HAL open science

Introduction

Sarah Nancy

▶ **To cite this version:**

Sarah Nancy. Introduction. Julia Gros de Gasquet, Sarah Nancy. La Voix du public en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Presses Universitaires de Rennes, pp.7-14, 2019. hal-03378888

HAL Id: hal-03378888

https://hal.science/hal-03378888v1

Submitted on 18 Oct 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.

Sarah Nancy

Introduction

Il n'est plus permis d'en douter, depuis l'essor fructueux des travaux sur l'instance spectatrice il y a une vingtaine d'années[1] : les spectateurs et spectatrices, auditrices et auditeurs[2] de l'âge dit « classique » en France, sont rien moins que dociles et passifs. Bien au contraire, ils et elles réagissent, « tiennent leur partie » (Raphaëlle Legrand), laquelle peut consister en applaudissements, bons mots, murmures, chansons, soupirs, rires, cris, coups de cannes et coups de sifflets… Quoiqu'elles n'aient évidemment laissé aucun témoignage sonore, ces manifestations sont pourtant bien repérables dans les textes, et même suggérées par l'iconographie. C'est à les répertorier, à les analyser, à en saisir les enjeux que s'emploie cet ouvrage.

Mais pour ne pas s'égarer dans ce « brouhaha » (Myriam Dufour-Maître) ou ces « effets stéréophoniques » (R. Legrand), pour comprendre comment de ces « voix discordantes » peut naître un « chœur des spectateurs » (Anne Duprat), pour ne pas sous-estimer le ou « les silences » (Nathalie Kremer), et surtout pour interroger la dimension « publique » de cette « voix du public », il fallait une conviction qui a donné au projet son impulsion : ces manifestations sonores sont des indices de ce que le théâtre, comme art de la parole, fait à la parole[3]. À ce titre, et parce que cette perspective renvoie à des questions que le genre dramatique pose dès ses origines – et Nicole Loraux[4], montrant que le théâtre grec de l'Antiquité n'a

• 1 – Voir la bibliographie à la fin de ce volume.

• 2 – Voir B. Louvat-Molozay, « L'émergence de l'instance spectatrice », dans B. Louvat-Molozay et F. Salaün (dir.), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique : XVIIe et XVIIIe siècles*, Montpellier, Éditions de l'Entretemps, 2008, p. 23-27.

• 3 – Sur cette question de l'impact de la représentation sur la parole, signalons la fonction inspirante des travaux de M.-J. Mondzain sur l'image (*Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007 et *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002).

• 4 – N. Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

© Presses universitaires de Rennes
Ce document est réservé à un usage privé
Il ne peut être transmis sans autorisation de l'éditeur

pas pour seule fonction de consolider l'identité citoyenne du spectateur doué de *logos*, mais qu'il peut au contraire débusquer en celui-ci son humanité par le moyen de la « voix endeuillée », figure bien sûr parmi les grandes inspiratrices d'une telle réflexion –, ces manifestations demandent à être étudiées au prisme de la distinction aristotélicienne entre d'une part le, *logos*, c'est-à-dire l'expression intelligible au service de la raison, de la morale et du politique et, d'autre part, la *phônè*, l'expression spontanée, non articulée, des émotions[5].

Nous faisons ainsi le pari que la « place du spectateur[6] », c'est-à-dire la manière dont un spectacle sollicite celle ou celui qui en reçoit les impressions, notamment sonores et visuelles, et contribue ainsi à construire son identité et son rapport aux autres, se joue dans ces manifestations sonores en tant qu'elles sont prises dans le partage entre *logos* et *phônè*[7]. Et si c'est cette dernière, la « voix », que le titre de l'ouvrage met en évidence, c'est à la fois pour indiquer ce qui s'entend le plus évidemment lors de la « séance théâtrale » (Christian Biet) : des cris, des exclamations, bien plus que des discours raisonnés, mais aussi avec la certitude que la voix, en raison de son articulation négative, voire de son *absence* d'articulation[8] au *logos* qui définit l'homme comme être social selon Aristote, est un outil de questionnement plus productif. À la différence du *logos*, qui, pris comme point de référence pour le théâtre, conduit facilement à oublier la voix, c'est-à-dire à réduire le genre dramatique au texte[9], au message moral, au héros[10], la voix met au contraire systématiquement face aux contradictions et aux problèmes : est-elle

• 5 – Aristote, *La Politique*, trad. J. Dubonnet, Paris, Gallimard, I, II, XI, p. 10.

