

La gestuelle dans les opéras de Lully. Le cas de la plainte d'*Armide*

Magda-Eliza MAFTEI¹

Résumé : Cet article porte sur un des éléments essentiels de l'opéra baroque – la gestuelle. Ayant comme point de départ des traités de rhétorique et d'art théâtral, nous essayons de mettre en gestes la plainte de troisième acte d'*Armide*, chef-d'œuvre du compositeur Jean-Baptiste Lully. Après une synthèse des ouvrages les plus récents qui traitent le sujet de la gestuelle baroque, nous identifions trois éléments essentiels pour une mise en gestuelles, ainsi que d'autres détails liés à l'incarnation de la parole par le geste dans la tragédie lyrique. Ensuite, nous tentons une proposition de gestuelle pour la plainte d'*Armide*, en tenant compte des vers, des mots importants et des émotions du personnage. En absence des sources plus précises sur la gestuelle des acteurs-chanteurs, en France, au XVIII^{ème} siècle, la mise en gestuelle d'un air reste, à la fin de la recherche, un choix fait par l'interprète ou le metteur en scène.

Mots-clés: *Lully, plainte, gestuelle, baroque, Armide, opéra*

1. Introduction

Dans sa *Lettre sur la musique française* (Rousseau 1753, 91), Jean-Jacques Rousseau formule une critique virulente sur le monologue d'*Armide* de Jean-Baptiste Lully. Même s'il apprécie les vers et la situation dramatique, il considère que la musique a été sauvée par « les bras et le jeu de l'Actrice ». Au-delà de la subjectivité de son propos, cette affirmation montre l'importance du jeu théâtral dans la tragédie lyrique et, par conséquent, l'importance de la rhétorique gestuelle dans ce genre musical français.

Nous nous sommes posé la question de l'interprétation des opéras de Jean-Baptiste Lully du point de vue de la gestuelle. Quels sont les gestes qui peuvent accompagner le discours, en mettant en valeur le sens des vers ? À partir de cette

¹ PhD Candidate *Gheorghe Dima* Music Academy, Cluj-Napoca, magdaelizamaftei@yahoo.com

question, nous avons tenté de proposer une mise en gestuelle pour la plainte d'Armide de l'opéra homonyme, en nous appuyant sur des traités d'époque et des travaux plus récents.

Les recherches sur la gestuelle baroque ont été initiées dans les années 1970 par Dene Barnett, professeur de philosophie à New South Wales University à Sydney en Australie. Dans son ouvrage, *The Art of Gesture*, il établit un lien entre la rhétorique et l'art du théâtre. Ainsi, il pose les fondements d'une théorie de la gestuelle dans l'opéra baroque, à partir de l'idée que, en France, le jeu de l'acteur-chanteur était considéré plus important que le chant (Barnett 1987, 16). Barnett a ouvert la voix aux autres musiciens et chercheurs qui ont développé ses idées.

Michel Verschaeve est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Le Traité de chant et mise en scène baroque* qui est conçu comme un guide pour les chanteurs d'aujourd'hui qui souhaitent interpréter des œuvres baroques. En ce qui concerne l'incarnation d'un personnage, il affirme que, dans le cas de la musique baroque, ce que le public voit n'est pas un jeu réaliste, mais un « reflet » du personnage (Verschaeve 1997, 107). Ce « reflet » est le résultat non pas d'un travail psychologique sur le texte, mais d'un travail basé sur les règles de la rhétorique. Cette idée est reprise par Eugène Green qui met la déclamation au cœur du travail de l'interprète (Green 2001, 144). La déclamation ou l'incarnation de la parole est soutenue par le mouvement et l'énergie du corps.

Une importante source pour la gestuelle baroque est le double traité *Chironomia* et *Chirologia* (1644) de John Bulwer, médecin et philosophe anglais. Dans son ouvrage, il décrit les différents gestes que les orateurs utilisaient pour persuader leur public. En comparant les gestes des traités de Bulwer avec des peintures des XVII^e et XVIII^e siècles, Nicole Rouillé montre l'universalité des gestes à l'époque baroque. Elle considère l'art de la déclamation comme une symbiose entre la voix et la gestuelle baroque, qui est étroitement liée à l'art de l'éloquence (Rouillé 2006, 110). La tragédie lyrique, lieu du pathétique et de drame, s'inscrit dans le style de l'éloquence nommée style sublime ; dans ce style, l'objectif est de provoquer chez le public des passions, « par l'élévation des pensées, la noblesse et la beauté de ses images qui frappent l'imagination » (Rouillé 2006, 27).

2. La gestuelle baroque – notions fondamentales

En ce qui concerne la réalisation de la gestuelle des plaintes, il convient de rappeler quelques notions fondamentales sur la gestuelle baroque.

