



HAL
open science

Les voix invisibles : chanter hors-scène

Judith Le Blanc

► **To cite this version:**

Judith Le Blanc. Les voix invisibles : chanter hors-scène. Revue des Sciences Humaines, Presses universitaires du Septentrion, 2019, “ Ce qui parle en moi ” : l'étrangeté de la voix, pp.125-140. hal-02114506

HAL Id: hal-02114506

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02114506>

Submitted on 14 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.

Les voix invisibles : chanter hors-scène

Judith le Blanc

« Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir »
V. Hugo

L'enjeu de cet article est de proposer un voyage dans les coulisses de l'espace visible, du côté des voix cachées, des voix « *que l'on entend mais que l'on ne voit point* »¹. Le procédé qui consiste à dissimuler ou à éloigner le corps émetteur de la voix est utilisé à l'échelle européenne, dans tous les genres musicaux, du XVI^e au XX^e siècle. De la comédie mêlée de chansons à l'opéra wagnérien, en passant par la tragédie en musique, le ballet², l'opéra-comique, la comédie-vaudeville ou l'*opera seria*, jusqu'au célèbre chœur à bouche fermée entendu dans la nuit par Butterfly³. Il est toujours au service d'une spatialisation de la musique et d'un effet à produire sur l'auditeur-spectateur. Que la voix soit soliste ou qu'elle provienne d'un chœur, il semble que de la voix cachée émane un charme – au sens fort du terme, *carmen* – mystérieux. C'est l'expérience de ce charme de la voix invisible que nous proposons d'appréhender à travers quelques cas représentatifs afin de cerner le phénomène dans sa variété dramaturgique et musicale.

L'un des premiers usages des voix hors-scène sert les effets d'échos, qui par définition ne peuvent provenir du même espace que leur source émettrice. Dans l'acte V de l'*Orfeo* de Monteverdi et Striggio (1607), créé dans une salle du palais ducal de Mantoue, la voix d'Eco devait certainement provenir soit d'une salle contiguë, soit de derrière la toile peinte qui servait de décor⁴. Écho, double spectral et voix sans corps, ponctue la lamentation d'Orphée, accentue sa solitude, tout en créant un effet d'étrangeté. *Orfeo* est un cas paradigmatique en ce qu'il est tout entier fondé sur cette dichotomie du voir et de l'entendre, sur cette tension du regard et de l'ouïe : à la fois puissance du chant de celui qui force les Enfers, et interdiction de voir celle qu'il arrache aux Enfers. Dans la version ovidienne du mythe, Écho est frappée de cette étrange malédiction de ne pouvoir que « répéter les derniers sons émis par la voix »⁵, voix tout entière suspendue à celle de l'autre, mais qui expérimente ce drame de ne jamais pouvoir déclarer son amour à Narcisse. Écho demeure cette « voix pure, suspendue à une déclaration d'amour impossible »⁶.

Le procédé est donc présent aux origines de l'opéra et même avant⁷. L'invisibilité donne à entendre quelque chose d'immatériel ou d'irreprésentable. L'espace sonore n'est pas seulement structuré horizontalement par les voix cachées, il l'est également verticalement. Dans le *Sant'Alessio* de Stefano Landi et Giulio Rospigliosi (1631), on entend un chœur de démons et un chœur d'anges « *dentro alla scena* »⁸ (I, 4), (III, 1, 4) ce qui crée un effet

¹ Cette didascalie structure l'espace sonore de tout l'acte I de *Thésée* de Lully et Quinault (1675).

² Dans *Anacréon* (1757) de Bernard et Rameau, l'Amour se plaint « *derrière le Théâtre* » (sc. 4).

³ *Madame Butterfly*, Puccini, 1904, acte II. Ce chœur est suivi par « *les voix des marins - au loin depuis la baie* ».

⁴ Je remercie Jean-François Lattarico pour cette hypothèse.

⁵ Cf. Paul-Laurent Assoun, *Le Regard et la voix*, 3^e édition, Economica, 2014, p. 161-162.

⁶ *Idem*.

⁷ Dès *Le Ballet comique de la Reine* (1581), une partie du décor, la « voûte dorée », enferme des chanteurs et des musiciens, invisibles du public, qui donnent à entendre « la vraie harmonie du ciel », Balthazar de Beaujoyeux, *Balet comique de la Royne*, Paris, Ballard, 1582, p. 5.

⁸ <http://www.librettidopera.it/zpdf/alessio.pdf>

dramatique saisissant. Le hors-scène contribue à la magie des interventions surnaturelles : des enfers parviennent les voix démoniaques, et du ciel la voix des anges.

S'il est une œuvre emblématique du pouvoir de la voix chantée au XVII^e siècle, c'est bien *Le Charme de la voix* de Thomas Corneille (1657), adapté de *Lo que puede la aprehensión* (1654) d'Agustín Moreto, cas paradigmatique puisque le Duc tombe précisément amoureux de la voix d'une inconnue qui chante à chaque fois « *derrière le théâtre* » selon l'expression consacrée à l'époque. Le Duc est totalement incapable de reconnaître Fénise lorsqu'il la rencontre et prêt à croire que la Duchesse est celle qu'il recherche⁹. Dans la dernière scène, une fois tous les quiproquos levés, il s'interroge encore : « mais [...] qui peut être Fénise ? » Celle-ci a donc bien raison d'être « jalouse d'elle-même ». Elle découvre que ce qui de soi est visé par le désir de l'autre ne lui appartient pas. La question que pose la pièce est donc plus large que « Peut-on aimer une voix ? » ou « Peut-on aimer sans voir ? ». Elle soulève celle de l'arbitraire et de la contingence du désir, à travers une voix, c'est-à-dire à travers ce que le XVII^e siècle considère comme le plus inconstant des signes. « C'est d'*entendre* une voix s'élever, alors même que celui ou celle qui la "porte" demeure hors de portée du regard, que résonnent pour tel sujet les "voix" de la passion »¹⁰. Si on peut aimer une voix, aimer sans voir, c'est peut-être que l'amour s'alimente au plus insaisissable, à ce qui définit le moins sûrement la personne, et peut-être même à ce qui n'existe pas en dehors de celui qui veut aimer. Fabrice conseille à son maître qui vient d'essayer le dédain de la fausse Célie « de n'aimer que [soi] seul ». Ce que poursuit finalement le Duc n'existe en effet qu'en lui. Lacan le théoriserait en faisant de la voix un « objet (petit) a », c'est-à-dire l'« objet du désir qui se dérobe, et qui, du coup, renvoie à la cause même du désir »¹¹. Trois cents ans plus tôt, c'est, d'une certaine manière, ce que met en œuvre Th. Corneille, avec cette voix poursuivie en vain, « éclat » d'un corps dont la fonction est de supporter le « manque à être » qui définit un sujet désirant – avec cette Fénise/phénix¹² qui, malgré elle, se voit mourir et renaître dans un désir qui ne s'adresse pas complètement à elle.