• 6 – Nous faisons ici écho au titre de l'ouvrage de Michael Fried, qui, par sa réflexion sur la distance que ménage le tableau avec le spectateur, a contribué à stimuler notre réflexion : *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Chicago, The University of Chicago, 1980 ; Paris, Gallimard, 1990.

• 7 – Un premier développement de cette hypothèse a été mené avec Sophie Marchand : S. Marchand et S. nancy, « Les métamorphoses de la voix du public en France entre xviie et xviiie siècles », dans X. Bisaro, B. Louvat-Molozay, (dir.), *Les Sons du théâtre, Angleterre et France (xvie-xviiie siècles). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, PUR, 2014, p. 257-270.

• 8 – Ce postulat, fait par Jean-François Lyotard (« L'Inarticulé ou le différend même », M. Meyer et A. Lempereur [éd.], *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, université de Bruxelles, 1990, p. 201-207) est notamment discuté dans ce volume par Brice Tabeling.

• 9 – On pense à la fameuse définition de la théâtralité par Roland Barthes : « La théâtralité, c'est le théâtre moins le texte » (« Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 41). Sur les enjeux qu'il y a à prendre en compte la voix dans le théâtre du xviie siècle : H. Merlin-Kajman, « Effets de voix, effets de scène : Mondory entre le *Cid* et la *Marianne* », *À Haute voix. Diction et prononciation aux xvie et xviie siècles*, *op. cit.*, p. 155-176. Sur le paradigme « graphocentrique » en musicologie, voir, dans ce volume les remarques de Xavier Bisaro.

• 10 – Nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Chimène et la voix du masque », *Corneille : Héros* ou *personnages ?, Actes du colloque international de Rouen, 15-16 décembre 2008*, dir. M. Dufour-Maître, Rouen, Presses de l'université de Rouen et du Havre, p. 147-156.

© Presses universitaires de Rennes
Ce document est réservé à un usage privé
Il ne peut être transmis sans autorisation de l'éditeur

le symptôme d'une mise en échec du *logos* ou le point de passage paradoxal vers un jugement esthétique ? Traduit-elle une intériorité irréductible ou porte-t-elle une « partie [de la] voix publique » (Scudéry cité par Hélène Merlin-Kajman) ? Et quelles seraient alors les « passerelles » qui conduisent du « bourdonnement ému de la multitude » à la « parole signifiante et véritative » (Brice Tabeling) ? Les questions auxquelles elle conduit permettent d'affronter, on le voit, la complexité de l'expérience des spectateurs et spectatrices comme êtres de langage.

On comprend qu'une telle enquête ait nécessité la collaboration de plusieurs disciplines. Littérature générale et comparée, arts du spectacle, musicologie et littérature française n'étaient pas de trop pour saisir les enjeux de cet univers sonore entre bruit, musique et langage. Et l'on comprend aussi, du même coup, pourquoi le relatif défaut de sources – l'absence de documents sonores, donc – ne fait pas obstacle à l'enquête : ce sont les *représentations* de la voix du public qui nous intéressent, ses valorisations changeantes, le jeu de cache-cache que celle-ci entretient avec les mots qui cherchent à la saisir ou à la recouvrir, ce dont témoignent souvent le « lexique sériel », les « propos allusifs » ou le « presque silence » à son sujet, comme le souligne Bénédicte Louvat-Molozay. Avec cette approche, et dans le sillage des recherches sur l'histoire des sensibilités[11] et notamment des ouvrages récents sur « les sons du théâtre[12] », nous espérons résorber l'écart entre les travaux sur le domaine sonore dans ces siècles sans archives audio et ceux menés sur les périodes plus récentes dont nous parle Marie-Madeleine Mervant-Roux à la fin de ce volume.

