

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 50 (2009)

Artikel: Le jeu du chanteur dans l'esthétique spectaculaire de l'opéra lulliste

Autor: Naudeix, Laura

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858670>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le jeu du chanteur dans l'esthétique spectaculaire de l'opéra lulliste

Le présent essai envisage les pratiques gestuelles du chanteur, telles que nous les restituons à partir d'un nombre réduit de sources, afin de proposer une lecture dramaturgique des effets marquant l'originalité du projet lulliste. En limitant cette étude aux dernières années du XVII^e siècle et aux premières décennies du siècle suivant, il s'agit d'observer le moment de passage d'une esthétique de jeu à une autre, en se plaçant avant l'apparition des signes explicites d'un jeu «mimé», et de chercher à savoir si l'opéra a pu jouer un rôle dans l'élaboration de cette nouvelle conception du jeu scénique.

Nous ne reviendrons pas sur la définition du chanteur comme un acteur, car il s'agit d'une constante de la réflexion sur l'opéra jusqu'à la fin du siècle¹. Ce qui change en revanche est la hiérarchie entre poème et musique. Idéalement, seule la poésie justifie le projet d'un théâtre lyrique; l'évolution historique du genre de l'opéra a pour le moins nuancé cette justification, jusqu'à admettre que la musique, tout autant que le texte, puisse tenir une place prépondérante dans l'agencement d'une œuvre intéressante, le but du théâtre lyrique, à l'instar du théâtre parlé, étant de susciter les émotions du spectateur.

À l'intérieur de ce dispositif, il semblerait normal de donner au chanteur une fonction semblable à celle de l'acteur². En réalité, on circonscrit sévèrement la tendance du chanteur à se comporter uniquement en musicien. Il faut y reconnaître

1 Voir Dene Barnett, avec la collaboration de Jeanette Massy-Westropp, *The Art of Gesture: the Practices and Principles of 18th-century Acting*, Heidelberg, C. Winter, 1987, et Michel Verschaeve, *Le Traité de chant et de mise en scène baroque*, [Bourg-la-Reine], Zurfluh, 1997.

2 Sur la nuance de dénomination qui fait du chanteur un acteur, on peut penser qu'il s'agit avant tout d'un usage qui vise à distinguer le *comédien*, entendu comme celui qui joue en parlant, du *chanteur*, celui qui chante. C'est ce dont témoigne la définition de l'article CHANTEUR, rédigé par Cahusac, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert: «L'opéra de Paris est composé actuellement de dix-sept *chanteurs* ou *chanteuses* récitants, et de plus de cinquante *chanteurs et chanteuses* pour les chœurs. On leur donne communément le nom d'*acteurs* et d'*actrices de l'opéra*; et ils prennent la qualité d'*ordinaires de l'académie royale de Musique*.» (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, éd. Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, 17 vol., Paris, Briasson *et al.*, 1751-1765; vol. 3 (1753), p. 145).

une spécificité propre au chanteur français, au contraire du chanteur italien, quant à lui uniquement musicien sur scène: pour le chanteur français, ce serait renoncer aux principes qui gouvernent la représentation théâtrale, et par conséquent le théâtre lyrique. On peut mesurer une telle différence d'appréciation chez un auteur qui s'est en quelque sorte soumis à ce type d'alliance entre le texte et la musique, après l'avoir condamnée:

La première institution de la musique a été faite pour tenir notre âme dans un doux repos, ou la remettre dans son assiette, si elle en était sortie. Ceux-là [les chanteurs italiens] sont louables, qui par une connaissance égale des mœurs et du chant, suivent des ordres si utilement établis. Les Français n'ont aucun égard à ces principes: ils inspirent la crainte, la pitié, la douleur; ils inquiètent, ils agitent, ils troublent quand il leur plaît; ils excitent les passions que les autres apaisent; ils gagnent les cœurs, par un charme qu'on pourrait supposer une espèce de séduction. [...]. [Ce sont des] maîtres secrets de l'intérieur, qui cherchent encore la grâce et la beauté de l'action, pour mettre nos yeux dans leurs intérêts [...].³

L'un des éléments dont le chanteur doit tenir compte est donc le geste qui accompagne le discours: malgré les tentatives de Lully, la pratique lyrique française est restée longtemps héritière des pratiques oratoires qui gouvernent en grande partie le jeu des comédiens au XVII^e siècle⁴.

