

La Voix humaine, Francis Poulenc

Lorsqu'on parle de la *Voix humaine*, il faut tout d'abord évoquer la pièce écrite par Jean Cocteau, de même que le contexte dans lequel elle fut écrite. Nous nous intéresserons ensuite à la relation qu'entretenait Francis Poulenc avec Cocteau. Puis nous nous approcherons du texte lui-même, avant de nous pencher sur sa mise en musique proprement dite.

Jean Cocteau

La *Voix humaine* est une pièce écrite par Jean Cocteau en 1927 et créée en 1930 à la Comédie-Française. Cocteau était à ce moment-là déjà bien connu, mais cette pièce a donné encore un élan à sa carrière. Après les années 20, les années folles, où il s'était notamment consacré au genre des comédies décalées et acerbes, le style de la *Voix humaine* prend un tour très différent. Il faut dire que Cocteau lui-même avait vécu entre-temps des événements qui l'ont marqué durablement. Ainsi, au début des années 20, il s'était épris de Raymond Radiguet, un tout jeune poète qui décédera en 1923 à l'âge de 20 ans seulement d'une fièvre typhoïde. Cocteau en fut profondément affecté et il semblerait qu'il songea même au suicide. Cela a vraisemblablement contribué à "assombrir" son écriture. Par la suite, il a également vécu une histoire tourmentée avec l'écrivain Jean Desbordes, alors même qu'il écrivait la *Voix humaine*. Plus tard, ce dernier le quittera pour une femme. Ces diverses histoires semblent être à l'origine du thème de la pièce: une femme que son amant quitte, manifestement pour une autre. L'hypothèse que l'histoire personnelle de Cocteau ait grandement influencé cette pièce est étayée par l'exclamation qu'aurait poussée Paul Eluard lors de la première de la pièce: " Assez! C'est obscène! C'est à Desbordes que vous téléphonez!". Il semblerait que lui et Aragon, tous deux amis de Cocteau, aient même quitté le théâtre avant la fin!

Poulenc et Cocteau

Pendant ces mêmes années folles, en fait dès la fin de la Première Guerre Mondiale, de jeunes compositeurs ont commencé à se rassembler, décrétant que Satie serait leur chef de file. Ces jeunes compositeurs rejetaient l'esthétique de l'avant-guerre, aussi bien le romantisme (et surtout le post-romantisme à la Wagner!) que l'impressionisme d'un Debussy. Cocteau, figure importante des milieux artistiques de l'époque, les a pris sous son aile et donnait des impulsions au mouvement. Ainsi se constitua le fameux "Groupe des Six". Mais ce groupe, dont faisaient partie Poulenc, et entre autres Darius Milhaud ou encore Arthur Honegger, était très hétéroclite et n'avait pas véritablement d'idéologie de style. Ce qui les rassemblait était plus une volonté de renouveau général. Cocteau leur a donc proposé plusieurs collaborations, dont certaines collectives, telles que les *Mariés de la Tour Eiffel* en 1921, une pièce de théâtre musical quelque peu loufoque. Il a également demandé à Poulenc d'écrire la musique de scène pour une pièce intitulée le *Gendarme incompris* en 1920. Le groupe s'est ensuite disloqué en tant que tel, même si les membres ont pour la plupart continué à entretenir une solide amitié. Poulenc, avant ces deux spectacles cités, avait de son côté déjà mis en musique plusieurs poèmes écrits

par Cocteau: *Toréador*, en 1918, sorte de mélodie hispanisante, et *Cocardes*, un petit cycle de trois mélodies accompagnées par un petit ensemble d'instruments, écrites en 1919 dans un style musical très "forain".

Mais après 1921, Poulenc n'a plus collaboré avec Cocteau pendant longtemps. Ils ne se sont toutefois jamais brouillés. Simplement, leurs voies artistiques ont évolué différemment et avec la fin du Groupe des Six, certains de ces jeunes compositeurs, dont Poulenc, ont probablement ressenti le besoin de s'émanciper de l'influence de Cocteau.

Ce n'est donc qu'en 1958 que Poulenc revient à Cocteau avec *La Voix humaine*, soit 37 ans après leur dernière collaboration. Pourquoi à ce moment-là?

Une petite anecdote semble expliquer l'origine de l'idée de l'œuvre: Poulenc assistait à une représentation à la Scala en compagnie d'un ami, Hervé Dugardin, directeur des Editions Ricordi en France et dédicataire de l'oeuvre. En voyant la Callas "repousser" l'un de ses collègues pour pouvoir saluer seule, Dugardin aurait suggéré - ironiquement - à Poulenc de mettre en musique *La Voix humaine* pour Callas, afin que celle-ci puisse saluer véritablement seule!

