

# Une voix entre les lignes :

À la recherche de la vocalité dans *La Voix humaine*

*Aude Chollet*  
*16 avril 2012*

*A bird doesn't sing because it has an answer.  
It sings because it has a song.*

Proverbe chinois

## Résumé

On dit souvent que c'est la voix qui porte le texte. Et si le texte aussi portait en lui-même une voix ? Un mémoire pour ceux qui ont envie de partir à la recherche de cette voix contenue dans le texte : trouver les éléments qui permettent de l'entendre ; tenter d'utiliser ces éléments avec comme base un monologue de Jean Cocteau ; observer si, lorsque la comédienne pour qui ce texte a été écrit s'empare de ce monologue, il y a ou non, dans ses choix d'interprétation, des traces de la voix que contient le texte. Un voyage vocal, rythmique et silencieux pour découvrir cette voix que le texte fait naître.

## Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement mon tuteur Claude Jamain, Rita Freda, Frédéric Meyer de Stadelhofen, Gisèle Comte, Christian Geffroy Schlittler, Adrian Filip ainsi que ma famille.

# Sommaire

<b>INTRODUCTION</b> .....	6
<b>1) « LA VOIX SOUS LE TEXTE »</b> .....	10
Trouver la voix sous le texte.....	11
La ponctuation.....	11
Le choix des mots.....	13
Le silence.....	13
Les didascalies.....	15
<b>2) LA VOCALITÉ DE <i>LA VOIX HUMAINE</i></b> .....	16
<b>3) L'INTERPRÉTATION DE LA VOIX SOUS LE TEXTE</b> .....	29
Analyse.....	30
<b>CONCLUSION</b> .....	40
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	42

## Introduction

*Un poème sur le papier n'est rien d'autre qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. Mais parmi toutes ces possibilités, il en est une, et une seule, qui place enfin le texte dans les conditions où il prendra force et forme d'action. Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la voix qui est et la voix qui vient et qui doit venir<sup>1</sup>.*

Valéry est sensible au lien qui se tisse entre la voix qui dit un texte et la voix contenue dans ce texte : pour que le poème prenne *force et forme d'action*, cela nécessite une *liaison continuée* entre ces deux voix. Ce rapport *entre la voix qui est et la voix qui vient et qui doit venir* évoqué par Valéry est le point de départ de ce mémoire<sup>2</sup>. En effet, durant mes trois ans de formation à la Manufacture, Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR), je me suis souvent posé la question du lien entre un texte et la voix qui le porte : est-ce uniquement la voix qui porte le texte ou est-ce que le texte aussi porte en lui-même une voix ? Ce questionnement trouve probablement racine dans mon parcours personnel. En effet, après avoir étudié la musique pendant treize ans, j'ai finalement décidé de ne pas poursuivre mes études musicales professionnelles et me suis tournée vers le théâtre. Je pensais alors quitter complètement le monde de la musique pour entrer dans celui de la parole et du texte. Mais je me suis vite aperçue qu'il n'en était rien, que la parole et la musique sont intimement liées. De plus, ayant développé des méthodes de travail propres aux musiciens, je tentais de les reproduire en tant qu'apprentie comédienne. Assez vite s'est imposée à moi la question de la partition : une partition musicale est extrêmement précise (hauteur de la note, durée, tempo, silences, nuances, etc.) ; peut-il en être de même pour un texte ? Un texte se présente-t-il comme une partition pour une voix ? Si tel est bien le cas, quels en sont les signes ? Jusqu'à quel point cette partition peut-elle être précise ? La précision de la partition musicale permet d'entendre la musique silencieusement, rien qu'en suivant les notes. Dès lors, la lecture mentale d'un texte nous donne-t-elle aussi à entendre une voix ?

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Introduction à la poésie*, cité par Emmanuel Laugier, « D'une Liaison continuée. Notes », in Jamain Claude (dir.), *La Voix sous le texte : actes du colloque d'Angers (2000)*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2002, p.145.

<sup>2</sup> Cependant, contrairement à Valéry, je ne pense pas qu'il n'y ait qu'une seule manière de dire un texte. Mais savoir ce que le texte propose au niveau vocal me semble essentiel, qu'on décide de le suivre ou non.

Ces questions se sont posées pour moi dès le début et tout au long de mon cursus. J'ai compris qu'elles se situaient au carrefour de mon parcours musical et de mon parcours théâtral et que ce point d'intersection m'intéressait. Dans ma pratique de comédienne, j'ai tenté plusieurs fois de considérer un texte comme une partition, plus ou moins consciemment, mais sans avoir le temps d'aller plus avant dans cette démarche. Ce mémoire est donc pour moi l'occasion d'approfondir cette interrogation sur ce lien entre la voix et le texte, de le rendre plus concret, en me posant les questions suivantes : comment un texte peut-il nous donner à entendre une voix ? Quelle est cette voix ? Où peut-on la déceler ? Quelles en sont les caractéristiques ?

L'oeuvre que j'ai choisi d'analyser pour faire ce travail est *La Voix humaine*, de Jean Cocteau : un monologue représenté pour la première fois à la Comédie-Française le 17 février 1930. Dans cette pièce en un acte, une femme s'entretient par téléphone avec son amant. Le lecteur comprend peu à peu que cet homme l'a quittée il y a peu pour vivre avec une autre et qu'il s'agit là de leur dernier contact avant la rupture définitive. L'action se situe quelques années après l'invention du téléphone et il est encore à la charge d'un téléphoniste de mettre en relation les différentes personnes souhaitant converser. Les amants sont donc souvent coupés dans leur discussion par des gens qui se trouvent par erreur sur la même ligne. C'est lors de l'une de ces interruptions que la femme, tentant de rappeler son amant à son domicile, se rend compte qu'il n'est pas chez lui. Comprenant qu'il lui a menti sur le lieu où il se trouve, elle perd peu à peu la force et la détermination qu'elle avait jusqu'alors, avoue qu'elle a avalé des médicaments, beaucoup de médicaments. C'est en proie à de grandes souffrances qu'elle supplie l'homme qu'elle aime de prendre la responsabilité de raccrocher, pour mettre fin ainsi à leur relation.

Ecrite en 1927, *La Voix humaine* marque un tournant important dans l'oeuvre de Cocteau. En effet, si jusque-là la mise en scène et l'aspect visuel avaient pris une place importante dans ses pièces (*Les Mariés de la tour Eiffel* en 1921, *Orphée* en 1926), il veut cette fois aller vers un théâtre épuré où ne reste que l'essentiel : « [...] ni musique, ni trucages, ni décor, ni costumes spectaculaires ne viennent compenser la nudité du monologue. Dans cet acte, Cocteau renonce aux richesses de l'orchestration, et livre, pour ainsi dire, son texte *a capella*<sup>3</sup>. » Cette nouvelle manière d'envisager le théâtre est

---

<sup>3</sup> Francis Ramirez et Christian Rolot, « Notice sur *La Voix humaine* », in Cocteau Jean, *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003, p.1676.

propre aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, le naturalisme, qui était très en vogue au siècle précédent, se voit fortement contesté : on pense que le théâtre ne parvient qu'à donner une idée erronée de la réalité. L'invention du cinéma, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, va d'ailleurs renforcer cette idée. Le mouvement symboliste se développe donc dans le milieu théâtral dès 1880. Il prône la réapparition du théâtre antique et classique où le texte et l'interprétation sont au centre<sup>4</sup>. Dans sa *Préface*, Cocteau fait d'ailleurs remarquer à propos de son héroïne :

