

NICOLE SCOTTO DI CARLO

Analyse sémiologique des gestes et mimiques des chanteurs d'opéra*

INTRODUCTION

Entreprendre une étude des gestes sans avoir recours à des documents filmés, peut paraître aussi hasardeux que d'essayer d'analyser le timbre d'une voix, sans l'aide d'enregistrements, car, dans les deux cas, l'observation directe ne peut permettre qu'une approche très approximative d'un phénomène qui se déroule dans le temps.

D'autre part, l'utilisation de photographies de scène, prises au cours de représentations ou de répétitions, ne présente qu'un intérêt limité du fait que les gestes et les mouvements sont figés et qu'il est souvent difficile — faute de points de repères chronologiques précis — de les replacer dans leur contexte.

Grâce à l'obligeance de Madame Mady Mesplé qui a bien voulu nous y aider, il a été possible d'utiliser les documents photographiques dont

* Réalisée dans le cadre des recherches du Département de Linguistique et de Sémiologie de l'Université de Provence que dirige le Professeur Georges Mounin, cette étude a pu être menée à bien grâce à la collaboration de Madame Mady Mesplé de l'Opéra de Paris et à la participation de Madame Isabelle Andréani, professeur de chant à l'École Nationale de Musique d'Aix; Monsieur Fernand Lagarde, professeur de chant au Conservatoire de Musique de Marseille; Monsieur Léon Ferly, metteur en scène, directeur de la scène à l'Opéra de Nice.

Qu'ils veuillent bien trouver ici le témoignage de ma profonde gratitude pour l'aide qu'ils m'ont apportée, les conseils qu'ils m'ont donnés et la gentillesse avec laquelle ils m'ont accueillie.

Je tiens à remercier tout particulièrement le Professeur Jean-Jacques Nattiez de l'Université de Montréal qui m'a fait l'honneur de s'intéresser à ce travail et a pris l'initiative de le faire publier.

nous dispositions et qui constituent le seul élément objectif de notre corpus. Ce travail repose en outre sur les témoignages d'informateurs ayant de par leur profession, une expérience directe des problèmes qui nous intéressent (artistes lyriques, professeurs de chant, metteurs en scène), et sur nos propres observations au cours de répétitions et de représentations, notre sujet principal étant Madame Mady Mesplé de l'Opéra, que ses qualités de musicienne et de comédienne font considérer à juste titre, comme l'une de nos meilleures artistes lyriques.

1. LES GESTES

1.1 *Problèmes théoriques*

On ne peut aborder une analyse des gestes sans se heurter au double problème de leur description et de leur notation, problème dont l'importance est capitale mais qui est cependant loin d'être résolu.¹

Si l'on définit le geste comme étant le passage d'une position à une autre, il est nécessaire pour pouvoir l'analyser, d'être en mesure de décrire et surtout de noter, toutes les positions.

Le système que nous avons essayé de mettre au point, dans un but purement didactique, n'a pas la prétention de résoudre les problèmes de la transcription des gestes. Il s'agit tout au plus d'un système de coordonnées facilitant la localisation des positions et des gestes dans l'espace.

Si son intérêt est assez limité, il permet toutefois de mettre les gestes 'en équations' (en les décomposant en une suite d'éléments chiffrés aisément identifiables), et de repérer plus facilement les éléments commutables.

¹ "Le retard des études sur la 'gestique', provient d'une part de la faillite du langage parlé (ou écrit) et de la représentation graphique, à décrire les positions et mouvements des membres du corps humain et, d'autre part, du fait qu'aucun système de notation adéquat n'a pu, jusqu'à présent, s'imposer comme c'est le cas en musique et en phonétique. Comme le remarque W. J. Stepanow, les mouvements sont presque aussi difficiles à exprimer par les mots que les sons musicaux. Devant la complexité que présentent la plupart des mouvements du corps humain, le descripteur qui utilise le langage parlé ou écrit, a vite fait de recourir à la métaphore (procédé de description global et approximatif). Cette carence du langage à décrire le mouvement, apparaît nettement dans la pauvreté et le manque de spécificité du vocabulaire utilisé par les chorégraphes et les danseurs, corps de métier dont les réalisations reposent essentiellement sur des synthèses de mouvements corporels" (Koechlin, "Techniques corporelles et leur notation symbolique", *Langages* 10 [1968], 45).

1.1.1 *Position des bras*

1.1.1.1 *Avant-bras dans le prolongement du bras. —*

(a) Déplacements latéraux (plan de référence vertical): Les mouvements latéraux des bras pouvant s'inscrire dans un cercle dont le centre virtuel est situé au point d'intersection des bras et du buste, on les transfère dans un cadran où la position des bras correspond à celle des aiguilles (cf. Fig. 1). Le premier chiffre cité correspond à la position du bras droit du sujet, le second à la position du bras gauche.

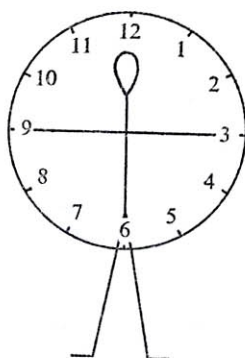


Fig. 1

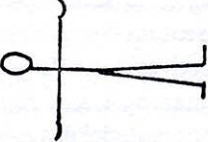
La position 'bras en croix', par exemple, sera codée 9/3, le chiffre 9 représentant la position du bras droit, le chiffre 3 celle du bras gauche. De même, la position de repos sera représentée par 6/6 (cf. Tableau I).

(b) Déplacements antérieurs (plan de référence horizontal avec projection verticale): Les déplacements antérieurs peuvent balayer une portion de l'espace ayant la forme d'une demi-sphère. On les projette sur segment sphérique dont le diamètre vertical est constitué par l'axe du corps du sujet et dont l'arc horizontal est gradué de 0° à 180° (cf. Fig. 2). L'angle formé par le diamètre horizontal et le bras du sujet est exprimé en degrés.

Pour un sujet droitier, le salut fasciste sera codé: 10, 45° /6, 0° , les chiffres 10 et 6 représentant les positions latérales des bras, 45° et 0° leurs projections respectives dans l'espace.

La position du somnambule sera représentée par 9, 90° /3, 90° . Il n'est pas nécessaire de tenir compte ici des déplacements postérieurs (en arrière de l'axe x y) qui sont pratiquement inexistant dans la description gestuelle

TABEAU I

POSITION SCHÉMATISÉE	DESCRIPTION	LOCALISATION LATÉRALE	LOCALISATION ANTÉRIEURE	POSITION DES MAINS	TRANSCRIPTION
	Bras le long du corps	6/6	nulle	a +	6 ^{a+} /6 ^{a+}
	Bras en croix	9/3	nulle	a -	9 ^{a-} /3 ^{a-}
	Mains sur les hanches	4,2 / 8,10	nulle	b -	4 ^{b-} -2/8 ^{b-} -10

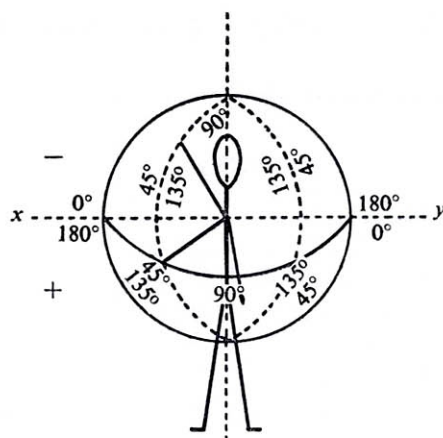


Fig. 2

qui nous intéresse et qui de plus, sont dépourvus de valeur sémiologique. (Dans un système de notation plus précis, il suffirait d'affecter la projection dans l'espace, chiffrée en degrés, d'un signe négatif.)

1.1.1.2 *Avant-bras formant un angle avec le bras.* — On inscrit l'angle formé par chaque bras dans un cadran, et on lit les résultats comme précédemment (cf. Fig. 3). Le premier chiffre d'un groupe correspond à la position de l'avant-bras, le deuxième à celle du bras. La position 'mains sur les hanches' par exemple, sera codée 4,2/8,10.