Premièrement, le corps baroque fonctionne sur le principe de l'asymétrie : les pieds forment un angle, l'appui est marqué sur une jambe et il y a un

déhanchement ou une torsion dans la partie supérieure du corps ; l'asymétrie des bras par rapport à la jambe d'appui est recommandée, afin que l'acteur, par ce maintien, crée « l'illusion d'une statue animée, ou d'une peinture en mouvement » (Rouillé 2006, 122). En ce qui concerne les bras, les gestes symétriques sont à éviter, sauf dans les cas suivants : « pour prier, adorer, demander, souffrir, déplorer, douter, témoigner, montrer la bienveillance et de la commisération, révéler au grand jour l'infinité de Dieu, bénir l'auditoire, repousser avec mépris, rejeter et se détourner » (Rouillé 2006, 162). Comme la perfection est symbolisée par la symétrie, l'homme, créature imparfaite, ne peut que tendre vers la perfection (Rouillé 2006, 163).

Deuxièmement, le geste précède la parole. La simultanéité entre le son et le mouvement est naturelle, mais elle crée une certaine redondance (Verschaeve 1997, 294). Le geste crée une anticipation visuelle qui attire l'intérêt du spectateur et il donne de l'énergie à la parole, qui clarifie le sens du geste. Toutefois, le geste ne devrait pas remplacer le mot (Green 2001, 147). Franciscus Lang suggère que le principe d'anticipation de la parole est, en fait, justifié par la Nature : « les membres de notre corps réagissent plus rapidement aux sensations émotionnelles que notre esprit, régi par la raison » (Lang 1975, 182). Comme la mise en gestuelle d'un air reste un acte rationnel, ce principe peut amener des problèmes dans le travail de la gestuelle. Par la pratique, l'interprète peut retrouver le naturel dans les mouvements et créer de nouveaux réflexes.

Troisièmement, les traités parlent d'une préférence pour la main droite pour les gestes. La main gauche vient toujours comme un « accompagnement » de la droite et elle s'élève toujours moins haut que la droite. Selon Michel Le Faucheur, n'utiliser dans les gestes que la main gauche est à éviter, comme étant « de mauvaise grâce » (Le Faucheur 1657, 220-221). Le raisonnement est que la droite représente le Bien et la gauche a toujours été associée au Mal (Rouillé 2006, 176).

En ce qui concerne la classification des gestes, la plupart des auteurs mentionnent trois catégories principales : gestes indicatifs, pour désigner un objet ou une personne, gestes imitatifs, qui illustrent une certaine qualité d'un objet ou décrivent un personnage et gestes d'expression ou affectifs, qui montrent des passions.

3. Voix et geste dans la tragédie lyrique

Dans la tragédie lyrique, comme il était interdit de tourner le dos au Roi et au public (Verschaeve 1997, 175), le jeu était frontal. En même temps, ce type de jeu facilitait la projection de la voix et la compréhension du texte. En ce qui concerne les déplacements dans la tragédie, les mouvements étaient « épurés et réduits en

nombre et en étendue, de sorte qu'un seul pas, ou même un changement d'appui, pouvait avoir la valeur d'un tremblement de terre » (Green 2001, 160). Toutefois, cette lenteur ne manquait pas d'énergie.

Les gestes tragiques sont, en général, comme les déplacements, plus lents et plus amples. Dans les airs, les mouvements des bras ont une fréquence moins soutenue que dans le récitatif (Verschaeve 1997, 183). Les catégories de gestes les plus appropriées pour la tragédie lyrique sont les gestes indicatifs et ceux d'expression ; les gestes imitatifs étaient considérés comme la pratique ordinaire de l'acteur, et plus appropriés dans le style simple de l'éloquence (les genres comiques). Les gestes d'argumentation sont utilisés en priorité dans les récitatifs (Rouillé 2006, 110). John Bulwer déconseille un mouvement perpétuel des bras, ainsi que les gestes qui imitent des actions, comme, par exemple, l'escrime ou le jeu d'un instrument de musique.

Dans la tragédie lyrique, c'est la musique qui engendre et influence le mouvement. Michel Verschaeve parle même d'une « musique des silences » (Verschaeve, 1990, 293): les silences donnent aux interprètes le temps de changer de gestes et de postures corporelles, pour mettre en valeur le texte ; les changements d'appui et les déplacements se réalisent aussi sur les silences (Green 2001, 161). Les costumes servent comme une amplification du geste et contribuent à la création de l'illusion scénique ou du merveilleux dans la représentation dramatique. En même temps, elles nous indiquent les limites des mouvements ; par exemple, le port d'un corset ne permet pas que les bras se lèvent au-dessus de la tête. L'ampleur des gestes dépend du degré de passion que l'interprète veut transmettre au public, ainsi que de la dimension de la salle du spectacle : dans une salle plus grande, les mouvements seront plus amples.