À un autre niveau, cette obligation, pour capter la voix du public, de traverser ses représentations par les textes et les images, est en fait une formidable incitation à dépasser l'idée d'un jaillissement spontané, pour explorer, au contraire, les modalités complexes de l'émergence de cette voix, son éventuelle préparation, et, par là, l'intrication de l'oral et de l'écrit propre au théâtre de ces siècles. Judith Le Blanc fait bien voir, par exemple, ce que la participation vocale des spectateurs dans les pièces « à la muette » des Forains, qui peut apparaître comme un élan immédiat en adhésion avec la contestation des comédiens privés du droit de chanter et de parler, doit en fait à une préparation en amont de la représentation :

• 11 – Voir, par exemple : A. Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIe et XIXe siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982 ; A. Corbin, *Les Cloches de la terre – paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 ; les travaux de Michel Pastoureau sur les couleurs ; A. Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009 ; G. Vigarello, *Le Sentiment de soi – Histoire de la perception du corps XVIIe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 2014, et A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, t. I et II, Paris, Seuil, 2016.

• 12 – Voir la généalogie qu'en retrace Xavier Bisaro dans « Se ressouvenir du son », et bien sûr, l'ouvrage qu'il a codirigé avec Bénédicte Louvat-Molozay : *Les Sons du théâtre en Angleterre et en France (XVIe-XVIIIe siècle). Éléments d'une histoire de l'écoute*, *op. cit*.

© Presses universitaires de Rennes
Ce document est réservé à un usage privé
Il ne peut être transmis sans autorisation de l'éditeur

« La participation du public, si elle est voulue par les dramaturges, doit donc être canalisée selon certaines règles. » L'opposition entre performance et texte écrit est également remise en question par Myriam Dufour-Maître, qui invite à comprendre l'édition par Corneille de son théâtre comme l'« institution d'une école de l'auditeur et de sa voix », et par Ève-Marie Rollinat-Levasseur, lorsqu'elle met en évidence la « spirale sans fin » par laquelle Molière à la fois enregistre le monde et incorpore à son théâtre les réactions que celui-ci a suscitées pour les produire sur scène. Quant au phénomène des querelles littéraires, si important au XVIIe siècle, il semble encore intensifier cette interaction : car « l'imprimé est également un bon vecteur de bruit », comme l'analyse Hélène Merlin-Kajman, montrant comment les libelles qui se répondent les uns aux autres « font, en quelque sorte, *parler* [les voix entendues au théâtre] » : ils « articulent leur signification et prétendent ainsi agir, rétroactivement, donc aussi prospectivement, sur "les manifestations sonores du spectateur" ».

Travailler sur la voix du public n'est donc pas seulement travailler sur l'oralité, ni partir à la recherche d'une voix indissociable de l'événement théâtral, c'est-à-dire du théâtre seulement défini comme événement – nous nous démarquons en ce point des travaux pionniers de Florence Dupont[13] – mais analyser les enjeux de l'échange *par définition indirect* entre scène et salle, le va-et-vient entre oral et écrit n'étant qu'un des aspects de ce caractère indirect.

C'est une évidence, en effet : si la voix du public est une réponse, elle n'est pas une réponse directe à ce qui se dit sur scène, de même qu'elle n'est pas directement sollicitée par les paroles prononcées par les acteurs. Les manifestations du public déjouent donc *a priori* le dispositif même du théâtre qui, pour être « le lieu d'où on voit », suppose au minimum une distinction entre la scène et la salle, et cela non seulement parce que, comme tous les éléments sonores, la voix outrepasse naturellement ce que l'œil peut percevoir comme frontière (« Ce qui passe la rampe, dans les deux sens, c'est l'élément sonore. L'idée d'une réciprocité effective de la relation est indissociable de la dimension acoustique », note Marie-Madeleine Mervant-Roux[14]), mais aussi parce qu'elle court-circuite le dispositif indirect de l'échange verbal théâtral, dont le concept de « double énonciation » rend compte en partie. D'où la question qui fait dialoguer entre elles un grand nombre de contributions : dans quelle mesure la voix du public est-elle une transgression – des règles du théâtre, de l'ordre que celui-ci serait en charge de réaliser ?

• 13 – Voir, par exemple, F. Dupont, *L'Invention de la littérature*, Paris, La Découverte, 1998 ; *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.
• 14 – M.-M. Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1998, p. 151.