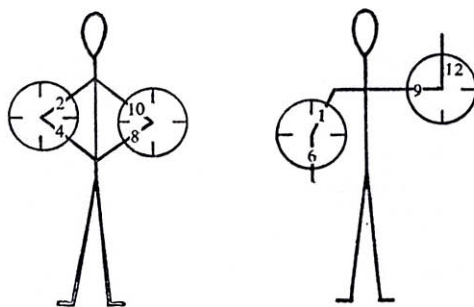


Fig. 3

1.1.2 *Position des mains*

- La main dans le prolongement de l'avant-bras est codée: a
- La main formant un angle avec l'avant-bras est codée: b

- La paume de la main dirigée vers le bas ou vers l'extérieur est codée: +
- La paume de la main dirigée vers le haut ou vers le sujet est codée:

a	— — —		
b	↘ — —	↗ — —	
+	⤿ — —	⤿	⤿
-	⤵ — —	⤵	⤵

Fig. 4

1.1.3 *Position des doigts*

Doigts écartés: $\longleftrightarrow$

Doigts resserrés: $\rangle \langle$

Doigts repliés: —|—

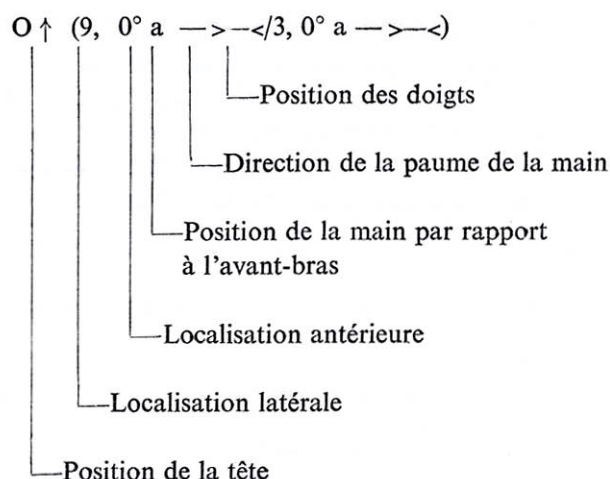
La transcription complète des positions citées en exemple, devient:

- Bras en croix: $9^a-/3^a-$
- Position de repos: $6^a+/3^a+$
- Salut fasciste: $10^a+, 45^\circ/6^a+, 0^\circ$
- Position du somnambule: $9^a+, 90^\circ/3^a+, 90^\circ$
- Mains sur les hanches: $4^b-, 2/8^b-, 10$

1.1.4 *Positions de la tête*

- Position de repos: O
- Visage levé: O $\uparrow$
- Visage baissé: O $\downarrow$
- Tête penchée sur le côté:
 - Côté droit: O $\leftarrow$
 - Côté gauche: O $\rightarrow$
- Tête tournée:
 - A droite: D
 - A gauche: G

Exemple: L'attitude de Madame Mesplé sur la photographie no. 1 sera codée:



1.2 Inventaire et description des gestes

1.2.1 Les chanteurs du siècle dernier

Dans son ouvrage *Le bel canto*, Olivier Merlin écrit :

L'art dramatique des chanteurs d'opéra, se résumait naguère à 4 ou 5 gestes destinés à exprimer toute la gamme des sentiments humains et comparables aux signaux optiques des matelots sur le pont des croiseurs de bataille :

- (1) La main sur le cœur : "je t'aime", "je souffre", "mes sentiments sont purs".
- (2) Le salut fasciste : "bonjour", "attendez un peu", "garanti sur facture".
- (3) La main à l'oreille : "Qu'entends-je?", "ne criez pas si fort!".
- (4) Les deux bras écartés, un pied en avant : "fin de couplet, maintenant on peut applaudir".

Cette description est à peine caricaturale. Il suffit pour s'en convaincre, de consulter les annales du siècle dernier où les exemples de ce genre foisonnent. Parmi les gloires lyriques du passé, citons seulement l'Italien Fancelli dont l'unique jeu de scène a été décrit par Massenet : "Son geste habituel consistait à mettre en avant ses mains toutes grandes ouvertes et les doigts écartés" (ce qui ne tarda pas d'ailleurs, à lui valoir le surnom de "cinq-et-cinq-font-dix" ...) Selon le témoignage de l'un de ses contemporains, Melchisedec ("Le Grand Melchi") avait l'habitude de chanter "en tenant les bras écartés et les mains largement ouvertes".

1.2.2 Les chanteurs actuels

1.2.2.1 *Évolution de la tenue scénique.* — De nos jours, le chanteur du type 'cinq-et-cinq-font-dix' est une espèce en voie de disparition. Malgré

les innombrables difficultés que représente l'interprétation d'un ouvrage lyrique, il n'existe pratiquement aucune différence entre la tenue scénique des chanteurs d'opéra et celle des artistes dramatiques. L'évolution s'est faite dans le sens du naturel et de la spontanéité qui sont le fruit d'un long travail de mise au point d'autant plus méritoire que, comme le fait remarquer O. Merlin (*ibid.*) les artistes lyriques

ne peuvent interpréter leur personnage qu'entre mille contraintes. Le chanteur doit en effet :

- observer l'expression vraie de la pantomime, c'est-à-dire, avoir le maintien noble ou frivole,
- garder le rythme des répliques musicales,
- entendre ses compagnons à ses côtés mais ne pas trop les entendre, dans les chants à plusieurs voix,
- ne pas rater ses entrées et ses sorties,
- se mêler à la foule des choristes et des figurants sans être bousculé,
- se livrer à des jeux de scène violents (luttons, duels) ou amoureux (étreintes, baisers) sans être suffoqué,
- regarder le chef d'orchestre (aujourd'hui le moins possible — trois fois au plus dans le déroulement de l'opéra).

On se doute que la maîtrise d'une telle variété de difficultés, entraîne de terribles efforts.

Ces "terribles efforts" sont surtout dus au fait que "Le jeu du chanteur est calqué sur la vérité dramatique, ce qui le met souvent en contradiction avec le jeu dicté par les impératifs musicaux" (André Boll, *L'opéra de l'avenir*).

1.2.2.2 *Les diverses catégories de chanteurs sur le plan gestuel.* — On peut classer les artistes lyriques en fonction de leur aptitude à concilier les exigences musicales et les contraintes scéniques :

(a) Chanteurs qui subordonnent leur activité scénique aux contraintes musicales :

* Chanteurs n'utilisant aucun geste. Représente environ 1 % des chanteurs actuels.²

** Chanteurs n'utilisant que quelques gestes. Environ 3 % des artistes lyriques modernes.

*** Chanteurs n'utilisant que des gestes descriptifs. 26 % environ.

(b) Chanteurs qui concilient les exigences musicales et scéniques :

² Pour les artistes lyriques modernes, les pourcentages sont basés sur les distributions de l'opéra de Marseille, au cours des trois dernières saisons. Les statistiques concernant les artistes lyriques du passé, ont été établies à partir de documents et d'archives s'étalant sur une période de quarante ans (de 1870 à 1910).

**** Chanteurs utilisant un large éventail de possibilités gestuelles.
Environ 68 % (considérés comme représentatifs des artistes lyriques modernes).

***** Chanteurs utilisant toutes les possibilités gestuelles.
2 % environ. (Signalons que c'est dans cette catégorie 'cinq étoiles', que se situe Madame M. Mesplé, ce qui suffirait à justifier notre choix, si cela était nécessaire.) (Cf. Figs. 5, 6, 7.)

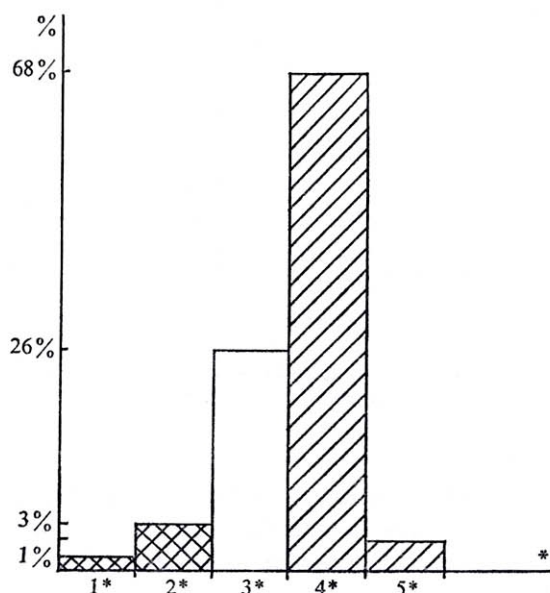


Fig. 5. Profil étalé. Répartition des catégories gestuelles des chanteurs modernes.