Le cas de *Zémire et Azor* (1771) de Marmontel et Grétry, adaptation de *La Belle et la Bête*, repose aussi sur la tension du *voir* et de l'*entendre*. Zémire est séduite par la voix de la bête qui souffre d'être vue par Zémire. C'est la voix chantée d'Azor qui la rassure. Cette voix s'oppose à son apparence et trahit son être véritable : « Ne me regardez pas Zémire, écoutez-moi » ; « Comme il a l'air craintif ! quelle voix douce et tendre ! » ; « Hélas ! j'oublie à vous entendre / La peur que j'avais à vous voir ». De la même façon, Azor demande à Zémire de chanter pour lui et tombe amoureux de sa voix dans l'air de la Fauvette (III, 3). La tension entre les deux logiques spectaculaires, visuelle et auditive, atteint son paroxysme dans la célèbre scène du « tableau magique » (III, 6), à laquelle Diderot apporta son secours. Zémire demande à Azor de la « laisser voir encore » sa famille. Mais non contente de « voir » son père et ses sœurs « *dans le tableau* », Zémire va vouloir « entendre leur voix » et Azor, trop amoureux pour lui résister, va exaucer son vœu. Si Zémire cède et finit par toucher le tableau magique malgré la mise en garde d'Azor, provoquant l'évanouissement de l'apparition, c'est parce que non contente de *voir* sa famille, elle souhaite *entendre* les voix chéries et que la puissance de ces voix, à la fois présentes et absentes est telle, que Zémire ne peut résister à la tentation (vaine) de la fusion avec le tableau. Or pour créer l'effet « *en sourdine* » de ce trio, Grétry utilise un sextuor à vent composé de deux clarinettes, deux cors et deux bassons

⁹ J'emprunte les analyses qui suivent à Sarah Nancy. Cf. sa notice introductive à l'édition du *Charme de la voix*, à paraître aux Classiques Garnier.

¹⁰ Paul-Laurent Assou, *Le Regard et la voix*, *op. cit.*, p. 156.

¹¹ S. Nancy, *op. cit.*

¹² « Le Duc. – Mais que résolvez-vous ? La Duchesse. – De prendre votre amour / Pour un feu qui peut naître et mourir en un jour (v. 921-922) ».

entendu depuis la coulisse, procédé qui fera école par la suite. Ici « la spatialisation du son apparaît comme l'un des moyens de surprendre l'auditeur, en même temps qu'elle permet de figurer la distance entre deux mondes opposés »¹³, celui du père, hors-scène, inaccessible, et celui d'Azor. Le tour de force consiste à évoquer le monde réaliste et pour ainsi dire greuzien du père tel qu'on le voit apparaître dans le « tableau » visuel, dans le registre auditif merveilleux et féérique propre au monde « magique » d'Azor. D'une certaine manière, un autre effet de spatialisation sonore lié à la magie de la voix a lieu à l'avant-dernière scène. Alors qu'Azor, ne voyant pas Zémire (à qui il a accordé la liberté de revoir son père et ses sœurs) revenir, se laisse mourir dans sa grotte, c'est littéralement la voix de Zémire qui le ressuscite et opère la métamorphose du monstre en prince. Zémire erre dans les bois, à la recherche d'Azor : « Azor ! en vain ma voix t'appelle, / L'écho des bois / Répond seul à ma voix. [...] Je t'aime Azor, je t'aime » (IV, 4). Zémire se promène aux confins de la scène et s'approche progressivement de la grotte tandis que deux cors lui font écho depuis la coulisse. Si « tout rapport à une voix est forcément amoureux »¹⁴, il en va différemment de la voix collective des chœurs.

Dans le répertoire de Lully et de ses successeurs, les chœurs cachés constituent un ressort dramatique récurrent¹⁵. Le premier acte de *Thésée* (1675) évoque un conflit armé en coulisses. Les protagonistes sur scène, entièrement polarisés par le hors-scène, ne font que commenter les combats et en guetter l'issue. On voit ici le souci de Quinault et Lully de créer quelque chose d'inédit après *Alceste* (1674) où la célèbre bataille était montrée sur scène. La tragédie en musique entretient ici avec sa sœur déclamée une promiscuité poétique relative à la règle de vraisemblance. L'esthétique de l'opéra est spectaculaire et montre ordinairement à la vue du public ce que la tragédie déclamée lui refuse : c'est « le merveilleux visible qui est l'âme de l'opéra français »¹⁶. C'est pourquoi il n'y a dans ces occurrences de chœurs cachés, aucun souci de vraisemblance ou de bienséance. Plus de 80 % des occurrences jusqu'en 1715 concernent des batailles ou des célébrations de victoire¹⁷. On trouve aussi des plaintes de peuples devant un crime (*Médée*, Charpentier, V, 2), des déplorations devant les ravages d'un monstre (*Bellérophon*, IV, 2) ou des scènes de liesse (*Énée et Lavinie* de Collasse, divertissement du 3^e acte en l'honneur de Bacchus). Une scène de chasse dans *Isis* de Lully (III, 6), évoque le vaste espace de la forêt¹⁸. Il s'agit par le truchement des voix cachées de solliciter l'ouïe plutôt que la vue, de convoquer l'imagination du spectateur par un autre *medium* que la simple toile peinte. Dans *Idoménée* de Campra, le public assiste au déchaînement de la tempête dont « personne ne vient troubler la vue et l'écoute [...] qui se manifeste seulement par les machines, l'orchestre et les chœurs en coulisses »¹⁹. La didascalie initiale de l'acte II indique que « le théâtre représente les bords de la mer agitée par une tempête affreuse : tout le fond est rempli de vaisseaux brisés qui font naufrage. La Nuit est

