

« La Voix humaine »

Johanne Bénard

Number 79, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27087ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bénard, J. (1996). Review of [« La Voix humaine »]. *Jeu*, (79), 158-162.

Philadelphie » exprime d'une manière cocasse l'horreur du destin qui, dans ce cas, n'en illustre pas moins la possibilité que les choses soient autrement. On attrape un « Philadelphie » comme on peut attraper un « Los Angeles ». Le destin frappe au hasard, et il suffit d'être au mauvais endroit au mauvais moment pour le payer cher.

Dans un décor sobre, l'apparition d'un individu évoquant les toiles de Magritte permettait à la fois de lier les pièces et de situer le spectacle tout entier dans un « hors-temps », un univers onirique propre à celui du peintre belge, intensifiant ainsi l'impression de se trouver hors du réel, malgré les situations parfois très prosaïques (comme dans « C'est sûr »). L'homogénéité du quatuor des comédiennes et comédiens était remarquable. Élise Guilbault, Marc Labrèche, Diane Lavallée et Luc Picard insufflaient un enthousiasme aux multiples rôles qu'ils se partageaient dans les cinq pièces, sans cabotiner – je fais cette précision dans la mesure où, dans certains cas, le glissement vers le cabotinage aurait pu être facile.

En proposant plusieurs suites aux histoires qu'il raconte, différentes possibilités dans le cours des événements passés, présents ou futurs, Ives vient questionner le déterminisme, les failles par lesquelles le réel pourrait (aurait pu) se présenter autrement, problématisant les rapports, pour reprendre une célèbre formule du biologiste Jacques Monod, entre le hasard et la nécessité. Que ceci se manifeste à travers des textes aussi fins et aussi drôles, et soit présenté sur scène avec tant d'efficacité, ne pouvait que réjouir le spectateur.

Jean-François Chassay

« La Voix humaine »

Texte de Jean Cocteau ; musique de Francis Poulenc.
Mise en scène : Martha Henry ; scénographie et costumes : Dany Lyne ; éclairages : Louise Guinand ; musicienne : Ruth Morawetz. Avec Rosemarie Landry et Diana Leblanc. Production du Théâtre Français de Toronto, présentée du 24 février au 9 mars 1996.

Toute forme pure est irremplaçable.
Irremplaçables les reliefs, les couleurs, le prestige de la chair humaine, le mélange du vrai et du faux.

Jean Cocteau¹

L'épure de la voix

Pour qui, comme moi, le spectacle de Robert Lepage, *les Aiguilles et l'Opium*, avait été la première rencontre avec Jean Cocteau au théâtre, *la Voix humaine* qui était présentée au Théâtre Français de Toronto, dans une mise en scène de Martha Henry, ne pouvait que paraître épurée : « une forme pure ». Lepage avait en quelque sorte donné à voir la dimension multimédia de l'œuvre de Cocteau en créant, dans son style propre, un spectacle théâtral qui faisait intervenir la musique, le cinéma et les arts visuels, mais qui avait comme argument principal, plutôt qu'une pièce de Cocteau, un texte en prose : la *Lettre aux Américains*. De son côté, le Théâtre Français de Toronto, en choisissant de monter, dans un programme double, deux versions de la courte pièce de Cocteau, semblait plutôt nous ramener à

1. *Opium. Journal d'une désintoxication*, Paris, Stock, [1930], 1983, p. 257.

Diana Leblanc,
comédienne. Photo :
Robert C. Ragsdale.



la source de la dramaturgie de Cocteau, voire de toute dramaturgie : la voix.

Dans la production du TFT, la version de Francis Poulenc, qui a mis en musique le texte de Cocteau à l'Opéra-Comique en 1959, vient avant la pièce de Cocteau, qui a été créée à la Comédie-Française en 1930. Comme le spectacle de Lepage, cette production montre, à sa manière, que l'œuvre de Cocteau, plus que jamais actuelle, se situe aux confluent des arts. Mais cette fois, c'est l'écoute que l'on sollicite surtout chez le spectateur. Dans la deuxième partie du spectacle, le public, qui connaît déjà l'intrigue (soit l'histoire d'une femme qui fait à son amant les derniers adieux au téléphone), est plus attentif au signifiant du monologue ; il a l'impression que le texte récité fait écho, littéralement, au texte chanté. La répétition, tout comme les écarts entre les deux interprétations, nous incite à nous détacher du sens du texte pour capter les accents et les modulations d'une « voix humaine ».