L'échec de la pantomime

Lully est un ancien collaborateur de Molière, défenseur de la «pantomime⁵», c'est-à-dire de la possibilité de mettre en scène des situations où tout le corps de l'acteur est en jeu, entendu au sens où il est alors capable de traduire physiquement des émotions et des sentiments. À ce titre on peut retrouver dans ses tragédies en musique, de façon isolée, des tentatives d'acclimater ce type de jeu à la scène lyrique: c'est en particulier le cas dans *Roland* (Versailles, 1685; Quinault), qu'on pourrait rapprocher de la scène comique d'Arbas tueur de

3 Charles de Saint Denis, seigneur de Saint-Évremond, *Éclaircissement sur ce qu'on a dit de la musique des Italiens* (1705), dans *Œuvres en prose*, 4 vol., éd. René Ternois, Paris, Didier, Société des Textes Français Modernes, 1966, vol. 4, p. 433.

4 Voir l'étude de Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001.

5 Voir dans Molière, *Amants Magnifiques* (1670), acte V, scène 3, la définition des «Pantomimes»: «Ce sont des personnes qui, par leurs pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux toutes choses, et on appelle cela pantomimes. J'ai tremblé à vous dire ce mot, et il y a des gens dans votre cour qui ne me le pardonneraient pas».

Dragons dans *Cadmus et Hermione* (Jeu de Paume de Bel Air, 1674; Quinault), partiellement inspirée de *La Princesse d'Élide*, où Moron, joué par Molière lui-même, est aux prises avec un ours⁶.

Arbas se livre à une parodie bouffonne du combat héroïque et multiplie les allées et venues entre le fond et l'avant-scène, accompagnant le tout d'attitudes appropriées⁷. Roland est quant à lui une sorte de réplique sérieuse de ce personnage, mais c'est sa réaction passionnée qui constitue le sujet même de l'opéra, et qu'il convient aussi bien de mettre en scène que de jouer hors des canons de la déclamation. Par conséquent, les auteurs n'abordent la fureur qu'avec de nombreuses précautions, visant sans doute à mettre à distance la tentation comique susceptible de naître d'un jeu trop éloigné des conventions de la tragédie et de l'action rhétorique. En effet, une partie de la folie de Roland est muette, et commentée comme telle par les autres personnages présents en scène, grâce à un système de didascalies internes qui décrivent le héros, tandis que la contenance compatissante et inquiète de ces mêmes bergers indique au spectateur quelle doit être sa réception de la scène:

Le trouble de son cœur se montre dans ses yeux. — Il s'agite. — Il menace — Il pâlit. — Il soupire. [...] Quels terribles regards! [...] — Il murmure. — Il frémit. — Il répand des pleurs. — Ses regards sont plus doux. — Il est moins agité⁸.

On retrouve une même intention didactique dans la didascalie externe qui explique au spectateur (qui consulte le livret), que Roland s'adresse à une Furie absente, mais qu'il croit voir dans son délire: «Roland croit voir une Furie; il lui parle, et il s' imagine qu'elle lui répond⁹.» Ce système vise à encadrer les manifestations désordonnées de l'acteur, invité à mimer le délire et non plus seulement à déclamer la séquence dans les règles de l'art. Cependant, alors qu'il est censé briser des éléments du décor (celui où plus haut il avait trouvé des marques de son malheur¹⁰), et se dépouiller de ses armes¹¹, rien ne prouve que l'acteur soit

6 *Cadmus et Hermione*, acte III, scènes 3 à 5; *La Princesse d'Élide* (Versailles, 1664; Molière), deuxième intermède, scène 2: «Ces heureux chasseurs n'eurent pas plus tôt remporté cette victoire, que Moron, devenu brave par l'éloignement du péril, voulut aller donner mille coups à la bête, qui n'était plus en état de se défendre, et fit tout ce qu'un fanfaron qui n'aurait pas été trop hardi eût pu faire en cette occasion [...]».

7 «Arbas met l'épée à la main et va percer le Dragon, qui fait encore quelque mouvement, qui oblige Arbas à retourner sur le devant du théâtre.»