¹³ Alexandre Dratwicki, « Les sonorités du fantastique ou la découverte de l'orchestration moderne », *Le Surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique*, dir. A. Dratwicki et A. Terrier, Symétrie, 2012, p. 201.

¹⁴ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 247.

¹⁵ Cf. Bertrand Porot, « Les chœurs derrière le théâtre : une utilisation dramaturgique et musicale des coulisses dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV », *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, dir. G. Forestier et L. Michel, Paris, PUPS, 2011, p. 229-248 ; et Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Champion, 2004, p. 132-134.

¹⁶ M. Grimm, article « Poème lyrique » de l'*Encyclopédie* en 1765, cité par Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille et Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p.184.

¹⁷ B. Porot, « Les chœurs derrière le théâtre : une utilisation dramaturgique et musicale des coulisses dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV », art. cit., p. 235.

¹⁸ *Ibid.*, p. 236.

¹⁹ *Ibid.*, p. 237.

répandue partout. On entend le bruit du tonnerre et de temps en temps des éclairs partent dans l'air ». Dans la scène 1, aucun protagoniste n'est sur scène : « *Chœur qu'on entend et qu'on ne voit point* ». La formulation utilisée pour décrire le procédé met l'accent sur la primauté de l'ouïe sur la vue. Dans le répertoire de Lully à Rameau, le mot « coulisse » n'apparaît jamais dans les didascalies. À la fin du XVII^e siècle, le mot « coulisse » désigne une « longue entaille par laquelle on fait couler, aller et revenir un châssis, une fenêtre, une porte de bois [ou] ces pièces de décorations que l'on fait avancer & reculer dans les changements de théâtre »²⁰. L'idée des coulisses comme d'un endroit à l'abri du regard des spectateurs ne date vraisemblablement que du milieu du XVIII^e siècle²¹. Les chœurs cachés semblent principalement dus aux compositeurs, à leur volonté de mettre en valeur des effectifs importants à quatre voix²². Par la juxtaposition d'espaces sonores concomitants différenciés, l'opéra donne « l'illusion d'un monde très vaste [...] d'un cosmos enfermé dans le théâtre »²³. Les voix invisibles représentent « un lointain, un point de fuite sonore qui correspond au point de fuite du décor »²⁴. Dans *Zoroastre* de Cahusac et Rameau (1749), deux occurrences méritent d'être citées : la première, dans la lignée des opéras lullystes, concerne le peuple en train de périr hors-scène tandis qu'Amélite est en train d'expirer sur scène : « *Peuple qu'on entend et qu'on ne voit pas [...] dans l'éloignement. – Nous périssons* » (III, 8). La seconde est plus originale parce qu'elle concerne l'intervention d'une voix soliste, « voix souterraine » introduite par l'allégorie de la Vengeance (IV, 6) : « *L'Enfer va parler, écoutons* ». Il n'est pas anodin que l'intervention « souterraine » soit introduite par cette réplique métathéâtrale qui vise à capter l'attention de l'auditoire. En effet la voix cachée parvenait assourdie des dessous du théâtre, ce qui devait rendre sa perception plus difficile. La scène suivante n'est constituée que de l'injonction à courir aux armes de la « voix souterraine ».

Dans *l'opera seria* et les opéras historiques, les chœurs cachés ont souvent une fonction politique. Dans le finale de l'acte I de *La Clemenza di Tito* de Mozart, le peuple de Rome, en coulisses, est épouvanté par l'incendie du Capitole provoqué par Sextus, tandis qu'un quintette vocal dialogue sur scène. Dans ce tableau grandiose, se trouvent « confrontés urgence et effroi, destin collectif et destin individuel »²⁵. Dans *Idomeneo, re di Creta* (1781), *opera seria* pour lequel Mozart et Giambattista Varesco s'inspirent de Danchet et Campra, les chœurs cachés sont investis d'un poids dramatique considérable : dans la scène du naufrage, un chœur en coulisses répond à un autre sur scène. Mais l'usage le plus remarquable de la voix hors-scène réside dans l'intervention finale de Neptune (absente chez Danchet). Le dieu des mers n'est présent qu'au travers de sa voix et n'intervient qu'au dénouement (III, 10) : Ilia arrête la main d'Idoménée, pour offrir sa vie à la place de celle d'Idamante, promis en sacrifice par son propre père. Au moment où elle s'agenouille devant l'autel pour recevoir le coup fatal, la voix divine de Neptune retentit d'une façon d'autant plus spectaculaire que le dieu reste caché : « *se fait entendre un grand fracas souterrain* » et « *une voix profonde prononce la sentence du Ciel* ». Idoménée doit abdiquer en faveur d'Idamante qui régnera désormais sur la Crète et épousera Ilia. Varesco précise dans une didascalie l'effet produit par cette voix tellurique sur l'auditoire présent dans le temple et indirectement sur le public dans la salle : « *tutti rimangono attoniti ed immobili per lo spavento* » (« Tous demeurent comme foudroyés et immobiles dans leur épouvante »)²⁶. Comme l'écrit Léopold Mozart : « [...] cela

²⁰ *Dictionnaire de L'Académie française*, 1^{re} édition, 1694, p. 261.

