



## Open Archive Toulouse Archive Ouverte (OATAO)

OATAO is an open access repository that collects the work of some Toulouse researchers and makes it freely available over the web where possible.

This is an author's version published in: <https://oatao.univ-toulouse.fr/5135>

### To cite this version :

Carrère-Saucède, Christine La critique dramatique de la voix dans la presse de deux petites villes du Sud-ouest sous le Second Empire. (2010) Bulletin de la Société archéologique du Gers (n° 396). pp. 220-228.

Any correspondence concerning this service should be sent to the repository administrator:

[tech-oatao@listes-diff.inp-toulouse.fr](mailto:tech-oatao@listes-diff.inp-toulouse.fr)

## Christine Carrère-Saucède

Université de Toulouse; UPS ; Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS); 115B route de Narbonne BP 67701, F-31077 Toulouse Cedex 9, France

### La critique dramatique de la voix dans la presse de deux petites villes du Sud-ouest sous le Second Empire

Si à Paris sous le Second Empire les critiques<sup>1</sup> ont à rendre compte d'une activité théâtrale intense soutenue par de très nombreuses créations, en province la situation est différente. Les deux petites villes qui nous occupent – Auch et Agen, - sont éloignées à plus d'un titre de la capitale administrative et culturelle<sup>2</sup> ; en 1852-1853, Auch ne reçoit que des troupes ambulantes, troupes d'arrondissement, pour une durée de trois mois maximum répartie en deux ou trois courts séjours, Agen fait une tentative malheureuse d'entretien d'une troupe à l'année. Ces troupes, qu'elles soient sédentaires ou itinérantes, sont en mesure de jouer aussi bien la comédie, le vaudeville que le drame et surtout, pour les années qui nous intéressent, l'opéra-comique et l'opéra, c'est-à-dire les répertoires de TOUS les théâtres parisiens. Le personnel, entièrement polyvalent, interprétait tous les répertoires sur des scènes plutôt exigües, souvent dépourvues de décors avec comme seul accompagnement musical un orchestre d'amateurs de la ville dirigé par un chef professionnel. Le critique du *Courrier du Gers* résume très bien à la fois la difficulté et l'ambiguïté de ces troupes lorsqu'il écrit : « en vérité, nous ne savons pas pourquoi Mlle Bourlard s'avise d'être une cantatrice si distinguée, elle pourrait pardieu bien se contenter d'être une charmante et gracieuse comédienne<sup>3</sup> ».

Malgré ces piètres conditions, les représentations étaient attendues par la population et la presse<sup>4</sup> annonçait très tôt l'arrivée de la troupe, sa composition et son répertoire : « M. Delmas, notre intelligent et spirituel directeur, s'occupe activement de la formation de son personnel lyrique. Nous connaissons déjà les principaux sujets des deux sexes qui nous sont acquis. Parmi eux figurent Mlle Duménil, cantatrice dont la beauté égale le talent, et qui faisait les délices du public d'Orléans ; M. Bargasol, ténor léger que vous connaissez (...) ; M. Haly, baryton fort distingué (...) ; M. Fieux, première basse, excellent comédien et chanteur

---

<sup>1</sup> Bury, Mariane et Laplace-Claverie, Hélène (dir.), *Le Miel et le fiel, la critique théâtrale en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, PUPS, 2008, 348 p.

<sup>2</sup> Pour plus détails voir Carrère-Saucède, Christine, « 1852 : la renaissance du théâtre d'Auch », *Mémoire et Actualités des Pays de Gascogne*, Actes du 53<sup>ème</sup> congrès de la fédération historique des sociétés savantes de Midi Pyrénées, Vol. 2, Auch, 2001, pp. 517-536 et « La direction de troupe en province au XIX<sup>e</sup> siècle : une fonction polymorphe », *Les Directeurs de théâtre, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles ; Histoire d'une profession, actes des journées d'études d'avril 2004, Les Directeurs de Théâtre en France et à l'étranger : comparaisons possibles et impossibles*, ; journées d'études organisées par le Centre d'Histoire sociale du XX<sup>e</sup> siècle et le Centre d'Histoire des Sociétés Contemporaines, Université de Versailles-Saint-Quentin en Yvelines et Paris I Panthéon-Sorbonne (Jean-Claude Yon et Pascale Goetschel, dir.), Avril 2003 et mars 2004, Presses Universitaires de Paris I, 2008, p. 31-44.

