

I. Dramaturgies du geste

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **50 (2009)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

De l'entrée de ballet à la pantomime et au ballet d'action: une nouvelle représentation de l'homme et de la nature

Entre la mort de Lully et la Révolution, la danse a connu une mutation profonde. La grande nouveauté, au cours du XVIII^e siècle, c'est en effet le naissance, l'élabo-

I. Dramaturgies du geste

ration et le développement du ballet d'action. Et l'émergence de ce nouveau genre alla de pair, bien entendu, avec tout un mouvement de théorisation, au centre duquel se trouve l'acte de pantomime. L'ouvrage de référence est sans doute les *Leçons sur la danse* (1760) de Noverre devenu célèbre. Mais c'est la parole énergique d'un géométrique le corps est la réflexion sur le statut de la danse, sur ses rapports avec la pantomime, sur les ressorts de la création chorégraphique, ignorée le XVIII^e siècle dès ses débuts et mobilisée les savants et les philosophes au moins autant que les artistes. On pense aux querrelles musicales durant la même époque, et à toutes les ramifications qu'elle impliquaient dans le domaine des idées, relativement à la conception de l'homme, de la nature, de l'art, des rapports entre intelligence et sensibilité; et l'on imagine facilement que les débats sur la danse reposaient sur un arrière-plan non moins crucial, et sans doute fort proche. Ce sont ces enjeux que l'on se propose de signaler ici.

En effet, si l'on compare le statut de la danse tel qu'il résulte du ballet d'action, ou du ballet pantomime, à la fin du XVIII^e siècle, avec le statut qui était le sien cent ans plus tôt, une révolution radicale s'est produite. Depuis le XVI^e siècle, la démarche des artistes et des théoriciens tendait à la réunion des arts. Rappelons-nous par exemple ces vers que déclament en trio la Musique, la Comédie et le Ballet dans le prologue de *Le dresseur d'oiseaux* (1665):

Unissez-vous tout trois d'une ardeur plus grande
Pour donner du plaisir au plus grand Roi du monde.

Le ballet de cour, dès sa naissance, mobilise poésie, musique et danse. Avec Molière et Lully la comédie, puis la tragédie-ballet, tendent vers une union de plus en plus cohérente. Dans l'opéra de Lully et de ses épigones, même si la

1. Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Coignou, 3 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, vol. 3, p. 26.

De l'entrée de ballet à la pantomime et au ballet d'action: une nouvelle représentation de l'homme et de la nature

Entre la mort de Lully et la Révolution, la danse a connu une mutation profonde. La grande nouveauté, au cours du XVIII^e siècle, c'est en effet la naissance, l'élaboration et le développement du ballet d'action. Et l'émergence de ce nouveau genre alla de pair, bien entendu, avec tout un mouvement de théorisation, au centre duquel se trouve l'idée de pantomime. De ce mouvement de théorisation, les *Lettres sur la danse* (1760) de Noverre demeurent comme le témoignage le plus célèbre. Mais c'est la partie émergée d'un gigantesque iceberg: car la réflexion sur le statut de la danse, sur ses rapports avec la pantomime, sur les ressorts de la création chorégraphique, jalonne le XVIII^e siècle dès ses débuts et mobilisa les savants et les philosophes au moins autant que les artistes. On pense aux querelles musicales durant la même époque, et à toutes les ramifications qu'elle impliquaient dans le domaine des idées, relativement à la conception de l'homme, de la nature, de l'art, des rapports entre intelligence et sensibilité; et l'on imagine facilement que les débats sur la danse reposaient sur un arrière-plan non moins consistant, et sans doute fort proche. Ce sont ces enjeux que l'on se propose de signaler ici.

En effet, si l'on compare le statut de la danse tel qu'il résulte du ballet d'action, ou du ballet pantomime, à la fin du XVIII^e siècle, avec le statut qui était le sien cent ans plus tôt, une révolution radicale s'est produite. Depuis le XVI^e siècle, la démarche des artistes et des théoriciens tendait à la réunion des arts. Rappelons-nous par exemple ces vers que chantent en trio la Musique, la Comédie et le Ballet dans le prologue de *L'Amour médecin* (1665):

Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde¹.

Le ballet de cour, dès sa naissance, mobilise poésie, musique et danse. Avec Molière et Lully la comédie-, puis la tragédie-ballet, tendent vers une union de plus en plus cohérente. Dans l'opéra de Lully et de ses épigones, même si la

1 Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, 3 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, vol. 2, p. 96.

musique et la danse jouent un rôle essentiel, le texte poétique reste fondamental: le récitatif, qui fait le corps même de l'œuvre, n'est-il pas défini comme une déclamation dont les inflexions sont poussées au point qu'elles deviennent chant? Sans doute dans le genre du ballet (ce qu'on appellera plus tard l'opéra-ballet) tel qu'il est pratiqué à partir des *Saisons* de Lully et Colasse (Académie royale de musique, 1695; abbé Pic) et de *L'Europe galante* de Campra (Académie royale de musique, 1697; La Motte) la danse joue-t-elle un rôle plus important au détriment du chant, mais le chant, le texte chanté, est toujours là. Or la particularité du ballet d'action, à la fin du XVIII^e siècle, est qu'il repose sur une exclusion: celle de la parole. L'expression des passions, mais aussi la communication des informations est assumée par le geste dansé, avec le concours de la musique. Il s'agit d'une rupture avec les formes diverses de combinaisons explorées par les générations antérieures, et d'une rupture considérable puisque ce qui est exclu c'est le langage articulé, pièce essentielle du lien social et instrument de l'abstraction. Cela suppose donc que le rapport de l'homme à l'objet, à la nature, à autrui, à lui-même, soit conçu autrement.

En quoi consiste donc cette mutation de fond? Autour de quelles oppositions d'idées s'est-elle développée? C'est ce parcours qu'on se propose ici de retracer sommairement. Nous nous appuyerons évidemment sur les écrits des penseurs et théoriciens, mais aussi, à l'occasion, sur ce que nous pouvons constater à travers telles ou telles œuvres réellement représentées. En tout cas, même si nous devons faire allusion à l'histoire du développement de la pantomime, il ne s'agira pas ici de broser un tableau factuel du phénomène, auquel d'autres études ont déjà largement contribué².

Partons donc de la conception que le XVII^e siècle se fait de la danse de théâtre, et puisque le débat, au XVIII^e siècle, se cristallisera autour de l'idée de pantomime, demandons-nous quelle place celle-ci occupe au siècle précédent. La fréquentation du ballet de cour, des opéras de Lully et de ses successeurs nous montre que la pantomime n'est pas absente. Le cadre de l'entrée de ballet peut donner occasion à la représentation d'une action sous forme dansée. Sans remonter aux ballets de l'époque Louis XIII, relevons, en 1648, le *Ballet du dérèglement des passions*, où nous voyons, par exemple, six Titans entreprendre d'escalader le ciel, ou bien Prométhée apportant le feu sur terre et animant deux statues³. Parmi

2 Voir notamment Gösta M. Bergman, «La grande mode des pantomimes à Paris vers 1740 et les spectacles d'optique de Servandoni», *Theatre Research International*, 2 (1960), p. 71-81, et Henri Lagrave, «La Pantomime à la Foire, au Théâtre Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche: historique du genre», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 3-4 (1979), p. 408-430.

3 Première partie, première et deuxième entrées. Voir Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de Cour, de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, 6 vol., Genève, J. Gay et Fils, 1868-1870; R Genève, Slatkine, 1968, vol. 6, p. 177 sq.

les comédies-ballets de Molière et Lully, citons l'entrée qui termine *Le Mariage forcé*, qui montre quatre galants cajolant la femme de Sganarelle⁴, dernier aboutissement de l'action de la comédie. Parmi les opéras de Lully, on connaît assez l'exemple de l'affrontement entre Cadmus et les guerriers nés des dents du dragon⁵, ou celui du siège de Scyros dans *Alceste*⁶, exemples que Cahusac devait commenter comme occasions fugitives et mal exécutées (de son temps du moins) de l'union de la danse et de l'action⁷. On connaît aussi les pages célèbres dans lesquelles Dubos, de son côté, fait état de l'attention particulière que Lully attachait à certaines entrées expressives dont il confiait la composition non à Beauchamps mais à d'Olivet⁸. Mais à côté de cela, les entrées de ballets, dans les opéras ou opéras-ballets, sont légion qui ne prétendent aucunement représenter une action particulière. Il s'agit surtout pour la danse de participer, conjointement avec la musique et les paroles des divertissements, à ce mouvement par lequel le spectateur est plongé dans une atmosphère, ou au moins à la peindre: célébration de paix retrouvée, célébration de mariage, cérémonie d'interrogation d'oracle, illustration du bonheur pastoral ou au contraire de l'horreur des enfers. Parfois la couleur expressive de la danse, comme de l'ensemble du divertissement, vient en contradiction avec l'état d'âme du personnage qui en est le spectateur, ou l'atmosphère qui résulte de l'action: ainsi c'est bien mal à propos que les matelots d'*Alcyone* célèbrent leur départ avec Célyx alors que le spectateur sait qu'ils vont périr dans la tempête⁹. Mais la danse en elle-même ne retrace pas une action.

Quant au ballet de cour, dans lequel la danse occupe une place de premier plan, même si l'on peut être tenté de le rapprocher du ballet d'action qu'élaborera le XVIII^e siècle, un point capital les sépare. Non seulement en effet le ballet de cour n'exclut pas le langage articulé puisqu'il comporte des récits chantés (il est vrai que dans le courant du XVIII^e siècle certaines pantomimes pourront être mêlées de couplets), mais surtout il ne représente pas une action continue et, selon le mot de Marie-Françoise Christout, s'apparente plutôt à une revue composée de numéros. Comme le dit le Père Ménestrier,

4 Molière, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 712.

5 *Cadmus et Hermione*, acte IV, scène 2.

6 *Alceste*, acte II, scènes 3-4.

7 *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, éd. Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti, Paris, Desjonquères/Centre National Supérieur de la Danse, 2004, Seconde partie, Livre troisième, II, «Défauts de l'exécution du plan primitif de l'opéra français», p. 209-211.

8 *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, éns-ba, 1993 [texte de l'édition de 1755], Troisième partie, Section 14, «De la danse ou de la saltation théâtrale [...]», p. 436.

9 *Alcyone*, acte IV, scène 3.

Le ballet demande unité de dessein, afin que tout s'y rapporte à un même but, mais il ne demande pas comme la tragédie unité d'action, ni unité de temps, ni unité de lieu, puisqu'on peut faire un Ballet des Crieurs de Paris dont l'action n'est pas la même, des saisons qui ne sont pas d'un même temps, et des diverses parties du monde, qui ne sont pas d'un même lieu¹⁰.

Unité thématique, donc, seulement, ce qui l'éloigne radicalement de la tragédie, alors que l'ambition de Noverre sera précisément de constituer la tragédie en pantomime. Cette différence peut être formulée d'une autre façon:

La tragédie et la comédie imitent des actions, l'une les actions des grands, l'autre les actions du peuple. Le ballet imite la nature des choses, et représente indifféremment les hommes et les animaux¹¹.

Car voilà le nœud du problème. Le XVII^e et le XVIII^e siècle seront d'accord, pour affirmer, comme pour les autres arts, que le ballet est une imitation. Mais de quoi est-il imitation? Et quelles sont les procédures, quels sont les ressorts de cette imitation?

Que le ballet soit l'imitation de la nature des choses est une définition qui permet bien de rendre compte non seulement de l'usage qui est fait le plus généralement de la danse dans ballet de cour et la comédie-ballet de Molière et Lully, mais aussi dans l'opéra de Quinault et Lully et de leurs successeurs. Danses de gueux, de pages, de mendiants, de procureurs, de guerriers, de divinités infernales, etc., il s'agit à travers toutes ces entrées de peindre ce qui fait l'essence du personnage, son caractère.

Quelle place alors pour la pantomime en tant que telle, en dehors de ses occurrences de fait, dont nous avons parlé tout à l'heure, dans tel ou tel passage dramatique? Que dit-on d'elle quand on en parle? Molière, pourtant comédien et mime jusqu'au bout des ongles, lui accorde dans *Les Amants magnifiques* une place qui n'est que très accessoire: la suivante de la princesse Ériphile lui propose d'engager des artistes pantomimes «qui par leurs pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux toutes choses¹²». Mais d'une part leurs prestations sont présentées comme des curiosités en quelque sorte expérimentales, non comme des modèles généralisables. D'autre part ces pantomimes ne sont que des sortes de faiseurs de tours, des bohèmes nécessairement. C'est un statut très subalterne si l'on imagine que Molière pensait peut-être aux artistes qui se produisaient déjà à la Foire: jugement que confirme la définition donnée par

10 Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682; R Genève, Minkoff, 1972, p. 54.

11 *Id.*, p. 291.

12 Acte II, scène 5.

Furetière dans son *Dictionnaire*: «Bouffon qui paraissait sur le théâtre des anciens [...]. C'était à peu près la même chose que les baladins d'aujourd'hui, qui représentent en dansant plusieurs sortes de personnages et d'actions¹³.»

Enfin et surtout, dans *Les Amants magnifiques* les pantomimes en question «ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la jeunes princesse¹⁴»: en d'autres termes, ils ne font qu'illustrer l'action dite à travers le texte de la comédie; ils représentent des passions, sans doute en mettant en œuvre cette rhétorique des gestes dont les traités d'éloquence de la même époque (le traité de René Bary¹⁵, par exemple) nous livrent des répertoires: là encore, il ne s'agit que de représenter des caractères des passions.

Cette conception de la danse de théâtre est encore confirmée par Jacques Bonnet, en 1723, dans son *Histoire générale de la danse sacrée et profane*¹⁶. Bonnet affirme bien sûr que le ballet doit imiter, et que «c'est par les expressions que les ballets se distinguent des autres danses, qui ne sont que de simples portements du corps, ajustés à la cadence», ce qui les distingue des danses de bal qui précisément sont «sans aucune expression». Or qu'attend Bonnet d'une danse expressive? Qu'elle mette en lumière des caractères: «La danse des vents doit être légère et précipitée; celle des forgerons doit avoir des temps, et des intervalles à frapper sur l'enclume [...]»¹⁷. Suivent d'autres types de personnages. Puis Bonnet passe en revue les passions que la danse peut exprimer, amour, colère, crainte, et il met la danse en parallèle avec les «figures de l'éloquence, qui semblent mettre sous les yeux les choses dont l'orateur parle¹⁸.» Et de conclure:

Quelques idées que l'on puisse avoir des préceptes de la danse des anciens, qu'ils ont établis apparemment sur les expériences de leurs pantomimes et de leurs fameux danseurs, j'ai peine à croire qu'ils l'aient emporté sur ceux que nous avons vus depuis quarante ans en France [...]. Il ne faut que voir danser une entrée de chaconne par Ballon, une entrée des vents ou des furies par Blondy, une entrée grave et sérieuse par Lestang, une de paysans par Dumoulin, et la danse du Caprice par la Prévost, pour juger qu'on ne peut porter plus loin la perfection de la danse théâtrale [...]»¹⁹.

13 Article PANTOMIME, dans Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 3 vol., Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, [1690], vol. 3, np.

14 Cinquième intermède.

15 René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, 1679, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes (1657-1750). De l'action oratoire à l'art dramatique*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001, p. 185-236.

16 Jacques Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, Paris, d'Houry fils, 1723; R Genève, Slatkine, 1969, p. 62.

17 *Ibid.*

18 *Id.*, p. 64-65.

19 *Id.*, p. 68-69.

En toile de fond du débat, il faut imaginer en effet la querelle des Anciens et des Modernes, qui va continuer de secouer le XVIII^e siècle. La pantomime des anciens est précisément le modèle dont se réclameront Cahusac et Noverre. Assurément Bonnet la connaît, mais cette référence ne l'impressionne pas. Il faut dire que notre théoricien dédia son ouvrage au Régent, lui-même ami du parti Moderne: et de fait, il semble fort satisfait de l'état où la danse est arrivée de son temps et du type de représentation qu'elle met en œuvre.

Cette appréciation de Bonnet mérite d'être mise en regard avec celle de John Weaver, créateur, comme on le sait, du ballet en action à l'imitation des Anciens, et qui dans son *Essay towards an History of Dancing* (1718) reproche à Claude Ballon son manque d'expressivité et de don pantomime²⁰. C'est dire qu'à cette époque les Français se satisfont de la conception de la danse et de l'entrée de ballet que nous venons d'analyser.

Cette conception, en outre, va évidemment de pair avec une certaine approche du mouvement, approche illustrée par l'écriture chorégraphique dite «Feuillet», qui fut élaborée et mise en usage à la demande expresse de Louis XIV et qui constitua un vecteur essentiel de la diffusion de la danse française en Europe ainsi que des entrées de ballets composées par les chorégraphes français, à commencer par le successeur de Beauchamps à l'Opéra, Louis-Guillaume Pécour. Cette écriture, devenue de fait écriture officielle, repose sur une démarche en deux étapes, analyse et synthèse. Dans un premier temps, si l'on considère un pas de danse donné, elle procède à la décomposition de ce pas dans ses constituants successifs. Ainsi un pas de bourrée commencé sur le pied droit se compose d'un plié, marché et élevé sur le pied droit, marché du gauche, marché du droit; un contretemps de gavotte commencé du même pied se compose d'une plié, sauté avec pied droit en l'air, marché du droit, marché du gauche. Il est ainsi permis d'isoler des constituants communs à des pas qui, chacun dans sa globalité, sont différents. Chacun de ces constituants sera représenté sur le papier par un signe univoque. Puis les signes de ces constituants, en nombre relativement restreints, permettront de noter une grande diversité de pas, non seulement pas de bourrée ou contretemps, mais également pas graves, coupés, jetés, sissonnes, voire cabrioles et entrechats. Et les pas ainsi notés pourront être non seulement les pas communs pratiqués au bal, mais aussi des pas de plus en plus chargés d'ornements, tels qu'on les pratique au théâtre: il ne s'agira que de puiser dans le répertoire des signes et de les combiner pour noter cette complexification. Considérons par exemple les pas de bourrée tels que les présente sous forme de

20 L'essai de John Weaver est reproduit dans Richard Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, Londres, Dance Books Ltd, 1985, p. 612-614.

tables la *Chorégraphie* de Feuillet: Feuillet ne répertorie pas moins de quatre-vingt quatorze pas de bourrée différents (et ce répertoire n'est pas exhaustif), depuis le simple «pas de bourrée en avant» à ceux qui comportent des emboîtures et des successions de battus et des tours.

Or il faut bien voir que le système de notation ainsi créé repose lui-même sur une certaine conception de l'objet: c'est la danse elle-même qui est considérée comme un système, une réalité complexe analysable. Et cela suppose une certaine démarche dans l'approche du réel: pour le comprendre et le maîtriser, il s'agit de le décomposer dans ses éléments simples, puis de le recomposer. Aussi ai-je proposé autrefois de voir dans le travail de Beauchamps et Feuillet une transposition de la méthode cartésienne²¹. Toutefois, il faut reconnaître qu'une telle démarche n'est pas non plus étrangère à l'esprit anglais: la chose est importante à signaler, sachant que la théorisation de la pantomime en France devra beaucoup à l'influence anglaise. Or en Angleterre la pédagogie mise en œuvre par Kellom Tomlinson dans son *Art of Dancing* (1724, publié à Londres en 1735) pousse à l'extrême ce mouvement de reconstitution à partir de constituants simples; de son côté, Weaver, qui ne fut pas seulement le promoteur du ballet d'action, mais dont l'œuvre théorique et pédagogique est considérable, procède de façon analogue dans ses *Mechanical and Anatomical Lectures upon Dancing* (1721), démontant le corps et les mouvements pour mieux les reconstruire. Disons donc qu'autour de 1700 la méthode d'approche de la danse sous-entendue par le travail de Feuillet est la conception dominante.

Mais cette méthode d'approche implique également une certaine idée de la création chorégraphique. Les constituants de base des pas ayant été analysés, il est possible ensuite d'explorer les diverses combinaisons dont ces constituants sont susceptibles, pour obtenir de nouveaux pas. Ainsi les Anglais fabriquent-ils le contretemps à deux mouvements (*contretems with a bound*) ou le sissonne avec contretemps (*sissonne with a contretems*). Dans les chorégraphies françaises, nous trouvons des assemblages de cellules empruntées à des pas bien connus (pas de menuet, sissonne, ballonné, pas de gaillarde). Or nous touchons là un des ressorts de la création artistique telle que la conçoit l'esthétique classique: l'imitation. Il n'est pas question ici de l'imitation au sens aristotélicien, mais de l'imitation telle que l'ont conçue les poètes alexandrins, telle que l'ont pratiquée les Latins et telle que la pratique l'âge classique. Cette imitation consiste pour le poète à emprunter des matériaux à ses prédécesseurs, non seulement parce que ces matériaux ont fait leurs preuves de leur effet sur le public, mais aussi parce que le recours à ces références bien connues du public constitue une sorte de jeu, car

21 Voir «L'esprit de la Méthode dans la danse française autour de 1700; invention et imitation», dans *La pensée de la danse à l'âge classique. Écriture, lexique et poétique*, éd. Catherine Kintzler, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche-Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 1997, p. 47-69.

il s'agit, à partir de ces matériaux empruntés, de combiner, d'infléchir, d'inverser, pour fabriquer autre chose: la création et l'originalité sont alors inséparables de l'allusion littéraire. De même, dans le domaine de la danse, le sel de bien des chorégraphes notés en écriture Feuillet repose sur cette complicité qui lie auteur et lecteur dans une familiarité avec des formules. Ainsi, de chorégraphie en chorégraphie, de chorégraphe en chorégraphe, se développe une exploration des possibles qui n'est pas sans rapport avec le développement de la science, où chaque savant s'appuie sur l'œuvre de ses prédécesseurs pour avancer vers ses propres découvertes. C'est à ce titre qu'on peut envisager ce «perfectionnement des arts» dont se préoccupent le siècle de Louis XIV et l'esprit des Lumières.

Nous nous trouvons donc devant un modèle décidément rationaliste, techniciste même, et mécaniste, dans lequel la danse travaille, à côté des autres arts, pour donner à l'homme la maîtrise de ce qui lui est donné, objets de la nature, passions, pas de danse légués par la tradition.

Or c'est une conception radicalement opposée que va sous-tendre la théorisation du ballet d'action et de la pantomime en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Certes, Noverre et avant lui Cahusac vont mettre en avant l'idée de perfectionnement des arts, mais, comme on va le voir, ce mot d'ordre recouvre en fait une réorientation complète.