²¹ Il faut attendre la 4^e édition *Dictionnaire de L'Académie française* en 1762, pour trouver le sens de « lieu où ces coulisses sont placées au côté du théâtre ».

²² B. Porot, art. cit., p. 238.

²³ Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, op. cit., p. 176-177.

²⁴ B. Porot, art. cit., p. 254.

²⁵ Isabelle Moindrot, *L'Opéra seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, p. 162.

²⁶ Nous reprenons la traduction de Jean-Philippe Groperrin, « Du sublime dans l'opéra des lumières : *Idomeneo* de Mozart et Varesco », *Dix-huitième siècle* 2011/1, n° 43, p. 207.

fera un grand effet sur le public, surtout que la *voix souterraine* enchaîne »²⁷. Cependant, il ne s'agit pas ici d'un *deus ex machina* sur le modèle du registre merveilleux français, puisque précisément le dieu salvateur ne se révèle pas *ex machina*. « L'invisibilité scénique, réduisant la présence divine au corps sonore et statique d'une voix de basse ponctuée seulement par les tenues de trois trombones et deux cors, est inséparable de la raréfaction et de l'uniformisation de la matière musicale : "à cet endroit tout l'orchestre se tait" (Corr., p. 191) »²⁸. La dimension sublime de cette intervention « repose également sur le caractère non identifié de cette voix souterraine (« *la voce* », tel est effectivement le nom de l'oracle dans le livret), émanant d'une source mystérieuse »²⁹. Mais la présence de ce « Neptune qui se dérobe au regard imprègne tout l'opéra, dès l'ouverture qui déploie la majesté ambiguë d'une mer avec ses flots roulants et qui suggère d'emblée une grandeur numineuse, surplombante. Même invisible, la divinité affirme son emprise sur la scène en raison de son évocation constante par la bouche des personnages »³⁰.

Le dialogue entre la coulisse et la scène offre des situations dramatiques variées. Soit le chœur et les protagonistes partagent les mêmes sentiments, soit le chœur caché sert de contrepoint aux affects représentés sur scène. Les effets dramatiques liés aux climats affectifs contrastés, entre ce qui se passe sur la scène et ce qui se passe en coulisses, sont récurrents. Dans la scène I de l'acte II de *Marthésie reine des Amazones* (1699) de Destouches et La Motte, la reine prend conscience qu'elle est amoureuse de son ennemi et se lamente. Ses tourments prennent une dimension d'autant plus poignante qu'ils se détachent d'un fond, d'un arrière-plan sonore festif. On retrouve fréquemment ce procédé dans l'opéra du XIX^e siècle. Dans la première scène de *La Muette de Portici* (1828) d'Eugène Scribe, Germain Delavigne et Auber, Alphonse se lamente tandis qu'au « *dehors* », on entend des « cris d'allégresse » et des « chants d'hyménée ». Les chœurs de peuples en coulisses servent ainsi d'écrin contrapuntique aux sentiments des protagonistes. Parfois le chœur caché est totalement déconnecté de l'intrigue et ne sert que de bruit de fond à ce qui se passe sur scène. C'est le sens du chœur du bœuf gras que Violetta entend à la fin de *La Traviata* (1853) de Verdi et Francesco Maria Piave d'après *La Dame aux camélias* (1848) d'A. Dumas et son adaptation au théâtre (1852). Alors qu'elle est en train de mourir dans l'indifférence du monde extérieur qui continue sa course sans se soucier d'elle, Violetta entend la liesse de la foule du carnaval qui lui parvient du monde extérieur ce qui rend d'autant plus tragique la mort de l'héroïne. La fête apparaît avec le chœur en coulisses des bouchers escortant le cortège du Bœuf Gras : « *Largo al quadrupede* (Place au quadrupède) » (III, 4). L'exemple de la scène 1 du *Faust* (1859) de Gounod, Jules Barbier et Michel Carré d'après la pièce *Faust et Marguerite* de Carré, elle-même tirée du *Premier Faust* de Goethe, est tout à fait représentatif de cet usage des coulisses pour évoquer le monde extérieur, mais cette fois, ce monde extérieur agit sans le savoir sur l'action dramatique. Alors que Faust s'apprête à se suicider, ce sont les chœurs qu'il entend hors-scène qui retiennent son geste : « Faust. – Rien ! / En vain j'interroge, en mon ardente veille, / La nature et le Créateur ; / Pas une voix ne glisse à mon oreille / Un mot consolateur ! [...] *Il saisit une fiole sur la table*. Salut ! ô mon dernier, matin ! / J'arrive sans terreur au terme du voyage ; / Et je suis, avec ce breuvage, / Le seul maître de mon destin ! *Il verse le contenu de la fiole dans une coupe en cristal*. Au moment où il va porter la coupe à ses lèvres, des voix des jeunes filles se font entendre au dehors. Chœur. – Ah ! Paresseuse fille / Qui sommeille encor ! Déjà le jour brille / Sous son manteau d'or ; / Déjà l'oiseau

²⁷ W. A. Mozart, *Correspondance*, éd. du Mozarteum de Salzbourg, Kassel, Bärenreiter, 1962, trad. Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 1989-1994, t. III, p. 136. Cité par J.-Ph. Groperrin, art. cit., p. 208.

²⁸ J.-Ph. Groperrin, *idem*.

²⁹ *Ibid.*, p. 209.

³⁰ *Ibid.*, p. 213.

chante / Ses folles chansons ; [...] Toute la nature / S'éveille à l'amour. Faust. –Vains échos de la joie humaine, / Passez, passez votre chemin ! ... / O coupe des aïeux, qui tant de fois fus pleine, / Pourquoi trembles-tu dans ma main ? *Il porte de nouveau la coupe à ses lèvres.* Chœurs des laboureurs, *derrière la scène.* – Aux champs l'aurore nous rappelle ! / [...] Béni soit Dieu ! Faust. – Dieu. *Il se laisse retomber dans son fauteuil* ». Les voix du monde extérieur ont le pouvoir d'interrompre le suicide de Faust.