Même si ceci a peut-être été un déclencheur, d'autres éléments ont amené Poulenc à cette œuvre. Tout d'abord, il faut préciser que la voix a toujours joué un très grand rôle chez ce compositeur. Il a en effet composé quelques 137 mélodies tout au long de sa carrière, de 1918 à 1960. Les textes avec un sens ouvert, les poèmes qui laissent place à l'imagination ont toujours été ses choix de prédilection. Si certaines de ces mélodies étaient dans un style plutôt drôle, sarcastique ou "forain", Poulenc avait déjà montré son talent à écrire des mélodies mélancoliques. En 1944, il compose les *Mamelles de Tirésias* sur un texte d'Apollinaire, puis, en 1953, *Le Dialogue des Carmélites* sur le texte de Bernanos. Ces deux oeuvres, l'une comique, l'autre tragique, constituent les deux premiers opéras de Poulenc. Il se découvre un talent pour la scène et souhaite donc continuer sur cette voie-là. Il se met donc activement à la recherche de livrets.

Par ailleurs, Poulenc a toujours eu besoin d'inspirations vivantes et connues de lui: il a, d'une part, majoritairement choisi des textes de poètes contemporains dont il était l'ami (par exemple Paul Eluard ou Guillaume Apollinaire qu'il avait brièvement connu), et d'autre part, il a écrit pour des interprètes qu'il connaissait. Ainsi a-t-il formé pendant vingt ans un duo avec le baryton Pierre Bernac, et nombre de ses mélodies lui sont destinées. Lorsqu'ils ont cessé de travailler ensemble, Poulenc s'est cherché une autre muse et il a commencé une collaboration riche et intense avec la soprano Denise Duval, rencontrée en 1945. Leur collaboration allait au-delà de la sphère professionnelle. Elle est devenue une confidente et un vrai soutien pour le compositeur! C'est elle qui a créé le personnage de Blanche dans le *Dialogue des Carmélites*, et c'est donc tout naturellement pour elle qu'il compose *La Voix humaine*. Il lui a d'ailleurs écrit: "Il est vrai que nous c'est comme si on faisait des enfants ensemble."¹ Enfin, Poulenc a écrit à Louis Aragon en février 1959: "Par un curieux mystère, ce n'est qu'au bout de quarante ans d'amitié que j'ai collaboré avec Cocteau. Je pense qu'il me fallait beaucoup d'expérience pour respecter la parfaite construction de *La Voix humaine* [...]"

Poulenc traversait également à ce moment-là une période difficile de sa vie et, approchant la soixantaine, il avait une grande nostalgie pour le temps de sa jeunesse et des amis qui la peuplaient. Son retour à Cocteau n'est donc probablement pas un hasard.

¹ lettre à Denise Duval le 24 novembre 1959

Enfin, au même titre que la vie personnelle de Cocteau a infusé cette pièce, la vie personnelle de Poulenc a été tout autant une source d'inspiration.

Étant lui-même homosexuel, il avait également vécu des ruptures difficiles et, depuis la mort de ses parents à une année d'intervalle alors qu'il était encore jeune, il avait une peur bleue de l'abandon. Lors de l'écriture de *La Voix humaine*, il vivait des histoires compliquées et avait parfois des périodes de véritable dépression.

Il a tenu des propos fort explicites dans plusieurs de ses lettres:

"Je ne pense qu'à *La Voix humaine*. Hélas le "personnage unique" c'est un peu moi, non que Louis me plaque (c'est un ange) mais la vie militaire va me le prendre cet automne."²

À une amie à propos de l'oeuvre: "vous connaissez le sujet: une femme (c'est moi, comme Flaubert disait "Bovary, c'est moi") téléphone ..." ³

Il ajoute dans une autre lettre: "Tout ce que Jean [Cocteau] avait fait par métier et intelligence je l'ai fait avec mes tripes et je crois que cela ajoute beaucoup." ⁴

Et à Pierre Bernac encore: "c'est une oeuvre "monstrueuse" [...]. Il y a des moments où je suis épouvanté par cet intolérable enfant [...]. C'est vraiment de la musique composée dans un état second".⁵

Et enfin, à la même amie que précédemment: "Je vous enverrai la musique de cette atroce tragédie (la mienne). C'est une confession musicale !!!"⁶

Quant à Denise Duval, elle a dit: "*La Voix humaine* a été une expérience étonnante pour moi, car j'ai vu Francis Poulenc l'écrire, page par page, mesure par mesure, pour moi, avec sa chair, mais aussi avec mes plaies du coeur: nous étions l'un et l'autre alors en plein drame sentimental, on pleurait ensemble, et cette *Voix humaine* a été comme un journal de nos déchirures". ⁷ À vrai dire, elle aussi vivait une période sentimentale fort compliquée à ce moment-là! On a donc un triangle Cocteau-Poulenc-Duval autour du vécu de la rupture.