*Il fallait peindre une femme assise, pas une certaine femme, une femme intelligente ou bête, mais une femme anonyme, et fuir le brio, le dialogue du tac au tac, les mots d'amoureuse aussi insupportables que les mots d'enfants, bref tout ce théâtre d'après le théâtre qui s'est vénéusement, pâteusement et sournoisement substitué au théâtre tout court, au théâtre vrai, aux algèbres vivantes de Sophocle, de Racine et de Molière<sup>5</sup>.*

Tous les artifices techniques de mise en scène et de jeu sont donc mis de côté afin de favoriser l'intériorité du personnage. De cette absence d'effets découle indéniablement l'importance du texte : il est l'unique moteur ; c'est sur lui que tout repose. Dans *La Voix humaine*, la voix de l'héroïne sera la matière première de la pièce : elle devra, à elle seule, créer l'espace, le décor et l'interlocuteur.

Si j'ai décidé de travailler sur *La Voix humaine*, c'est justement parce qu'il s'agit d'un monologue fondamentalement vocal. En effet, dans le cadre d'une représentation, le public peut voir cette femme en plus de pouvoir l'entendre. Elle-même n'a en revanche que sa voix pour garder le contact, via le téléphone, avec son interlocuteur. Ses émotions, ses états d'âme, ses non-dits vont donc se retrouver non seulement dans ce qu'elle énonce mais surtout dans sa manière de le formuler. Le téléphone suppose également la présence d'une autre voix : celle de l'amant au bout du fil, que le spectateur est invité à imaginer<sup>6</sup>. Il va donc s'agir pour la comédienne de faire exister cette

---

4 Comme exemples de tragédies antiques qui ont été modernisées au XX<sup>e</sup> siècle on peut citer *Antigone* que Cocteau écrit en 1922, *Electre* écrite par Giraudoux en 1937 ainsi que *Antigone* de Jean Anouilh en 1944.

5 Cocteau Jean, *La Voix humaine*, Paris, Stock, 1984, p.8.

6 Cela pose une question intéressante qui est celle de la nature de ce texte : étant donné que la femme a un interlocuteur que l'on n'entend pas mais avec lequel elle dialogue, ce texte semble être à mi-chemin entre le monologue et le faux-dialogue. Cocteau donne d'ailleurs à son oeuvre le nom de « monologue-dialogue » (Cocteau Jean, *La Voix humaine, op.cit.*, p.15.). Ou peut-être est-ce une forme nouvelle que crée la présence du téléphone sur scène ? Je ne m'y attarderai pas car ce n'est pas le sujet de ce mémoire, et je m'en tiendrai pour ma part au terme de « monologue », avec toutes les imprécisions qu'il comporte. Pour plus de précisions sur la question on pourra consulter l'ouvrage suivant : Ubersfeld Anne, *Lire le Théâtre III*, Paris, Belin, 1996, pp. 21-26.



personne dont on n'entend pas les paroles ; elle va rendre présent cet homme principalement au moyen de sa propre voix, de ses intonations, de ses silences. La voix est donc particulièrement importante lors d'une représentation de *La Voix humaine*, mais – et c'est ce point-là que j'aimerais approfondir dans ce travail – elle l'est avant tout dans le texte lui-même. Car dans l'écriture du texte, à travers la ponctuation, le rythme et la sonorité des mots, les silences, les didascalies, il est possible au lecteur d'imaginer, voire d'entendre, une voix. Et une fois cette voix entendue, se pose la question de l'interprétation : la comédienne prend-elle en compte cette voix sous le texte ? Quels choix fait-elle ? C'est également un aspect que j'aimerais explorer dans ce mémoire et je me baserai pour cela sur la version de Berthe Bovy (comédienne pour qui le texte a été écrit) enregistrée en 1930.

Avant de me plonger dans le coeur de ce travail, je tiens à spécifier que la voix a toujours eu pour moi – et aura toujours – quelque chose de fondamentalement insaisissable. Comme le dit très bien David Le Breton : « Aucune science n'en épuise l'interrogation, même si l'acoustique, la phonétique ou la linguistique essaient de la résorber dans leur savoir. Elle fuit de partout, elle ne se laisse pas circonvenir. L'émotion liée à l'écoute d'une voix ne tient pas à ses propriétés acoustiques mais à son impact sur le désir de celui qui écoute<sup>7</sup>. » Dès lors, l'analyse que je m'apprête à faire ici est entièrement subjective et n'expose que mon point de vue sur la question. Cela dit, je m'appuierai sur des analyses qui ont déjà été faites sur la même thématique, afin que mon propos ne soit pas dénué de racines.

Dans un premier temps, je vais approfondir cette notion de « voix sous le texte » et tenter de caractériser les différents éléments qui permettent de la percevoir. Ensuite, je prendrai le début du texte de *La Voix humaine* et, en utilisant les éléments de ma première partie, je partirai à la recherche de la vocalité propre à ce texte de Cocteau. Pour finir, je comparerai mon analyse à l'enregistrement vocal qu'en a fait Berthe Bovy en 1930 : première interprète du rôle, elle est celle pour qui Cocteau a écrit ce monologue et elle le joue sous sa direction. J'observerai donc comment cette comédienne s'empare du texte, quels choix d'interprétation elle fait et s'ils portent ou non des traces de la vocalité relevée dans la deuxième partie de ce mémoire.

---

<sup>7</sup> Le Breton David, *Eclats de voix, Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011, p.11.

## 1) « La voix sous le texte »<sup>8</sup>

Pour saisir comment un texte peut nous donner à entendre une voix, je vais partir à la recherche de « la voix sous le texte ». Lorsqu'on parle de « voix sous le texte », on pense assez rapidement à la question de l'oralité. La définition que donne le dictionnaire de l'oralité est celle-ci : « Langue orale. Langue parlée. Code oral ; discours, style oral ; communication, expression orale<sup>9</sup>. » Mais ce n'est pas de cela dont il s'agit, du moins pas dans l'analyse que je me propose de faire ici. En effet, je partirai à la recherche non de l'oralité mais de la vocalité. Toujours dans le dictionnaire, la définition de ce dernier terme est la suivante : « Qui appartient à la voix, [...] De la voix; qui s'exprime par la voix. Émission vocale ; vibrations vocales ; signes vocaux<sup>10</sup>. » On voit bien que l'oralité concerne le langage, les mots, les expressions, alors que la vocalité a trait à la voix, aux sons, aux vibrations, aux intonations. Partir à la recherche de « la voix sous le texte » ne veut pas dire observer tous les signes relevant du langage quotidien – d'ailleurs « [...] l'une des "erreurs" de lecture contre laquelle Cocteau s'est le plus irrité est celle qui consiste à considérer *La Voix humaine* comme la reproduction réaliste d'un drame ordinaire »<sup>11</sup> – mais essayer de comprendre comment ce texte peut nous donner à entendre le son, l'intonation, le rythme ou les silences d'une voix.

