



Universiteit
Leiden

Université de Leyde
Département de français



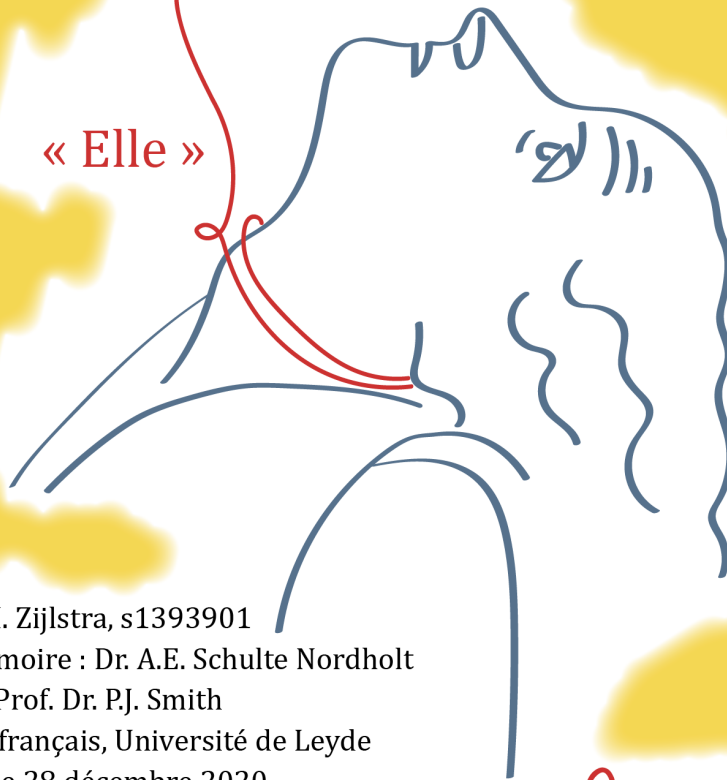
Le téléphone

Jean Cocteau
*

Les Voix si humaines de Cocteau et de Poulenc

– une recherche
musico-littéraire

« Elle »



Le portrait
de la protagoniste

Étudiant(e) : A.M. Zijlstra, s1393901
Directrice de mémoire : Dr. A.E. Schulte Nordholt
Second lecteur : Prof. Dr. P.J. Smith
Département de français, Université de Leyde
Mémoire de BA, le 28 décembre 2020

© Anna Marieke Zijlstra



**Les *Voix si humaines* de Cocteau et de Poulenc
- une recherche musico-littéraire**

Nom : A.M. Zijlstra

Numéro d'étudiant : s1393901

Directrice de mémoire : Dr. A.E. Schulte Nordholt

Second lecteur : Prof. Dr. P.J. Smith

Département de français, Université de Leyde

Mémoire de BA 2020-2021

Date : le 28 décembre 2020

Table des matières

Introduction	4
Chapitre 1 : <i>La voix humaine</i> de Cocteau et de Poulenc	7
- Les aspects formels de la pièce et de l'opéra	7
§1. Le paratexte	7
1.1 <i>Le titre</i>	7
1.2 <i>Le genre littéraire</i>	8
1.3 <i>Les registres</i>	10
1.4 <i>La préface</i>	11
§2. La structure énonciative dans la pièce et dans l'opéra	14
2.1 <i>Les didascalies</i>	14
2.2 <i>Le monologue-dialogue</i>	16
2.3 <i>Les phases du monologue-dialogue</i>	19
2.4 <i>La perception du spectateur</i>	25
Chapitre 2 : La « voix humaine » d'« Elle »	28
- Analyse du monologue-dialogue de la protagoniste	28
§1. Le portrait de la protagoniste	28
1.1 <i>L'identité et l'identification</i>	28
1.2 <i>Les relations avec autrui</i>	33
§2. La « voix » de la protagoniste	34
2.1 <i>L'idiolecte</i>	35
2.2 <i>Le style</i>	37
2.3 <i>Le fonctionnement du monologue-dialogue</i>	41
Conclusion	45
Bibliographie	47
Remerciements	49

Introduction

« ... Tu te souviens d'Yvonne qui se demandait
comment la voix peut passer à travers les tortillons du fil.
J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou... »¹

– Jean COCTEAU, *La voix humaine*

Cet « accessoire banal des pièces modernes, le téléphone »², peut-il remplacer la véritable *voix* d'un être *humain* ? Dans la citation précédente, le fil³ de téléphone se substitue ou équivaut à la *voix* et vice versa. Incité par « le souvenir d'une conversation surprise au téléphone »⁴, Jean Cocteau s'est mis à écrire *La voix humaine* (1928). Au moment où il était en train de s'y consacrer, le premier standard téléphonique venait d'être installé à Paris et par conséquent des postes à cadran ont été mis en service chez les abonnés reliés aux téléphones automatiques. D'après lui, « cet appareil représente l'aspect négatif du progrès technologique accompli durant les premières décennies du XXe siècle »⁵. Ce qui en ressort dans sa pièce, est que le téléphone y représente le seul lien qui reste entre « Elle » – la protagoniste – et son ex-amoureux : leur liaison n'existe plus que par la ligne. Tant que la femme a l'interlocuteur au bout du fil, leur connexion restera intacte. Une fois le fil coupé, littéralement ainsi que métaphoriquement, leur relation sera finie à tout jamais.

À l'époque un nouveau moyen de communication, le téléphone (portable) semble indispensable aujourd'hui et son usage est absolument immense, plus que Cocteau n'aurait jamais pu le supposer. Grâce à ce sujet d'actualité, la pièce n'a pas l'air de perdre sa popularité : même pendant l'épidémie de COVID-19, plusieurs représentations ont eu lieu comme « *La voix humaine* en quarantaine », la version musicale de Francis Poulenc jouée et chantée par la mezzo-soprano Ekaterina Levental.⁶ La « voix humaine », est-ce que nous l'entendrons seulement au travers des télécommunications à l'avenir ? En tout cas, Cocteau nous prévient déjà dans sa pièce par la protagoniste, disant que « le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit... »⁷ – un vrai assassin pour ainsi dire, y représentant au sens littéral et figuré la liaison défaillante entre « Elle » et l'« Autre ».

L'intrigue évolue comme suit : la protagoniste, abandonnée par son amant qui aime une autre femme et va se marier, a tenté de se suicider et parle en long et en large à son amour par téléphone, avant leur séparation finale. C'est à nos yeux une situation universellement reconnaissable et même comparable à celle de Cocteau, qui vient d'être abandonné – après une relation amoureuse et sept ans de vie commune – par son secrétaire Jean Desbordes qui se mariera finalement avec une femme. Ressemblant à la vie de ce Français lui-même, ce sujet plaît aussi au compositeur et pianiste néoclassique et moderne Francis Poulenc (1899-1963).

Poulenc a toujours passé beaucoup de temps sur la recherche des livrets pour ses opéras.⁸ En cherchant, il tombe sur l'œuvre *La voix humaine* du poète (ainsi que dramaturge, écrivain, graphiste, dessinateur et cinéaste) Jean Cocteau (1889-1963) – néoclassique lui aussi et

¹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 57.

² *Ibidem*, « Préface » : page 8.

³ Le fil autour du cou comme un cordon ombilical, ce que nous voyons sur la couverture du mémoire.

⁴ *Ibidem*, page 7.

⁵ Miller Gottlieb, Lynette. « Phone-Crossed Lovers : Dehumanizing Technology in Cocteau's and Poulenc's *La Voix humaine*. » *Canadian University Music Review* 221 (2001) : page 104.

⁶ <https://www.leks.nu/la-voix-humaine-en-quarantaine/> [En ligne], consulté le 12 décembre 2020.

⁷ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine », page 34.

⁸ *Ibidem*. Chapitre 10 : « In search of a libretto », page 252.

surréaliste. Quoiqu'il soit l'ami de Cocteau depuis l'adolescence, Poulenc n'a mis en musique que ses trois poèmes de *Cocardes* (1919) jusqu'à ce moment-là. Malgré le fait que la collaboration de Cocteau et Poulenc est longue, s'étendant sur toute la période créatrice du compositeur, elle est donc aussi la plus irrégulière.⁹ Juste avant la première de *La voix humaine* à l'Opéra-Comique, Poulenc écrit : « Par un curieux mystère, ce n'est qu'au bout de quarante ans d'amitié que j'ai collaboré avec Cocteau. »¹⁰ Selon le compositeur, rien ne semblait aller bien jusqu'au moment qu'il a mis en musique le livret de *La voix humaine* (1958). Il apporte une propre lecture et interprétation à cette pièce et en ce sens il l'a faite la sienne.¹¹

Par conséquent, notre intérêt a été suscité à propos des deux versions de *La voix* – la pièce de théâtre et l'opéra – et nous avons décidé d'en faire une analyse musicale et littéraire, en étant inspirées et aidées par nos études de musicologie, de langue et de littérature françaises à l'Université de Leyde, de chant et de hautbois classique (master) au Conservatoire Royal de La Haye. Dans ce mémoire musico-littéraire, nous examinerons donc de près la pièce théâtrale de Cocteau et l'œuvre musicale de Poulenc dans une approche essentiellement comparative.

Premièrement, au premier chapitre, nous ferons une analyse formelle des deux œuvres pour point de départ – en tenant compte du paratexte et de la structure. Deuxièmement, ce qui nous intéresse beaucoup en dehors de cette analyse, est le portrait de la protagoniste par Cocteau et Poulenc. Comment est-ce que cette « Elle » y est représentée ? À travers une analyse thématique qui compare à nouveau les deux pièces, nous visons une étude focalisant sur l'héroïne, car, en fin de compte, dans *La voix humaine* – un des rares monologues dans le répertoire mondial écrit sur et pour une femme – il s'agit d'« Elle ». C'est pourquoi nous nous sommes posé principalement la question suivante : « Comment est-ce que Cocteau a portraituré sa protagoniste dans *La voix humaine* et comment est-ce que Poulenc l'a dépeinte dans la sienne ? »

Avant que nous fassions une recherche approfondie des deux *Voix humaines* et de la voix de leur protagoniste, nous aimerions nous attarder un peu plus sur leurs auteurs. Pendant les années '20, Cocteau était le « chroniqueur poétique » du groupe des « Six »¹² dont Poulenc faisait partie. Cocteau a initié ce dernier aux arts du théâtre et a appelé les six compositeurs-musiciens une « Société d'Admiration Mutuelle »¹³, de laquelle il dit en 1953 : « Il me semble que le privilège de ce groupe dénommé Groupe des Six fut de ne pas être un groupe esthétique, mais un groupe amical. »¹⁴ Pour ainsi dire, ces six musiciens et camarades ont mis Cocteau en musique. La reprise de la collaboration entre Cocteau et Poulenc, qui vient donc de commencer à redécouvrir cet auteur et à composer pour le théâtre, ne surprend pas, considérant l'ambiance complètement commune aux deux : « J'ai trouvé une atmosphère qui était véritablement la mienne ainsi que celle de librettiste Cocteau ».¹⁵

⁹ *Ibidem*, pages 266 et 267.

¹⁰ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Libraire Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 278.

¹¹ Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing – (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 10 : « In search of a libretto », page 267.

¹² « Les Six » est un groupe des compositeurs réunissant Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, George Auric, Germaine Tailleferre, Louis Durey, avec leur « chroniqueur poétique » Jean Cocteau, et leur père spirituel Erik Satie.

¹³ Hurard-Viltard, Éveline. *Le Groupe des Six : ou le matin d'un jour de fête*. Paris : Méridiens Klincksieck (1987). Introduction : « Les Six, groupés sans le prévoir, baptisés sans le savoir. », pages 11-15. Conclusion : « Le rôle de Jean Cocteau », page 273.

¹⁴ *Ibidem*, page 60.

¹⁵ Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing – (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 10 : « In search of a libretto », pages 266 et 267.

Bien que la pièce soit fictive et pas autobiographique, nous pouvons présumer que le lien avec leurs vies personnelles est évident. Pendant la création de leurs œuvres, les deux hommes se trouvent effectivement dans une situation similaire – un drame personnel et émotionnel semblable à celui de l'héroïne qu'ils vivent en réalité, d'abord Cocteau avec Desbordes et ensuite Poulenc avec Louis, un sergent de carrière qu'il a rencontré il y a un an et qu'il a peur de perdre. Poulenc semble emmener toutes ses émotions dans la pièce afin d'entrer plus intensivement en l'expérience qu'il dépeint, aidé ainsi par sa condition (dépressive) : « Tout ce que Jean [Cocteau] a créé grâce à ses compétences et son intelligence, moi je l'ai créé avec mes tripes et je pense que cela a ajouté une nouvelle dimension à l'œuvre. » – *La voix humaine* servant en tant que catharsis, étant la « chronique d'un tourment ». ¹⁶ En expliquant ses sentiments dans une lettre à Hervé Dugardin – un des dédicataires de la pièce – Poulenc avoue que, par rapport à Louis, il est « Elle » ¹⁷, tout comme Cocteau qui s'identifie avec « Elle » lui aussi. Cette auto-identification joue un rôle majeur dans ce mémoire, autant que le téléphone mentionné au début. Exactement telle que montre la première page en image, ce mémoire est comme un quatuor des *voix* de Cocteau, de Poulenc, d'« Elle » et du téléphone.

¹⁶ *Ibidem*. Chapitre 12 : « 'A musical confession' : Poulenc, Cocteau and *La voix humaine* » – Poulenc and Cocteau: late rediscoveries, page 323.

¹⁷ *Ibidem*, pages 320 et 321.

Chapitre 1 : *La voix humaine* de Cocteau et de Poulenc

- Les aspects formels de la pièce et de l'opéra

Tout d'abord, nous ferons une lecture de la pièce de théâtre, « *La voix humaine* de Cocteau », en nous concentrant sur les aspects formels du texte théâtral et aussi de la pièce musicale de Poulenc. De quoi se composera l'analyse suivante dans ce cas ? Ce qui importe, sont quelques caractéristiques et repères associés au texte intégral qui nous donneront une idée plus claire de la pièce en elle-même. Premièrement, nous soulignerons ainsi des données générales et formelles comme le titre et le genre littéraire que les intentions de l'auteur et du compositeur, toutes traitées dans « Le paratexte ». Ensuite, nous approfondissons la « structure énonciative » qui est un élément clé autant dans la pièce que dans l'opéra, abordant entre autres les questions des didascalies et (des phases) du monologue-dialogue. De notre point de vue musico-littéraire, il est intéressant de mieux comprendre le paratexte et la structure pour voir comment le texte et la partition vont de pair, avant de faire une analyse du contenu qui se focalise sur la figure de la protagoniste dans la pièce et dans l'opéra.

§1. Le paratexte

Ce qui précède le texte théâtral et également l'adaptation musicale appartient au « paratexte », comme les premiers repères de l'œuvre – pas forcément superficiels, plutôt implicites et immédiats – qui donnent des commentaires « métatextuels » et aident l'approche du texte et du contexte¹⁸, comprenant dans l'ordre : le titre, le genre, les registres et la préface, dont nous parlerons dans ce paragraphe-ci.

1.1 Le titre

Commençons avec le titre de la pièce théâtrale et musicale, le premier repère que nous rencontrons, à savoir évidemment *La voix humaine*. Est-elle *la voix* du monde, de tous les gens ensemble ? Une *voix* générale ou plutôt une *voix* seule, un appel à l'aide ou un son plus rassurant ? Ou est-elle la traduction française du latin « vox humana », un jeu d'orgue appartenant à la famille des jeux d'anche – l'anche vibrante qui ressemble à *la voix humaine* ? En tout cas, le titre nous offre apparemment une dimension métaphorique ou même symbolique.¹⁹ Jean Cocteau a probablement choisi ce titre ambigu afin d'attirer l'attention du public :²⁰ de quoi parle-t-il ? Qu'est-ce que le titre dit du contenu de la pièce ?

Comme le titre le suggère, la *voix* joue un grand rôle dans la pièce, notamment celle de la protagoniste, qui est en effet l'unique *voix* réelle et audible dans l'œuvre en comparaison aux *voix* téléphoniques inaudibles des autres. Pourtant, s'il s'agit en fait seulement de cette *voix* d'« Elle », la pièce pourrait être appelée *La voix féminine* – comme la protagoniste dit elle-même : « C'est humain ou plutôt féminin... ».²¹ Mais qu'en est-il de *la voix inconnue* qui parle la plupart du temps à l'autre bout de la ligne, fort probablement provenant d'un homme – par exemple celui qui s'exprime dans *De andere stem* ?²²

¹⁸ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », pages 9 et 10.

¹⁹ *Ibidem*, page 10.

²⁰ *Ibidem*, pages 9 et 10.

²¹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 42.

²² Nasr, Ramsey. *De andere stem*. Amsterdam : De Bezige Bij (2016).

Compte tenu de l'homosexualité tant de Cocteau que de Poulenc – tous les deux abandonnés par un jeune homme indifférent, hasard ou non, avant qu'ils écrivent leurs œuvres (leurs *Voix humaines*) – nous pouvons imaginer que la pièce s'appelle ainsi, étant « une voix trop humaine »²³ qui est neutre en termes de genre. Peut-être le sexe n'a donc aucune importance et est-il question d'une voix commune, ni celle d'« Elle » ni celle de « Lui » mais des deux, ou mieux, d'une voix collective à laquelle nous, êtres humains, nous identifions – ce qui coïncide avec le genre du « drame », décrit ci-dessous.

Ce n'est d'ailleurs pas seulement dans le drame mais aussi dans la composition de Poulenc que le côté *humain* joue un rôle majeur : « En donnant à la pièce de Cocteau une dimension nouvelle, en l'enrichissant de résonances inédites, la musique fait oublier le côté « tour de force » de *La voix humaine* : elle l'humanise et la dote d'un pathétique déchirant. »²⁴ Selon le musicologue René Dumesnil, « Francis Poulenc a écrit une partition construite avec maîtrise, plus que cela, d'une humanité profonde : le mot « humain » est dans le titre de l'œuvre, l'humanité est la substance même de la musique. »²⁵

En revanche, nous rencontrons également le thème de *la voix déshumanisée*, comme mentionnent Cocteau et Poulenc en croyant que la connexion humaine est entravée par le téléphone et la technologie en général, *déshumanisant* les situations émotionnelles comme dans *La voix humaine* (voir 2.1 *L'idiolecte*, p. 36). Enfin, il va de soi que *la voix (humaine)*, y représentée par le chant classique, est primordiale dans le genre d'opéra et qu'elle supporte, pour ainsi dire, la pièce musicale de Poulenc : « Un récitatif de quarante-cinq minutes sur un fond d'harmonies voluptueuses et volontairement monotones, c'est tout. Cette musique est vraie, plus réelle encore d'être si nue, plus hallucinante de battre sans relâche, au rythme éternel du cœur humain. »²⁶

1.2 Le genre littéraire

En ce qui concerne à nouveau le titre de *La voix humaine*, Jean Cocteau l'a sous-titrée « Pièce en un acte », une habitude de la plupart des dramaturges du vingtième siècle qui nomment leurs ouvrages soit « théâtre », soit « pièce ». Parfois les écrivains ont recours à une « appellation obsolète », comme Cocteau l'a eu pour son *Orphée*, classiquement qualifiée comme « tragédie en un acte et un intervalle ».²⁷ Alors que Cocteau nous laisse le choix avec sa « pièce », Poulenc se limite par le sous-titre « Tragédie lyrique en un acte » pour sa *Voix humaine* transformée en opéra, en référant à la tragédie classique qui avait des éléments lyriques (chantés) à l'origine et principalement aux opéras du septième siècle – le « Grand Siècle » – de Jean-Baptiste Lully, non seulement un compositeur mais aussi un serviteur important de la langue française, à qui Poulenc rend hommage.²⁸

La division en actes, naturellement un héritage de l'époque classique, a totalement disparu ici et il n'en reste que cette caractéristique d'un acte unique – référence éventuellement ironique que Cocteau a fait tel un clin d'œil à l'Antiquité classique. Cependant, étant donné que la pièce ne consiste qu'en un seul acte, elle n'est ni une comédie ni une tragédie, chacune contenant cinq actes

²³ Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris : Éditions Gallimard (2003). Chapitre XV : « Le bruit de la chute » – *Tout déborde*, page 439.