<sup>3</sup> 1<sup>er</sup> mai 1852.

<sup>4</sup> Ont été dépouillés *Courrier du Gers* pour l'année 1852 (collection incomplète aux Archives départementales du Gers), *L'Opinion du Gers* pour la même année et *Le Papillon, journal des beaux-arts, de la littérature, des modes etc.*, journal agenais fin 1852 et 1853.

Christine Carrère-Saucède

Université de Toulouse; UPS ; Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS); 115B route de Narbonne BP 67701, F-31077 Toulouse Cedex 9, France

fort habile. (...) Mme Hess, notre duègne de l'an passé nous revient<sup>5</sup> ». Les chroniqueurs théâtraux, le plus souvent anonymes ou cachés derrière un pseudonyme<sup>6</sup>, semblent avoir été plus des amateurs éclairés et passionnés que des professionnels comme c'était le cas à Paris ou dans de grandes villes possédant un théâtre sédentaire. En outre ils rendaient compte de tous les genres de spectacles, sans établir de différence entre spectacle lyrique et spectacle dramatique ni même spectacles de curiosités. Le dépouillement fastidieux des journaux locaux s'est révélé décevant dans la mesure où les indications relatives à la voix sont éparées et très rares. Nous essayerons de comprendre quel a été le statut de la voix dans les comptes-rendus de spectacles. Nous nous demanderons si elle n'a fait l'objet de remarques que quand elle a été défaillante. Enfin nous essayerons de déterminer dans quelle mesure son évocation n'est possible que dans un contexte plus général qui fait d'elle un élément d'une réalité spectaculaire globale.

Les mêmes acteurs jouant indifféremment le théâtre parlé et le théâtre chanté sur les petites scènes de province, il n'est pas surprenant que les journaux n'établissent pas de distinction de répertoire dans leurs comptes-rendus. Les chroniqueurs ne sont pas spécialisés non plus et rendent compte tant bien que mal des représentations. La lecture de ces chroniques permet néanmoins de repérer des notations relatives à la voix parlée et d'autres, plus nombreuses, qui se rapportent à la voix chantée.

La technique vocale des comédiens fait l'objet dans la presse locale de remarques parfois très désobligeantes, le commentateur s'attardant plus volontiers sur les insuffisances de la représentation. On peut supposer qu'à Paris où les acteurs sont censés posséder une technique suffisamment maîtrisée, ces remarques sont moins fréquentes, même si on peut lire sous la plume des frères Goncourt : « Chilly est parfaitement ridicule avec ce ton de voix saccadé qu'il prend pour le cachet du criminel de bonne compagnie<sup>7</sup>. » La voix parlée est abordée sous divers angles tels que la déclamation<sup>8</sup> ou la prononciation, surtout quand elle est défaillante. On reproche à Tisserant en tournée de « peser sur les finales<sup>9</sup> » et à une duègne agenaise son fort accent provençal<sup>10</sup>. Plus aisée à commenter, la diction n'échappe pas à la sagacité des critiques. Les principaux adjectifs utilisés pour la qualifier sont : « bonne », « correcte », « agréable », « facile et juste » voire « intelligente » ou au contraire « difficile ». La diction est évoquée dans les comptes-rendus de début de saison, lors des débuts des acteurs, ou lorsque l'acteur a tenté des effets particuliers : « Quant à vous, M. Tisserand, c'est un peu trop d'efforts, trop d'éclats dans votre scène du 4<sup>e</sup> acte ! Les grandes douleurs ne s'expriment pas ainsi ! Vous avez *forcé* votre jeu : c'est un tort<sup>11</sup> ». De la même manière, l'intonation est fréquemment critiquée, on la voudrait en effet « plus mesurée », on la trouve « fâcheuse » ou « heureuse », selon les cas. Le débit est toujours jugé à l'aune de la monotonie qui nuit à la représentation ; ainsi dans *Mademoiselle de la Seglière*, « M. Josset

---

<sup>5</sup> *Le Papillon*, dimanche 3 avril 1853

<sup>6</sup> A Auch les articles ne sont jamais signés, à Agen un X majuscule alterne avec Oscar Primerose ; au printemps 1853, c'est le directeur de publication, E. Dèches qui se charge des comptes-rendus théâtraux.