Au-delà du fait d'avoir trait au son de la voix et non au langage, la vocalité semblerait avoir une signification plus étendue : « [...] vocalité serait [...] relatif à une voix qui se fait entendre, puis qui s'exprime au moyen de la voix, [...] »<sup>12</sup>. » Selon Emmanuel Laugier, la voix qui dit le texte doit être dans la continuité et dans l'écoute de cette *voix qui se fait entendre*, contenue dans le texte. Si cette écoute est absente, l'exactitude du poème ne peut être atteinte : « [...] la liaison continuée entre les signes marqués sur le papier n'est ni première, ni seulement déterminante, de l'exactitude du poème, mais une reliaison seconde, tout à fait vide et arbitraire lorsqu'elle n'est pas déjà

---

8 Il s'agit avant tout d'une formule de Mallarmé, mais j'emprunte l'expression à l'ouvrage qui porte le même nom : Jamain Claude (dir.), *La Voix sous le texte*, *op.cit.*.

9 *Portail lexical*, 2012. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), Paris, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/oralite>, (dernière consultation le 11 avril 2012).

10 *ibidem*, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/vocalite>, (dernière consultation le 11 avril 2012).

11 Francis Ramirez et Christian Rolot, « Notice sur *La Voix humaine* », in Cocteau Jean, *Théâtre complet*, *op.cit.*, p.1676.

12 Emmanuel Laugier, « D'une Liaison continuée. Notes », in Jamain Claude (dir.), *op.cit.*, p.145.

sous-tendue par la dimension d'une voix qui ne cesse de venir en elle<sup>13</sup>. » Une lecture technique du texte qui respecterait à la lettre « les signes marquées sur le papier » ne ferait donc pas sens. La justesse du poème s'atteint par une liaison ininterrompue avec la voix contenue dans le texte, que ces signes nous aident à percevoir. Il me semble donc que la notion de vocalité est détachée du sens des mots, de leur grammaire, de leur logique. Ce n'est pas le sens, mais le son. Je mettrai donc provisoirement le sens de côté pour mieux le retrouver ensuite.

Partir à la découverte de « la voix sous le texte » dans *La Voix humaine* de Cocteau c'est tenter d'en révéler sa *vocalité* : trouver les signes qui donnent à entendre cette voix qui est présente dans le texte à travers des marques vocales, sonores, silencieuses, rythmiques.

## Trouver la voix sous le texte

Pour analyser la vocalité d'un texte, il me semble intéressant d'observer les éléments suivants : la ponctuation, le choix des mots (dans leur sonorité et dans leur rythmique), le silence et, pour un texte théâtral, les didascalies. Je me propose de les exposer brièvement afin d'éclairer les raisons pour lesquelles ce sont ces notions-là qui retiennent mon attention.

### La ponctuation

Il s'agit probablement de l'élément qui révèle le mieux la vocalité d'un texte. En effet, si cette voix sous le texte ne se trouve pas dans la langue, elle se trouvera dans ce qui entoure les mots, dans ce qui les porte. L'utilisation de la ponctuation nous vient très probablement de la musique : « ponctuer » signifie alors : « Diviser une composition musicale en phrases, en périodes, au moyen de pauses, de repos<sup>14</sup>. » L'idée première de la ponctuation est donc de créer des temps d'arrêt, de respiration, afin de rendre la lecture du texte plus aisée. Mais par la suite cette utilité première s'est modifiée : « Avec le développement des moyens typographiques, cette fonction *rythmique* sera concurrencée par une fonction *logique*, les signes de ponctuation indiquant dès lors

---

<sup>13</sup> Emmanuel Laugier, *art.cit.*, p.146.

<sup>14</sup> *Portail lexical*, 2012. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), Paris, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/ponctuer>, (dernière consultation le 11 avril 2012).

plutôt l'agencement syntaxique des éléments de la proposition<sup>15</sup>. » Cela dit, même si la nécessité de l'écrit et de la compréhension a pris le dessus, il me semble que la fonction première de la ponctuation, à savoir permettre à celui qui lit le texte de respirer, est toujours en vigueur aujourd'hui. Par contre, s'il y a une chose qui différencie le texte de la musique, c'est la précision des pauses. En effet, les pauses musicales peuvent être mathématiquement comptées, ce qui veut dire que deux musiciens jouant la même partition feront exactement les mêmes temps de pauses (pour autant qu'il se soient mis d'accord sur le *tempo* choisi). Alors que deux comédiens disant le même texte auront, pour la même virgule, des temps de pauses différents. A ce propos, des tentatives ont été faites pour essayer de rendre la ponctuation du texte aussi précise que celle de la musique. Parmi elles, ce texte écrit par Napoléon Caillot en 1838 dans sa *Grammaire générale, philosophique et critique de la langue française* : « Voici à peu près le temps qu'il faut mettre à chacune de ces pauses : pour la virgule, ... le temps de prononcer A ; pour le point-virgule, celui de prononcer AB ; pour le deux-point, ... le temps de prononcer ABC ; pour le point ..., celui de prononcer ABCD<sup>16</sup>. » Charles Fourier, philosophe français, a également fait en 1829 une recherche dans ce sens en créant une « gamme de la ponctuation »<sup>17</sup>. Mais ces tentatives ne fonctionnent pas car la richesse de la ponctuation textuelle réside justement dans la grande liberté qu'elle laisse au lecteur ou au comédien :

*N'étant pas entièrement codés, [les signes de la ponctuation] offrent en même temps une marge de liberté au poète et au lecteur qui, au lieu d'attacher un son précis à chaque signe (comme c'est le cas pour les lettres), peuvent y celer et déceler autant d'indices pour l'intonation, les silences ou encore les changements de registre. Leur richesse découle du caractère indécidable de leur mise en oeuvre [...]»<sup>18</sup>.*

La ponctuation ayant donc ce « caractère indécidable », je ne vais pas tenter, dans l'analyse qui va suivre, de le *décider*. J'observerai simplement quels temps de pause les signes de ponctuation proposent, comment ils influent sur le rythme et le flux de la voix, comment – et c'est là le point central – ces signes donnent à entendre la voix sous le texte.

---

15 Jessica Wilcker, « Mallarmé et la ponctuation. La voix sous le texte », in Jamain Claude (dir.), *op.cit.*, p.22.

16 Cité par Scherer Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977, p.204.

17 Voir Charles Fourier, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*, Paris, Bossange père, 1829, p.568.

18 Jessica Wilcker, *art.cit.*, p.22.

## **Le choix des mots**

Il s'agit ici d'examiner le choix des mots non par rapport à leur signification, mais par rapport à leur sonorité et leur rythmique. En effet, je ne pense pas que le sens des mots mène à la vocalité. Au contraire, c'est la vocalité qui met en évidence le sens. Elle permet en effet d'atteindre une signification qui se trouve au-delà du vocabulaire et de la grammaire. C'est donc le rythme et le son des mots que je vais considérer comme des éléments permettant d'entendre la voix sous le texte. Le rythme est justement un concept qui, à la base, est détaché du sens et qui permet de le révéler par la suite. « Sens et son s'appartiennent de manière réciproque. Le lieu de leur co-appartenance est le rythme. Le rythme, selon Henri Meschonnic, est la portée de toutes les marques linguistiques qui collaborent à la réalisation du sens. Et le sens n'est pas le privilège du lexique ou de la syntaxe, mais le fruit de la signification, [...] »<sup>19</sup>.