1.3 Classification des gestes des chanteurs modernes

(A) Gestes faits sans intention de communiquer (gestes à valeur d'indice):

(1) Gestes idiolectaux: Il s'agit de gestes spécifiques au chanteur et qui constituent en quelque sorte son 'idiolecte gestuel'. Ils sont conditionnés par de multiples facteurs:

(a) Origine sociale ou géographique: Selon son origine sociale ou géographique, il existe à l'état latent, chez tout individu, une tendance plus ou moins nette à la gesticulation.

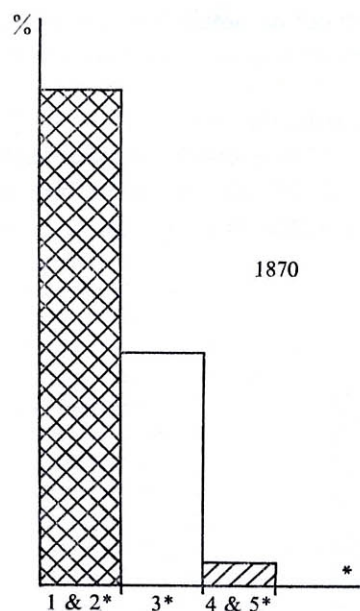


Fig. 6.

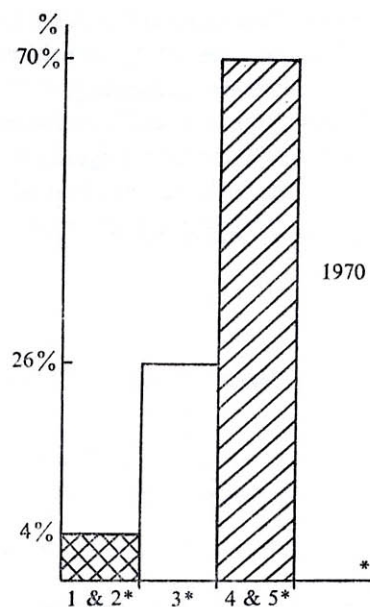


Fig. 7.

Profils contractés. Répartition des catégories gestuelles des chanteurs du siècle dernier et des chanteurs modernes.

(b) Sexe: En dehors des variantes individuelles proprement dites, le même geste peut subir des modifications importantes selon qu'il est exécuté par un homme ou une femme. Il existe des gestes typiquement masculins et des gestes exclusivement féminins.

(c) Morphologie: Les gestes du chanteur seront différents selon qu'il sera plus ou moins gros, que ses bras seront plus ou moins longs, etc.

(d) Psychologie: Le fait d'être introverti ou extraverti a un retentissement considérable sur la gesticulation; un sujet introverti gesticulant généralement très peu.

(e) Tics gestuels: Certains sujets, affectés de tics, les transportent inconsciemment sur scène, quel que soit le personnage qu'ils interprètent. Il est bien évident que ces gestes qui constituent la 'base gestuelle' inconsciente du chanteur en tant qu'individu, peuvent être produits volontairement pour les exigences d'un rôle.

(2) Gestes esthétiques: Dans cette catégorie de gestes à valeur d'indice, il faut mentionner les gestes esthétiques qui sont des accompagnements purement plastiques du texte chanté, destinés à combler les lacunes de la

mise en scène et faits sans intention de communiquer (fonction phatique.)

Certains gestes et certaines attitudes peuvent paraître insolites au spectateur qui de ce fait est tenté de leur attribuer une signification particulière alors qu'ils sont imposés par des contraintes scéniques ou vocales. Cette remarque nous amènera d'ailleurs à poser ultérieurement le problème particulier de l'interprétation des gestes par le public, et le problème plus général de l'intelligibilité des gestes.

(3) Gestes et attitudes imposés par les contraintes théâtrales:

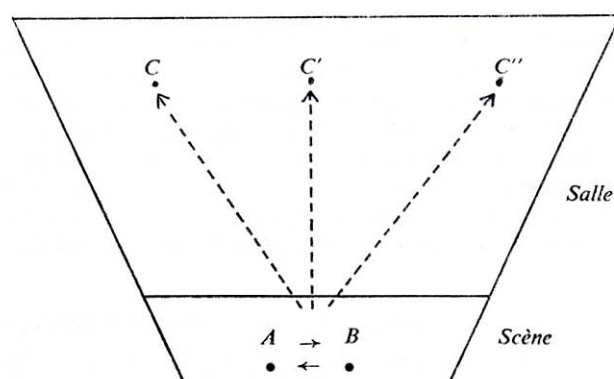
(a) Costumes et accessoires: Le port de la crinoline, par exemple, ainsi que le port de l'épée, imposent au chanteur une façon particulière de s'asseoir.

(b) Conventions théâtrales:

(α) L'obligation de chanter face au public entraîne une limitation dans la gamme des positions et des attitudes possibles.

(β) La distance émetteur-récepteur nécessite un grossissement gestuel de la part du chanteur. Cet 'effet de loupe' qui, au premier abord, peut paraître artificiel et ridicule, ne l'est pas davantage que celui qui consiste à forcer sa voix pour se faire entendre lorsque la distance locuteur-auditeur est assez importante pour l'exiger. Il s'agit, dans ces deux cas de communication à distance, d'un phénomène de compensation.

Le problème qui se pose à l'artiste lyrique se complique dès qu'il se trouve en présence d'un ou plusieurs partenaires car la communication gestuelle se situe alors à deux niveaux différents (cf. Fig. 8):



- A* = Émetteur principal (locuteur ou acteur)
B = Récepteur au premier degré, émetteur éventuel (interlocuteur ou partenaire)
C = Récepteur au second degré (spectateur)
 → = Sens de la communication

Fig. 8

— d'une part, la distance qui sépare le chanteur de son partenaire est beaucoup trop réduite pour nécessiter un grossissement gestuel qui paraîtrait ridicule,

— d'autre part, le 'destinataire' réel du geste étant, non pas le partenaire, mais le public auquel l'artiste s'adresse par l'intermédiaire de son partenaire, il lui faut grossir son geste pour lui permettre de 'passer la rampe'. La solution réside évidemment en un compromis entre le geste 'normal' et le geste 'théâtral'.

(4) Gestes inhérents à la technique vocale et à l'émission:

(a) Gestes et attitudes gênant l'émission:

(α) Influence des mouvements de la tête sur le larynx: L'influence des mouvements de la tête sur le larynx peut être sans conséquences pour le chant s'il s'agit de mouvements peu accentués. Par contre, plus ces mouvements sont importants, plus ils risquent de perturber gravement l'émission. C'est ainsi par exemple que

— l'élévation de la tête bride le larynx et le repousse contre la paroi postérieure du pharynx,

— l'abaissement de la tête s'accompagne d'une descente laryngée,

— la rotation de la tête entraîne une obliquité du larynx, et par voie de conséquence, une dénivellation des cordes vocales qui peut provoquer des difficultés phoniques importantes.

(β) Influence de certains mouvements et attitudes sur la ventilation pulmonaire: Comme le fait remarquer Husson dans son ouvrage sur *Le chant*,

L'artiste lyrique doit jouer, observer les déplacements compliqués et les conduites imposées par une mise en scène. Il devra marcher, s'agenouiller, tomber, se relever, etc. et ceci tout en exécutant sa partie vocale en accord avec l'orchestre. Ici, les exigences des déplacements du chanteur pourront nuire gravement à son émission vocale, en modifiant fortement le conditionnement de sa ventilation pulmonaire. Chanter en marchant, notamment, est pénible et parfois impossible. Projeté à terre, le chanteur peut manquer de souffle et ne le retrouver que 8 ou 10 mesures plus tard: le rôle de Rigoletto (Acte III, scène 3) est redouté à cet égard ...