<sup>7</sup> *Mystères des théâtres*, en ligne sur [gallica.bnf.fr/ark:/12148/](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/), ou sur <http://books.google.fr/books?ct=result&id=4m44AAAAIAAJ&dq=goncourt+myst%C3%A8res+des+theatres&pg=PP1&lpg=>, p. 463. Ce recueil reprend l'ensemble des comptes-rendus de spectacle des Goncourt publiés dans *L'Eclair* en 1852 ; il servira de contrepoint parisien à notre analyse.

<sup>8</sup> « Ah ! C'est une noble et digne chose que l'art déclamatoire lorsqu'il en arrive à ce point, et le comédien peut revendiquer sa large part des éloges donnés à l'auteur », *Opinion du Gers*, 22 mai 1852.

<sup>9</sup> *Le Papillon*, 2 novembre 1852.

<sup>10</sup> *Le Papillon*, 16 janvier 1853.

<sup>11</sup> *Le Papillon*, 1<sup>er</sup> janvier 1854.

Christine Carrère-Saucède

Université de Toulouse; UPS ; Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS); 115B route de Narbonne BP 67701, F-31077 Toulouse Cedex 9, France

saura qu'un avocat comme M. Destournelles a un débit moins monotone et plus mordant<sup>12</sup> ». Les remarques sur la voix sont souvent formulées pour souligner une imperfection : dans *Les Trois épiçiers* « pas une scène bien dite, pas un effet réussi<sup>13</sup> ». Seuls le travers ou la faiblesse permettent une critique circonstanciée qui échappe aux formules passe-partout qui qualifient la verve d'« intarissable » ou de « rieuse » et la voix parlée de « facile et agréable ».

Les critères mis en œuvre pour juger de la voix parlée dans la presse des petites villes de province restent subjectifs et très peu techniques. La manière dont l'acteur utilise sa voix donne au critique des indications sur son niveau de compréhension du texte ou sur son niveau d'implication dans le rôle<sup>14</sup>. Ainsi, mademoiselle Claës a-t-elle un « ton lamentable » ; pourtant elle « comprend et dit bien la comédie (...). A quoi donc attribuer la négligence, les intonations fâcheuses (...) ? Comment se fait-il qu'elle ne donne pas toujours à sa voix l'inflexion juste et naturelle ?<sup>15</sup> » Les chroniqueurs sont sensibles à l'élégance et au naturel qu'ils se gardent bien de définir : « On n'allie pas plus d'élégance de manières, d'entraînement de la parole, de sensibilité dans la voix et de naturel élevé lorsqu'on joue son propre rôle dans la vie de nos salons et de nos intérieurs<sup>16</sup> ». Ils confèrent à la voix le rôle de transmetteur d'émotion et de vecteur de sensibilité : « Il y a chez lui plus qu'une belle voix, il y a encore beaucoup d'expression<sup>17</sup>. » La voix porte le texte, mais elle doit aussi traduire la sensibilité de l'acteur qui doit atteindre celle du spectateur afin de provoquer l'émotion. Le journaliste déplore d'ailleurs à propos de Raucourt : « son organe le sert mal pour rendre les scènes parfois dramatiques de son emploi (...). Il sent, il comprend mais il n'exprime pas<sup>18</sup> ». Le critique attend de l'acteur qu'il manifeste une sensibilité artistique et qu'il la transmette au public. Prompts à critiquer les comédiens locaux et à dénoncer les lacunes de leur jeu vocal<sup>19</sup>, les chroniqueurs se montrent généralement plus magnanimes envers les vedettes parisiennes en tournée. De Tisserant, on écrit par exemple le 2 octobre 1853 à Agen, « c'est l'artiste qui exprime sa pensée, scande sa phrase, porte l'une et l'autre au public de manière qu'aucun mot, aucun trait ne lui échappe<sup>20</sup> ». Pourtant, à Paris, le même artiste est jugé très sévèrement : « Tisserant n'a plus ni voix ni gestes. Il est complètement usé<sup>21</sup>. »

