HAL
open science

LES MÉTAMORPHOSES DE LA VOIX DU PUBLIC EN FRANCE ENTRE 17 E ET 18 E SIÈCLES

Sophie Marchand, Sarah Nancy

To cite this version:

Sophie Marchand, Sarah Nancy. LES MÉTAMORPHOSES DE LA VOIX DU PUBLIC EN FRANCE ENTRE 17 E ET 18 E SIÈCLES. Xavier Bisaro, Bénédicte Louvat-Molozay. Les sons du théâtre, Angleterre et France (XVIe-XVIIIe siècles) : éléments d'une histoire de l'écoute, PUR, collection "le Spectaculaire", pp.257-270, 2013. hal-03312699

HAL Id: hal-03312699

https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312699

Submitted on 2 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES MÉTAMORPHOSES DE LA VOIX DU PUBLIC EN FRANCE ENTRE 17E ET 18E SIÈCLES.

Sophie Marchand et Sarah Nancy

Que fait la voix de l'acteur ou du chanteur à la voix du public ? Comment expliquer, dans la salle, ces cris d'enthousiasme, ce silence, ces commentaires, ces toux, ces refrains entonnés avec l'interprète ? Que veulent-ils faire à la voix, avec la voix sur scène ? Dans quelle mesure sont-ils conditionnés par elle ? Cet article voudrait s'interroger sur les enjeux de la voix du public en confrontant des témoignages d'époques et de genres différents : d'une part, les textes qui accompagnent l'essor de l'opéra français à la fin du 17e siècle, et, d'autre part, les débats à l'occasion de la réforme visant à faire asseoir le parterre autour de 1777. On se déplacera donc entre 17e et 18e siècles, opéra et théâtre, textes théoriques, correspondances, textes polémiques et anecdotes. Si cet éclatement et cette diversité nous invitent à la prudence, ils ont néanmoins l'avantage de faire surgir nettement une question qui se présente comme un guide fondamental pour mener une telle enquête : dans quelle mesure les manifestations sonores concrètes de l'assistance s'articulent-elles avec le sens métaphorique de la « voix du public » comme « capacité à s'exprimer, à faire entendre ses avis » ? Il s'agira donc de mener une réflexion sur les effets de la voix, sur la perception esthétique et son expression, avec, à l'horizon, une réflexion sur les rapports entre esthétique et politique.

Discours partagés et murmures intelligibles : autour des premiers opéras français

Qui travaille sur la poétique des premiers genres opératiques français, dont la tragédie en musique, née de la collaboration de Lully et Quinault en 1673, donne l'exemple le plus abouti, ne peut qu'être frappé par la valeur de contre-modèle de l'opéra italien : avec sa vocalité débridée, non respectueuse du texte, il incarne ce que le genre français veut éviter à tout prix. Or cette revendication de singularité est comme redoublée au niveau des réactions du public. La comparaison des témoignages d'écoute fait en effet apparaître un net contraste entre les réactions à la vocalité française et les réactions à la vocalité italienne.

Ce qui domine en France, c'est le témoignage d'un partage d'émotions. Dans un passage connu, qui restitue l'atmosphère des premiers opéras, Madame de Sévigné évoque ses pleurs pour noter qu'ils la raccordent à Madame de La Fayette : « On joue jeudi l'opéra [*Alceste*] qui est un prodige de beauté : il y a des endroits de la musique qui ont mérité mes larmes. Je ne suis pas la seule à ne les pouvoir soutenir ; l'âme de Mme de La Fayette en est

alarmée[1]. » Cédant sous l'assaut des émotions, Madame de Sévigné n'en reste pas moins attentive aux autres auditeurs.

Même partage, même solidarité dans la description donnée par Le Cerf, poète surtout connu pour l'enthousiasme qu'il met à défendre le genre lyrique français au début du 18e siècle : le peuple qui palpite au rythme de l'intrigue d'*Armide* exprime son contentement d'un « mouvement unanime[2] » :

> Lorsqu'*Armide* s'anime à poignarder Renaud, dans cette dernière Scene du 2. Acte, j'ai vû vingt fois tout le monde saisi de frayeur, ne soufflant pas, demeurer immobile, l'ame toute entiere dans les oreilles & dans les yeux, jusqu'à ce que l'air de Violon, qui finit la Scene, donnât permission de respirer ; puis respirant là avec un bourdonnement de joïe & d'admiration. […] Ce mouvement unanime du peuple me disoit fort sûrement, que la scène est ravissante.[3]

Dans *Persée*, comme il le raconte ensuite, pendant le duo entre Phinée et Mérope, Le Cerf voit les auditeurs « s'entremarquer l'un à l'autre par un penchement de tête, le plaisir qu'il leur avoit fait[4] ». L'« unanimité », donc, a quelque chose de réfléchi, au sens où chacun semble avoir conscience de partager quelque chose avec les autres.

De même pendant *Hésione* (Campra, Danchet, 1701) : réagissant aux vers par lesquels Anchise marque son allégeance amoureuse à Vénus, les « Dames », satisfaites, « s'entre-regarde[nt] & soûri[ent][5] ». Un sous-ensemble se crée donc dans le public, avec les « Dames », qui se reconnaissent comme groupe en réaction à l'intrigue, et se marquent cette reconnaissance.