On peut ajouter à cela que la position assise, par exemple, limite les excursions du diaphragme, ce qui réduit la ventilation pulmonaire du sujet et entraîne une réduction des intensités sonores et des durées de tenue des notes. C'est la raison pour laquelle on voit généralement les chanteurs s'asseoir le buste très droit.³

³ La façon de s'asseoir fait d'ailleurs l'objet d'un apprentissage dans les classes de chant. Monsieur Lagarde décrit ainsi la position assise: "Le corps et les bras doivent

(b) Gestes et attitudes de protection (contre la douleur et les éblouissements engendrés par les notes aiguës).

Les phénomènes de céphalisation dont le processus physiologique est encore mal connu, et leurs répercussions sur le comportement du chanteur, ont été signalées par plusieurs auteurs, et en particulier par Raoul Husson (*Physiologie de la phonation*):

L'expérience montre que, parfois, au cours du chant, l'émission de certaines notes détermine chez le sujet un vertige léger et passager qui le contraint à s'appuyer contre un meuble ou à s'asseoir. Dès qu'il a cessé de chanter, le trouble se dissipe très rapidement. Le fait que ces troubles ne sont provoqués que par des sons aigus (au-dessus de la couverture des sons ouverts) émis à forte intensité et sur des voyelles de la série antérieure (i et é fermé) conduit à penser qu'ils pourraient être causés par une stimulation pallosthésique intense du massif osseux crâno-facial, gagnant les labyrinthes. Mais le fait qu'ils soient inconstants, qu'ils n'apparaissent jamais chez certains sujets et qu'ils n'aient jamais été observés chez les femmes, semble révéler un conditionnement physiologique peut-être plus complexe.

Pour Olivier Merlin (*Le bel canto*),

L'entrée en jeu des caisses de résonance de la face et plus particulièrement les vibrations dans l'aigu, vont jusqu'à provoquer des étourdissements. Être "sonné" pour un chanteur, n'est pas autre chose que de sentir certains sons se répercuter douloureusement dans le cerveau, ce qui risque de les entraîner, pour biaiser, à chanter faux ou, au contraire, à pousser la note, partant à "serrer". De là, ces gestes subreptices de la paume de la main que l'on remarque chez certains ténors ou sopranos, se défendant contre la souffrance des aigus ou cherchant à faire pavillon pour mieux les récupérer.

(c) Gestes facilitant l'émission:

Il s'agit en fait de 'tics' qui sont devenus des réflexes conditionnés et finissent par sembler indispensables au chanteur.⁴

rester inactifs, détendus, à la position O. Le pied placé le plus près du siège doit seul supporter le poids du corps. L'autre pied glissant en avant sans se lever, assure le contrepois et l'équilibre du buste. Pour renforcer cet équilibre, vers la fin du mouvement, le genou de la jambe portante, aidera en amenant le corps légèrement en avant, sans que le buste se penche."

⁴ "... Je dis à Melchisedec que je trouvais notre jeu de scène un peu froid, lorsqu'à mon entrée en vainqueur il doit m'accueillir en me disant 'C'est toi? Viens! mon libérateur'. Je lui dis qu'au Conservatoire quand j'avais travaillé ce rôle, le roi prenait chaleureusement les mains de Fernand et lui donnait l'accolade.

'Entendu!', me dit-il, 'je te prendrai les mains'. Arrivé à la scène, j'avais dissimulé un œuf dans ma main, et lorsqu'il me tendit les deux bras, je plaçai cet œuf dans sa main droite et le saluai profondément et respectueusement en lui disant: 'C'est un œuf frais, ne l'écrase pas; et bien que ce soit un œuf de poule, j'espère qu'il en sortira un canard.'

Pour 'sortir l'aigu', Madame Ninon Vallin préconisait les doigts de pieds en éventail (!), Madame Géori Boué recommande de se hisser sur la pointe des pieds, Madame Isabelle Andréani de s'appuyer sur la plante des pieds. On remarque d'ailleurs chez beaucoup de chanteurs, et en particulier chez les hommes, des tics au niveau des pieds.

(B) Gestes faits avec intention de communiquer (gestes à valeur de signal).

Cette catégorie de gestes n'étant pas spécifique aux chanteurs d'opéra, puisqu'on les retrouve dans le théâtre parlé, nous nous bornerons à en faire une classification sommaire.

(1) Gestes affectifs:

- (a) Gestes centrifuges > euphorie
- (b) Gestes centripètes > dysphorie

(2) Gestes modaux:

- (a) Affirmatifs
- (b) Négatifs
- (c) Interrogatifs
- (d) Dubitatifs
- (e) Impératifs.

Pour ces derniers, il convient de préciser qu'ils peuvent être
— soit curvilignes (ordre poli),
— soit rectilignes (ordre impérieux).

(3) Gestes descriptifs: Ils sont rejetés (sauf dans certains cas bien précis) parce que redondants, par la majorité des chanteurs. (Cf. photo no. 2.)

1.4 Problèmes sémiologiques

1.4.1 Recherche d'un code

1.4.1.1. Code collectif. —

1.4.1.1.1 Problème. Dans des situations analogues, des chanteurs différents réagissent-ils gestuellement de la même façon? Y a-t-il des récurrences (ce qui supposerait une codification sous-jacente)?

Melchisedec avait l'habitude de chanter son air 'Pour tant d'amour', en tenant les bras écartés et les mains largement ouvertes. L'effet fut alors comique: il voulait malgré tout ouvrir les bras et les mains, et chaque fois, il était obligé de passer l'œuf d'une main à l'autre, en ayant soin de ne pas le montrer, pour donner toute son ampleur au geste de sa seule main libre. Pour la première fois, et peut-être la seule fois de sa vie, il finit sinon sur un canard mais, sur le mot 'autel' sur lequel il faisait généralement un effet, avec toute l'amplitude de sa magnifique voix, le son fut étriqué, cotonneux et sourd" (Loiseau, "Notes sur le chant", 21. Souvenirs de théâtre de Guillaume Ibos, créateur de *Werther* à l'Opéra de Paris).

1.4.1.1.2 Méthode utilisée. L'analyse sous forme de synopsis (texte chanté avec les gestes et les mimiques correspondants notés en regard) d'un même extrait interprété par des artistes différents, nous permettrait de le savoir, à condition toutefois de pouvoir comparer l'interprétation de deux artistes d'égale valeur sur le plan scénique, ce qui ne nous a pas été possible dans les limites de temps dont nous disposions.

Nous avons donc observé le comportement gestuel de plusieurs artistes de même catégorie, dans des situations à peu près analogues mais dans des ouvrages différents.

1.4.1.1.3 Résultats.

(a) Artistes 4 et 5 étoiles:

Nous avons choisi Mesdames Mady Mesplé et Jane Berbié dans des scènes de séduction où l'attitude de base était constituée par celle que Madame Mesplé qualifie de 'sensuelle' (cf. photo no. 3) — c'est-à-dire, les mains à plat sur les cuisses — avec une infinité de variantes pour chaque cantatrice, le geste dérivé consistant à se passer les mains le long des hanches.

Ce fait isolé ne saurait suffire à tirer des conclusions et encore moins à affirmer que nous nous trouvons en présence d'un code; d'autant plus que c'est le seul cas dans lequel nous ayons trouvé des analogies gestuelles chez ces deux artistes. Ces analogies nous semblent d'ailleurs plutôt dûes à l'influence qu'exerce sur elles, et à leur insu, tout un contexte érotico-culturel.

(b) Artistes 1 à 3 étoiles et choristes: Pour les artistes 1 à 3 étoiles et pour les artistes des chœurs, l'expression gestuelle de la peur, que nous avons choisie comme exemple, fait incontestablement l'objet d'un comportement stéréotypé (main à la gorge, plan de la tête déplacé de 90° par rapport à l'axe du corps, flexion antérieure du buste). D'autres exemples de stéréotypes gestuels semblent confirmer la présence d'un code plus ou moins embryonnaire.