Le texte ...

La Voix humaine, en effet, présente une femme ayant une conversation téléphonique avec un homme qui semble être - on le saisit petit à petit - son ex-amant. Il paraîtrait même que cet homme soit sur le point de se marier avec une nouvelle femme (Poulenc aurait confirmé cette hypothèse dans une lettre non publiée). Une chambre, une femme délaissée et un téléphone. Rien d'autre. Le sujet a l'air presque banal, mais son traitement ne l'est en aucun cas.

Tout d'abord, Cocteau lui-même l'a désigné sous le nom de "mono-dialogue": la femme, dont le seul nom qui nous soit donné est "Elle", est seule en scène et la seule que l'on entende. Toutefois, tout ce qu'elle dit, elle le dit au téléphone, à une tierce personne. Ainsi, ce qui nous parvient est en fait la moitié d'un dialogue! On a donc des personnages présents virtuellement, mais absents de la scène et surtout hors de la portée du

² lettre à P. Bernac de Pâques 1958

³ lettre à Rose Dercourt-Plaut, le 20 avril 1958

⁴ lettre à Dugardin en 1958

⁵ lettre à Pierre Bernac le 11 août 1958

⁶ lettre à Rose Dercourt-Plaut, 30 janvier 1959

⁷ L'Avant-Scène Opéra n°52 (mai 1983)

spectateur: l'ex-amant, la standardiste et parfois d'autres abonnés essayant d'utiliser le téléphone. Enfin, le téléphone lui-même joue presque un rôle de personnage: "Elle" ne s'adresse qu'à lui, jamais elle ne pense à voix haute, jamais elle n'adresse un mot ailleurs qu'au téléphone. Il faut préciser que le système téléphonique français de l'époque posait bien des problèmes : il n'était alors pas automatique, il fallait passer par une opératrice qui mettait les abonnés en relation, ce qui pouvait présenter bien des désavantages, sans parler des coupures inopportunes!

Mais la problématique du téléphone que pose Cocteau va bien plus loin que cela! Lorsqu'il écrit la pièce en 1930, une désillusion générale règne à propos de la technologie, et ceci à cause du désastre de la Première Guerre Mondiale. Cocteau critique, se moque parfois, de la technologie dans plusieurs de ses pièces. Il a notamment également écrit une pièce intitulée "La Machine Infernale"! Ce qu'il dénonce ici, c'est la déshumanisation qu'opère le téléphone. On ne voit ni ne sent la personne présente, seul un pauvre cordon nous relie encore à elle. C'est bien cela qu'exprime la femme lorsqu'elle dit/chante : " 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."⁸

(Il a même été dit ⁹ que leur connection défectueuse serait finalement une métaphore de leur relation. Le téléphone devient alors le compagnon de la femme et remplace symboliquement l'amant (elle le prend dans le lit, etc.))

Cocteau précise aussi à Poulenc, pour la composition, que la femme doit croire être vue! (Elle chante: "Oh non, mon chéri, surtout ne me regarde pas."¹⁰)

Poulenc, lorsqu'il compose la pièce en 1958, se situe après la Deuxième Guerre Mondiale où, une fois de plus, la technologie a montré son visage apocalyptique. Le sujet est donc encore d'actualité. Et même aujourd'hui, qui n'a pas expérimenté une situation difficile, angoissante ou frustrante au (et à cause du) téléphone? On pourrait donc arguer qu'il n'est de loin pas désuet de nos jours, même si (ou parce que) les formes de communication ont à nouveau changé!