²⁴ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Librairie Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 282.

²⁵ *Ibidem*, page 283.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 13.

²⁸ Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 12 : « 'A musical confession' : Poulenc, Cocteau and *La voix humaine* » – Poulenc's score, page 331.

dans son emploi strict. Plutôt, il s'agit d'une vraie hybridation des genres – tout comme le mélange des genres majeurs de la « tragédie » et « comédie » en « tragi-comédie » – comme l'ont revendiquée les Romantiques, qui réagissaient contre une classification hiérarchique en mélangeant les genres classiques « à l'intérieur d'une forme nouvelle : le drame ». ²⁹ De cette façon, le « drame » – qui prédominait l'âge romantique – a également influencé *La voix humaine* en rendant compte des contradictions de l'homme, comme mentionnées par Hugo. ³⁰ Cocteau lui-même écrit dans la préface de sa *Voix humaine* qu'il « se représente la difficulté de l'entreprise. C'est pourquoi, selon le conseil de Victor Hugo, il a lié la tragédie et le drame avec la comédie sous les auspices des imbroglios que propose l'appareil le moins propre à traiter les affaires du cœur. » ³¹

En combinant ces données nous pourrions dire que la pièce, comme monodrame ou mini-tragédie en un acte, pourrait de préférence s'appeler un « drame » ; au sens large, ainsi que toute pièce de théâtre, mais aussi au sens strict d'un drame dans la définition suivante : « [Une] pièce qui mêle [le] tragique et comique, et se veut [une] représentation du vrai. » ³² Alors que la tragédie vise à la catharsis et la comédie à la critique sociale des mœurs à l'origine, « le drame vise à créer le pathétique et l'identification du spectateur aux héros, en utilisant un plus grand réalisme ». ³³ Ce drame moderne d'un réalisme psychologique et d'une psychologie réaliste correspond au sujet vraisemblable, même banal de *La voix humaine*. Ci-dessous nous avons rédigé le Tableau 1 indiquant trois éléments de *La voix* (voir aussi le Tableau 3) appartenant aux trois genres déjà expliqués de la tragédie, la comédie et le drame opposés selon la subdivision traditionnelle : ³⁴

Les éléments	de la tragédie	de la comédie	du drame
	Le chien malheureux sans son maître (l'« Autre ») et la femme abandonnée par son amour et ses amis	La panne du téléphone et les interventions de « Madame » sur la ligne	Les états d'âme d'« Elle » qui provoquent l'identification du spectateur et le sentiment du pathétique chez le public
	Le nouveau mariage de « Lui »	La musique venant du restaurant	Les mensonges des deux et la tentative de suicide d'« Elle »
	La dernière séparation d'« Elle » et de « Lui »	Le fétichisme des gants et des lettres	Le souvenir du passé et la réalisation d'un manque total

Tableau 1 : Les éléments de la tragédie, de la comédie et du drame

La voix humaine est ainsi au juste milieu des classifications : en entremêlant des événements graves, des réalisations brusques, des émotions « identifiables », des moments « pathétiques » et des incidents gais, elle contient aussi bien des éléments de la tragédie et comédie que du drame pour éprouver l'absurdité de la condition *humaine*. Ces éléments – tantôt tragiques, pathétiques et lyriques, tantôt comiques et réalistes – nous mènent au sujet suivant : le « registre ».

²⁹ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 12.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Préface » : page 9, ligne 3.

³² Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). ANNEXES. Chapitre 3 : « La question des genres », page 213.

³³ *Ibidem*. Chapitre 5 : « Le théâtre : un discours complexe », pages 100 et 101.

³⁴ *Ibidem*. Chapitre 3 : « La question des genres », pages 213-215.

1.3 Les registres

En parlant de registre dans cette analyse nous utilisons la définition traditionnelle : « [Les registres] sont autant de « façons de voir », des façons de faire percevoir le réel. »³⁵ Nous avons déjà conclu ci-dessus que ce « drame moderne » contient des éléments de genres divers et nous pouvons prédire qu'elle se situera aussi dans plusieurs registres qui s'alternent. Tout au long de la pièce nous trouvons en effet souvent les registres suivants, qui sont donc principaux : le comique, le tragique, le pathétique et le lyrique.³⁶

La pièce s'ouvre dans le registre « comique »³⁷ : les problèmes de téléphone, les situations pleines d'humour (en raison de quiproquos et de malentendus), dont le comique est aussitôt clair pour le lecteur/spectateur et qui peuvent facilement être reliées au genre de la comédie. De surcroît, la protagoniste joue la comédie littéralement tandis qu'elle ment à ce propos : « Quelle comédie ? Allô ! Qui ?... que je te joue la comédie, moi ! Tu me connais, je suis incapable de prendre sur moi... (...) Je n'ai pas *la voix* d'une personne qui cache quelque chose... ».³⁸

Après ce commencement comique, le registre passe au « tragique »³⁹, quand « Elle » essaye de dédramatiser son sort triste, à savoir la séparation finale qu'elle attend consciemment : « Il a toujours été convenu que nous agirions avec franchise et j'aurais trouvé criminel que tu me laisses sans rien savoir jusqu'à la dernière minute. Le coup aurait été trop brutal, tandis que là, j'ai eu le temps de m'habituer, de comprendre... ».⁴⁰

Outre ce ton à la fois comique et tragique – qui correspond plus ou moins aux deux genres de la comédie et tragédie – nous rencontrons également d'autres registres, par exemple le « pathétique », quand la protagoniste embrasse passionnément les gants dont elle dit qu'ils sont introuvables.⁴¹ D'une même manière pathétique, « Elle » exprime ses sentiments les plus profonds, son malaise intérieur :

J'ai senti que je ne pouvais pas, que je *ne pouvais pas* vivre... légère, légère et froide et je ne sentais plus mon cœur battre et la mort était longue à venir et comme j'avais une angoisse épouvantable, j'ai téléphoné à Marthe. Je n'avais pas le courage de mourir seule...⁴².

Jean Cocteau, *La voix humaine*, 1930.

Poulenc lui aussi a employé l'indication de registre « *pathétique* » dans sa partition, écrit au-dessus de la phrase « Moi non plus, je ne me croyais pas si forte. »⁴³, avec l'accent sur « *forte* » (chanté fort (*f*) sur les notes les plus élevées de cette phrase), ce que nous voyons à la [Figure 1](#).⁴⁴



En dehors des passages pathétiques, il y a un registre que nous n'avons vu jusque-là qu'occasionnellement, à savoir le « lyrique ». ⁴⁵ Comme nous avons déjà mentionné à la section 1.2, Francis Poulenc a sous-titré sa composition « Tragédie lyrique en un acte », ce qui fait allusion au chant ainsi qu'aux « sentiments intimes ». ⁴⁶ Pour la première fois la protagoniste ose parler honnêtement de son état, elle montre sa vulnérabilité et ne cache plus la vérité quand elle dit : « J'évite de me regarder. Je n'ose plus allumer dans le cabinet de toilette. » ⁴⁷ À nouveau Poulenc a appliqué une indication de registre, dans ce cas-là « lyrique » ⁴⁸ – ce que montre la Figure 2 – juste avant qu'« Elle » avoue ses mensonges auparavant : « C'est parce que je viens de mentir... Tout de suite... là... au téléphone, depuis un quart d'heure, je mens. Je sais bien que je n'ai plus aucune chance à attendre, mais (...) je ne peux pas, je ne veux pas te mentir, même pour ton bien... » ⁴⁹

Subito molto lento (*très sensuel et lyrique*)

sourd. p >



53 E. coute, mon amour. Je ne t'ai jamais menti.

Figure 2 : « Très sensuel et lyrique »

Comme prévu, les registres sont effectivement en alternance et sont, à nos yeux, souvent liés aux genres (voir 1.2) – il faut penser à la corrélation entre la comédie et les éléments comiques, la tragédie et le registre tragique et le drame et les aspects pathétiques ou lyriques. Dans l'opéra de Poulenc, les indications expressives concordent fréquemment avec les registres que nous avons trouvés et mentionnés ci-dessus, donc nous pouvons constater qu'il y aurait un lien entre eux. Ainsi, nous voyons dans la partition des directives avec lesquelles Poulenc précise plutôt les intentions générales de ces passages, qui coïncident avec certains registres comme « pathétique » ⁵⁰ autant que « très lyrique », par exemple au-dessus d'une phrase dans laquelle elle parle de sa douleur : « Comprends-moi, je souffre. Ce fil, c'est le dernier qui me rattache encore à nous. » ⁵¹

1.4 La préface

La préface, par laquelle « les créateurs tentent de faire entendre leur voix » ⁵², fait également partie du paratexte, qui justifie en précisant leurs intentions dramatiques, leurs options dramaturgiques et leurs choix esthétiques desquels nous voulons tenir compte. Régulièrement « la publication de leurs œuvres s'accompagne chez les auteurs d'une réflexion, parfois polémique, sur l'écriture dramatique. » ⁵³

Chez Jean Cocteau il est littéralement question de polémique, ce que nous éclairons plus loin, en dépit de (ou peut-être en raison de) l'excellente réception de sa pièce de théâtre : « Le 19 mars 1929, après trois mois et demi d'hospitalisation, Cocteau fait sa première sortie en auto pour

⁴⁵ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). ANNEXES. Chapitre 3 : « La question des genres », page 212.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 33.

⁴⁸ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 31.

⁴⁹ *Ibidem*, page 37.

⁵⁰ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 11.

⁵¹ *Ibidem*, page 46.

⁵² Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 15.

⁵³ *Ibidem*.

aller lire devant le comité de lecture de la Comédie-Française *La voix humaine* ». ⁵⁴ Cette pièce est tout de suite « acceptée à l'unanimité » ⁵⁵ et destinée à « rompre avec le pire des préjugés : celui du jeune théâtre contre les scènes officielles », comme il l'explique dans sa « Préface », sa pièce ayant besoin d'« un cadre officiel, cadre en or, (...) le seul capable de souligner un ouvrage dont la nouveauté ne saute pas aux yeux. » ⁵⁶ *La voix humaine* est formellement une prouesse, mais certainement pas une nouveauté grâce à l'usage des ressources dramatiques du téléphone dans d'autres monologues théâtraux au début du vingtième siècle. ⁵⁷

Selon Cocteau, « la Comédie-Française possède encore un public avide de sentiments » ⁵⁸, ce qui correspond à certaines réactions des spectateurs qui applaudissent l'auteur « d'avoir su donner à cette femme dévastée ses sentiments les plus profonds et de l'avoir nourrie de son propre effroi. » ⁵⁹ Cependant, nous entendons d'autres voix aussi, ainsi au cours de la dernière répétition avant la générale de *La voix humaine*, une opinion différente est exprimée haut et fort : « Assez ! Assez ! C'est obscène ! C'est à Desbordes que vous téléphonez ! » ⁶⁰ En revanche, la pièce est plutôt acclamée, elle remporte un triomphe et assure enfin à Cocteau les faveurs du grand public. Au final, « la polémique réussit à la pièce » ⁶¹, puisqu'en étant accessible et touchante, elle est la pièce la plus demandée de Cocteau aujourd'hui à travers le monde. ⁶² Jean Cocteau est enchanté en ayant eu le scandale et la controverse espérés que *La voix humaine* suscitait, alors qu'avec son œuvre il « ne cherchait d'ailleurs à choquer personne (...), sinon en provoquant un « scandale de banalité » susceptible de toucher les spectateurs les plus ordinaires. » ⁶³

Il est possible de présupposer que « la non-réciprocité amoureuse était chez Cocteau une hantise, bien plus qu'un thème » ⁶⁴, bien que *La voix* en plein régime dramatique soit « sa première œuvre à traduire la solitude dramatique qui allait marquer les années 30 (...), afin de concentrer encore l'attention sur la solitude pathétique de cette femme agonisant sous le poignard de ses propres questions. » ⁶⁵ Après la lecture de la pièce à la Comédie-Française, Cocteau, en étant lui-même dans une solitude affective, reçoit l'observation suivante : « Nous en restâmes tous consternés, effrayés qu'il ait pu ressentir, exprimer et fixer une forme si particulière et si féminine de la souffrance humaine. » ⁶⁶ Nous pourrions envisager que c'est Cocteau enfin, à travers « Elle », qui supplie son aimé « de ne pas couper le cordon ». ⁶⁷

Parallèlement à la polémique et à la volonté de présenter sa pièce à la Comédie-Française, Cocteau a été incité par d'autres motifs afin d'écrire *La voix humaine*. En ce qui concerne la forme de l'œuvre, Cocteau avait l'envie « de changer de forme » après l'échec de son dernier recueil poétique et de retourner aux arts de la scène (...), le théâtre réaliste, « pour atteindre *physiquement* le public ». ⁶⁸ Étant fréquemment critiqué pour recourir aux effets machinaux dans

⁵⁴ Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris : Éditions Gallimard (2003). Chapitre XV : « Le bruit de la chute » – *La purge*, page 428.

⁵⁵ *Ibidem*, Chapitre XV : « Le bruit de la chute » – *Une voix trop humaine*, page 440.

⁵⁶ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Préface » : page 10.

⁵⁷ Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris : Éditions Gallimard (2003). Chapitre XV : « Le bruit de la chute » – *Une voix trop humaine*, page 440.

⁵⁸ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Préface » : page 11.

⁵⁹ Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris : Éditions Gallimard (2003). Chapitre XV : « Le bruit de la chute » – *Une voix trop humaine*, page 443.

⁶⁰ *Ibidem*, page 441.

⁶¹ *Ibidem*, page 443.

⁶² *Ibidem*, page 443.

⁶³ *Ibidem*, page 441.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, page 440.

⁶⁶ *Ibidem*, pages 440 et 441.

⁶⁷ *Ibidem*, page 441.

⁶⁸ *Ibidem*, page 439.

ses pièces de théâtre (« de machiner trop ses pièces »), Cocteau voulait y employer la forme la plus simple, écrit-il dans sa « Préface », avec un seul acte, une chambre (de meurtre), « un personnage, l'amour, et l'accessoire banal des pièces modernes, le téléphone »⁶⁹. La « défection de Desbordes » l'a potentiellement encouragé « d'aller au plus simple et à dire son désarroi » en retenant l'amant au téléphone, dans son retour au théâtre en forme du monologue.⁷⁰

L'auteur lui-même explique également ses motivations multiples dans la préface à l'édition, les quatre mobiles qui « l'ont déterminé à écrire cet acte »⁷¹, et il parle de ses intentions en les justifiant – il avertit de ne pas vouloir « [résoudre] quelque problème psychologique [mais seulement] des problèmes d'ordre théâtral. »⁷² En précisant il se fixe comme but : 1. de décrire à partir du « souvenir d'une conversation surprise au téléphone, la singularité grave des timbres, l'éternité des silences », 2. en effet « d'aller au plus simple : un acte, une chambre, un personnage, l'amour et (...) le téléphone », 3. de « peindre une femme assise, pas une certaine femme (...) mais une femme anonyme, et fuir le brio » et finalement 4. d'« écrire une pièce illisible, (...) un prétexte, (...) le drame donnant l'occasion de jouer deux rôles (« de jouer pour deux »), un lorsque l'actrice parle, un autre lorsqu'elle écoute et délimite le caractère du personnage invisible qui s'exprime par des silences. »⁷³ Le compositeur lui aussi donne quatre « notes pour l'interprétation musicale », comme une sorte de préface au début de sa partition :

1. Le rôle unique de LA VOIX HUMAINE doit être tenu par une femme jeune et élégante. Il ne s'agit pas d'une femme âgée que son amant abandonne.
2. C'est du jeu de l'interprète que dépendra la longueur des points d'orgue, si importants, dans cette partition. Le chef voudra bien en décider minutieusement, à l'avance, avec la chanteuse.
3. Tous les passages de chant, sans accompagnement, sont d'un tempo très libre, en fonction de la mise en scène. On doit passer subitement de l'angoisse au calme et vice versa.
4. L'œuvre entière doit baigner dans la plus grande sensualité orchestrale.⁷⁴

Francis Poulenc, *La voix humaine*, 1958.

Ce qui en sort des intentions de Cocteau ainsi que de Poulenc, décrites dans le *métadiscours* ci-dessus, se rapporte autant aux facteurs communs comme « l'éternité des silences » ou « la longueur des points d'orgue » et la sonorité (des timbres) soit vocale soit orchestrale, qu'aux nouvelles déterminations par Poulenc comme (l'apparence de) la femme et (le tempo ou caractère de) la musique. Ce sont particulièrement les didascalies et les indications hors-texte, mais aussi évidemment les interprétations des exécutants et la mise en scène qui décident à notre avis dans quelle mesure les idées initiales des auteurs seraient respectées. En tout cas, les perspectives sont belles, comme écrit Poulenc dans une lettre : « *La Voix* est prête à graver (piano et chant). Cocteau se déclare enchanté. Il ne pense qu'à ses mises en scènes, à ses décors [qu'il a accepté de faire]. J'espère que vous aimerez *La Voix*. Daisy Dugardin à qui je l'ai [dédiée et] jouée a sangloté. »⁷⁵

⁶⁹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Préface » : page 8.

⁷⁰ Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris : Éditions Gallimard (2003). Chapitre XV : « Le bruit de la chute » – *Une voix trop humaine*, page 439.

⁷¹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 7.

⁷² *Ibidem*, pages 9 et 10.

⁷³ *Ibidem*, pages 7-9.

⁷⁴ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 2.

⁷⁵ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963) : A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995), page 480.

§2. La structure énonciative dans la pièce et dans l'opéra

Le texte dramatique « se présente sous deux aspects différents et indissociables : le *dialogue* et les *didascalies* », le dialogue contenant « la totalité du discours dit par les personnages durant la représentation » et les didascalies regroupant « tout ce qui est de l'ordre du *métatexte* permettant l'interprétation du texte. »⁷⁶ L'analyse du texte théâtral demande au lecteur de « s'immerger dans la textualité, dans la matière et la musique du texte, c'est-à-dire de faire l'expérience concrète, sensible et sensuelle de sa matérialité. »⁷⁷ À cet égard, la structure du monologue ou du dialogue et l'expérience du spectateur face à la textualité ou à l'action dramatique jouent également un rôle essentiel. C'est pourquoi nous analysons ci-dessous cette structure avec les didascalies et le monologue-dialogue, les phases du monologue-dialogue et ensuite la perception du spectateur.