1.4.1.1.4 Conclusion. Ces remarques succinctes permettent de postuler l'existence d'un code chez les choristes et les artistes lyriques de catégorie inférieure, code qui est volontairement détruit par les grands chanteurs dans le but de personnaliser leur interprétation.

1.4.1.2 *Code individuel.*— Puisque — apparemment — il n'existe pas de code commun à tous les chanteurs de catégories 4 et 5 étoiles (considérés comme représentatifs des artistes lyriques modernes), on peut se demander si chaque artiste possède son propre code gestuel, c'est-à-dire

si dans des situations analogues il réagit gestuellement de la même façon. Il existe en réalité peu de situations identiques. On peut néanmoins essayer de savoir si ces artistes utilisent un comportement type pour exprimer des états affectifs primaires tels que la peur, la colère ou la joie, qui, à des degrés différents, se retrouvent plus ou moins dans tous les ouvrages. Il semble que chaque artiste possède des 'gestes de base' pour les traduire et qu'il introduise des variantes stylistiques en fonction du personnage qu'il incarne : en fonction de sa psychologie, du contexte historique, social dans lequel ce personnage s'insère, etc. Ces variantes stylistiques que l'on peut considérer comme des écarts par rapport à la norme, nous amèneront à envisager le problème des marges de tolérance dans le chapitre consacré à l'intelligibilité des gestes.

1.4.2 Recherche de 'paires minimales'

1.4.2.1 *Méthode utilisée.* — Il s'agit de regrouper tous les gestes qui ont le plus grand nombre d'éléments communs. Pour cela, il faut analyser toutes les expressions gestuelles possibles d'un même contenu afin d'en extraire les paramètres communs, et rechercher les paires minimales parmi les gestes qui ont le plus grand nombre de paramètres communs.⁵

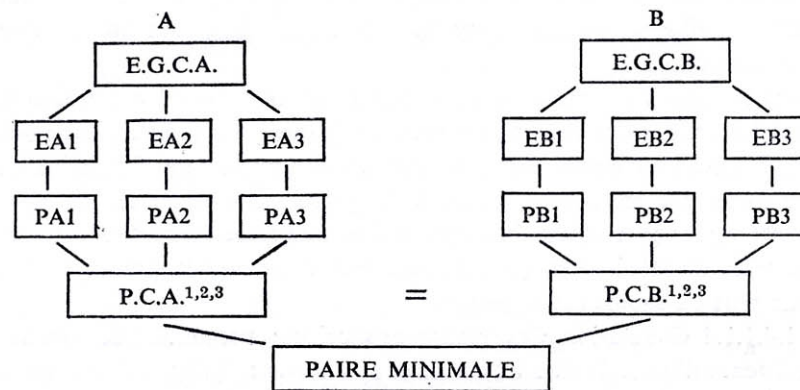


Fig. 9

- ⁵ E.G.C.A. = Expression gestuelle du contenu A.
 EA1 = Première forme de l'expression gestuelle du contenu A.
 PA1 = Paramètre de la première forme de l'expression gestuelle du contenu A.
 PCA1,2,3 = Paramètre commun aux trois formes de l'expression gestuelle du contenu A.

“Il s’agit d’un geste d’ouverture qui exprime la joie, le don total”.

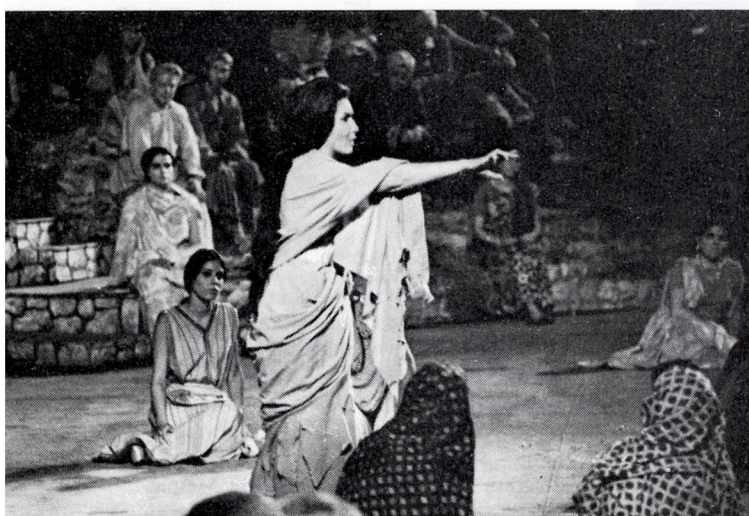


(Cliché Camera)

Photo no. 1
FRA DIAVOLO. Mady Mesplé.

Photo no. 2
LAKME. Mady Mesplé.

(Cliché Lanceron)



“Je suis en train de chanter l’Air des Clochettes et je dis: ‘Là-bas, dans la forêt plus sombre...’. Le geste descriptif est quelquefois obligatoire et c’est le cas ici où je m’adresse, non plus au public de la salle mais à celui qui se trouve sur la scène”.



(Cliché Lapierre)

Photo no. 3
ARIANE A NAXOS. Mady Mesplé.

“Il s’agit de l’*Augenblick*. Cette attitude est sensuelle. Zerbinette se rappelle le premier regard échangé avec un homme qui lui plaît. D’ailleurs les mains à plat sur les cuisses est un geste sensuel. J’ai remarqué que les artistes de variétés l’employaient souvent”.

“En ce qui concerne l’ouverture buccale, pour tout ce qui est aigu, je me donne toujours l’image d’un triangle sans pointe en bas, ou plus exactement d’un trapèze dont la base inférieure serait la plus petite”.



(Cliché Bernand)

Photo no. 4
RENCONTRES DU PALAIS ROYAL. Mady Mesplé.



“La mimique physiologique pour l’émission de l’aigu consiste en une élévation de tout l’appareil: la lèvre supérieure et les pommettes doivent être très hautes, le menton dégagé”.

Photo no. 5
RENCONTRES DU PALAIS ROYAL. Mady Mesplé.

1.4.2.2 *Définitions des paramètres gestuels.*— Les quatre principaux paramètres du geste sont sa durée, son intensité, son amplitude et sa fréquence:

- La DURÉE est l'étalement du geste dans le temps.
- L'INTENSITÉ est la dynamique, l'énergie avec laquelle le geste est accompli.
- L'AMPLITUDE est l'étalement du geste dans l'espace, indépendamment de sa durée.
- La FRÉQUENCE, pour les gestes itératifs, est le nombre de fois que le geste est répété dans l'unité de temps.
 - Quand la fréquence est nulle → geste simple (*legato*).
 - Quand la fréquence est maximale → geste répété (*staccato*), geste à répétition.

1.4.2.3 *Exemple de recherche des paires minimales.*— Dans le cas de l'expression gestuelle de la colère (cf. Tableau II), les principaux paramètres sont constitués par une durée minimum et une intensité maximum. La recherche des paires minimales devra nécessairement se limiter à la gamme de gestes dont les paramètres présentent ces mêmes caractères.

1.4.3 Recherche des 'traits pertinents'

1.4.3.1 *Méthode utilisée.*— La méthode utilisée est comme en linguistique, la commutation qui consiste à rechercher dans un contexte identique, un élément dont la seule présence suffit à introduire un changement dans le contenu.

1.4.3.2 *Exemple.*— Le geste qui est utilisé par les artistes lyriques pour accueillir ou repousser quelqu'un (Fig. 10),

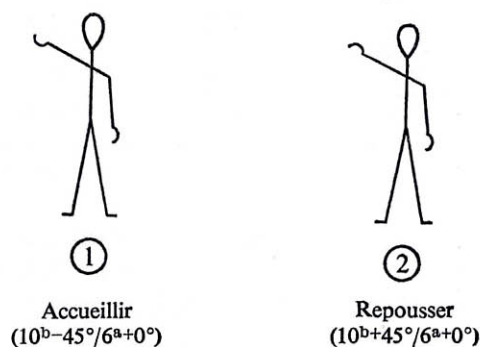


Fig. 10

TABLEAU II
Expression gestuelle de la colère chez les artistes lyriques

		GESTES FÉMININS	GESTES MASCULINS	
COLÈRE EXTÉRIORISÉE	Objet de la colère absent	— Casser son ombrelle — Refermer son éventail d'un coup de poignet	— Donner un coup de poing sur une surface horizontale — Jeter son chapeau (ou tout autre objet) à terre, avec violence	Durée: Minimum Intensité: Maximum
	Objet de la colère présent	— Frapper du pied — Poser avec brutalité un objet que l'on tenait	— Envoyer le (ou la) partenaire rouler à terre. — Coup de poing sur la table (colère + intimidation).	
COLÈRE RENTÉE Version sociale	Objet de la colère présent	— Se mordre les lèvres — Serrer les dents — Serrer les poings	— Serrer les poings ^a — Serrer les dents	Élément dominant: Contraction musculaire ^b

^a Serrer les dents. Serrer les poings = être en position de combat (survivance de comportements non civilisés).