Ce que montrent donc ces quelques témoignages, c'est une assemblée émue, joyeuse, où se multiplient les manifestations verbales ou corporelles à destination des autres : « larmes », « Penchement de tête », « regards » « sourires » complices : il ne s'agit pas à proprement parler de langage, on le voit, mais indéniablement, ces manifestations sont dans l'ordre de l'intelligible. En fait, très précisément, on peut s'appuyer sur le *Discours physique de la parole* de Géraud de Cordemoy (1668) pour y voir des « signes d'institution ». C'est en effet dans cette catégorie que le théoricien range ces manifestations, pour les opposer aux productions spontanées, et donc incontrôlables, de la voix naturelle déclenchées par les passions[6]. On reconnaît ainsi une variante du partage aristotélicien entre *logos* et *phonê*, qui organise profondément la conception du langage au 17e siècle – la voix, seulement capable d'exprimer les

---

[1] Lettre à Mme de Grignan, 8 janvier 1674, dans Mme de Sévigné, *Correspondance*, éd. R. Duchêne, Paris, Gallimard, 1974, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 661.

[2] J.-L. Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise. Où, en examinant en détail les avantages des Spectacles, & le mérite des Compositeurs des deux nations, On montre quelles sont les vrayes beautez de la Musique*, 2nde éd., Bruxelles, F. Foppens, 1705 ; édition en fac-similé, Genève, Minkoff, 1972, p. 139.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] G. de Cordemoy, *Discours physique de la parole*, Paris, Michallet, 1677, p. 67 et 86 ; p. 131.

passions, étant l'objet d'une attention toute particulière comme irréductible incertitude du langage, capable d'animer celui-ci, de le soutenir autant que de le trahir[7].

Or précisément, cette voix, au sens de *phonê*, on la trouve au contraire dans les descriptions du public italien. Un rédacteur du *Mercure de France* rapporte ainsi son étonnement à la fois devant la virtuosité des chanteuses italiennes et devant l'intensité des réactions :

> Les Femmes y entendent la Musique en perfection, ménagent admirablement leurs Voix, & ont une certaine maniere de tremblement, de roulemens, de cadences & d'échos, qu'elles varient & conduisent comme elles veulent. C'est une chose assez plaisante, que du moment qu'elles ont finy quelque grand Airs, ou qu'elles sortent du Théatre, les Baracols [*sic*] (ce sont ceux qui conduisent les Gondoles) & mesme quantité de personnes plus considérables, s'écrient de toutes leurs forces, *Viva Bella, viva, ah, Cara ! Sia benedetta*. D'autres leur donnent d'autres louanges.[8]

Dans la salle, et encore à la sortie de la salle, ce sont de véritables explosions d'enthousiasme qui accaparent complètement l'auditeur. Le témoignage de François Raguenet, théoricien français partisan de la musique italienne, adversaire de plume de Le Cerf, offre un tableau encore plus radical :

> On est extasié de plaisir ; il faut se récrier pour se soulager, il n'y a personne qui puisse s'en défendre ; on attend avec impatience la fin de chaque Air, pour respirer ; on ne peut souvent se contenir jusqu'au bout, on interrompt le Musicien par des cris & par des applaudissemens infinis.[9]

On est loin du « bourdonnement de joïe & d'admiration » suscité par la tragédie en musique. L'auditeur, absorbé par son plaisir, privé de souffle, se trouve curieusement indifférencié, comme le traduit la répétition du pronom « on ». Plus loin, Raguenet évoquera les « gosiers & [l]es sons de voix de Rossignol », les « haleines à faire perdre terre & à vous ôter presque la respiration[10] » suggérant qu'en réponse à ces sons inouïs, surhumains (« rossignols »), l'auditeur est comme transporté dans un autre lieu, qu'il n'est plus présent à ceux qui l'entourent.

Ainsi, le contraste entre les styles de chant, perçu du point de vue français, semble correspondre à une nette différence dans les effets : la vocalité italienne entraînerait une submersion par les émotions, qui tend vers une

---

[7] Nous nous permettons de renvoyer à l'introduction de notre ouvrage : Sarah Nancy, *La voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVIIe siècle », série « Musique et littérature » - *sous presse*.

[8] « Relation des opera, representez à Venise pendant le Carnaval de l'année 1683 », *Mercure Galant*, mars 1683, p. 243-245.

[9] F. Raguenet, *Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéra*, Paris, J. Moreau, 1702, p. 58-59.