© Presses universitaires de Rennes
Ce document est réservé à un usage privé
Il ne peut être transmis sans autorisation de l'éditeur

Transgression des règles du théâtre, ou signal que celles-ci ne fonctionnent pas bien : c'est l'hypothèse selon laquelle la voix du public s'élèverait à proportion que tombe le « quatrième mur », si l'on entend par là, avec Diderot, le « grand mur » imaginaire qui doit faire oublier au comédien l'assistance venue le voir et l'écouter[15]. Et en effet : c'est souvent dans la brèche de l'illusion que s'engouffrent les réactions du public, ce qui invite à supposer que « le protocole et le pacte illusionnistes » ont bien pour « fonde[ment] » un véritable « rapport de force » (Sophie Marchand). C'est ce qu'étudie Anne Surgers à travers l'histoire des lieux de théâtre, qui est aussi une histoire de la perspective. À partir de l'« ébauche de cadre de scène inventé par Buontalenti » en 1589, qui sert à « cadrer le regard du spectateur », elle explique que tout tend à instaurer une séparation entre spectateur et spectacle, pour enfin conduire, avec la salle *à l'italienne*, « à ce que l'échange entre scène et salle soit contraint, voire empêché ». Selon Christian Biet, il s'agit bien « d'une discipline et d'un dressage de tous les instants » : les théâtres se voient progressivement institués en « lieux fermés donnant lieu à des transactions économiques fondées sur le fait que des spectateurs viennent voir un spectacle et non s'assembler pour le seul fait de s'assembler ». Et aujourd'hui ? Il faut des conditions bien spécifiques pour que soit déjoué cet ordre, selon Anne Surgers : Scudéry n'était-il pas « visionnaire » lorsqu'il souhaitait que les spectateurs du parterre portent, comme des « oies », « une pierre au bec, qui les oblige au Silence[16] » ?

Les mots, sous cet angle, ne sont pas nécessairement l'envers du silence. Ils peuvent n'être rien d'autre que la tentative de fixer un comportement idéal. Ainsi Laura Naudeix analyse-t-elle les variations convenues du gazetier Loret : « Si Loret s'ingénie à renouveler les figurations de l'enthousiasme du public, c'est parce que le spectacle est lui-même conçu comme une célébration du régime ». Dans ces représentations, le public est « miroir d'un sens qu'il ne peut, au sens propre, que *réfléchir* ». Quant à Fabien Cavaillé, il montre comment le terme et la notion de « voix unanime », également flous et problématiques au XVIIe siècle, deviennent au siècle suivant des supports de rêveries esthétiques et morales : « en […] qualifiant et […] conceptualisant [cette voix unanime] au siècle suivant, les théoriciens ont tenté de faire sortir ce bruit unanime d'une bouche et de lui attribuer un corps, de la faire parler en fonction de cette énonciation et, par effet de retour, d'accorder à cette instance énonciatrice une présence, une incarnation et une vie que seule la

• 15 – « Dans la représentation dramatique, il s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas » (*Entretiens sur le Fils naturel* [1757], dans *Œuvres*, t. IV : *Esthétique-Théâtre*, Paris, Robert Laffont, p. 1145) ; « Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas » (*De la Poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres*, t. IV : *Esthétique-Théâtre*, Paris, Robert Laffont, p. 131).

• 16 – G. de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1634, p. 97.

© Presses universitaires de Rennes
Ce document est réservé à un usage privé
Il ne peut être transmis sans autorisation de l'éditeur

représentation théâtrale semble pouvoir lui donner ». Pour Du Bos, par exemple, l'enjeu est de faire advenir une sensibilité universelle dont rien ne devrait entraver l'expression : « Tous les hommes doivent donc être en possession de donner leur propre suffrage quand il s'agit de décider si les poèmes ou les tableaux font l'effet qu'ils doivent faire[17]. »