2.1 Les didascalies

Traditionnellement, le texte théâtral se compose d'un dialogue et des didascalies, un duo qui se caractérise par son indissolubilité et son ambiguïté créées à cause du double rôle que jouent les didascalies : des directives visuelles et sonores visant à la fois à « désigner des éléments d'un fiction » et à fournir « des indications concrètes [afin de] faire exister scéniquement cette fiction ». ⁷⁸ De plus, les didascalies permettent à l'auteur de « s'exprimer directement », lui offrant la possibilité de s'adresser aux lecteurs ainsi qu'aux interprètes et à leur conférer de l'aide et des informations utiles pour mieux « comprendre et imaginer l'action ». ⁷⁹

Les didascalies, déjà utilisées dans le théâtre grec pour donner des instructions en dehors du texte, ont encore gagné d'importance au vingtième siècle en occupant « chez des nombreux dramaturges une place considérable ». ⁸⁰ « Dans le théâtre contemporain le texte à dire perd de sa prééminence au profit des didascalies », ces indications scéniques qui en ont une importance capitale ⁸¹, ne servant plus seulement à souligner les paroles mais aussi à préciser « les conditions d'énonciation du dialogue » – en le modifiant, le contredisant ou même en le remplaçant, tout décrit ci-dessous. Ces « mentions de jeux scéniques » ⁸² mettent donc le texte en situation et peuvent prendre différentes formes, à savoir des didascalies initiales, fonctionnelles, expressives et textuelles. Comme l'aurait dit Molière : « Le théâtre n'est fait que pour être vu ». ⁸³

Dans cette pièce du vingtième siècle – à lire mais surtout à jouer – qu'est *La voix humaine* de Cocteau, les didascalies sont notamment « fonctionnelles », c'est-à-dire qu'elles prennent un sens « pragmatique » et « kinésique » en indiquant les déplacements du personnage, les mimiques et les gestes et en précisant les jeux de scènes comme « des séquences sans paroles ». ⁸⁴ Comme les « poses » et actions décrites dans le « Décor » ⁸⁵, Jean Cocteau a surtout mentionné des actes nets et précis dans les didascalies (VH 19) : « (Elle raccroche, la main sur le récepteur. On sonne). » Parfois la didascalie contient une action qui est le contraire de ce qu'« Elle » dit faire dans le

⁷⁶ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 15.

⁷⁷ *Ibidem*, Chapitre 6 : « Le discours théâtral », page 94.

⁷⁸ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », p. 15.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, page 16.

⁸¹ Le Syllabus de théâtre du Département de français de l'Université de Leyde.

⁸² Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 5 : « Le théâtre : un discours complexe », page 110.

⁸³ <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-45345.php> [En ligne], consulté le 28 janvier 2021.

⁸⁴ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 18.

⁸⁵ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Décor » : page 14.

(monologue)dialogue : « (Elle ramasse sur la table, derrière la lampe, des gants crispin fourrés qu'elle embrasse passionnément. Elle parle avec les gants contre sa joue.) Allô... non... j'ai cherché sur la commode, sur le fauteuil, dans l'antichambre, partout. [Les gants] n'y sont pas... » (VH 27). Outre les actions et indications – (L'actrice dira le passage entre guillemets dans la langue étrangère qu'elle connaît le mieux.) (VH 30) – nous rencontrons aussi les gestes : (Avec un geste machinal de se cacher la figure.) (VH 32).

Même si leur caractère est fortement fonctionnel et littéral, ces didascalies sont donc essentielles pour l'intrigue et en racontent parfois le dénouement, comme par exemple les dernières didascalies de la pièce (VH 58/59) que Poulenc a repris intégralement dans sa partition⁸⁶ à chanter, comme nous voyons à la Figure 3 : « (Elle enroule le fil autour de son cou.), (Elle se lève et se dirige vers le lit avec l'appareil à la main), (Elle se couche sur le lit et serre l'appareil dans ses bras.), (Le récepteur tombe par terre) », ce qui pourrait indiquer un sommeil éternel : la mort...⁸⁷ Contrairement au Cocteau, Poulenc en a ajouté des « didascalies expressives ».

Figure 3 : « Les didascalies fonctionnelles »

Bien qu'il ne soit pas du tout question de didascalies expressives dans ce texte théâtral, elles sont bel et bien (omni)présentes dans la partition musicale de *La voix humaine* juste comme des indications de caractère (« **Très expressif** »⁸⁸ et « **Très calme et morne** »⁸⁹ ci-dessus), où Poulenc les a beaucoup utilisées, du début à la fin (sauf les didascalies répétées). Ces nombreuses didascalies ont toutes à faire avec l'expression (indiquant le ton, rythme, sentiment ou l'intention, l'humeur et le timbre de la *voix*), toutes mises ensemble dans Tableau 2 et montrées à la Figure 4 :

(morne) et (s'énervant) (VHP 3),
 (très doux) (VHP 12),
 (indifférent) (VHP 15),
 (angoissé, chuchoté) (VHP 16),
 (très tendre et doux) (VHP 17),
 (coquette) (VHP 20),
 (hagarde) (VHP 21),
 (exaspérée) (VHP 22),
 (tendrement ironique) (VHP 23),
 (en s'efforçant de sourire) et (angoissée tout à coup) (VHP 24),

(au comble de l'angoisse) (rude) (VHP 25),
 (en colère) (hagarde) (VHP 26),
 (en s'efforçant de paraître calme) (VHP 28),
 (comme un être blessé) (VHP 30),
 (au comble de l'angoisse) (très sensuel et lyrique) (affolée) (VHP 31),
 (tendrement enfantin) (VHP 36),
 (au comble de la passion) (VHP 38),
 (à bout de force) (sans emphase, naturel) (VHP 40),
 (très faible) (VHP 41),
 (au comble de la lassitude) (VHP 45),

(très nerveux mais au contenu au début) (VHP 48),
 (dans angoisse horrible) (épuisée) (très misérable et lent) (VHP 50),
 (presque crié (exaspérée)) (VHP 54),
 (très tendre (bien chanté)) (VHP 58),
 (très doux, en s'efforçant de sourire) (VHP 60),
 (très calme et las) (au comble de la douceur et de l'émotion) (VHP 64),
 (bien timbré) (très expressif) (VHP 65),
 (au comble de la tendresse) (VHP 66),
 (à l'aise) (très chanté et expressif) (dans un souffle) (presque parlé) (VHP 67),
 (hésitant) (sans nuances) (doucement hagarde) (VHP 68),
 (morne et résignée) (VHP 69),
 (très violente) (comme un cri) (dans un souffle) (VHP 71).

Quelques exemples

Le ton : (très tendre et doux)
 Le rythme : très rapide (VH11)
 Le timbre : (bien timbré)
 L'intention : (en s'efforçant de sourire)
 L'humeur : (en colère)

Tableau 2 : Les didascalies expressives

⁸⁶ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), pages 65-71.

⁸⁷ *Ibidem*, « La voix humaine » : pages 58 et 59.

⁸⁸ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 16.

⁸⁹ *Ibidem*, page 65.

Presser beaucoup
(comme un être blessé)

52 Rien, rien, je n'ai rien.

36 *long* *tendre et câlin*
détendu Je te vois,

44 (on sonne) *f* *(en colère)*
Al - lô, c'est toi? Mais non, Mad'moisel - le.

Xylo 3 2 1 3 2 1 3

en animant (au comble de l'angoisse) *très long*
Seu.lement, tu comprends, on parle, on par - le... *très long*

Figure 4 : « Les didascalies expressives »

D'autre part, au texte théâtral, il y a des didascalies fonctionnelles qui révèlent enfin le bien-être de la protagoniste et nous donnent une idée de sa sensibilité :

(Elle raccroche et se trouve presque mal. On sonne.), (Elle marche de long en large et sa souffrance lui tire des plaintes) et (Elle pousse un cri de douleur sourde. [...] Larmes.)⁹⁰

Jean Cocteau, *La voix humaine*, 1930.

Après ce traitement « des éléments constitutifs du texte de théâtre qui forment les conditions du dialogue théâtral »⁹¹, à savoir les « didascalies », il convient tout d'abord d'examiner de près l'autre moitié du duo inséparable : le « dialogue » et/ou le « monologue », tous les deux moyens de « mimer la réalité » en étant un « mode d'expression fondamental dans les textes de théâtre ».⁹²

2.2 Le monologue-dialogue

Selon Jean Cocteau, le drame donne « l'occasion de jouer deux rôles, un [qui] parle et un autre [qui] écoute »⁹³, comme il décrit dans sa « Préface » de *La voix humaine*. Cette dualité constitue la base de la pièce de théâtre, non seulement par ce « double jeu » mais aussi par le fait qu'effectivement elle est à la fois un dialogue et un monologue. Dans le « Décor », Cocteau parle en effet d'un « monologue-dialogue ». Nous éclaircirons ces deux éléments du texte de théâtre combinés, le dialogue et le monologue, dans cette section-ci.

⁹⁰ *Ibidem*, « La voix humaine » : pages 35, 43 et 54.

⁹¹ Le Syllabus de théâtre du Département de français de l'Université de Leyde.

⁹² Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 2 : « Les composantes du récit », page 67.

⁹³ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Préface » : page 9.

D'abord, le « dialogue », précédemment mentionné en combinaison avec les didascalies, est déjà primordial en soi. Le dialogue de théâtre consiste en un texte destiné à l'exécution orale, qui semble être inventé au moment où les paroles sont récitées et qui imite la langue parlée, pleine d'hésitations, de répétitions et de silences (comme c'est le cas dans *La voix*) – tout en style direct. Commençons avec quelques caractérisations du dialogue, qui doit fournir « l'essentiel de ce qui constitue le théâtre »⁹⁴, en créant l'action, en faisant vivre les personnages et en demeurant – même sans représentation – sous sa forme textuelle. Pourtant, dans cette forme-ci, le dialogue perd évidemment le côté non-verbal pertinent, par exemple les gestes et l'intonation, qui fait que les représentations ne sont jamais identiques.⁹⁵

Une caractéristique particulièrement importante est de toute façon celle du double discours, à savoir la « double énonciation » : il y en a une sur scène et une « de la scène vers la salle », d'où les propos des personnages ou du personnage sont produits immédiatement (sans intermédiaire) devant le public.⁹⁶ Cela n'est pas la seule caractéristique concernant la duplicité, car il est également question d'une « double destination », le dialogue théâtral ayant toujours deux destinataires distincts⁹⁷ : « l'allocutaire » adressé, un récepteur oui ou non véritablement présent sur scène, et le « spectateur », le public supposément présent dans la salle en tant que témoin caché de ce qui ne lui est guère adressé.

Comme Cocteau, qui mentionne dans sa « Préface » qu'il a été poussé à écrire son œuvre en se souvenant d'« une conversation surprise au téléphone »⁹⁸ qui ne lui était pas destinée, le spectateur « surprenait [en quelque sorte] une série de dialogues » en étant « voyeur » inaperçu des propos échangés.⁹⁹ Cette situation du « langage surpris » crée une ambivalence de laquelle Cocteau et d'autres auteurs aiment jouer, en particulier s'il y a un destinataire dissimulé mais présupposé.¹⁰⁰ Celui-ci est souvent le spectateur dans la salle ou hors de la scène – comme « Madame » qui espionne à travers le téléphone plusieurs fois dans *La voix* – qui, en sachant ce qui passe et en connaissant des mensonges d'« Elle » avant que son interlocuteur (l'« Autre ») les connaisse, peut être mieux informé que les personnages, ce qui donne lieu à un « surplomb » du spectateur et à un « quiproquo » des personnages de *La voix*.¹⁰¹ Sous-tendues par cette double énonciation et destination dans laquelle le spectateur en sait plus (ou moins, au contraire, à la fin ouverte de la pièce), les soi-disant lois du discours y sont violées par le manque « de coopération, de pertinence et de sincérité ».¹⁰²

Néanmoins, dans cette conversation qui est à sens unique, il existe bel et bien une interaction entre deux interlocuteurs – l'émetteur et le récepteur – alors qu'on n'entend qu'un seul côté de l'histoire. Il est juste de dire que nous avons affaire à un dialogue suggéré, comme celui-ci est toujours une représentation d'un dialogue « réel et normal ». En outre, ce dialogue peut avoir diverses fonctions, le dialogue de *La voix humaine* étant essentiellement « expressif » (« Elle » épanche son cœur) et « persuasif » (« Elle » désire d'influencer la conduite de l'« Autre »¹⁰³), vu que la protagoniste lui montre ses sentiments et qu'elle lui demande de faire

⁹⁴ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 25.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 5 : « Le théâtre : un discours complexe », page 96.

⁹⁷ *Ibidem*, page 97.

⁹⁸ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Préface » : page 7.

⁹⁹ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 25.

¹⁰⁰ *Ibidem*, page 23.

¹⁰¹ *Ibidem*, page 24.

¹⁰² *Ibidem*. Chapitre 6 : « Le discours théâtral », page 94.

¹⁰³ Le Syllabus de théâtre du Département de français de l'Université de Leyde.

quelques choses pour elle comme prendre le chien, garder la cendre, empêcher les « voisins » de jouer du gramophone et comme éviter un certain hôtel à Marseille.¹⁰⁴ Pourtant, ce ne sont pas ses voisins qui font du bruit, puisque l'« Autre » téléphone d'un restaurant et ment lui aussi. « Elle » le sait et aimerait entendre son aveu, dans l'espoir qu'il admette d'avoir menti. Nous croyons qu'il est comme ce dialogue peut exister au travers de deux monologues mensongers.

Bernard-Marie Koltès dit à ce propos que « quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter »¹⁰⁵ (comme c'est le cas dans son œuvre *Dans la solitude des champs de coton*, une pièce de théâtre procédée par monologues). Cela se traduit dans *La voix humaine* de Cocteau par « un étrange « monologue à deux voix » fait de paroles et de silences »¹⁰⁶, un(e) monologue/*voix* audible et un(e) monologue/*voix* inaudible (que Ramsey Nasr a tenté de rendre audible dans *De andere stem*) au-delà de quelques brèves interventions de « Madame » et de Joseph, leurs deux *voix* inaudibles pour le spectateur. Au fond, la pièce de Cocteau ne consiste ni tout à fait en un vrai dialogue ni en un vrai monologue, alors nous pouvons même constater qu'ils sont pour ainsi dire « faux » tous les deux, d'autant plus que, dans sa solitude, la protagoniste s'adresse durant toute la pièce à un(e) autre. « Dans certains faux monologues, la parole solitaire n'est qu'un artifice théâtral qui fait l'économie d'un allocutaire : dans *La voix humaine* de Cocteau, l'héroïne dialogue au téléphone avec un partenaire qu'on ne voit jamais. »¹⁰⁷

Ensuite, après cette analyse du dialogue, nous passerons à la notion du monologue. En général, le « monologue » reste un type spécifique de dialogue avec des facettes variées. Il se peut par exemple qu'un personnage parle à un partenaire à l'écart de l'action ou à un pouvoir supérieur absent, soit à lui-même dans un « monologue intérieur » seulement pensé indirectement, soit au public dans un « monologue absolu » à haute *voix* exprimé directement.¹⁰⁸ Bien que Cocteau ait écrit sa pièce largement au discours direct et suggère le dialogue au présent, utilisant « Je »/« Tu »/« Vous » et des questions/réponses tout le temps, il y a une seule exception ; c'est un passage effectivement monologique où la protagoniste invoque Dieu par une prière répétitive : « Mon Dieu faites qu'il redemande. (4x) Mon Dieu, faites (On sonne. Elle décroche.) » et, sa prière étant exaucée, l'« Autre » la rappelle en effet.¹⁰⁹

Le dialogue « en double portée » dans *La voix humaine* prend donc fondamentalement forme d'un long monologue, un soliloque de trois quarts d'heure sans destinataire scéniquement présent. Cette forme hybride de monologue-dialogue constitue un « portrait monologique et dialogique » qui n'est pas forcément franc, fiable et fidèle, car la protagoniste pourrait donner intentionnellement aux auditeurs et spectateurs une autre image d'elle-même en les influençant par des sentiments et motifs faux, ainsi que par des mensonges (qu'elle reçoit à son tour de l'« Autre » aussi) et en se flattant d'illusions ; c'est un processus d'auto-caractérisation par le monologue et le dialogue.¹¹⁰

Ce qui caractérise cet autoportrait plein de mensonges et d'illusions est la nervosité de la protagoniste, qui se révèle par les poses qu'elle prend. Elles sont essentielles pour le déroulement de la pièce : « Chaque pose doit servir pour une phase du monologue-dialogue (phase du chien –

¹⁰⁴ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : pages 28-30, 42 et 58.

¹⁰⁵ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 6 : « Le discours théâtral », page 97.

¹⁰⁶ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). Texte de présentation.

¹⁰⁷ *Ibidem*, page 95.

¹⁰⁸ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 2 : « Les composantes du récit », page 67.

¹⁰⁹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 56.

¹¹⁰ Le Syllabus de théâtre du Département de français de l'Université de Leyde.

phase du mensonge – phase de l’abonnée, etc.). La nervosité ne se montre pas par de la hâte, mais par cette suite de poses dont chacune doit statuer le comble de l’inconfort. »¹¹¹ Henri Hell revient également sur ce phasage du monologue(-dialogue) par les mots suivants : « Sous son allure rhapsodique, ce long monologue est agencé avec rigueur. Cette scène de rupture est magistralement montée. C’est une suite de séquences, ou plus exactement de « phases ». Il y a la phase du souvenir, la phase du mensonge, la phase du chien qui regrette son maître, la phase du suicide manqué, etc. »¹¹² Nous entrerons dans les détails de la structure en phases à la section suivante.

2.3 Les phases du monologue-dialogue

La plupart des dialogues théâtraux et textes dramatiques s’organisent par une segmentation en plusieurs parties, subdivisées ou découpées « en actes, tableaux, scènes, séquences, ou autres divisions »¹¹³, dans le cas de *La voix* donc en un seul acte comprenant une multitude de phases. Bien qu’il ne s’agisse pas d’une structure visible comme la division en cinq actes, il existe effectivement chez Cocteau une « structuration narrative » par cette division en phases. Ces phases correspondent aux poses d’« Elle », qui parle « debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux (...) [et] à plat ventre ».¹¹⁴

En outre, cette organisation de l’action, détermine la (dis)continuité qui constitue la temporalité de la pièce.¹¹⁵ Vu que « l’action de *La voix humaine* de Cocteau ne constitue qu’un long coup de téléphone, que les spectateurs sont invités à suivre dans son intégralité »¹¹⁶, cette pièce connaît donc avec sa structure rhapsodique aussi une « continuité » de narration, soutenant une « homogénéité entre le temps vécu par le spectateur et le temps fictionnel. »¹¹⁷ Par conséquent, la pièce est un tout continu, sans pauses classiques qui la structurent. Aussi l’auteur et le musicologue Denis Waleckx a-t-il proposé de diviser le monologue-dialogue en vingt-trois phases¹¹⁸ (toutes expliquées au Tableau 3 et utilisées au Tableau 4), qui donnent une idée de la perfection formelle du texte. Même si ces phases ne correspondent pas nécessairement à celles que Cocteau avait à l’esprit, leur existence et importance structurelles sont manifestes.¹¹⁹ Il est en tout cas commode de raconter la narration de la pièce par ces vingt-trois phases, ce phasage – reposant sur l’idée de Poulenc en accord avec Cocteau – paraissant parfaitement utilisable pour l’explication de la structure de *La voix humaine*, comme nous voyons dans le Tableau 3 que nous avons fait à partir de la division de Waleckx.