Rappelons rapidement les étapes intermédiaires. En Angleterre, c'est d'abord l'invention du ballet d'action par John Weaver. En France, ensuite, c'est le développement de la pantomime sur les théâtres de la Foire, pantomime stimulée par l'interdiction souvent faite aux forains de parler, mais aussi, précisément, par l'importation de la pantomime anglaise. C'est enfin la dissertation de l'abbé Dubos sur les représentations scénique des anciens, publiée en troisième partie de ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, dans l'édition de 1733: texte de référence pour les décennies à venir, abondamment cité, commenté ou réfuté par les penseurs et théoriciens du spectacle et du langage. Pour être complet, il faut ajouter l'expérience tentée par la duchesse du Maine au printemps 1715, durant les Nuits de Sceaux, sous la forme d'un intermède où Françoise Prévost et Claude Ballon dansèrent en pantomime, d'après Corneille, la scène du meurtre de Camille par son frère Horace: expérience commentée par Dubos et, à sa suite, par les théoriciens de la danse en action²².

22 Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, Troisième partie, Section 16, «Des pantomimes, ou des acteurs qui jouaient sans parler», p. 449-450: voir l'introduction du présent ouvrage pour la citation intégrale, p. 4-5. Louis de Cahusac se réfère également à ce passage célèbre, dans *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, *op. cit.*, Seconde partie, Livre quatrième, I, «Caractère que doit avoir la danse théâtrale», p. 221, et VI, «Preuves de la possibilité de la danse en action», p. 229-230.

Toutefois, dans cette première moitié du XVIII^e siècle, si la pantomime suscite un intérêt, ce n'est pas contre la danse officielle (si l'on peut employer ce mot), c'est en sus. Elle ne prétend pas se substituer à elle, mais se présente comme une sorte de nouvelle étape dans l'exploration des possibles. Ainsi Weaver répartit la danse de scène en trois genres²³ : sérieuse (telle que l'entrée grave pourrait la résumer), grotesque (personnages italiens, par exemple), scénique, c'est-à-dire pantomime. Weaver ne nie donc pas la légitimité des danses non dramatiques ou de celles qui se contentent de peindre des caractères, mais il propose d'enrichir la palette en ajoutant la pantomime. Il renvoie aux modèles anciens, aux fameux Pylade et Bathylle que citeront en exemple Cahusac, Noverre et leurs émules, mais il propose de s'inspirer de leur exemple pour compléter la danse moderne, non pour la réformer complètement. Le point de vue de Dubos est assez semblable. Il reconnaît les défauts de l'opéra français tel qu'il est exécuté de son temps, alangui depuis la mort de Lully. Déplorant le statisme des chœurs, il propose d'introduire plus de gestes dans le spectacle²⁴. Il cite lui aussi les pantomimes antiques, mais de son étude se dégagent des pistes d'amélioration, de perfectionnement, non des propositions de subversion complète. Par exemple, il admet que la danse des anciens comprenait, à côté de l'art des gestes, la danse non pantomime, telle que l'opéra de son temps l'entendait²⁵, ce qui par conséquent lui conserve sa légitimité. Enfin, observons les comptes rendus que nous livre les frères Parfaict des représentations de pantomimes sur les théâtres de la Foire dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit pour une large part de représenter des personnages nettement typés, Hollandais, Ecossais, sabotiers, représentants des quatre âges de la vie, et cette danse est «caractérisée²⁶». Il peut certes y avoir peinture d'une action, mais cela ne semble pas encore un mot d'ordre prioritaire. Et en outre, comme on le sait, les personnages sont des types de fantaisie, ou des personnages populaires et pittoresques. Nous sommes très loin du registre de l'opéra ou de la tragédie.

Le ton change à partir des années 1750, avec les contributions d'une nouvelle génération, et ces textes capitaux que sont *La Danse ancienne et moderne* de Cahusac, les articles publiés dans l'*Encyclopédie* concernant la danse, l'opéra et l'art dramatique en général (dont un bon nombre sont précisément de Cahusac), les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) de Diderot, et bien sûr, en manière d'aboutissement, les

23 Weaver, *Essay Towards a History of Dancing*, dans Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, *op. cit.*, p. 650 sq.

24 Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, Troisième partie, Section 14, «De la danse ou de la saltation théâtrale [...]», p. 435-436.

25 *Id.*, Troisième partie, Section 13, «De la saltation ou de l'art du geste, appelé par quelques auteurs la musique hypocritique», p. 425.

26 Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, par un acteur forain*, 2 vol., Paris, Briasson, 1743. Voir par exemple vol 1, p. 52, 54 et 86.

Lettres sur la danse de Noverre²⁷. Et la littérature à la gloire du ballet d'action et de la pantomime ne cessera de s'enrichir jusqu'à la fin du siècle. L'ambition est alors d'ennoblir la pantomime de la Foire ou des Italiens, de lui donner le statut d'un genre parmi les grands genres.

Que s'agit-il désormais de peindre? Non plus des caractères généraux, mais des objets qui font immédiatement impression sur les sens, et de là sur la sensibilité: ce sont des personnages en situation, saisis dans leurs rapports, qui les unissent et font naître les tensions, dans leurs «conditions» chères à Diderot. Nous sommes, en effet, dans l'esthétique du tableau²⁸, et Noverre se réclame de Diderot au point de donner aux personnages d'un de ses ballets, *L'Amour corsaire ou L'Embarquement pour Cythère*²⁹, des noms empruntés à ceux du *Fils naturel*. Précisément, comment Noverre définit-il le ballet? «Un ballet est un tableau, la scène est la toile³⁰.» La danse doit donc «copier fidèlement la nature³¹». «Le ballet bien composé est une peinture vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies et du costume de tous les peuples de la terre; conséquemment, il doit être pantomime³².» Comme pour l'esthétique classique, le principe est bien d'imiter la nature, mais derrière la permanence de la formule se cachent trois différences considérables.

La première est que la nature qu'il s'agit d'imiter est non pas une nature générale, mais une nature particulière, des êtres, des milieux nettement individualisés, tels qu'ils peuvent ou pourraient être observés. Preuve en est la référence au *costume*, c'est-à-dire à ce qu'on appellera plus tard la couleur locale: il s'agit de peindre les Romains, les Persans dans leur spécificité, non dans ce qui les rapproche des Français ou de ce qui pourrait les rattacher à une humanité abstraite. Nous sommes au moment où la réforme des habits de théâtre est entamée avec Lekain (et de fait Noverre bataille contre les tonnelets, les paniers³³ et les masques³⁴, accessoires de convention, contraires à la réalité historique et géographique). L'ambition est donc de restituer le donné sensible, non de recomposer la nature pour en extraire une représentation intellectuelle.

En effet, seconde différence, cette imitation de la nature doit être une véritable «copie». Il s'ensuit que l'artifice doit tendre à disparaître. D'où le combat de Noverre contre la virtuosité technique, d'où le refus de la symétrie qui, dit-il,

27 Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets* [...], Lyon, Chez Aimé Delaroché, 1760; réédition Paris, Ramsay, 1978 (nous nous référons à cette dernière édition).

28 Voir Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

29 Noverre, *op. cit.*, Lettre XV.

30 *Id.*, Lettre I, p. 93.

31 *Id.*, Lettre I, p. 96.

32 *Id.*, Lettre II, p. 102.

33 *Id.*, Lettre VIII, p. 190 *sq.*

34 *Id.*, Lettre IX, p. 198 *sq.*

«dans les scènes d'action, doit faire place à la nature³⁵». La symétrie, autrefois conçue comme image de la cohérence profonde du monde, ou du moins expression du désir de cohérence de l'esprit humain, est donc considérée comme totalement dépourvue de sens, occultant la nature: la seule nature est celle qui se voit ordinairement.

Quel va être l'effet de cette pantomime, de ce tableau vivant? Troisième différence, restituant la réalité sensible la plus immédiate, il devra «parler à l'âme par les yeux», «saisir cette sorte de vérité séduisante qui dérobe l'illusion au spectateur, qui le transporte en un instant dans le lieu où la scène a dû se passer; qui met son âme dans la même situation où elle serait, s'il voyait l'action réelle [...]»³⁶. Or dans la conception classique, le spectateur n'oubliait jamais qu'il était au théâtre³⁷, et l'artifice de la déclamation, des habits, de la musique, était là pour le lui rappeler. Il participait aux passions en jeu et en même temps la distance ménagée lui permettait de ne pas s'y livrer entièrement. Désormais, c'est une expérience de la passion à l'état brut qui est proposée. Avec la restitution de la sensation immédiate des objets dans leur présence physique va de pair la restitution du sentiment dans sa prégnance immédiate.

En fait, Noverre ne fait que formuler pour la danse des idées qui se développent durant tout le XVIII^e siècle concernant l'art dramatique, selon un parcours dont rendent bien compte les textes théoriques de l'époque récemment publiés par Sabine Chaouche³⁸. Le mouvement général est au refus de la déclamation, accusée d'être un type d'élocution faux, qui n'existe pas dans la nature, et à la revendication d'une liberté plus grande pour le geste. Les figures symboliques de cette réforme sont Lekain, encore une fois, Garrick, le célèbre comédien pantomime anglais³⁹, sans parler de Mlle Dumesnil, célèbre pour son jeu dépourvu d'apprêt. Dans la même perspective se situe l'offensive contre l'opéra français, accusé d'être un monstre artificiel à tous égards, offensive dont un exemple caractéristique est l'article de Grimm POÈME LYRIQUE dans l'*Encyclopédie*, article qui est un véritable pamphlet et dans lequel, précisément, il cite Noverre en exemple⁴⁰.

35 *Id.*, Lettre I, p. 97.

36 *Id.*, Lettre II, p. 103.

37 Voir par exemple Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, chapitre XXXVI, dans *Œuvres complètes*, 9 vol., Paris, Fayard, 1989, vol. 3, p. 133.

38 *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes (1657-1750). De l'action oratoire à l'art dramatique*, éd. Sabine Chaouche, *op. cit.*

39 Voir par exemple Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, Lettre IX, p. 205.

40 «À en juger par l'emploi continuel des ballets, on seroit autorisé à croire que l'art de la danse est porté au plus haut degré de perfection sur le théâtre de l'opéra françois; mais lorsqu'on considère que le ballet n'est employé à l'opéra françois qu'à danser & non à imiter par la danse, on n'est plus surpris de la médiocrité où l'art de la danse est resté en France, & l'on conçoit

Mais par rapport à Lekain ou à Diderot, dont il est si proche, Noverre présente une particularité: c'est, encore une fois, que la parole est bannie du ballet d'action alors que Diderot, par exemple, dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, entend par pantomime un jeu muet à l'intérieur d'un drame qui par ailleurs est parlé.

En fait, pour comprendre le mouvement qui mène à Noverre, il faut se référer à l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac, publié en 1749, et à son analyse de l'origine du langage, au début de la seconde partie. Condillac, on le sait, est une des grandes figures du sensualisme du XVIII^e siècle, dans la lignée de Locke. Au début, explique-t-il, les hommes ne communiquaient que par des cris et par des gestes spontanés, signifiants par eux-mêmes. C'est ce que le philosophe appelle le «langage d'action»:

Par exemple, celui qui souffrait, parce qu'il était privé d'un objet que ses besoins lui rendaient nécessaire, ne s'en tenait pas à pousser des cris: il faisait des efforts pour l'obtenir, il agitait sa tête, ses bras, et toutes les parties de son corps. L'autre, ému à ce spectacle, fixait les yeux sur le même objet; et sentant passer dans son âme des sentiments dont il n'était pas encore capable de se rendre raison, il souffrait de voir souffrir un misérable⁴¹.

On croirait entendre ici Noverre décrivant la pantomime et ses effets. Mais par la suite, ajoute Condillac, les hommes inventèrent le langage, fondé sur «l'habitude de lier [des idées] à des signes arbitraires⁴².» (L'arbitraire du signe, en effet, n'est pas une découverte de Ferdinand de Saussure, mais une idée largement connue des rhétoriciens classiques.) Puis ce langage fait de signes conventionnels «devint plus commode que le langage d'action» et finit par se substituer à lui. Toutefois, il resta des traces du langage d'action chez les anciens qui, précise Condillac, dans la lignée de Dubos, l'appelaient danse. Plus tard, ajoute-t-il, on perfectionna cette danse, qui se «divisa naturellement» en deux arts, la «danse des gestes», danse pantomime, et la «danse des pas», danse qui n'exprime que des passions, «et particulièrement la joie⁴³». Condillac, précisons-le, ne présente pas cette évolution comme dommageable: il se contente de l'analyser. Il prend acte de la pluralité des genres de danse sans en condamner aucun: «Tous sont bons, dit-il, pourvu qu'ils expriment quelque chose, et ils sont d'autant plus parfaits que l'expression en est plus variée et plus étendue⁴⁴.»

qu'un françois plein de talens & de vues (M. Noverre), a pu être dans le cas d'aller créer le ballet loin de sa patrie.» Grimm, article POÈME LYRIQUE, dans *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, 1751-1765; vol. 12 (1765), p. 834.

41 *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, éd. Aliénor Bertrand, Paris, Vrin, 2002, Seconde partie, Section I, Chapitre premier, § 2, p. 100.

42 *Id.*, § 6, p. 101.

43 *Id.*, § 11, p. 104.

44 *Id.*, § 12, p. 104.

Ce n'est pas, en effet, loin de là, que Condillac condamne le langage articulé, fondement de la science. Mais il suffira d'infléchir dans un sens primitiviste l'interprétation de son analyse: pour retrouver la nature, il s'agira de remonter à cet heureux temps du langage d'action, pure expression de la passion.

Entre Condillac et Noverre se situe un intermédiaire: c'est Cahusac, théoricien de la danse en action dans l'opéra. Cahusac ne plaide pas pour l'action muette, mais, reformulant à sa manière les vues de Condillac, il prépare le terrain à Noverre.

D'abord, sous sa plume les cris inarticulés dont parlait Condillac deviennent tout de suite «une espèce de chant», de «musique naturelle⁴⁵». On reconnaît en germe la thèse que Rousseau développera dans l'*Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*⁴⁶, selon laquelle le langage primitif de l'homme est chant, voix des passions, poésie, et non prose utilitaire. Cahusac, pour sa part, effectue le même cheminement concernant le geste: les gestes spontanés sont assimilés à de la danse. Tout cela fait un «langage universel», «antérieur à toutes les conventions, et naturel à tous les êtres qui respirent sur la terre⁴⁷».

Or ce langage d'action fut cultivé des anciens, et trouva son épanouissement dans la pantomime, dont les représentants les plus illustres (comme le XVIII^e siècle s'est tant plu à la rappeler) furent Pylade et Bathylle. Mais par la suite, ajoute Cahusac, la danse a dégénéré, et «n'a reparu que faible et languissante⁴⁸». Pour la régénérer, il importe donc de retrouver cette danse des anciens. Sans doute Cahusac ne va pas jusqu'à conclure que l'opéra français est une perversion de la nature originelle; il vise au contraire à lui donner une vie nouvelle en l'animant de cette danse en action ressuscitée de l'antiquité. Mais la conclusion qu'il ne tire pas, d'autres la tireront pour lui.

Et nous retrouvons les enjeux de la querelle des Anciens et des Modernes. En ce milieu du XVIII^e siècle, époque où commencent les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, où l'académie de Dijon lance des sujets de concours qui invitent les candidats à s'interroger sur la valeur de la civilisation moderne, l'heure est au culte de l'antique et de la simplicité des premiers temps. Le perfectionnement des arts passe par le retour aux anciens, assimilés à des sortes de bons sauvages.

S'il s'agit de revenir à la nature, à la nature primitive, alors on comprend que la pantomime exclue la parole, même sous forme de chant. C'est que même le chant, et à plus forte raison la simple parole, fait appel au langage articulé, lequel,

45 Cahusac, *La danse ancienne et moderne, op. cit.*, Première partie, Livre premier, chapitre IV, «Origine de la danse, définition qui en a été faite par les philosophes», p. 50.

46 Voir les chapitres II, et III. Esquissé dès 1755, ce texte ne fut publié à titre posthume qu'en 1781.

47 Cahusac, *La danse ancienne et moderne, op. cit.*, Première partie, Livre premier, IV, «Origine de la danse, définition qui en a été faite par les philosophes», p. 49.

48 *Id.*, Première partie, Livre troisième, I, «Naissance du théâtre», p. 92.

étant postérieur au langage d'action, en constitue une dégradation. Associé aux gestes de la pantomime, il diluerait donc les passions dans l'analyse. Comme le dit Noverre, «il faut moins de temps pour exprimer un sentiment par le geste, qu'il n'en faut pour peindre par le discours; ainsi lorsque l'instant est bien choisi, l'action pantomime est plus chaude, plus animée et plus intéressante que celle qui résulte d'une scène dialoguée⁴⁹». Ce caractère second de la parole est précisément affirmé par Cahusac dans l'article GESTE de l'*Encyclopédie*. Alors que les traités de rhétorique du XVII^e siècle expliquaient que le geste de l'orateur (et donc du comédien) devait commencer avec la parole⁵⁰, Cahusac se fait l'écho du principe inverse, qu'il n'est certes pas le premier à énoncer, mais qu'il théorise:

Le geste au théâtre doit toujours précéder la parole: on sent bien plutôt que la parole ne peut le dire; et le geste est beaucoup plus preste qu'elle; il faut des moments à la parole pour se former et pour frapper l'oreille; le geste que la sensibilité rend agile, part toujours au moment même où l'âme éprouve le sentiment⁵¹.

L'usage exclusif du geste, sous l'espèce de la pantomime, est ainsi garant de la vérité dans sa présence immédiate, et cette vérité est sentiment, non abstraction. Au début du siècle, Dubos faisait remarquer que les gestes ne sont pas tous naturels et universels, qu'il existe aussi des gestes d'institution que l'on ne peut comprendre si l'on n'en connaît pas le code⁵², bref qu'il est bien malaisé de faire entièrement l'économie de l'arbitraire du signe. Mais ces réserves ne sont plus de saison.

Si la danse est résurgence de la nature première, un série de conséquences en découlent quant aux procédures de la création, quant à la façon dont l'artiste, chorégraphe ou interprète, va exercer son talent.

Une première conséquence est le refus du système de notation Feuillet. Weaver, avocat du ballet d'action, lui était si peu hostile qu'il avait été un des traducteurs du traité de Feuillet en Angleterre, et il pensait que la Chorégraphie pourrait noter même la pantomime⁵³. Quand Dubos insiste sur l'art des gestes dans la déclamation des Anciens, il tient en fait, implicitement, le raisonnement suivant: le récitatif de Lully n'est pas loin d'avoir retrouvé la déclamation notée

49 Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, Lettre XV, p. 330, note.

50 Voir par exemple Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'Orateur*, Paris, Augustin Courbé, 1657, p. 220, dans Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, *op. cit.*, p. 133.

51 Diderot, d'Alembert, *Encyclopédie*, *op. cit.*, article GESTE, vol. 7 (1757), p. 652.

52 Dubos, *Réflexions critiques*, *op. cit.*, Troisième partie, Section 13, «De la saltation ou de l'art du geste, appelé par quelques auteurs la musique hypocritique», p. 428-429 et Section 16, «Des pantomimes ou des acteurs qui jouaient sans parler», p. 443.

53 Weaver, dans Ralph, *The Life and Works of John Weaver*, *op. cit.*, p. 670-672.

que pratiquaient les anciens, de même il devrait être possible de noter les gestes; pourquoi une écriture conçue selon les principes de Feuillet n'y parviendrait-elle pas⁵⁴? Noverre, lui, s'acharne contre la Chorégraphie⁵⁵, l'accusant non seulement d'être inefficace et inutile, inapte à noter des danses compliquées et dévoreuse de temps pour celui qui voudrait ensuite déchiffrer, mais surtout nuisible à l'art même du danseur. Si, dit-il, on notait les ballets montés à l'Opéra, on obtiendrait «un écrit très savant, mais chargé d'une si grande abondance et d'un mélange si informe de lignes, de traits, de signes et de caractères que [les] yeux en seront of-fusqués, et que toutes les lumières que [l'on] espé[r]ait d'en tirer seront, pour ainsi dire, absorbées par le noir dont sera tissu ce répertoire⁵⁶». Il reproche donc à la Chorégraphie de rompre la globalité du mouvement: le danseur n'a que faire de la démarche analytique. La création, l'exécution sur scène résultera de la dynamique insufflée par le maître de ballet, et du «feu» qui l'anime, lui et ses inter-prètes:

Ce n'est pas la plume à la main que l'on fait marcher des figurants. Le théâtre est le Parnasse des compositeurs ingénieux; c'est là que, sans chercher, ils rencontrent une multitude de choses neuves: tout s'y lie, tout y est plein d'âme, tout y est dessiné avec des traits de feu⁵⁷.

En effet, la notion de «feu» est capitale, et révèle le fossé creusé par rapport à l'esthétique du XVII^e siècle. Celle-ci reconnaissait la part du talent, des dons personnels, mais niait que l'inspiration brute fût suffisante. Or le XVIII^e siècle met à la mode le feu et le génie, ressort de l'innovation contre les techniques routinières. Ainsi, au théâtre, la technique qui assimilait le comédien à un orateur tombe en discrédit, avec la déclamation. Luigi Riccoboni invite le comédien à déclamer avec les «tons de l'âme⁵⁸», Rémond de Saint-Albine affirme que le comédien ne peut avoir trop de «feu⁵⁹» et qu'il doit se passionner dans son rôle. Noverre n'est pas en reste. Il est de même instructif de lire dans l'*Encyclopédie* le curieux article ENTHOUSIASME, écrit par Cahusac, qui fait précisément souvent appel à la notion de «feu» dans *La Danse ancienne et moderne*. C'est bien sûr de l'enthousiasme de

54 Dubos, *Réflexions critiques*, op. cit., Troisième partie, Section 14, p. 433: «Comment, dira-t-on, les anciens avaient-ils pu venir à bout de [...] trouver des notes et des caractères qui exprimassent toutes les attitudes et tous les mouvements du corps? Je n'en sais rien, mais la Chorégraphie de Feuillet [...] montre suffisamment que la chose était possible.»

55 Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., Lettre XIII, p. 287 sq.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 Luigi Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson, Delormel, Prault, 1738, p. 17, dans Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, op. cit., p. 455; voir également le commentaire, p. 436 sq.

59 *Le Comédien*, Paris, Desaint, Saillant, Vincent fils, 1747, Première partie, Livre premier, chapitre III, dans Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, op. cit., p. 556 sq.

l'artiste qu'il s'agit. Alors que la notion d'enthousiasme est par essence si religieuse, Cahusac, s'attache à la sauver, de même que celle de génie, et pour cela il travaille à la rationaliser. Il combat la doctrine néoplatonicienne selon laquelle l'inspiration artistique est un *furor*: «Je crois d'abord que ce mouvement qui élève l'esprit & qui échauffe l'imagination, n'est rien moins qu'une fureur⁶⁰.» C'est en effet, poursuit-il, «la raison seule [...] qui le fait naître; il est un feu pur qu'elle allume dans les momens de sa plus grande supériorité⁶¹.»