La voix hors-scène peut aussi annoncer l'entrée en scène du protagoniste ou du chœur. Elle a en ce sens une fonction proleptique. Le fait de faire chanter quelqu'un en coulisse avant de le faire arriver sur la scène, prépare cette arrivée et en même temps la retarde à la vue du public en excitant son désir de présence. Soit on entend parler de quelqu'un en coulisses, soit on entend directement sa voix. Dans *Le Triomphe de la République* (1793) de Gossec et Chénier, on entend dans la scène 4, retentir « *dans le lointain* », un chœur qui chante : « Vivent la patrie et la gloire, / Et nos soldats républicains ». Puis dans la scène suivante, les soldats chantent « *hors du théâtre* » un chant de victoire, puis « *arrivent sur le théâtre et le chœur continue* ». L'air *Qu'une fête ici s'apprête* est entendu deux fois, une fois hors du théâtre et une fois sur scène³¹. Dans *Carmen* de Bizet sur un livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy (1875), d'après la nouvelle de Prosper Mérimée (1845), « *la scène est interrompue par un chœur chanté dans la coulisse* : Vivat ! vivat le torero ! / Vivat ! vivat Escamillo ! / Jamais homme intrépide / N'a, par un coup plus beau, / D'une main plus rapide, / Terrassé le taureau ! / Vivat ! vivat le torero ! / Vivat ! vivat Escamillo ! » (II, 1). Ce chœur a une fonction de prolepse dramatique et prépare l'arrivée d'Escamillo.

L'opéra est dès son origine un lieu privilégié d'expérimentation de l'étrangeté. L'expérience du hors-scène offre un champ d'application artistique à ce sentiment complexe suscité par le décalage entre le déploiement sonore et le plan visuel. C'est sans doute au XIX^e siècle que les compositeurs exploitent le plus les « effet[s] de coulisse »³². *Henry VIII* de Saint-Saëns, Léonce Détroyat et Armand Silvestre (1883), présente à la fin de l'acte I « une des scènes avec musique en coulisse les plus longues et les plus saisissantes de répertoire »³³ : pendant que le roi courtise Anne de Boleyn, on entend en coulisse les accents d'une marche funèbre conduisant au supplice Buckingham dont la grâce vient d'être refusée à la reine. La marche se rapproche et on distingue alors un chœur de moines (« *De profundis ! Que Dieu dans sa miséricorde / Au pécheur repentant accorde / Une place en son paradis !* »³⁴). On trouve aussi des effets de coulisses et des ensembles complexes dans le finale de l'acte I des *Pêcheurs de perles* de Bizet, Eugène Cormon et Michel Carré (1863) : les pêcheurs au loin célèbrent le beau temps, tandis que Leïla est conduite sur le rocher par Nourabad qui lui commande de commencer son chant propitiatoire, alors que Nadir, sur le devant de la scène chante « *Adieu doux rêve* ». La coulisse permet donc la concomitance de trois « sphères »³⁵.

Nous empruntons à Michel Leiris l'exemple du *Miserere* du *Trovatore* (1853)³⁶. À la fin de son opéra, Verdi place un superbe édifice musical et dramatique, qui est aussi un magnifique exemple de diffraction et de démultiplication de l'espace sonore. Manrico, que poursuit une malédiction fatale, est la proie de la tyrannie jalouse d'un rival – son demi-frère, ce qu'ils l'ignorent tous deux. Enfoui dans un cachot souterrain, il échappe à la vue de

³¹ *La Camp de Grand-Pré ou Le Triomphe de la République, Théâtre de M.-J. de Chénier*, Paris, Baudouin frères, 1818, t. II, p. 14-15

³² Hervé Lacombe, *Les Voies de l'opéra au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 124.

³³ *Ibid.*, p. 125.

³⁴ Cité par H. Lacombe, *op. cit.*, p. 125.

³⁵ Cf. H. Lacombe, *op. cit.*, p. 125-126.

³⁶ M. Leiris, *Operratiques*, Paris, POL, « L'espace sonore », p. 21.

Leonora venue le délivrer, mais sa voix lui adressant de derniers serments parvient jusqu'à elle. « De cette échappée musicale naît un instant de véritable communion que souligne, et sacralise même, l'apparition lointaine d'un chant choral et religieux »³⁷. « À la plainte pathétique du soprano placé sur le devant de la scène s'associent – en une étonnante mosaïque de styles – le chant brillant du ténor qui, censément enfermé entre les murs d'une prison, se tient dans la coulisse et les clameurs ou bourdonnements d'un chœur de caractère religieux, émanant eux aussi d'une source cachée mais celle-là impossible à localiser »³⁸. Le chœur du *Miserere* est chanté en coulisses par des voix d'hommes accompagnées par une « cloche des morts ». La voix de Manrico, accompagnée uniquement à la harpe, est elle aussi entendue depuis la coulisse. L'espace sonore se déploie enfin avec un *tutti* dans lequel se superposent rythme ternaire (dans les parties de Leonora et Manrico) et rythme binaire (au chœur et à l'orchestre). Le procédé dramatique des voix en coulisses se conjugue avec le travail du compositeur pour structurer l'espace théâtral³⁹. Celui-ci se déploie de façon pluridimensionnelle et contribue à créer un effet d'enrobage de l'auditeur qui entend la musique lui parvenir depuis trois sources distinctes dont deux non-identifiables visuellement. L'espace sonore ne coïncide plus avec l'espace visible, et de cet écartèlement entre les voix et la scène naît le trouble, la magie, le charme, un plaisir esthétique inédit pour l'auditeur plongé dans un espace sonore multidimensionnel.