Afin de préciser leurs fonctions dans le drame, nous pourrions classer les vingt-trois phases en cinq catégories ou types de phases, en suivant également l’idée de Waleckx : 1. des *phases chronologiques* (« la rentrée au présent », « l’espoir final »), 2. des *phases de l’évolution psychologique* qui montrent les stades mentaux de la protagoniste tels que « la première nervosité » et ses paroxysmes de désespoir et de souffrance, 3. des *phases de l’interaction sociale*

¹¹¹ *Ibidem*, « Décor » : page 15.

¹¹² Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Libraire Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 280.

¹¹³ Pruner, Michel. *L’analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 21.

¹¹⁴ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Décor » : page 14.

¹¹⁵ Pruner, Michel. *L’analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 22.

¹¹⁶ *Ibidem*, Chapitre 4 : « Le temps dramatique », page 66.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing – (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 12 : « ‘A musical confession’ : Poulenc, Cocteau and *La voix humaine* » – Poulenc and Cocteau : late rediscoveries, pages 325-328.

¹¹⁹ *Ibidem*, pages 325 et 328.

comme celles du chien et de « l'isolement social », 4. des *phases du problème de téléphone* et – outre cette majorité sombre des phases du présent – il y en a une seule dépeignant la joie (d'autrefois), qui est nommée 5. *La phase du souvenir du bonheur passé* et qui est unique dans sa catégorie.¹²⁰ En accord avec le découpage en phases numérotées et la catégorisation de Waleckx, nous avons établi le Tableau 4.

Tableau 3 : *La voix humaine* divisée en vingt-trois phases par Waleckx

L'intrigue de *La voix humaine* en phases

1. Les problèmes de téléphone (1^{ème} fois)

Une phase assez longue des faux numéros et des tentatives échouées : « Elle » essaie d'appeler son amour.

2. La douleur contrôlée

Au téléphone l'héroïne ment sur sa visite à Marthe, sur ses vêtements et sur la seule pilule qu'elle ait prise. « Elle » demande à son amour comment il va et le dit de venir quand il veut pour prendre ses biens.

3. La première nervosité

« Elle » s'empêche de lui reprocher et dit qu'ils sont francs l'un à l'autre. Elle décide de rester courageuse mais elle est nerveuse quand il lui reproche de jouer un rôle.

4. Le souvenir d'un passé heureux

La femme parle de leur premier rendez-vous : elle souligne son rôle actif dedans et son acceptation des conditions de leur liaison.

5. La rentrée au présent

L'amant prendra ses biens le jour suivant et, après quelques hésitations, « Elle » est d'accord.

6. La phase du chien (1^{ème} fois)

« Elle » veut garder les gants de l'homme en les baisant et elle cache leur existence pour lui. En outre, elle voudrait avoir les cendres de leurs lettres et elle pleure.

7. La phase fétichiste

Le chien cherche son maître, c'est-à-dire l'homme qui est parti. Il la recommande de le tenir mais elle refuse.

8. Les problèmes de téléphone (2^{ème} fois)

Leur conversation est interrompue par une mauvaise ligne pour la deuxième fois.

9. En soulageant les tensions

L'héroïne devine ce que son amant est en train de faire et explique qu'elle évite de se regarder. « Elle » dit que le téléphone pourra devenir une arme effrayante.

10. Les problèmes de téléphone (3^{ème} fois)

Ils sont coupés et « Elle » reçoit un faux numéro.

¹²⁰ *Ibidem*, pages 328 et 329.

11. La réalisation du mensonge

Joseph répond au téléphone et ainsi elle comprend que « Monsieur » n'est pas là. « Elle » raccroche et collapse plutôt.

12. La phase de vérité

La protagoniste lui dit qu'elle savait ce qui se passait mais qu'elle ne voulait pas gâcher leur liaison à eux.

13. La phase de bravade

« Elle » confesse ses mensonges, son essai de suicide, sa peur de mourir seule et la visite du docteur après. Elle rassure son amour qu'elle fait mieux maintenant.

14. L'éclat de la souffrance

« Elle » entend de la musique au bout du fil et elle note que son amour continue à mentir. Elle se sent nerveuse et elle saisit le téléphone qui est leur dernière liaison.

15. La phase du rêve

L'héroïne rêve qu'elle a reçu un vrai coup de téléphone.

16. La phase de désespoir

Explication de sa souffrance, la manque de perspectives sans lui.

17. La phase du chien (2^{ème} fois)

Une description du chien qui personne ne peut approcher.

18. Tante Jeanne

« Elle » lui rappelle la tante qui est totalement changée après la mort de son fils.

19. Les problèmes de téléphone (4^{ème} fois)

Une dame sur la ligne : des mots méchants suivent au détriment de l'homme et elle essaie d'apaiser les deux.

20. L'isolement social

Ses amis l'ont abandonnée mais elle s'en moque.

21. La réalisation d'un manque complet

« Elle » se rend compte qu'avec le téléphone ce qui est fini est fini pour toujours et elle parle du suicide une deuxième fois.

22. L'espoir final

« Elle » pousse son amour à admettre sa tromperie en n'ayant que plus de tendresse pour lui. Il se fâche.

23. L'adieu

Il est temps de dire adieu mais aucun n'a le courage de raccrocher. « Elle » le supplie de ne pas rester au même hôtel à Marseille avec son nouvel amour. Elle dit qu'elle l'aime et lui demande de couper.

Tableau 4 : Les cinq types de phases

<i>Les cinq types de phases</i>	<i>Fonctions</i>	<i>Phases correspondantes</i>
<i>1. Les phases chronologiques</i>	Une fonction fortement dramatique dans la chronologie de la rupture de la relation entre les amants.	<i>2. La douleur contrôlée</i> : le début de la conversation des deux (ex-)amants ; <i>5. La rentrée au présent</i> : la révélation de l'immédiateté de la séparation imminente ; <i>11. La réalisation du mensonge</i> : l'un des piliers du drame ; <i>22. L'espoir final</i> & <i>23. L'adieu</i> : une sorte d'épilogue, en marquant la fin.
<i>2. Les phases de l'évolution psychologique</i>	Une description des états d'âme d'« Elle » qui, loin d'être linéaire et ayant de sentiments contradictoires et juxtaposés, reflète la difficulté d'être par ses hésitations et ses répétitions, sa redondance et son bégaiement, sa phraséologie et ses platitudes, tous faisant partie du plan soigné de Cocteau.	<i>3. La première nervosité</i> : la décision de rester courageuse mais la nervosité paraît après le reproche de « jouer un rôle » ; <i>7. La phase fétichiste</i> : le fétichisme des gants et de la cendre ; <i>9. En soulageant les tensions</i> , <i>12. La phase de vérité</i> : la confession de ses mensonges et de sa tentative de suicide ; <i>13. La phase de bravade</i> <i>14. L'éclat de la souffrance</i> : par le mensonge persistant de l'autre sa nervosité revient et, tourmentée, « Elle » s'accroche au téléphone. <i>15. La phase du rêve</i> ; <i>16. La phase de désespoir</i> ; <i>21. La réalisation d'un manque complet</i> : avec le téléphone ce qui est fini est fini pour toujours ; deuxième mention du suicide.
<i>3. Les phases de l'interaction sociale</i>	La révélation de la solitude de l'héroïne abandonnée par ses amis et même par son chien ; le renforcement de sa perte de la perspective et sa détresse concernant ses relations avec les autres (voix).	<i>6. La phase du chien (1^{ème} fois)</i> : une description du chien qui cherche son maître (l'« Autre ») et le refus d'« Elle » de garder ce chien. <i>17. La phase du chien (2^{ème} fois)</i> ; <i>18. Tante Jeanne</i> : le changement de la tante après la mort de son fils ; <i>20. L'isolement social</i> : se moquant de l'abandon des anciens amis.

<p>4. Les phases des problèmes de téléphone</p>	<p>Fonction dramatique qui offre une alternative à la tragédie, en montrant la banalité du monde quotidien (défaillance du service téléphonique, interruptions répétées du drame, la panne devenant une métaphore de la relation entre « Elle » et l'« Autre », vu que le téléphone est leur seule connexion : au moment où la ligne est coupée ou occupée, « Elle » ne peut pas « connecter » avec son amant dans tous les sens.</p>	<p>1. La phase des problèmes de téléphone (1^{ère} fois) : une phase assez longue de des numéros faux et des tentatives échouées, quand la protagoniste essaie d'appeler son amour (l'« Autre »). Cette phase revient quatre fois, plus ou moins d'une façon similaire, parfois plus courte ; 8. La phase des problèmes de téléphone (2^{ème} fois), 10. La phase des problèmes de téléphone (3^{ème} fois) & 19. La phase des problèmes de téléphone (2^{ème} fois)</p>
<p>5. La phase du souvenir du bonheur passé</p>	<p>Dans cette pièce de théâtre il n'y a qu'une phase joyeuse et heureuse et même si ce bonheur est longtemps passé, elle est comme la lueur d'espoir dans chaque tragédie.</p>	<p>4. La phase du souvenir du bonheur passé : l'héroïne parle de leur premier rendez-vous, y soulignant son rôle actif et son acceptation des conditions de leur liaison.</p>

Pour des raisons pratiques, Poulenc a repris ce terme de « phase » – particulièrement bien adapté aux exigences de la pièce car suffisamment vague et structuré pour respecter la continuité du déclin émotionnel de l'héroïne. Il écrit à Pierre Bernac en 1958 : « Mon exutoire c'est *La voix humaine*. Cocteau approuve tout mon plan qui charpente en « Phases » ce texte (Phase du chien, phase du mensonge, de l'empoisonnement). »¹²¹ En admirant profondément « le texte lucide et bien conçu »¹²², Poulenc a pris soin de maintenir l'équilibre fondamental de l'œuvre de Cocteau, alors qu'en même temps il a sensiblement réduit le texte, en supprimant certaines phases, tout en préservant les pierres angulaires du drame. Comme le compositeur réduit par exemple les références aux autres au minimum par le découpage des « phases de l'interaction sociale », il cherche le drame à se concentrer surtout sur les deux amoureux.¹²³ Poulenc écrivait dans une lettre à l'Opéra-Comique : « Je pense qu'il me fallait beaucoup d'expérience pour respecter la parfaite construction de *La voix humaine* qui doit être, musicalement, le contraire d'une improvisation. »¹²⁴

¹²¹ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963) : A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995), page 478.

¹²² Poulenc, Francis. *Interview de Francine Bloch*. Paris : Phonotèque nationale (le 15 décembre 1958), enregistrement N° 216.

¹²³ Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 12 : « 'A musical confession' : Poulenc, Cocteau and *La voix humaine* » – Poulenc and Cocteau : late rediscoveries, pages 325, 329 et 330.

¹²⁴ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Librairie Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », pages 277 et 278.

En écoutant la version de Poulenc, Cocteau aurait dit que son « œuvre a passé par Poulenc » et qu'elle « a évolué » d'une manière émouvante.¹²⁵ Cela devient évident en étudiant les coupures du compositeur, comme Poulenc n'a donc pas traité également les différents types de phases. Ainsi, il a entièrement omis quelques phases « de l'évolution psychologique », afin d'alléger le deuil de l'héroïne en supprimant les phases où elle se comporte d'une façon névrosée et invraisemblable. En conséquence, l'omission de la phase « fétichiste », celle « de bravade » et celle « du rêve » change selon Waleckx le portrait de la protagoniste (voir 2.1.1) en la rendant plus calme, moins hystérique et dès lors peut-être plus touchante.¹²⁶ Personnellement, nous pensons que malgré ces changements impactés parfois regrettables – par exemple l'omission de certaines phases et scènes que nous trouvons intéressantes et précieuses par leur outrance et tension, comme celles des gants et du rêve (VH 28/29 et 44/45) – l'essence de la pièce a été préservée dans la version de Poulenc.

Dans sa *Voix humaine*, nous verrons que ce phasage s'applique également à la partition qui trouve « son unité dans une suite de fragments musicaux souvent très brefs, (...) la structure de la pièce de Cocteau [aidant] le compositeur (...) [à traduire] chacune de ces phases en autant de « segments musicaux » ayant chacun sa personnalité propre. »¹²⁷ Ces segments musicaux, que nous pouvons appeler des motifs ou des thèmes récurrents comme dit le compositeur lui-même, sont primordiaux chez Poulenc. « J'ai trouvé et, c'est le secret, tous mes thèmes »¹²⁸, il écrit à Daisy et Hervé Dugardin à qui Poulenc a dédié sa pièce tendrement¹²⁹ en disant que « Toute *La voix* est esquissée et je pense que Daisy et toi peuvent être fiers de la dédicace. »¹³⁰

Ainsi, Poulenc a trouvé quatorze thèmes instrumentaux qui fonctionnent comme des motifs musicaux, pour la plupart correspondant aux états psychologiques différents de l'héroïne seule et unifiant la diversité extrême des émotions que nous voyons et entendons dans le drame internalisé qu'est *La voix humaine* – en supportant, balançant et répondant à la *voix* et en assurant une continuité dans ce discours très fragmenté.¹³¹ Dans les paroles de Henri Hell, « Dès le début, certains thèmes lyriques sont amorcés, qu'on retrouve par la suite, et qui donnent à l'œuvre sa couleur particulière et son unité. Thèmes qui ne sont pas, il faut les préciser, des leitmotifs. »¹³²

En outre, le piano ou l'orchestre (Poulenc a orchestré sa pièce aussitôt) reste silencieux juste comme la *voix* quand « Elle » écoute en silence son interlocuteur – la réponse musicale qui suit suggérant ce qu'elle a entendu sans jamais noyer le texte, ce qui est l'essentiel pour Poulenc (voir Chapitre 2, 2.2 *Le style*). Nous pouvons imaginer que les thèmes représentent et symbolisent l'héroïne musicalement pendant qu'« Elle » chante d'une manière parlante (expliquée plus loin dans *Le style*).

Bien qu'en général les motifs n'aient pas de tonalité claire, il y en a quelques-uns avec une tonalité définie où la mélodie est chantée uniquement. Un bel exemple rare est le « motif du suicide », visible à la figure audible lors du passage d'une overdose des comprimés : « Et que si je les prenais tous, je dormirais sans rêve, sans réveil, je serais morte. »¹³³ (VH 38), duquel Poulenc

¹²⁵ *Ibidem*, page 329.

¹²⁶ *Ibidem*, page 330.

¹²⁷ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Librairie Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 280.

¹²⁸ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963) : A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995), page 478.

¹²⁹ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 8.

¹³⁰ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963) : A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995), page 478.

¹³¹ Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 12 : « 'A musical confession' : Poulenc, Cocteau and *La voix humaine* » – Poulenc and Cocteau : late rediscoveries, pages 333 et 338.

¹³² Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Librairie Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 283.

¹³³ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 36.

dit au moment où il travaille sur ses motifs musicaux : « J'ai l'idée lorsqu'« Elle » raconte son empoisonnement d'une valse lente en ut mineur. J'avais peur que cela fasse Piaf, [mais c'est plus] sur un rythme de valse triste genre Sibelius. »¹³⁴ Ce qui frappe, c'est que la mélodie pure s'y trouve exclusivement dans le chant lyrique accompagné très traditionnellement d'un mouvement de valse instrumental et homophone dans le piano/l'orchestre (Figure 5) :

Figure 5 : « Dououreux mais très simple »

Logiquement ce « motif de suicide » revient dans la partition, cette fois-ci après un point d'orgue d'une longueur extrême au chiffre 91, avec l'indication vocale et caractéristique dans la didascalie : « (*Très doux, en s'efforçant de sourire*) » et l'indication de tempo suivante : « **Très calme** (tempo exact) ». ¹³⁵ Avec ce dernier passage accompagné par son motif de suicide, Poulenc donne une interprétation particulière à la pièce de Cocteau où il insinue en effet le suicide de la protagoniste, malgré le fait qu'« Elle » affirme qu'« On ne se suicide pas deux fois. »¹³⁶ (VH 54).

2.4 La perception du spectateur

Avant de nous concentrer sur la protagoniste de *La voix humaine*, nous allons parler de la perception du public, ce qui implique des questions de perspective dramatique et du point de vue au théâtre, l'identification à double illusion et la distance esthétique chez le spectateur. Il va de soi que le dialogue ou monologue théâtral s'adresse, en un sens, toujours à un public qui est donc d'un certain point de vue le destinataire essentiel.¹³⁷ « La perspective du spectateur, c'est-à-dire le point de vue qu'il a sur les personnages, est déterminée par son degré de participation à ce qui lui est représenté »¹³⁸, allant du « désintéret absolu » ou de la dénégation – « le refus critique d'entrer dans l'illusion [théâtrale] » – à « l'identification totale » au personnage.

Le personnage de théâtre fait pour ainsi dire partie d'« une double illusion identificatrice » qui engendre un processus d'appropriation de la part de son interprète et d'identification de la part du public.¹³⁹ De surcroît, la psychologie du personnage théâtral s'appuie de toute façon sur « une double illusion » en n'existant ni dans le personnage ni dans l'acteur mais en étant « le

¹³⁴ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963) : A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995), pages 477 et 478.

¹³⁵ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 60.

¹³⁶ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 54.

¹³⁷ Le Syllabus de théâtre du Département de français de l'Université de Leyde.

¹³⁸ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 88.

¹³⁹ *Ibidem*, page 88.

produit de leur rencontre » et celle de l'imagination du spectateur, qui s'imagine être ce personnage et qui est prêt à partager sa perspective.¹⁴⁰

Par cette perspective, le lecteur ou spectateur découvre ensuite les personnages en fonction du « point de vue narratif ». ¹⁴¹ Ce mode de vision peut être « externe », en étant raconté par un témoin des faits, ignorant en particulier les pensées des personnages et semblant vu par un observateur extérieur, un spectateur. Toutefois, la perspective est parfois aussi « interne » – limitée à ce que le personnage voit et entend, en reproduisant « ce monologue intérieur que constitue [sa] pensée (...), avec ses erreurs de perspective, sa perception limitée de la réalité, et aussi sa forte charge affective ». ¹⁴² Cette technique du point de vue interne favorise les phénomènes d'identification du lecteur ou spectateur avec le(s) personnage(s).¹⁴³

Quant au théâtre, où les personnages s'expriment sans intermédiaire, « le spectateur se trouve *a priori* dans une situation de témoin impartial convié à suivre ce qui lui est montré » dans cet art de représentation reposant sur la « mimesis ». ¹⁴⁴ Dans ce récit mimétique, l'auteur n'est pas neutre puisqu'en préférant une certaine perspective il manipule et influence le point de vue du spectateur. Il utilise le phénomène de la « distance esthétique [par laquelle] s'impose cette mise en perspective des personnages : plus le spectateur entre dans un processus d'identification, plus il est prêt à s'associer au point de vue du héros ou de l'héroïne », ayant pour le dernier ou la dernière une sympathie qu'il perçoit comme une correspondance privilégiée entre lui et le personnage. Cette distance esthétique du spectateur peut être déterminée par plusieurs composants : « des facteurs scéniques, dramaturgiques, cognitifs, rationnels et affectifs. » ¹⁴⁵

En ce qui concerne la perception de *La voix humaine*, nous pouvons envisager quelques facteurs qui en jouent un rôle et créent une distance croissante ou décroissante. Dans *La voix* il est notamment question des « facteurs dramaturgiques [qui] visent (...) à réduire la distance esthétique du spectateur. » En effet, plus nous entrons dans la vie intérieure de la protagoniste, plus nous sommes en mesure d'adopter sa perspective exprimée en toute sincérité, lorsque l'auteur nous donne ses « confidences et aveux » – à notre avis une particularité évidente de la pièce de Cocteau et des « apartés, monologues, scènes de confession » en général, qui provoquent un processus de « focalisation interne » en permettant de révéler les mobiles ou les arrière-pensées des personnages et en introduisant le spectateur dans le secret de leur « âme ». ¹⁴⁶ Un bel exemple d'un facteur dramaturgique dans *La voix humaine* est au moment où « Elle » dévoile des secrets, se montre vulnérable et ouvre son cœur en parlant franchement pour la première fois lorsqu'elle avoue ses mensonges. ¹⁴⁷

Premièrement, « les « facteurs cognitifs » [qui] reposent sur la connivence qui s'instaure entre le personnage et le spectateur. » ¹⁴⁸ En partageant un même savoir ou en comprenant la situation en même temps que lui, « la complicité qui les réunit diminue la distance esthétique » ¹⁴⁹ – la « convergence », assez commune dans les représentations de théâtre. En revanche, l'identification est rendue plus difficile quand le spectateur et le personnage n'apprennent pas à la même vitesse en cas de décalage et d'incompréhension. Similaires sont les « facteurs rationnels

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 2 : « Les composantes du récit », pages 55 et 56.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 88.