Il y a donc sans doute souvent un ordre rêvé du théâtre qui mise sur le silence ou l'unisson de la salle et dont témoignent dispositifs contraignants et représentations prescriptives. Mais si ce rêve doit être répété, n'est-ce pas qu'il est en fait toujours impossible à mettre en œuvre ? Constamment, en effet, le désir d'un public dompté ou accordé se heurte à la réalité des « voix et des corps dissidents », pour reprendre l'expression d'Anne Régent-Susini dans le contrepoint si instructif que fournit son étude des assemblées religieuses. C'est que le « public » unifié n'existe pas, et que l'assemblée est toujours hétérogène, tant dans sa composition – car il n'y pas encore vraiment différents théâtres pour différents spectateurs –, que dans ses appréciations – Théodora Psychoyou faisant bien apparaître comment la naissance de l'acoustique au XVIIe siècle, en donnant au « jugement de l'oreille » la capacité non plus seulement d'apprécier « la conformité à un ordre » mais « d'évalu[er] le beau » révèle « les virtualités critiques d'une assemblée non monolithique ». Et si cela est rendu particulièrement visible par la présence d'un étranger, comme l'illustre le récit de Casanova dont Erik Leborgne souligne la distance, l'humour et la lucidité, le mouvement de remise en jeu des positions est en fait général. D'ailleurs, les manifestations sonores ne sont pas seulement adressées à « ceux qui sont du côté de l'œuvre », ainsi que le souligne R. Legrand pour l'Opéra comique, mais circulent aussi entre le parterre – lieu de tous les éclats[18] –, le parquet, les loges, traversant même parfois celles-ci pour en perturber la belle cohésion. Il semble donc qu'en relation avec le processus de « civilisation du théâtre », pour gloser la formule de Norbert Elias[19], les manifestations vocales

• 17 – J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719, p. 332.

• 18 – J. S. Ravel, *The Contested parterre*, *Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1999.

• 19 – N. Elias n'omet pas d'ailleurs de relever la manière dont les comportements changent par rapport au spectacle : « Notons cependant que toutes ces pulsions ont, sous une forme plus "raffinée", plus "rationalisée" leur place légitime et strictement délimitée aussi dans la société civilisée. Et ce fait est très typique des transformations qui accompagnent la civilisation de l'économie affective. Ainsi, le plaisir de la lutte et de l'agressivité trouve un exutoire socialement admis dans la compétition sportive. Cela apparaît surtout dans le côté "spectacle", dans l'attitude de "rêve éveillé" des spectateurs d'un combat de boxe qui s'identifient à ces quelques rares personnes auxquelles on a accordé le droit limité et strictement codifié de donner libre cours à leur agressivité. Cette décharge des pulsions par le spectacle ou en suivant un match à la radio est un trait particulièrement caractéristique de la société civilisée. Il contribue à une certaine évolution du livre et du théâtre, il détermine le rôle du cinéma dans notre monde. Déjà, l'éducation des jeunes, déjà les préceptes de

© Presses universitaires de Rennes
Ce document est réservé à un usage privé
Il ne peut être transmis sans autorisation de l'éditeur

concrètes du public se voient toujours plus modelées, « informées » par la « double valeur métonymique » de la voix à la fois comme expression des sentiments, mais surtout comme « avis émis », « expression de la volonté », « expression publique de l'opinion » (H. Merlin-Kajman). Les débordements fréquents en témoignent, que consignent les rapports de police (C. Biet), mais aussi tout particulièrement la place réservée à ceux-ci au sein des anecdotes. Sophie Marchand montre ainsi comment dans ce genre en plein essor au XVIIIe siècle, et en quelque sorte ajusté à ces interventions du public, se constitue la figure d'un spectateur de plus en plus autorisé : « turbulent », « critique », « plaisant » jusqu'à devenir l'« important » ou même l'« orateur du parterre », de manière à conforter la conviction politique de Louis-Sébastien Mercier pour qui le parterre peut, avec ces manifestations, « regagner […] une voix sans contrainte qu'il a perdue ailleurs[20] ».

On ne peut donc nier la dimension potentiellement transgressive de la voix du public mais sans négliger les détours par lesquels s'opère cette transgression, et en se gardant bien d'assimiler le silence à la passivité[21] et la parole à l'activité. Au-delà même des cas analysés par François Lecercle, où le spectateur, « immergé dans la fiction », exprime une empathie qui n'a évidemment rien de transgressif, les structures mises au jour par Jennifer Ruimi et Christine Hammann sont un bon garde-fou contre la tentation de comprendre toute voix comme une « émancipation[22] » : Jennifer Ruimi démontre en effet comment la parade, en cela comparable à un « carnaval unilatéral », ne fait que renforcer par le rire une cohésion sociale déjà existante. Et Christine Hammann, nous rendant sensibles aux opinions de Rousseau, explique comment le « trépignement universel » des Français à l'opéra peut emblématiser tout à la fois leur incapacité à goûter la musique et leur assujettissement volontaire.