^b Pour canaliser la décharge d'énergie nerveuse provoquée par l'élévation du taux d'adrénaline dans l'organisme.

de même que la variante 'emphatique' de ces deux gestes, avec emploi des deux bras (Fig. 11),

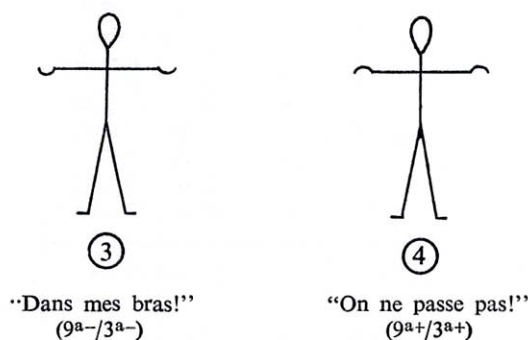


Fig. 11

constituent un excellent exemple: dans les deux cas, la direction de la paume de la main semble être pertinente. En effet, le seul élément qui différencie (1) de (2) et (3) de (4), dont les configurations somatiques sont par ailleurs strictement identiques, est — au lieu de +.

1.4.3.3 *Contre-épreuve.*— La contre-épreuve qui consiste à retrouver cet élément dans des contextes différents, confirme l'importance de la position de la paume de la main par rapport au sujet: la paume dirigée vers l'interlocuteur est un geste de protection contre le monde extérieur; elle peut également signifier un refus de contact avec l'extérieur. La distance de la main par rapport au visage, est également significative: plus le danger est concret ou imminent, plus la main se rapproche du visage.

Le visage représente le 'moi', la direction de la paume de la main, les rapports du sujet avec le monde extérieur.

1.5 Problèmes annexes

1.5.1 Rapports geste/parole

1.5.1.1 Les catégories gestuelles et leur utilisation dans le théâtre lyrique.—

1.5.1.1.1 Gestes substitutifs.

— Définition: Le geste substitutif remplace l'énoncé verbal (cf. Tableau III).

— Utilisation: Les gestes substitutifs sont rarement utilisés dans les

TABLEAU III
Exemple de catégorie gestuelle

	GESTE ZÉRO	GESTE SUBSTITUTIF	GESTE COMPLÉTIF	GESTE EXPLÉTIF
PAROLE	Parole sans geste	Geste sans parole	Parole relayée par le geste	Parole + Geste
	"Asseyez-vous, je vous prie."	O	"Je vous en prie..."	"Asseyez-vous, je vous prie."
GESTE	O	Geste de la main pour inviter quelqu'un à s'asseoir	Geste de la main pour inviter quelqu'un à s'asseoir	Geste de la main pour inviter quelqu'un à s'asseoir (redondance).

ouvrages lyriques, exception faite de cas bien particuliers, comme par exemple au cours d'un monologue, où, pendant que l'un des interprètes chante son air, le partenaire doit, par souci de vraisemblance, participer à l'action alors qu'à ce moment précis, son rôle ne comporte pas de répliques.

1.5.1.1.2 Gestes complétifs.

- Définition: Le geste complétif complète un énoncé inachevé.
- Utilisation: Peu fréquente, en dehors des cas spécifiés par le livret. On le trouve principalement au cours de ce que l'on pourrait appeler les 'manœuvres d'intimidation', où il assume une fonction hyperbolique, en renforçant la menace exprimée verbalement.

1.5.1.1.3 Gestes explétifs.

- Définition: Le geste explétif accompagne le message sans lui apporter d'information supplémentaire.
- Utilisation: Assez réduite chez les artistes 4 et 5 étoiles, par souci de sobriété et à cause de la redondance. Fréquente chez les autres. C'est dans cette catégorie que se situent les gestes esthétiques et les gestes descriptifs qui ont une fonction purement emphatique chez les artistes 4 et 5 étoiles.

1.5.1.2 *Synchronisme geste/parole*. — Le geste doit-il ou non être antérieur à l'énoncé verbal? Dans un ouvrage remarquable, consacré à *L'art du comédien*, André Villiers écrit:

On énonce souvent cette règle — l'une des rares qui soient enseignées: le geste précède la parole. On peut la prendre pour exemple d'un procédé empirique, affirmé souvent sans aucun essai de justification. On peut l'expliquer toutefois, et d'abord par la nécessité d'éviter les pléonasmes. Le mot a une précision que le geste n'a pas; celui-ci succédant au premier n'apprend rien de plus, la répétition est inutile par conséquent, elle ralentit, affaiblit l'expression globale. Au contraire, il y a crescendo, précision, ou renforcement de l'idée ou de l'action si le mot vient après. S'il y a simultanéité du geste et de la phrase, l'accompagnement est sans intérêt, c'est une surcharge négligeable, lourde, insignifiante, ou choquante selon les cas. Mais on voit tout de suite que cette règle concerne une certaine catégorie de gestes, la description ou l'explication par le geste, et il en est du discours gestuel comme de tout autre. Bien des figures de rhétorique sont possibles; le comédien use de nuances et de contrastes. Il peut prendre le contre-pied de la règle, tout simplement parce que celle-ci ne s'impose plus dans la logique ou le déroulement affectif de la situation. Il n'est pas rare que le geste suivant la parole, par l'intention délibérée de l'interprète, accuse au contraire la pensée, objective soudain, brutalement, avec un retard voulu, ce qui restait imprécis, abstrait ou sans vigueur dans l'énoncé verbal. Talma recommandait le geste avant la parole dans les situations où l'émotion qui fige les mots, implique un jeu muet, un langage retardé. Inversement et

pour les mêmes raisons, le geste peut intervenir éloquentement après, comme pour marquer une sorte d'impuissance de la parole.

1.6 *Intelligibilité du geste*

Nous avons abordé jusqu'ici, l'étude des gestes, du point de vue de l'émetteur-encodeur, c'est-à-dire, de l'artiste. Il est indispensable d'étudier maintenant, le mécanisme du décodage, du point de vue du récepteur-décodeur qu'est le public.

La façon la plus rationnelle de le faire, serait — si l'on disposait d'opéras filmés — de soumettre des séquences privées de leur support sonore, à deux populations de sujets (amateurs de lyrique et profanes) ce qui permettrait d'une part d'établir une classification des gestes en fonction de leur ambiguïté, et d'autre part de déterminer les causes de cette ambiguïté.

Il semble que les principales sources d'erreurs dans l'interprétation des gestes par le public, soient constituées par ce que l'on pourrait appeler les 'faux messages' et les 'messages faussés':

— Un geste à valeur d'indice au niveau de l'encodeur, peut devenir un geste à valeur de signal au niveau du décodeur. C'est le cas de tous les gestes fonctionnels et esthétiques qui, ainsi que nous l'avons vu, risquent d'être intégrés par les récepteurs comme des messages.

— Le message peut également être faussé ou même détruit, par les variantes individuelles et stylistiques qu'utilise l'artiste. Comme pour le langage parlé, il existe des marges de tolérance au-delà et en-deçà desquelles, le message ne passe plus, la communication ne s'établit plus: la gravité des distorsions peut aller de l'ambiguïté partielle à l'incompréhension totale. S'il veut être compris de son public, l'artiste doit savoir qu'il n'est pas entièrement libre de ses gestes et qu'il doit respecter certaines normes.