¹⁴⁵ *Ibidem*, page 89.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : pages 32-37.

¹⁴⁸ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 90.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

[qui] mettent en jeu la cohérence interne des personnages » : si ses actes sont en accord avec ses idées, le héros ou l'héroïne reçoit notre sympathie, mais s'ils sont en contradiction, la distance esthétique entre lui ou elle et le spectateur augmente.¹⁵⁰ Dans ce cas, les communications interne et externe avec le public ne correspondent pas, par exemple dans un comportement contraire à l'action : l'héroïne de *La voix* qui « parle avec les gants contre sa joue »¹⁵¹ en disant que les gants n'y sont pas. Par cette inconséquence il y a « divergence », le cas le plus courant au théâtre, comme dans les situations de surplomb et quiproquo.¹⁵²

Ensuite, il y a les « facteurs affectifs », qui sont purement subjectifs et dépendent de la (dés)approbation de la conduite du personnage : si le spectateur se sent enclin à partager sa perspective, son opinion et son moral, il éprouvera une plus grande sympathie et compassion vers le personnage, ce qui augmente enfin le point de vue par la mise en perspective de la représentation.¹⁵³ De toute façon, le spectateur a une tendance à s'identifier au personnage et à se laisser prendre par « l'illusion théâtrale », un processus psychologique par lequel les sentiments du personnage sont transportés au public, lui demandant une certaine attitude mentale : il ne doit pas rester indifférent aux malheurs qui arrivent à leur héros ou héroïne, mais il doit éprouver de la sympathie et si possible une « catharsis », qui le libérera des émotions suscitées.¹⁵⁴

En particulier, il dépend des facteurs susmentionnés et des processus de focalisation interne que le spectateur puisse parvenir à l'« identification totale ». Dans *La voix humaine*, le spectateur ne connaît que les pensées d'« Elle » par ses déclarations, parfois mensongères, ses sentiments montrés ou réprimés et ses décisions prises à l'instant, et il peut avoir l'impression de les partager. Cette situation paradoxale est « évidemment propice à des effets de pathétique et d'identification », d'adhésion et d'illusion que la protagoniste agisse « pour de vrai », comme le revendique la convention du « quatrième mur transparent, à travers lequel le spectateur voit la pièce. »¹⁵⁵ De cette spécificité théâtrale, c'est-à-dire le rapport à un public, nous percevons toujours la présence dans la composition du texte intégral, ne fût-ce que d'une façon implicite.

Après avoir traité la perception et le rôle du spectateur face à l'action dramatique, nous passons aux personnages de la pièce, principalement la protagoniste. Nous établirons un lien entre la vision du personnage au sens large, plus spécifiquement celle de la protagoniste de Cocteau et de Poulenc, qui l'a réinterprétée à sa propre manière.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 29.

¹⁵² Le Syllabus de théâtre du Département de français de l'Université de Leyde.

¹⁵³ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 91.

¹⁵⁴ Le Syllabus de théâtre du Département de français de l'Université de Leyde.

¹⁵⁵ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 5 : « Le théâtre : un discours complexe », page 104.

Chapitre 2 : La « voix humaine » d'« Elle »

– Analyse du monologue-dialogue de la protagoniste

Nous ferons maintenant une analyse thématique des pièces théâtrale et musicale, qui se compose d'une approche comparative des personnages (les uns par rapport aux autres et aussi aux auteurs Cocteau et Poulenc) et du fonctionnement du monologue-dialogue – en mettant l'accent sur la protagoniste, en fait le seul personnage présent sur scène, dont nous élaborerons l'essence, le discours et l'évolution aux deux paragraphes suivants : §1. « Le portrait de la protagoniste » et §2. « La « voix » de la protagoniste ». Tout en soulignant d'abord la représentation de l'héroïne et ensuite le continu du discours, nous associons les idées respectives de Cocteau et de Poulenc. Après une focalisation sur les personnages, les *voix* dans *La voix* et leurs liaisons, nous nous concentrons donc sur les mécanismes du discours du personnage de théâtre, dans ce cas-là le monologue-dialogue – y compris l'« idiolecte », le « style » et le « fonctionnement » du discours, traitant « les présupposés et sous-entendus », « le dit et le non-dit » et naturellement « les silences ».

§1. Le portrait de la protagoniste

Pour commencer, nous visons une étude de la protagoniste – le « personnage principal » – en faisant son « portrait ». Le portrait d'un personnage est un « effet de réalité » largement utilisé¹⁵⁶ (ordonné et dosé d'une façon cohérente et vraisemblable), qui se compose de la combinaison de ses traits psychiques, physiques et sociaux et de sa manière de les présenter.

En réalité, cette construction du personnage en portrait psychologique « se fait souvent, et pas seulement à l'époque contemporaine, par l'ensemble des indications données à son sujet au fil du texte, par ce qu'il fait et ce qu'il dit. Le cas est particulièrement net dans les textes de théâtre. »¹⁵⁷ Ainsi, dans *La voix humaine*, il s'agit en premier lieu d'un « autoportrait », qui réside dans un procédé d'« auto-caractérisation » (les traits caractéristiques individualisés) explicite d'une part (le portrait que la protagoniste fait d'elle-même par les signes verbaux et leur contenu) et implicite de l'autre (les signes verbaux comme la manière de parler, son « idiolecte » expliqué au 2.1, et les signes non-verbaux comme ses gestes et son costume).¹⁵⁸ C'est sur ces points que nous allons nous pencher pendant les deux paragraphes sur le portrait et la *voix* de la protagoniste, tandis que nous traitons et examinerons cette caractérisation explicite et implicite, verbale et non-verbale. De plus, nous aborderons aussi les « portraits » des autres personnages, mais d'abord, parlons de la psychologie de la protagoniste dans *La voix humaine*, commençant avec son identité et parlant ensuite du processus de l'identification.

1.1 L'identité et l'identification

Car, qui est-elle, cette « Elle » ? Cette femme fictionnelle, ce participant de l'action, est définie par les indications que donne le texte à son sujet, concernant tant son *être*, repérable à travers ses caractéristiques psychologiques ou sociales et ses attributs, que son *faire*, à savoir son

¹⁵⁶ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 2 : « Les composantes du récit », page 71.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Le Syllabus de théâtre du Département de français de l'Université de Leyde.

comportement et ses actes.¹⁵⁹ « Afin de *l'identifier*, il est important de relever ce que [le personnage] dit de lui-même, (...) en tenant compte non seulement des mensonges éventuels [comme est le cas dans *La voix humaine*], mais aussi [du point] de vue le concernant. »¹⁶⁰

En outre, certains noms restent indéterminés, ce qui est le cas de la protagoniste et son amant dans *La voix* dont nous ignorons les noms – comme dans le cas des deux personnages des *Amants du métro* de Tardieu qui ne s'appellent que « Elle » et « Lui » eux aussi : il paraît que « la banalité des existences transparait alors dans l'insignifiance ou l'absence des patronymes », un aspect récurrent dans la littérature du vingtième siècle.¹⁶¹ Ainsi, Cocteau écrit dans sa préface qu'il s'agit d'« une femme assise, pas une certaine femme, une femme intelligente ou bête, mais une femme anonyme »¹⁶². Pourtant, malgré le fait que le personnage anonyme d'« Elle » ne porte pas de nom, l'auteur et le compositeur de *La voix* ont tous les deux une image bien claire de la protagoniste. Dans le « Décor », Cocteau donne ensuite « des indications précises sur le décor, la mise en scène et le jeu de l'interprète »¹⁶³ :

Le style de cet acte excluant tout ce qui ressemble au brio, l'auteur recommande à l'actrice qui le jouera sans son contrôle de n'y mettre aucune ironie de femme blessée, aucune aigreur. Le personnage est une victime médiocre, amoureuse d'un bout à l'autre. (...) Il voudrait que l'actrice donnât l'impression de saigner, de perdre son sang, comme une bête qui boite, de terminer l'acte dans une chambre plein de sang.¹⁶⁴

Il se trouve donc que « les auteurs apportent parfois quelques précisions sur *l'identité* de leurs personnages »¹⁶⁵, comme l'indiquent ces descriptions de la protagoniste dans la préface, le décor et dans les didascalies, tout comme (celles de) son apparence dans les pièces et dans les dessins de Cocteau. Ce dernier a par exemple envoyé un portrait physique de sa protagoniste, en dessin détaillé* de chemise, manteau et souliers, sans changement à Poulenc.¹⁶⁶ Le compositeur à son tour, sensible aux belles femmes jeunes, « a indiqué, de façon très précise [que] le rôle unique de *La voix humaine* doit être tenu par une femme jeune et élégante. Il ne s'agit pas d'une femme vieille que son amant abandonne. »¹⁶⁷

En ce qui concerne les traits physiques des personnages, des signes non-verbaux qui aident à les *identifier* dans la caractérisation implicite, leurs apparences sont souvent complétées par « des indications sur leurs costumes, qui prennent une valeur symbolique » et donnent également de détails sur les qualités sociales, « leur condition sociale et même leur personnalité », ce que les auteurs savent et utilisent afin de transmettre « des idées, des connaissances ou des sentiments. »¹⁶⁸ Ainsi, « Elle » est habillée en longue chemise de nuit et brièvement en manteau

¹⁵⁹ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 2 : « Les composantes du récit », page 69.

¹⁶⁰ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 72.

¹⁶¹ *Ibidem*, page 74.

¹⁶² Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Préface », page 8.

¹⁶³ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Libraire Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », pages 284 et 285.

¹⁶⁴ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Décor », pages 15 & 16.

¹⁶⁵ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 74.

¹⁶⁶ *Un dessin dans une lettre de Jean Cocteau datant du six décembre 1958, que Poulenc a gardée en préservant le portrait.

Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing – (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 12 : « 'A musical confession' : Poulenc, Cocteau and *La voix humaine* » – Cocteau's direction, décor and costumes, page 341.

¹⁶⁷ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Libraire Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 284.

¹⁶⁸ *Ibidem*, page 76.

oriental avec col montant et fentes, portant de souliers de rubis (correspondant aux teintes rougeâtres de ses cheveux) mais surtout pas de bijou – son costume que Cocteau a dessiné et annoté à la main ne laisse rien au hasard et son apparence, avec sa tenue et son téléphone, a l'air d'une femme fortunée, venant d'une certaine condition sociale, supposons-nous.

Sa tentative de suicide (selon nous pas vraiment un signe d'une « victime médiocre ») et la nuit suivante expliquent les vêtements de nuit qu'elle porte et l'absence de bijoux, mais elle fait un autoportrait physique faux au début de la pièce, en trompant l'« Autre » et en confondant le spectateur qui voit qu'elle ment. Cela résulte en une sorte de surplomb¹⁶⁹ : « Après je me suis habillée (...) Ma robe rose, avec la fourrure... Mon chapeau noir... Oui, j'ai encore mon chapeau sur la tête... », ses vêtements montrant de nouveau un certain luxe.¹⁷⁰ Plus tard « Elle » avoue son mensonge en décrivant son habit réel et ses gestes : « Seulement je mentais en te décrivant ma robe rose (...) je n'ai pas ma robe rose. J'ai un manteau sur ma chemise parce qu'à force d'attendre ton téléphone, à force de regarder l'appareil, (...) je devenais folle, folle ! Alors j'ai mis un manteau et j'allais sortir, prendre un taxi, me faire mener devant tes fenêtres, pour attendre... ».¹⁷¹

L'apparence de l'héroïne est précisée non seulement dans le texte intégral et dans les didascalies mais aussi dans le « Décor », où Jean Cocteau révèle à nos yeux déjà l'importance de signes non-verbaux de la caractérisation implicite comme les poses (« debout », « de profil », « à genoux ») comme mentionnées dans 2.1), les gestes et les silences, les allusions à la séparation et même à la mort. Cocteau fait le portrait particulier de la protagoniste par les signes (non-)verbaux – aussi bien physiquement que psychiquement – en tant qu'une femme en chemise blanche, assise et anonyme, qui est la « victime médiocre » de son abandon et qui a l'air de « saigner », de mourir.

Le rideau découvre une chambre de meurtre. Devant le lit, par terre, une femme en longue chemise est étendue, comme assassinée. Silence. La femme se redresse, change de pose et reste encore immobile. Enfin, elle se décide, se lève, prend un manteau sur le lit, se dirige vers la porte après une halte en face du téléphone. Lorsqu'elle touche la porte, la sonnerie se fait entendre. (...) De cette minute elle parlera debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux derrière le dossier de la chaise-fauteuil, la tête coupée, appuyée sur le dossier, arpentera la chambre en traînant le fil, jusqu'à la fin où elle tombe sur le lit à plat ventre. Alors sa tête pendra et elle lâchera le récepteur comme un caillou.¹⁷²

À ces caractérisations physiques et non-verbales « les auteurs ajoutent un ensemble d'éléments caractérisant le tempérament, les vices ou les qualités [psychologiques et sociales] du personnage »¹⁷³, les motivations étant un élément essentiel de la caractérisation et donc de l'identité. Cette caractérisation psychique est claire chez la protagoniste dans *La voix humaine*, dont la psychologie et les motivations sont l'action de la pièce en suscitant et en exerçant simultanément l'action, l'activité et l'affectivité sur le lecteur. « Elle » nous semble un être sensible mais fort, féminine, indulgente, amoureuse mais capricieuse, nerveuse mais courageuse, indécise et surtout très dépendante. Ses états d'âmes et actions entraînent ce portrait plutôt psychologique, le personnage recevant son « caractère par surcroît et en raison de [ses] actions »¹⁷⁴ au-delà du portrait physique qui existe principalement dans la représentation théâtrale et peut-être dans notre imagination.

¹⁶⁹ *Ibidem*. Chapitre 1 : « Approche du texte théâtral », page 24.

¹⁷⁰ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine », page 22.

¹⁷¹ *Ibidem*, pages 37 et 38.

¹⁷² Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Décor », page 14.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 77.

Hormis ces traits de caractère, nous trouvons de diverses descriptions du comportement de la protagoniste qui correspondent à celle de Cocteau dans le fragment du « Décor » et qui complètent la caractérisation explicite et interne : « Cette femme qui implore, se souvient, vérifie les hôtels et compte les kilomètres, mais dont le cœur saigne, [elle a « l'impression de saigner », comme dit Cocteau,] cette femme qui ne peut plus tenir debout ni même avaler de nourriture, (...) *c'est tout être délaissé qui souffre pour rien mais préfère encore s'avilir, en prenant sur soi tous les torts, plutôt que reconnaître l'indifférence de son bourreau, et le supplie même de parler encore, pour retarder le couperet* ». ¹⁷⁵ Dans ce caractère connu – un personnage universel, presque cliché – le lecteur-spectateur peut reconnaître une part de lui-même, « comme une amoureuse trahie, sans trop de cohérence ». ¹⁷⁶ L'héroïne parle à cet amant pour la dernière fois, évoquant le passé et les jours heureux, mentant, niant la réalité et se raccrochant « à la moindre parole d'espoir ; soudain elle s'emporte, s'affole, elle souffre, elle clame sa souffrance, puis se calme, en apparence seulement quand (...) elle retombe sur son lit, évanouie. » ¹⁷⁷

Enfin, nous examinons « l'identification » aux personnages par le lecteur-spectateur ainsi que par l'auteur-compositeur. Les traits caractéristiques qui individualisent les personnages « créent un *être* à la fois fictif et réel auquel il est possible de *s'identifier* : un personnage théâtralement efficace alliant l'universalité à l'individualité, le général au particulier, avec la possibilité de se reconnaître. » ¹⁷⁸ Pourtant, il est vrai que « leur caractère ne peut être que déduit de leur action et non pas l'inverse (...) à partir de [laquelle] le lecteur ou le spectateur a la liberté de construire la logique expliquant son comportement. » ¹⁷⁹

Cette reconnaissance du lecteur-spectateur envers la protagoniste (voir « Chapitre 1, 2.4 *La perception du spectateur* ») résulte donc d'une combinaison de procédés et montre clairement que la notion du personnage est « pourtant un des éléments sur lesquels s'investit le plus l'affectivité du lecteur » par ses projections et surtout par ses *identifications*. C'est-à-dire quand le lecteur se projette, *s'identifie* aux personnages, tout comme les auteurs qui se projettent dans leurs personnages : « Il suffit d'écouter ou de lire des interviews d'écrivains pour constater combien ce thème d'« identification » est omniprésent » ¹⁸⁰, par exemple chez Jean Cocteau et Francis Poulenc.

Cette projection de l'auteur en « Elle » est évidente selon Arnaud, qui en parle dans son biographie *Jean Cocteau*, précisant que « cette victime qui proteste et se fustige (...), mais qui pardonne quand elle comprend avec quelle indifférence elle a été trahie, c'est lui [Cocteau]. Elle a sa possessivité, sa délicatesse, sa capacité presque effrayante à se mettre à la place d'autrui – au point même d'inventer des mensonges pour justifier sa propre éviction. » ¹⁸¹ Comme indiqué précédemment, on prétend que cette sensibilité de l'auteur à l'égard d'« Elle » a à voir avec l'homosexualité et les expériences personnelles de Cocteau et aussi de Poulenc, mais à notre avis nous pourrions supposer que la protagoniste est surtout un personnage universellement reconnaissable. Quant au compositeur, la rupture d'une femme abandonnée est un objet selon son cœur, puisque pour Poulenc l'action réside souvent dans l'évolution psychologique des protagonistes. En plus, celui-ci *s'identifie* fortement à ses personnages principaux féminins en un

¹⁷⁵ Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris : Éditions Gallimard (2003). Chapitre XV : « Le bruit de la chute » – *Une voix trop humaine*, page 440.

¹⁷⁶ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 76.

¹⁷⁷ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Librairie Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 278.

¹⁷⁸ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 76.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 2 : « Les composantes du récit », page 72.