8 *Roland*, acte IV, scène 5.

9 Acte IV, scène 6.

10 Acte IV, scène 2: «Roland lit tout bas des vers écrits sur la grotte.»

11 *Id.*: «Roland brise les inscriptions et arrache des branches d'arbres et des morceaux de rochers. [...] Roland jette ses armes, et se met dans un grand désordre.»

passé à l'acte. Peut-être se contentait-il de signaler, à l'aide de signes symboliques et conventionnels, les désordres décrits par les didascalies. Un tel ensemble de scènes reste cependant un exemple limite. On peut évoquer le cas isolé des livrets de Mennesson, pour les tragédies en musique *Manto la fée* (Académie royale de musique, 1711; musique de Jean-Baptiste Stuck¹²) et *Ajax* (Académie royale, 1716; musique de Toussaint Bertin de la Doué), qui comportent un grand nombre de didascalies externes, d'indications de jeu mais également de gestes en direction du décor, ou mouvements de corps et placements sur le plateau¹³.

Dans l'article GESTE de l'*Encyclopédie*, les remarques de Cahusac sur la capacité des chanteurs à ignorer une quelconque inscription dans le lieu scénique, et en particulier à conserver la position abstraite de la déclamation frontale, nous invitent à penser que la dramaturgie lyrique n'a pas fondamentalement orienté le jeu vers une expressivité gestuelle plus développée¹⁴. C'est peut-être l'hallucination de Roland, le moment où le chanteur renoue avec la puissance évocatrice de la rhétorique classique doublée de l'aide de l'orchestre, qui a eu le plus de postérité. Comme la déclamation, le geste du chanteur correspond à ce que Cahusac appelle encore, au milieu du XVIII^e siècle, une «déclamation trouvée, de laquelle [le chanteur] ne saurait s'écarter¹⁵.» C'est ce dont témoignent les portraits de chanteuses célèbres réalisés par Carmontelle: elles adoptent une pose d'actrice relativement standardisée, telle qu'on peut le voir dans l'attitude de Mlle Chevalier (Planche 1).

Le chanteur déclamateur

Par conséquent, le chanteur observe théoriquement les mêmes principes que ceux de la déclamation parlée telle qu'elle est transposée au théâtre; c'est-à-dire que les effets en sont un peu plus marqués, afin d'assurer leur effet sur le public.

12 Je remercie Jacqueline Waeber pour avoir signalé la disposition graphique de ce livret.

13 Dans *Manto*, on trouve par exemple: «Avec mépris», acte III, scène 1; «Avec dépit, Elle feint de s'en aller, Revenant avec précipitation», acte III, scène 3. Dans *Ajax*: «Cassandre, regardant les ruines de Troie (au fond)», acte I, scène 3; «Elle lui montre les ruines», acte I, scène 4; «Arbas qui survient avec précipitation», acte I, scène 6; «Corebe seul regardant de tous côtés», acte II, scène 1; «Cassandre, criée seule, regardant la mer avec agitation», «Corebe revenant à lui sans se lever», acte II, scène 3, etc.

14 Cahusac, article GESTE, *Encyclopédie*, op. cit., vol. 7 (1757), p. 652-653: «On en a vu faire murmurer les ruisseaux dans l'orchestre et dans le parterre; les y suivre des yeux et de la main; aller chercher les zéphirs et les échos dans les balcons et dans les loges où ils ne pouvaient être; et laisser tranquillement pendant toute la lente durée de ces beaux chants, les berceaux et l'onde pure qu'offraient les côtés et le fond du théâtre, sans leur donner le moindre signe de vie.»

15 Article EXPRESSION, *Encyclopédie*, op. cit., vol. 6 (1756), p. 318.



Planche 1. Louis Carrogis, dit Carmontelle. *Mademoiselle Chevalier, de l'Académie royale de musique*, vers 1760 (Chantilly, Musée Condé; Photo RMN © René Gabriel Ojéda).