[10] *Ibid.*, p. 78-79.

neutralisation de la parole, tandis que la vocalité française coïnciderait avec une relative intelligibilité des réactions, qui permet et appelle un échange avec les autres auditeurs. On voit, bien sûr, que l'intensité n'est pas absente ; le public des opéras français n'est pas timoré, froid. Un témoignage rapporte d'ailleurs que la salle se met parfois à chanter : c'est l'Anglais Martin Lister, de passage à Paris en 1698, qui raconte une représentation de l'*Europe galante* (A. Houdar de La Motte et A. Campra, 1697) : « Il est étonnant de voir comme ces opéras sont suivis. Nombre de seigneurs y assistent tous les jours et il y en a qui y chantent d'un bout à l'autre. Je dirais même que c'était une chose fort ennuyeuse pour nous, étrangers que ces chants d'amateurs qui nous troublaient dans notre loge […] »[11]

Davantage que comme une adhésion fascinée, la réaction apparaît comme une réponse : le public connaît le texte, connaît la mélodie simple des petits airs, et exprime le plaisir de cette (re)connaissance. La réaction est donc ici encore basée sur le partage de quelque chose d'intelligible. À cet égard, la remarque de l'*Histoire de la musique* de Bonnet et Bourdelot sur la postérité des opéras de Lully est éclairante : les auteurs, au début du 18e siècle, envisagent déjà de devoir recourir à une traduction des livrets pour que le plaisir perdure[12] – c'est dire l'importance de la compréhension littérale du texte dans le plaisir d'écoute, dont l'expression partageable et intelligible apparaît comme la validation et le prolongement.

L'opéra tel que l'inventent les Français, l'opéra sur le modèle lullyste, ne semble pas avoir pour but de ravir complètement à soi. Il s'adresse à des auditeurs qui comprennent et qui parlent.

Or au fur et à mesure qu'on progresse dans le 18e siècle, on assiste à la promotion de ce qui, avant, était attaché à l'opéra italien pour être montré du doigt comme curiosité, sinon dénoncé. Ce qui fait la qualité de l'expérience d'écoute, dès le deuxième tiers du 18e siècle, et cela désormais même dans la musique française, semble être le vertige qui met hors de soi et coupe du monde. Les termes dans lesquels La Mettrie, en théoricien attentif de la « machine » humaine, décrit la femme du dramaturge et chansonnier Piron dans sa loge d'opéra sont évocateurs :

> Voyez la Delbar [...] dans une loge d'Opéra ; pâle et rouge tour à tour, elle bat la mesure avec Rebel ; s'attendrit avec Iphigénie, entre en fureur avec Roland, etc. Toutes les impressions de l'orchestre passent sur son visage, comme sur une toile. Ses yeux s'adoucissent, se pâment, rient, ou s'arment d'un courage guerrier. On la prend pour folle. Elle ne l'est point, à moins qu'il n'y ait de la folie à sentir le plaisir.[13]

---

[11] M. Lister, *A Journey to Paris in the year 1698*, cité par J. R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque, de Beaujoyeulx à Rameau,* trad. B. Vierne, Paris, Flammarion, 1981, p. 179-180.

[12] J. Bonnet, P. Bonnet-Bourdelot et P. Bourdelot, *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, C. Cochart, 1715, p. 281.

[13] J. Offray de La Mettrie, *L'Homme machine*, Pauvert, 1966, p. 37-38 ; cité par B. Didier, *La Musique des Lumières*, Paris, P.U.F., 1985, p. 134.

Logiquement, cette sortie hors de soi va de pair avec l'impossibilité de parler : de même que Raguenet formule un aveu d'impuissance pour décrire ses sensations à l'écoute des « Airs » où la voix s'élève au dessus de la symphonie sans qu'on s'y attende (c'est « *un agrément qu'on ne sauroit décrire, il faut l'entendre* »[14]*),* Julie de Lespinasse détaille avec une délectation paradoxale les ineffables tourments dans lesquels la plongent les voix de Gluck, qui la forcent même de « quitter » son ami : « L'impression que j'ai reçue de la musique d'Orphée a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, qu'il m'était absolument impossible de parler de ce que je sentais[15]. »

L'effet du chant est alors éprouvé dans la perte de parole, la perte de conscience, à l'horizon desquels, logiquement, l'assistance n'apparaît plus comme un groupe qui partage des émotions et traduit ce partage intelligiblement, mais comme une collection d'individus hors d'eux-mêmes. Or, là où le renversement est surtout frappant, c'est que dans cette nouvelle configuration fantasmatique, l'apparente dispersion, l'apparent agglutinement sans ordre de cris ou de silences extasiés peuvent être vus comme la preuve ou la garantie d'une expression du public comme instance collective de goût et de jugement. C'est ce qui ressort du corpus d'anecdotes dramatiques, qui se développe dans la seconde moitié du 18e siècle et entend rendre compte de la réalité des spectacles non seulement contemporains, mais passés.

Politique de la voix du public au 18e siècle

Ces anecdotes dramatiques, courts récits relatant des incidents survenus à l'occasion d'une représentation théâtrale, publiés séparément ou en série dans les correspondances, les journaux ou sous la forme de recueils, non seulement accordent une place inédite aux manifestations publiques de spectateurs lors de la représentation, mais témoignent d'un déplacement du point de vue sur la voix du public. *Point de vue*, car dans ses petits arrangements avec l'histoire et les stratégies qui président à sa reprise et à son itération, l'anecdote témoigne moins d'une réalité objective que d'une construction culturelle, habitée par une pensée et d'une ambition idéologique qu'il convient de mettre au jour.