Et Cahusac de proposer pour exemple, comme le fera Noverre, la façon dont le peintre concevra son tableau, en insistant sur le fait que cette conception repose sur des connaissances acquises et organisées⁶². Mais le caractère transcendant de l'invention artistique subsiste, puisque dans cette raison qui illumine l'artiste Cahusac voit une «émanation d'un Être suprême⁶³», de sorte que l'élan créateur conserve quelque chose du mysticisme traditionnel. Là-dessus, il explique comment cet enthousiasme qui saisit l'artiste se communique aux acteurs, et des acteurs aux spectateurs⁶⁴, selon un processus dans lequel on reconnaît sans peine le mythe de l'aimant développé par Platon dans *l'Ion*. (Précisément, c'est à ce mythe que se référait d'ailleurs le très chrétien Luigi Riccoboni quand il faisait l'éloge de la déclamation selon les «tons de l'âme»: celui qui déclame, dit-il, ne fait que transmettre, à travers ces «tons de l'âme», l'enthousiasme du poète à ses auditeurs⁶⁵).

Cet enthousiasme, explique Cahusac, est celui qui saisit l'artiste quand se présente à lui l'image d'un tableau «N E U F⁶⁶». Il reste à ajouter, en effet, que le refus de la notation chorégraphique, la primauté accordée au feu et au génie, impliquera que le maître de ballet, quand il compose, compose de façon entièrement originale. Noverre se moque en effet de ces «prétendus maîtres qui composent leurs ballets, après avoir mutilé ceux des autres⁶⁷», qui «abandonnent les grâces naïves du sentiment pour s'attacher à copier servilement un certain nombre de figures dont le public est rebattu depuis un siècle⁶⁸», et célèbre ces «hommes rares qui, prenant la nature pour modèle et le génie pour guide, s'élèvent d'un vol hardi et de leurs propres ailes à la perfection⁶⁹».

60 Article ENTHOUSIASME, dans Diderot, d'Alembert, *Encyclopédie*, *op. cit.*, vol. 5 (1755), p. 719.

61 *Ibid.*

62 *Id.*, p. 720.

63 *Id.*, p. 721.

64 *Id.*, p. 722.

65 Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, *op. cit.*, p. 15, dans Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien*, *op. cit.*, p. 454-455.

66 Article ENTHOUSIASME, dans Diderot, d'Alembert, *Encyclopédie*, *op. cit.*, vol. 5, p. 720.

67 Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, Lettre XIII, p. 302.

68 *Id.*, Lettre I, p. 95.

69 *Id.*, Lettre XV, p. 347.

Telles sont les principales lignes de fracture qui séparent l'esthétique de la danse entre l'époque de Lully et la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il faut préciser néanmoins que si le nouveau courant représenté notamment par Cahusac et Noverre (ils ne sont pas les seuls, car sur ce sujet les productions sont multiples) se rattache de fait à l'*Encyclopédie*, il ne faut pas y voir une doctrine inhérente à l'entreprise de l'*Encyclopédie* elle-même. Car le monde de l'*Encyclopédie* n'est pas un monde homogène, et les divergences d'orientation sont nombreuses entre les articles. Pour ne citer qu'un exemple, Cahusac y défend le modèle de l'opéra français alors que Grimm l'attaque violemment. Avec la distance du temps, les théoriciens eux-mêmes peuvent ne pas nous sembler toujours cohérents avec eux-mêmes: ainsi Noverre se proclame solidaire de Rameau, dont l'esthétique savante est tout le contraire du primitivisme qui sous-tend l'idéologie de la pantomime. Ce qui est donc intéressant, c'est l'émergence d'un courant, sachant que ses contours restent quelque peu flous et qu'il est bien difficile de dire qui précisément le «pilote». Il serait également intéressant d'étudier l'argumentation des adversaires de la pantomime, de ceux qui résistent (un Marmontel par exemple, encyclopédiste d'ailleurs⁷⁰), et qui nous permettent de mieux cerner les enjeux. Enfin, on pourrait s'interroger sur les rapports entre l'idéologie qui préside au ballet d'action et les thèmes de la franc-maçonnerie, si florissante au cours du siècle: outre les relations de Cahusac avec elle, comme, en Autriche, d'Angiolini et de Gluck⁷¹, on peut se demander si le retour à la danse des anciens n'est pas en relation avec la nostalgie maçonnique de l'âge d'or et le motif du retour d'Astrée. Mais il ne s'agit là que de pistes. Il apparaît bien, néanmoins, que le débat autour de la danse est en relation, comme on l'a vu, non seulement avec des débats connexes relatifs aux autres arts, essentiellement théâtre et musique, mais aussi qu'il plonge ses racines dans un phénomène plus profond: une mutation essentielle dans la définition de l'idée de nature, de l'homme, des rapports qu'ils entretiennent, et finalement dans le statut de l'artiste, artiste désormais inspiré qui préfigure l'artiste romantique.

70 Voir dans ses *Éléments de littérature* (1787), l'article PANTOMIME: «en se livrant au plaisir d'être ému, on peut s'épargner presque la peine de penser [...]» dans Jean-François Marmontel, *Œuvres complètes*, 7 vol., Paris, Belin, 1819-1829; R Genève, Slatkine, 1968, vol. 4, p. 823. «On ne forme point les esprits avec des tableaux et des coups de théâtre [...] on fera crier la nature, mais on ne la fera plus parler.» (*id.*, p. 824.) Voir également, par exemple, l'ouvrage satirique de Pierre Nougaret, *La littérature renversée, ou l'art de faire des pièces de théâtre sans paroles*, Berne-Paris, Chez les Débitants de brochures nouvelles, 1775.

71 Voir Gerardo Tocchini, *I fratelli d'Orfeo, Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Florence, Olschki, 1998, notamment p. 146-151.

«Je vois un char brûlant descendre sur la terre». Médée, de la magie verbale à l'efficace scénique

Au début de l'acte II de *Médée et Jason*, tragédie en musique de Joseph-François Salomon sur un livret de l'abbé Simon Joseph Pellegrin¹, Créüse relate à sa nourrice un songe effrayant qu'elle vient de faire (Planche 1, p. suivante): elle a vu Médée apparaître sur le char magique du Soleil son grand-père. Or, comme tous les autres personnages, Créüse, fille du roi de Corinthe et amante de Jason, croit que cette dernière est partie, puisque qu'après avoir été répudiée par Jason Médée a été bannie de Corinthe.

Dès la scène suivante (acte II, scène 2), Médée arrive sur son char (Planche 1), confirmant rétrospectivement la valeur prémonitoire du songe et accordant à Créüse un statut dramatique que les Classiques lui démentaient.

L'annonce de l'arrivée de Médée contribue à renforcer les effets sur le spectateur, comme si les éléments scéniques, matériels, gestuels du spectacle, tels que le char descendant des cintres, le feu, les monstres, les enchantements commandés par la magicienne, étaient autant d'actions spectaculaires puisant dans le langage et dans le pouvoir de l'évocation une force supplémentaire. Créüse décrit de manière précise les éléments visuels de la scène: le nuage qui s'entrouvre et laisse place à Médée descendant sur un char enflammé, accompagnée de démons, de magiciens et de magiciennes. À leur apparition, le spectateur les identifie d'autant mieux qu'ils ont été précisément désignés; et leur effet sur lui est d'autant plus important, qu'ils ont été annoncés.

Le char de Médée et le songe de Créüse constituent deux ajouts à la tradition mythographique: topos de la scène lyrique, le char n'en est pas moins une infiltration ovidienne dans la légende héritée de Sénèque; le songe de Créüse marque un déplacement de la légende (qui attribuait la prémonition à Créon), déplacement permis par la référence tacite aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, dans lesquels Circé, tante de Médée et comme elle magicienne, voit cette dernière apparaître en songe. Il s'agit d'un songe prémonitoire, puisque Médée lui rend effectivement visite. Entorses à l'héritage sénéquien, le char de Médée et le songe de Créüse offrent à Pellegrin deux moyens de rompre avec la lecture classique

1 La tragédie en musique, que Pellegrin signa du pseudonyme Antoine de La Roche, fut créée sur la scène de l'Académie royale de musique le 24 avril 1713.



ACTE SECOND.

Le Théâtre représente d'un côté un agréable Païsage au pied d'une Montagne qui s'éleve jusqu'au Ciel : On voit de l'autre, une Campagne à perte de vûe, au voisinage de CORINTHE.

SCENE PREMIERE.

CREUSE, CLEONE.

CLEONE.

N On ; je n'approuve point cette frayeur mortelle,
Qui vient de vôtre cœur troubler l'heureuse
paix.

CREUSE.

Puis-je voir sans frayeur une image cruelle,
Qui ne m'abandonne jamais ?

TRAGEDIE.

25

CLEONE.

Avec un tendre Amant ce jour doit vous unir ;
Goûtez un bien certain ; laissez un vain mensonge.
Eh ! pourquoy, sur la foy d'un songe,
Chercher des maux dans l'avenir ?

Medée, a pour jamais quitté la Thessalie,
Acaste, ardent à se vanger,
Poursuit le meurtre de Pélée
Qu'elle vient de faire égorgé :
Dans des climats lointains elle cherche un azile.

CREUSE.

Non, son éloignement ne me rend point tranquille ;
Que ne peut point son art ? les Monts, les vastes Mers
Ne mettroient entre nous qu'un rempart inutile ;
Un moment luy suffit pour traverser les airs.

Quel bruit ! Ciel ! quel épais nuage
Nous cache la clarté des Cieux ?

On entend une Symphonie effrayante, pendant laquelle il paroît un Tourbillon de nuages qui descend, & en s'ouvrant tout à coup, fait paroître MEDÉE entourée de Magiciens & de Démons, qui s'avancent avec elle sur le Théâtre.



D

24 MEDEE ET JASON,

CLEONE.

Qui peut vous allarmer ?

CREUSE.

Un songe épouvantable.

J'en aurois à Jason montré toute l'horreur ;
Mais, il auroit blâmé la douleur qui m'accable :
J'ay renfermé mon trouble dans mon cœur.

CLEONE.

Quev'est ce songe affreux ?

CREUSE.

Tu vas trembler, Cleone ;

A te le retracer, moy-même je frissonne.

A peine le sommeil vient me fermer les yeux,

Que j'entends gronder le tonnerre.

Un nuage s'entr'ouvre, & du plus haut des Cieux,

Je vois un Char brûlant descendre sur la ter ..

Medée est dans ce Char qui fait frémir les airs ;

Ses yeux étincelants de rage

Sont plus ardents que les éclairs

Qu'on voit briller pendant l'orage.

Le Palais de Créon, soudain est enflammé ;

Jason par l'amour animé,

Cherche au travers des feux à s'ouvrir un passage ;

Contre luy, contre moy, tout l'Enfer est armé :

J'invoque en vain les Dieux, que pour luy seul j'imploré ;

Sur luy Médée avance un poignard à la main :

Je ne vois point le coup qui luy perce le sein ;

Mais, du sang de Jason ce poignard fume encore.

CLEONE.

26 MEDEE ET JASON,

SCENE II.

CREUSE, MEDEE, CLEONE, NERINE ;

Troupes de Magiciens & de Démons.

CREUSE.

Dieux ! quel objet s'offre à mes yeux !
Mon songe m'a tracé cette terrible image,
Fuyons son aspect odieux :
C'est Médée ; évitons sa rage.

MEDÉE s'avance vers CREUSE, & la touche
de sa Baguette magique.

CLEONE s'enfuit.

MEDEE.

Demeure.

CREUSE.

Malgré-moy je me sens arrêter
Par une puissance fatale ..

MEDEE.

Demeure, & connoi ta Rivale,
Pour apprendre à lu redouter.

Qu'un assemblage affreux à ses regards étale,
Tout ce qu'en ma faveur la fureur infernale
A jamais pû faire, éclater.

Le Théâtre change & représente un lieu affreux, où les
plus grands crimes de MEDÉE sont expriméz.

Planche 1. Simon-Joseph Pellegrin, *Médée et Jason*, acte II, scènes I et II (début).

MEDÉE | ET | JASON, | TRAGEDIE | Représentée pour la première fois, | PAR L'ACADEMIE
ROYALE | DE MUSIQUE, | Le vingt-quatrième jour d'Avril 1713. | Reprise le premier de May 1727. | Remise
au Théâtre le Jeudy 22. Novembre 1736. [...]. Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1736, p. 23-26.

de la légende de Médée, illustrée en France par Pierre Corneille, considéré à tort par ses successeurs comme le premier auteur français à avoir porté la légende à la scène². Char et songe ne sont pas indifférents, au sens où dans l'œuvre de Pellegrin leur association instaure un nouveau rapport entre la scène et le langage, entre l'évocation et la représentation, ou encore entre dimensions verbale et spectaculaire.

De la dialectique tragique à l'action spectaculaire

Pierre Corneille, et déjà Jean Bastier de La Péruse, proposaient une lecture morale de l'épisode corinthien de la légende de Médée, concentrant les pires exactions de la magicienne, commises sous l'emprise de la fureur jalouse qui anime l'épouse répudiée. Dans un théâtre mimétique, le sujet permettait le déploiement d'une dialectique tragique centrée sur l'ambivalence du personnage éponyme, figure humaine partiellement légitimée par la passion qui l'aveugle, et monstre vengeur, coupable du plus grave et du plus inhumain des crimes: le régicide et l'infanticide.

Cette lecture classique se lit encore très clairement dans la tragédie de Thomas Corneille mise en musique par Marc Antoine Charpentier en 1693, tout comme dans celle de Longepierre, en 1694. Par bien des aspects, Pellegrin, écrivant quelques vingt années après ces deux *Médée* de la fin du siècle, rompt avec la lecture morale qu'elles proposaient. Chez lui, la répartition de la culpabilité, qui nourrissait la construction tragique des Classiques, ne fait plus question; très simple, non remise en cause, elle revient à une géographie amoureuse fort répandue à la scène lyrique pendant le premier tiers du XVIII^e siècle: celle du couple d'amoureux innocent poursuivi par un monstre féroce. L'atténuation de la responsabilité de Jason dans le drame corinthien s'accompagne d'une nouvelle lecture des caractères de Créon et de Créüse, qui accèdent, chacun à leur manière, à un pathétique absent du modèle cornélien. Coupable mais victime, Médée devient coupable et monstrueuse, étrangère à toute forme d'humanité. Son entrée spectaculaire la soustrait d'emblée à la condition humaine. À la lecture dialectique s'est substitué un autre usage scénique de la légende, fondé sur ses ressources spectaculaires. Le char enflammé sur lequel la magicienne fait son entrée, les démons et les furies que la magicienne convoque sur scène, l'embrasement final du palais de Créon et la mort du roi et de sa fille étaient susceptibles de séduire

2 La Péruse avait écrit une *Médée* très largement inspirée de Sénèque, première tragédie française à être publiée, en 1555. Les auteurs de la fin du règne de Louis XIV ne connaissaient manifestement pas cette tragédie, même si tous se nourrissent à la source sénéquienne, reléguant le modèle d'Euripide au second plan.

le librettiste autant que le musicien. Ce renouvellement dans le traitement du sujet pourrait correspondre à une évolution décisive de l'efficace dramatique – imputable tant au déplacement de la scène tragique vers la scène lyrique qu'à l'évolution du goût et de la conception dramatique en quelque quatre-vingts années – comme si la lecture morale imposée par Pierre Corneille cédait le pas à une culture du spectacle. L'enseignement moral de la tragédie n'apparaît plus qu'en filigrane, héritage pâli par la priorité accordée à l'action scénique. L'éblouissement des spectateurs semble reléguer au second plan la dialectique tragique.

La démesure

La démesure de Médée, figure de la passion, s'exprime d'abord, chez Pierre Corneille, à travers l'ego dont l'hypertrophie peut se lire comme une volonté de comprendre le monde, au sens littéral du terme. La mégalomanie de la Médée cornélienne comportait une dimension spectaculaire, d'autant plus séduisante pour les librettistes de la génération suivante qu'elle s'exprimait à travers un langage imagé, hyperbolique et suggestif³, que P. Corneille devait d'ailleurs, presque mot pour mot, à Sénèque.

Plus encore, les manifestations de la passion qui anime Médée ne pouvaient laisser indifférents librettistes et compositeurs. Déjà P. Corneille proposait de la passion de Médée une interprétation quasi-allégorique. En ce sens, il ouvrait la voie à son cadet. La démesure humaine, propice à la personnification – autrement dit, à une extériorisation – se prêtait aisément aux ressources de la scène lyrique, qui ne dédaignait pas la personnification des passions et des hypostases. Ainsi Médée, dans la tragédie de Thomas Corneille, suscite-t-elle une double allégorisation de l'excès passionnel – la Jalousie et la Vengeance, qui apparaissent au troisième acte (scène 6) – tout comme l'Armide de Quinault qui, appelant la Haine et la Rage, confiait à la scène et au geste spectaculaire l'excès d'une passion qui débordait son propre langage et sa propre présence corporelle. Pourtant, les personnifications de la tragédie en musique de Corneille et Charpentier demeurent discrètes, au regard de celles qu'exploitait Quinault quelques années

3 NÉRINE: Dans un si grand revers que vous reste-t-il?

MÉDÉE: Moi,

Moi, dis-je, et c'est assez.

NÉRINE: Quoi! vous seule, Madame!

MÉDÉE: Oui, tu vois en moi seule, et le fer, et la flamme,

Et la terre, et la mer, et l'Enfer, et les Cieux,

Et le sceptre des Rois, et le foudre des Dieux.

(Pierre Corneille, *Médée*, acte I, scène 4).

auparavant. Nulle caractérisation musicale ne vient accentuer la force de la représentation allégorique. En outre, les nombreuses didascalies s'accompagnent de développements musicaux minimaux, et le livret semble excéder la réalité spectaculaire.

Chez Pellegrin et Salomon, la passion de Médée ne donne lieu à aucune personification des passions. La fonction menaçante et annonciatrice ordinairement dévolue aux allégories et aux hypostases repose sur des personnages infernaux (démons, magiciens et furies), non individualisés, et dont la caractérisation musicale demeure collective⁴.

À l'excès de la passion s'ajoutaient la représentation de ses conséquences: la robe empoisonnée consumant la jeune princesse, les furies convoquées par la magicienne, l'embrasement du palais et son écroulement, l'envol final de Médée. Là encore, la référence à l'*Armide* quinaldienne s'impose, notamment dans la scène de l'embrasement et de l'écroulement du palais de Créon.

Magie et spectacle

Comme la magicienne du Tasse, encore, Médée associe, à l'excès de la passion, les pouvoirs de la magicienne, qui appelaient une représentation scénique particulièrement favorable à la scène lyrique. Chez Sénèque, les invocations infernales de la Colchidienne étaient plus volontiers rapportées que présentes sur la scène. Pierre Corneille accentue cette dimension de la légende; la magie occupe une place importante dans sa première tragédie, si on la compare à l'œuvre de son cadet. La Médée de 1639 en appelle aux puissances infernales (acte III, scène 3), et se livre, sur scène, à l'enchantement de la robe destinée à Créüse (acte IV, scène 1). Effet du même pouvoir magique, les chaînes d'Egée prisonnier tombent d'elles-mêmes. Longepierre, œuvrant lui aussi pour la scène tragique, ne dédaigna pas non plus les scènes d'évocation magique. Tirant vraisemblablement parti du souvenir qu'avaient les spectateurs des scènes de magie de l'opéra de Charpentier donné l'année précédente, il n'hésite pas à présenter sur scène l'enchantement de la robe, qui comprend l'invocation aux dieux infernaux et l'apparition de l'ombre du frère sacrifié, figure de la culpabilité de la magicienne (acte II, scène 2):

Dieux cruels! Dieux vengeurs! Je vous évoque tous.
Venez semer ici l'horreur et les alarmes.
Venez remplir ces lieux et de sang et de larmes.
[...]

4 À l'acte II, scène 2, un chœur («Tremble, frémis d'effroi») puis un trio («Des enfers l'empire sombre») réunissent magiciens, magiciennes et démons; à l'acte V, scène 2, Médée (dessus) chante avec trois furies (haute-contre, taille, basse-taille).

On m'exauce. Le Ciel se couvre de ténèbres.
 L'air au loin retentit de hurlements funèbres.
 Tout redouble en ces lieux le silence et l'horreur.
 Tout répand dans mon âme une affreuse terreur.
 Ce palais va tomber. La terre mugit, s'ouvre;
 Son sein vomit des feux, et l'enfer se découvre.
 Quel est ce criminel qui cherche à se cacher?
 Je reconnais Sisyphe à ce fatal rocher
 [...]

Mais quels fantômes vains sortent de toutes parts?
 Que de spectres affreux s'offrent à mes regards?
 Quelle ombre vient à moi? Que vois-je? C'est mon père!
 Quel coup a pu si tôt lui ravir la lumière?
 Chère ombre apprends-le moi? Ma fuite et ma fureur,
 Hélas! t'ont fait sans doute expirer de douleur.
 Tends-moi les bras du moins... Mais quelle ombre sanglante
 Se jette entre nous deux, terrible et menaçante?
 De blessures, de sang, couvert, défiguré,
 Ce spectre furieux paraît tout déchiré.
 C'est mon frère. Oui; c'est lui; je le connais à peine.
 Ah! pardonne, chère ombre à ma rage inhumaine.
 Pardonne! L'amour seul a causé ma fureur.
 Il fut ton assassin, il sera ton vengeur,
 Et saura t'immoler de si grandes victimes,
 Qu'il obtiendra de toi le pardon de ses crimes.
 Le sang... Tout disparaît; tout fuit devant mes yeux.
 Trisiphone avec moi reste seule en ces lieux.
 Noire fille du Styx, furie impitoyable,
 Ah! cesse d'attiser mon courroux effroyable;
 Calme de tes serpents les affreux sifflements.
 [...]

J'ordonne. Obéissez, sombres divinités!...
 Le charme a réussi, poursuivons ma vengeance.

Bien qu'il ait travaillé pour la scène lyrique, Thomas Corneille dédaigne plusieurs éléments spectaculaires présents chez son aîné. La disparition du personnage du vieux roi d'Athènes, remplacé par le jeune Oronte, lui interdisait d'ailleurs les scènes de prison, la représentation des chaînes et celle du fantôme qui se substitue chez le cadet des Corneille au vieux roi d'Athènes.

La tragédie de *Pellegrin* rompt plus radicalement encore avec l'héritage cornélien, qui semblait pourtant offrir des possibilités scéniques privilégiées. L'empoisonnement de la robe a lieu pendant l'entracte, alors que Longepierre, écrivant pour la scène tragique, n'avait pas hésité à y consacrer une scène. La baguette magique elle-même, mentionnée par les deux Corneille et par Longepierre, a disparu du livret de *Pellegrin*: devenue un attribut du personnage, elle n'a plus guère de

raison d'être mentionnée. Si la baguette n'est plus qu'un accessoire, c'est qu'elle a perdu toute fonction magique, et notamment la représentation symbolique de la nécromancie, que les deux Corneille prêtaient à Médée: Pellegrin supprime les cercles tracés par Médée au moyen de la baguette et il n'est plus besoin de baguette magique pour empoisonner la robe de la jeune rivale.