Verdi exploite à nouveau un dispositif scénique à espaces multiples dans *Aïda*. L'espace sonore est structuré horizontalement (dans l'acte II, scène 1, on entend un chœur des esclaves « *di fuori* », c'est-à-dire « des coulisses ») mais aussi verticalement. Au début de l'acte IV, Amneris attend la sentence qui décidera de Radamès et on entend la voix des prêtres et de Ramfis qui provient « *nel sotterraneo* » (du cachot) : « *Radamès, Radamès, Radamès : / Tu rivelasti / Della patria i segreti allo straniero ! / Discolpati !* »⁴⁰. Mais Radamès refuse de se défendre et sera emmuré vivant. Amnérís, princesse victorieuse mais amoureuse désespérée, se tient dans le temple tandis qu'en contrebas, « d'une crypte souterraine s'exhale, serein et mystique, le duo d'amour et de mort des amants à jamais réunis. La perspective topographique et dramatique est contredite par l'espace sonore en concordance, lui, avec la vérité psychologique : la profondeur du timbre de mezzo-soprano de celle qui a vaincu mais s'abîme dans les remords est dominée par l'altitude des voix de ténor et de soprano qui s'échappent enlacées »⁴¹. Chez Verdi, l'usage des voix cachées est particulièrement varié. Dans *Rigoletto*, il crée un effet d'orage avec un chœur d'hommes situé derrière la scène et chantant bouche fermée. Les voix sont ici traitées comme des instruments, désincarnées, impersonnelles et au service de *l'ut pictura musica*. Elles se font d'abord entendre *a capella*, puis au fur et à mesure que la tempête s'intensifie, elles sont accompagnées par les bassons (à l'unisson avec les voix de ténors), puis les violons et les alti s'ajoutent⁴².

Le cas de *Jeanne d'Arc* de Gounod et Jules Barbier (1873) vaut d'être cité pour l'importance que prennent les voix dans l'histoire de la sainte⁴³. À la fin de l'acte I, l'apparition des saintes est révélée par une sonnerie de cloche et un chœur invisible duquel se détachent deux voix solistes sur fond de trémolos lumineux. Gounod avait pensé utiliser pour cette scène un instrument nouveau, le pyrophone, pour obtenir un effet inédit. Cet instrument imaginé par Frédéric Kastner est un orgue à tuyaux de verre accordés, que l'hydrogène

³⁷ Élisabeth Giuliani, « Musique et prison », *Études* 2012/10, t. 417, p. 376.

³⁸ Michel Leiris, « L'opéra, musique en action », *L'Arc*, n° 27, 1965. Cité par É. Giuliani, art. cit., p. 376.

³⁹ Cf. René Leibowitz, *Les Fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 29-33.

⁴⁰ *Aïda*, IV, 1, http://www.murashev.com/opera/Aida_libretto_Italian_French.

⁴¹ É. Giuliani, art. cit., p. 376-377.

⁴² Cf. R. Leibowitz, *Les Fantômes de l'opéra*, op. cit., p. 119.

⁴³ Dans la *Giovanna d'Arco* de Verdi, des voix démoniaques sont entendues en coulisses. Cf. M. Leiris, *Opérratiques*, op. cit., p. 40 et p. 168. Cf. aussi *Jeanne d'Arc au bûcher* de P. Claudel et A. Honegger (1938).

enflammé fait résonner avec un effet proche de la voix humaine ce qui enthousiasme Charles Gounod : « Les voix de la sublime Pucelle, aurait-il dit, seraient rendues par les flammes chantantes... avec un effet surnaturel saisissant »⁴⁴. Malheureusement, les choses en restent à l'état de projet car le directeur de la Gaîté, Jacques Offenbach n'a peut-être pas voulu prendre le risque d'introduire un instrument aussi dangereux dans son théâtre. La dernière scène de *Jeanne d'Arc* est proprement fantastique : le bûcher s'éteint et Jeanne est appelée au ciel par des voix invisibles⁴⁵. Celles-ci sont récurrentes dans la dramaturgie des opéras fantastiques et souvent au service des morts. Dans *Robert le Diable* de Meyerbeer, Eugène Scribe et Germain Delavigne (1831), les voix « au dehors » jouent un rôle important. Citons l'appel du chœur au combat à la fin de l'acte II, le chœur satanique « dans la caverne » entendu par Alice dans l'acte III, dont le son est déformé par des mégaphones, une impressionnante voix des ténèbres rendue par la trompette souterraine⁴⁶, les chœurs religieux des moines qui « partent de l'église qui est au fond » dans l'acte V. Dans ce dernier acte, pour imiter la voix de la mère défunte, Meyerbeer précise que « les Trompettes à clefs doivent être placées hors de l'orchestre : leur son doit produire l'effet comme s'il venait de loin et de dessous terre. À Paris on les place dans le souterrain au-dessous du souffleur »⁴⁷. La mélodie suave est confiée aux trompettes tandis que Robert lit le testament de la mère. Puis Alice remplace la voix de la mère en répétant la mise en garde contre le séducteur contenue dans le testament et chantant la mélodie auparavant confiée à l'instrument souterrain. La scène se termine sur un « chœur aérien » qui célèbre la victoire divine contre le malin.

Dans l'acte II des *Contes d'Hoffmann* (1881), d'Offenbach et Jules Barbier, Hoffmann est amoureux d'Antonia mais celle-ci vit sous l'emprise d'une terrible maladie qui lui interdit la moindre vocalise. Elle a pourtant hérité de la magnifique voix de feu sa mère, une célèbre cantatrice. Crespel, le père d'Antonia, reçoit la visite du docteur Miracle qui le persuade de le laisser soigner sa fille. L'affreux docteur recourt à la magie pour faire apparaître le fantôme de la mère d'Antonia dans un tableau et provoque la mort de la jeune fille : « Antonia [regardant le portrait de sa mère] Ma mère ! O ma mère ! Je l'aime ! je l'aime ! Miracle, reparaissant. – Ta mère / Oses-tu l'invoquer ? ta mère ! / Mais n'est-ce pas elle qui parle et par ma voix, / Ingrate, te rappelle la splendeur de son nom que tu veux abdiquer. / Écoute ! *Le portrait s'éclaire et semble s'animer. C'est le fantôme de la mère qui apparaît à la place de la peinture.* La Voix. – Antonia ! Antonia. – Ciel ! Miracle. – Écoute ! La Voix. – Antonia ! [...] Chère enfant que j'appelle / Comme autrefois, / C'est ta mère, c'est elle ; entends sa voix ! [...] Chante toujours, ma fille ! Chante ! ». Antonia obéit et meurt d'épuisement. Dans le dernier acte de *La Dame de Pique* de Tchaïkovski (1890), adaptée de la nouvelle de Pouchkine, le chœur funèbre en coulisses évoque dans l'esprit d'Hermann l'enterrement de la vieille comtesse dont il a causé la mort, sans que nous sachions s'il y a véritablement assisté ou si cela se passe uniquement dans son imagination. Ce chœur prépare la visite du spectre de la comtesse qui livre à Hermann le secret des trois cartes.