Pour réfléchir à ce que les anecdotes nous apprennent sur la manière dont le 18e siècle considère la voix du public, on peut partir d'un exemple qui relate les débuts de Mlle Raucourt en janvier 1773 :

---

[14] « Vous entendez quelquefois une symphonie si charmante, qu'on ne sauroit imaginer rien au-delà ; cependant il se trouve que ce n'est que l'accompagnement d'un Air encore plus beau chanté par une de ces voix qui, d'un son le plus éclatant & en même tems le plus doux perce la symphonie & s'élève au dessus de tous les Instrumens *avec un agrément qu'on ne sauroit décrire, il faut l'entendre* » (F. Raguenet, *Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéra*, Paris, J. Moreau, 1702, p. 77-78. Nos italiques.)

[15] Lettre du 22 septembre 1774, dans *Lettres de Mlle de Lespinasse, précédées d'une notice de Sainte-Beuve*, Paris, Garnier frères, [19 ??], p. 127.

> [l'acteur Brizard] vint lui-même haranguer le parterre avant la tragédie, lui demander son indulgence pour un talent naissant et l'assurer que son élève, formée par les leçons du public, serait un jour son ouvrage. Le parterre, qui aime à la folie qu'on lui parle et surtout qu'on lui dise qu'il est l'arbitre du goût et des talents, applaudit avec chaleur la harangue d'Achate-Brizard. Mais lorsqu'on vit la plus belle créature du monde et la plus noble s'avancer en Didon sur le bord du théâtre ; lorsqu'on entendit la voix la plus belle, la plus flexible, la plus harmonieuse, la plus imposante ; lorsqu'on remarqua un jeu plein de noblesse, d'intelligence et de nuances les plus variées et les plus précieuses, l'enthousiasme du public ne connut plus de bornes. On poussa des cris d'admiration et d'acclamation ; on s'embrassa sans se connaître ; on fut parfaitement ivre. Après la comédie, ce même enthousiasme se répandit dans les maisons. Ceux qui avaient vu Didon se dispersèrent dans les différents quartiers, arrivèrent comme des fous, parlèrent avec transport de la débutante, communiquèrent leur enthousiasme à ceux qui ne l'avaient pas vue, et tous les soupers de Paris ne retentirent que du nom de Raucourt.[16]

Les manifestations vocales du public sont certes placées sous le signe de l'ivresse, mais d'une ivresse qui, quoique proche des extases suscitées par le chant italien, n'isole pas des autres, d'une ivresse qui se reconnaît au contraire dans celle d'autrui et constitue un facteur de sociabilité. Par ailleurs, les cris ne tardent pas à se transformer en discours. L'opposition entre *phôné* et *logos* ne semble donc plus fonctionner ici et le cri, dans la perspective sensualiste contemporaine, agit bien comme un « signe d'institution ». Enfin, l'anecdote met en relation trois voix (celle de Brizard, celle de l'actrice et celle du public), et un véritable dialogue entre les agents du spectacle et les spectateurs. Les cris du public saluent la performance de l'actrice, s'inscrivant dans le cadre rituel de la relation esthétique. Mais la voix du public déborde, dans cette anecdote, le champ purement artistique, comme en témoigne la harangue de Brizard. L'acteur, dans l'hommage qu'il rend aux spectateurs, énonce la reconnaissance économique d'un public qui, dès lors qu'il paie sa place, devrait se voir accorder « pleinement et politiquement le droit d'approuver ou d'improuver à haute voix tel auteur et tel comédien[17] ». Cette légitimation représente la condition même de possibilité d'un protocole esthétique serein : faisant momentanément taire le public par la reconnaissance préalable de sa « voix », Brizard « achète » en quelque sorte la paix esthétique, au prix d'un pacte fondamentalement social. On observe donc l'explicitation par l'anecdote d'une complexité des enjeux et des formes de la voix du public qui existait sans doute avant le XVIIIe siècle, mais ne s'inscrivait pas aussi nettement au cœur des discours sur le théâtre.

Et c'est précisément en raison de ces enjeux que les ennemis du parterre s'efforcent tout au long du siècle de museler le public, en présentant ses

---

[16] Grimm et *al.*, *Correspondance Littéraire*, éd. M Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877, t. X, p. 139-140.

[17] Mercier, *Tableau de Paris* (1781), édition sous la direction de J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, Chap. 513 « Portes des spectacles », t. I, p. 1408.

interventions comme inarticulées[18] et intempestives[19]. La voix du public est accusée de parasiter le protocole esthétique, comme dans l'anecdote suivante, à propos d'*Aricie*, qui semble épouser les positions des ennemis du parterre :

> un fat chantait dans le parterre, en même temps que Thévenard, et si haut qu'il incommodait tous ses voisins. L'un d'eux, gascon […] disait à chaque instant, « le fat ! le maudit chanteur ! le bourreau ! le chien de chanteur ! » et autres termes même plus énergiques. « Est-ce de moi que vous parlez, lui dit le chanteur fâcheux ? »… « Non, répliqua le gascon, c'est de Thévenard qui m'empêche de vous entendre ».[20]

Prise en défaut de réflexivité, cette voix qui adhère absolument à la proposition scénique et méconnaît le cadre social de la réception ne semble pas véritablement *possédée* par un sujet. Mais ce type de dénonciation des interventions intempestives du public fait, dans le corpus anecdotique, figure d'exception et de combat d'arrière-garde. Il semble désormais admis que les spectateurs ont voix au chapitre, et, lorsqu'à l'occasion d'une représentation de *La Partie de chasse d'Henri IV* en 1765 ou du *Déserteur* de Sedaine en 1773, la salle reprend en chœur les couplets patriotiques[21], les commentateurs saluent un succès exceptionnel et un trait à ajouter à « l'histoire du caractère national[22] ». Dans cette perspective, où enjeux esthétiques et idéologiques se rejoignent, la représentation la plus réussie est celle qui parvient à réaliser la communion de toutes les voix.