De la voix chantée à la voix parlée

Disons d'emblée que les performances de la soprano Rosemarie Landry et de la comédienne Diana Leblanc sont également remarquables, mais l'ordre de présentation des deux versions leur prête un sens différent. Ainsi, le fait d'avoir mis l'opéra en premier, en inversant l'ordre historique des deux créations, nous empêche jusqu'à un certain point de voir l'opéra de Poulenc comme une *adaptation* de la pièce de théâtre de Cocteau. Je dirais même que ce passage de l'opéra au théâtre donne un certain avantage à la voix parlée, qui semble achever ce qui a été esquissé ou suggéré dans le texte lyrique. D'une part, Cocteau, en retravaillant son texte pour Poulenc, l'a quelque peu écourté. D'autre part, et plus fondamentalement, le propre du chant et de la musique dans l'opéra de Poulenc est de traiter ou de filtrer le monologue de la femme, pour rendre visible sa représentation : le texte chanté apparaît comme un discours caricaturé, aux accents outrés. Le monologue de la femme au théâtre, en venant en deuxième, semble alors remplir les vides, adoucir les angles, rétablir le ton authentique. Il s'agit d'un ordre ou d'une direction qui privilégie le réalisme. Avoir mis l'opéra après la pièce nous aurait au contraire incités à voir dans la stylisation un aboutissement, à voir dans le chant la quintessence de la voix humaine².

2. Ce trajet inverse de la parole au chant n'aurait-il pas, du reste, représenté une remontée à l'origine ? Dans son article paru dans *Jeu* 75 (1995. 2, p. 96-102), « Le goût de l'entre-deux ou De la parole aux chants », Georges Banu voit dans toute alliance de la parole et du chant au théâtre un rappel de la tragédie. Dans les spectacles d'avant-garde, précise-t-il, les chants sont perçus comme « une rupture produite sous l'effet d'une émotion extrême, émotion qui rend la parole insuffisante et appelle au secours le chant (p. 98) ». Venant en second lieu dans la production du TFT de *la Voix humaine*, c'est plutôt la parole qui semble venir à la rescousse du chant.

L'opéra de Poulenc

J'ai été étonnée de voir que, dans sa présentation de l'opéra, Poulenc précise que le rôle de *la Voix humaine* doit être tenu par « une femme jeune et élégante », et non une « femme âgée que son amant abandonne ». On saura gré à Martha Henry de ne pas avoir respecté cette consigne en choisissant la soprano Rosemarie Landry, qui représente plutôt (comme Diana Leblanc pour la pièce) la femme d'âge mûr. La réputation de la chanteuse avait tout pour attirer le public (question qui n'est pas sans importance quand on monte un spectacle en français à Toronto)... et elle ne l'a pas déçu. De toute façon, il me semble que l'opéra – et à un moindre degré la pièce – se passe très bien de toutes les motivations psychologiques du personnage, qui est en quelque sorte ramené à sa plus simple expression théâtrale : sa voix.

Or, sans entrer dans les questions techniques et en empruntant mes termes à la critique littéraire plutôt qu'à la musicologie, je dirais que l'opéra de Poulenc inscrit le travail de la voix dans une poétique des décalages ou des écarts : passages le plus souvent très brusques et imprévus entre la voix chantée et la voix parlée ou le cri ; entre le chant avec ou sans accompagnement (« d'un tempo très libre ») et la musique³ ; entre la syntaxe du texte et sa prosodie. En tête du livret, Poulenc insiste même sur le fait qu'« on doit passer subitement de l'angoisse au calme et vice versa » – directive à laquelle ne déroge pas Rosemarie Landry. L'état de trouble dans lequel on se trouve en tant qu'auditeur tiendrait donc à cette inconstance, à cette instabilité sciemment entretenue. L'émotion,

qui se déplace sans cesse, ne s'accorde pas toujours aux mots, ni, de façon plus générale, au développement du monologue. Autrement dit, le chant et la musique déjouent constamment la tension dramatique ; les moments d'émotions surviennent, certes, mais ils ne colent pas au texte. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'on n'est pas gêné par le caractère artificiel ou réglé des gestes et des déplacements de la chanteuse. C'est la création de Poulenc qui commande une telle mise en scène. Le mot chanté ne concordant pas nécessairement avec un sens, tout programme gestuel risque de paraître affecté.

Rosemarie Landry,
soprano.
Photo : Robert. C. Ragsdale.



3. Le piano (interprété par Ruth Morawetz) a remplacé l'orchestre de l'opéra original.

Le drame de Cocteau

La mise en scène de Martha Henry assure un certain nombre de liens entre les deux œuvres. D'abord, le décor, à quelques détails près (le changement d'une photo, par exemple), reste le même : celui d'un boudoir français des années trente, avec divan, table de nuit... et piano. Mais, surtout, un écran à l'arrière-scène permet de voir la silhouette de l'autre femme à quelques reprises pendant chaque monologue. À la fin de l'opéra, la première femme donne à la seconde le sac qui contient les lettres de l'amant ; au début du drame, la Femme joue quelques notes au piano. Les costumes, quant à eux, sont quelque peu différents : les deux femmes ne portent pas la même chemise de nuit et seule la femme de l'opéra (plus mondaine) porte, au début de l'acte, un chapeau. Nous sommes à la fois dans le domaine du même et de la différence, mais ces renvois ou rappels n'empêchent pas les deux monologues, interprétés par deux femmes, avec un travail différent de la voix – et séparés par l'intervalle de l'entracte –, de garder leur autonomie respective.