Les gestes, par le fait qu'ils précèdent la parole, donnent de la vitalité à la prononciation et facilitent la projection de la voix. Anticipée par les mouvements, dans la tragédie lyrique, la voix de l'interprète peut chercher « parfois la beauté, mais aussi la laideur en rapport avec certaines impressions issues, par exemple, de l'onomatopée » (Verschaeve 1997, 296).

4. La gestuelle dans la plainte d'Armide

Dans notre démarche de mise en gestuelle d'une plainte, nous commençons avec l'analyse du texte et le repérage des mots « phares » qui renferment tout le sens de la phrase et qui vont être précédés par un geste. En ce qui concerne les enchaînements des mots expressifs, l'interprète choisit celui qui lui correspond le mieux, en fonction de ce qu'il veut souligner dans le contexte dramatique.

Toutefois, si une phrase ne comporte aucun nom ou adjectif évocateur pour l'état d'âme d'un personnage, l'Acteur-Chanteur peut adopter « l'attitude du Comédien qui préfère jouer alors la phrase plutôt que le mot » (Verschaeve 1997, 172). Le geste ne se limite pas à la signification du mot, mais il peut communiquer au public toutes les nuances des effets recherchés. Ainsi, nous pouvons tenter de trouver des sous-textes, qui nous aident à varier les gestes, tout en étant en accord avec les passions et les intentions du personnage.

Nous allons utiliser les noms en latin du traité de Bulwer, ainsi que d'autres gestes qui ne sont pas mentionnés, comme, par exemple, quelques gestes d'imitation. Dans les planches de ses traités, Bulwer décrit et illustre les gestes des mains et des doigts. La dénomination précise des gestes en latin facilite leur mémorisation aux orateurs, ainsi qu'aux acteurs-chanteurs. Même si l'on parle surtout des gestes, il ne faut pas oublier que le regard et la position de la tête sont aussi importants que le geste dans la transmission de l'émotion.

Le troisième acte de l'opéra *Armide* de Lully débute avec la plainte du personnage principal, « Ah ! si la liberté me doit être ravie ». Après sa tentative de poignarder Renaud, qui est devenu son captif grâce aux enchantements, Armide se retrouve seule, dans un désert. Le texte nous apprend que, en réalité, elle est elle-même la vraie captive, et non Renaud. L'amour qu'elle ressent la rend faible et en même temps, il représente une perte de contrôle sur ses propres actions. Cette plainte ne contient pas de références aux larmes, ni de mots qui peuvent suggérer un pathétisme exacerbé ; elle s'apparente plutôt à une introspection : Armide questionne sa condition de magicienne toute puissante, ainsi que ses désirs et ses émotions changeantes.

Dans une mise en gestuelle de la plainte d'Armide, nous allons tenir compte de la complexité du personnage en favorisant les gestes affectifs. Les gestes vont aider à la compréhension du discours, ainsi qu'à la suggestion du sens caché de ses mots :

Ah ! si la liberté me doit être ravie,
Est-ce à toi d'être mon vainqueur ?
Trop funeste ennemi du bonheur de ma vie,
Faut-il que malgré moi tu règues dans mon cœur ?

Le désir de ta mort fut ma plus chère envie,
Comment as-tu changé ma colère en langueur ?
En vain de mille amans je me voyais suivie,
Aucun n'a fléchi ma rigueur.
Se peut-il que Renaud tienne Armide asservie !

Le discours commence avec l'interjection *Ah !* qui exprime la douleur, l'affliction du personnage. Un geste qui pourrait accompagner cette interjection qui ouvre la plainte de la magicienne serait la main qui frappe la poitrine : « La main qui frappe la poitrine est une action d'affliction, de chagrin, de repentir et d'indignation » (Rouillé 2006, 180). Ensuite, nous pouvons souligner le mot « ravie » par un geste imitatif : la main droite se ferme comme si on attrapait quelque chose. Dans le vers suivant, un geste qui illustre le mépris qu'Armide ressent par rapport à la situation ingrate dans laquelle elle se trouve serait *Contemno* (je méprise). Elle formule ensuite un reproche à l'égard de Renaud : à cause de lui, son bonheur l'a quittée. Un geste adéquat à cette situation est *Improbiter obijcio* : « je reproche ou j'objecte une malhonnêteté » (Rouillé 2006, 179). Au début de l'air, dans cette première partie, Armide essaye encore de nier ses sentiments amoureux. Dans le vers « Faut-il que malgré moi tu règues dans mon cœur ? », nous pouvons souligner l'idée de refus avec *Negabit*, geste fait avec la main gauche et la tête penchée vers la main droite, utilisé avant « malgré moi ». Un geste qui peut accompagner le premier vers de la partie B est *Iram impotentem prodo* : « je laisse voir une colère impuissante » (Rouillé 2006, 164). Le fait qu'elle n'a pas mené au but sa vengeance la met en colère contre elle-même.