L'intervention vocale du public non seulement n'apparaît pas, dans les anecdotes dramatiques, comme une anomalie, mais elle devient une forme de rituel, dont les variantes élaborent, à leur manière, des « signes d'institution ».

---

[18] Le *Mercure de France* parle du parterre comme d'un lieu où « foisonnent tant de croasseurs du mauvais goût » (1er juillet 1780, p. 45).

[19] Mercier, *Tableau de Paris*, chap. 195 « Fusiliers aux spectacles », *op. cit.,* t. I, p. 482-483 : « Cette garde intérieure tient le parterre dans un état passif […]. Les fusils l'environnent et il lui est tout aussi défendu de rire un peu trop haut […] que de sangloter un peu trop fort ».

[20] Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 91, à propos d'*Aricie*, ballet de cinq entrée, dont les paroles sont de Pic et la musique de La Coste, 1697.

[21] « Le 29 juin 1773, les comédiens italiens donnèrent une représentation du *Déserteur* à laquelle assistèrent Mgr le Dauphin et Madame la Dauphine. L'amour des Français pour le roi s'est manifesté dans le couplet *vive le roi !* qu'ils ont fait répéter et chanter en chœur avec les acteurs, au milieu des applaudissements du prince et de la princesse qui partageaient les sentiments et l'enthousiasme des spectateurs » (Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques, op. cit.,* t. II, p. 352). « On jouait dans la salle des spectacles de Verdun *La Partie de chasse d'Henri IV* qui fut très bien représentée. Au troisième acte, pendant que Henri est à table avec le meunier et sa famille, celui-ci chante une chanson pour réjouir son hôte. Lorsque l'acteur fut au troisième couplet, qui commence par ces paroles : « Vive Henri quatre », tout l'auditoire, dont la sensibilité avait été vivement émue dans le cours de la représentation, entrant tout-à-coup dans l'enthousiasme, se mit à répéter en chœur et à haute voix : « *Vive Henri IV* » et ce couplet fut chanté de la même manière. Cette circonstance singulière, dans laquelle les spectateurs devinrent acteurs, est un nouveau trait à ajouter à l'éloge de l'immortel Henri et à l'histoire du caractère national » (*Ibid.*, t. II, p. 39-40).

[22] *Ibid.*

Deux types de réactions vocales se font entendre lors des représentations.

Certaines, comme celles évoquées à propos de Mlle Raucourt, sanctionnent la réussite du spectacle, l'efficacité d'une pièce, généralement innovante, qui a su déjouer les réflexes réceptifs du public, prendre ce dernier au piège de la fiction. *Atrée et Thyeste*, tragédie terrible de Crébillon, laisse le public sans voix : le parterre fut si consterné « qu'il défila sans applaudir ni siffler à la fin de la pièce »[23]. Peut être dite réussie une proposition esthétique qui réduit le public au silence ou à des manifestations infra-verbales (sans que ces dernières soient jugées négativement par la plupart des commentateurs : en cette époque où le dialogue dramatique adopte le style coupé et où le cri représente le comble du style sublime, primitivisme et sensualisme s'accordent pour voir dans le soupir, l'exclamation et les larmes l'expression de la voix de la nature). Une anecdote fameuse à propos d'*Inès de Castro* de La Motte (1723) est à cet égard révélatrice :

> La première fois qu'on représenta cette tragédie, lorsque les enfants parurent sur la scène, le parterre en plaisanta beaucoup. Mlle Duclos, qui jouait Inès, s'interrompit en disant avec une sorte d'indignation : « ris donc, sot de parterre, à l'endroit le plus beau ». Elle reprit son couplet : les enfants furent applaudis et la pièce eut le plus grand succès.[24]

Le silence obtenu par l'actrice témoigne de la réussite du spectacle. D'autres versions mentionnent que les spectateurs auraient même pleuré. Véridique ou non, cette anecdote souvent reprise a une fonction indéniablement démonstrative et oppose les deux principales modalités de la participation vocale des spectateurs : le silence de l'émotion, sanction de l'immersion dans le processus fictionnel, et l'intervention intempestive (ici les rires dans une scène pathétique), dans laquelle la voix du public traduit une démarche distanciatrice. Ce que nous dit aussi ce récit, c'est que, dans un cas comme dans l'autre, ce qui se joue est un dialogue, sinon une lutte, entre les agents du spectacle et l'instance réceptrice. Lutte qui a pour objet l'exclusivité provisoire de l'usage de la voix.