Pour ma part, je me contenterai de questionner comment le rythme des mots peut nous donner à entendre une voix. Quant à la signification de cette voix, elle sera propre à chaque auditeur. Cette rythmique des mots peut s'observer sous différents aspects. Le premier est la répétition du même terme, à l'identique ou avec des variations. Le deuxième est le nombre de syllabes contenues dans les mots, ainsi que la question de savoir s'il s'agit de syllabes longues ou brèves – ce qui inclut la construction phonique du mot en plus de sa construction rythmique. Il s'agit donc également d'en observer la sonorité. Le troisième aspect est l'enchaînement des mots : c'est le paragraphe entier – ou la page entière – qui est alors considéré et il s'agit de voir comment les mots mis les uns derrière les autres forment une rythmique.

## **Le silence**

Tout comme la ponctuation, le silence ne se trouve pas dans les mots mais dans ce qui les entoure et ce qui les porte. Cela ne l'empêche pas d'être un élément essentiel pour percevoir la vocalité d'un texte. Comme le dit X dans son étude intitulée *La Toile de Philomène*, « [...] la voix sous le texte s'inscrit dans le silence entre les mots, dans leur disposition et leur tracé [...] ; elle n'est pas en soi le message, mais sa résonance »<sup>20</sup>. C'est du silence que naît la voix. C'est grâce à lui qu'elle peut sonner. L'exemple qui

---

<sup>19</sup> Adriano Marchetti, « Voix du silence », in Jamain Claude (dir.), *op.cit.*, p.87.

<sup>20</sup> La bibliothèque n'a pas pu me prêter le livre *La Voix sous le texte* pour que je retrouve la référence de cette citation, mais je l'aurai pour la version finale de ce mémoire...

rend le mieux compte de l'importance du silence est la notation musicale : les signes de pauses y ont une place égale à celle des notes et bénéficient d'un système d'écriture tout aussi précis. On n'imagine pas la musique sans silences. Et si l'auditeur ne se rend souvent pas compte de leur présence c'est parce qu'ils ne sont pas là pour être entendus mais pour donner à entendre.

Le texte théâtral n'est évidemment pas construit avec une précision aussi élaborée que celle de la musique, et c'est tant mieux. Cela dit, le silence a dû beaucoup lutter pour se faire une place sur les planches. En effet, avant l'arrivée de Diderot (1713-1784), la pause au théâtre était quasi inexistante. Selon Arnaud Rykner, dramaturge, essayiste et metteur-en-scène français, la dramaturgie classique est une « dramaturgie de la parole »<sup>21</sup> : « On l'ignore [le silence], quand on ne le méprise pas ; et si on le rencontre au détour d'une réplique, on se garde bien de lui donner sa véritable résonance<sup>22</sup>. » Ce n'est que plus tard, avec Diderot donc, que « [...] la parole perdant son statut d'absolu, le dialogue se voit contraint d'admettre *en son sein* le silence, comme une part authentique et nécessaire de l'expression théâtrale »<sup>23</sup>. Bien qu'il s'agisse-là d'un tournant important, il faudra attendre Maeterlinck (1862-1949) pour que le silence se détache tout à fait du dialogue et constitue une entité indépendante : « [...] [le silence] s'offre désormais comme la matière même du théâtre. Un théâtre de l'être-là se substitue à un théâtre du *logos*-roi ; un état premier du silence se substitue à un état premier de la parole<sup>24</sup>. » C'est donc dans cette période où le silence commence à exister en soi, affranchi du dialogue, les deux ayant alors une importance égale, que Cocteau écrit sa *Voix humaine*.

Dans un texte, théâtral ou non, le silence peut revêtir plusieurs formes afin de signifier sa présence : espace blanc, pointillés, didascalies diverses spécifiant un moment de silence, trois points de suspension entourés de crochets ([...]), etc. Quelle que soit sa forme, c'est un élément clé pour entendre la voix sous le texte. Premièrement parce qu'il rythme la parole. Et deuxièmement parce qu'il lui permet de résonner. Ces deux actions sont liées : un long moment de silence ralentit d'une part le mouvement vocal, mais il lui offre aussi une grande plage vide dans laquelle il peut sonner. A

---

21 Rykner Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p.59.

22 *ibidem*, p.61.

23 *ibidem*, p.332.

24 *ibidem*, p.332.

l'inverse, l'absence de silence est également révélatrice du caractère de la voix sous le texte, qui dès lors, se trouvera prise dans un flux continu et ininterrompu. Si la voix est le plein, le silence est le vide. Et ces deux éléments sont sans cesse en dialogue dans le texte.

Dans l'analyse qui va suivre, je ne vais donc pas observer le silence en lui-même, mais plutôt tenter de voir comment il dialogue avec la voix, comment il la modèle différemment. Je considérerai donc ces moments de pauses comme des éléments vocaux, à l'égal de la parole, et tenterai de comprendre comment, par leur durée et par leur emplacement, ils peuvent nous aider à percevoir la voix sous le texte.

### **Les didascalies**

Il ne s'agit pas ici de toutes les didascalies, mais uniquement de celles qui indiquent une position physique. Les autres ne sont bien sûr pas inintéressantes, mais elles n'aident à priori pas à percevoir la vocalité d'un texte. Par contre, le fait d'être debout, couché, assis etc., change considérablement le son de la voix. Le corps étant dans des positions physiques différentes, la résonance de la voix ne sera pas la même. Par exemple, s'il est indiqué que le comédien doit parler en étant couché sur le dos, ses mots ne seront plus dirigés vers le public, mais vers le plafond. Les spectateurs auront dès lors une perception moins directe, plus lointaine de la voix de l'acteur. Et cette sensation est encore plus forte si le comédien se retrouve à devoir parler dos au public. Cela dit, il est intéressant de noter qu'une technique vocale approfondie peut permettre de diminuer considérablement les modifications vocales induites par le corps. En effet, une bonne utilisation des résonateurs et un soutien vocal permanent peuvent amener une qualité de voix indépendante de la position physique. Le fait, par exemple, de penser à projeter la voix non vers l'avant mais vers l'arrière et le haut de la tête permet de parler de dos ou de profil sans qu'il y ait pour autant une grande différence de couleur de voix. Il appartient donc à l'interprète de savoir s'il veut ou non jouer avec ces différences vocales induites par les indications corporelles. Quoi qu'il en soit, que l'acteur décide ou non de les suivre, les indications physiques suggèrent un changement dans la voix, que l'on peut rendre plus ou moins important. En cela, les didascalies constituent un élément important pour percevoir la voix sous le texte.