Vis-à-vis du chanteur, les exigences sont formulées avec la même fermeté qu'à l'égard des comédiens. C'est encore le cas de Cahusac, qui définit en quelque sorte *a contrario* ce qu'il attendrait d'un chanteur:

Une actrice qui n'est plus, et dont on peut maintenant parler sans scrupule, [...] chantait très rapidement ses rôles, faisait faire à ses bras de très grands mouvements, et malgré tout cela ne débitait point, parce qu'elle ne nuancait point son chant, et qu'elle manquait de justesse. [...] On prenait pour de la noblesse, une morgue insupportable; pour gestes d'expression, des mouvements convulsifs qui n'étaient jamais d'accord avec les choses qu'elle devoit exprimer [...]¹⁶.

C'est un propos similaire qu'avance Jean Blanchet, lorsqu'il réclame de la variété dans les mouvements: «La variété des gestes est une nouvelle source de plaisirs au théâtre lyrique¹⁷.» Par conséquent, on peut constater de manière générale que le jeu du chanteur subit le même type d'évolution que le jeu scénique: une progression vers l'abandon d'une codification rigide au profit d'une appropriation plus spécifique, et par là plus surprenante, des rapports entre les situations dramatiques et les mouvements du corps et les inflexions de la voix. On peut le mesurer en comparant le traitement d'une même séquence, celle de la mort d'Hercule empoisonné par la tunique de Nessus, traitée par deux librettistes à presque soixante-dix ans d'intervalle: Campistron dans *Alcide* en 1693 et Marmontel dans *Hercule mourant* en 1761. Chez le premier, un noble récitatif où nulle indication intra- ou extratextuelle ne signale un effet d'interprétation autre que l'action rhétorique; chez le second, une pantomime complexe qui envahit les didascalies et les répliques¹⁸. En témoigne l'article ACTEUR du *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau (1768, *recte* [1767]), qui définit sur de nouveaux frais l'ensemble des fonctions du chanteur d'opéra:

Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un seul sentiment qui ne doive sortir de son âme; [...] et quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scène; il n'est plus un Acteur¹⁹.

16 Jean-Jacques Rousseau, article DÉBITER, *Encyclopédie*, *op. cit.*, vol. 4 (1754), p. 652.

17 Jean Blanchet, *L'Art ou les principes philosophiques du chant*, Paris, Lottin, Lambert, Duchesne, 1756. Seconde partie, «Le chant composé ou la Déclamation chantante», chapitre VIII: «De l'action propre au chant», p. 80-81.

18 Respectivement acte V, scène 6 et dernière, et acte V, scène 4. Le texte de Marmontel contient de nombreuses didascalies externes («Hercule, se traînant sur le bûcher [...]. Il succombe [...]. Il se lève [...]. Il retombe sur le bûcher [...]. Il se relève [...]»), et internes («Il veut embrasser son fils, mais le tient écarté de lui par crainte du poison»; «Il expire dans les tourments»...).

19 Jean-Jacques Rousseau, article ACTEUR, *Dictionnaire de Musique*, dans *Œuvres complètes. V. Écrits sur la Musique*, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond *et al.*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 637.

Cependant, on peut estimer que les chanteurs adoptaient, soit par maladresse, soit par atavisme, une gestuelle spécifique. Il est certains témoignages, à manier avec précaution de par leur rareté, qui indiquent que les chanteurs plaçaient les mains au niveau de la tête, les bras en croix, ce qui va à l'encontre des règles de la déclamation. Ainsi de ces deux descriptions, la première de Louis Ladvoat: «Considérez ses gestes, ses regards étincelants en penchant la tête amoureusement, comme elle tourne ses mains d'une nonchalance affectée, comme elle étend ses bras en croix comme un saint François pour exprimer la douleur qu'elle ressent si bientôt elle n'est unie à son fidèle amant²⁰»; et la seconde d'Antoine-François Riccoboni: «Cependant, il faut éviter d'avoir les deux bras également étendus, et de les porter tous deux à la même hauteur, car ce geste en croix dont les musiciens accompagnent ordinairement la cadence à la fin d'un air, n'est point un modèle à suivre²¹.» Descriptions que l'on peut rapprocher d'une *Psyché abandonnée par l'Amour*, peinte par Charles-Antoine Coypel vraisemblablement, inspirée de la pièce de Molière devenue une tragédie en musique de Lully en 1678 (et reprise jusqu'en 1713), où l'on retrouve cette même attitude expressive et emphatique (Planche 2, p. 51).