Au-delà de l'évolution de l'exploitation dramaturgique du thème de la magie, on peut s'interroger sur les motifs de son éviction amorcée par Thomas Corneille et confirmée par Pellegrin, qui paraissent dédaigner une thématique lyrique idéale. L'évolution du statut culturel de la magie explique partiellement cette réévaluation du caractère de Médée. En effet, la condamnation classique de Médée reposait non seulement sur ses actes meurtriers et les circonstances qui les amènent, mais aussi sur le statut moral de la magicienne. La magie de Médée formait, chez Corneille, la partie la plus noire du caractère de la princesse de Colchide; sa présence dans le drame corinthien servait la condamnation de la femme assassine. Dans un environnement classique héritier du Concile de Trente, la figure de la magicienne représente l'envers abhorré de l'humanité. Magie et enfer sont liés par le statut moral qui les confond, mais aussi dans l'imaginaire scénique de l'opéra, qui assimile toute forme de pouvoir surnaturel à celui des divinités infernales, et replie la dramaturgie de la magie sur celle des enfers. En témoigne la confusion constante, dans le traitement dramaturgique de la légende de Médée, entre enfers et nigromancie, alors même que la nigromancie est un ajout notoire à une tradition mythographique qui lui est très largement antérieure. Cette confusion entre enfer chrétien, la nigromancie médiévale et d'autres formes de magie, qu'on lit notamment dans les didascalies de Thomas Corneille⁵, était pain béni pour les librettistes d'opéra, qui ont assimilé la magie à l'un des lieux privilégiés de la manifestation du merveilleux que sont notamment les enfers de la tragédie en musique. Cet envers de l'humanité se présente comme un lieu de décompensation idéal, celui de la prononciation ou de la révélation des oracles, de la prédiction de l'avenir, de la manifestation d'une puissance supérieure aux hommes. En outre ces mondes souterrains étrangers au modèle de la nature autorisaient le déploiement de la «vraisemblance merveilleuse» spécifique à l'opéra⁶, tandis que la parole collective et indistincte des fantômes et des furies appelait une écriture chorale et des danses bienvenues dans les divertissements.

5 Ainsi dans l'acte IV, scène 6: «Elle fait un cercle en l'air avec sa baguette et aussitôt on voit des fantômes sous la figure de femmes agréables.» Corneille, *Médée*, *op. cit.*, p. 63.

6 Sur cette notion de «vraisemblance merveilleuse» et plus généralement de «merveilleux de représentation» qui caractérise l'opéra classique français, voir Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique. Une familière étrangeté*, Paris, Fayard, 2004 («La pensée programmatique de l'opéra et le monde merveilleux. La préface d'*Hippolyte et Aricie* ou la critique de *Phèdre*», p. 137, et «Du merveilleux et du sublime: nature lacunaire, surnature, contre-nature», *id.*, p. 197-210).

Ainsi la magie à proprement parler est-elle entièrement évacuée de la tragédie de Pellegrin. Plutôt qu'un refus d'une ressource spectaculaire, on y peut lire une évolution culturelle. Alors qu'elle conservait chez Pierre Corneille un statut de mal absolu, la magie semble devenue irreprésentable ou obsolète dans l'esprit d'un librettiste du XVIII^e siècle naissant. Seule demeure l'iconographie mythologique, ce char de Médée dans lequel on reconnaît sans peine un topos scénographique plus que la représentation d'une magie qui n'intéresse plus le poète ni pour sa valeur dramatique, ni même pour les ressources qu'elle offrait dans l'économie dramaturgique.

Les topoi scénographiques ou le débordement du spectacle

Inversement, le geste scénique semble, chez Pellegrin, excéder la légende de Médée, comme si l'esthétique de la tragédie en musique des années 1710 imposait certains passages obligés, notamment dans les divertissements. On dénombre en effet chez Pellegrin quantité de topoi absents non seulement des tragédies sur le même thème, mais aussi de la tragédie en musique de Thomas Corneille et Charpentier. La scène d'enchantement introduite au troisième acte, emprunt direct à l'*Armide* de Quinault⁷, met en scène Jason, qui voit apparaître un brillant palais. Cette modification de la légende permet l'introduction, très tôt dans l'acte, du divertissement qui fait intervenir une troupe de démons transformés en Amours, en Nymphes, en Jeux et en Plaisirs. Créüse, amplement réhabilitée dans cette tragédie, vient tirer Jason de cette dangereuse illusion et lui rappeler le danger que représente Médée.

Le thème de l'égarement, qui s'impose à la fois dans le monde tragique et sur la scène lyrique, est ajouté par Pellegrin à la tradition mythographique dont il était absent. L'égarement est ici spectaculaire et ressortit plus à une tradition de mise en scène de la duperie (dont *Atys* est un exemple présent dans toutes les mémoires), que de la scène de folie engendrée par la passion (dont les modèles, pour la génération de Pellegrin, seraient à la fois le *Roland furieux* et l'*Oreste* d'*Andromaque*). Chez Thomas Corneille, Créon, égaré, croit voir Médée et tue le jeune Oronte; chez Pellegrin, croyant voir Médée, il tente de tuer Créüse, mais Jason arrête son bras. Enfin, plus généralement, les divertissements de Pellegrin trahissent une concession à la scène, et n'entretiennent pas le lien de nécessité à l'intrigue qu'ils semblaient conserver chez Thomas Corneille. Le stéréotype paraît plus proche. Corneille et Pellegrin tirent tous deux parti du versant politique de l'épisode

7 Cet épisode rappelle l'enchantement éphémère d'Ubalde et du chevalier danois par Mélisse et Lucinde, au quatrième acte d'*Armide*.

corinthien, qui offre à leurs musiciens la possibilité d'écrire pour le chœur, d'introduire des danses, tandis que l'expression stéréotypée de la louange, celle de l'hymne à l'amour précédant les noces de Jason et Créüse ou encore celle de l'affirmation de la confiance dans le gouvernement de Créon, présentent les poncifs idéaux pour l'écriture chorale des divertissements. Néanmoins, la comparaison des sujets de divertissement chez Thomas Corneille et chez Pellegrin donne à voir un écart significatif, qui correspond précisément à l'introduction d'un topos scénographique. À la fin de la septième scène du quatrième acte, alors que «le théâtre représente le rivage de la mer, le port et la ville de Corinthe dans le fond», Nérine, confidente de Médée, annonce l'entrée de matelots qui escorteront Médée. Le divertissement, qui occupe la scène 8, enchaîne danses et petits airs solistes, et se termine par une brève mais violente tempête. Tous les poncifs de l'écriture littéraire et musicale des tempêtes sont ici réunis. Un «prélude pour toutes les basses» introduit l'orchestre complet, qui précède le chœur de matelots, marqué «très vite»:

Quel bruit! Quels vents! Ciel! Quel affreux orage!
 Les flots frémissant de courroux,
 Sont prêts d'engloutir le rivage.
 Dieux! Le tonnerre gronde, il nous menace tous,
 Sauvons-nous.

L'introduction d'une tempête garantissait dans une certaine mesure le succès auprès du public de l'Académie royale dans les premières années du XVIII^e siècle. Elle demeure dramatiquement faible, et n'est qu'indirectement reliée à l'intrigue principale. Écart, encart dans la légende, entorse à la mythologie, ce divertissement fut probablement écrit en fonction de la musique qu'il appelait.

Le cinquième acte de *Médée et Jason* offre une autre illustration du recours du librettiste aux topoi d'une écriture pensée en fonction de la scénographie. La destruction du palais de Créon, action spectaculaire s'il en est, semble un lieu commun de l'opéra; d'autant plus qu'elle paraît moins la conséquence d'une action maléfique qu'une véritable catastrophe naturelle. La scène se découpe en trois moments dramatiques distincts, qui recourent tous trois à des lieux communs de la scène lyrique. Le premier est celui de l'aveuglement de Créon et de la tentative de meurtre de sa propre fille, dramatisé par les effets dynamiques et illustratifs de l'orchestre qui ponctuent son air en *so*/mineur de batteries et de fusées; le deuxième est celui de l'impuissance des deux amoureux devant les Enfers qui engloutissent d'abord le père, puis la fille; le troisième, enfin, repose sur l'effondrement du palais. Introduit par une «symphonie souterraine et funeste» en *fa* majeur, à C barré, le chœur, ponctué par les batteries de tonique de l'orchestre, crie son désarroi: «Dieux! Quel mugissement sort du sein de la terre! Quels feux embrasent ce palais! Le ciel fait gronder le tonnerre; faut-il que nos malheurs

ne finissent jamais!» Le vocabulaire littéraire et musical fait apparaître cet effondrement comme un tremblement de terre, une catastrophe orchestrée par le destin, et non comme l'effet direct d'une magie maîtrisée. N'était la tonalité de *fa* majeur, véritable signature du statut infernal de la magicienne, tout laisserait à penser qu'il s'agit d'une tempête maritime ou d'un tremblement de terre d'opéra-ballet.

Ces deux scènes à grand spectacle illustrent l'usage de stéréotypes d'écriture littéraire et musicale qui semblent distordre la légende de Médée au profit d'une écriture pour la scène. En un sens, l'action spectaculaire a remplacé la dialectique tragique; mais ce constat d'évolution demande à être nuancé. Tout d'abord, la mutation de la lecture que propose Pellegrin n'est imputable ni à la seule évolution du goût en quelque quatre-vingts années ni à l'économie dramatique de la scène lyrique et à ses divergences par rapport au modèle tragique. L'important écart existant entre Thomas Corneille et Pellegrin suffit à le prouver; la dramaturgie de l'opéra ne légitime seule ni la modification de la lecture de la légende ni celle du rapport entre verbe et scène.

La relation apparemment plus lâche qu'entretient le livret de Pellegrin à la légende – au regard des lectures classiques qui l'ont précédé – demande lui aussi à être reconsidéré. Certes, la peinture des caractères illustre une simplification et une standardisation de la géographie amoureuse et, avec elle, de la distribution des caractères en fonction des rôles dramatiques. Elle montre aussi, à travers l'évolution du personnage de Créüse, un nouveau rapport à la transcendance des personnages. La jeune princesse, moralement indifférente, puis accablée de culpabilité, mais toujours dramatiquement secondaire chez les prédécesseurs de Pellegrin, semble chez ce dernier contenir sa propre histoire, plus qu'elle ne la subit de l'extérieur. Les enjeux dramatiques révèlent, avec cet exemple, une réelle évolution de la pensée, et ne se limitent pas à un relâchement de la pensée tragique au profit du grand spectacle.

Langage et représentation

Ce songe nouvellement attribué à Créüse, qui témoigne d'une évolution de la peinture des caractères, appelle une réflexion sur l'intériorisation de la scène. Alors même que *Médée et Jason* semble imposer un modèle d'extériorité et illustrer l'éclatement expressif caractéristique de la scène lyrique, l'utilisation du songe invite à explorer les liens entre spectacle et langage.

L'intériorisation du spectacle allait de soi dans la tragédie déclamée; l'importance dramatique des récits en témoigne, tout comme les scènes d'enchantement des *Médée* de Pierre Corneille et de Longepierre. Dans la tragédie en musique de Pellegrin, l'extériorité semble d'abord dominer, jusque dans l'écriture musicale, qui exploite tous les poncifs spectaculaires ajoutés par le librettiste à la légende.

Pourtant, même si la dimension scénique et visuelle semble primer sur la lecture tragique et l'exploitation de la légende, ce déploiement scénique entretient avec le langage un lien traditionnel. Non seulement l'intériorisation du spectaculaire n'est pas évacuée, mais le spectacle est agencé à partir du langage, qui le permet et le met en valeur.

L'évocation

Dans les tragédies de Pierre Corneille et de Longepierre, la magie de Médée passait par l'évocation. En dépit de l'importance des scènes que lui consacrent ces deux auteurs, la magie, comme toutes les manifestations de la fureur et des pouvoirs surhumains de Médée, passait par le prisme du langage: présente ou rejetée hors de la scène, elle n'était jamais représentée au sens où elle pouvait l'être sur la scène lyrique. Dans un opéra aux moyens expressifs diversifiés, la représentation prend un autre sens. Décors changeants avec les lieux, machines, accessoires multipliés permettent, matériellement, la représentation des scènes magiques que la vraisemblance merveilleuse propre à l'opéra autorise plus volontiers que la vraisemblance tragique du théâtre classique⁸.

Bien que Thomas Corneille et Pellegrin proposent une véritable représentation de la magie, l'évocation demeure, et avec elle, le primat du langage dans la construction du drame. Ainsi du songe de Créüse. Pellegrin et Salomon tirent un profit dramatique, dramaturgique et scénographique de ce songe qui apparaît d'abord sous la seule forme du langage.

Le bref récit du songe, qui rapporte une action située hors de la scène (en l'occurrence, dans l'esprit de Créüse endormie) ressortit à une esthétique de la parole particulièrement appréciée dans l'opéra, et rappelle les scènes de prophétie. Tel que Pellegrin et Salomon l'insèrent dans l'économie tragique, ce songe entretient d'évidents rapports avec le monologue et avec une conception performative du langage. Pellegrin en retire un indéniable profit dramatique. Le déplacement du songe permet un changement radical d'éclairage sur le personnage de Créüse, qui parvient à une lucidité qu'aucun auteur précédent ne lui accordait, et contribue à lui donner une véritable dimension tragique. Il modifie aussi le rapport au temps, puisque la scène suivante vient confirmer la prémonition. Ce type d'anticipation, commun dans la tragédie comme dans l'opéra, facilite la construction dramatique par la mise en abyme, qui donne une profondeur nouvelle à l'arrivée de Médée. Elle permet aussi d'attacher le public à la suite des événements, le songe suscitant à la fois une curiosité vis-à-vis de ce qui va suivre (vérification de la valeur prémonitoire) et une inquiétude.

8 Voir Kintzler, «Du merveilleux et du sublime», dans *Théâtre et opéra à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 197-210.

Enfin, une telle anticipation permet à Pellegrin et Salomon de jouer sur la multiplicité des moyens d'expression de la tragédie en musique. L'entrée de Médée est d'abord évoquée, puis représentée; le langage opère ici une double redondance vis-à-vis de la représentation scénique: non seulement Créüse annonce l'arrivée de Médée, mais elle la commente au moment où Médée descend des cieux, selon un procédé de redoublement sémantique entre livret et scène caractéristique de l'opéra.

La superposition du langage chanté et du geste scénique qu'on observe dans ces deux scènes relève d'un procédé caractéristique de l'opéra; mais dans le cas présent, cette dualité expressive se double d'une relation pléonastique entre livret et scène, dans la mesure où la description est concomitante au geste, puisque Créüse, après l'avoir annoncée, commente l'entrée de Médée.

Cette relation n'est pas exceptionnelle sur la scène lyrique, qui associe, à la tradition des oracles et des songes, des procédés de redondance dramaturgique. Cependant, dans le cadre d'une réflexion sur les liens entre dimensions verbale et spectaculaire, on peut se demander si l'élément verbal, par sa rigueur dramatique, par sa précision et par l'inquiétude et la curiosité qu'il suscite dans l'esprit du spectateur, ne se substitue pas en partie à l'action scénique: dès lors que Créüse a relaté ce songe, la force spectaculaire et dramatique de l'entrée de Médée est assurée. Les déploiements de machines, les fastes du décor répondent à ce qu'a peint le seul langage, et leur efficacité réside moins dans leur qualité réelle qu'en ce qu'ils confirment la valeur prémonitoire du songe. Autrement dit, le char de feu entouré de démons et de magiciens peut n'exister qu'à l'état suggestif; son effet spectaculaire est assuré par anticipation, et sa qualité de char de feu, précisée par le langage. De même que la seule représentation scénique ne permet pas toujours de distinguer, par exemple, la personnification d'un Tourment de celle d'une Crainte⁹ – et que la lecture du livret permet alors au spectateur de lever les imprécisions de la représentation, la représentation pourrait s'appuyer ici sur le langage, au sens où l'évocation du char de Médée permet à la fois de l'identifier et de le craindre. L'anticipation et la superposition du verbe au spectacle garantirait à ce dernier son efficacité visuelle.

9 Cet exemple se fonde sur une réflexion orale de Raphaëlle Legrand lors d'une séance de travail sur le statut du livret organisée dans le cadre du GRIMAS.

Langage et décors

Poursuivant cette investigation, on peut s'interroger sur la validité d'une telle complémentarité en ce qui concerne les décors des deux tragédies en musique. Le livret de Pellegrin présente peu de didascalies, et pratiquement pas d'indications de décor¹⁰. Celui de Thomas Corneille, au contraire, proposait une fin très spectaculaire, qui tranchait avec la lenteur dramatique et le pathétique des caractères. À la toute fin de l'opéra, après l'ultime confrontation des époux au cours de laquelle Médée désigne Jason comme premier coupable, une brève symphonie en *si* bémol majeur clôt la tragédie en musique, tandis que, selon le livret imprimé:

Médée fend les Airs sur son Dragon, & en mesme temps les Statuës & autres ornemens du Palais se brisent. On voit sortir des Demons de tous côtez, qui ayant des feux à la main embrasent ce mesme Palais. Ces Demons disparaissent, une nuit se forme, & cet édifice ne paroist plus que ruine & monstres, après quoy il tombe une pluye de feu¹¹.

On est ici dans le domaine des images, plus que dans celui de la tragédie.

Les indications de Corneille étaient techniquement réalisables sur la scène de l'Académie royale; leur enchaînement l'est moins, et la représentation de l'incendie du palais s'appuyait nécessairement sur le changement de toiles de fond. On peut se demander, face à un tel déploiement, si l'efficacité d'une telle scénographie repose sur sa réalisation matérielle, sur le pouvoir d'évocation du livret qui se superposerait à la représentation effective, ou sur le pouvoir suggestif du recours à des images connues, part de la mémoire visuelle collective. Une telle description évoque en effet l'imaginaire de Jacques Callot, et notamment ses *Tentations de saint Antoine*, alors très connues du public. La paternité n'est pas directe, mais confirme la familiarité des hommes du temps avec la représentation visuelle de scènes apocalyptiques à grand spectacle. On réalisait sans difficulté des toiles de fond suggestives, mais la référence culturelle pouvait, ici encore, prolonger la scène d'opéra, en ce qu'elle permettait d'identifier l'action à travers le décor peint.

Ces indications de décor demeurent fidèles à une approche tragique, ou du moins à une fonction tragique du langage. Si, dans la tragédie, le langage se substituait partiellement à la représentation – ne serait-ce que par la place centrale qu'occupaient les scènes d'évocation dans les tragédies de Médée –, la scène lyrique n'opère qu'un déplacement minimal de cette fonction verbale. Le langage

10 Les éditions consultées sont celles de 1713, 1722 et 1736; les indications de décor et les didascalies y sont presque identiques.

11 Thomas Corneille, *MEDEE, | TRAGEDIE. | EN MUSIQUE, | REPRESENTÉE | PAR L'ACADEMIE ROYALE | DE MUSIQUE. [...]*, Paris, Christophe Ballard, 1693, p. 79.

supplée aux insuffisances du spectacle, ou renforce les effets scéniques. Ainsi, bien que la *Médée et Jason* de Pellegrin, souvent décriée, fasse de larges concessions au spectaculaire, au point de faire d'importantes entorses à la tradition mythographique et de rompre avec la lecture classique du personnage éponyme, Pellegrin conserve une fonction éminemment tragique du langage, marquée par la relation de complémentarité entre verbe et geste, par le rôle dramatique et scénique accordé à l'allusion et à l'évocation, et par le renforcement de l'effet dans l'esprit du spectateur au moyen du langage. Le langage conserve un rapport premier et immédiat au sens et s'impose encore comme maîtrise, origine et détermination de l'action scénique.

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'auroit 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 nuançait 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 devait 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 «débitier», 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 XVII^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. Conjugée 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.»

HEDY LAW

From Garrick's dagger to Gluck's dagger: the dual concept of pantomime in Gluck's Paris Operas

In a 1999 production of the Paris version of *Alceste* (1776) by Christoph Willibald Gluck, conductor John Eliot Gardiner, in collaboration with the director Robert Wilson, gave rise to a curious interpretation of what Gluck called «pantomime» in Act I, scene 3:¹ nobody dances there. The music does not accompany a «danse sacrée» as Gluck intended; instead it accompanies a gigantic cube spinning slowly downwards onto the middle of the stage. In the hands of Gardiner and Wilson, Gluck's pantomime becomes literally disembodied.² What is really at stake when nobody makes gesture in a pantomime scene of a modern production of an eighteenth-century French opera?

At issue in this interpretation is that in some of modern operatic productions dance does not enjoy the same historical scrutiny as music and verbal text. Gardiner's passion for historical performance is contradicted by Wilson's avant-garde interpretation.³ This contradiction reveals tension between avant-garde staging and performance practice, for it is duplicitous to make a historical claim for music and verbal text while arguing for an unconventional interpretation of

1 Christoph Willibald Gluck, *Alceste*, with Robert Wilson, John Eliot Gardiner, Anne Sofie von Otter, the English Baroque Soloists, and the Théâtre du Châtelet, Arthaus Musik, DVD 100 160, 2000. The performance was recorded in October 1999, during Gardiner's one-month residency at Châtelet in France. It was later, in 2000, performed at the Barbican Hall in London. The CD version was released by Decca and Philips in September 2002.

2 Gluck specified the staging of this pantomime scene as follows: «Le théâtre représente le temple d'Apollon, la statue colossale de ce dieu paraît au milieu du temple. Les Prêtres et les Prêtresses dansant les danses sacrées. Le Grand-Prêtre et le Choeur alternativement.» Christoph Willibald Gluck, *Alceste*, ed. Gerhard Croll, in *Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke*, ser. 1: Musikdramen, 11 vol., Kassel, Bärenreiter, 1954-2005, vol. 3a, p. 64.

3 Decca and Philips, the record company that released Gluck's *Alceste*, claims that Gardiner's use of period instruments and historical performance practice adds «true stylistic authenticity to this recording.» See <http://www.deccaclassics.com/newsandreleases/september2002/470293.html> (accessed January 25, 2008). Concerning the dances in this recording, music critic Peter Branscombe writes, «much of the ballet music is omitted. These are small points, of little consequence in the context of the whole splendid venture.» Peter Branscombe, «Gluck's *Alceste* (Paris Version, 1776)», in *Andante Magazine*, December, 2002.

dance and staging in the same production. But this duplicity invites an important question that has garnered scholarly attention lately: in what ways is dance related to music and verbal text in opera?⁴

This essay attempts to answer this question, by using Gluck's Paris Operas as a case study to demonstrate the various ways in which he integrated not just dance, but also gesture into these operas. In these we seldom find the explicit mention of «gesture»; we find instead the dual concept of pantomime – pantomime as dance and pantomime as acting – that broadens the conceptual categories of «dance», «ballet», and «divertissement». This dual concept brings music, gesture, and verbal text together to form new modes of representation, to extend the domain of referentiality from verbal meanings to nonverbal ones, and to cohere individual numbers in opera. The discovery of these various modes of representations, I argue, bears implications not just for research in dance and music, but also for developing practical approaches to staging and choreography in modern productions of late eighteenth-century operas.