## 2) La vocalité de *La Voix humaine*

L'extrait principal que je me propose d'analyser à l'aide des éléments que je viens d'exposer est le début de *La Voix humaine* :

*Allô, allô, allô..... Mais non, Madame, nous sommes plusieurs sur la ligne, raccrochez..... Allô..... Vous êtes avec une abonnée..... Oh !..... allô !..... Mais, Madame, raccrochez vous-même..... Allô, Mademoiselle, allô..... Laissez-nous..... Mais non, ce n'est pas le docteur Schmit..... Zéro huit, pas zéro sept..... allô !..... c'est ridicule..... On me demande ; je ne sais pas. (Elle raccroche, la main sur le récepteur. On sonne.)... Allô !... Mais, Madame, que voulez-vous que j'y fasse ? ..... Vous êtes très désagréable..... Comment, ma faute..... pas du tout ..... pas du tout..... Allô !..... allô, Mademoiselle..... On me sonne et je ne peux pas parler. Il y a du monde sur la ligne. Dites à cette dame de se retirer. (Elle raccroche. On sonne.) Allô! c'est toi ?..... c'est toi ?..... Oui..... J'entends très mal..... tu es très loin, très loin..... Allô !..... c'est affreux..... il y a plusieurs personnes sur la ligne..... Redemande. Allô ! Re-de-mande..... Je dis : redemande-moi..... Mais, Madame, retirez-vous. Je vous répète que je ne suis pas le docteur Schmit.... Allô !..... (Elle raccroche. On sonne.)*

*Ah! enfin..... c'est toi..... oui..... très bien..... allô !..... oui..... C'était un vrai supplice de t'entendre à travers tout ce monde..... oui..... non..... c'est une chance..... Je rentre il y a dix minutes..... Tu n'avais pas encore appelé ?..... ah !..... non, non..... J'ai dîné dehors..... chez Marthe..... Il doit être onze heures un quart..... Tu es chez toi ?..... Alors regarde la pendule électrique..... C'est ce que je pensais..... Oui, oui, mon chéri [...]<sup>25</sup>.*

Cocteau fait le choix de commencer son monologue par la répétition de trois mots identiques : « Allô, allô, allô ». Il s'agit de termes courts de deux syllabes, dont la seconde est un peu plus longue que la première. Cela nous fait déjà entendre un rythme vocal. De plus, ces mots ne sont séparés que d'une virgule, ce qui signifie qu'ils vont s'enchaîner relativement rapidement. On sent donc dès le début, avant même de savoir de quoi parle la pièce, une forme d'empressement dans la voix sous le texte, une tension. Il est intéressant de noter que le mot « allô » revient plus d'une dizaine de fois avant que la femme puisse enfin parler à son amant. Il est clair que l'abondance de ce terme est due à la difficulté de s'entendre et à l'affluence des gens sur la ligne. Mais croire qu'il n'est là que par souci de réalisme serait aller à l'encontre des propos de Cocteau<sup>26</sup>. La

<sup>25</sup> Cocteau Jean, *La Voix humaine*, op.cit., pp.19-21.

<sup>26</sup> cf. supra p.10.



répétition aussi fréquente d'un terme rythme incontestablement le texte. Dans ce premier paragraphe, la femme est mise en relation avec plusieurs personnes étrangères. Chaque fois elle espère tomber sur son amant. Les « allô » symbolisent ces tentatives répétées. C'est comme si derrière chaque « allô » se cachait l'espoir d'entendre la voix de celui qu'elle aime. La répétition permet donc ici de nous faire entendre une voix qui, malgré la difficulté d'entrer en communication avec la personne désirée, ne se laisse pas décourager. Les « allô » rythment le texte en autant de mini séquences, de portes qui s'ouvrent et se referment. Jusqu'à ce qu'enfin elle trouve celui qu'elle cherche.

On voit donc qu'au niveau rythmique et au niveau phonique les « allô » sont les mêmes. Tout comme en musique on a parfois un petit motif qui revient à plusieurs reprises rythmer la mélodie. Mais il y a un outil qui nous permet de différencier ces mots répétés : la ponctuation. Certains « allô » sont suivis d'un point d'exclamation, certains commencent par une minuscule et d'autres par une majuscule. Ces quelques éléments permettent d'affirmer que tous les « allô » ne seront pas les mêmes. Le point d'exclamation peut signifier des milliers de chose. Dans ce cas-là, le « allô » qui le précède sera peut être plus tendu, plus empressé, plus énervé, plus agacé, etc. Quoi qu'il en soit, la présence de ce signe différencie le mot qu'il accompagne. A l'interprète de savoir comment. Quant à la majuscule, comme je l'ai dit plus haut, elle suggère le début d'une phrase, alors que la minuscule se situe dans une continuité. Cela laisse donc à penser que chaque nouvelle tentative de la femme est marquée par un « Allô ». C'est la majuscule qui indique que l'on ouvre une nouvelle porte, qu'un nouvel espoir surgit. La minuscule, elle, apparaît comme une assurance de ne pas perdre contact avec l'interlocuteur du moment. On comprend dès lors comment la ponctuation et la syntaxe peuvent donner à entendre une voix différente pour le même terme.

Le fait que ce début de monologue soit construit sur un système de tentatives enchaînées de la part de la femme pour parler à son amant est également souligné par la présence de petites phrases qui se suivent, et non d'une grande phrase qui se poursuit<sup>27</sup>. Ce phénomène est majoritairement présent dans les sept premières lignes, avant que la

---

<sup>27</sup> Pour l'analyse qui va suivre, je partirai du principe que si le mot suivant la série de pointillés (que j'appellerai des « points-silence ») commence par une majuscule, alors il s'agit d'une nouvelle phrase qui commence. Cela ne signifie pas pour autant que la phrase précédant les « points-silence » est terminée. En effet, la femme peut être interrompue avant d'avoir fini ce qu'elle voulait dire, et cette suspension peut lui faire passer à autre chose, sa première phrase restant donc inachevée. Mais, quoi qu'il en soit, la majuscule suivant une série de « points-silence » marque une nouvelle phrase, alors que la minuscule montre qu'il s'agit de la même phrase qui se poursuit.

femme ne raccroche une première fois. On remarque que presque toutes les prises de parole de la femme commencent par une majuscule. On perçoit donc une voix qui, chaque fois, débute à nouveau, recommence. Dans ces quelques lignes, la phrase la plus longue (contenant des silences) est la suivante : « Zéro huit, pas zéro sept..... allô !..... c'est ridicule..... ». Le fait que ce soit une seule phrase, et non pas trois petites, nous fait tout de suite entendre une voix qui est plus résignée, presque désabusée. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que la seconde d'après la femme raccroche.

Si on regarde maintenant la ponctuation présente à l'intérieur de la phrase, on remarque que, dans ce premier paragraphe, les virgules sont relativement présentes. Les mots – ou les groupes de mots – sont donc imperceptiblement isolés les uns des autres au sein d'une prise de parole. Chacun d'eux semble dès lors être à lui-seul une tentative de trouver l'être cher. La voix que nous donne à entendre le texte peut donc ressembler à un patchwork de tentatives mises les unes derrière les autres. Chaque petit bout de tissu est un espoir. Chacun d'eux aura donc une couleur et une intensité différente. Mais tous tendent vers le même but : parler à l'être aimé.

Le premier paragraphe est donc constitué d'une part de phrases courtes dans lesquelles chaque mot – ou groupe de mots – est une entité à lui seul ; d'autre part d'une dizaine de « allô » qui ponctuent la parole. Cela nous donne à entendre une voix qui s'accroche à toutes les possibilités pour parler à celui qu'elle aime, qui ne laisse rien tomber et qui en même temps est toujours dans la crainte de perdre le contact. Mais la ponctuation et le choix des mots nous permettent d'aller encore plus loin dans la connaissance de la voix que porte ce texte.