Cette lutte sous-tend d'innombrables anecdotes, où des spectateurs mécontents interrompent la représentation par des bons mots ou des applications démystificatrices. Dans *Adélaïde du Guesclin* de Voltaire (1734), « Il y avait […] un certain personnage nommé Coucy, à qui je ne sais plus quel autre personnage disait emphatiquement après une tirade : *Es-tu content, Coucy ?* Le parterre répondit en écho, *coussi, coussi*, et cette mauvaise plaisanterie pensa faire tomber la pièce »[25]. Autre exemple :

> Une débutante au Théâtre-Français, dont les talents étaient médiocres et la figure désagréable remplissait le rôle d'Andromaque et le remplissait mal. Sa

---

[23] *Ibid.,* t. I, p. 124-125.
[24] *Ibid.*, t. I, p. 448.
[25] *Ibid.*, t. I, p. 16.

> physionomie ne portait point les spectateurs à l'indulgence. Un d'eux murmurait tout bas d'entendre estropier les vers du tendre Racine. […] dans un endroit où Andromaque dit à Pyrrhus :
>
> *Seigneur, que faites-vous et que dira la Grèce ?*
>
> Cet homme, ne pouvant plus se contenir, enfonce son chapeau, se hausse sur ses pieds et lui répond vivement et intelligiblement sur une rime très-riche :
>
> *Que vous êtes, Madame, une laide B...*
>
> Il sort en même temps, laisse le parterre applaudir à ce vers impromptu et l'actrice fort embarrassée de sa figure[26].

Que manifestent ces voix ? D'abord l'insatisfaction d'un public exigeant devant ce qu'il considère comme des faiblesses de la représentation : c'est-à-dire à la fois un jugement esthétique et la revendication du public payant à être reconnu comme arbitre des destinées scéniques. La voix signifie ici un suffrage refusé. Mais ces interventions sont aussi des traits d'esprit, qui rebondissent sur la lettre du texte et la détournent, empruntant les formes du discours littéraire. Une voix donc non seulement intelligible, mais qui rivalise, par l'instauration d'un dialogue, avec une fiction défaillante, et déploie au cœur de la séance théâtrale un autre type de spectacle mettant aux prises la scène et la salle. C'est cette extension ou ce déplacement du domaine de la théâtralité qui anime nombre d'anecdotes, et invite à redéfinir l'événement théâtral. Comme dans le récit suivant :

> Baron jouait Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide.* En ouvrant la scène, il dit très bas ce vers : « oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille ». On lui cria : « plus haut ! » Baron s'avança sur le bord du théâtre et dit avec l'air de la confidence : « Messieurs, mon camp dort : si je parlais haut, je parlerais mal ».[27]

Cette version de l'anecdote, qui donne raison à Baron et condamne l'intervention des spectateurs au nom de la vraisemblance et de l'autonomie fictionnelle, entre souvent en concurrence avec une anecdote postérieure (1767) qui, relatant un incident similaire, souligne au contraire que l'acteur, en méprisant l'avis des spectateurs, a failli :

> Le célèbre Dufresne, qui servit de modèle au glorieux de Destouches, jouant un jour d'un ton de voix basse, un spectateur cria « Plus haut ! » L'acteur qui croyait être le prince qu'il représentait, répondit sans s'émouvoir : « Et vous

---

[26] *Ibid.*, t. I, p. 76. La forme dialoguée de cette intervention crée un nouveau texte dramatique, tandis que la situation finale de l'anecdote laisse l'actrice sans voix, ramenée à son statut de corps. Voir aussi, à propos de *Sancho Pança*, comédie de Dufresny : « Le Duc dit au 3e acte : je commence à être las de Sancho ; et moi aussi, s'écria un homme du parterre ; ce mot arrêta la pièce » (*Ibid.*, t. II, p. 154).

[27] *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, lundi 1er novembre 1791, lettre d'un « jeune théâtrophile » au rédacteur, p. 4231. Pour d'autres versions de l'anecdote, voir notamment : *Correspondance littéraire, op. cit.,* t. VII, p. 230 ou Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres, t. IV : Esthétique-Théâtre,* éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1398.

> plus bas ! » le parterre, indigné, répartit par des brouhahas qui firent cesser la pièce. La police, ayant pris connaissance de cette affaire, ordonna que Dufresne ferait des excuses au public : cet acteur souscrivit à regret à ce jugement […].[28]

L'anecdote prend acte d'une forme de renversement des pouvoirs. La voix du public a une place légitime dans le protocole dramatique, qui se conçoit comme un dialogue et non plus seulement comme un discours adressé. Ce dialogue, par ailleurs, n'est pas circonscrit à l'espace poétique, mais abolit l'étanchéité entre scène et salle, fiction et réalité sociale. La séance théâtrale prend dès lors un sens politique, et il est significatif que, dans les anecdotes des années 1780, l'expression « orateur du parterre » remplace souvent l'appellation plus traditionnelle de « plaisant du parterre ». La voix des spectateurs porte indéniablement une revendication de reconnaissance.

Rien d'étonnant dès lors à ce que Louis-Sébastien Mercier, qui demande, dans le *Tableau de Paris* : « Le public existe-t-il ? Qu'est-ce que le public ? Où est-il ? Par quel organe manifeste-t-il sa volonté ? »[29], trouve une réponse en observant le parterre. L'organe du public est la voix, et la salle de spectacle son écrin. Mercier constate que « Le public qui brûle de faire entendre sa voix la manifeste dans tel hémistiche de Corneille qui depuis cent quarante ans portait une physionomie innocente »[30] et ajoute : « On sent que le parterre a besoin de s'amuser pour regagner au théâtre une voix sans contrainte qu'il a perdue ailleurs »[31]. Voix, qui sans conteste, est ici polysémique.