Sinon toléré, ce genre de posture est du moins repéré comme un signe distinctif. Ce geste semble constituer autant un appui technique du chanteur, qui abandonne alors une règle de l'action rhétorique, qu'une manière de donner une ampleur singulière à une suspension de la déclamation dans le temps. Soulignons ici que l'esthétique lyrique française évite le plus possible d'arrêter le discours sur des vocalises ou des notes tenues, précisément afin de contenir la part spécifiquement musicale de la parole lyrique, et de la rapprocher de la parole sans musique: ce qui explique notamment que l'on demande souvent au chanteur français de «débit», au lieu de «chanter». Cependant, le chanteur d'opéra reste placé au croisement de deux temporalités, celle du théâtre, du texte proprement dramatique, et celle de la musique. La musique porte en elle-même sa propre durée, mais elle peut également avoir une influence sur le texte, puisqu'elle peut donner une longueur fort variable à l'énoncé des phrases, de même qu'elle peut les répéter une ou plusieurs fois. Globalement, on considère que le chant ralentit l'élocution du chanteur et que la mise en musique, en faisant se répéter les mêmes mots, invite à varier les effets plutôt qu'à faire

20 «Description de la Vie et Mœurs, de l'Exercice et l'État des Filles de l'Opéra» [1694?], dans Louis Ladvoat, *Lettres sur l'opéra à l'Abbé Dubos* [1694-1698], éd. Jérôme de La Gorce, Paris, Cicéro, [1993], p. 82.

21 Antoine-François Riccoboni, *L'Art du Théâtre à Madame* *** [1750], dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001, p. 723.

exactement coïncider un geste et une idée comme dans la déclamation parlée²². En conséquence, les théoriciens invitent le chanteur à être d'autant plus vigilant²³, voire à simplifier ses effets²⁴.

Enfin se pose le problème de la temporalité musicale en elle-même. Blanchet nous suggère une piste précieuse: certes, il invite les chanteurs à varier leurs effets et à ne pas donner «trop de durée» aux gestes et aux positions, afin de ne pas offrir un spectacle monotone²⁵; mais un peu plus loin, il leur conseille également d'adopter ce qu'il appelle des «attitudes» ou «contenances» du corps²⁶. Certes, il ne justifie pas ce conseil, mais dans quelle mesure cette distinction entre l'«attitude» et les «gestes» n'est-elle pas un moyen de conduire le temps musical à l'intérieur du temps dramatique, et de donner au sens des paroles une expression juste, adaptée, permettant à la durée spécifiquement musicale d'être traduite dans le jeu?

On peut donc poser la question du jeu scénique du chanteur lors de moments purement musicaux, ou, en d'autres termes, se demander dans quelle mesure il est possible ou non de considérer les ritournelles et préludes comme n'étant pas exclusivement cantonnés dans un rôle ornemental, mais comme participant à la création d'une atmosphère dramatique. On sait par exemple qu'il s'agissait de l'un des talents les plus remarquables de Marthe Le Rochois, qui continuait de «jouer» pendant le temps des ritournelles d'introduction de ses comparses ou de ses propres airs²⁷.

22 On en trouve un témoignage intéressant dans les différentes parties de rôle conservées à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris, regroupées sous la cote Matériels XVIII^e siècle. Lorsqu'elles comportent des indications dynamiques ou d'expression, les reprises dans les airs semblent souvent avoir été caractérisées différemment les unes par rapport aux autres.

23 Cahusac, article GESTE, *Encyclopédie*, op. cit., vol. 7 (1757), p. 652-653: «Le contre-sens du geste passe rapidement au théâtre de la comédie; l'attention y court de pensée en pensée, et l'acteur n'a pas le temps de s'appesantir sur la faute qui lui échappe quelquefois. Il n'en est pas ainsi au théâtre du chant; les détails y sont ralentis et repérés par la musique; et c'est là que le contre-sens, quand il y est une fois amené, a tout le temps d'assommer le spectateur.»

24 Blanchet, *L'Art ou les principes philosophiques du chant*, op. cit., p. 78: «On comprend que le jeu d'un chanteur [...] doit être bien moins chargé que celui d'un simple déclamateur; la raison est que l'on insiste davantage sur les sentiments dans le chant, que dans la déclamation de la tragédie ou de la comédie. [...] Comme la musique insiste plus longtemps sur les notes dans les passions nobles et sérieuses, que dans les passions gaies et enjouées, l'on doit se permettre beaucoup moins d'action dans le récitatif de nos opéras, que dans les vaudevilles de la Comédie-Italienne, et de l'Opéra-Comique.»