Les voix cachées ont enfin un rôle prépondérant dans la dramaturgie wagnérienne. Dès le début de la première scène de *Tristan et Isolde* (1865), une didascalie indique que la voix du jeune matelot est « invisible »⁴⁸ et « semble venir du haut du mât ». Sa chanson évoque l'est et l'ouest et cette invisibilité de la voix permet à l'auditeur de se figurer l'horizon et l'immensité de la mer impossible à capturer dans le cadre étroit de l'espace scénique visible.

⁴⁴ Oscar Comettant, lettre à Léonie [Boursault] Kastner, 5 août 1873. Citée par Gérard Condé, « Gounod et le fantastique chrétien », *Le Surnaturel sur la scène lyrique, op. cit.*, p. 282.

⁴⁵ G. Condé, art. cit., p. 282.

⁴⁶ Matthias Brzoska, « Le spectaculaire, le Mal inné, l'expiation : trois conceptions du fantastique dans le grand opéra », *Opéra et fantastique*, dir. H. Lacombe et T. Picard, Rennes, PUR, 2011, p. 174.

⁴⁷ Partition d'orchestre citée par M. Brzoska, art. cit., p. 172.

⁴⁸ Citations extraites de *Tristan et Yseult*, trad. Victor Wilder, Leipzig et Bruxelles, Breitkopf et Härtel, 1886.

Dans la scène 3, à l'approche des côtes, on entend encore « *derrière les coulisses les appels des matelots* » écoutés avec anxiété par Yseult. Dans l'acte II, Brangaine veille « *invisible et du haut de la plate-forme* » sur le duo nocturne des amants. Comme le mât de l'acte I, la tour déploie l'espace sonore verticalement. Si les voix hors-scène ont partie liée avec l'espace, elles peuvent aussi avoir une relation privilégiée avec le temps et la mémoire. Dans l'acte III, « *au dehors on entend le chalumeau d'un pâtre* ». Un berger visible seulement à « *mi-corps* » au début de la scène 1 est chargé de guetter l'arrivée du bateau d'Isolde sur la mer, et de jouer sur son chalumeau un air gai si un navire approche portant le pavillon d'Isolde, la seule à pouvoir sauver Tristan. Une didascalie indique qu'il « *s'éloigne* » pour jouer une triste et ancienne mélodie. Celle-ci parvient à Tristan des coulisses et le réveille de sa torpeur. Il voit défiler sa vie et s'exalte au souvenir de son amour pour Isolde qu'il veut revoir avant de mourir. « De même que le son du chalumeau dans la fiction (un cor anglais dans la réalité de la partition) s'insinue dans l'esprit du personnage, la mélodie tortueuse envahit le tissu orchestral, s'étirant, parcourant les pupitres et les tonalités »⁴⁹. Geste théâtral et geste musical ne sont pas dissociables l'un de l'autre et concourent à créer cet effet de réminiscence dont le leitmotiv wagnérien est la langue. Mais c'est précisément parce que la chanson est jouée hors-scène, qu'elle acquiert cette dimension à la fois anonyme et universelle, intime et désincarnée, qu'elle peut susciter le souvenir et l'anamnèse, le manque, le désir, la nostalgie de l'objet perdu et son incarnation : « mon âme la [Yseult] voit et l'entend » dit Tristan (III, 1). Cette mélopée ancienne dissout la temporalité dans son chant. Elle est pour Tristan une « triste voix », une « musique immortelle » déjà entendue lors de la mort de son père et de sa mère mais aussi au moment de sa naissance sous le signe déjà de l'amour et de la mort indissolublement liés. La voix invisible est l'un des paradigmes de cette *sehnsucht*, « concept difficile à traduire, qui mêle impatience, désir ardent et nostalgie »⁵⁰. Le sentiment qui étreint le spectateur à l'écoute de ces voix invisibles est proche de celui qu'il ressent lorsque, plongé dans l'obscurité, il entend les premières mesures du prélude jouées par l'orchestre, ce « protagoniste invisible »⁵¹ qui suscite un mystérieux désir de fusion. Mais la seule fusion possible est celle de l'osmose organique parfaite de la forme et du contenu, du langage musical et du poème de *Tristan*. On comprend alors l'importance de l'obscurité dans la salle, mais aussi celle de l'acoustique et de la fosse d'orchestre, dissimulée sous la scène et cachée au public. Cette musique invisible des « célestes harmonies » atteint dans *Tristan*, histoire d'un amour qui ne peut être assouvi dans la vie terrestre, les dimensions des « sphères infinies », de « l'immense immensité », évoquées par Yseult dans son chant final.

