviendra expressive à la fin du mouvement du bras, donnant ainsi beaucoup de souplesse et d'élégance au geste. Le regard du personnage montre au public le centre d'intérêt. Pourtant, le personnage est dans la première pose : la main droite légèrement ouverte est active, ainsi que la jambe correspondante. Il utilise le bras gauche dans un mouvement surprenant, dépassant la hauteur de sa tête dont la position a légèrement baissé (mouvement d'opposition au lever du bras).



Figure 4 : Revue « Le Théâtre », n° 223, avril (I) 1908.

Iseult montre par son attitude autorité et noblesse. La beauté du personnage est rehaussée par le costume et la chevelure. La description d'Audubert : « sur les mots, *je veux*, la main est presque fermée, l'index indiquant la terre, et le dessus de la main en dehors » est ici mise en valeur par l'absence d'autres gestes. La position de la tête et le regard complètent le sens de la pose. À noter la position du thorax, avec le sternum relativement haut, identifiable aux pratiques de respiration belcantistes, en usage depuis le XVII^e siècle.



Figure 5 : « M. Lassalle et Sellier dans le *Tribut de Zamora* », Revue
« Musica », Juillet 1906

Contre toute logique, les deux personnages sont situés face au public qui exige de voir l'expression de leurs physionomies. La jambe allongée prolonge la ligne du corps du personnage tombé à terre, contribuant ainsi (malgré le genou fléchi) à l'harmonie de l'ensemble.



Figure 6 : Blanche Marchesi dans *A Basso porto*, musique de Spinelli [à Londres]. Revue « Le Théâtre » février 1900, II, n° 28.

Trois attitudes pour un même personnage : dans la première image, le corps de la jeune femme bascule légèrement en arrière, devant la vision qui la tourmente, et dont le personnage se protège avec le bras droit replié.

Pourtant les poings sont fermés, ce qui montre un certain courage, confirmé par la force du regard, proche du défi. Le même personnage à genoux a le corps dans une position ouverte, attitude humble mais digne. Cette dernière qualité est accentuée par l'inclinaison en arrière de la tête. La position des doigts sont d'une grande élégance, les bras ouverts évitent le parallélisme. Dans la dernière image, l'attitude est plus statique, pourtant la tête tournée en direction opposée au tronc et les deux attitudes asymétriques des bras créent la variété. L'absence de mouvement concentre l'intérêt du public sur la physionomie.



Figure 7 : M^{lle} Claire Friche du théâtre royal de la Monnaie, Revue « Le Théâtre », n° 296, avril (II) 1911.

Dans cette pose assise, M^{lle} Claire Friche (Elektra) illustre le geste qui « prévient l'action ». À remarquer le parallélisme entre la position des doigts des mains sur le tissu et les cheveux sur le corps. La physionomie ressort entre les cheveux sombres : le regard, les narines et la bouche entr'ouvertes donnent beaucoup de force et de sensualité au personnage.



Figure 8 : Revue « Le Théâtre », n° 210, septembre 1907.
Dans un grand espace comme le Théâtre Antique d'Orange, les gestes étaient certainement encore plus amples que dans un théâtre conventionnel. M^{me} Segond-Weber, lève les deux bras dans une pose de grande beauté. Le bras gauche est plus haut que le droit, évitant ainsi le parallélisme et permettant montrer l'expression des deux mains. La tête inclinée en arrière fait opposition à l'angle dessiné par les bras. La physionomie implorante montre les sentiments du personnage. Le drapé de la robe, soigneusement placé pour la photographie, est très proche de l'esthétique du tableau.

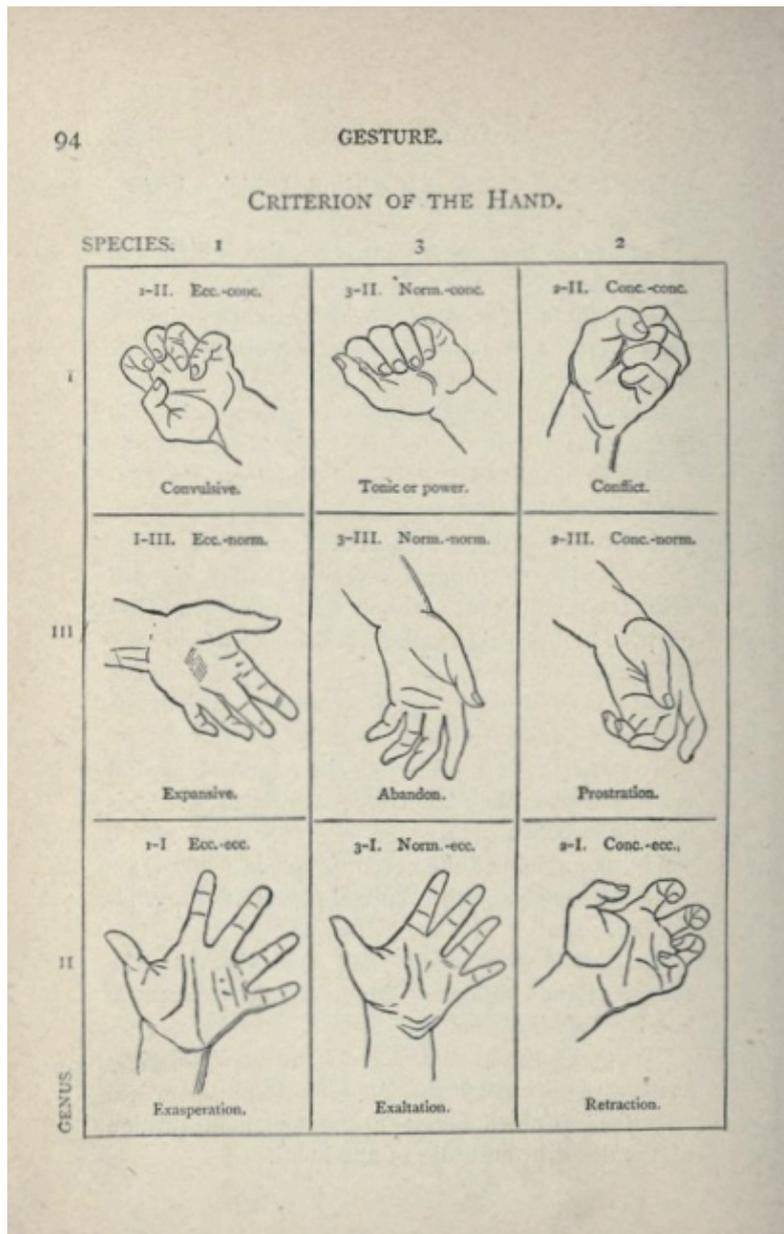


Figure 9 : DELSARTE, *System of oratory*, p. 94, E. S. Werner : New York, 1893.

Diverses positions de la main et leur rapport au sentiment vécu par le personnage.



Figure 10 : Le martyre de Saint Sébastien, Revue « Le Théâtre », n° 299, Juin (I) 1911.

Le personnage utilise la première pose : le poids du corps sur la jambe gauche libère le côté droit au mouvement. Il exprime sa frayeur par l'ouverture des yeux et de la bouche, ainsi que par la position des mains, avec les doigts écartés. L'inclinaison de la tête est en opposition au mouvement du bras et de la jambe droite.