25 *Id.*, p. 80-81: «[les plus beaux mouvements, airs, positions], dès qu'on leur donne trop de durée, n'offrent aux yeux des spectateurs, que des beautés monotones et par conséquent ennuyeuses. Il en serait de même de l'ensemble le plus accompli.»

26 *Id.*, p. 83: «Outre les mouvements dont j'ai parlé, il est de certaines situations de tout le corps, ou plutôt des contenances terribles ou gracieuses, tristes ou gaies, fières ou naïves, etc. on les appelle attitudes: un chanteur doit encore plus s'en servir que des gestes; les premières sont un tableau entier, les secondes ne sont qu'un coup de pinceau.»

27 En plus des remarques fameuses d'Évrard Tilton du Tillet dans son *Parnasse français* (1732), citées par Antonia Banducci dans le présent volume (voir p. 127), on peut se référer à la parodie

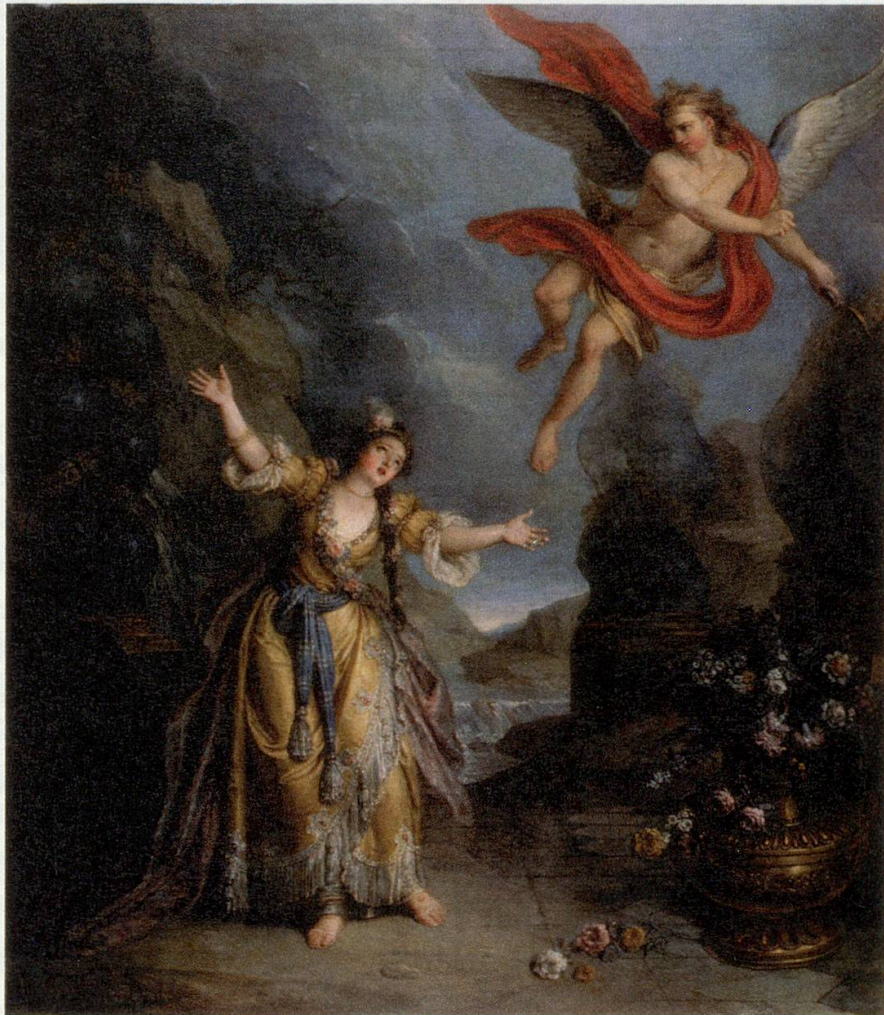


Planche 2. Charles-Antoine Coppel (attribué). *Psyché abandonnée par l'amour*, 1748 (Lille, Palais des Beaux-Arts; Photo RMN © Droits réservés).