La critique de la voix parlée se limite le plus souvent à quelques expressions récurrentes et à l'utilisation d'une dizaine d'adjectifs, parfois interchangeable<sup>22</sup>. Le journaliste ne semble pas posséder suffisamment d'éléments pour proposer une description plus poussée. Il préfère relier la mention de la voix à des sujets plus vastes sur lesquels il peut écrire quelques lignes, comme la nécessaire transmission de l'émotion, par exemple. Les

---

<sup>12</sup> *Le Papillon*, 18 février 1853

<sup>13</sup> *Le Papillon*, 23 février 1853

<sup>14</sup> Par exemple : « il est dommage que la voix de cette intelligente actrice ne se prête pas un peu plus aux exigences de son rôle », *Le Papillon*, 30 janvier 1853 ou encore le 2 octobre 1853 : « Comment en effet bien attaquer une phrase si on attend du souffleur qu'il vous la jette avec son inflexion tout à fait impropre ? Comment faire bien comprendre ce que l'on ne sait pas soi-même ? »

<sup>15</sup> *Le Papillon*, 15 janvier 1853

<sup>16</sup> *L'Opinion du Gers*, 22 mai 1852.

<sup>17</sup> *Le Papillon*, 19 juin 1853.

<sup>18</sup> *Le Papillon*, 29 janvier 1854.

<sup>19</sup> Par exemple, *Le Papillon*, 8 janvier 1854, attaque un acteur en dénonçant « les difficultés qu'éprouve chez lui l'émission de la parole ».

<sup>20</sup> *Le Papillon*, 2 octobre 1853.

<sup>21</sup> Edmond et Jules Goncourt, *Mystères des théâtres*, sites cités, p. 132 à propos *Des Cinq minutes du commandeur*, joué à l'Odéon en mars 1852.

<sup>22</sup> On retrouve ces formulations dans les articles des Goncourt, avec plus de style : « verve dans le chant et dans l'action » (p. 204), « Les notes brillantes éclatent dans sa voix comme les fusées au bouquet d'un feu d'artifice » (p. 226), « Les notes cristallines tombent du corail de ses lèvres comme le pollen des fleurs » (p. 42).

Christine Carrère-Saucède

Université de Toulouse; UPS ; Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS); 115B route de Narbonne BP 67701, F-31077 Toulouse Cedex 9, France

chroniqueurs sont plus loquaces lorsqu'ils abordent le chapitre de la voix chantée. Ils tentent de l'analyser à l'aide d'un discours plus développé et qui se veut plus technique.

Le critique prend d'abord en compte l'ensemble de la production vocale et situe le chanteur dans le groupe. Les paragraphes qui suivent le long résumé commencent souvent par la mention, par exemple, d'« un ensemble irréprochable » ou d'une « exécution vocale et instrumentale qui ne laisse rien à désirer<sup>23</sup> ». On peut encore lire que « *Les Mousquetaires, Haydée et le Barbier* surtout ont été chantés avec une rare perfection par Mesdames Duménil, Charles F., et messieurs Bergasol, Charles F., Haly et nos excellents choristes<sup>24</sup>. » L'ensemble est d'abord apprécié en relation avec la prestation de l'orchestre, dont il faut rappeler qu'il est constitué d'amateurs<sup>25</sup>.

