HAL
open science

En guise de conclusion : La “ voix du public ” et les sons du passé

Sarah Nancy

▶ **To cite this version:**

Sarah Nancy. En guise de conclusion : La “ voix du public ” et les sons du passé. Julia Gros de Gasquet, Sarah Nancy. La Voix du public en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Presses Universitaires de Rennes, pp.305-308, 2019. hal-03378896

HAL Id: hal-03378896

https://hal.science/hal-03378896v1

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

En guise de conclusion
La « voix du public » et les sons du passé

> « Dans les régions les plus anciennes de Tlön, le dédoublement d'objets perdus n'est pas rare. […] Ces objets secondaires s'appellent *hrönir*, et sont, quoique de forme disgracieuse, un peu plus longs. Jusqu'à ces derniers temps, les *hrönir* furent les produits fortuits de la distraction et de l'oubli. Il semble invraisemblable que leur production méthodique compte à peine cent ans mais c'est ce que déclare le XIe tome.[…] L'élaboration méthodique des *hrönir* (dit le XIe tome) a rendu des services prodigieux aux archéologues. Elle a permis d'interroger et même de modifier le passé, qui maintenant n'est pas moins malléable et docile que l'avenir. […] Plus étrange et plus pur que tout *hrön* est parfois le *ur* : la chose produite par suggestion, l'objet déduit par l'espoir. »
>
> Jorge Luis Borges, *Fictions*,
> « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », trad. P. Verdevoye,
> Paris, Gallimard, 1957, p. 49-51.

Entendre les voix d'un passé qui ne connaissait pas l'enregistrement, et peut-être même de tout passé, nous ne le pouvons pas. Ce que nous pouvons, c'est, en nous efforçant de circonscrire de nouveaux objets, de les construire, en prenant acte des nouvelles questions qu'ils suscitent, faire rendre un son nouveau à ce que nous croyions connaître, ici, le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles. Edmond Rostand ne s'y trompait pas lorsqu'il choisissait, pour « rompre l'effet d'image » du XVIIe siècle et fédérer autour d'un patrimoine littéraire fertile pour la IIIe République de passer par la représentation d'un chahut sonore dans son *Cyrano de Bergerac* (A. Duprat).

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

Rien de tel que les « variations sur la voix et sur l'oralité » à travers, notamment, « la nourriture et la musique » (A. Duprat) pour déplacer les lignes imaginaires du passé. La voix du public, en cela, a tenu ses promesses. Elle nous a permis de mieux comprendre, dans ces siècles anciens, ce que le théâtre, comme art qui mise sur la parole, fait à la parole, notamment en nous forçant à repenser les oppositions entre oral et écrit, extériorité et intériorité, réalité et fiction dramatique, passivité et activité, transgression et répression. Mais aussi, plus frappant encore puisque cela constituait une des bases théoriques du projet, en nous invitant à retravailler le couple *phônè/logos*, c'est-à-dire à l'enrichir, de deux manières au moins : par la question du signe et par celle de la durée.

En effet, parce que le hochement de tête, le soupir, le cri, *a priori* du côté de la *phônè*, peuvent aussi fabriquer ou consolider le lien entre les individus, il faut repenser les questions de l'adresse et de l'articulation – articulation tant du sens que du lien social –, dans une perspective sémiotique qui est du reste très en prise sur les préoccupations des XVIIe et XVIIe siècles[1]. A. Régent-Susini en appelle ainsi à une « sémiotique de l'émotion […] liée à un ancrage anthropologique [très] profond » pour expliquer le mélange apparemment paradoxal entre des réactions débordantes et des réactions extrêmement codifiées. La « performance des auditeurs du sermon », lequel n'est peut-être pas l'« anti-théâtre » que l'on croit, apparaît ainsi à la fois comme la « manifestation d'un ordre présent » et la « matérialisation d'un engagement pour l'avenir ». C'est également avec le travail de Brice Tabeling que l'on comprend l'importance de la question du signe. Repartant des débats sur l'hyperbole auxquels donne lieu la querelle des *Lettres* de Guez de Balzac, débats qui reflètent de manière privilégiée les possibilités ouvertes au XVIIe siècle par la destitution du modèle rhétorique, il éclaire le nouveau rôle joué alors dans le langage commun par le « bruissement » et le « bruit » (rôle qu'il faut très certainement mettre en relation avec l'émergence de la catégorie du « bruit » dans les théories sur l'acoustique et la perception, comme le met en évidence Théodora Psychoyou). Se dégage ainsi, au-delà de l'alternative réductrice que pose Mercier entre, d'une part, la « voix de la vérité », et, d'autre part, un « composé indéfinissable » de voix inaudibles et éparses, la « figure classico-baroque d'un public […] à la fois fou, injuste et vrai ».