Ces risques d'incompréhension sont toutefois limités par le fait qu'il existe chez le public un véritable apprentissage des émotions qui se fait en fonction de chaque interprète: "Chaque individu", écrit le Dr Jean Guilhot, "a une certaine façon personnelle d'exprimer ses émotions, expressions qu'il faut avoir apprises à connaître en les associant aux situations, pour pouvoir ultérieurement les reconnaître." C'est ce processus utilisé dans nos rapports quotidiens avec autrui, qui, au théâtre, nous sert inconsciemment de 'grille de décodage'.

2. LES MIMIQUES

2.1 *Mimiques sans valeur expressive*

Si, comme nous l'avons vu, il n'existe pas, à proprement parler de gestes qui facilitent l'émission vocale, les mimiques, par contre, y sont étroitement liées.

2.1.1 *Mimiques dites d'accompagnement*

Ici encore, il faut distinguer les mimiques fonctionnelles de celles qui ne le sont pas et que l'on pourrait grouper sous le nom de 'mimiques d'accompagnement'. Il s'agit de crispations musculaires (grimaces ou rides) qui correspondent à un effort vocal et qui n'ont aucune raison d'être particulières. S'étant automatisées, elles finissent par sembler indispensables au chanteur qui prétend ne pas pouvoir s'en passer pour émettre un son quel qu'il soit. Celles que l'on rencontre le plus souvent, sont localisées au niveau des muscles frontal et sourcilier. Citons, comme exemple, la crispation des sourcils qui confère au visage une expression de tristesse, ou le plissement du front qui relève les sourcils et donne à la physionomie une apparence d'étonnement. Le Docteur Guilhot (in *La dynamique de l'expression et de la communication*) note à ce sujet "le lien fréquent entre les mouvements du frontal et l'émission des notes aiguës, et inversement, les mouvements du sourcilier et l'émission des sons graves".

2.1.2 *Mimiques physiologiques ou fonctionnelles*

Sous cette étiquette sont groupées toutes les mimiques liées à la technique vocale et à l'émission.

2.1.2.1 *Technique bâillée.*— Parmi les nombreuses techniques vocales enseignées aux chanteurs, il existe une technique dite 'bâillée' qui, comme son nom l'indique, consiste à utiliser pour l'émission, les synergies musculaires déclenchées par le bâillement (abaissement maximum du larynx, élévation maximum du voile du palais).

L'aspect du sujet est caractéristique: tête légèrement baissée, narines dilatées, joues creusées, lèvres recouvrant les dents, ouverture buccale verticale (cf. Fig. 12).⁶

⁶ Les dessins de Mose qui illustrent l'émission du grave et de l'aigu (fig. 12 et 13) sont extraits de l'article du Docteur Landeau sur "Les Dysodies", *Cours International de Phonologie et de Phoniâtrie* (Paris: Ed. Maloine, 1953),

Cette mimique est représentative d'une technique vocale donnée. Il existe également des mimiques communes à tous les chanteurs qui leur permettent de faciliter l'émission du grave et de l'aigu.

2.1.2.2 *Émission du grave.*— Le sujet se rengorge légèrement (ce mouvement s'accompagne toujours d'une descente laryngée, or le larynx en position basse facilite l'émission du grave). Cette attitude est accompagnée d'une forte projection labiale, qui augmente le volume de la cavité buccale, ce qui en abaisse la fréquence de résonance et favorise l'amplification des harmoniques graves.

2.1.2.3 *Émission de l'aigu.* — Le sujet a le visage légèrement levé, ce qui entraîne automatiquement une élévation laryngée (le larynx en position haute, facilite l'émission de l'aigu). On observe un étirement latéral des commissures labiales ('bouche en gueule de poisson') qui a pour but de compenser la descente du maxillaire inférieur en diminuant le volume de la cavité buccale afin d'en élever la fréquence de résonance. L'ouverture buccale est horizontale. Les chanteurs appellent cela 'éclairer' ou 'chanter dans le sourire' (cf. Fig. 13 et photos no. 4 et 5).



Fig. 12



Fig. 13

2.1.3 *Problèmes d'intégration perceptive.* — Cette mimique souriante utilisée pour l'émission de l'aigu, est-elle compatible avec l'expression de sentiments tragiques ? Comment se fait-il que chez certains artistes cette hilarité paraisse choquante, alors qu'elle passe inaperçue chez d'autres ? L'artiste lyrique profite-t-il des répliques d'orchestre pour reprendre

une mimique plus en accord avec les sentiments qu'il doit exprimer? Sans aucun doute, mais le problème reste entier.

On peut essayer de le résoudre en recherchant ce que les psychologues appellent 'l'indice de prégnance'. Pour un sujet donné, cela consiste à photographier une série de mimiques de polarités opposées (euphoriques $\neq$ dysphoriques). Les photos sont coupées transversalement à la hauteur du nez (cf. Fig. 14) et les montages obtenus par commutation de la partie inférieure d'une mimique de polarité positive avec la partie supérieure d'une mimique de polarité négative (et vice-versa) permettent de déterminer quelle est la partie du visage dont l'expression est dominante pour l'ensemble de la physionomie. Selon les sujets, c'est le haut ou le bas du visage qui est prégnant. La perception étant synchrétique (c'est-à-dire globale) lorsque le haut du visage est prégnant, l'élément parasite (en l'occurrence, le sourire) n'est pas perçu.

Une autre explication de ce phénomène est donnée par les recherches faites ces dernières années, en psychologie expérimentale. Le spectateur qui voit une mimique souriante s'insérer dans un contexte tragique, l'intégrera dans neuf cas sur dix, comme un rictus ou une grimace de douleur.

Ceci semble d'ailleurs confirmé par les expériences faites en filmologie et relatées par Merleau-Ponty dans son *Discours à l'École des Hautes Études Cinématographiques*, qui consistaient à filmer un visage particulièrement inexpressif, à le placer, grâce à une série de montages, dans les situations les plus diverses et à projeter les séquences ainsi obtenues à un groupe de sujets dont on désirait expérimenter les réactions. Les résultats mettaient en évidence d'une façon très nette, que tous les sujets teintaient la mimique inexistante, de polarités affectives diverses, uniquement en fonction du contexte.

2.2 *Mimiques à valeur expressive*

Les mimiques à valeur expressive ne présentant pas d'intérêt particulier, nous nous bornerons à les classer en opérant une dichotomie quelque peu simpliste.

(I) Mimiques affectives:

(a) Euphoriques

Exemple: Gaïeté, joie, bonheur, etc.

Facteur commun: Relâchement musculaire. Ligne des sourcils et de la bouche, ascendante.

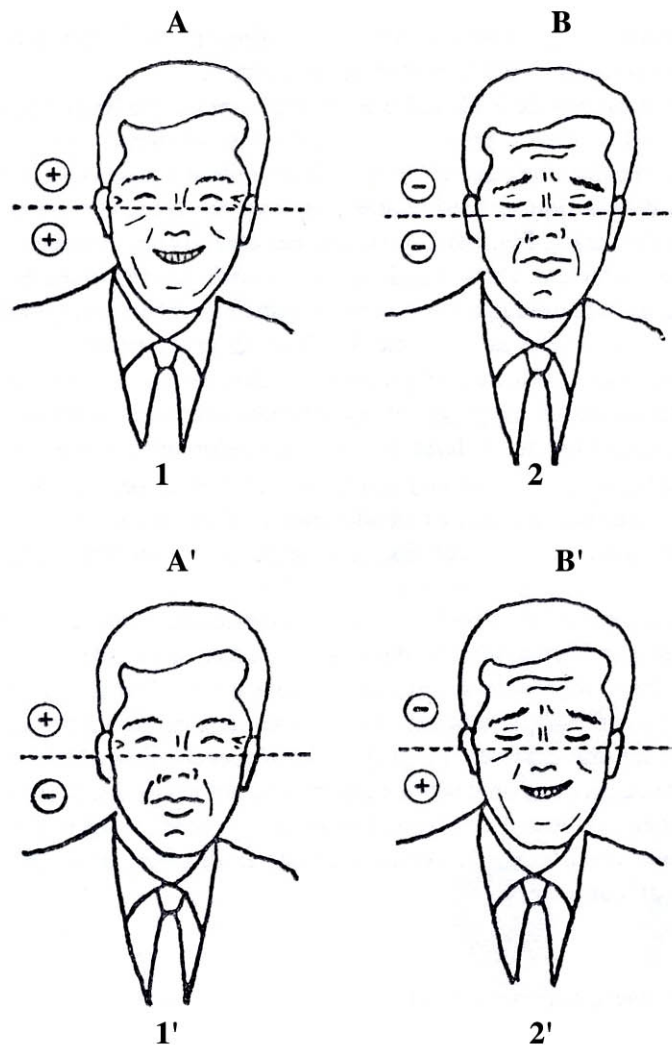


Fig. 14

(b) Dysphoriques

Exemple: Tristesse, douleur, désespoir, etc.