Why Pantomime?

Pantomime made its first appearance in Gluck's second opera written for Paris, *Orphée et Euridice*, a revision based on his Italian opera, *Orfeo ed Euridice* (Vienna, 1762). There Gluck renamed the first «ballet» in Act I, scene 1 «pantomime» while keeping the music the same.

The issue of ballet in *Orphée et Euridice* arose from Parisians' criticisms of dances in Gluck's first Paris opera, *Iphigénie en Aulide*. In November 1770, after having attended Gluck's third reform opera, *Paride ed Elena* in Vienna, François Louis-Gand Le Bland, Marquis du Roulet, began to revise Jean Racine's tragedy *Iphigénie en Aulide* (1674). About two years later, he started to promote *Iphigénie en Aulide* to the Parisians. In a letter of August 1, 1772, to the director of the Académie royale de musique, Antoine Dauvergne, Du Roulet claimed that Gluck – composer of two revolutionary Italian operas – had just finished a French opera (*Iphigénie en Aulide*), and wished to have it performed at the Académie royale de musique.⁵ Du Roulet asserts that the new opera was to reclaim the superiority of French opera, release

4 For recent discussion of issues concerning dance in French opera, see Rebecca Harris-Warrick, «“Toute danse doit exprimer, peindre...”: Finding the Drama in the Operatic Divertissement», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 23 (1999), p. 187-210. Nevertheless, choreography in modern operatic production is a topic that awaits critical scrutiny.

5 François Louis-Gand Le Bland, Marquis Du Roulet, «Lettre à M.D. un des Directeurs de l'Opéra de Paris», in *Querelle des gluckistes et des piccinnistes: Textes des pamphlets*, ed. François Lesure, 2 vol., R Geneva, Minkoff, 1984, vol. 1, p. 1-2.

French lyric drama from Jean-Jacques Rousseau's denigration of it, and resolve the decades-long dispute over Italian and French music. Having been well aware that French opera was not only about recitative and aria, but also about operatic «accessories» including chorus, ballets, and decorations, Du Roullet emphasized the divertissements in *Iphigénie*: «On a tiré sans effort du sujet, & l'on a amené naturellement dans chaque Acte un divertissement brillant lié au sujet de manière qu'il en fait partie, en augmente l'action ou la complète.»⁶

Had all of Du Roullet's descriptions been directly based on Gluck's *Iphigénie en Aulide*, the opera would have sounded promising to Parisian audiences, but some evidence suggests that Du Roullet was not as familiar with the opera as he claimed. According to Charles Burney's report of his meeting with Gluck on September 2, about a month after publication of Du Roullet's letter, *Iphigénie en Aulide* was finished but not a note had been written down. Gluck sang the opera to him «nearly from beginning to end.»⁷ Perhaps because it seems implausible that Gluck could perform his «unwritten» opera from memory, some scholars have modified the meaning of Burney's report. Klaus Hortschansky takes Du Roullet's words literally and claims that at least part of the divertissement of *Iphigénie en Aulide* was finished in Vienna, whereas Daniel Hertz notes that Du Roullet had exaggerated many of the facts and suspects that Burney's brief remark might tell more of the truth than Du Roullet's letter.⁸ If so, what Du Roullet wrote about the divertissements in his letter to Dauvergne might be less an accurate description of *Iphigénie en Aulide* than as a reinstatement of some general Noverrian principles that had been gaining popularity across Europe.⁹

6 *Id.*, p. 4.

7 Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces, or Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, 2 vol., London, T. Becket, 1775, vol. 1, p. 265; emphasis added.

8 Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Gluck*, Cologne, Arno Volk, 1973, p. 159. Daniel Hertz points out many inaccuracies in Du Roullet's letter: Du Roullet claimed that Gluck had composed forty successful Italian operas but in fact Gluck composed about thirty operas and not all of them were successful; Du Roullet noted that Gluck had produced successful operas in Naples and Milan but in fact Gluck had never been there; Du Roullet overrated Gluck's language competency, claiming that he knew French and Italian perfectly. See Daniel Hertz, «Gluck's *Iphigénie en Aulide*. A Prolegomenon», *Words on Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday*, ed. David Rosen and Claire Brook, New York, Pendragon, 2003, p. 138-145.

9 Uniting dance with the principal action is a key principle in Noverre's campaign to reform ballet. See his *Lettres sur la danse*, Lyon, Chez Aimé Delaroche, 1760; Lettre I, p. 4; see also his Lettre VIII, p. 129-194. Noverre's dance treatise represented views of several important choreographers, including Louis de Cahusac in France and Gasparo Angiolini in Vienna. Angiolini published a dissertation prefacing the printed scenario of his ballet *Le festin de Pierre* (1761). See Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*, Vienna, Trattner, 1765.

The issue here is not so much Du Roulet's overstatement as how Gluck responded to it. Gluck should have read a reprint of Du Roulet's letter in the October issue of the *Mercure de France*. For several months, Gluck let the inaccuracies pass in silence, while Parisian readers awaited the described opera with enthusiasm. Michel-Paul-Guy de Chabanon, for one, published a response in the January 1773 issue of the *Mercure de France*, quoting parts of Du Roulet's letter word for word and warmly welcoming Gluck's proposal to revive French opera. Ever since Rousseau's denigration of French opera, Chabanon implies, the French had been longing for a composer like Gluck who, «not blinded by national prejudice», had «lifted the ban imposed on our language.»¹⁰ In reading Chabanon's response to Du Roulet's letter, Gluck immediately wrote a humble letter to the editor of the *Mercure de France*, asking him to publish it in the forthcoming issue. Gluck vaguely disclaimed Du Roulet's hyperbolic remarks, avoiding mention of operatic revolution, giving full credit to Ranieri de' Calzabigi (the mastermind behind his reform operas), making it explicit that he intended to work with (and not against) Rousseau: «J'envisage de produire une musique propre à toutes les nations, & de faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales.»¹¹

After six months of sensational rehearsal, the supposedly epoch-defining *Iphigénie en Aulide* was premièreed on April 19, 1774. While the Parisians got accustomed to the declamation and new orchestral effects, they unanimously found the ballets unpleasant. Recalling his conversation with the Italian composer Niccolò Jommelli in 1759, Jean Chrysostome Larcher, Count of La Touraille, mentioned that Gluck's neglect of the dances of *Iphigénie en Aulide* revealed a typically Italian animosity toward ballet, as well as his ignorance of the ways in which ballets functioned in French opera.¹² «Les airs y sont également négligés &, encore une fois, j'ai de la peine à comprendre comment un aussi fameux Compositeur dédaigne si cavalièrement la partie de nos opéras, si habituellement nécessaire à nos plaisirs.»¹³

10 Chabanon published his response entitled «Lettre sur les propriétés musicales de la langue française» in favor of Du Roulet's proposal in *Mercure de France* in January 1773.

11 The response was published in the February issue of the *Mercure de France* in 1773. Gluck, «Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du Mercure de France», *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 8-10; 10.

12 According to Larcher, Jommelli extolled Rameau's dances, noting that the Italians were too learned to abase themselves to compose ballet music. «Le fameux Jomelli me disait, il y a quinze ans, en exaltant, sur cela, le mérite de Rameau, que les Italiens étaient trop savants pour s'abaisser à faire des airs de ballets.» Jean Chrysostome Larcher, «Lettre à Madame la Marquise», in *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 31-59; here p. 38-39.

13 Larcher, «Lettre à Madame La Marquise», *op. cit.*, p. 53.

One review written two days after its première states, «les airs de Ballet sont absolument négligés.»¹⁴ A few days later, Louis Petit de Bachaumont voiced similar dissatisfaction with the ballets: «Au rebours des autres opéras du même genre, ce sont les danses & les divertissements qui en deviennent la partie fatigante, parce qu'ils sont très négligés, qu'ils n'ont aucun caractère relatif à l'action, & qu'ils n'expriment rien.»¹⁵ The reviewer of the *Mercure de France* expressed similar disapproval of the dances: «On a trouvé des longueurs dans les divertissements, ce qui fait l'éloge de la scène qui a de l'intérêt: or l'intérêt souffre d'être longtemps suspendu.»¹⁶ Friedrich Melchior Grimm also noted that there was nothing «remarkable» in the ballets at the end of the opera and that they «cooled down the spectacle.»¹⁷ Even Gluck's supporter, the Abbé François Arnaud, admitted that Gluck's ballets were less satisfactory than *Iphigénie en Aulide* as a whole, suggesting that the quality of the ballets could be improved by using pantomime in the forms of «religious» and «military noble dance» that reform choreographer Jean-Georges Noverre promoted. Yet he also blamed Gluck's «failure» on the Parisians, countering that Gluck composed those dances that are «absolutely foreign to the drama» only because he felt obliged to do so.¹⁸

Debates surrounding the unpleasant ballets in *Iphigénie en Aulide* concerned not just the changing poetics of French opera, but specifically the ways in which the ongoing ballet reform would participate in this operatic transformation.¹⁹ At stake is the tension between the aesthetics of «pleasure» upheld by French operas and the Aristotelian aesthetics of coherence that Gluck promoted in his operas. How, then, did Gluck reconcile this aesthetic tension?

Unfortunately, the death of Louis XV on May 4 brought the performance of *Iphigénie en Aulide* to a halt after only five performances. In answering the criticisms, Gluck had less than four months to revise *Orfeo ed Euridice* for the Opéra,

14 Review of *Iphigénie en Aulide* dated April 21, 1774. Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, 36 vol., London, John Adamson, 1783-1789, vol. 7, p.163.

15 Bachaumont, *Mémoires secrets*, *op. cit.*, vol. 7, p. 164.

16 *Mercure de France*, May 1774, p. 175.

17 Grimm reported that the première was not as well received as the second performance. The ending of the opera and the final ballets made the action frigid. But in the second performance, the opera was «extolled to the skies.» Friedrich-Melchior Grimm, Denis Diderot, Guillaume Thomas François Raynal, *Correspondance littéraire, philosophique et critique [...]*, ed. Maurice Tourneux, 16 vol., Paris, Garnier frères, 1877; R Kraus, Nendeln, 1968, vol. 10, p. 417.

18 François Arnaud, *Lettre de M. L' A. A **.* *A Madame d' **** [originally published in the April, 1774 issue of *Gazette littéraire*], in Lesure, *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 36.

19 As Catherine Kintzler has put it, the problem of dance in French opera that composers faced was how to make it necessary for French opera. «Dans l'opéra français, la présence de la danse est obligatoire; le problème est de la rendre nécessaire.» Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique: Une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, p. 165.

with the première of *Orphée et Euridice* scheduled for August 2, 1774. Because of this time constraint, Gluck did not revise *Orfeo* extensively, but the changes he did make suggest that he was reactive to dance criticisms of *Iphigénie en Aulide*.

As mentioned above, Gluck revised his *Orphée et Euridice* by renaming the ballet in Act I, scene 1 «pantomime», having being reminded by the Parisian critics that Noverrian pantomime could make his ballets more relevant to his operas. But what is in a name? This nominal change emphasizes referential content that might be deduced from the extensive description of the same scene in the original version of *Orfeo ed Euridice* first performed in Vienna in 1762:

This ballet represents the funeral rites that the ancients celebrated around the tombs of the dead. These consisted of sacrifices, censuring, strewing flowers and wreathing the tomb with them, in pouring milk and wine on it, and dancing around it with acts of grief, and in singing the praises of the departed one. In the most solemn of [these rites] youths dressed as genii were introduced, and given attributes and actions suited to the character and station of the person entombed: Thus in this ballet around the tomb of Euridice there weep genii representing cupids, one of whom, in the guise of Hymen, extinguishes his torch as a symbol of the conjugal union being broken by death.²⁰

Even though there is no extant choreography for *Orphée*, there is evidence indicating that Gluck must have preserved at least the idea of funeral ceremony in the pantomime.²¹ According to the *Journal des beaux-arts*, «La symphonie, pendant les cérémonies funéraires, est d'un chromatique froid, sa longueur la rend fatigante: elle déchire l'oreille sans affecter l'âme.»²² As there is no instrumental passage other than the pantomime, the «symphony» the reviewer mentioned must be the instrumental accompaniment to the pantomime. Another review in the *Mercure de France* confirmed the presence of the funeral service: «Les ballets de la pompe funèbre & des Enfers sont de la composition de M. Gardel.»²³

20 «Si rappresentato in questo Ballo le feste funebri che celebravano gli antichi intorno a' sepolcri de'morti. Consistevano in sacrifizj, in profumi, in sparger fiori e circondarne la tomba, in versar latte e vino sulla medesima, in ballar all'intorno con atti di dolore, e in cantar le lodi del def[u]nto. S'introducevano nelle più solenni de' giovannetti in abito di Genj dando loro e attribute ed azioni convenienti alla persona, e alla qualità del sepolto: Così in questo Ballo intorno all'urna di Euridice piangono de' Genj che rappresentano degli Amorini, e uno in figura d'Imeneo spenge la sua face simbolo dell' unione conjugale separate dalla morte.» Translation taken from Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 367.

21 No extant sources indicate that Gluck borrowed the same dramatic scenario of the pantomime from *Orfeo* to *Orphée*.

22 *Journal des beaux-arts*, September, 1774. Quoted in Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Euridice*, ed. Ludwig Finscher, in *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 6, p. xii.

23 *Mercure de France*, September, 1774, p. 197.

In addition to renaming the ballet «pantomime», Gluck redesigned the whole scene I by welding together disparate elements including dance, recitative, and chorus. Gluck separated the recitative of the 1762 version into two parts, first and second, as shown in Tables 1 and 2.²⁴

<i>Orfeo</i>		<i>Orphée</i>	
Libretto (1762)	First edition (1764)	Livret (1774)	First edition (August, 1774)
1) chorus	1) chorus	1) chorus	1) chorus
2) recitative	2) recitative	2) pantomime	2) 1 st recitative
3) chorus	3) Ballo	3) 1 st recitative	3) pantomime
4) Ballo	4) chorus	4) chorus	4) chorus
	5) ritornello	5) 2 nd recitative	5) 2 nd recitative
		6) ritournelle	6) ritournelle

Table 1. Revisions of *Orfeo* and *Orphée*, Act I, scene 1.

1762	1774
RECITATIVE Basta, basta, o compagni: il vostro lutto Aggrava il mio: spargete Purpurei fiori, inghirlandate il marmo, Partetevi da me: restar vogl'io Solo fra' queste ombre funebri e oscure Coll'empia compagnia di mie sventure.	FIRST RECITATIVE Vos plaintes, vos regrets, augmentent mon supplice! Aux mânes sacrés d'Euridice Rendez les suprêmes honneurs, Et couvrez son tombeau de fleurs. SECOND RECITATIVE Eloignez-vous: ce lieu convient à mes malheurs, Laissez-moi sans témoins y répandre des pleurs.

Table 2. Comparison of recitative in Act I, scene 1 of Gluck's *Orfeo ed Euridice* (1762) and *Orphée et Euridice* (1774).

One advantage of the 1774 two-recitative version is that each recitative introduces only one stage action. In the first recitative of the French version, Orphée asks the nymphs to cover Euridice's tomb with flowers. As indicated in the first edition of the French version (Table 1), a pantomime follows the recitative, suggesting that the content of the pantomime follows the verbal text of the preceding recitative. As shown in the first edition of the Italian version (Table 1), Gluck must already have learnt that pairing recitative with pantomime (what he had called «Ballo» in 1762) would effectively manipulate the referential content of the dance. What is new in

24 This table is by no means a comprehensive account of all the revisions Gluck had made to *Orfeo* and *Orphée*. It presents the main changes Gluck made to the French versions, but omits the changes Gluck made to *Orfeo* in the Parma re-run.

the French version, however, is that Gluck manipulated the referential content of the pantomime more pointedly than he had done before. Similarly, in the second recitative, Orphée asks the nymphs to leave him alone, a command that introduces a truncated repetition of the pantomime – the «ritournelle» – during which the dancers exit the stage. By commanding stage actions in the recitatives and asking dancers to perform the specified actions, Gluck thus established a causal relationship between recitative and pantomime, subtly but directly manipulating the referential content of the pantomime dances. Gluck must have been pleased with this invention, for he later paired recitative with pantomime in all of his subsequent Parisian operas whenever pantomime played a part (Table 3).

Opera	Act/sc.	Description
<i>Alceste</i> (1776)	I/3	A short RECITATIVE sung by the Grand Priest «Suspendez vos sacrés mystères; la Reine vient mêler ses vœux à nos prières» is followed by a PANTOMIME.
<i>Alceste</i> (1776)	II/4	The RECITATIVE «Immortel Apollon» sung by Alceste ends with the lines «Daignes prendre pitié du tourment qui m'accable, et jette un regard favorable sur ces offrande & ces présents,» which dictates the action to be seen in the following PANTOMIME, as printed on the livret and the first edition: <i>(On porte des présents au DIEU; on brûle des parfums: les PRETRES & PRETRESSES vont chercher la Victime, le GRAND-PRETRE l'immole & en examine les entrailles.)</i>
<i>Iphigénie en Tauride</i> (1779)	I/4	Oreste's recitative «Dieux justes, Ciel vengeur! Oui, oui le calme rentre dans mon cœur» in the first edition (a more specific version than that in the livret) introduces the ensuing pantomime. The content of the pantomime is printed in the livret: <i>(Les Euménides sortent du fond du théâtre, & entourent Oreste. Les unes exécutent au tour de lui un BALLET-PANTOMIME de terreur; les autres lui parlent. Oreste est sans connaissance pendant toute cette scène.)</i>
<i>Echo et Narcisse</i> (1779)	I/3 (I/2, 1780 version)	The RECITATIVE sung by Echo, «Nymphes, éloignez-vous un moment de ce lieu! L'amitié me prévient dans les vœux que vous faites; mais par des offrandes secrètes je dois fléchir un autre dieu,» is followed by a PANTOMIME: <i>(Les CHCEURS sortent. Echo dépose son offrande, Les NYMPHES de sa suite enlacent leurs Guirlandes autour de l'Autel & posent leurs Corbeilles sur les marches. Tous ces mouvements composent une PANTOMIME. Echo renvoie sa suite.) (Elles se retirent.)</i>
<i>Echo et Narcisse</i> (1779)	Prologue sc. 2	The RECITATIVE «Aimables plaisirs,» sung by L'Amour, ends with the line «Voyons à qui de vous doit recourir l'Amour,» which introduced a PANTOMIME (as indicated in the livret). As shown in the first edition, this «pantomime» includes a series of three dances: an Andante, an <i>Entrée des plaisirs</i> , and a Grazioso. (The critical edition reprints the description on the livret.)

Table 3. Pairing of recitative with pantomime in Gluck's Paris Operas.

Apart from the referential content indicated in the recitative, the pantomime of *Orphée* draws another type of referential content from a musical «sigh» that first appears in the opening chorus. While the entire chorus comments on Orphée's distress and his grief from a distance, a trio sings «il soupire, il gémit, il plaint sa destinée» in mm. 42-44 (Example 1).²⁵ Gluck captured Orphée's sighs effectively in music. From mm. 42-44, the soprano sings a melody that prolongs the note G by oscillating between its upper neighbor A-flat, and its lower neighbor F-sharp.

The musical score for Example 1 consists of the following parts and lyrics:

- Cl I, II in C:** Treble clef, melodic line with dynamics *(p)*.
- Bsn:** Bass clef, mostly rests.
- Tbn:** Bass clef, chords with dynamics *(p)*.
- Vln I, II Vla:** Treble clef, chords with dynamics *(p)*.
- Orphée:** Treble clef, melodic line with dynamics *(p)* and *(f)*.
- S A:** Treble clef, vocal line with lyrics: "Eu-ri - di - [ce]ce!".
- T B:** Bass clef, vocal line with lyrics: "Il sou - pi - re, il gé - mit, il plaint sa des-ti - né - e;".
- Vlc, B:** Bass clef, mostly rests.

Example 1. Gluck, *Orphée et Euridice*, Act I, scene 1, mm. 42-47.

25 The chorus usually remained on stage throughout the act, either singing a comment upon the events or announcing events as they unfold. For a discussion on the motionless chorus in French opera, see Mary Cyr, «The Dramatic Role of the Chorus in French Opera: Evidence for the Use of Gesture, 1670-1770», *Opera and the Enlightenment*, ed. Thomas Bauman et Marita Petzoldt McClymonds, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 107-115. Rebecca Harris-Warrick has noted that in Lully's tragédies en musique, dancers function as the moving surrogates of the chorus. Harris-Warrick, «“Toute danse doit exprimer, peindre...”», p. 193.

Example 2. Gluck, *Orphée et Euridice*, Act I, scene 1, mm. 77-82.

Gluck made the pantomime referential by transferring the musical «sighs» from the chorus to the pantomime (Example 2). Similar to mm. 42-45 of the chorus, Gluck highlights the chromatic neighbor notes in the pantomime: B-flat/C-flat/B-flat in m. 78; C/D-flat/C in m. 80; and F/G-flat/F in m. 81. Given that the chromatic neighbor notes accompany Orphée's sighs in mm. 42-45 of the chorus, those in the pantomime can be taken to «embody» the sighs, conveying Orphée's physiological expression of sorrow over Euridice's death during the funeral ceremony. The musical «sighs» reappear in the added ritournelle – a truncated repetition of the pantomime – at the end of the scene while the dancers exit the stage (Example 3, mm. 145-150). Being signifiers of Orphée's grief, the F-sharp, the chromatic lower neighbor in the last quarter beat of m. 145, the E-natural in m. 147, the G-flat in m. 148, the B-natural in m. 149, and the D-flat in m. 150 depict Orphée's voiceless lament of his loss. Within the context of the first scene of *Orphée et Euridice*, these chromatic neighbor notes thus introduce some referential meanings to the seemingly nonreferential pantomime. From the pairing of recitative and pantomime as well as the ways the musical «sighs» signify, Gluck fuses dance, chorus, and recitative together into a visually and aurally interlaced scene.

Example 3. Gluck, *Orphée et Euridice*, Act II, scene 1, mm. 145-154.