Second enrichissement : le partage entre *phônè* et *logos* réclame aussi d'être associé à la question de la durée dans laquelle s'inscrivent les manifestations sonores. En effet, il faut parfois attendre que les émotions soient validées sociale-

• 1 – Voir, parmi tant d'autres, les réflexions de G. de Cordemoy, *Discours physique de la parole*, Paris, Michallet, 1677 (p. 67, 86, 131), et de J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, *op. cit.*

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

ment pour qu'elles s'expriment. C'est ce qu'explique Ève-Marie Rollinat-Levasseur à partir de la réaction du Roi à plusieurs pièces de Molière : celle-ci équivaut à un « signal pour les spectateurs » qui déclenche « les manifestations bruyantes de leurs louanges ». Et en même temps, il s'agit aussi plus largement d'un « *temps* [nécessaire] pour qu[e le spectateur] s'approprie ce qu'il ne connaît pas et ne reconnaît pas encore ». Se montrer attentif à ce temps de la réaction au spectacle permet ainsi d'interroger l'espace intérieur du spectateur, notamment à partir de l'effet que le dramaturge souhaite y produire. C'est dans ce sens que Myriam Dufour-Maître s'intéresse à la supposée « froideur » du « vieux Corneille » et de son public, suggérant que le silence de ce dernier indique une « admiration intériorisée, intellectualisée et désormais soustraite à l'observation, plutôt qu'absente de la réception elle-même ». Nathalie Kremer, quant à elle, remonte le fil des silences qui accueillent le *Fils naturel* – condamnation, désintérêt, incompréhension, compréhension inconsciente d'elle-même – pour élucider la réaction que Diderot appelle de ses vœux : un abandon à la voix invisible de l'œuvre, une disponibilité, une réponse non formulée à l'adresse purement sensible de l'œuvre.

Autant de déplacements, autant d'invitations à poursuivre cette enquête sur la voix du public. Reste à bien mesurer nos forces. Comment, en effet, se « ressouvenir » avec justesse, attendu que « tentative, tâtonnement, essai, hypothèse » sont « les paradigmes de ce ressouvenir » (Julia Gros de Gasquet) ? Certaines démarches s'affirment comme de véritables « restitutions », tel le projet Bretez, qui vise à donner accès aux « ambiances sonores » du Paris des années 1730 cartographié par Louis Bretez pour Michel-Étienne Turgot. Au chercheur, affirme Mylène Pardoen, il incombe de « facilit[er] la perception réelle de l'histoire – et non une possible narration où l'imagination prendrait le dessus et s'éloignerait de la vérité historique ». Mais si B. Louvat, quant à elle, considère que la recherche sur les sons du théâtre peut conduire à restituer le passé autant qu'à « dégager des pistes pour des projets artistiques actuels », c'est sans doute qu'un tel objet est de ceux qui confrontent tout particulièrement chercheuses et chercheurs à leurs émotions et à leur imagination. Pouvons-nous, tels ces archéologues du monde de Tlön évoqué par Jorge Luis Borges, avoir d'autre prétention que de « produire », en fait, ce que nous cherchons ? Sommes-nous condamnés à ne rencontrer des « objets perdus » que leurs doubles (*hrön*) « plus conforme[s] à [notre] attente » ? Et encore, parce que « l'espoir et l'avidité peuvent inhiber », il arrive que la quête échoue. Mais la trouvaille peut aussi être belle et non moins réelle : « Plus étrange et plus pur que

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

tout *hrön* est parfois le *ur* : la chose produite par suggestion, l'objet déduit par l'espoir[2] ».

La pièce musicale d'Alexandros Markeas est là pour figurer cette interrogation sur notre position : à partir d'un florilège de textes évoquant la voix du public aux XVIIe et XVIIIe siècles, le compositeur a imaginé ce quatuor d'euphoniums. Timbres des cuivres proches des voix humaines, qui tantôt commentent et articulent, tantôt bourdonnent en deçà de la parole ; échanges qui ne sont pas vraiment des dialogues et qui pourtant font rebondir les phrases en des reprises qui ne sont pas de simples échos ; interruptions peut-être transgressives, réunions peut-être harmonieuses, et mouvements, déplacements – car la pièce est spatialisée. Elle commence et finit en coulisses, faisant éprouver à l'auditeur et à l'auditrice la relativité de ses perceptions au gré de la progression des musiciens, faisant revenir à son oreille sa propre voix réinterprétée. Ce n'est pas la vérité historique, ce n'est pas non plus le renoncement à elle. C'est, au minimum, l'image sonore d'une clairvoyance heureuse sous le signe de laquelle nous plaçons notre désir de faire entendre des voix disparues – d'*évoquer* le passé.

• 2 – J. L. Borges, « Tlön Uqbar Orbis Tertius », dans *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 24.

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