Toujours dans ce premier paragraphe, on remarque que les moments où les temps de parole deviennent plus longs et les phrases plus complètes se trouvent invariablement juste avant que la femme raccroche. La première fois, elle repose le combiné après avoir dit : « On me demande ; je ne sais pas. » Ce n'est pas une phrase très longue, mais c'est la première fois qu'apparaissent dans le texte un point-virgule et un point clair<sup>28</sup>, signes de pauses ou de respirations importantes.

Avant de raccrocher pour la deuxième fois la femme dit : « On me sonne et je ne peux pas parler. Il y a du monde sur la ligne. Dites à cette dame de se retirer. » C'est la

<sup>28</sup> Je parle de « point clair » pour signifier qu'il n'est pas pris dans un groupe de « points-silence ». Il est seul et, dès lors, il marque de manière beaucoup plus nette la fin de la phrase. Il y a déjà eu des points dans le début du texte puisqu'il y a eu des phrases, mais ils étaient moins visibles, pris dans la succession de « points-silence ».

première fois qu'il y a un enchaînement de trois phrases consécutives dans le monologue. Jusque-là, elles étaient toujours entrecoupées de « points-silence ». D'ailleurs, si on regarde la disposition typographique du texte, c'est un phénomène qui se remarque tout de suite. Si la femme laisse jusqu'à ce moment-là des silences entre ses phrases c'est qu'elle espère une réponse, ou du moins qu'elle accepte d'écouter la réponse de l'autre, quel qu'il soit. Ici, en enchaînant trois phrases et en raccrochant ensuite, la femme s'impose. Elle semble en avoir assez d'être suspendue aux lèvres de ces interlocuteurs anonymes. Et pour le prouver, elle pose le téléphone. Cela dit, il ne lui suffira que d'une sonnerie pour retrouver l'espoir de parler à celui qu'elle aime.

La femme repose le combiné une troisième fois après avoir dit : « Mais, Madame, retirez-vous. Je vous répète que je ne suis pas le docteur Schmit..... Allô !..... » Cet extrait est intéressant car il comporte à la fois l'enchaînement de deux phrases, ce qui est rare dans ce premier paragraphe, mais également un « Allô ! », qui semble annuler le côté posé que peuvent avoir les deux phrases. Ceci est probablement dû au fait que la femme ait été enfin mise en relation avec son amant mais qu'elle ne l'entend pas bien du tout. Elle veut donc à la fois raccrocher afin de pouvoir réessayer de lui parler en l'entendant mieux, et à la fois elle a peur de le perdre et ce dernier « Allô ! » sonne comme une tentative de le garder. On voit donc bien comment l'enchaînement de plusieurs phrases donne à entendre une voix qui semble plus posée, plus sûre d'elle, plus déterminée.

Dans ces trois moments, la femme comprend qu'il vaut mieux raccrocher pour décrocher à nouveau plutôt que de persévérer dans quelque chose qui ne fonctionne pas. Tous les espoirs et les tentatives que contiennent le reste du paragraphe sont donc mis de côté quelques instant pour avoir la force de reposer le combiné. Le fait que ces successions de phrases coïncident parfaitement avec les trois fois où la femme raccroche montre comment l'enchaînement des mots et la ponctuation peuvent modifier la voix sous le texte et faire surgir ainsi un sens avant même qu'il soit explicite dans le texte.

Avant de passer à la question du silence, j'aimerais encore m'intéresser à un point important concernant la répétition des mots. En effet, dans ce premier paragraphe certains petits groupes de mots sont répétés, mais chaque fois de manière différente. Cela donne des nuances à la voix sous le texte. La première répétition est la suivante : « ..... pas du tout..... pas du tout..... » Ce n'est pas parce qu'il s'agit deux fois des

même mots qu'ils vont avoir forcément la même durée et la même intensité. Pourtant ici cela semble être le cas. On dirait même qu'il y a une volonté de la part de l'auteur de les rendre parfaitement identiques, signe peut-être d'une forme de lassitude chez la femme. Quoi qu'il en soit, aucun signe de ponctuation, aucun mot supplémentaire, aucune présence de majuscule ne vient différencier ces deux « pas du tout ». Même les temps de silence qui les précèdent sont identiques au point près. Si on se permet d'aller plus loin, on peut même dire que le fait de répéter un groupe de trois syllabes accentue cette idée de lassitude et de répétition exacte. En effet, le ternaire (mesure à trois temps) donne une sensation plus posée, plus ronde que le binaire (deux temps). Les répétitions du même motif sont d'ailleurs très présentes dans les morceaux en ternaire (les valse par exemple). Il y a l'idée de la boucle, de la ritournelle, on répète la même chose indéfiniment.

Le deuxième exemple de répétition est le suivant : « Allô! c'est toi ?..... c'est toi ? » Ici, par contre, on remarque que ce n'est pas une répétition à l'identique. Le fait que le premier « c'est toi ? » soit précédé d'un « Allô ! » sans temps de silence pour les séparer le fait apparaître dans la continuité de l'espoir véhiculé par le « Allô ! ». Ils vont ensemble. Après toutes les difficultés que la femme a eues pour être mise en relation avec son amant, ce premier « c'est toi ? », qui apparaît avant même que l'interlocuteur ait pu parler, ressemble à un cri d'espoir ou de détresse jeté au milieu d'une foule en espérant que parmi tous ces gens celui qu'on cherche nous répondra. Il y a donc quelque chose d'un peu fou dans cette première question posée si rapidement. Dès lors, le second « c'est toi ? » qui suit une série de « points-silence » a un caractère plus raisonné. En effet, le fait d'avoir écouté ce qui se passait sur la ligne téléphonique est une confirmation que c'est bien son amant qui lui parle. On passe donc dans cette répétition d'un espoir fou à un espoir réalisé.

Le dernier exemple de répétition qu'il me semble intéressant de souligner est celui-ci : « Redemande. Allô ! *Re-de-mande*..... Je dis : redemande-moi..... » Il est très intéressant de remarquer le jeu rythmique qui s'opère dans ces différentes déclinaisons du mot « Redemande ». La première apparition du terme semble être neutre. Mais dès la deuxième, deux éléments viennent l'enrichir : la mise en italique et la séparation claire de chaque syllabe au moyen de traits d'union. Ces deux aspects ont pour but premier d'appuyer sur le mot, de le rendre plus important et plus audible. Mais ils créent

également un rythme dans la parole. L'accent tonique du mot se trouve normalement sur la dernière syllabe. En divisant ainsi le mot en trois parties, l'auteur donne à chacune de l'importance. Chaque syllabe devient un temps fort. La présence de l'italique renforce cette attention donnée à chaque son. Il y a donc une évolution nette entre la première et la deuxième apparition du mot répété. Lorsqu'il revient une troisième fois, il a une syllabe en plus, qui est le « moi ». Cette prolongation du mot lui donne un temps supplémentaire. C'est un autre essai, toujours dans l'idée de donner à ce mot une plus grande importance : après l'avoir rendu plus net, l'auteur le rend plus long. Il poursuit ainsi le crescendo des tentatives de la femme.