Ce "mono-dialogue" de 40 minutes environ représentait un vrai défi de structure pour Cocteau. Celui-ci a choisi de créer des "phases": phase du chien, phase du mensonge, phase de l'abonnée, etc. On a ainsi une progression narrative et dramatique claire qui évite la monotonie, écueil redouté de ce genre de pièce. Si l'on s'approche plus du texte, on remarque plusieurs éléments intéressants. Tout d'abord, du fait que l'on n'entend que la moitié du dialogue, on ne peut qu'essayer de deviner les répliques de l'autre. Cela implique d'une part une vision biaisée de la part du spectateur qui prend peu à peu le parti de la femme. D'autre part, cela met le spectateur dans une position délicate de voyeur: nous sommes dans la position de celui qui écoute une conversation téléphonique à une porte! Enfin, cela implique de la part de l'actrice un jeu entrecoupé de silences, essentiels à la pièce, et ceci fut l'un des défis pour Poulenc!

⁸ partition n° 89-90

⁹ D. Waleckx, La Musique dramatique de Francis Poulenc, "A musical confession": Poulenc, Cocteau and *La Voix humaine*

¹⁰ partition, n° 37

... et sa mise en musique

Le compositeur a dû, en effet, faire face à de nombreuses questions.

Comment mettre en musique une pièce de quarante minutes avec un seul personnage (et donc une seule tessiture, une seule couleur vocale), sans que cela ne tombe dans la monotonie? Comment garder une structure malgré tout dans un monologue "fleuve" ? Mais si l'on cherche une unité musicale, comment alors exprimer tout le spectre des émotions sans les affaiblir par une musique trop aplanissante? Et, enfin, comment mettre en musique une pièce dont la moitié du dialogue est silence?

Poulenc a admirablement relevé ces défis. Il faut tout d'abord évoquer l'accointance de ce dernier avec la voix. On l'a dit, toute sa vie il a composé des mélodies et, qui plus est, il a travaillé avec des chanteurs et comme le prouvent nombre de lettres, il leur demandait régulièrement des conseils quant à l'écriture vocale. Ainsi, Denise Duval a très tôt déchiffré des parties de *La Voix humaine* et a donné des conseils avisés à Poulenc. Par ailleurs, celui-ci avait une connaissance approfondie de l'art de la prosodie (notamment au travers de la poésie, qu'il avait souvent entendu lue par les poètes eux-mêmes, tels Eluard ou Apollinaire!). On sait également que Poulenc se récitait souvent les poèmes à voix haute en cherchant les intonations, les respirations, les nuances... On peut donc premièrement relever dans cette oeuvre une prosodie quasi parfaite! L'essentiel était pour Poulenc que le texte soit parfaitement compréhensible pour l'auditeur et que l'on garde un sens réaliste, malgré le chant. Ainsi, la tessiture est adaptée pour que l'on puisse distinguer les mots et le style est proche du récitatif, c'est-à-dire proche du rythme et des intonations naturelles de la parole. Les intervalles, dans ce cas, sont assez resserrés.

La musique est même parfois très pragmatique, lorsque la mauvaise communication due au téléphone empêche le dialogue et coupe court à toute émotion du moment, comme lorsqu'"Elle" doit répéter une phrase - originellement tendre ou pleine d'émotion - en surarticulant et en la martelant puisque son correspondant n'entend plus distinctement les mots.

Mais à d'autres moments, c'est l'émotion qui prend le pas sur le texte et la musique se fait alors plus lyrique, surtout lorsqu'"Elle" se remémore les moments heureux. De mélancolique, la musique devient parfois presque dramatique. Ainsi, certains passages pourraient même faire penser à quelque phrase de Puccini! Les aigus, synonymes d'émotion intense, ne gênent toutefois généralement pas la compréhension du texte car Poulenc sait les amener de manière intelligente et ponctuelle, comme il le fait sur le mot "folle", seul moment où la chanteuse s'élève au contre-ut!

Enfin, on a parfois des styles distincts, comme une valse dont Poulenc se justifie par ces mots:

"C'est bien entendu effrayant et ultra-sensible. J'ai l'idée lorsqu'"elle" raconte son empoisonnement d'une valse lente en ut mineur. J'avais peur que cela fasse Piaf. [...] En tout cas c'est imprévu, avouez-le."¹¹ (Elle chante "Hier soir, j'ai voulu prendre un comprimé pour dormir; ...")

Autre style inattendu, une "bouffée" de jazz, indiquant que l'amant téléphone d'un lieu public, probablement un restaurant.