Gluck's deliberate effort did not escape the Parisians' notice. Shortly after the première, Grimm noted generally, «les ballets d'*Orphée* ont aussi fait plus de plaisir que ceux d'*Iphigénie*; ils sont plus analogues au sujet et d'une harmonie plus noble et plus soutenue.»²⁶ One reviewer compared the ballets in Gluck's *Orphée* to those in Jean-Philippe Rameau's *Castor et Pollux* (1737), an opera famous for its ballets: «M. Gluck a très bien lié dans cet Opéra les Ballets à l'action, ils en font une partie essentielle comme dans *Castor*, & beaucoup mieux que dans *Iphigénie [en Aulide]*.»²⁷

As Gluck tasted his first success in Paris with the ballets of *Orphée*, he quickly revised *Iphigénie en Aulide* for its next run of performances in early 1775, most extensively the dances. As shown in Table 4 (next page), a comparison of the 1774 and the 1775 versions in the scenes with dances from Acts I and II, much of Gluck's revision was guided by eliminating dances that are unrelated to the plot.²⁸ In Act I, scene 5, for example, Gluck cut all the dances except a *passepied*, whose 3/8 meter, the D-major tonality, and the melodic material resemble that of the chorus «Non, jamais, jamais aux regards.» Gluck eliminated most dances in Act II, scene 3 and he used the conquest of Lesbos as a dramatic backdrop for introducing the characteristic dance («Air pour les esclaves») that underlines Achilles's military capacity to challenge Agamemnon and Calchas.²⁹ He also added a short recitative («Venez, et vous serez mes compagnes») to call for the characteristic dance. The pairing of recitative with this characteristic dance is clearly a technique Gluck had developed in the course of revising Act I, scene 1 of *Orphée et Euridice* in the summer of 1774.

26 Grimm, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, vol. 10, p. 472.

27 *Journal des Beaux-Arts*, September, 1774, p. 520-47. Quoted in Gluck, *Orphée et Euridice*, *op. cit.*, p. xii.

28 Apart from the changes listed, Gluck deleted vocal pieces in Act I, scene 6; Act II, scene 1; Act II, scene 7; and Act III, scene 3. For a summary of these changes, see Gluck, *Iphigénie en Aulide*, ed. Marius Flothuis, in *Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke*, *op. cit.*, vol. 5a, p. x-xi. Julian Rushton has discussed the textual changes and their dramatic implications, in «“Royal Agamemnon”: The Two Versions of Gluck's *Iphigénie en Aulide*», *Music and the French Revolution*, ed. Malcolm Boyd, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 15-36.

29 We know Gluck moved the *Passacaille* from the second act to the third act *divertissement* in the 1775 version of *Iphigénie en Aulide*. The problem of coming up with the 1775 final *divertissement* resides in the inconclusive nature of the extant sources. See Rushton, «“Royal Agamemnon”», *op. cit.*, p. 27.

Act/sc.	1774 version*	1775 version
1/5	<p>Chœur: «que d'attraits» Air «que j'aime à voir ces hommages flatteurs» Clytemnestre: «Demeurez dans ces lieux» I. <i>Air gai**</i> II. <i>Lento, con espressione</i> Chœurs: «non, jamais aux regards» Un Grec : «Qui pourra jamais se flatter» <i>Ballet: Allegro giusto</i> <i>Ballet: Menuet 1-Menuet 2-Menuet 1</i> Air: «Les vœux dont ce peuple m'honore» <i>Air: (Mouvement de passepied)</i> <i>Ballet: Grazioso</i> <i>Ballet: Air Gai</i></p>	<p>Chœur: «que d'attraits» Air «que j'aime à voir ces hommages flatteurs» Clytemnestre: «Demeurez dans ces lieux» Chœurs: «non, jamais aux regards» Air: «Les vœux dont ce peuple m'honore» <i>Air: (Mouvement de passepied)</i></p>
II/3	<p>Achille: «Les auteurs de vos jours» <i>Marche: (Maestoso, con espressione)</i> Achille: «Rival de ma valeur» Achille et Chœur: «Chantez, célébrez votre Reine» <i>Air Gai: tempo de Marcia</i> Air: «Achille est couronné» <i>Ballet: I. Passacaille</i></p>	<p>Achille: «Les auteurs de vos jours» <i>Marche: (Maestoso, con espressione)</i> Achille: «Rival de ma valeur» Achille et Chœur: «Chantez, célébrez votre Reine» <i>Air Gai: tempo de Marcia</i> Air: «Achille est couronné»</p>
	<p>II. <i>Gavotte – minore – majore</i> <i>Passacaille</i> Chœur: «Ami sensible, ennemi redoutable» <i>Air: Moderato</i> Chœur: «La Grâce à peine» <i>Air gracieux</i> <i>Passacaille</i> <i>Ballet: Gravement</i> <i>Lentement</i> <i>Mouvement de Chaconne</i></p>	<p>Chœur: «Ami sensible, ennemi redoutable» <i>Air: Moderato</i> <i>Ballet: Gravement</i> <i>Lentement</i> <i>Mouvement de Chaconne (un peu animé)</i> <i>Gavotte gracieuse</i> Chœur (Esclaves lesbiennes): «Les filles de Lesbos» Iphigénie: «Venez, et vous serez mes compagnes fidèles» <i>Air pour les esclaves: Allegretto</i> Quatuor et chœur: «jamais à tes autels»</p>

Table 4. Comparison of dances in the 1774 and 1775 versions of *Iphigénie en Aulide*.

* The editor of the modern critical edition opts for the 1775 version for the main redaction of the opera. The deleted pieces are published in Gluck, *Iphigénie en Aulide*, ser. 1, vol. 5b.

** The pieces in italics are dances.

If Gluck hoped to use the re-run of *Iphigénie en Aulide* to prove himself as a ballet composer comparable to Jean-Baptiste Lully and Rameau, he must have been pleased with the reviews.³⁰ The première on January 10, 1775 garnered praise from the critics. Bachaumont reviewed the performance the next day, on January 11: «Dans le second acte, il y a des danses caractérisées, où sont figurés les Jeux divers de la Grèce; ce qui donne un appareil plus militaire à la fête, & plus d'expression à cette chorégraphie.»³¹ The reviewer of the influential *Mercure de France* similarly endorsed the revision: «Plusieurs changements heureux & quelques morceaux de musique ajoutés dans les scènes & dans les divertissements assurent encore davantage la fortune de cet Opéra.»³²

Authorship and Authority of *Cythère assiégée*

Just when Gluck had reasons to celebrate his hard-won authority over his operas performed at the Opéra, the very authority got him into a dispute with his publisher and the Opéra administration during his next production: his revision of the opéra-comique *Le siège de Cythère* (1748), *Cythère assiégée* (2nd version, Académie royale de musique, August 1, 1775), which he had originally written for the Vienna Burgtheater in 1759. Unlike the case of *Iphigénie en Aulide*, the dispute was not so much about the aesthetic merits of the progressive pantomime over the traditional ballet as about the extent to which this very aesthetic progress called into question the relevance of the age-old final divertissement to French opera.

The beginnings of the dispute can be dated back to late 1774, when Gluck decided to change publisher, requesting that Le Marchand, who had published the scores of *Iphigénie en Aulide* and *Orphée et Euridice*, send him all the plates of *Iphigénie*. Two months after the performances of *Iphigénie en Aulide* in 1775, in the middle of March, Gluck left Paris for Vienna. Before leaving, he asked his friend Franz Kruthoffer, secretary to Count Mercy-Argenteau, to overlook publication of the complete score of *Le siège de Cithère [Cythère assiégée]* [...] with «all its

30 Apart from the above-noted changes in the ballet, Gluck changed the dénouement of the opera. Instead of following Racine, as he did in the 1774 version, Gluck ended the 1775 version with the intervention of Diane who set Iphigénie free and let her marry Achilles. See Martha Feldman and Valerio Valeri, «Opera e sacrificio: passato e futuro mitologico nel teatro pre-rivoluzionario», in Valerio Valeri, *Uno spazio tra sé e sé: L'antropologia come ricerca del soggetto*, ed. Martha Feldman and Janet Hoskins, trans. Bianca Lazzari, Rome: Donzelli, 1999, p. 183-228.

31 Bachaumont, *Mémoires secrets*, *op. cit.*, vol. 7, p. 263.

32 *Mercure de France*, January, 1775, vol. 2, p. 157.

accessories and appendages» [«toutes ses circonstances et dépendances»],³³ to negotiate terms on his behalf, and to act in his stead. By late March, Kruthoffer signed a contract with Anton de Peters that discreetly cited Gluck's own words, specifying that de Peters publish «the complete score» of *Cythère assiégée* «with all its accessories and appendages.» As we shall see, the words «complete», «all its accessories», and «appendages» became the center of disputes, for Gluck attempted to rid *Cythère assiégée* of the time-honored final divertissement, making what he thought a «complete» opera an «incomplete» ballet that the Opéra administration and his publisher vetoed.³⁴

The absence of a final divertissement in *Cythère assiégée* caused troubles. In Gluck's absence, director of the Opéra Pierre-Monton Berton was reported to pay attention to the ballets *Cythère assiégée* at the expense of the quality of music. By late April, Kruthoffer complained to Du Roulet that Berton was not correcting poorly performed passages: «There is a widespread rumor that M. Berton appears to be more concerned with the success of his ballet than with the rest of the opera.»³⁵ The rumor must have passed to Gluck. Sick in Vienna where he was revising *Alceste* for the upcoming re-run in Paris, he expressed his frustration in a letter dated May 30:

As far as the final divertissement [of *Cythère assiégée*] is concerned, I deliberately did not intend to write one, because it is a digression [hors d'œuvre]: my work finishes with the last chorus. If, however, M. Peters wants there to be such a piece, I will ask M. Berton to try to work out something of the sort, although I believe that the opera will be sufficiently strong, and long enough, without it, and without incurring extra expense in this way.³⁶

Gluck's denigration of the final divertissement provoked Berton's disagreement. Not only did he have a final divertissement added to *Cythère assiégée*, he probably inserted a pointed remark into the preface to the livret: «[Gluck] n'a pas eu le temps de faire la musique du Divertissement du dernier Acte: il a engagé M. le Berton de le suppléer à cet égard.»³⁷

33 Letter from Gluck to Kruthoffer, dated March 9, 1775, published in Maurice Cauchie, «Gluck et ses éditeurs parisiens (Documents inédits)», *Le Ménestrel. Musique et Théâtres*, 89 (1927), p. 309-310; p. 310; translated in Patricia Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 132-133.

34 The issue was partly due to the ambivalent nature of its genre. Gluck seems unaware that his «opera» *Cythère assiégée* was classified in both the first edition and the livret as a «ballet» and that *Cythère assiégée* was supposed to belong to the genre of opéra-ballet along with Rameau's *Les Indes galantes* (1735). Yet after the première, the critic of *Mercure de France* classified Gluck's *Cythère assiégée* as an opéra-comique.

35 Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, *op. cit.*, p. 140.

36 *Id.*, p. 142.

37 CYTHÈRE ASSIÉGÉE, | BALLET EN TROIS ACTES, | REPRÉSENTÉE, | POUR LA PREMIÈRE FOIS, | PAR L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE, | Le Mardi. 1^{er}. Août,

It is now clear that Gluck was most concerned about the aesthetic principle of unity of his opera whereas his business partners – Berton and de Peters – concerned with the practical consequences that this new aesthetic would bring forth. Gluck wrote to Kruthoffer on July 1, exactly one month before the première, complaining that Berton had not been replying to his letters and asking Kruthoffer to «remove the work from the stage» if it was unsatisfactory. Kruthoffer probably could not do much, for rehearsals for the opening were well under way. Worse still, Berton gave one final *divertissement* of doubtful origin to Gluck's ex-publisher, Le Marchand, for publication, an action that provoked an instant protest from Gluck's new publisher De Peters: «Imagine what effect that will have on the public, and how many complaints I shall have to deal with from all sides, claiming that the work is *incomplete*, and that it is too dear at 24 livres.»³⁸ Although de Peters, not Le Marchand, published the *divertissement*, this dispute shows that how Gluck understood «a complete opera» in pure aesthetic terms mattered less than how the administration of the Opéra and his publisher wanted it.

Finally, writing on July 31, 1775, one day before the première of *Cythère assiégée*, Gluck fulminated against the criticisms he had been receiving since the première of the 1774 version of *Iphigénie en Aulide* concerning him as an incompetent composer of dance music:

I gathered from his letter that M. Peters considers my *Siège de Cythère* to be incomplete, even though I have already explained to him that my work ends with the last chorus. The ballet that M. Berton wants to add to it, whatever it may be called, is from my point of view an *hors d'œuvre*... [de Peters has been given] the complete work for which the Academy paid me. I will go further and say that in future I shall write no more ballet airs for my operas, apart from those that arise during the course of the action, and if people do not like that, then I shall write no more operas, for I will not let myself be reproached in all the journals that my ballets are weak and mediocre, etc. The rogues shall hear no more from me, and my operas will always end where the text ends.³⁹

Gluck was frustrated over the outmoded aesthetic of a «complete» opera that includes what he considered to be irrelevant ballets throughout the opera and especially at the end of it at the expense of dramatic coherence. Yet his aesthetic

1775. | PRIX XXX. SOLS. | AUX DÉPENS DE L'ACADÉMIE. | A PARIS, Chés DELORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue | de Foin, à l'Image Saint Geneviève. | On trouvera des Exemplaires du Poème à la Salle de l'Opéra. | M. DCC. LXXV. | AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI, p. 2.

38 Letter from Peters to Kruthoffer dated July 15, 1775, cited in Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, *op. cit.*, p. 147; emphasis added.

39 Letter from Gluck to Kruthoffer dated July 31, 1775, *id.*, p. 147-148.

bears no legality, for he may have forgotten about the contract he had asked Kruthoffer to sign on his behalf, in which he agreed to supply de Peters with «all [the] accessories and appendages» of *Cythère assiégée*, which, according to de Peters and Berton, would include the final divertissement. In any case, Gluck's letter indicates that he had little idea about just *how* «complete» his *Cythère assiégée* turned out to be. The next day, on Aug 1, 1775, *Cythère assiégée* was premièreed at the Opéra, and on the same day, the so-called «completed» score of it was published by de Peters.

Not surprisingly, multiple «complete» versions of the *Cythère assiégée* coexist.⁴⁰ A manuscript copy of the opera ends with the chorus «Tout rit en ces lieux» of Act III, scene 4, suggesting that this version is probably closest to the one Gluck had in mind.⁴¹ But as shown from the livret and the first violin part,⁴² as well as the first edition, there exist additional materials that follow this chorus. In the livret, these additional materials are grouped together as «the last scene» while in the first edition, similar materials are subdivided into two scenes (Act III, scenes 5 and 6). If the manuscript of the opera represents Gluck's ideal design, the livret, the orchestral parts, and the first edition provide previously unexamined information about how Berton and de Peters tampered with Gluck's opera in the final stage of the production.

Who composed the materials after the chorus «Tout rit en ces lieux» of Act III, scene 4? Given that Gluck insisted the day before the première that the opera should end with the chorus – most likely «Tout rit en ces lieux» – he probably did not provide de Peters with the three arias of Act III, scene 5 for publication. Although the sources for «Nymphes chantez victoire» and «Venus ici ramène la paix» remain unclear, we do know that Cloé's «L'aimable paix règne en ces asiles» is a revision of Mitro's aria in the divertissement of the Brussels version of the opéra comique *Le siège de Cythère* (1748) by Barthélémy-Christoph Fagan and Charles-Simon Favart.⁴³

40 No modern edition of *Cythère assiégée* has been published.

41 F-Po, microfilm, A. 234 a.

42 F-Po, Mat 18, 75 (1-123), the first violin part, (95).

43 According to the published livret of the 1754 version of Favart's *Le siège de Cythère*, the aria was sung by Mitro to the tune of Air: 264. Had the author searched in Favart's *Le siège de Cythère* for a divertissement to end Gluck's *Cythère assiégée*, he might also have revised Mitro's «Victoire, Victoire, Victoire» of the second-to-last scene of *Le siège de Cythère* for Daphne's «Nymphes, chantez victoire». Nonetheless, given the popularity of the pastoral story in the French operatic repertoires, the author would have had plenty of examples to choose from other than Favart's *Le siège de Cythère*. For Mitro's «Victoire, Victoire, Victoire» see *Cythère assiégée*, | Opéra-comique en un Acte; | Représenté à Bruxelles, pour la première fois, le 7 Juillet, 1748: | et à OPÉRA-COMIQUE | Le Lundi 12 Août 1754. | Militat omnis amans et habet sua castra cupido. | NOUVELLE EDITION. | Le prix est de vingt-quatre sols sans Musique. | La musique se vend séparément 36 sols. | A PARIS, | Chez Duchesne, Libraire, rue Saint Jacques | au-dessous de la Fontaine Saint Benoît, | au Temple du

Source Author	Autograph ms.	Livret	Orchestral parts	First edition	
Gluck	III/4 Annonce	III/4 «Que le charme règne à Cythère»	III/4 Annonce	III/4 Annonce	
	(marche pour l'arri- vée de Mars et Venus)	III/4 Daphne: «tout annonce ici la présence»		III/4 Daphne: «tout annonce ici la présence»	
	Doris: «Ici mille plaisirs suivent nos désirs»	Doris: «Ici mille plaisirs suivent nos désirs»	Doris: «Ici mille plaisirs suivent nos désirs»	Doris: «Ici mille plaisirs suivent nos désirs»	
		Cloé: «la volupté»	Cloé: «la volupté»	Cloé: «la volupté»	
	«Tout rit en ces lieux»	«Tout rit en ces lieux»	«Tout rit en ces lieux»	«Tout rit en ces lieux»	
Berton?	The End	(Les Bergers, les Bergères & la suite de Venus & de l'Amour se réunis- sent, en dansant, & commencent la fête.)	Passacaille Loure	March	
		<i>Scène dernière</i>	Entrée des Bergers Louré	III/5: 1 ^e Entrée des Bergers Gigue	
		Daphne: «Nymphes chantés victoire»	Daphne: «Nymphes chantés victoire»	Daphne: «Nymphes chantés victoire»	III/4 [<i>sic</i>] Daphne: «Nymphes chantés victoire»
		Daphne: «Venus ici ramène la paix»	Daphne: «Venus ici ramène la paix» [crossed out]	Daphne: «Venus ici ramène la paix»	Daphne: «Venus ici ramène la paix»
		(La fête continue)	Gigue	III/6: 2 ^e . <i>Entrée des Bergers Air gai Tambourin.*</i>	
Berton with Favart?		Cloé: «L'aimable paix règne en ces asiles»	Cloé: «L'aimable paix règne en ces asiles»	Cloé: «L'aimable paix règne en ces asiles»	
		(Une fête générale termine le spectacle.)	Louré	Passacaille	
			Repeat of the last ariette (Cloé's)	Gavotte	
		No. 13 tempo di minuetto gratio. Chaconne	A dance in 3/4 time		

Table 5. Gluck, *Cythère assiégée*, Act III, scene 4.

An unusual remark in parentheses (marked * in Table 5) contained in Act III, scene 6 (final scene) of the first edition of *Cythère assiégée* states the following: «(Tous les Divertissements depuis l'annonce de la Marche [in Act III, scene 4] jusqu'à la fin de la partition sont de la composition de M.^r le Ch.^{er} Gluck et les Divertissements que l'on joue à l'Opéra sont de la Composition de M.^r Berton.)»⁴⁴ If, according to this remark, Gluck was indeed the author of the final scene as shown in the livret or the last two scenes in the engraved score, then why did he insist the day before the première that he wanted to end his opera with the chorus?

As far as the identity of the mysterious author of the final divertissement is concerned, concert reviews provide a critical source of evidence. Bachaumont noticed the stylistic «disparity» between the divertissement and the rest of the opera, a disparity so perceptible that the divertissement and the opera became «two compositions».⁴⁵ The reviewer of the *Mercur de France* even lauded Berton's endeavor to «improve» Gluck's *Cythère assiégée*.

[Berton] connaît les talents & le *faire* agréable. M. le Berton a bien répondu à cet honneur par ses soins, par son zèle & par son activité; il a suppléé à ce que M. le Chevalier Gluck n'avait pu faire avant son départ de Paris; il a travaillé & composé durant plusieurs mois, d'après les additions, les changements & le dénouement que M. Favart a jugés nécessaires; il a composé en outre six grands morceaux de musique pour la fête du dernier acte, parmi lesquels il y a la *passacaille*, la *chaconne*, &c.⁴⁶

This reviewer seems to know more about Berton's input into *Cythère assiégée* than any other contemporary reviewers, for he identified the exact number of dances in the divertissement as shown in the orchestral part, as well as the passacaille and unpublished chaconne that were added to the performance. Perhaps, as the review indicates, Berton had asked the then sixty-five-year-old Favart for comments on his divertissement. Perhaps he even informed the reviewer of the *Mercur de France* of the changes he made to Gluck's *Cythère assiégée*. This scenario might explain why the reviewer of the September issue of the *Mercur de France* stood so firmly by Berton:

M. le Chevalier Gluck a traité trop sérieusement cet Opéra comique, où il a employé toute la force imposante de son génie, lorsqu'il fallait y répandre les grâces aimables de l'esprit & du goût. Au reste, ce spectacle n'est point sans agrément. On y remarque plusieurs airs bien faits, surtout la charmante musique de M. Berton, pour le divertissement du dernier acte, qui a été

Goût. | M. DCC. LX. | Avec Approbation & Privilège du Roi, p. 43. For Mitro's «l'aimable paix règne en ces asiles», see the same libretto, 45. This libretto was published in vol. 7 of Charles-Simon Favart, *Théâtre de M. Favart, ou recueil des comédies, parodies & opéra-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour, avec les airs, rondes & vaudevilles notés dans chaque pièce*, 10 vol., Paris, Duchesne, 1763.

44 *Cythère assiégée*, F-Pmus, L. 4180, p. 192.

45 Bachaumont, *Mémoires secrets*, op. cit., vol. 8, p. 140-141.

46 *Mercur de France*, August, 1775, p. 133.

fort applaudie. Les ballets ont été trouvé ingénieux & agréablement dessinés; celui du premier acte, par M. Dauberval; celui du second, par M. Gardel; le troisième, par M. Vestris: dans ce dernier divertissement, le concours & la réunion des principaux talents de la danse, exécutée par Mlles Heynel & Guimard, par MM. Vestris, Gardel & Dauberval ont eu le plus grand succès.⁴⁷

Although we do not know the author of the dances published in the engraved edition of *Cythère assiégée*, it now seems clear the version performed on August 1, 1775 was different from the one published on the same day, and both versions were different from Gluck's intended *Cythère assiégée*. As Gluck did not «complete» *Cythère assiégée* when he had had a chance to do so, someone – may he be an Opéra administrator, a publisher, or an ex-author – had to complete it for him.

Disputes over the legal, business, and administrative implications of the «incomplete» *Cythère assiégée* reveal the resilience as well as the fragility of the aesthetic of sensuous pleasures that helped sustain the institution of the French opera. Once the Aristotelian aesthetic of dramatic unity, logic, and simplicity came of age, the French were pressed to defend their aesthetics of multi-sensuous pleasure. This aesthetic collision initiated a series of fiery exchanges concerning nature, culture, and their relations to a broadly conceived notion of musical meaning among the best minds in France in 1776. These fiery exchanges were set off by another Gluck's opera, *Alceste*.