Pour la question rhétorique qui suit (« Comment as-tu changé ma colère en langueur ? »), nous pouvons utiliser deux gestes : d'abord *Modus Agendi*, qui peut être utilisé « à tout propos demandant à être traité dans un style plus élevé, et que nous souhaiterons énoncer avec une élégante profusion de paroles » (Rouillé 2006, 164), et ensuite *Antithes in exornat*, geste exécuté avec les deux mains, pour illustrer l'opposition entre « colère » et « langueur ». En ce qui concerne les deux vers suivants, avant « mille amants » nous avons la possibilité d'utiliser un geste indicatif et *Terrorem incutio* (j'inspire la terreur), avant « n'a fléchi ma rigueur ». La phrase exclamative de la fin de cette partie, la prise de conscience de la défaite (« Se peut-il que Renaud tienne Armide asservie ! »), représente le climax émotionnel de ce discours. Un geste que nous pouvons utiliser ici est *Impatentiam prodo* : « je trahis que la coupe est pleine, que tout cela m'insupporte » (Rouillé 2006, 174).

Pour la reprise de la première partie de l'air, nous allons varier les gestes afin d'éviter la monotonie et de donner plus de nuances au texte. Pour l'interjection, une option serait un geste d'exclamation avec les deux mains, « en étendant les bras convenablement vers le haut, les mains légèrement ouvertes se tournant l'une contre l'autre » (Rouillé 2006, 183). Avant « doit être ravie », nous pouvons employer le geste *Libertatem resigno* pour suggérer le fait qu'Armide pense à une sorte d'acceptation (même temporaire) de sa condition. La dépossession du pouvoir représente une honte pour la magicienne et, par conséquent, *Pudet* (j'ai

honte ou c'est un déshonneur) serait un geste approprié pour le deuxième vers de la reprise. Ensuite, nous pouvons suggérer un dernier accent de colère, par l'emploi du geste *Pugno* (je combats) avant « ennemi » ; un geste qui vient comme réponse et qui reflète la conclusion est *Impedio* (j'empêche). La grande magicienne Armide demeure impuissante face à l'amour qui l'empêche de tuer son « funeste ennemi ».



Tableau 1. Choix des gestes pour la plainte d'Armide. Source: *Chironomia et Chirologia* de John Bulwer

5. Conclusions

Dans notre proposition de mise en gestuelle de la plainte d'Armide, nous avons essayé de tenir compte des détails liés à la situation dramatique et à la caractérisation du personnage. Même si les gestes expressifs se prêtent le mieux à la complexité du personnage, nous n'avons pas exclu les gestes indicatifs, ni les gestes imitatifs, qui donnent de l'énergie au discours musical. De la même façon que l'interprétation d'une partition de musique baroque reste, à la fin de la recherche, un choix fait par le musicien, les gestes font l'objet d'une certaine

préférence personnelle de l'acteur-chanteur ou du metteur en scène. Il reste encore le problème des accessoires : dans les esquisses de costumes, Armide apparaît avec sa baguette. La gestuelle était-elle vraiment aussi précise et riche que nous l'indiquent les théories de la mise en gestuelle baroque et la tradition qu'elles ont développée? Cette question reste à creuser...

6. Remerciements

Je souhaite remercier Anca Mihuț de l'Académie Nationale de Musique *Gheorghe Dima* Cluj-Napoca pour ses conseils. Je remercie Catherine Deutsch de Sorbonne Université, pour les suggestions précieuses. Je remercie aussi l'ensemble de l'équipe pédagogique du Master Interprétation des Musiques Anciennes de Sorbonne Université, Paris.

Bibliographie

- Barnett, Dene. 1987. *The Art of Gesture : The practices and principles of 18th-century acting*. Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag.
- Green, Eugène. 2001. *La parole baroque*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Le Faucheur, Michel. 1657. *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*. Paris : Augustin Courbé.
- Lang, Franciscus. 1975. *Disertatio de Actione Scenica*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- Rouillé, Nicole. 2006. *Peindre et dire les passions : La gestuelle baroque aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Ajaccio: Éditions Alain Piazzola.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1753. *Lettre sur la musique française*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Verschaeve, Michel. 1990. "La voix du corps ou l'éloquence du geste dans la tragédie lyrique." *Littératures Classiques* 12: 293-304. Paris.
- Verschaeve, Michel. 1997. *Le Traité de Chant et Mise en Scène baroques*. Bourg-la-Reine: Zurfluh.