¹⁸¹ Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris : Éditions Gallimard (2003). Chapitre XV : « Le bruit de la chute » – *Une voix trop humaine*, page 440.

sens d'ambiguïté sexuelle et de transformation imaginée¹⁸², dans ses propres mots : « Blanche [de la Force, la protagoniste des *Dialogues des Carmélites*,] c'était moi, et « Elle » c'est encore moi. ».¹⁸³

Si Poulenc *s'identifie* facilement avec ses personnages par leurs traits profondément *humains*, il tombe couramment « amoureux » d'eux. À propos de *La voix humaine*, il commente : « Le ton de cette femme prouve qu'elle est blessée en personne encore plus dans sa chair que dans son cœur ».¹⁸⁴ Cette fragilité de ses personnages douloureusement affectés, qui remplissent l'esprit du compositeur, est vraisemblablement une conséquence de son propre état psychologique qu'il projette : après une grave dépression, la santé de Poulenc oscille entre ses périodes de calme et de rechute¹⁸⁵, ce que nous revoyons chez la protagoniste qui s'emporte, puis se calme.¹⁸⁶ Certains commentateurs estiment que « sans prétendre que Poulenc ait composé *La voix humaine* par loyauté envers Cocteau, (...) que l'opéra représente la dernière tentative de Poulenc pour accepter son homosexualité » et qu'elle est un reflet de sa vie émotive et de sa personnalité tourmentée.¹⁸⁷

Au même titre que Poulenc, avec son *identification* personnelle et « son interprète unique » en tête pendant le processus de composition – la chanteuse Denise Duval¹⁸⁸, Jean Cocteau *s'identifie* et se projette lui aussi dans la protagoniste de *La voix humaine*, qu'il a écrit pour la « comédienne chevronnée » Berthe Bovy. Avec cette actrice il a fait des répétitions durant un mois, créant ensemble ce « personnage unique »¹⁸⁹ de l'héroïne : « Cocteau dirigea la Bovy vers une sorte d'impassibilité, afin de souligner par contraste sa souffrance. N'ayant pour partenaire qu'un combiné de bakélite, l'actrice en vint à prendre ses intonations (...). Les larmes qu'il lui avait rigoureusement interdites semblaient couler à l'intérieur de son corps pour revenir, à travers le cordon, humecter l'appareil – seul autorisé à souffrir »¹⁹⁰. C'est une allusion au thème et à l'aspect symbolique du téléphone duquel nous parlerons plus tard (2.1 *L'idiolecte*).

De cette façon, les éléments psychologiques omniprésents de la protagoniste peuvent être homologues aux ceux de l'auteur-compositeur ou du lecteur-spectateur et orientent la lecture.¹⁹¹ En outre, les données et significations psychologiques, souvent latentes comme les motifs et thèmes affectifs, expriment un inconscient psychique (individuel ou collectif). Elles « se situent dans l'aspect symbolique du texte », concernant son interprétation et aussi sa pragmatique par les présupposés et les implicites (voir §2. « La « voix » de la protagoniste »), « puisqu'elles engagent la façon dont les divers aspects du texte seront perçus et reçus par le lecteur [ou spectateur] »¹⁹². La protagoniste et ses interlocuteurs ont en effet des rapports entre eux, à savoir des « relations affectives », qui sont essentiels pour mieux dégager leurs portraits et les données de l'ordre psychologique. Pour cette raison, nous approfondirons l'ensemble des *voix* de *La voix* dans la section suivante.

¹⁸² Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing – (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 10 : « In search of a libretto », page 261.

¹⁸³ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963) : A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995), page 478.

¹⁸⁴ *Ibidem*, page 262.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Librairie Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 278.

¹⁸⁷ Clifton, Keith. « Mots cachés : Autobiography in Cocteau's and Poulenc's *La Voix humaine* ». *Canadian University Music Review* 221 (2001), pages 68-85.

¹⁸⁸ *Ibidem*, page 277. Poulenc préférerait Duval à Maria Callas, a priori recommandée pour le rôle par son ami Hervé Dugardin.

¹⁸⁹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Décor », page 18.

¹⁹⁰ Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris : Éditions Gallimard (2003). Chapitre XV : « Le bruit de la chute » – *Une voix trop humaine*, pages 440 et 441.

¹⁹¹ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). COMMENT LIRE. Chapitre 3 : « Déceler la psychologie », page 161.

¹⁹² *Ibidem*, page 161-167.

1.2 Les relations avec autrui

« Un personnage théâtral est rarement seul. Il intervient par rapport à l'autrui et n'existe que par la confrontation avec d'autres personnages qui lui donnent sa signification. »¹⁹³ Ainsi, pour avoir une existence théâtrale, « tout personnage exige la complémentarité d'un partenaire » en étant interdépendants dans une réciprocité, l'individualité de chacun définissant ses relations avec les autres, comme dans le cas des couples : « l'amoureux n'est tel que par la présence de l'être aimé »¹⁹⁴. Or, *La voix humaine* est un monologue. Pourtant, le monologue de la protagoniste s'adresse à un interlocuteur invisible, par lequel « la présence d'autrui garde une indéniable importance, même si elle ne possède pas de réalité scénique. »¹⁹⁵

Cette protagoniste – bel et bien « visible » et « audible » – est un personnage « dynamique » et « ouvert » qui ne révèle jamais sa nature entière et reste largement une énigme, quoique nous la connaissions peu à peu. Les autres *voix* des interlocuteurs, en revanche, viennent à la fois des personnages invisibles et inaudibles, qui doivent leur existence théâtrale au seul fait qu'« Elle » leur parle par téléphone ou mentionne leurs noms en ne laissant entendre que quelques détails avec lesquelles nous ne pouvons pas créer une image complète. Dans la pièce de Cocteau par exemple, nous découvrons que le couple « Elle » et « Lui »/« Madame » et « Monsieur » ne s'est séparé que quelques jours avant le coup de téléphone que « Lui » fait le soir précédant son nouveau mariage, en se montrant de manière mensongère un amant infidèle et indifférent, un caractère que le lecteur-spectateur suppose seulement par ce qu'« Elle » – volatile et menteuse elle-même – raconte, semblant déjà au courant de l'affaire de l'« Autre » (par la photo d'une femme que « Lui » avait caché dans un magazine) et attendant leur divorce imminent.¹⁹⁶

Eu égard aux caractères des personnages, nous avons observé plus haut que le personnage est un *être* mais aussi un *faire*, une « force agissante », notion bien connue de Greimas.¹⁹⁷ Ces « forces agissantes » peuvent être des personnages mais aussi des sentiments (la peur, la folie et l'amour que la protagoniste sent), des objets (les gants et les lettres), des animaux (le chien) et des valeurs (le courage et la persévérance d'« Elle »). La « force agissante principale » est évidemment celle de la protagoniste et de plus il y a les forces d'autres personnages mentionnés : Marthe (l'amie parfaite d'« Elle »), Joseph, le docteur, « ta mère », Tante Jeanne et Yvonne, ou même adressés : « Madame »/« Mademoiselle » (l'opératrice ennuyeuse), « Chéri »/« Monsieur » (son amour/« Lui ») et « Joseph » (le domestique serviable de « Lui »). Bien sûr, il y a également de forces agissantes en jeu dans l'acte de communication lui-même. Parallèlement, « les rapports entre les forces agissantes s'ordonnent autour de fonctions constantes », précisant leur caractère dynamique dans l'ensemble des relations affectives que nous analyserons tout de suite.¹⁹⁸

Le « modèle actantiel » de Greimas repose sur trois axes ou trois couples de « sujet/objet », « destinataire/destinateur » et « adjuvant/opposant » et permet « de placer chaque personnage ou entité dans un réseau relationnel qui l'unit ou l'oppose aux autres. La complémentarité de chacun y devient manifeste, [tel que] le sujet [qui] n'existe que dans la relation de désir qui le porte vers son objet ».¹⁹⁹ Il est possible qu'un personnage ait deux rôles ou remplisse deux fonctions et que la même fonction soit occupée par plusieurs forces agissantes, de

¹⁹³ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 77.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Andurine, Stefanie Nicoline. *Character interpretation in Poulenc's La voix humaine : a performer's guide*. School of Music/University of Southern Mississippi (2016). « Scenario 1 : based on Cocteau », pages 32-39.

¹⁹⁷ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 2 : « Les composantes du récit », pages 73-75.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 79.

cette façon « le même personnage peut être à la fois sujet et destinataire » comme l'est la protagoniste de *La voix humaine*.

Qui plus est, « l'action progresse à travers les configurations des rapports entre ces forces. »²⁰⁰ Afin de pouvoir représenter ces rapports et fonctions sous la forme d'un schéma, nous nous sommes posé quatre questions du point de vue de la force agissante principale, c'est-à-dire la protagoniste : 1. « Qui ou quelle est la force qui provoque le mouvement de l'action, qui pourrait faire agir la protagoniste ? », 2. « Qui ou qu'est-ce qu'elle désire ? », 3. « Qui est-ce ou qu'est-ce qui l'aide ? » et finalement, 4. « Qui est-ce ou qu'est-ce qui l'entrave ? ». Dans le schéma suivant, nous chercherons à répondre à ces questions par une analyse actantielle selon le modèle de Greimas, illustré à la Figure 6 :

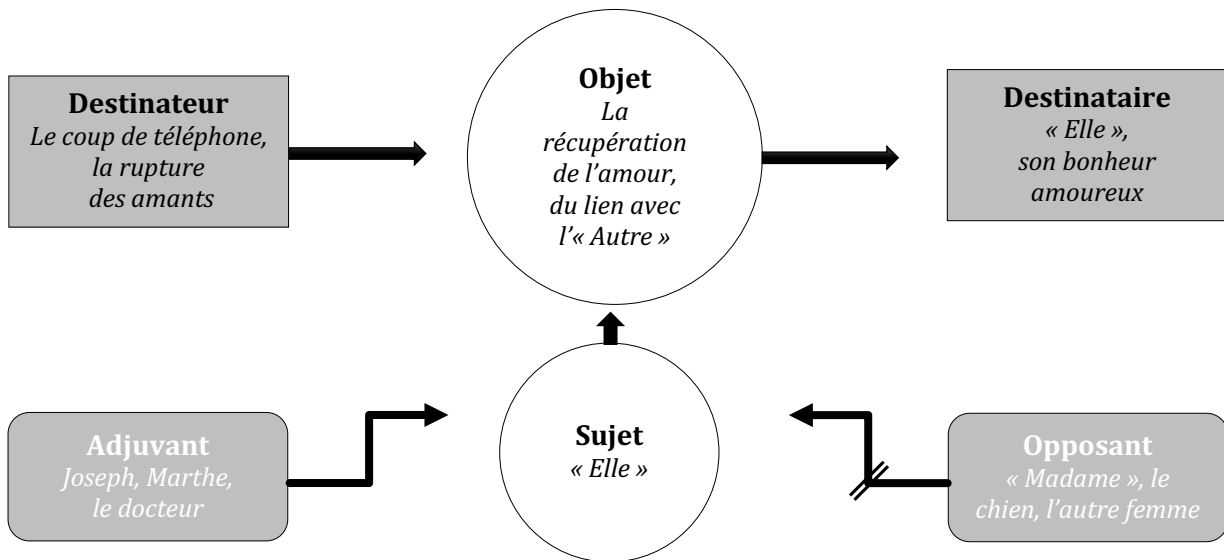


Figure 6 : « Le modèle actantiel » de *La voix humaine*

Ce que nous voyons dans ce schéma des forces agissantes est qu'« Elle » (le sujet ou l'héroïne), assistée entre autres par Joseph et Marthe (les adjuvants ou aidants) et contrecarrée par Madame et le chien (les opposants ou adversaires), désire de réparer sa relation avec « Lui » (son objet ou but) afin d'atteindre plus de bonheur (le destinataire ou le récepteur), l'action étant provoquée par l'appel (le destinataire ou l'émetteur).

§2. La « voix » de la protagoniste

« Savoir entendre la sonorité d'une réplique, en reconnaître le rythme, percevoir les procédés stylistiques mis en œuvre est indispensable pour comprendre « comment ça parle ». »²⁰¹ En effet, comment parle la protagoniste ou plus précisément, comment est-ce que Cocteau la fait parler ? D'après Henri Hell, « le texte de Cocteau (...) est d'un prosaïsme volontaire. Aucune envolée lyrique. À peine une suite de phrases, parfois inachevées, entrecoupées de cris, et au cours desquelles l'essentiel n'est jamais exprimé : en un mot, un langage téléphonique, mais d'une indéniable force dramatique, en raison de l'arrière-fond psychologique, émotionnel et affectif qu'il

²⁰⁰ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). RÉCIT, DISCOURS, POÉSIE. Chapitre 2 : « Les composantes du récit », page 74.

²⁰¹ *Ibidem*, page 94.

trahit »²⁰². Dans ce qui suit, nous traiterons successivement l'*idiolecte*, le *style* et le *fonctionnement du monologue-dialogue*. En les analysant nous incluons l'élément du téléphone aussi, cet accessoire capital qui est l'autre *voix*.

2.1 L'*idiolecte*

Comme nous l'avons déjà signalé, le personnage « se trouve à la tête de répliques ou de monologues qui constituent son texte » en tant que sujet d'un discours ambivalent qui « simule la parole d'un sujet qui n'existe que par lui, [l'interlocuteur,] mais il est également celui d'un auteur qui le fait parler. »²⁰³ Cette double énonciation « relativise les caractéristiques que l'on peut relever dans les parlers des différentes protagonistes », représentant des *êtres* sociaux qui parlent un langage imaginaire, un *idiolecte* derrière lequel « la langue de l'auteur se fait toujours entendre ».²⁰⁴ De surcroît, il est dit que Cocteau n'a pas écrit sa pièce dans la langue, mais « dans la *voix* ».²⁰⁵

Dans le théâtre contemporain « l'individuation commence par la caractérisation des parlers », comme les argots et les langues étrangères qui définissent dans le discours l'origine « géographique, sociale ou professionnelle » du personnage.²⁰⁶ Le seul *idiolecte* que nous lisons ou entendons de toute façon dans *La voix humaine*, est celui de la protagoniste qui parle évidemment en français, d'une manière simple mais soignée, et qui ne tutoie que son ancien amant. Francis Poulenc en écrit dans une lettre datant de 1957 : « Le texte de Cocteau est plus que Français. Il est parisien, il est même Passy. »²⁰⁷

Cependant, il y a un petit passage où la protagoniste parle une fois une autre langue en parlant de la sœur de « Lui », indiquée dans les didascalies par l'auteur : « (L'actrice dira le passage entre guillemets dans la langue étrangère qu'elle connaît le mieux) », après quoi elle continue à la convenance de Cocteau « (en français) ».²⁰⁸ Quelle que soit la véritable raison de ce passage provisoirement en langue étrangère, nous ne pouvons que spéculer, mais nous attendons qu'il fasse par exemple appel à l'aliénation de la protagoniste aux lecteurs-spectateurs en contribuant à la caractérisation ouverte et énigmatique de son portrait, le passage étant selon toute vraisemblance difficilement compréhensible pour le public pendant la représentation.

Comme le langage du personnage révèle et reflète sa condition sociale, par exemple bourgeoise, le champ lexical du personnage pourrait révéler par ailleurs une signification dramaturgique, qui réside dans le champ lexical d'« Elle » (sa manière de parler) particulièrement dans ses analogies et son utilisation des métaphores, dont l'une saute aux yeux. Ce que nous avons vu auparavant, est la notion métaphorique omniprésente du « téléphone », un élément central et capital, qui symbolise à nos yeux en même temps la relation entre « Lui » et « Elle » que tout simplement l'« autre (*voix*) » ou l'interlocuteur.

Cette liaison téléphonique sera bientôt coupée tout comme leur liaison amoureuse, comme une sorte d'« incommunicabilité ». « Elle » considère le téléphone comme un substitut de l'« Autre », qui le remplace quasiment. Dans les années '30 « on s'écrit déjà moins, les mots d'amour passent désormais par ce fil qui s'enroule et étrangle. On est sans cesse coupé, espionné

²⁰² Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Libraire Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 279.

²⁰³ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 82.

²⁰⁴ *Ibidem*, page 83.

²⁰⁵ <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-voixhumaine1112.pdf> [En ligne], consulté le 28 novembre 2020.

²⁰⁶ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », page 82.

²⁰⁷ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963) : A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995), page 480.

²⁰⁸ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine », page 30.

par d'autres *voix*, par des oreilles intruses. »²⁰⁹ Le fil est le seul lien qui relie les deux, le téléphone étant évidemment d'abord une réalité plus qu'une métaphore. Cette réalité est musicalement traduite d'une manière crédible, dans la partie du xylophone visible à la Figure 6 :²¹⁰

Figure 6 : « Le xylophone »

Étant tous les deux sceptiques vis-à-vis la technologie (après soit la première soit la deuxième guerre mondiale), Cocteau ainsi que Poulenc montrent que « le téléphone contribue à gêner les relations *humaines* et à *déshumaniser* les situations émotionnelles » – testant la persévérance, la faisabilité et même la possibilité de la connexion *humaine* dans le monde toujours plus amoureux de la technologie.²¹¹ À cet égard, l'aspect symbolique du téléphone obtient par la protagoniste et donc indirectement par Cocteau une signification importante par les nombreuses allusions au téléphone dans le texte théâtral, comparables aux motifs littéraires et musicaux.

Bien que ces références-ci aient l'air plutôt « comique » au début de la pièce, avec les faux numéros en continu, les lignes occupées, les coupures et les interruptions de l'opératrice, elles affichent éventuellement la tentative tragique et insupportable de la protagoniste de maintenir un lien intime avec son ancien amour.²¹² En ce sens métaphorique et figuré, l'héroïne de *La voix* décrit ultérieurement le téléphone comme un revolver : « *Heureusement* que tu es maladroit et que tu m'aimes. Si tu ne m'aimais pas et si tu étais adroit, le téléphone deviendrait une arme effrayante. Une arme qui ne laisse pas de traces, qui ne fait pas de bruit... ».²¹³ Au milieu de la pièce, « Elle » avoue l'importance et sa dépendance à l'égard du téléphone dans sa vie actuelle, au sens propre : « Ce fil, c'est le dernier qui me rattache encore à nous... Avant-hier soir ? j'ai dormi. Je m'étais couchée avec le téléphone... (...) Je suis très ridicule, mais j'avais le téléphone dans mon lit parce que, malgré tout, on est relié par le téléphone. Il va chez toi et puis j'avais cette promesse de ton coup de téléphone. ».²¹⁴ La technologie, est-elle capable de nous connecter effectivement ?

« Elle » aussi a des doutes sur le téléphone, quand elle dit ensuite qu'« un regard pouvait changer tout. Mais avec cet appareil, ce qui est fini est fini. »²¹⁵ À la fin de la pièce, la protagoniste compare le fil du téléphone à *la voix* de l'« Autre », cet appel qu'elle ne peut pas « couper » : « Tu te souviens d'Yvonne qui se demandait comment *la voix* peut passer à travers les tortillons du fil. J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta *voix* autour de mon cou... Il faudrait que le bureau nous coupe par hasard... »²¹⁶, la notion de « voix » servant de motif aussi dans toute *La voix humaine*. Elle est

²⁰⁹ <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-voixhumaine1112.pdf> [En ligne], consulté le 28 novembre 2020.