Parfois, c'est juste un mot qui est mis en exergue et le style musical peut alors varier brusquement d'un mot à l'autre. On entend parfois une grande tendresse sur des mots tels que "chéri" (il est d'ailleurs ironique de constater à quelle fréquence la femme utilise

¹¹ lettre à Pierre Bernac, mars 1958

ce mot, sachant qu'il s'agit à vrai dire de son ex!), tandis que d'autres tels que "allô" sont beaucoup plus prosaïques ou beaucoup plus agités et dénotent toute la détresse de la femme. Il est frappant de constater la souplesse de cette musique qui permet à Poulenc d'alterner des émotions très diverses et contradictoires en des temps très brefs. Mais il pourrait également résulter de ceci un manque de structure totale, un style *durchkomponiert* qui, s'il est soutenable sur une mélodie, ne l'est pas sur 45 minutes. Poulenc se tire de cette difficulté en respectant les "phases" de Cocteau d'une part et, d'autre part, en répétant certains motifs rythmiques, notamment à l'orchestre (une quinzaine), qui confèrent une unité à toute la pièce. Par exemple, le motif du "martèlement"¹², celui du téléphone qui sonne, ainsi que celui de la souffrance.

Ce qui nous amène à parler du lien entre la voix et, originellement, l'orchestre qui sera ici représenté par le piano. Poulenc écrivait généralement d'abord pour voix et piano puis orchestrait. Il jouait régulièrement lui-même la partie de piano, et ce fut également le cas pour la *Voix humaine* qu'il a souvent donnée en concert.

On l'a dit, l'un des éléments essentiels pour Poulenc était la compréhension du texte. Il dit d'ailleurs : "comme on chante beaucoup entre des hargnes instrumentales il n'y a aucun danger pour tout comprendre. L'orchestre *cogne*. [...] Tout l'ensemble est contre toutes les règles: mesures doublées, triplées mais ce style qui mériterait un beau 0 est ici je crois un élément de réussite" !¹³

Ici, environ un quart du texte est chanté *a cappella*! Ceci permet certes de distinguer les mots de manière optimale, mais ce n'est pas sa seule fonction: la femme est mise à nu, l'expression, la réalité de sa vie, tout cela ne passe plus que par sa seule voix. À l'opposé du téléphone, des machines déshumanisantes, reste la voix, la voix humaine, sans artifice.

Poulenc a d'ailleurs beaucoup composé pour choeurs a capella: la force de la voix humaine seule était pour lui incontestable.

Mais alors quel est donc le rôle de l'accompagnement ici? Est-ce seulement un accompagnement?

Parfois, en effet, le piano accompagne véritablement la voix, la soutient, souligne ce qu'elle dit ou les émotions qu'elle exprime. Mais parfois le piano endosse un autre rôle. Puisque la chanteuse est souvent a cappella, le piano, lui, joue souvent entre ses phrases. Que dit-il alors?

Je ne souhaite pas donner une interprétation figée car il me semble que chacun peut entendre les "mots" du piano selon son propre ressenti. Mais on peut évoquer deux pistes assez sûres: la première est que le piano joue parfois ce que l'ex-amant répond. Ainsi, même si l'on n'entend pas les mots, on saisit les intentions, les intonations, les réactions.

La deuxième est que le piano joue ce que la femme ne dit pas, mais ce qu'elle ressent. Cocteau a créé tout un jeu autour du mensonge, de la vérité dite à demi-mots, sous-entendue. Et il me semble que parfois, c'est cette vérité profonde du personnage que nous percevons à travers les notes de l'orchestre ou du piano. Il faut aussi noter que Poulenc élargit particulièrement l'harmonie, parfois aux confins du cadre tonal, sans en sortir véritablement pour autant, afin d'exprimer toute la palette des émotions.

¹² d'après D. Waleckx, *ibid*.

¹³ lettre à Pierre Bernac, mars 1958

Et enfin, de manière beaucoup plus pragmatique, le piano représente une réalité matérielle, comme la sonnerie du téléphone.

L'oeuvre a été créée à Paris, au Théâtre National de l'Opéra-Comique en février 1959. La réception fut excellente, aussi bien par la critique que par le public. Poulenc qui était volontiers très critique avec lui-même, pensait cette fois-ci avoir écrit une oeuvre importante. Il avait d'ailleurs écrit en juin 1958 à un ami "Je crois que c'est très réussi. Préparez vos mouchoirs. En tout cas je n'ai jamais été aussi loin dans la prosodie. "¹⁴

Poulenc écrira encore une oeuvre sur un texte de Cocteau, en 1961: *La Dame de Montecarlo*, une autre femme au bord de la crise de nerfs. Ce sera sa dernière oeuvre lyrique avant son décès en 1963.

¹⁴ lettre à Paul Collaer, 4 juin 1958