Conclusion

---

[28] *Esprit des ana*, par J. Grasset de Saint Sauveur, Paris, Barba, 1801, p. 128-129. Voir aussi cette anecdote à propos de Mlle La Guerre, qui relate un incident similaire (*Correspondance littéraire, op. cit.,* janvier 1781, t. XII, p. 473-474) : « Iphigénie La Guerre était ivre, mais ivre au point de chanceler sur la scène et de se rendre fort incommode à toutes les prêtresses empressées à la soutenir ; on ne sait comment elle a pu achever son premier acte. La crainte d'interrompre le spectacle, et surtout la compassion qu'inspirait la situation où l'on supposait que devait être dans ce moment le malheureux Piccini obtint du parterre plus d'égards et de ménagements qu'on ne devait peut-être en attendre : il n'y eut que des murmures sourds : on se défendit de rire et de huer. Tous les secours qui pouvaient dissiper promptement les vapeurs qui offusquaient encore le cerveau de la princesse lui furent administrés dans l'intervalle du second acte et la mirent en état de chanter avec plus de décence dans les deux derniers. Cet accident n'a pas eu de grandes suites. Le roi, s'en étant fait rendre compte, dit à M. Amelot : *Hé bien, vous l'avez envoyée en prison ?* Elle n'y était pas encore, mais elle reçut le soir même l'ordre de se rendre au For-L'Évêque et s'y soumit avec beaucoup de résignation. On l'en a fait sortir deux jours après pour reprendre son rôle à jeun. Elle dit avec beaucoup de sensibilité les deux premiers vers du rôle :

O jour fatal que je voulais en vain
Ne pas compter parmi ceux de ma vie !

Le public parut ivre à son tour, et le lui témoigna par des applaudissements sans fin et sans nombre ».

[29] Mercier, *Tableau de Paris*, *éd. cit.*,, chap. 533 « Monsieur le public », t. I, p. 1473.

[30] *Ibid.*, chap. 759 « Tragédistes », t. II, p. 751.

[31] *Ibid.*, chap. 840 « L'auteur ! l'auteur ! », t. II, p. 1134.

Cette confrontation de corpus, de genres, et d'époques fait donc ressortir une grande différence dans les manifestations sonores du public. Les manifestations qui accompagnent la naissance de l'opéra français au 17e siècle se présentent comme des *réponses* au spectacle. Le public semble prendre acte explicitement de ce qu'il reçoit, cela dans une expression qui est en quelque sorte de la même étoffe que ce qui se passe sur scène : l'expression est tendanciellement dans l'ordre du *logos*, elle est articulée, et cela semble permettre une articulation des rapports dans la salle. On a l'impression, en effet, que l'assistance constitue un groupe structuré, uni mais non soudé, uni par l'intermédiaire de signes. Au 18e siècle, au contraire, les voix *exigent parfois des réponses*, et, plus généralement, elles sont des voix *perturbatrices*, qui n'hésitent pas à mettre à mal l'autonomie fictionnelle et à prendre en otage l'événement artistique. Paroles intempestives qui dénoncent l'échec de l'événement esthétique, ou silence d'adhésion au spectacle – silence qui, selon un paradoxe qui n'est qu'apparent, communique avec les cris frénétiques à la fin des airs d'opéra : dans les deux cas, la réussite de la performance se mesure à une sorte d'exclusion de la sphère de la parole policée, voire à une dépossession de soi dans l'effusion spontanée. Dans la salle se forme alors une « masse », au sens où l'a analysé Elias Canetti[32] : masse d'individus en extase, ou masse contestataire soudée autour d'une voix individuelle. Contestation et extase, du reste, semblent pouvoir se conjuguer : dans l'apparente dispersion comme dans la fusion autour de cris ou de silences extasiés se joue la constitution d'un groupe libre d'exprimer ses avis.

On assiste donc à un renversement, qui a tout l'air d'une remise en cause radicale. Les débats autour de la réforme du parterre, en effet, semblent sanctionner l'échec d'un idéal de réception passive et contrôlée : la réforme serait une tentative réactionnaire pour maintenir un contrôle réciproque des voix les unes par les autres ; en défendant la position debout, au contraire, il s'agirait de se libérer d'un ordre figé et étouffant pour célébrer l'avènement d'un discours esthétique et critique qui n'aurait pas peur de se frayer un chemin dans la voix comme *phônè*, dans ce qu'elle a *a priori* de moins intelligible et de moins partageable. Pourtant, nous faisons l'hypothèse que ce renversement n'est pas seulement une rupture. Et plutôt que d'analyser l'émergence de la « voix du public » au 18e siècle comme l'émancipation d'une expression réprimée, nous voudrions considérer que les conditions d'intelligibilité mises en place pour l'écoute au 17e siècle contribuent précisément à l'affirmation de la « voix du public », au sens d'une capacité à exprimer sensations et jugements esthétiques, capacité reconnue comme un droit.