Le chroniqueur insère dans le texte quelques éléments de description de la partition pour donner à son propos une apparence de technicité. Si ces critiques ne sont pas aussi précises et nuancées que celles que nous pouvons lire dans certains journaux parisiens, elles dénotent une volonté de légitimation du discours et du jugement par l'emploi de termes techniques : « Romance, strettas, cavatines, trios et quatuors, vous avez enlevé les pages de cette ravissante partition avec (...) sûreté<sup>26</sup> ». Le critique s'attache à montrer sa connaissance – même superficielle - des œuvres : « Le rôle de Léonor [...] demande un contralto qui n'est pas dans les moyens de l'actrice ». Il arrive parfois néanmoins que la chronique entre dans le détail d'une interprétation pour en souligner la qualité : « Haly, dans ses rôles d'Alphonse et d'Arthur a tenu ce qu'il nous avait promis ; sa voix si ferme acquiert une douceur incroyable dans certains passages ; ses finales sont dessinées avec goût<sup>27</sup> ». Ailleurs on indique que Charles F. est un « habile chanteur possédant une méthode excellente et une entente parfaite de la scène<sup>28</sup> » ou que « M. Bergasol (...) abuse souvent de sa voix mais lorsqu'il consent à l'adoucir comme dans la romance du 4<sup>ème</sup> acte de la *Favorite*, dans le duo du 1<sup>er</sup> acte de *Lucie* et dans le final du même opéra, il arrive à des effets sérieux et de bon aloi qui lui ont valu un rappel<sup>29</sup> ». On apprend aussi que « M. Haly [baryton très distingué] est le type d'acteur de la grande ville : sa voix sympathique, souple et puissante ne s'arrête devant aucune difficulté<sup>30</sup> » ou que la voix de M. Oscar « est facile et jolie mais [qu'] il ne chante que des lèvres et des dents<sup>31</sup>. » Mademoiselle Rozies, quant à elle, « a une voix fraîche, sympathique, étendue ; elle chante avec goût et méthode<sup>32</sup>. » Les chroniqueurs tentent de rendre les nuances des interprétations et savent rendre hommage aux chanteurs de qualité mais le détail de leur critique reste en deçà de la précision avec laquelle les chroniqueurs parisiens commentent les spectacles : « C'est toujours cette voix fraîche et sonore, vibrante et sympathique, cette méthode excellente, cette science de la note et du ton, cette sûreté, cette limpidité d'intonation (...)»<sup>33</sup>.

---

<sup>23</sup> *Le Papillon*, 25 mai 1853.

<sup>24</sup> *Le Papillon*, 29 mai 1853

<sup>25</sup> « MM. Les musiciens ont puissamment contribué au succès », *La Voix du Gers*, 5 juin 1853. Ce procédé n'était pas propre aux critiques de province puisqu'on peut lire p. 365 des *Mystères des Théâtres* : « C'est un morceau vraiment remarquable, il est repris fort heureusement par les chœurs, qui le chantent avec un ensemble dont la perfection fait le plus grand bonheur au chef qui les dirige.»

<sup>26</sup> *La Voix du Gers*, 1<sup>er</sup> mai 1852.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Le Papillon*, 5 juin 1853.

<sup>29</sup> *Le Courrier du Gers*, 8 mai 1852.

<sup>30</sup> *Le Papillon*, 13 juin 1853.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Le Papillon*, 16 octobre 1853.

<sup>33</sup> *Les Mystères des théâtres*, p. 367.

Christine Carrère-Saucède

Université de Toulouse; UPS ; Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS); 115B route de Narbonne BP 67701, F-31077 Toulouse Cedex 9, France

Même si les journalistes provinciaux accordent une attention plus soutenue à la voix chantée qu'à la voix parlée, le discours demeure stéréotypé et les mêmes adjectifs reviennent inlassablement dans les chroniques quel que soit le spectacle et quel que soit le journal. L'extrait qui suit n'est spécifique que par le nom des acteurs mentionnés et l'on pourrait retrouver ces phrases dans de nombreux autres articles de la presse locale<sup>34</sup> : « Madame Duval a finement chanté ses couplets du premier acte ; (...) [A propos de Haly] sa voix est des plus sympathiques dans tout son registre et il phrase avec un goût qui nous force à lui répéter tous les huit jours les mêmes éloges (...) Mme Bourlard a bien dit les quelques notes qu'elle avait à gazouiller<sup>35</sup> ». On peut regrouper les remarques descriptives qui s'accompagnent d'un adverbe d'intensité (avec une gradation de *assez* à *très*) : la voix est alors forte, puissante ou sonore surtout chez les hommes. L'étendue vocale est très rarement et succinctement mentionnée : « sa voix est étendue ». Une description plus subjective de la voix se rencontre plus fréquemment. Elle est alors qualifiée de « belle », « jolie », « agréable », « souple », voire « sympathique » ou « émouvante ». L'utilisation récurrente d'hypallages est à souligner. Les chanteurs sont « habiles », « excellents », « sympathiques » ou « peu sympathiques » ou enfin « distingués » ; les chanteuses sont le plus souvent « jeunes et jolies<sup>36</sup> » et leur voix se contente d'être « fraîche ». Les seules voix d'enfants mentionnées sur la période étudiée sont « douces et un peu voilées<sup>37</sup> »