Facteur commun: Contraction musculaire. Ligne des sourcils et de la bouche, descendante.

(2) Mimiques sensorielles:

(a) Euphoriques

Exemple: Plaisir des divers sens.

Facteur commun: Hypotonie musculaire généralisée (mécanisme de 'mise en réceptivité').

(b) Dysphoriques

Exemple: Douleurs physiques et sensorielles (piqûres, éblouissements, douleurs viscérales, traumatismes auditifs, etc.)

Facteur commun: Hypertonie musculaire généralisée (mécanisme de défense ayant pour but d'abaisser le seuil de la douleur).

Qu'il s'agisse des mimiques affectives ou sensorielles l'opposition dysphorie/euphorie se réduit donc, au niveau musculaire, à une opposition tension/laxité.

2.3 *Rapports gestes/mimiques*

Les mimiques des artistes lyriques étant relativement limitées à cause des problèmes d'émission, on pourrait se demander si les gestes n'en prennent pas plus d'importance et s'ils ne jouent pas un rôle compensateur chaque fois qu'elles sont inadéquates. Ce problème qui recoupe celui de l'intégration perceptive, nécessiterait une étude de ces inter-corrections au niveau du décodeur, qui dépasserait de beaucoup les limites de ce travail. Mais il est bien évident qu'il y a une interaction constante des gestes et des mimiques et qu'il est tout à fait arbitraire de les avoir dissociés à seule fin d'en faciliter l'analyse.

3. CONCLUSION

Au terme de cette étude qui ne doit être considérée que comme un simple inventaire descriptif des gestes et des mimiques utilisés par les artistes lyriques, une constatation s'impose: il est absolument impossible de démontrer l'existence d'une double articulation. Celle-ci constituant le caractère spécifique du langage, on ne saurait par conséquent, parler de 'langage gestuel', ainsi que l'ont fait plusieurs auteurs. La gesticulation des chanteurs d'opéra n'en assume pas moins une fonction communicative de type linéaire, non réciproque.

Sur le plan 'diachronique', l'évolution qui s'est opérée dans la tenue scénique des artistes lyriques, a abouti progressivement à une réduction considérable de la polysémie gestuelle⁷ avec toutes les conséquences que

⁷ Les chanteurs du siècle dernier utilisaient des gestes passe-partout: à une expression gestuelle correspondait donc une infinité de contenus. Les chanteurs actuels réagissent de manière à ce qu'une expression gestuelle corresponde à un minimum de contenus.

cela implique: diminution de l'ambiguïté, disparition des stéréotypes, désintégration partielle du code (qui subsiste encore à l'état embryonnaire chez les artistes 1, 2, 3 étoiles et chez les artistes des chœurs).

La gesticulation des chanteurs d'opéra, nous apparaît donc comme l'un de ces "discours gestuels organisés" (auxquels Greimas fait allusion dans son article sur "Les conditions d'une sémiotique du monde naturel", *Langages* 10 [1968]), "comparables aux structures narratives des discours linguistiques et susceptibles de ce fait, d'être réduits à des modèles formels à variables multiples qui, quoique formels, peuvent être interprétés sémantiquement, et fournir les cadres généraux de compréhension des discours gestuels".

Nicole Scotto di Carlo est membre du Collège International des Médecins de Théâtre. Présidente de l'Association Internationale de Recherches sur le Chant, elle est attachée de recherche à l'Institut de Phonétique de l'Université de Provence où elle travaille essentiellement sur les problèmes de physiologie vocale. Parmi ses publications les plus récentes, il faut citer: *Étude acoustique et auditive des facteurs d'intelligibilité de la voix chantée* (1971); *La voix solidienne et les problèmes de céphalisation dans le chant* (1972); *Étude acoustique et radiologique des registres de la voix chantée* (1973).

RÉFÉRENCES

- Autesserre, D.
1972 "Étude de la représentation des gestes dans une méthode audio-visuelle: Voix et images de France" (Aix) (non publié).
- Boll, A.
1968 *L'opéra de l'avenir* (= *Art, théâtre et métier*) (Paris: Éd. Olivier Perrin).
- Cuisenier, J.
1958 "Pouvoir des gestes", in: *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps*, 97-103.
- De Ajuriaguerra, J.
1953 "Langage, geste, attitude motrice", in: *"La voix": Cours international de phonologie et de phoniatrie* (Paris: Éd. Maloine), 79-94.
- Frances, R.
1962 *La perception* (= *Que sais-je ?* 1076) (Paris: Éd. P.U.F.).
- Gautier, M.
1962 "Cours de philosophie à l'usage des classes terminales" (Marseille) (non publié).
- Greimas, A.J.
1968 "Les conditions d'une sémiotique du monde naturel", *Langages* 10 (Paris: Éd. Didier-Larousse), 3-35.
- Guilhot, J.
1962 *La dynamique de l'expression et de la communication: La voix, la parole, les mimiques et gestes auxiliaires* (La Haye: Mouton).
- Hacks, C.
1943 *Le geste* (Paris: Éd. Flammarion).
- Husson, R.
1960 *La voix chantée* (Paris: Éd. Gauthier-Villars).

- 1962a *Le chant* (= *Que sais-je ?* 997) (Paris: Éd. P.U.F.).
- 1962b *Physiologie de la phonation* (Paris: Éd. Masson).
- Koechlin, B.
- 1968 "Les techniques corporelles et leur notation symbolique", *Langages* 10 (Paris: Éd. Didier-Larousse), 36-47.
- Leroi-Gourhan, A.
- 1965 *Le geste et la parole* (= *Sciences d'aujourd'hui*) (Paris: Éd. Albin Michel).
- Loiseau, G.
- 1947 *Notes sur le chant* (Paris: Éd. Durand).
- Dort, B.; Leiris, M.; Zeffirelli, F.; Butor, M.; et al.
- 1965 "L'opéra", *L'arc* 27 (Aix-en-Provence, Éd. Cordier).
- Mancini, R.
- 1969 *L'art du chant* (= *Que sais-je ?* 1366) (Paris: Éd. P.U.F.).
- Mansion, M.
- 1956 *L'étude du chant* (Paris: Éd. Richard Masse).
- Merlin, O.
- 1969 *Le bel canto* (Paris: Éd. Julliard).
- Mounin, G.
- 1970 *Introduction à la sémiologie* (Paris: Éd. de Minuit).
- Mucchielli, M.
- 1967 *Introduction à la psychologie structurale* (Bruxelles: Éd. Dessart).
- Nattiez, J.-J.
- 1971a "Sémiologie de la musique", *Musique en jeu* 5 (Paris: Éd. du Seuil).
- 1971b "La linguistique: Voie nouvelle pour l'analyse musicale?", *Cahiers canadiens de musique* 2 (Montreal), 39-53.
- Sonrel, P.
- 1956 *Traité de scénographie* (Paris: Librairie Théâtrale).
- Tarneaud, J.
- 1961 *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie* (Paris: Éd. Maloine).
- Van Tieghem, P.
- 1963 *Technique du théâtre* (= *Que sais-je ?* 859) (Paris: Éd. P.U.F.).
- Vendryes, J.
- 1950 "Langage oral et langage par geste", *Journal de psychologie* 43 (Paris): 7-35.
- Villiers, A.
- 1968 *L'art du comédien* (= *Que sais-je ?* 600) (Paris: Éd. P.U.F.).