Dans ce dernier exemple, on voit bien comment le rythme des mots aide à cerner la vocalité et comment cette vocalité mène au sens. En observant la répétition de ce « Redemande » et la rythmique qu'elle implique, on en arrive à ressentir une voix qui essaie encore et encore en variant chaque fois ses tentatives, en les amplifiant. En écoutant cette voix, on peut percevoir le sens profond du texte, le mouvement qui le porte. Mouvement que la signification première, sémantique, des mots a tendance à annuler : chaque terme n'a alors que son propre sens, immuable, et on avance ainsi par paliers séparés les uns des autres sans pouvoir trouver d'unité.

Il y a encore un élément dont je n'ai que très peu parlé dans cette analyse : le silence. Il s'agit d'un élément central de *La Voix humaine*. On le remarque immédiatement par la surabondance de pointillés représentant les temps de parole de l'amant. L'auteur a fait le choix de symboliser les silences de la femme non par une didascalie intitulée « (*silence*) » mais par une succession plus ou moins longue de points que j'appellerai les « points-silence ». Ce choix permet tout d'abord d'attribuer une durée approximative à ces moments de pause. Il permet également de donner une matière à ces silences, une réalité. En effet, ces « points-silence » prennent la place que prendraient les paroles de l'amant si on l'entendait. Ils ont donc des longueurs très variables. Alors qu'une didascalie traditionnelle serait à chaque fois identique. Cela focaliserait le lecteur/spectateur sur la parole de la femme et ne stimulerait pas son imagination concernant les réponses de l'homme. Et pour finir, ce système de notation choisi par Cocteau donne à ces silences quelque chose de plus que simplement du silence : il leur donne un caractère d'écoute. En effet, la didascalie « (*silence*) » signifie qu'il n'y a pas de bruit. Alors qu'avec ces « points-silence » on a réellement l'impression

d'assister à un dialogue : « Les paroles y dialoguent avec du silence, le visible avec l'invisible, le réel avec l'imaginaire. »<sup>29</sup>. Et pour que cet « imaginaire invisible » devienne, le temps d'une représentation, un « réel visible », c'est donc bien d'un échange dont il doit être question, avec des temps de parole et des temps d'écoute ; et non pas d'un monologue dans lequel des silences inhabités nous feraient croire à une quelconque conversation. D'où le choix de ces « points-silence » qui font exister l'interlocuteur beaucoup plus sûrement que les didascalies.<sup>30</sup> Cela dit, je ne vais pas tenter dans cette analyse de saisir ce que pourrait dire l'homme dans ces moments de « points-silence » ; il y a en effet autant d'interprétations possibles qu'il y a de lecteurs/spectateurs de *La Voix humaine*.

Pour saisir comment le silence peut aider à entendre la voix sous le texte, il me semble intéressant de l'observer dans une globalité plutôt que dans les détails. Cela permet de voir comment il influe sur le rythme général de la parole. Cependant, je ferai tout de même deux petites remarques sur des silences précis présents dans ce premier paragraphe. La première est que l'on peut remarquer que le silence le plus long est le premier, celui qui suit les trois « Allô ». Cette longue suspension permet de donner de l'ampleur à ces trois mots, de leur donner le temps de résonner. Elle met également en évidence l'attente de cette femme. Les trois premiers mots lancés les uns après les autres sont comme une bouteille jetée à la mer et ce long silence qui les suit ressemble à ce moment où l'on scrute l'océan dans l'espoir d'une réponse. On ne sait pas si quelqu'un répond tout de suite à la femme ou si elle doit attendre un peu avant qu'on ne lui parle, mais, quoi qu'il en soit, elle ne reçoit pas la réponse de celui qu'elle cherche. L'attente se poursuit donc.

La seconde réflexion est qu'il est intéressant de noter que les silences les plus courts se trouvent juste avant ou juste après les moments où la femme raccroche. Le fait que les temps d'attente soient raccourcis nous donne à entendre une voix plus rythmée, plus énergique. On peut supposer que si les silences sont si courts c'est peut-être parce que plus personne ne répond ou que la femme décide de couper la parole à son interlocuteur. Or, le fait de reposer le combiné est également un acte qui fait preuve d'une certaine fermeté et qui peut – tout comme la voix – mettre fin à ce qu'est en train

---

<sup>29</sup> Francis Ramirez et Christian Rolot, *art.cit.*, p.1677.

<sup>30</sup> Reste bien sûr la question de l'interprétation de ces silences par l'actrice : que décide-t-elle d'en faire ? Comment les fait-elle vivre ? Je tenterai de répondre à ces questions dans le troisième chapitre de ce mémoire.

de dire l'interlocuteur. Il apparaît dès lors logique que les silences les plus courts soient proches d'un moment où le téléphone est reposé : ce sont deux éléments qui marquent un crescendo dans l'énergie et l'intensité de la femme, dans sa voix.

Si on regarde maintenant de manière globale les silences du premier paragraphe, on remarque qu'ils sont relativement irréguliers. Même s'il est normal que chaque silence ait une longueur différente, dans la suite du monologue il y a parfois quelques silences qui ont une valeur presque similaire et qui se suivent. Cela peut donner tout à coup un groupe de longs silences, par exemple. Mais, dans ce premier paragraphe, ce phénomène n'apparaît pas. Chaque silence semble fonctionner pour lui tout seul, sans aucune continuité. Ce caractère solitaire des temps de pause va de pair avec la construction des phrases : chaque phrase est en elle-même une tentative de parler à l'être aimé, chaque silence est une tentative de percevoir sa voix. On a vu dans le début de cette analyse que ce premier paragraphe se caractérisait par la présence de beaucoup de petites phrases et non d'une seule qui se poursuivrait. La continuité n'est donc présente ni dans la parole ni dans les silences. Cela renforce cette idée de patchwork dont je parlais plus haut et qui résume bien ce premier paragraphe : chaque mot, chaque phrase, chaque silence est comme un bout de tissu séparé des autres. Et c'est en les mettant bout à bout que la femme réussit à atteindre son but : parler à celui qu'elle aime.

Je vais maintenant passer à l'analyse du second paragraphe. Je me propose de le faire en procédant par comparaison avec le premier. En effet, ils sont construits très différemment et il me semble que cette confrontation contribuera à enrichir mon analyse. On voit d'ailleurs tout de suite, lorsqu'on regarde le dessin visuel que forment ces deux paragraphes, qu'il s'agit de deux énergies différentes. Comparé au premier, le second semble être beaucoup plus calme, plus doux, plus étiré dans la longueur, presque plus monocorde. Essayons de voir quels sont les indices qui dans le texte viennent appuyer cette première impression.

Le premier élément qui différencie ces deux paragraphes se situe au niveau des phrases : dans la seconde partie, elles s'inscrivent davantage dans la continuité, se prolongeant au-delà des « points-silence ». Nombreuses sont les prises de parole de la femme qui commencent en effet par une minuscule. Visuellement, cela « aplanit » le texte, et au niveau vocal cela donne un mouvement plus étiré, plus allongé. Après une première partie qui avançait par saccades, la voix de ce deuxième paragraphe sonne

comme une longue note tenue. Il est intéressant de noter que la présence de minuscules au début des prises de parole de la femme donne également la sensation qu'elle est dans la continuité de ce qui dit l'amant. En effet, avec les majuscules on sent qu'il y a une rupture et que l'on passe à quelque chose d'autre. Mais ici on a l'impression que la voix de la femme s'accorde parfaitement avec celle de son interlocuteur. L'absence presque totale de virgules, très présentes dans la première partie, accentue encore cette sensation de continuité. Il y a un apaisement dans la construction et le dessin du texte ainsi que dans le mouvement de la voix, apaisement qui s'accorde parfaitement avec celui ressenti par la femme à l'idée de pouvoir enfin parler à l'être aimé.