Si les critiques ne parviennent pas à entrer dans le détail de la prestation vocale des acteurs, ils n'hésitent cependant pas à prodiguer de nombreux conseils dans le but pédagogique d'aider les artistes à s'améliorer. Ils font des recommandations sur l'interprétation et suggèrent des nuances : « Si Alhaiza jouait habituellement le drame, quelle serait la note assez élevée pour ses fureurs et ses imprécations ? Il devrait faire, à coup sûr, un malheureux abus de l'ut de gosier, car franchement il y est arrivé dans la comédie et le vaudeville. Un peu plus de mesure dans vos intonations, un peu plus de calme et, à coup sûr, vous serez un jeune premier distingué<sup>38</sup> » ; à Agen le critique suggère à mademoiselle Rozies de travailler « à donner à sa voix un peu plus de souplesse<sup>39</sup>. » Le travail est régulièrement recommandé ; il faut d'abord que les textes et les partitions soient lus : « Mlle Bourlard chante ses vocalises avant de les avoir complètement étudiées<sup>40</sup>. » Mais il faut aussi s'entraîner régulièrement car la technique est perfectible<sup>41</sup> : « nous croyons cependant pouvoir nous permettre de l'engager à travailler ses vocalises du premier et troisième acte [de *Lucie de Lamermoor*] ; elle peut encore acquérir<sup>42</sup> », « ses articulations vocales sont encore embarrassées, mais il a de l'étoffe et peut avec l'étude aller fort loin<sup>43</sup>. » « Avec une voix

<sup>34</sup> Voici un exemple reproduit par le journal agenais le 21 mai 1854, tiré d'un journal nantais, à propos de Filliol, « basse chantante » : « son organe [est] rond et souple, profond et léger. »

<sup>35</sup> *Ibid.*, 9 mai 1853.

<sup>36</sup> Lorsqu'elles sont âgées, les mentions sont moins nombreuses et l'expérience est mise en avant. On peut par exemple lire dans le *Papillon* du 12 juin 1853 : « Mme Meuriot, mère dugazon, a du savoir, l'habitude de la scène ; nous ne dirons pas qu'elle a vieilli sur les planches, ce serait certainement une impolitesse, peut-être une calomnie : ce qu'il y a de sûr c'est que sa voix est encore fraîche et qu'elle tient son emploi avec un talent qui est justement apprécié » ou « Mme Hess est une vieille connaissance (...) que nous voyons toujours avec plaisir ».

<sup>37</sup> *Le Papillon*, 1<sup>er</sup> janvier 1854.

<sup>38</sup> *Le Courrier du Gers*, 12 juin 1853.

<sup>39</sup> 16 octobre 1853.

<sup>40</sup> *Le Courrier du Gers*, 13 mai 1852.

<sup>41</sup> Les conseils sont plus rares dans les *Mystères des théâtres* où l'on peut toutefois lire p. 367 « Madame Colson a une voix magnifique, mais elle manque un peu de méthode et d'habitude, - toutes choses qui s'acquièrent et qu'elle acquerra, nous n'en doutons pas. »

<sup>42</sup> *Le Courrier du Gers*, 8 mai 1852.