²¹⁰ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), pages 4 et 29.

²¹¹ Miller Gottlieb, Lynette. « Phone-Crossed Lovers : Dehumanizing Technology in Cocteau's and Poulenc's *La Voix humaine* ». *Canadian University Music Review* 221 (2001), page 86. Traduit et paraphrasé par nous.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « *La voix humaine* », page 34.

²¹⁴ *Ibidem*, page 44.

²¹⁵ *Ibidem*, page 54.

²¹⁶ *Ibidem*, page 57.

reprise dans la partition de Poulenc (voir Figure 7), où la mélodie de la phrase « J'ai le fil autour de mon cou » est répétée exactement dans celle de « J'ai ta voix autour de mon cou », ce qui peut indiquer que les notions de « fil » et de « voix » (les deux fois une croche mi) sont échangeables selon Poulenc.

Figure 7 : « J'ai le fil, ta voix, autour de mon cou »

En dernier lieu, « les paroles d'un personnage (...) sont inséparables de la situation d'énonciation qui les fait surgir », déterminée par les conditions psychologiques des interlocuteurs et par la mise en scène qui peut la modifier, occasionnellement éclairant « les contradictions du personnage et l'état de dépendance dans lequel il est tenu en permanence. »²¹⁷, cette dépendance unilatérale que nous revoyons manifestement dans *La voix*. L'interprétation du discours théâtral dépend donc largement de cette situation d'énonciation, aussi bien que du style d'écriture qui donne le ton pour le texte.

2.2 Le style

Comme nous l'avons déjà observé dans 2.2 *Le monologue-dialogue*, la pièce a été écrite en « style direct », à savoir « la reproduction des paroles telles qu'elles ont été prononcées dans la réalité, (...) parfois accompagnées d'indications de tons, mimiques, attitudes... »²¹⁸. Ce style direct apparaît dans la conversation (mono-)dialogue et les didascalies. Pour reprendre les mots de Jean Cocteau, « le style de cet acte [exclut] tout ce qui ressemble au brio ».²¹⁹ Selon lui, il faut « fuir le brio, le dialogue du tac au tac, les mots d'amoureuse aussi insupportables que les mots d'enfants »²²⁰ et « respecter le texte où les fautes de français, les répétitions, les tournures littéraires, les platitudes, résultent d'un dosage attentif » que l'écrivain a tout planifié.²²¹

Ce texte de Cocteau se caractérise par le langage parlé : il est plein de phrases tronquées, comme « je... je... laisse... Comment ? Très naturel... Au contraire... Il... » (VH 24) en raison du (mono)dialogue à sens unique dans lequel « Elle » ne peut pas toujours aller au bout de ses pensées. Elle est interrompue et coupée par les autres voix inaudibles. Un autre trait distinctif du langage de l'héroïne de *La voix humaine* est la répétition des phrases, l'une après l'autre, ainsi que dans la phrase « Oui, oui... je te promets... je, je... je te promets... je te promets... tu es gentil... » (VH 23) où la protagoniste réaffirme de manière rassurante. Un cas similaire est la phrase finale de la pièce, quand l'héroïne utilise les mêmes verbes à maintes reprises : « Coupe ! Coupe vite ! Coupe ! Je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime, je t'aime..... » (VH 59). « Les répétitions, soulignent par leur systématisme les obsessions monomaniaques des personnages. »²²², ce qui est

²¹⁷ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 5 : « Le personnage », pages 84 et 85.

²¹⁸ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). LES TEXTES ET LA LECTURE. Chapitre 2 : « Les composantes du texte », page 23.

²¹⁹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « Décor » : page 15.

²²⁰ *Ibidem*, « Préface » : page 8.

²²¹ *Ibidem*, « Décor » : page 16.

²²² Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 6 : « Le discours théâtral », page 109.

bien illustré musicalement par Poulenc à la fin de sa pièce, dans la Figure 8 montrant (hormis les répétitions) le point culminant (« comme un cri ») qui glisse vers le bas et la chute des phrases finales (se terminant par deux fois le do central, assez bas pour la *voix* de soprano).²²³

The image shows a musical score for Figure 8, consisting of four systems of music. The first system (measures 71-74) is marked 'très violente' and 'éclatant', with lyrics 'Dépêche-toi. Vas-y. Cou-pe! Cou-pe'. The second system (measures 109-110) is marked 'comme un cri' and 'f', with lyrics 'vi-tel Je t'ai-me...'. The third system (measures 110-111) is marked 'pp dans un souffle' and '(Le récepteur tombe par terre)', with lyrics 't'ai-me. RIDEAU'. The fourth system (measures 111-112) is marked 'mp' and 'pp', with lyrics 'me, je t'ai-me, je t'ai-me, je t'ai-me...'. The score includes piano and vocal staves, with various dynamics and performance instructions.

Figure 8 : « Les phrases finales »

D'autre part, la protagoniste se répète de façon plus fonctionnelle, supposément pour se faire comprendre et entendre, comme dans « J'entends de la musique... Je dis : j'entends de la musique... ». (VH 42) Concernant également la musique, comme nous voyons à la Figure 9 suivante, la répétition est souvent à la fois verbale et musicale : la phrase (« Oui, mon chéri ») et la musique (les mêmes notes : la bémol-fa-fa-fa avec la même valeur : un triolet de croches et une noire avec une croche liée) se répètent de la même manière dans *La voix humaine* de Poulenc.²²⁴ Cela est pareil pour la phrase affirmative et « exagérément articulé » : « Et là, tu m'entends ? » (sol dièse-sol dièse-si composés de deux double croches et une croche), y décrite à la Figure 10 venant de la partition.²²⁵

The image shows a musical score for Figure 9, featuring a vocal line. The lyrics are 'Oui, mon chéri — mais oui, mon chéri —'. The music consists of a series of notes, including a triplet of eighth notes and a quarter note with an eighth note tied to the next measure.

Figure 9 : « La répétition musicale et verbale, « Oui, mon chéri » »

The image shows a musical score for Figure 10, featuring a vocal line. The lyrics are 'Et là, tu m'entends? Je dis: et là, tu m'entends?'. The music is marked '(exagérément articulé)' and consists of a series of notes, including a triplet of eighth notes and a quarter note with an eighth note tied to the next measure.

Figure 10 : « La répétition musicale et verbale, « Et là, tu m'entends ? » »

²²³ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 71.

²²⁴ *Ibidem*, page 17.

²²⁵ *Ibidem*, page 18.

Au-delà des répétitions il y a aussi une reprise de phrases au cours de la pièce. Ainsi, cette « Tu es gentil... »²²⁶ est répétée autant que (des variations sur) « Tu es bon »²²⁷ à titre de motif, ce qui montre la dépendance du personnage et donne l'impression qu'elle voulait s'en convaincre en constatant au contraire que « C'est moi qui suis stupide... »²²⁸ ou des variantes de cela.²²⁹ D'une manière similaire, les phrases dans lesquelles elle somme l'« Autre » de ne pas se fâcher ou s'inquiéter, se produisent souvent afin de l'apaiser ou de cacher sa peur et sa douleur. De façon obsessionnelle, « à la façon d'un musicien reprenant éternellement le même thème, à peine transformé »²³⁰, la protagoniste ressasse ainsi certaines phrases comme de la musique répétitive.²³¹

Également utilisés par Cocteau sont les clichés, qui peuvent être une évidence ou une tutelle – « Il ne faut pas travailler si tard, il faut te coucher si tu te lèves tôt demain matin. »²³² – mais aussi une métaphore ou un parallèle – « C'est comme si tu demandais à un poisson comment il compte arranger sa vie sans eau... Je te le répète, je n'ai besoin de personne... »²³³. Enfin le cliché « Du reste, cette fois-ci, je suis brave, très brave... »²³⁴ implique selon nous un commentaire désinvolte dans sa totalité.

Le style de *La voix humaine* se caractérise donc par sa simplicité, avec une multitude de répétitions, d'exclamations, de phrases courtes, de comparaisons, de déclarations, de questions, de confirmations et de réfutations. Une citation célèbre de Cocteau lui-même reprend cette idée : « Le style est une façon très simple de dire des choses compliquées »²³⁵. Le mot « style » peut se targuer d'être une « notion problématique » qui « pose la question de la forme de l'expression et de l'appréciation de sa qualité et de ses significations » et qui « engage les perceptions des lecteurs, l'évolution des goûts et des codes symboliques ».²³⁶

Ce qui est évident, est qu'il ne s'agit pas seulement du style de texte créé par Cocteau mais aussi du style vocal de Poulenc, similaire au français répétitif et exclamé du livret, qu'il décrit lui-même ainsi : « Pour les réponses j'ai trouvé, d'instinct, le rythme. Tout l'ensemble est contre toutes les règles : mesures doublées, triplées mais ce style qui méritait un beau « O » est ici je crois un élément de réussite. »²³⁷ Comme le compositeur a soumis sa musique au contenu dramatique de l'œuvre, il a approché la « prosodie » aussi soigneusement, en considérant que le succès de sa *Voix humaine* dépendrait entièrement à sa précision par rapport à la prosodie – à « comprendre chaque mot ».²³⁸ Poulenc en dit : « Pour le volume orchestral (moyen) je ne crains rien. Comme on chante beaucoup entre les « hargnes » instrumentales il n'y a aucun danger pour tout comprendre. »²³⁹ Pour reprendre les mots d'Henri Hell parlant de Poulenc :

²²⁶ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : pages 22, 23 et 33.

²²⁷ *Ibidem*, pages 30, 33, 36, 41 et 58.

²²⁸ *Ibidem*, page 23.

²²⁹ *Ibidem*, pages 30 et 35.

²³⁰ *Ibidem*, page 11.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*, page 31.

²³³ *Ibidem*, page 47.

²³⁴ *Ibidem*, page 43.

²³⁵ <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-4044.php> [En ligne], consulté le 16 août 2020.

²³⁶ Schmitt, M. P. et Viala, A. *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982). LES TEXTES ET LA LECTURE. Chapitre 3 : « Le texte et le réel », page 42.

²³⁷ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963) : A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995), page 478.

²³⁸ Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing – (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 12 : « 'A musical confession' : Poulenc, Cocteau and *La voix humaine* » – Poulenc's score, page 331.

²³⁹ Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963) : A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995), page 478.

Il est à peine besoin de dire que la prosodie, dans une œuvre comme celle-ci où chaque mot, chaque syllabe a son importance, joue un rôle capital. Plus que jamais, Poulenc se révèle ici comme un maître de prosodie. Il n'est jamais allé plus loin, il n'a jamais fait montre dans ce domaine d'une souplesse et d'une exactitude plus grandes, ni d'une acuité plus sensible. Quel meilleur hommage que celui de Cocteau lui-même : « Mon cher Francis, tu as fixé, une fois pour toutes, la façon de *dire* mon texte. »²⁴⁰

Henri Hell, *Francis Poulenc*, 1978.

La diversité des émotions et sentiments, musicalement traduits, qui rivalisent dans l'esprit de l'héroïne, explique le grand nombre des indications expressives, les multiples changements de tempo et de caractère (musical) dans la partition. La *voix* adopte un syllabisme strict dans un style allant du récitatif – un genre de déclamation, décrivant souvent une action – à la mélodie et à l'air d'opéra (décrivant surtout des sentiments).²⁴¹ Nous rencontrons par exemple un passage purement chanté et très tonal dans le motif d'un « souvenir du bonheur passé » (voir 2.3. *Les phases du monologue-dialogue*), où ce bonheur est audible autant verbalement que musicalement (à la fois vocalement qu'instrumentalement) dans ce fragment lyrique à la Figure 11.²⁴²

Figure 11 : « Le souvenir du bonheur passé, « lyrique » »

En expliquant son style d'écriture vocale, Francis Poulenc précise qu'il voulait créer un opéra différent, innovant et surtout extrêmement vocal, vu qu'il y a 186 mesures pour *voix* solo d'un total de 780 mesures consistant notamment de chant avec orchestre ou piano.²⁴³ Un bel exemple d'un fragment solo (sans aucun accompagnement) et récitatif – quasi parlé (« parlando ») avec beaucoup de notes répétitives – est montré à la Figure 12²⁴⁴ où la *voix* est seule et chante des « sols » répétés quatorze fois en finissant avec un « do » (qui accentue encore plus la dernière syllabe « -sants »). De nouveau nous pouvons présupposer qu'ici Poulenc fait correspondre le continu et la musique, dans laquelle « Elle » s'exprime d'une manière monotone en essayant de ne pas être « intéressants » pour l'opératrice qui espionne et en montrant sa frustration avec un plus grand accent musical sur le troisième sol soulignant le syllabe « -da- » (« Mais, Ma-da-me »).

²⁴⁰ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Libraire Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », pages 280 et 281.

²⁴¹ Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing – (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 12 : « 'A musical confession' : Poulenc, Cocteau and *La voix humaine* » – Poulenc's score, page 332.

²⁴² Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 13.

²⁴³ Buckland, Sidney. Chimènes, Myriam. *Francis Poulenc : Music, Art and Literature*. Aldershot : Ashgate Publishing – (1999). Waleckx, Denis (traduit par Sidney Buckland). Chapitre 12 : « 'A musical confession' : Poulenc, Cocteau and *La voix humaine* » – Poulenc's score, page 332.

²⁴⁴ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 55.

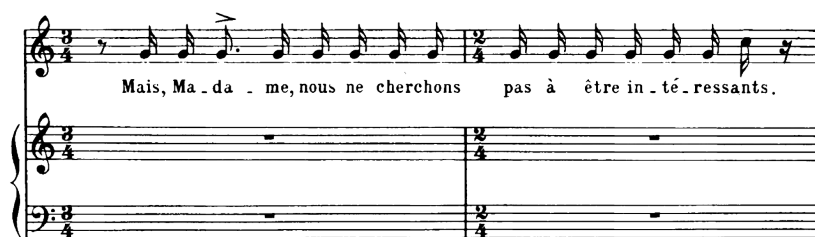


Figure 12 : « Les notes répétitives »

À la fois mélodieux mais déclamé, le style de Poulenc obtient la nuance d'un « arioso » qui se trouve entre mélodie et récitatif – ce que nous voyons dans le passage ci-dessous à la Figure 13²⁴⁵, où il y a des répétitions (dans l'accompagnement répétitif des groupes de trois croches et les notes répétées dans le chant) mais aussi une ligne vocale mélodieuse qui a déjà parue instrumentalement.²⁴⁶ Ce passage commence après la grande chute (baissant d'une octave) dans le chant sur le mot de « vivre », la fin du « motif de suicide » qui se termine par un silence signifiant.

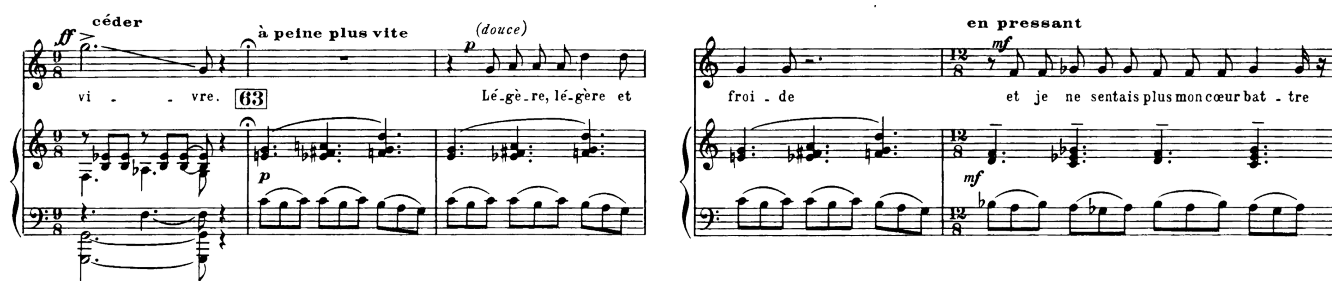


Figure 13 : « Arioso, entre mélodie et récitatif »



Figure 14 : « Presque parlé/Très chanté et expressif »

Comme nous voyons plus haut dans la Figure 14, il y a des passages « presque parlé » ainsi que « très chanté et expressif »²⁴⁷, étayant les idées de récitatif (sans accompagnement, la voix est seule comme au chiffre 103) et de mélodie (la deuxième partie de la Figure 14).

2.3 Le fonctionnement du monologue-dialogue

« Le discours d'un personnage ne dit pas tout »²⁴⁸, il y a également des questions telles que les présupposés, les sous-entendus, le dit et le non-dit et évidemment les silences : « Dans l'analyse du texte théâtral, comme pour toute conversation, il est nécessaire de prendre en compte les *présupposés* et les *sous-entendus* qui sous-tendent le dialogue et dépendent soit de l'énonciation, soit de l'énoncé. »²⁴⁹

²⁴⁵ *Ibidem*, page 39.

²⁴⁶ *Ibidem*, pages 331 et 332.

²⁴⁷ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 67.

²⁴⁸ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 6 : « Le discours théâtral », page 105.

²⁴⁹ *Ibidem*, page 104.

Ainsi nous avons trouvé plusieurs exemples des présupposés dans la pièce, qui reposent « sur la définition précise des rapports de force existant entre les personnages dans la situation d'échange »²⁵⁰, telle que la réplique suivante de l'héroïne : « Hier soir je me suis couchée tout de suite et comme je ne pouvais pas m'endormir j'ai pris un comprimé... non... un seul... »²⁵¹, comme si l'« Autre » était au courant de son habitude d'avoir du mal à trouver le sommeil et d'avaler des pilules et ne la croyait pas tout à fait. Une autre illustration d'un présupposé est « Je ne saurais pas acheter un revolver. Tu ne me vois pas achetant un revolver ! ... Où trouverai-je la force de combiner un mensonge, mon pauvre adoré ? »²⁵², qui insiste sur le partage des connaissances ou le point de vue commun des interlocuteurs qu'« Elle » ne fera jamais cet achat mais qu'il est possible qu'elle mente, par exemple sur une deuxième tentative de suicide éventuelle.

Les sous-entendus d'un autre côté, « jouent sur une connivence qui n'est pas toujours perceptible par tous ».²⁵³ Selon nous, cela pourrait être le cas dans le passage suivant : « Toi, si tu me mentais pour rendre la séparation moins pénible... Je ne dis pas que tu mentes. Je dis : si tu mentais et que je le sache. Si, par exemple, tu n'étais pas chez toi et que tu me dises... ».²⁵⁴ Dans cet exemple, le lecteur-spectateur – l'« autre destinataire de l'énoncé » – « perçoit l'ironie tragique du sous-entendu » en sachant que la protagoniste a appris par Joseph que l'« Autre » téléphone vraisemblablement d'un restaurant et ment en disant qu'il est chez lui.²⁵⁵ Dirait-il qu'il reste à la maison mais ne l'est pas en réalité ? Cela est sous-entendu.