The «Unnatural» *Alceste*?

Gluck was revising *Alceste* in Vienna when the tension over dances in *Cythère assiégée* built up in Paris. What changes regarding dance did he introduce to the French version of *Alceste*? It would appear that Gluck would have wanted to retain the two Noverrian pantomimes of the underworld scenes (Act II, scene 1-2) from the Italian *Alceste* in the French version of *Alceste*. But he had other ideas. He cut the underworld scenes (Act II, scenes 1-2) from the French version,⁴⁸ and instead beginning Act II with a jubilant divertissement celebrating the

47 *Mercure de France*, September, 1775, 178.

48 As Bruce Alan Brown observes, Gluck was used to this kind of reform and retrenchment. As the tragic endings of *Citera assediata* (1762) and *Sémiramis* (1765) were poorly received, Gluck and Angiolini reused happy endings in *Iphigénie en Aulide* (now lost) and the unperformed *Achille in Sciro*, the last two major ballets they produced in Vienna in 1765. For a discussion of the ballet reform in Vienna, see Bruce Alan Brown, «Zéphire et Flore: A "Galant" Early Ballet by Angiolini and Gluck», in *Opera and the Enlightenment*, *op. cit.*, p. 189-216.

improved health of King Admète.⁴⁹ Gluck was not entirely sure of his new design. In a letter dated July 1, 1775, a month before the première of *Cythère assiégée*, Gluck wrote his librettist, Du Roullet, and asked for his comments on this particular issue:

I think the divertissement in the second act must not be too long, otherwise it will be out of proportion with the rest of the opera. It should comprise a very lively dance for the whole ensemble, while the chorus sings, with no pas de deux or solo, because I feel that the mood of rejoicing must prevail, and any dance not for the full ensemble would weaken this effect. *I want your opinion on this matter.*⁵⁰

By the time *Alceste* premièred, there were dances (pantomime and ballets included) in each of its three acts. While the three pantomimes in Act I are sacred dances that conjure up ceremonial effects, the ballets in Acts II and III are festive and celebratory.⁵¹ It would appear that Gluck had found a solution to balancing pantomime and ballet in his French opera.

Yet the Parisians did not think so. On the day after its première on April 23, 1776, Bachaumont praised the «brilliant» effects of the spectacle, but pointed out some major flaws, including the Apollo dénouement and the ballets: «Il y a tout à parier que ce chef-d'œuvre prétendu du monsieur Gluck ne prendra pas dans ce pays-ci. [...] Les ballets même sont misérables: point d'air de violon, rien de gai.»⁵² Grimm noted the «extreme simplicity» of the libretto in contrast with that of Jean-Baptiste-Maurice Quinault, a libretto that was «full of zeal, movement,

49 Jeremy Hayes provided a useful comparison between the two versions of *Alceste*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, 4 vol., London, Macmillan, 1992, headword ALCESTE, vol. 1, p. 62-70. Based on the symmetrical design of Act III, scene 3 of the Italian version of *Alceste*, with Evandro's Aria «Or che Morte» sandwiched by two ballets, which in turn are sandwiched between the chorus «Dal lieto soggiorno» that begins and ends the scene, Gluck retained the chorus as a framing device of Act II scene 1 of the French version, eliminated the aria, and expanded the number of ballets from two to five (two numbers marked «Légèrement» followed by an Andante, an Allegro, and a Lent).

50 Gluck to Du Roullet, Vienna, July 1, 1775, quoted in Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, *op. cit.*, p. 145 (emphasis in the original).

51 Gossec may have written a few numbers for the final divertissement in Act III. Of the six numbers of the divertissement only three of them (the March, the A major Andante, and the final Chaconne) are by Gluck. The other three (the G major Andante, the Menuet, and the Gavotte) are those that may have been supplied by Gossec. As we see from Gluck's letter to Kruthoffer, dated June 30, 1776, Gluck was again controlling the publication of *Alceste* in Vienna, asking Kruthoffer to have *Alceste* published in the same form in which it was performed, instructing him to disregard «the little that Herr Gossec may have added to it», for it «can be of no consequence. [...] [The divertissement] will make the opera neither better nor worse, because it comes at the end of it.» Quoted in Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait*, *op. cit.*, p. 158.

52 Bachaumont, *Mémoires secrets*, *op. cit.*, vol. 9, p. 92.

[and] action.»⁵³ The public opinion was summarized by Arnaud: «Ce qui choque davantage est de ne pas trouver un seul air de ballet. Enfin, tout cet Opéra est une déplorable psalmodie.»⁵⁴ Inspired by its «extreme simplicity», some audiences wrote epigrams that ridicule *Alceste*. A «less malicious» one was reprinted by Bachaumont in his *Mémoires secrets*:

Pour jubilé l'on représente *Alceste*:
 Les confesseurs disent aux pénitents,
 Ne craignez rien, à ce drame funeste,
 Pour station, allez vous, mes enfants:
 Par-là bien mieux dans ce temps d'abstinence,
 Mortifiez vos goûts & vos plaisirs,
 Et si par fois vous avez des désirs,
 Demandez *Gluck* pour votre pénitence.⁵⁵

Given the celebratory divertissements in *Alceste* at the beginning of Act II and the end of Act III, the ways the Parisians criticized the ballets seem unwarranted. What they referred to as penitentiary dances seems specifically to target the pantomimes in Act I. The problem with these pantomimes could well be seen in Arnaud's defense, in which he explained the essence of visual pleasures in an imaginary dialogue with one of his neighbors during a performance of *Alceste*. «On m'a assuré qu'il n'y avait point de danse», one noted.⁵⁶ Arnaud disagreed: «En voilà une, & sur un air si noble, si touchant, si religieux; sur un air qui devrait vous transporter au milieu des Temples, vous mettre au pied des Autels, & vous inspirer le plus profond recueillement.»⁵⁷ The air in question is the pantomime that begins and ends Act I, scene 1.⁵⁸ Presumably, the neighbor must have noticed that this ballet-pantomime diverged fundamentally from the typical French ballet, as he asked the most obvious question:⁵⁹ «Vous appelez donc cela une danse?» Arnaud did not answer him directly, retorting instead with a flurry of questions:

53 Grimm, *Correspondance littéraire, op. cit.*, vol. 11, p. 234-235.

54 Arnaud, «Le souper des enthousiastes», in *Querelle des gluckistes et des piccinnistes, op. cit.*, vol. 1, p. 62-92; p. 63.

55 Bachaumont, *Mémoires secrets, op. cit.*, vol. 9, p. 97. 1775 was the Holy Year, or Jubilee, of the Roman Catholic Church. As *Alceste* was premièreed in 1776, a year after the Holy Year, the author of this poem wrongly related Gluck's *Alceste* to activities associated with it.

56 François Arnaud, «La soirée perdue à l'Opéra», in *Querelle des gluckistes et des piccinnistes, op. cit.*, vol. 1, p. 46-45; p. 46.

57 Arnaud, «La soirée perdue à l'Opéra», *op. cit.*, vol. 1, p. 46.

58 Gluck called this dance a «Ballet-pantomime» in the livret; it is called a «pantomime» in the first edition.

59 In his tenth letter in the *Lettres sur la danse*, Noverre stated that the Italian acrobatic style of pantomime dance was inappropriate to serious ballet. When dancers express despair and sensibility, they should stop dancing and instead be immobile. «C'est aux yeux à parler; les bras

Ne voudriez-vous pas que des Prêtres, des Prêtresses vinssent adorer & prier en battant des entrechats? Tous ces mouvements, parfaitement d'accord avec ceux de l'Orchestre, ne peignent-ils pas ce qu'ils doivent peindre, n'expriment-ils pas ce qu'ils doivent exprimer? Or, Monsieur, auriez-vous la bonté de me dire, quelles sont les passions ou les idées que réveillent en vous les cabrioles, les entrechats, les gargouillades & les moulinets; croyez-moi, ce que vous cherchez ici ne devrait, le plus souvent, se rencontrer qu'à la foire: lisez *Noverre!*⁶⁰

In light of the attacks that had been circulating around Gluck's ballets, Du Roullet defended Gluck in his *Lettre sur les drames* in 1776. Instead of admitting that Gluck's ballets were weak, Du Roullet dismissed the traditional divertissement, with nonreferential dance as its subject, as an absurdity («un contresens»).⁶¹ To his mind, the divertissement in Act IV of *Ahys* celebrating the wedding of Sangaride that exist only for the sake of convention and not dramatic needs should be eliminated. Du Roullet insisted that Gluck's ballets are not ascetic, but that the French had been too accustomed to the «unnatural» (though conventional) ballets in Quinault's operas to appreciate the truly logical, «natural» (though unconventional) ballets in Gluck's operas.

Du Roullet did not go so far as to claim that Quinault had corrupted the naturalness of French opera. His claim is more nuanced: writing as a librettist who had worked under the patronage system of the *ancien régime*, he argued that Quinault simply had little choice but to comply with what was expected of him. This made him unaware of the «unnaturalness» of his works: «Quinault n'a vraisemblablement pas fait ces observations: il travaillait pour les plaisirs d'un Roi magnifique & d'une Cour galante qui n'étaient occupés que de danses & d'amusements.»⁶² But having made divertissements a priority in the design of the libretto, Quinault contrived arbitrary subplots that made such tangential characters as furies, demons, magicians, Hate, Fates, Vengeance, and other allegorical figures dance. Instead of critically examining ballets in Quinault's design, successors of Quinault wrongly took Quinaldian divertissement as a norm and applied it uncritically to their own works. Decades of uncritical thinking on the part of playwrights and composers, Du Roullet contended, had caused the French divertissement to take root in French theater. Convention notwithstanding, the French divertissement should be reevaluated once composers realized that the effect of Quinaldian practice did little more than «suspendre l'action, d'en retarder la marche & d'en détruire l'intérêt.»⁶³

même doivent être immobiles, & le Danseur dans ces sortes de Scènes ne sera jamais si excellent que lorsqu'il ne dansera pas.» Noverre, *Lettres sur la danse, op. cit.*, p. 277.

60 Arnaud, «La soirée perdue à l'Opéra», *op. cit.*, p. 46-47; emphasis in the original.

61 Du Roullet, *Lettre sur les drames-opéra*, Paris, Esprit, 1776, in *Querelle des gluckistes et des piccinnistes, op. cit.*, vol. 2, p. 107-161; here p. 144.

62 *Id.*, p. 145.

63 *Id.*, p. 147.

For those familiar with Italian operatic reform, Du Roullet is using Calzabigi's Aristotelian principles for reforming opera seria in his criticism of the ballets of French tragédie en musique. Instead of making an absolute claim that all dances should be ruled out, he enunciated two principles about incorporating dances into French operas. First, the characters played by the dancers must be central to the dramatic action. Second, dancing should be a believable extension of plot: «quand le peuple intéressé à l'action théâtrale éprouve une joie vive, il doit la faire éclater par la danse, qui est l'expression naturelle de la joie du peuple.»⁶⁴ In the genre of tragedy, then, dance should be restricted to a minimum, for the expression of joy through dance would conflict with the subject matter at large: «mais hors ces situations ou celles semblables, la danse ne peut pas être introduite dans le cours d'une action tragique, il faut la réserver pour la fin du Drame, après que l'action est terminée par un dénouement heureux.»⁶⁵

Du Roullet proposed that it was within the context of the limitations of French ballet that pantomime should be used more as an essential corrective than merely an alternative to French lyric theater. Apart from being a new genre of dance «entirely subordinated to the principal action»,⁶⁶ pantomime offered a new initiative for spectatorship at the Opéra:

Cependant sans la pantomime, l'action qui en est susceptible demeure froide & sans mouvement. Sans la Pantomime il n'est presque pas possible d'introduire les chœurs & de les faire agir comme personnages nécessaires. Sans elle les fêtes sont sans intention marquée, & la danse ne présente qu'un mécanisme fastidieux.⁶⁷

Following Du Roullet's argument, pantomime is the *sui generis* antidote capable of remedying the shortcomings of Quinaldian lyric drama. With naturalistic gestures – features absent in the static acting typically found in works performed at the Opéra – pantomime provided a much needed means not only to enhance dramatic realism, but also to help lift Quinaldian drama up and away from its residual ties to the performance convention that had been upheld by the antiquated French court. By redirecting the audiences' focus from such individual elements as ballet, divertissement, and chorus to the large-scale unfolding of dramatic action, pantomime – the hitherto «almost completely neglected» theatrical resource – could save audiences from indulging in frivolous visual pleasures.⁶⁸

64 *Id.*, p. 147-148.

65 *Id.*, p. 148.

66 *Id.*, p. 149.

67 *Id.*, p. 150.

68 *Ibid.*

To change the viewing habits of audiences was a tall order, one that would understandably incite resistance, especially from the Académie royale de musique. After the publication of Du Roullet's *Lettre sur les drames*, Nicolas le Bourguignon de La Salle, secretary of the Opéra, published a blow-by-blow response refuting Du Roullet's argument. For La Salle, Du Roullet's claims for pantomime reveal the limits of his knowledge of pantomime performed at the Opéra. By reducing all operas at the Opéra to a Quinaldian stereotype, Du Roullet ignored recent development in pantomime that had already been implemented at the Opéra. Not only had pantomime been done there, La Salle rightly countered, but it was primarily through pantomimes performed by such stellar dancers as Jean Bercher Dauberval, Marie Alard, Maximilien Gardel, and Marie-Madeleine Guimard that dances were knitted more closely into the fabric of dramatic actions.⁶⁹ Any discussion of pantomime disregarding those dancers, as Du Roullet had attempted to do, would distort the very institutional function of dance at the Opéra, and «denature» the «pleasures»: «On parle de Pantomime sans s'y connaître. Dauberval & Mlle. Alard, Gardel & Mlle Guimard [...] ne font que compliquer le sujet, & dénaturer nos plaisirs.»⁷⁰

The whole debate concerning Gluck's pantomime now hinged on two tropes – «nature» and «pleasure». While for Du Roullet and Gluck, a «natural» drama had to be stripped of any unnecessary subplot, personages, and dance, their opponent La Salle argued that drama could not function without ballets as suitable visual pleasures. Gluck's operas were so deprived of sensual pleasures that audiences found the experience unpleasant and therefore the opera «unnatural».

Perhaps no one articulated the theoretical essence of the debate more clearly than the French man of letters Jean-François Marmontel, elected member of the Académie française. In his article on «pantomime» published in the *Supplément à l'Encyclopédie* (1776), Marmontel refuted Du Roullet's arguments on two levels. First, Marmontel used the Rousseauian theory of the origins of language to justify the «naturalness» of French generic dances. If dancing were an «innate» activity natural to human beings, then dance – referential or not – would have nature as its model. Second, when used in the context of opera, French dance was much more connected with the plot than critics of it had thought:

On ne danse pas pour exprimer son sentiment ou sa pensée, on danse pour danser, pour obéir à l'activité naturelle où nous met la jeunesse, la santé, le repos, la joie, & que le son d'un instrument invite à se développer [...]. Voilà l'intention du ballet figuré: son modèle est dans la nature. [...] Le critique de l'opéra François trouve presque tous nos ballets inutiles &

69 Nicolas le Bourguignon de La Salle, *Réponse à l'auteur de la lettre sur les drames-opéra*, London, Emslay, 1776, in *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 182.

70 *Id.*, p. 181-182.

déplacés [...]. Mais les plaisirs dans le palais d'*Armide*, & dans la prison de *Dardanus*; mais le ballet des armes d'Enée dans l'opéra de *Lavinie*, &, dans le même, le ballet des Bacchantes; & celui de la Rose dans *Les Indes galantes*, & celui des Lutteurs aux funérailles de *Castor*; & une infinité d'autres qui sont également & dans le système, & dans la situation, & dans le caractère du poème; faut-il les bannir du théâtre? Un ballet peut être moins heureusement lié à l'action que la pastorale de *Roland*, chef-d'oeuvre unique dans ce genre, sans pour cela être déplacé. On a sans doute abusé de la danse; mais les excès ne prouvent rien, sinon qu'il faut les éviter.⁷¹

In the much-quoted *Essai sur les révolutions de la musique en France* (1777), Marmontel emphasized that Gluck missed an important point of French lyric drama by restraining singing and other pleasures in it: «L'objet des Arts qui émeuvent l'âme, n'est pas seulement l'émotion, mais le plaisir qui l'accompagne.»⁷² For a French opera, strong emotion alone that Gluck's operas feature is not enough; it should also be enjoyable. Hence, Aristotelian aesthetics alone as represented by pantomime cannot replace the aesthetics of pleasure in French lyrical works.

At issue was to carve an aesthetic space that could accommodate both referential and nonreferential dance, or dance as dance as well as dance as a dramatic component.⁷³ In *Iphigénie en Tauride*, Gluck seemed to be able to strike this very balance. Unlike the previous operas, there are only two ballets for *Iphigénie en Tauride*: the dances of the Scythians in Act I, scene 4 and the dance of the furies in Act II, scene 4, both choreographed by Noverre. In the only divertissement in *Iphigénie en Tauride*, in Act I, scene 4, Thoas addresses his fellow Scythians (all male) with a short recitative «et vous à vos Dieux tutélaires» that introduces the divertissement, a device, first conceived in Act I, scene 1 of *Orphée*, supplying referential meaning to the otherwise nonreferential dance. In order to ensure that the referential content be understood, Gluck stated explicitly in the livret that «ici le Peuple exprime sa joie barbare dans un divertissement très court.» The words

71 Jean-François Marmontel, headword PANTOMIME, in *Supplément à l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ed. Denis Diderot et al., 4 vol., Amsterdam, Marc-Michel Rey, Paris, 1776, vol. 4, p. 232-233.

72 Marmontel, «Essai sur les révolutions de la musique en France», *Journal de Paris*, 3 June 1777, in *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, op. cit., vol. 1, p. 153-190; here p. 166.

73 It should be noted that pantomime and figured ballets were abstract categories instead of accurate descriptions of specific dances in specific operas. Whether or not individual figured ballet conveys referential content in specific opera remains a separate issue. Although figured ballets convey referential content in opera, they were generally conceived to be nonreferential. Diderot laments in the *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) that figured ballet is non-imitative: «La danse attend encore un homme de génie; elle est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation [...]. Je voudrais bien qu'on me dise ce que signifient toutes ces danses, telles que le menuet, le passe-pied, le rigaudon, l'allemande, la sarabande, où l'on suit un chemin tracé. Cet homme se déploie avec une grâce infinie; il ne fait

«barbarous joy» carried a double meaning with respect to «nature». Dancing with joy is a «natural» activity, as Marmontel had claimed; primates and salvages used gestures and inarticulate cries to communicate in the unrefined «natural» language.⁷⁴

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system includes staves for Oboe I and II / Bassoon I and II, Violin I and II, and Viola and Violoncello. The second system includes staves for Oboe I and II / Bassoon I and II, Violin I and II, and Viola and Violoncello. The music is in 2/4 time and features dynamic markings of *f* and *p*.

Example 4. Gluck, *Iphigénie en Tauride*, Act I, scene 4, mm. 81-88.

aucun mouvement où je n'aperçoive de la facilité, de la douceur et de la noblesse: mais qu'est-ce qu'il imite?» Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, in *Œuvres*, ed. Laurent Versini, 5 vol., Paris, Laffont, 1996, vol. 4, p. 1185. In *La nouvelle Héloïse* (1760), Rousseau states this point explicitly: «La danse est donc le quatrième des beaux arts employés dans la constitution de la scène lyrique: mais les trois autres concourent à l'imitation; et celui-là, qu'imite-t-il? Rien. Il est donc hors d'oeuvre quand il n'est employé que comme danse; car que sont des menuets, des rigaudons, des chaconnes, dans une tragédie?» Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, ed. Henri Coulet, in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, 5 vol., ed. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et al., Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1955-1995, vol. 2 (1964), p. 287. Similarly, Noverre pit ballet against pantomime in his *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760). In 1776, Marmontel continued to employ these binaries in his definition of pantomime. See Marmontel, headword PANTOMIME, in *Supplément à l'Encyclopédie*, *op. cit.*, vol. 4, p. 233. I thank Professor Bruce Alan Brown for pointing out this issue.

74 Here Marmontel draws on one of the most enduring topoi of the Enlightenment, the idea of a «natural language» made of inarticulate cries and gestures, a point notably developed by Étienne Bonnot de Condillac in his *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746).

Gluck represented this doubly natural ecstasy by means of four sections of ballet in related keys, a technique lending tonal coherence to the divertissement that he had used in the 1775 version of *Iphigénie en Aulide*.⁷⁵ The doubly natural effect is enhanced by an unconventional eight-measure ballet (Example 4) that resembles the music depicting the wrath of nature at the beginning of the opera. Of all the dances in *Iphigénie en Tauride*, the doubly natural dance of the Scythians made an impression. In the parody of the opera entitled *Les Réveries renouvelées des Grecs*, performed on June 26, 1779, Favart, together with Guérin de Frémicourt and the Abbé Claude-Henri de Fusée de Voisenon, summarized the issue of the divertissement surrounding Gluck's operas, turning the brevity of the divertissement and the dance of the barbarous joy into a joke:

Peuple, amusez les Dieux par de joyeux hommages,
Exécutez ici la danse des Sauvages;
Pour éviter l'ennui de l'uniformité,
Cette fois seulement appelons la gaieté,
Et que le *Calinda*, joint aux *Branbransonnettes*;
Témoigne les transports de la joie où vous êtes.⁷⁶

Within the context of the debate concerning dance in 1776-1777, Gluck's short divertissement in Act I of *Iphigénie en Tauride* marked a historical milestone in reinventing French operatic ballets by combining pantomime with generic ballet. From *Iphigénie en Aulide* to *Écho et Narcisse*, Gluck instilled referential content into the otherwise non-referential dances by specifying bodily movements. As ballets became increasingly referential, the margin separating acting and pantomime became progressively less distinct. In light of the ever-porous boundary between acting and dance, we need to take a wider view of pantomime from the perspective of acting, and examine how Gluck's music simulates naturalistic acting.

75 These four sections are of the same ballet number and in the same key.

76 According to Bruce Alan Brown, the exotic slave dances «Calinda» and «Branbransonnette» were used in the opéra comique *L'Amitié à l'épreuve* (1771) by Favart and Grétry. See Bruce Alan Brown, «Les réveries renouvelées des Grecs: Facture, Function, and Performance Practice in a Vaudeville Parody of Gluck's *Iphigénie en Tauride* (1779)», *Timbre und Vaudeville: Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert, Bericht über den Kongress in Bad Homburg 1996*, ed. Herbert Schneider, Hildesheim, Georg Olms, 1999, p. 306-343; here p. 325.