C'est sans doute enfin dans *Parsifal* (1882) – dernier opéra et le seul à avoir été composé pour l'acoustique du *Festspielhaus* de Bayreuth – que Wagner va le plus loin dans la spatialisation des voix. À la fin de l'acte I, la cérémonie du Graal offre un cas saisissant d'architecture sonore. Cette scène est introduite par une formule métadiscursive que Gurnemanz adresse à Parsifal et qui résume à elle seule tout le génie de Wagner en termes de spatialisation de la musique : « Tu vois mon fils, le temps ici devient espace ! »⁵². Il conduit ensuite l'auditeur de la terre vers les régions célestes : il part des voix de chevaliers, puis continue par des « voix d'adolescents à mi-hauteur de la salle », et enfin termine par des « voix d'enfants au plus haut de la coupole », purifiant pour ainsi dire les accents au fur et à mesure que nous nous élevons vers les sphères supraterrestres. Avec cette tripartition des chœurs, en bas, intermédiaires et en haut, correspondant chacun à trois âges de la vie, le

⁴⁹ Alain Perroux, « Une vieille mélodie toujours aussi neuve », *Tristan et Isolde à l'aube du XXI^e siècle, Trois visions pour une œuvre mythique*, dir. A. Perroux, Genève, Labor et Fides, 2005, p. 103-104.

⁵⁰ A. Perroux, « Une vieille mélodie toujours aussi neuve », art. cit., p. 105.

⁵¹ R. Leibowitz dans *Les Fantômes de l'opéra*, op. cit., p. 107.

⁵² *Parsifal*, trad. Judith Gautier, Paris, A. Colin, 1893, p. 27.

travail sur les timbres et l'espace, la cérémonie semble bâtie sur un principe ascensionnel qui révèle la transcendance. Mais « *d'une niche voûtée, tout au fond de la salle, une voix se fait entendre comme si elle sortait d'un tombeau* » : c'est la voix de Titurel, le père d'Amfortas. Les voix d'enfants rappellent les paroles du christ : « Prenez mon corps, prenez mon sang, au nom de notre amour ! Prenez mon sang, prenez mon corps, en mémoire de moi ! ». Pendant cette eucharistie, outre l'alternance entre les différents plans sonores, un jeu de lumière chasse les ténèbres et les cloches qui sonnent ajoutent encore un espace-temps supplémentaire. L'acte s'achève sur l'intervention d'une voix mystérieuse là-haut : « Par compassion sachant, le candide fol... », puis les voix à mi-hauteur chantent « Bienheureux dans la foi » et cette même phrase est reprise enfin par d'autres « voix (*au plus haut*) ». À la fin de l'acte III, l'œuvre se termine sur le vol de la colombe qui s'abat du haut de la coupole et plane au-dessus de la tête de Parsifal et tous chantent, « *en même temps que des voix très basses à peine distinctes à mi-hauteur et au plus haut de la coupole* : Du suprême salut miracle : Rédemption au rédempteur ! ». La continuité musicale wagnérienne est circulaire et abolit le temps. En effet, cette aura angélique était déjà celle du prélude décrit en ces termes par Wagner pour Louis II : « l'Amour [...] répété doucement par des voix angéliques comme se perdant dans les airs [...]. La Foi descend des plus suaves hauteurs comme sur le plumage d'une blanche colombe »⁵³.

Nous n'avons fait qu'entrouvrir quelques portes sur ce monde sonore des voix cachées. À travers la variété des répertoires, des situations et des usages évoqués, nous avons tenté de sonder le charme et le mystère de ces voix invisibles. Un plaisir esthétique spécifique naît de la distorsion du voir et de l'entendre. La voix cachée suscite le trouble, une *inquiétante étrangeté*⁵⁴ émerge de la dissociation de la voix et de son corps, de la disjonction du visible et de l'audible. La voix qui vient de loin élargit l'espace théâtral vers un ailleurs concomitant où s'érodent les frontières. La scène lyrique apparaît poreuse, illimitée, contaminée par un univers sonore parallèle. La coulisse, le dehors, l'espace des cintres ou des dessous sont autant de prolongements à l'espace scénique, propres à convoquer l'imagination du spectateur dont l'écoute se trouve modifiée, amplifiée. La spatialisation hors-scène des voix chantées produit plusieurs effets qui ne sont pas nécessairement exclusifs les uns des autres : effets de séduction, de hors champ, d'arrière-plan, de profondeur, de voix-off, de mystère, de brouillage, de masse, de tuilage (lorsqu'un autre chœur ou un protagoniste demeure sur scène). L'invisibilité a partie liée avec l'espace mais également avec le temps. La voix absente suscite le désir et la nostalgie de la présence. Nous avons placé notre propos sous l'égide de Victor Hugo, laissons le mot de la fin à Verlaine dans son poème *Parsifal* « — Et, ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole ! ».

Judith le Blanc

⁵³ Cité par Michel Poizat, *L'Opéra, ou le cri de l'ange*, Paris, Métailié, 2001, p. 175.

⁵⁴ Emprunt à S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

Annexe : essai de typologie

| <i>Fonctions dramaturgiques des voix invisibles à l'Opéra</i> | <i>Exemples</i> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Fonction proleptique qui prépare l'entrée en scène d'un soliste ou d'un chœur | <i>Carmen</i> , Bizet <i>Le Triomphe de la République</i> , Gossec |
| Fonction de masse, politique ou militaire | <i>Thésée</i> , Lully |
| Fonction affective contrapuntique, contradiction des affects entre la scène et la coulisse | <i>La Muette de Portici</i> , Auber <i>Faust</i> , Gounod |
| Fonction (para)liturgique (chœurs cachés de moines, sœurs, fidèles) | <i>Miserere</i> dans <i>Le Trouvère</i> , Verdi <i>Henry VIII</i> , Saint-Saëns |
| Fonction sociale, chœur de convives hors-scène, bruit de fond | <i>Traviata</i> , Verdi |
| Fonction fantastique, effet de terreur, intervention fantastique de la voix des enfers ou de la voix des morts | <i>Les Contes d'Hoffmann</i> , Offenbach <i>Robert le Diable</i> , Meyerber |
| Effet surnaturel des voix célestes du merveilleux ou du fantastique chrétien | <i>Jeanne d'Arc</i> , Gounod |
| Effet de sublime, coup de théâtre du dieu caché | <i>Idomeneo</i> , Mozart |
| Fonction mystique d'élargissement de l'espace sonore | <i>Tristan, Parsifal</i> , Wagner |