L'interprétation de Diana Leblanc dans la pièce se fait sous le signe de l'agitation, de l'affolement et du désordre. Ici, les déplacements sont plus nombreux, les gestes plus nerveux et la scène plus encombrée. Alors que la Femme de l'opéra fumait (!) une seule cigarette, la comédienne allume frénétiquement cigarette sur cigarette. Les lettres de l'amant, qui n'étaient que mentionnées dans l'opéra, sont maintenant déchirées avec rage et jonchent la scène. La bouteille d'alcool à laquelle la Femme revient plus d'une fois a été également ajoutée ; de la main qui ne tient pas le téléphone, elle se verse maladroitement et fébrile-

ment un verre qu'elle ne termine jamais. Tous ces signes non verbaux, qui suggèrent au spectateur que le personnage est dans un état *constant* de panique à la suite de la séparation qui s'avère irrévocable, nous amènent à donner un autre sens à l'alternance du calme et de l'agitation dans la voix de la femme. Le calme n'est plus que feintise – provoquée par les sursauts d'amour-propre – pour tromper l'amant.

En fait, ce qui apparaît plus clairement dans la pièce, c'est l'écart entre ce que dit la Femme au téléphone (ou ce qu'entend l'amant) et l'image qu'elle présente au spectateur. La disjonction, qui est du ressort de la comédie, déclenche bien d'ailleurs quelques rires. L'utilisation des gants est un bon exemple de ce procédé. Alors que l'ex-amant demande à la Femme s'il a oublié ses gants dans son appartement, celle-ci le fait attendre au téléphone, pour lui répondre qu'elle ne les a pas retrouvés. Mais le spectateur, lui, voit qu'elle les a cachés derrière son oreiller. En les portant pendant une bonne partie de la pièce, elle affiche à la fois leur valeur fétiche et le signe de la dissimulation.

« Ta voix autour de mon cou »

Le monologue se développe selon une structure dramatique en quatre temps. La Femme commence par laisser croire à son ex-amant qu'elle vit très bien la séparation – dont ils auraient convenu ensemble quelques jours auparavant. Puis, parce qu'elle découvre que son interlocuteur lui a menti sur le lieu de son appel (en tentant vainement de le rappeler chez lui après une interruption inopportune du contact), elle lui avoue sa tentative de suicide de la veille. Avenu qu'elle s'emploiera par la suite à dédramatiser, sans pouvoir toujours contenir

ou camoufler sa douleur. En fait, si sa voix la trahit parfois, son corps (et le corps de l'actrice plus que celui de la soprano) offre encore plus de signes de désarroi... au spectateur. Le dernier tableau, du reste, est univoque : la Femme, étendue sur le lit et la tête pendante, a le fil du téléphone autour du cou.

Le téléphone ne constitue donc pas seulement dans cette pièce un média, qui permet ce que Michel Vaïs appelle avec justesse un « genre hybride entre le soliloque et le dialogue à une voix⁴ ». Dans l'ensemble de la représentation théâtrale, il apparaît comme un signe particulièrement riche. D'abord, parce que la téléphonie du début du siècle n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui, les interlocuteurs doivent souffrir de multiples interruptions ; la Femme, chaque fois, craint que son ex-amant ne la rappelle pas. Ces ruptures momentanées et inattendues sont tout à la fois les signes avant-coureurs de la séparation finale et un procédé pour faire monter la tension dramatique. D'ailleurs, la Femme fait explicitement référence au téléphone comme au dernier lien entre les deux amants, ou entre elle et le « nous » de leur amour : « Ce fil, c'est le dernier qui me rattache encore à nous. »

Le lien du téléphone est des plus fragiles, car la voix ne peut suppléer le regard ou le contact physique, qui seraient les seuls à pouvoir accomplir le miracle de la réconciliation : « Dans le temps, on se voyait. On pouvait perdre la tête, oublier ses promesses, risquer l'impossible, convaincre ceux qu'on adorait en les embrassant, en s'accrochant à eux. Un regard pouvait changer tout. Mais avec

cet appareil, ce qui est fini est fini. » Plus de soixante ans après, ai-je envie d'ajouter, à l'heure où les communications électroniques sont en train de refaçonner notre rapport à l'autre – de plus en plus virtuel et de moins en moins sensoriel –, c'est cette « voix humaine » qui est en train de devenir elle-même vestige...

De même, le fil de téléphone est peut-être l'objet le plus important de la pièce : il limite, de façon spectaculaire, les déplacements et les gestes de la chanteuse et de la comédienne, qui paraissent à proprement parler enchaînées. Avec l'interprétation nerveuse de Diana Leblanc, cela relève même parfois de l'acrobatie. Le spectateur qui se demande si l'actrice va trébucher ou faire tomber l'appareil voit représenté l'équilibre instable et précaire de la Femme se « raccrochant » à son amour en fuite. Par-delà les limites des genres (théâtral et lyrique), *la Voix humaine* installe la métaphore entre le figuré et le propre, entre le texte dramatique et le texte spectaculaire, entre la voix et la vue : « J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou. Ta voix autour de mon cou. »

Johanne Bénard

4. « Le T-léphone au T-âtre », *Jeu 77*, 1996.1, p. 175.