From Garrick's Dagger to Gluck's Dagger

In his *An Essay on Acting* (1744), the celebrated English actor David Garrick declared that the most remarkable scene in Shakespeare's *Macbeth* is that of the air-drawn dagger in Act II, scene 1. For Garrick, Macbeth experiences an intense psychological turmoil when the golden opportunity for killing King Duncun arrives. His imagination conjures up the air-drawn dagger that leads him eventually to the king's chamber. «Macbeth's mind is torn by these different and confused ideas, his senses fail, and present that *fatal agent* of his cruelty – the Dagger, to him.»⁷⁷ To illustrate the power of acting, Garrick teaches the reader how a good actor would perform this scene.

Now, in this visionary horror, he should not rivet his eyes to an *imaginary* object, as if it really was there, but should show an unsettled motion in his eye, like one not quite awaked from some disordering dream; his hands and fingers should not be immovable, but restless, and endeavoring to disperse the cloud that over shadows his optic ray, and bedims his intellects; here would be confusion, disorder, and agony!⁷⁸

All of the physical expressions that represent the psychological turmoil experienced by Macbeth enhance Shakespeare's succinct lines. «Is this a dagger, which I see before me, The handle toward my hand?»⁷⁹

The next line, *Come let me clutch thee!* is not to be done with one motion only, but by some successive catches at it, first with one hand, and then with the other, preserving the same motion, at the same time, with his feet, like a man, who out of his depth, and half drowned in his struggles, catches at air for substance.⁸⁰

The effect of his performance would be captivating, Garrick predicted: «this would make the spectator's blood run cold, and he would almost feel the agonies of the murderer himself.»⁸¹ The essence of acting, Garrick suggests, is to act out all the probable psychological conflicts, including foreboding, hesitation, trepidation, anxiety, and agitation, that Macbeth should be experiencing. His acting added a visual dimension that coexisted alongside Shakespeare's verbal text.

77 David Garrick, *An Essay on Acting*, London, W. Bickerton, 1744, p. 17.

78 *Ibid.*

79 William Shakespeare, *Macbeth*, ed. Kenneth Muir, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1953, 2.1.33-34.

80 Garrick, *An Essay on Acting*, *op. cit.*, p. 17-18.

81 *Id.*, p. 18.

Garrick must have considered his interpretation of Macbeth one of his very best, as he frequently performed this scene as his signature piece outside the theater. On his first trip to Paris, he performed the scene for the intellectual circle during a dinner on July 12, 1751. One of his audiences, the French vaudeville writer and comedy dramatist Charles Collé, described his performance as a tragic pantomime.

Il [Garrick] nous inspira la terreur; il n'est pas possible de mieux peindre une situation, de la rendre avec plus de chaleur, et de se posséder en même temps davantage. Son visage exprime toutes les passions successivement, sans faire aucune grimace, quoique cette scène soit pleine de mouvements terribles et tumultueux. Ce qu'il nous joua était une espèce de pantomime tragique, et par ce seul morceau je ne craindrais point d'assurer que ce comédien est excellent dans son art.⁸²

More than a decade later, in his trip to Italy and France beginning in 1763, Garrick performed the air-dagger scene for the Spanish Prince Philip, Duke of Parma.⁸³ The Duke of Parma was impressed with «his ardent looks, the expressive tones, and impassioned action.»⁸⁴ Later, while in Paris, Garrick performed the same scene and impressed Grimm:

Nous lui avons vu jouer la scène du poignard dans la tragédie de Macbeth, en chambre, dans son habit ordinaire, sans aucun secours de l'illusion théâtre; et à mesure qu'il suivait des yeux ce poignard suspendu et marchant dans l'air, il devenait si beau qu'il arrachait un cri général d'admiration à toute l'assemblée.⁸⁵

For Grimm, Garrick's acting is essentially «deep», for it reveals the psychological complexity between Shakespeare's lines:

Tous les changements qui s'opèrent dans ses traits proviennent de la manière dont il s'affecte intérieurement; il n'outré jamais la vérité, et il sait cet autre secret inconcevable de s'embellir sans autre secours que celui de la passion.⁸⁶

82 Charles Collé, *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV*, ed. Honoré Bonhomme, 3 vol., Paris, Didot, 1868, vol. 1, p. 332.

83 Garrick was accompanied by his wife, the Viennese dancer Eva Maria Veigel, whom he married in 1749. See Thomas Davies, *Memoirs of the Life of David Garrick, esp. Interspersed with Characters and Anecdotes of His Theatrical Contemporaries, the Whole Forming a History of the Stage, Which Includes a Period of Thirty-Six Years*, 2 vol., London, Davies, 1780, vol. 2, p. 66.

84 Davies, *Memoirs of the Life of David Garrick*, *op. cit.*, vol. 2, p. 80.

85 Grimm, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, vol. 6, p. 319. Grimm noted that only the French actor of the Comédie-Française, Aufresne, was at all comparable to Garrick. Had nature assisted the talents of Aufresne, he would have been «a baron, a Garrick, a Roscius, a god.» (*Ibid.*)

86 *Ibid.*

This kind of «deep» acting also has «broad» significance, for it attests to gesture as the «universal» expression of passion that can transcend the language barrier. Garrick himself experienced the full power of gesture as a universal language during his stay in France, where he realized that not many French understood English.⁸⁷ When he saw a tragic accident in a French province, Garrick perceived gesture as a «universal language»:

A father, he [Garrick] said, was fondling his child at an open window, from whence they looked into the street; by one unlucky effort, the child sprang from his father's arms, fell upon the ground, and died upon the spot: what followed [...] was a language which everybody understood, for it was the language of nature.⁸⁸

Even though the peasant did not speak a word of English, his bodily movements communicated his grief in a way that struck Garrick as immediately intelligible: while recounting this tragedy, Garrick imitated the father's gestures and expressed «the silent, but expressive language of unutterable sorrow.»⁸⁹ His acting was so affecting that he moved many of his French viewers to tears, including the forty-five-year-old actress La Clairon.

Garrick's acting approximated the kind of pantomime popular in the Roman times. Grimm described him as «ce grand et illustre acteur, ce Roscius anglais, ou plutôt des modernes»⁹⁰ – a reference to Quintus Roscius, the greatest of all comic actors, who is believed to have instructed Cicero in elocution. In relating Garrick to the Roman actor Roscius, whom the Abbé Dubos repeatedly cited as the ancient model of eighteenth-century pantomime, Grimm's remarks carry a twofold importance. First, they confirm that pantomime meant in the eighteenth century a larger category under which acting and dance are subsumed. Second, they confirm that Grimm was specifically referring to Garrick's effective use of gestures.

What, then, does Garrick's natural style of acting have to do with music? Garrick's style of acting might have had a musical origin from the beginning. As Ellen T. Harris has recently suggested, Garrick's famous theatrical declamation may have been inspired by George Frideric Handel, whose works performed in England show similar rhetorical silences and expressive pauses.⁹¹ In addition

87 According to Davies, «as the greater part of the former [French] were but little acquainted with the English language, Mr. Garrick was induced to relate a certain fact, and afterwards to exhibit it by action.» Davies, *Memoirs of the Life of David Garrick*, *op. cit.*, vol. 2, p. 81.

88 *Id.*, p. 82.

89 *Id.*, p. 83.

90 Grimm, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, vol. 6, p. 318.

91 Ellen T. Harris, «Silence as Sounds: Handel's Sublime Pauses», *Journal of Musicology*, 22/4 (2005), p. 521-558, see esp. p. 552-556.

Armide tenant un dard à la main

Armide

Bc

En - fin il est en ma puis - san - ce, Ce fa - tal En - ne - my, ce su - per - be Vain -

queur. Le char - me du som - meil le li - vre à ma ven - gean - ce; Je vais per -

cer son in - vin - ci - ble coeur. Par luy tous mes cap - tifs sont sor - tis d'es - cla -

Armide va pour fraper Renaud, et ne peut

va - ge; Qu'il e - prou - ve tou - te ma ra - ge. Quel trou - ble me sai - sit?

executer le dessein qu'elle a de luy oster la vie.

qui me fait he - si - ter? Qu'est - ce qu'en sa fa - veur la pi - tié me veut di - re?

Example 5. Lully, *Armide*, Act II, scene 5, «Enfin, il est en ma puissance», mm. 21-36.

to being influenced by Handel, Garrick's acting revolutionized the way music was perceived as nonverbal communication in the late eighteenth century. The best way to see the effects of pantomime in music is through another dagger scene, the recitative «Enfin, il est en ma puissance» from Act II, scene 5 of Gluck's setting of Quinault's *Armide* (1777) in relation to analyses of it in Rousseau's *Lettre sur la musique française* (1753) and Rameau's *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754) – his answer to Rousseau's commentary. Assuming that Garrick's dagger scene made a phenomenal impact on eighteenth-century

acting, as Collé, Grimm, the Duke of Parma, and Garrick himself attested, I argue that Rousseau's analysis of Lully's dagger scene articulated a new awareness in musical representations of nonverbal expressions. It is on the terms of this larger concept of pantomime that Gluck's music in the dagger scene parallels the psychological depth that Garrick had conveyed in his dagger scene; and conversely, only when we see such a parallel can we understand how Gluck's «Enfin, il est en ma puissance» represents a pantomime in which physical gesture makes music intelligible.

Rousseau's *Lettre sur la musique française* (1753) ends with an extensive analysis of the recitative «Enfin, il est en ma puissance» of Lully's *Armide* (1686). Rousseau charged Lully with toning down the emotional struggle Armide must experience in his setting of «Enfin [...]», as Armide changes her mind entirely over the span of this recitative. Instead of killing Renaud, she decides not to do so, rather, to make him love her, and to reserve the option to hate him as revenge. In Quinault's libretto, the scene begins with the resentful Armide approaching the sleeping Renaud with a dagger [poignard] in her hand.⁹² According to Rousseau, the first sign of Armide's hesitation appears right after Armide declares that she is going to pierce Arnaud's impregnable heart.

Je vais percer son invincible cœur.
Par lui tous mes Captifs sont sortis d'esclavage;
Qu'il éprouve toute ma rage!

Rousseau claims that there is a «secret progress» in Armide's developing emotions, as Lully adds rests after the word «cœur» (Example 5, m. 28). «On voit qu'il y a ici une adroite réticence du Poëte. Armide, après avoir dit qu'elle va percer l'invincible cœur de Renaud, sent dans le sien les premiers mouvemens de la pitié, ou plutôt de l'amour.»⁹³

Rousseau and Rameau read this scene differently. For Rousseau, nothing in Lully's setting shows that he was aware of this important psychological change that Armide experiences: «[Lully] a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avait tant de choses à sentir, et, par conséquent, l'orchestre à exprimer.»⁹⁴ Rousseau further objected to Lully's setting of the line «Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage», claiming that Lully set almost the entire line

92 There is no evidence that indicates that Gluck worked with a contemporary librettist when he reset Quinault's libretto. In Quinault's libretto, Armide is holding a dart («un dard»), but in the libretto of Gluck's *Armide*, she is holding a dagger («un poignard») although Gluck changed it back to a dart in the first edition.

93 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, ed. Olivier Pot, in Rousseau, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 5 (1995), p. 324.

94 *Ibid.*

to the chord tones of E-minor in m. 29, the same chord that supports the word «cœur» in m. 28, and that the music fails to articulate the exact moment when Armide withdraws her desire to pierce Renaud's heart. In his *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), Rameau countered Rousseau's analysis. On the issue of the rest in m. 28, Rameau did not see the in-between-the-line moment as a dramatic turning point:

la Dominante, choisie pour le repos qui précède ce dernier Vers, fait souhaiter un nouveau repos sur la Tonique qui doit la suivre: de sorte qu'on sent par-là qu'Armide a encore quelque chose à dire, lorsque cependant le sens qui finit avec le Vers n'en donne aucun soupçon.⁹⁵

Apart from the orchestral accompaniment, Rameau also disagreed with Rousseau's harmonic analysis. Rameau hears m. 29 not as an E-minor chord, even if it appears to be one. Rather, he hears a minor dominant seventh on E prolonging m. 29 with an implied seventh of D that is not articulated in the melodic line. This implied dominant seventh on E serves as a secondary dominant leading to the implied dominant seventh in D major on the first beat of m.30. The C-sharp sung by Armide in m. 30 then becomes the leading note («note sensible») of D major (a point Rousseau neglects).⁹⁶

Both Rousseau's analysis and Rameau's must have been critical to Gluck when he began resetting *Armide* in 1775. In the letter to the editor of the *Mercure de France* dated February 1, 1773, Gluck admitted that he had studied Rousseau's analyses of the recitative in Lully's *Armide*: «L'étude que j'ai faite des ouvrages de ce grand homme sur la Musique, la Lettre entr'autres dans laquelle il fait l'analyse du monologue de l'*Armide* de Lully, prouvent la sublimité de ses connaissances & la sûreté de son goût, & m'ont pénétré d'admiration.»⁹⁷ But the best evidence of Gluck's consciousness of the debate through Rousseau's writing is his setting of *Armide*, which makes manifest Armide's hesitation, indignation, anger, pity, love, all the psychological struggles upon which Rousseau had grounded his analysis of Lully's setting. In setting «Je vais percer son invincible cœur» (Example 6, next page), Gluck extended the rest beyond the poetic line. Instead of one and a half beats, as in m. 28 of Lully's setting, Gluck used a rest of almost three measures. In m. 17, the orchestra starts an ascending sixteenth-note scalar thrust that signifies Armide's rage. But over mm. 18-19, the scalar material is echoed by a subdued, fragmented B-D-B melodic cell that leads to

95 Jean-Philippe Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique, et son principe; Où les moyens de reconnaître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art*, Paris, Prault fils, 1754.

96 Rameau, *Observations sur notre instinct*, in *The Complete Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*, ed. Erwin Jacobi, 6 vol., Rome, American Institute of Musicology, vol. 3, p. 85.

97 Howard, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents*, op. cit., p. 107.

its transposition, C sharp-E-C sharp, in the next measure. The stark melodic contrasts between m. 17 and mm. 18-19, underscored by dynamic contrasts, are restored in m. 20, when the orchestra plays the ascending scale in thirds in B-minor. Gluck's setting suggests that the dynamic, textural, melodic, and rhythmic contrasts between m. 17 and m. 20 make manifest all of these inner struggles, those Rousseau wanted to see in Lully's setting. One important textual change reflects Gluck's interpretation.⁹⁸ In contrast to Quinault's text, «je vais percer son invincible cœur» as reprinted in the libretto of Gluck's *Armide*, Gluck changed the word «vais» to «veux» in the first edition.⁹⁹ The word «vais» [I am going to] implies an action whereas the word «veux» [I want] suggests a desire.¹⁰⁰ With this critical change, Gluck reverts – brilliantly – the audience's attention from Armide's physical action to the psychological confusion she experiences.

The image displays a musical score for three systems. The first system covers measures 17-19. The top staff is for Violins I and II and Viola (Vln I, II Vla), the middle for the vocal part (Armide), and the bottom for Bassoon (Bc). Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The French text under the vocal line is "Je veux percer son invincible coeur." The second system covers measure 20, with dynamics marked as *f* (forte). The vocal part is silent in this system.

Example 6. Gluck, *Armide*, Act II, scene 5, «Enfin, il est en ma puissance», mm. 17-20.

98 Gluck's revisions of Quinault's texts are minor. The most obvious addition is the four lines of text in Act 3. See Carl Van Vechten, «Notes on Gluck's *Armide*», *The Musical Quarterly*, 3/4 (1917), p. 545.

99 This textual change is highlighted by the editor in Christoph Willibald Gluck, *Armide*, ed. Klaus Hortschansky, in *Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. 8a, p. 64.

100 I thank Jacqueline Waeber for clarifying different translations of the word «veux».

The textual change from «vais» to «veux» carries significant implications for musical interpretation. The burst of rage in m. 17 is not an imitation of the physical action of stabbing Renaud, as suggested by Quinault, but merely an expression of the «urge» to kill him. The melodic cell B-D-B in m. 18 represents a «second thought,» a momentary reflection that crosses Armide's mind in m. 19. After that slight hesitation, she wants to kill Renaud again, as indicated by the return of the scalar rage in m. 20.

Gluck must have disagreed in principle with Rameau's interpretation of the rests that follow Armide's «Je vais percer son invincible cœur.» Instead of merely implying a rhetorical pause, as Rameau interpreted it, Gluck must have agreed with Rousseau, arguing by means of his musical setting that the rests express a profound psychological turmoil that is inexpressible by means of verbal language and expressible by means of physical gestures. In the line «Quel trouble me saisit? Qui me fait hésiter?» (Example 5), Rousseau criticized Lully's use of the D-major chord in m. 31 as a dominant of G major: «Eh dieux! Il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où toute doit peindre le désordre et l'agitation!»¹⁰¹

Similar to Grimm and the French men of letters, who were captivated by Garrick's performance of the dagger scene in *Macbeth*, Gluck found his musical accompaniment to be an effective means of representing Armide's psychological turmoil. But if Garrick's fine acting – a revelation of unspoken psycho-physiological reactions – was pantomime to many audiences, then Gluck's musical accompaniment was also pantomimic, for both share a common interpretive and perceptive basis.

The «pantomimic» treatment in *Armide* resonates with Gluck's strategies in other operas. At the end of Act I, scene 4 of *Cythère assiégée*, for example, Gluck wrote the following description of gesture in the livret: «(Au commencement de ce chœur, Brontès paraît: il reste immobile d'étonnement. Doris, à sa vue, se retire fièrement avec la massue d'Olgar, qu'elle a désarmé: elle reparait ensuite sur les remparts, au milieu des nymphes, avec ce trophée.)»

Contrary to the livret, where this gesture appears at the beginning of the chorus, the first edition of the work asks Brontès to be stupefied at the end of the chorus. The change may be minor, but Gluck must have been attempting to find the most precise visual means to capture the physical effects of astonishment.¹⁰²

101 Rousseau, *Lettre sur la musique française*, op. cit., p. 325.

102 Marian Smith has noted that librettists and *metteurs en scène* of early-nineteenth-century grand opera and ballet-pantomime made plentiful use of the «éclat» (shock) and tableaux of «stupéfaction.» See Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2000, p. 53-55. On similar «coups de théâtre» and «tableaux», see Emilio Sala's text in the present volume, p. 215 sq.

Should Brontès stay immobile during the chorus? Or should he appear after the chorus and show his surprise for a moment before he starts to sing? Either way, his silence expresses a profound speechless state.¹⁰³ Just in case the audiences were to miss the significance of this dramatic nuance, Gluck – as he did in his treatment of *Orphée's* sighs in Act I, scene 1 of *Orphée et Euridice* – informs them of it by describing it with the musical setting of the text. Immediately following the «surprise» moment, Brontès sings «mon étonnement est extreme», explaining why he is temporarily transfixed. Once again, Gluck fused together the verbal text, gesture, and music in a dramatic scene.

As in *Cythère assiégée*, Gluck used this device of astonishment to articulate the most dramatic moment in *Alceste*. In Act II, scene 3, the recitative «Tu m'aimes, je t'adore», Admète learns from Alceste that she is to sacrifice her life in return for his well-being. Gluck expanded the whole scene in the French version, as compared with the Italian original, in a way that stresses Alceste's psychological struggle (Table 6).

Italian version	French version
Recitative (Admeto, Alceste, Ismene, Evandro): «Consorte!»	Récitatif (Alceste, Admète): «Ciel! tu pleures?»
	Air (Alceste): «Je n'ai jamais»
	Récit (Admète, Alceste): «Tu m'aimes»
	Choeur: «O malheureux Admète!»
	Récit (Admète, Alceste): «O coup affreux!»
Aria (Admeto): «No, crudel»	Air (Admète): «Barbare!»

Table 6. Comparison of Gluck's *Alceste* (1767) and *Alceste* (1776), Act II, scene 3.

At the moment when Admète discovers that Alceste is to die on his behalf, he cries out «Toi!... ciel!... Alceste!» While no accompanying gesture is indicated in the livret, Gluck described one verbally in the first edition: «ADMETE: étourdi, sans mouvement», indicating that Admète is to remain stunned by the shocking news during the twelve-measure choral passage «O malheureux Admète» (Example 7).

103 Silence as a real expression of sentiment is a common theme in writings of the Enlightenment. Noverre, for example, mentions this modality in the second letter of his *Lettres sur la danse*. «Je ne puis m'empêcher, Monsieur, de désapprouver les Maîtres de Ballets, qui ont l'entêtement ridicule de vouloir que les figurants & les figurants se modèlent exactement d'après eux, & compassent leurs mouvements, leurs gestes & leurs attitudes, d'après les leurs; cette singulière prétention ne peut-elle pas s'opposer au développement des grâces naturelles des exécutants, & étouffer en eux le sentiment d'expression qui leur est propre?» Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, p. 15.

Allegro

Fl, Ob
Cl in C

Bsn

Vln I, II
Vla

Alceste

S
A

T
B

Vlc
Cb

pp

f ADMÈTE, étourdi, sans mouvement

Toi? Ciel! Alceste!

O mal-heu-reux Ad-mè-te, que pour-suit le sort en-cour-roux!

f

Example 7. Gluck, *Alceste*, Act II, scene 3, «O malheureux Admète», mm. 524-528.

From the ways he set Armide's «Enfin, il est en ma puissance» to the way he highlighted the bodily reactions to astonishment in *Cythère assiégée* and *Alceste*, Gluck's French operas underscore music as a correlative of the eloquent body. In the cases where we are certain of Gluck's authorial control, we see that Gluck «embodied» his music by incorporating dual concept of pantomime: pantomime as dance and pantomime as acting.



In the article «From Garrick to Gluck,» Daniel Hertz has explained Gluck's operatic reform within the historical context of four theatrical reforms: dance reform by Louis de Cahusac, Noverre, and Gasparo Angiolini; Carlo Goldoni's reform of comic operas; theater reform by Denis Diderot and Gotthold Ephraim Lessing; and Garrick's acting reform.¹⁰⁴ In light of Hertz's article, I hope to have demonstrated in this essay that Gluck's music and Garrick's acting both emphasized eloquent gestures of the moving body as irreplaceable components in performance. Gluck brought a high degree of precision linking music to gesture as he marked extensive verbal descriptions of gesture in his librettos, first editions, and other performance materials. From Orphée's sighs to Admète's shocks, from sacred dance to bursts of barbarous joy, from Orphée's flowers to Armide's dagger, Gluck incessantly weaved gestures into the operatic fabric. In some cases, the visual details also provide essential clues for us to decipher otherwise obscure musical and dramatic meanings.

104 Hertz, «From Garrick to Gluck», *op. cit.*

Gluck's dual concept of pantomime can provide a practical framework for future producers of Gluck's Paris operas as they address issues related to staging, choreography, and visual effects. Like Garrick and Noverre, Gluck struggled repeatedly to incorporate the effects of gesture into his own lyrical works. In his Paris Operas gesture presents a necessary medium through which music gains referential meanings. In representing bodily expression through music, Gluck established instrumental accompaniment as yet another nonverbal text that represents private meanings. In keeping with the Gluckian reformist spirit, resuscitating the moving body may well be the much-needed step toward any claims for «authentic» reconstruction of Gluck's Paris Operas.