<sup>43</sup> *Ibid.*

Christine Carrère-Saucède

Université de Toulouse; UPS ; Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS); 115B route de Narbonne BP 67701, F-31077 Toulouse Cedex 9, France

fraîche et jolie comme celle de Mlle Duménil, il est fâcheux que notre prima donna se laisse trop souvent dominer par un sentiment d'émotion difficile à comprendre : moins d'hésitation, de froideur, un peu plus d'étude, de travail, peut-être, et Mlle Duménil sera une artiste distinguée<sup>44</sup>. » Il faut avoir en mémoire que sur une période de deux mois en 1852 à Auch, la troupe a donné 39 pièces différentes dont 24 chantées, et qu'à Agen en 6 mois la troupe a joué « 2 tragédies, 14 comédies, 21 drames, 29 vaudevilles en un acte, 7 vaudevilles en 2 actes, 2 vaudevilles en 3 actes<sup>45</sup> ». On comprend que, dans ces conditions, les spectacles soient imparfaits et que le critique formule des reproches de manière récurrente.

6 mars 53

Marie Michel a une voix fort agréable

M. Delmas « verve intarissable, une diction des plus agréables,

M. Tisserand : diction difficile, organe désagréable, visant trop à l'effet et produisant souvent du mauvais »

**Demarsy : il dit bien le vers, il chante délicieusement le couplet**

Victor : diction correcte

En matière de goût, les chroniqueurs provinciaux semblent être en retard sur les modes parisiennes puisqu'ils préconisent le chant à l'italienne et le parlé à la française, ce qui est une hérésie à Paris. On lit dans le compte-rendu du spectacle – particulièrement soigné – d'inauguration de la salle rénovée d'Auch, le 1<sup>er</sup> mai 1852, que « c'est un opéra qui a été joué comme une comédie des Français et chanté comme chantent les Italiens. C'était à qui (...) frapperait le plus fort par l'élégance et le fini des vocalises, l'esprit de la diction. ».

Cependant, malgré leurs efforts, les critiques semblent démunis lorsqu'ils mentionnent la voix. L'absence de connaissances techniques se combine avec une quasi impossibilité à mettre des mots sur le spectacle vocal. Les hypallages et les formules stéréotypées disent la difficulté à parler de la voix seule en la rapportant au chanteur-acteur. Les hésitations du texte mettent en évidence les tâtonnements de l'expression : « Madame Claës eut d'heureuses inspirations ou plutôt d'heureuses intonations<sup>46</sup> ». L'incapacité à dire et à analyser la voix ressort dans l'accumulation de tournures qui laissent percevoir l'embarras et le désarroi des journalistes amateurs : « il y a dans la voix de cette actrice quelque chose d'indéfinissable qui nous fait éprouver un charme indicible<sup>47</sup> ». Cette phrase exprime l'inaptitude du critique à produire un discours – qu'il soit descriptif ou analytique – sur la seule performance vocale. Pourtant le chroniqueur donne le sentiment que la voix est prégnante<sup>48</sup> sur la scène, que c'est par la voix que s'établit le lien entre la scène et la salle, mais il est désarmé pour décrire la manière dont se tisse ce lien. Preuve supplémentaire de cette difficulté, la manière dont sont présentés, avant leur arrivée dans la ville, les acteurs-chanteurs : « Charles Alhaiza, second ténor (...) est, dit-on, doté d'un beau physique et possède d'excellentes qualités de comédien<sup>49</sup> ». L'absence de référence à la voix dans l'évocation d'un second ténor est notable et révélatrice de cette incapacité. Le spectacle est en effet ressenti comme la rencontre de diverses émotions sensorielles et le critique ne parvient pas à circonscrire ses commentaires. Il projette sur la voix d'autres éléments du jeu, posant indirectement la question du statut de la parole dans l'économie de la représentation<sup>50</sup>. La voix parlée est ainsi accompagnée de

---

<sup>44</sup> *Le Papillon*, 12 juin 1853.

<sup>45</sup> *Le Papillon*, 6 mars 1853, chiffres donnés par le journaliste pour la campagne théâtrale qui se termine.

<sup>46</sup> *Le Papillon*, 26 décembre 1852.

<sup>47</sup> *Le Papillon*, 28 novembre 1852.

<sup>48</sup> *Les Mystères des théâtres*, p. 367 : « Elle a l'indispensable, elle a la voix ».