De plus, le discours d'un personnage « évite de nommer ce qui est évident à l'interlocuteur », ne contenant que des éléments semblant « pertinents dans l'échange » par un silence au sens figuré.²⁵⁶ « La recherche du *non-dit* est au cœur de la lecture du texte théâtral. »²⁵⁷, comme *La voix humaine* est pleine d'allusions. Dans ces conditions, il faut tirer du texte qu'« Elle » et « Lui » ont rompu et s'ils se manquent, sans que cela soit explicitement dit. Nous ne pouvons que le lire entre les lignes : « Notre amour marchait contre trop de choses. Il fallait résister, refuser cinq ans de bonheur ou accepter les risques. Je n'ai jamais pensé que la vie s'arrangerait. Je paye cher une joie sans prix... ».²⁵⁸ Par ailleurs, encore une fois selon Henri Hell, *La voix humaine* est « le monologue pathétique de cette amoureuse abandonnée. Monologue haché, tout en interrogations désespérées, en allusions passionnées, en feintes en peine déguisées – monologue sans continuité apparente, ponctué, sans arrêt jusqu'à la fin, de points d'orgue. »²⁵⁹

Enfin, au sens littéral, « les silences constituent un élément non négligeable du dialogue » et parfois « presque la matière même du théâtre », conduisant à une « dramaturgie du silence » et à « l'art de l'inexprimé ».²⁶⁰ Ces silences sont tout aussi primordiaux chez Francis Poulenc, ce que nous voyons dans sa *Voix humaine* par ses nombreux points d'orgues de différentes longueurs et son indication d'un « très long silence »²⁶¹, illustrée à la [Figure 15](#). Ce silence assourdissant met en évidence la musique venant du gramophone de tout à l'heure.

²⁵⁰ *Ibidem*, page 104.

²⁵¹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 21.

²⁵² *Ibidem*, page 55.

²⁵³ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 6 : « Le discours théâtral », page 104.

²⁵⁴ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 55.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 6 : « Le discours théâtral », page 105.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 25.

²⁵⁹ Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Libraire Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », page 281.

²⁶⁰ Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001). Chapitre 6 : « Le discours théâtral », page 105.

²⁶¹ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 44.



Figure 15 : « Très long silence »

« De même qu'ils sont inclus dans une partition musicale, ils font partie du texte théâtral », surtout dans *La voix humaine* où le texte – l'espace littéraire – est « rempli de blancs, de trous, parsemé de pointillés »²⁶² qui renvoient aux *voix* des interlocuteurs. Les silences – indiqués dans les didascalies : « (Silence.) »²⁶³ ainsi que par ces innombrables pointillés tout au long de la pièce – sont essentiels et résonnent quand les autres *voix* parlent, établissant le rythme de l'énonciation, structurant les ruptures. Dans les phrases suivantes, les pointillés représentent la *voix* de l'« Autre » et brièvement celle de « Mademoiselle » (l'opératrice), sans que nous sachions ce qu'ils disent véritablement :

Allô ! allô ! allô ! Allons, bon ! maintenant c'est moi qui ne t'entends plus Si, mais très loin, très loin..... Toi tu m'entends. C'est chacun son tour..... Non, ne raccroche pas ! Allô ! Je parle, Mademoiselle, je parle ! Ah ! Je t'entends.²⁶⁴

Bref, étant une manière de parler, les silences fournissent une composante importante du dialogue théâtral – loin de n'être qu'une simple pause dans l'échange des répliques, cela apparaît désormais comme un procédé théâtral capable d'ébranler la rhétorique du dialogue. »²⁶⁵ *La voix humaine* est un texte envahi par le silence, ce que le compositeur a également pris en compte en tentant de rendre crédibles les multiples silences quand l'interlocuteur parle. Ce n'est pas sans raison que Poulenc a crié, selon le chef d'orchestre Georges Prêtre, pendant un enregistrement de *La voix humaine* : « Je veux mes silences, je me fous de la musique ».²⁶⁶

Pour terminer, nous voudrions mentionner que la pièce se sert régulièrement des « figures de rhétorique ».²⁶⁷ Comme les silences et les sous-entendus, ces figures de style jouent un rôle clé dans la pièce de Cocteau, ce que nous avons déjà vu à propos des répétitions fréquentes et des métaphores – par exemple la métaphore du téléphone et celle du poisson hors de l'eau qui sont « une sorte de comparaison sous-entendue. »²⁶⁸ En complément des comparaisons et allusions, l'« ironie » est également une façon de parler dans *La voix humaine*. Présente dans le passage suivant de la pièce théâtrale, où la protagoniste se décrit elle-même sur une note joyeuse et comique qui est plutôt rare, l'ironie détend l'atmosphère :²⁶⁹

²⁶² <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-voixhumaine1112.pdf> [En ligne], consulté le 28 novembre 2020.

²⁶³ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 36.

²⁶⁴ *Ibidem*, page 31.

²⁶⁵ *Ibidem*, page 106.

²⁶⁶ Prêtre, Georges. *Une saison d'Opéra*. Paris : INA, une émission de radio (le 5 septembre 1972).

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*, page 218.

²⁶⁹ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : pages 33 et 34.

Hier, je me suis trouvée nez à nez avec une vieille dame... Non, non ! une vieille dame maigre avec des cheveux blancs et une foule de petites rides... Tu es bien bon ! mais, mon chéri, une figure admirable, c'est pire que tout, c'est pour les artistes... J'aimais mieux quand tu disais : Regardez-moi cette vilaine petite gueule ! ... Oui, cher Monsieur ! ... Je plaisantais... Tu es bête...

Jean Cocteau, *La voix humaine*, 1930.

En conclusion, la protagoniste de *La voix humaine* représente un personnage universellement reconnaissable dans laquelle Cocteau et Poulenc ainsi que les lecteurs-spectateurs peuvent se reconnaître et surtout s'identifier. Bien qu'elle ait l'air d'une « femme anonyme », son identité est clairement façonnée par les caractérisations implicites et explicites et les traits de caractères qu'elle a reçus dans le processus d'identification. Il est évident qu'« Elle », malgré le fait qu'elle est la seule *voix* que nous entendons, n'existe que par ses relations avec autrui, comme montrent les forces agissantes de Greimas. Tout aussi importante et révélatrice est sa *voix* et comment Cocteau et Poulenc la traduisent verbalement et musicalement, dans leurs styles relativement comparables, au-delà de l'inexprimé du discours – exprimé par les silences et par la musique.

Conclusion

Pour répondre à notre question de recherche, nous avons exploré l'image donnée de la protagoniste en l'analysant d'un point de vue musico-littéraire et en comparant les deux *Voix humaines* de Cocteau et de Poulenc à travers cette analyse. Les aspects formels de la pièce et de l'opéra que nous avons traités tout d'abord, nous ont aidé naturellement à trouver non seulement des similitudes mais aussi des différences entre ces *Voix*.

Ce qui est différent par exemple, est que certains éléments déjà présents chez Cocteau, comme les registres (par exemple « comique », « tragique » et « pathétique »), les didascalies et les phases du monologue-dialogue, semblent être plus élaborés et perfectionnés par Poulenc. En fait, le compositeur a rempli sa partition avec des directives textuelles et musicales, en ajoutant par exemple des indications de caractère et un grand nombre de didascalies expressives – tout à fait absentes chez Cocteau – et en qualifiant son opéra de « tragédie lyrique en un acte » par rapport au drame de Cocteau, ayant le nom plus neutre d'une « pièce en un acte ». ²⁷⁰ D'autre part, Poulenc a réduit considérablement le texte de théâtre pour le bien de son livret en omettant des répétitions, des anecdotes et même des phases entières en raison de la longueur totale et de l'arc de tension mais aussi en faveur d'un ton plus léger et de sa priorisation personnelle (il vise à concentrer le drame sur « Elle » et son ex-amoureux), en honorant toutefois la structure et la thématique de l'œuvre de Cocteau.

Ainsi, grâce aux choix musicaux et textuels, le compositeur a réinterprété aussi bien la pièce – qui, selon Cocteau, est « passée par Poulenc » et a « évolué » par sa touche personnelle – que la protagoniste. D'« Elle » il affecte la représentation par ses omissions des plusieurs phases « de l'évolution psychologique » et par ses thèmes et motifs musicaux qui soutiennent et insinuent les intentions, émotions (« comme un cri ») et actions de l'héroïne (le « motif de suicide » revenant aux moments cruciaux, ce que nous avons abordé dans l'analyse des motifs pour notre présentation finale de la théorie musicale au conservatoire). ²⁷¹ Ces « segments musicaux » avec leur propre caractère se traduisent et se réduisent à la structure – quoique rhapsodique – de la pièce qui est, d'après Poulenc, « parfaitement construite par Cocteau », pour respecter la continuité du déclin émotionnel de la protagoniste (en unifiant musicalement la fragmentation du texte et la diversité extrême des émotions dans le drame) et afin de composer « le contraire d'une improvisation ». ²⁷²

Évidemment, excepté les indications purement musicales et nouvelles, il y a aussi des facteurs dans les deux *Voix humaines* qui demeurent les mêmes ou correspondent, comme le décor qui est resté inchangé et les silences – primordiaux chez Cocteau ainsi que Poulenc : « Je veux mes silences, je me fous de la musique ». ²⁷³ Cela est plus ou moins pareil pour l'apparence de la protagoniste, cette « femme anonyme » et « victime médiocre » dont la tenue (la longue chemise de nuit et le manteau oriental) est créée par Cocteau et reprise par Poulenc, qui ajoute qu'il s'agit d'une « femme jeune et élégante ». ²⁷⁴ En ce qui concerne son caractère psychique, « Elle » nous semble sensible, nerveuse mais courageuse, menteuse et fortement dépendante – d'une manière

²⁷⁰ Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris : Éditions (Théâtre) Stock (1930). « La voix humaine » : page 4.

Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 1.

²⁷¹ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 71.

²⁷² Hell, Henri. *Francis Poulenc – Musicien français*. Paris : Libraire Arthème Fayard (1978). « 16. La voix humaine », pages 277 et 278.

²⁷³ Prêtre, Georges. *Une saison d'Opéra*. Paris : INA, une émission de radio (le 5 septembre 1972).

²⁷⁴ Poulenc, Francis. *La voix humaine – Tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958), page 71.

moins hystérique, surtout plus calme dans l'idée de Poulenc, par ses omissions et directives multiples. La protagoniste représente en tout cas un personnage universellement reconnaissable, dans laquelle Cocteau et Poulenc tout comme les lecteurs-spectateurs peuvent se reconnaître et surtout s'identifier : une *voix si humaine* qui est neutre en termes de genre et qui mène une vie semblable à celle de l'auteur et du compositeur, qui disent tous les deux qu'ils se sentent comme « Elle » au moment de l'écriture – cette identification fonctionnant pour Poulenc, et peut-être pour le public aussi, comme une catharsis.

De plus, Cocteau et Poulenc sont sur la même longueur d'onde dans des domaines au-delà de l'intrigue et de la protagoniste. Par exemple, leur style est comparable, en étant répétitif, relativement simple et contre toutes les règles – chez Cocteau dans le sens des fautes intentionnelles de français et chez Poulenc par les mesures doublées et même triplées, répétées et juxtaposées, par l'ambiguïté harmonique et souvent l'absence totale de tonalité (plus élaborée dans notre analyse musicale pour le conservatoire). Ils partagent par ailleurs leurs avis au sujet du téléphone, tous les deux sceptiques quant à la technologie – démontrée par la liaison défailante d'« Elle » et « Lui », le fil presque étranglant le cou de la protagoniste.

Enfin, comme nous avons vu dès la page de titre et dans le mémoire, il est quasiment un quatuor de Cocteau, de Poulenc, d'« Elle » et du téléphone dont elle est si dépendante, son seul lien avec « Lui ». Quant au quatuor, nous en entendons Cocteau par « Elle » et Poulenc dans les réponses musicales et les silences – toujours en ignorant ce qui est véritablement dit au bout du fil par l'interlocuteur au téléphone ; un sujet intéressant mais impossible à examiner plus avant, uniquement à imaginer (Ramsey Nasr a tenté le coup dans son livret *De andere stem* en donnant l'autre côté de la conversation, celui de l'homme : l'« Autre (voix) »).

Finalement, nous pouvons conclure que la représentation de la protagoniste est légèrement adaptée dans l'opéra de Poulenc qui en donne sa propre interprétation (surtout plus tendre et calme), alors que l'essence de la pièce de Cocteau et celle d'« Elle » sont restées intactes : une *voix si humaine*, vulnérable mais vigoureuse à la fin.

Bibliographie

Sources primaires

- COCTEAU, Jean, *La voix humaine (1928)*. Paris : Édition Stock (1930).
- POULENC, Francis, *La voix humaine – tragédie lyrique en un acte*. Paris : Éditions Ricordi (1958).

Livres

- ARNAUD, Claude. *Jean Cocteau*. Monaco : Éditions Gallimard (2003).
- BERNAC, Pierre. *Francis Poulenc et ses mélodies*. Paris : Buchet/Chastel (2014).
- BUCKLAND, Sidney ; CHIMÈNES, Myriam. *Francis Poulenc: music, art and literature*. Farnham : Ashgate (1999).
- BURKHOLDER, J. Peter ; GROUT ; PALISCA. *A History Of Western Music – Ninth Edition*. New York : W. W. Norton & Company (2014).
- GIDEL, Henri. *Jean Cocteau*. Paris : Flammarion (1998).
- HELL, Henri. *Francis Poulenc : musicien français*. Paris : Plon (1958).
- HURARD-VILTARD, Éveline. *Le Groupe des Six : ou le matin d'un jour de fête*. Paris : Méridiens Klincksieck (1988).
- NASR, Ramsey. *De andere stem*. Amsterdam : De Bezige Bij (2016).
- PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan (2001).
- ROSS, Alex. *The Rest Is Noise – Listening To The Twentieth Century*. New York : Picador (2007).
- SAPHIRO, Robert. *Les Six – the French composers and their mentors Jean Cocteau and Erik Satie*. London : Peter Owen Publishers (2008).
- SCHMIDT, Carl B. *The Music of Francis Poulenc (1899-1963): A Catalogue*. Oxford : Clarendon Press (1995).
- SCHMITT, M. P. et VIALA, A : *Savoir-lire*. Paris : Les Éditions Didier (1982).
- TOURET, Michèle. *Histoire de la littérature française du XX^e siècle – tome 1 1898-1940*. Rennes : Presses universitaires de Rennes (2000).

Articles

- CHIMÈNES, Myriam. « Francis Poulenc et les poètes », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire – numéro 49* par Sciences Po University Press (1996, janvier-mars): pages 146-148.
- CLIFTON, Keith. « Mots cachés : Autobiography in Cocteau's and Poulenc's *La Voix humaine*. », dans *Jean Cocteau: Evangelist of the Avant-garde – volume 22, numéro 1*. Canadian University Music Review 221 (2001) : pages 68-85.
- LANGHAM SMITH, Richard. « Review: POULENC: LA VOIX HUMAINE Françoise Pollet, Orchestre National de Lille/Jean-Claude Casadesus », dans *The Musical Times – volume 135, numéro 1821* par Musical Times Publications (1994, novembre): page 720.
- MILLER GOTTLIEB, Lynette. « Phone-Crossed Lovers: Dehumanizing Technology in Cocteau's and Poulenc's *La Voix humaine*. », dans *Jean Cocteau: Evangelist of the Avant-garde – volume 22, numéro 1*. Canadian University Music Review 221 (2001) : pages 86-104.
- MILLER, Catherine. « Jean Cocteau et les compositeurs du Groupe des Six : Amitiés et collaborations musicolittéraires », dans le *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap – volume 57* par Société belge de Musicologie (2003) : pages 201-213.

URL : <http://www.jstor.org/stable/3770526> [En ligne], consulté le 20 octobre 2017.
URL : <http://www.jstor.org/stable/4148300> [En ligne], consulté le 20 octobre 2017.

- WILLEN, Linda. « Almodóvar on the Verge of Cocteau's "La Voix humaine" », dans *Literature/Film Quarterly* – volume 26, numéro 2. ProQuest 262 (1998, janvier premier) : pages 142.

Dissertations et thèses

- ANDURINE, Stefanie Nicole. *Character interpretation in Poulenc's La Voix humaine: a performer's guide*. Mississippi, School of Music: ProQuest Dissertations and Theses (2016).
- BEARD, Cynthia C. *Beyond the human voice: Francis Poulenc's psychological drama LA VOIX HUMAINE (1958)*. Texas : University of North Texas (2000, mai).
- DANIEL, Keith William. *Francis Poulenc: a study of his artistic development and his musical style*. Buffalo : State University of New York (1980).
- EHRLICH, Melinda. *Updating "La Voix humaine": authenticity and accessibility*. Long Beach: California State University, Conservatory of Music. ProQuest Dissertations and Theses (2012).
- MILLER GOTTLIEB, Lynette. *Narrating modernism: technology and the changing voice of musical collaboration, 1909-1959*. Buffalo : University of New York (2002, août).
- MYERS, Withney. *La Voix humaine: a Technology Time Warp*. Theses and dissertations – music paper 70. URL : http://uknowledge.uky.edu/music_etds/70 [En ligne], consulté le 20 octobre 2017.
- OCAMPO, Rebecca. *Jean Cocteau: the composer's muse*. Maryland : School of Music (1999).
- STRINGER, Sandra Alice. *Melodrama in the 1950s: a new production of Francis Poulenc's La Voix humaine*. The University of British Columbia (2005, octobre).

Portails

- Comédie Française. *La Voix Humaine*. <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-voixhumaine1112.pdf> [En ligne], consulté le 28 novembre 2020.
- Le Monde. *Le dictionnaire des citations*. <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-4044.php> [En ligne], consulté le 16 août 2020.
<https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-45345.php> [En ligne], consulté le 28 janvier 2021.
- LEKS Compagnie – muziektheater. *La voix humaine en quarantaine*. <https://www.leks.nu/la-voix-humaine-en-quarantaine/> [En ligne],x consulté le 12 décembre 2020.

Autres

- Le Syllabus de théâtre du Département de français de l'Université de Leyde.
- POULENC, Francis. Interview de Francine Bloch. Paris : Phonotèque nationale (le 15 décembre 1958), enregistrement N° 216.
- PRÊTRE, Georges. Une saison d'Opéra. Paris : INA, une émission de radio (le 5 septembre 1972).

Remerciements

En dernier lieu, j'aimerais remercier pour toute l'aide et pour tout le soutien les personnes suivantes : ma directrice de mémoire, Dr. A.E. Schulte Nordholt (pour l'encadrement et la direction de mon mémoire), le deuxième lecteur Prof. Dr. P.J. Smith (pour sa lecture et son effort), tous les professeurs de français et de musicologie, Ward Spanjers en particulier (pour la direction de mon analyse musicale au conservatoire de La Haye), mes parents Jelle Zijlstra et Marianne Zijlstra-Hoek (pour leur soutien inconditionnel et leur confiance en moi), ma famille (pour avoir écouté toutes mes idées), mes professeurs de chant et de hautbois, la mezzo-soprano Ekaterina Levental et son compagnon Chris Koolmees (pour leurs représentations novatrices de leur *Voix humaine* (en quarantaine) et pour en avoir discuté et échangé des idées avec moi plusieurs fois), Nico Vis (pour m'avoir montrée l'adaptation au cinéma par Roberto Rossellini), mes très chers amis, avant tout Pierrick Bruyas (pour ses bonnes idées et le français des premières versions), Merel Koning (pour son regard sincère, critique et analytique), Hans Erblich (pour son soutien inconditionnel, ses perspectives et son ordinateur portable), Johanna Calcines (pour son aide immense, ses arts graphiques et ses connaissances pratiques), Nadia Wijers, Marloes van Stormbroek, d'autres amis étudiants et mes chers collègues chanteurs, professeurs de langues et musiciens.