Si la « voix du public » permet de mieux comprendre l'effet du théâtre, c'est donc moins en termes d'assentiment ou de contestation d'une proposition faite sur la scène que de *partage* : les différentes formes d'expression, s'échelonnant de la *phônè* au *logos*, permettent de distinguer différents groupes qui interagissent,

---

conditionnement visent à transformer les plaisirs d'une agressivité active en plaisir passif, codifié, en simple "plaisir des yeux" » (*La Civilisation des mœurs*, Paris, Agora Pocket, 1973, p. 76).

• 20 – L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, éd. établie sous la direction de J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, chap. CCCCCCCCXL : « L'auteur ! L'auteur ! », t. II, p. 1134.

• 21 – La réflexion de Jacques Rancière est éclairante : « L'émancipation, elle commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions » (J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 19).

• 22 – *Ibid*.

© Presses universitaires de Rennes
Ce document est réservé à un usage privé
Il ne peut être transmis sans autorisation de l'éditeur

se complètent, s'excluent – autrement dit, différentes manières d'être spectateur ou spectatrice et différentes manières d'être ensemble. Le « potentiel participatif » apparaît ainsi comme un critère dont Judith Le Blanc montre la richesse lorsqu'elle oppose, par exemple, « la dramaturgie des vaudevilles et de l'opéra lullyste [qui] ménage des espaces de participation chantante à l'intérieur même du dispositif dramaturgique » à celle de « l'opéra-comique mêlé d'ariettes de la seconde moitié du siècle [qui] bouleverse […] totalement ce partage du chant commun ». Et ces *partages* sont autant de « modélisations » du public, c'est-à-dire qu'ils donnent à voir ce qu'une société « permet et attend » en matière de « réactions émotionnelles » (H. Merlin-Kajman). C'est en cela que la « voix du public » existe au-delà de l'événement théâtral. Elle invite à constater que « théâtre et imprimé, scènes oralisées et scènes lues, participent de ce qu'Hannah Arendt a appelé "domaine public" : un domaine où le fait même de paraître, de paraître en commun, confère de l'existence aux actions et même aux émotions[23] » (H. Merlin-Kajman).

Ce n'est donc pas le moindre des bénéfices de cette enquête sur la « voix du public » que d'inviter à défaire la trop grande clarté de certaines oppositions – entre oral et écrit, extériorité et intériorité (A. Régent-Susini), réalité et fiction dramatique (les « états intermédiaires et la conscience partagée du spectateur » auxquels s'intéresse F. Lecercle), transgression et répression. Le plan de l'ouvrage tâche ainsi de rendre compte de l'effort pour circonscrire notre objet tout en laissant la possibilité de remettre en cause des catégories d'interprétation. La première partie présente un tour d'horizon qui permet de confronter les situations dans lesquelles se font entendre les « voix du public » (« Diversité des voix, diversité des lieux »). La deuxième partie s'intéresse aux interactions auxquelles donnent lieu les manifestations sonores et à leur dimension conflictuelle (« Polémiques, querelles, transgression »), tandis que la troisième se concentre sur l'intériorité de celui ou celle qui assiste au spectacle (« Perception, intériorité, conscience critique »). La quatrième étudie l'intrication ou l'exclusion réciproque des enjeux poétiques et politiques (« Poétique et politique »). La cinquième, enfin, interroge l'ambition de vouloir faire entendre les voix du passé, et l'éventuelle « neutralisation » requise pour procéder à la restitution d'une « fresque sonore » par la recherche ou la composition (Mylène Pardoen) (« Se ressouvenir du son – restitution, inspiration »). À cette question compliquée, la pièce *Logos et Phônè* spécialement composée par Alexandros Markeas en 2013 pour accompagner notre réflexion, propose une réponse en acte. Et parce que ce retour réflexif sur notre démarche est essentiel, il donnera son impulsion aux remarques de conclusion.

• 23 – H. Arendt, « Domaine public, domaine privé », dans *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961.

© Presses universitaires de Rennes
Ce document est réservé à un usage privé
Il ne peut être transmis sans autorisation de l'éditeur