<sup>49</sup> *Le Papillon*, 10 avril 1853.

<sup>50</sup> Voir à ce propos les travaux d'Isabelle Moindrot.

Christine Carrère-Saucède

Université de Toulouse; UPS ; Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS); 115B route de Narbonne BP 67701, F-31077 Toulouse Cedex 9, France

références aux éléments visuels : « Mme F. a la voix, le physique et la gentillesse de l'emploi qu'elle tient avec succès sur notre scène<sup>51</sup> » La voix chantée, qui doit en outre s'accorder à la musique, est évoquée concomitamment au visuel et au musical : « M Bargasol hésite là où la voix devrait voltiger et courir<sup>52</sup> ». La métaphore de la citation précédente indique clairement ce mélange indissociable entre mouvement et voix, on assiste ici à une projection du mouvement corporel sur le vocal. Au XIX<sup>ème</sup> siècle en province, le spectacle est perçu comme un tout dans lequel domine le visuel spectaculaire, dont la voix est l'ornement mais pas l'essentiel : « C'était une série de brillantes fusées et de vrais tonnerres de notes, un feu d'artifice auquel rien n'a manqué<sup>53</sup> ». La voix n'est qu'un élément du spectacle, indissociable des autres : « Mlle Duménil [est une] cantatrice dont la beauté égale le talent<sup>54</sup> » ou encore « Habile chanteur, [il posséd(e)] une méthode excellente et une entente parfaite de la scène<sup>55</sup> ». La voix est un élément que le critique peine à individualiser car il ne parvient à l'isoler totalement de l'ensemble du spectacle : « Magnifique succès du *Pré aux clercs*, cet opéra difficile que les directions abordent avec tant de frayeur. Mmes Duménil et Charles ont été ravissantes. (...) La reprise de *Zampa* a eu lieu avec beaucoup d'éclat<sup>56</sup> ». Les critiques parisiens formulent avec plus d'aisance cette complexité : « Il, est difficile de rencontrer une actrice qui réunisse la voix, le talent et la beauté. Voyez nos cantatrices, il n'en est pas une à qui il ne manque quelque chose : celle-ci est jolie, elle chante bien mais elle joue mal ; celle-là joue admirablement, elle chante des notes électriques mais elle n'est pas jolie ; cette autre est jolie, elle joue bien, mais elle chante sans savoir chanter<sup>57</sup> ». Cette interdépendance de la voix et du spectacle au sens étymologique explique la rareté des descriptions vocales, et la difficulté à collecter des éléments purement vocaux dans les chroniques.

Ainsi, la voix, même dans le répertoire chanté, n'apparaît-elle aux critiques dramatiques du début du Second Empire que comme un élément parmi d'autres dans la construction du personnage incarné. Son évocation ne sert le plus souvent qu'à renforcer un autre élément du spectacle. Lorsqu'il la mentionne, le critique veut, le plus souvent, souligner une a-normalité : défaillance du comédien ou au contraire prestation particulièrement réussie. Le critique théâtral de province qui travaille dans l'urgence ne s'intéresse à la voix que quand elle lui paraît extraordinaire et l'évoque à l'aide d'un appareil rhétorique riche et récurrent qui mériterait une étude singulière<sup>58</sup>.

---

<sup>51</sup> *Le Papillon*, 12 juin 1853.

<sup>52</sup> *Le Courrier du Gers*, 13 mai 1852.

<sup>53</sup> *Le Courrier du Gers*, 1<sup>er</sup> mai 1852.

<sup>54</sup> *Le Papillon*, 3 avril 1853.

<sup>55</sup> *Le Papillon*, 12 juin 1853.

<sup>56</sup> *Le Papillon*, 5 juin 1853.

<sup>57</sup> *Les Mystères des théâtres*, p. 50-51.

<sup>58</sup> Voir l'article de Olivier Bara, « Eléments pour une poétique du feuilleton théâtral », *Le Miel et le fiel*, p. 21-30.

Christine Carrère-Saucède

Université de Toulouse; UPS ; Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS); 115B route de Narbonne BP 67701, F-31077 Toulouse Cedex 9, France