L'image arrêtée ou la présence du chanteur

L'alliance de l'abstraction du discours poétique et de la temporalité musicale fonde une conception renouvelée du spectaculaire. En effet, c'est par le biais de l'hypotypose, du récit halluciné, que l'acteur du théâtre lyrique rejoint les grands personnages classiques, lesquels, par la force de leur seul discours, peuvent concurrencer les exhibitions spectaculaires. La tendance à l'abstraction, entendue comme un jeu scénique étranger aux règles rhétoriques, est indiquée par les contemporains (bien plus qu'effectivement décrite) comme une manière de reconnaître la spécificité de la présence physique du chanteur: non seulement sa voix, mais aussi son corps, tel qu'il est stylisé par la musique.

En conclusion, on peut avancer une hypothèse de lecture dramaturgique de l'un des extraits les plus représentatifs du projet lyrique de Lully et Quinault: le monologue d'Armide, durant le sommeil de Renaud²⁸. On notera que le caractère expérimental de cette scène est indiqué par la même utilisation de didascalies «explicatives» que dans *Roland*, et qui visent à lever toute ambiguïté sur le sens des gestes de l'actrice: «*Armide va pour frapper Renaud, et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie.*» Cette scène est à recevoir autant comme une image que comme un moment rhétorique, car la force dramatique se trouve aussi bien dans l'apparition de l'actrice que dans le déroulement de la séquence poétique, dialectique. L'idée de cette scène est peut-être issue du geste suspendu d'Arcabonne, qui, dans *Amadis*, s'apprête à frapper son ennemi avant de reconnaître qu'il est celui qu'elle aime. La scène est rapide, et tient en l'espace de quelques vers de dialogue, mais l'image fondamentale est déjà présente²⁹. L'opéra rejoint enfin la peinture, qui a de nombreuses fois illustré cet épisode avant de s'inspirer à son tour de l'expressivité de la représentation lyrique, ainsi qu'on peut le voir dans ce tableau de Jean-François de Troy (Planche 3).

Dans *Armide*, on observe une dilatation maximale de la scène, qui est justement permise par sa soumission au temps musical. Ce dernier s'affranchit du texte, puisque c'est la ritournelle et non le récitatif qui dicte son tempo à la représentation:

du *Thétis et Pelée* (1689, Fontenelle, Colasse; Le Rochois avait créé le rôle-titre) par Lesage, *Arlequin-Thétis* [pièce à écriteaux], (1713), scène 7 (d'après *Thétis et Pelée*, acte II, scène 4): «*On joue la ritournelle tendre de l'opéra, pendant que Thétis le mouchoir à la main fait le tour du théâtre, à l'imitation de l'actrice de l'opéra.*» (*Théâtre de la Foire*, 15 vol., Paris, Ganeau, 1721-1747, vol. 1).

28 *Armide*, acte II, scène 5.

29 *Amadis*, acte III, 4:

Arcabonne s'approche d'Amadis avec un poignard à la main.

Meurs... que mes sens sont interdits!

O Ciel! que vois-je? est-ce Amadis?

[...] Quoi! l'ennemi dont j'ai juré la mort

Est le Héros qui m'a sauvé la vie?



Planche 3. Jean-François de Troy. *Armide, sur le point de poignarder Renaud, est désarmée à la vue de ce héros endormi*, vers 1725 (Lille, Palais des Beaux-Arts; Photo RMN © Jacques Quecq d'Henripret).

ainsi de ce cas commenté par Antonia Banducci, qui date des années 1770, une indication d'entrée en scène placée au début du prélude, suggérant qu'il s'agit de faire durer le spectacle muet de cette femme armée au-dessus du guerrier sans défense, d'inscrire l'image dans un temps différent de celui de la progression dramatique qui redémarre avec le monologue³⁰.