Il faut pour cela mettre en évidence la destination de cette intelligibilité. Si le maintien dans l'ordre du *logos* est garanti, créant la possibilité de rapports articulés et réfléchis dans la salle, ce n'est pas au service du « bien public » ; si, comme dans l'éloquence, le risque de confusion est tenu à l'écart – la saisissante justification de Le Faucheur sur la nécessité de la bonne

---

[32] Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1960.

prononciation résonne en cela avec la mise à l'index des dérives de la vocalité italienne : éviter la confusion, l'informe[33] –, c'est que les enjeux du plaisir pris à l'opéra sont jugés aussi importants que les enjeux politiques – aussi importants mais distincts. L'opéra, en cela, appartient pleinement aux Belles-Lettres dans le sens où il remplit lui aussi la fonction cruciale qu'Hélène Merlin-Kajman a mise en évidence pour le 17e siècle : « Les lettres viennent *entre*, en place de l'ancien *public*, corps et espace. […] Les lettres publient, aident à s'élaborer ce qui *arrive* en commun mais resterait sans elle incommunicable ; partage de quelque chose qui ne peut se partager seulement par l'institution, qui doit se partager par identité imaginaire, entre la défaillance d'un *moi* public et l'improbabilité d'un *moi* privé »[34].

En offrant à l'auditeur la possibilité de refuser la voix comme *phonê*, comme « pas assez publique », et de s'éprouver comme *parlant*, le style de chant de l'opéra français du 17e siècle le conduirait en même temps à inventer une forme d'expression particulière qui, en tant que telle, se révèle partageable au nom de quelque chose qui n'est pas le « bien public » : l'émotion esthétique[35], et cette expression est celle à partir de laquelle se construira la « voix du public », l'expression libre et critique vantée au 18e siècle. Il faut noter qu'à la lumière de cette hypothèse, l'hétérogénéité de notre corpus prend un nouveau relief. La très grande proportion de textes théoriques qui accompagnent l'essor de l'opéra serait la meilleure preuve que la voix de l'opéra français laisse et fait parler, ouvrant un espace où se prépare la possibilité de donner son avis – donner son avis sur tout, en délaissant les discours de spécialistes et les approches poéticiennes, en concédant une place égale à ce qui se produit sur la scène et dans la salle, soulignant ainsi la présence d'une entité collective que la cérémonie théâtrale révèlerait : c'est ce que propose l'anecdote. De là à ce que le genre apparaisse à un public en manque de représentativité comme un

---

[33] « Ce que Dieu a fait en la création de l'Univers, lequel il a distingué en tant de différentes espéces qui s'y voyent, sans quoy ce ne seroit qu'une masse confuse & informe ; & en la production de nos corps qu'il a composez de tant de diverses parties, sans quoy ils ne seroient qu'une masse de chair laide & hideuse : nous le devons faire en nos Discours publics, non seulement pour l'Invention, pour la Disposition, & pour l'Élocution, mais aussi pour la Prononciation », M. Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris, A. Courbé, 1657, dans *De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. S. Chaouche, Paris, H. Champion, 2001, p. 82.

[34] H. Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles lettres, 1994, p. 392.

[35] Et bientôt au nom du « simple sentiment d'être homme » : au 18e siècle, analyse-t-elle, « le *public* n'est plus, ni sur scène, ni dans la salle, ni dans la vie, une communauté hiérarchiquement ordonnée dont les membres doivent, lors de la représentation théâtrale, éprouver le désir exaltant du dépassement de soi, du sacrifice de leur *particulier*, mais un collectif de *particuliers* que la représentation théâtrale fait s'éprouver tel par le partage mutuel du simple sentiment d'être homme » (H. Merlin-Kajman, *op. cit.*, p. 385. Sur cette même question, voir : « Le moi dans l'espace social. Métamorphoses du XVIIIe siècle », dans L. Kaufmann et J. Guilhaumou (éd.), *L'Invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIIIe siècle*, Paris, éditions de l'EHESS, p. 23-43)

miroir, il n'y a qu'un pas, et le succès des anecdotes, au 18e siècle tient, de toute évidence, non seulement à cette célébration, mais aussi à un mode d'écriture qui réitère et pérennise cet avènement social, en fixant la voix du public.

C'est donc finalement à un aspect important du dialogue entre esthétique et politique que cette confrontation de corpus et de témoignages nous introduit. On voit s'affirmer la valorisation proprement esthétique – dans le sens que le terme prend au 18e siècle – de la voix sur scène, c'est-à-dire la possibilité d'entendre la voix de l'acteur, du chanteur hors de tout impératif de rentabilité morale : idéal de belles voix qui « laissent sans voix » et qui, en même temps, appellent une voix critique idéalement réinvestie hors du théâtre. Giorgio Agamben a souligné le paradoxe : de la gratuité, l'autonomie reconnues à l'art naît la possibilité d'une efficacité politique directe, la possibilité d'un art engagé[36].

Aussi bien, pour comprendre comment le 12 mars 2011, en signe de protestation à Silvio Berlusconi présent dans la salle, le public de l'opéra de Rome en est venu à reprendre en bis le célèbre « Va pensiero » avec les chœurs présents sur scène, il faut continuer à se pencher sur les métamorphoses de la voix du public entre les 17e et 18e siècles.

[36] *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996.