Le geste d'Armide est donc suspendu, l'action arrêtée: mais c'est bien cette image, ce moment, que l'œuvre prépare, grâce au songe raconté au premier acte³¹. Cet autre morceau d'anthologie est l'idée forte de Quinault, qui permet de relier les deux scènes-clefs de son sujet (le meurtre interrompu et l'évanouissement final de la magicienne aux pieds de Renaud qui l'abandonne) au travers du motif poétique de la mort d'amour. En entendant la chanteuse interpréter le songe, Le Cerf de la Viéville confesse qu'il *voyait* Renaud plonger un poignard dans le cœur d'Armide³².

30 Voir dans ce volume le texte d'Antonia Banducci, p. 115 *sq.*

31 *Armide*, acte I, scène 1:

J'ai cru le voir, j'en ai frémi,
J'ai cru qu'il me frappait d'une atteinte mortelle.
Je suis tombée aux pieds de ce cruel vainqueur.
[...] Et par un charme inconcevable,
Je me sentais contrainte à le trouver aimable
Dans ce fatal moment qu'il me perçait le cœur.

32 Jean Laurent Le Cerf de la Viéville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Première partie, Lettre à Monsieur de La****, Bruxelles, Foppens, 1705; R Genève, Minkoff, 1972, p. 174-175: «Cependant l'extrême vivacité des expressions du chant emporte presque toute notre attention. Il n'est point de stupide qui ne soit sensible aux éclats de voix d'Armide, placés

Le spectateur, qui s'attend à voir Armide frappée au cœur, tombée aux pieds de son vainqueur, est donc préparé à éprouver toute l'ambiguïté du spectacle saisissant du guerrier livré à la femme armée. La réalisation du projet fondateur du théâtre lyrique est donc aussi effective par le croisement de la musique et de la présence du chanteur, ce dernier désormais investi d'une capacité à indiquer, aux confins de l'immobilité, une situation dramatique fantasmée. C'est sans doute dans cette participation abstraite, musicale, dans le sens de non-textuelle, que le geste du chanteur s'inscrit le plus singulièrement dans l'esthétique du jeu théâtral.

À la fin du XVIII^e siècle et au début du siècle suivant, pour autant que la rareté des sources nous permette d'en juger, on peut supposer que le geste du chanteur, à l'instar de celui de l'acteur, est dépendant d'une codification rhétorique préexistante à la lettre spécifique du texte. Mais le spectacle lyrique, en faisant avec la musique entrer de plein droit dans l'expression dramatique un autre art que la seule poésie, permet une autre manière d'articuler le geste, le jeu et l'intention dramatique dans l'espace de la scène et dans le temps de la représentation. Contrairement à ce qu'affirme par exemple Cahusac, on est alors en droit de penser que la spécificité du chanteur n'est pas seulement la beauté de sa voix, ou même la qualité de son action, qui du reste peuvent aussi être reconnues à tout orateur³³, mais la qualité du rapport que son jeu peut entretenir avec l'ensemble du processus de la représentation lyrique. Conjuguée à la temporalité musicale, la dimension spectaculaire de l'opéra semble délimiter le «réalisme» du jeu mimé vers lequel l'évolution du goût tend à orienter les acteurs. En revanche, en réfléchissant à la place occupée par le chanteur à l'intérieur du système d'images que crée le livret, nous proposons d'envisager une lecture proprement scénique du jeu, ou plutôt des enjeux de la présence du chanteur et de son personnage en scène.

avec une justesse et une force égale, sur ce dernier vers! *Dans le fatal moment qu'il me perçait le cœur.* À ce mot, *perçait*, je vois, ce me semble, Renaud qui donne un coup de poignard dans le cœur d'Armide suppliante. Demanderai-je alors si Lully a mis là beaucoup de science et d'application?»

- 33 Cahusac, article EXPRESSION, *Encyclopédie*, op. cit., vol. 6 (1756), p. 318: «Et comme il est certain qu'un excellent comédien ajoute beaucoup à l'expression du poète par sa manière de débiter, il faut aussi que le récitatif soit un surcroît d'expression, en devenant une déclamation notée et permanente. Mais l'acteur qui doit le rendre ayant par ce moyen une déclamation trouvée, de laquelle il ne saurait s'écarter, quelle est donc l'expression qu'il peut encore lui prêter? Celle que suggère une âme sensible, toute la force qui naît de l'action théâtrale, la grâce que répandent sur les paroles les inflexions d'un bel organe, l'impression que doit produire un geste noble, naturel, et toujours d'accord avec le chant.»