La deuxième différence se trouve dans les silences. Premièrement, ils sont beaucoup plus réguliers que dans le premier paragraphe. Ils n'ont bien sûr pas tous la même durée, mais ils sont organisés par groupes à l'intérieur desquels leur longueur est presque similaire. Ainsi, on remarque trois groupes de silences dans ce deuxième paragraphe : le premier contient des temps de pause variant de six à huit points ; le deuxième comprend les trois grands silences du paragraphe (onze, vingt-et-un et quarante-et-un points) ; le troisième se compose de pauses allant de sept à dix points. Ces groupes induisent des vitesses différentes et divisent le paragraphe en trois temporalités différentes. Les éléments ne sont donc plus complètement isolés, comme dans la première partie, où l'on avait cette impression de sauter perpétuellement d'un élément à un autre. Ici ils sont en lien, et cette liaison renforce l'impression de calme. Deuxièmement, s'il est vrai que le premier silence fait par la femme au tout début du monologue est déjà relativement long, dans ce deuxième paragraphe elle en fait un qui est deux fois plus long ! Cela calme considérablement l'excitation du premier paragraphe et sous-entend que la femme est assez calme et confiante pour écouter durant tout ce temps. Il est intéressant de noter que les trois grands silences de ce paragraphe ne sont interrompus que par deux « oui » et un « non ». Ces mots qui n'ont qu'une seule syllabe semblent perdus au milieu d'une mer de silence. Cela contraste avec la première partie où on entendait une voix qui était toujours dans la tentative, et qui, dès lors, ne laissait pas beaucoup de place au silence et à l'écoute. Ici, le fait qu'elle ne dise qu'une syllabe par-ci par-là nous fait entendre une voix beaucoup plus attentive à son interlocuteur, acceptant que celui-ci parle davantage qu'elle.

Pour terminer, j'aimerais faire une dernière remarque concernant le choix des



mots dans ce deuxième paragraphe. En effet, beaucoup de prises de parole de la femme ne contiennent que une, deux ou trois syllabes. Cela nous fait entendre une voix constituée de bribes qui toute seule ne tient pas debout, mais qui prend sens quand elle est liée à une autre voix : celle de l'homme au bout du fil. On entend quelques bouts de rythme épars, quelques notes inachevées, et on sent que tout cela vient compléter un tout. Ce tout, il ne tient qu'au lecteur/spectateur de l'imaginer.

Il y a un élément dont je n'ai pas pu parler dans toute cette analyse car il n'y apparaît pas. Cet élément, ce sont les didascalies. Très peu fréquentes dans cette oeuvre de Cocteau, la majorité concernent le fait de décrocher ou de raccrocher le téléphone. Cela dit, quelques-unes relèvent des états de la femme et d'autres de ses positions physiques. C'est de ces dernières dont il va être question ici. Dans le texte-même de *La Voix humaine*, il n'y a que quatre ou cinq indications de positions. C'est dans le petit chapitre intitulé *Décor* qui précède le monologue que Cocteau donne de plus amples informations :

*[...] 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.*

*Chaque pose doit servir pour une phase du monologue-dialogue (phase du chien – phase du mensonge – phase de l'abonnée, etc.)<sup>31</sup>.*

Les positions physiques par lesquelles passe la femme sont donc extrêmement claires pour Cocteau. Tout comme il y a une évolution dans le texte, il y a également une évolution dans le corps. Et donc dans la voix. De plus, pour l'auteur, chaque position corporelle doit être liée à un épisode du texte. Cela signifie donc qu'il donne une couleur de voix différente à chaque « phase ». Je me propose donc, pour terminer cette analyse, d'une part d'analyser les quelques indications physiques présentes dans le texte, et d'autre part de voir comment les positions que propose Cocteau pour son héroïne peuvent donner à entendre la voix sous le texte.

Les didascalies qui concernent le corps apparaissent tard dans le monologue. La femme a déjà compris que son amant lui a menti sur le lieu où il se trouve. Elle lui a dit la vérité concernant les médicaments qu'elle a avalés, espérant qu'à son tour il lui

---

<sup>31</sup> Cocteau Jean, *La Voix humaine*, *op.cit.*, pp. 14-15.

avouerait son mensonge. Mais il n'en fait rien et les comprimés font de plus en plus souffrir l'héroïne. Voici donc cette première didascalie : « (Elle marche de long en large et sa souffrance lui tire des plaintes<sup>32</sup>.) » La deuxième partie de cette didascalie n'est pas à proprement parler une indication corporelle, cela dit on peut supposer que ces «plaintes» ont des conséquences sur la posture de la femme. Sa souffrance prend racine dans son corps : ce n'est pas pour rien qu'on utilise l'expression « se tordre de douleur ». Sans être forcément tordu, on peut raisonnablement penser que le corps de la femme est modelé par ses douleurs et que ces positions physiques ne facilitent pas l'émission de la voix. Ce ne sont bien sûr que des suppositions, et cela dépend totalement des choix d'interprétation. Il est cependant intéressant de noter qu'une indication qui, à la base, n'est pas physique, peut le devenir indirectement. Prenons à présent la première partie de cette didascalie : la marche. Le fait de marcher « de long en large » est quelque chose que l'on fait souvent pour faciliter la réflexion ou la parole, ou les deux. Le corps est mis en mouvement et par là-même la pensée l'est également. Il semble que l'élan corporel se transmette à notre intellect. La voix qui suivra cette indication sera donc portée par un élan, par un souffle induit par la marche. Il y a quelque chose de continu dans le mouvement vocal, quelque chose qui ne s'arrête pas avant d'être arrivé à la fin de cet élan. Il est intéressant de regarder maintenant comment est rythmée la voix qui suit cette didascalie : la femme parle longtemps sans laisser de silence, puis elle respire, et à nouveau un long bout sans pause, etc. Cela correspond tout à fait à l'idée d'élan insufflé par la marche. Cela fait entendre une voix qui avance, comme si ce qu'elle avait à dire était difficile à dire mais que lorsqu'elle était lancée elle ne s'arrêtait plus.

La deuxième didascalie physique se trouve quelques lignes avant la fin : « (Elle se lève et se dirige vers le lit avec l'appareil à la main<sup>33</sup>.) » Ici, contrairement au premier exemple, la marche a un caractère très directif : la femme se dirige d'un endroit à un autre, elle sait où elle va. Il y a quelque chose de définitif dans cet acte. La voix sous le texte revêtira peut-être aussi cette couleur décidée. Pour appuyer cette hypothèse, au-delà du fait que l'on est à la fin du monologue et qu'il est dès lors normal que l'échange se termine, on peut regarder les mots qui précèdent cette didascalie. On remarque qu'il s'agit de deux phrases courtes et que chacune d'entre elles est terminée d'un point clair. Ce caractère décisif est donc déjà présent dans la ponctuation, avant qu'apparaisse la

---

32 Cocteau Jean, *La Voix humaine*, *op.cit.*, p.47.

33 *ibidem*, p.63.

didascalie, et ce mouvement corporel d'un endroit à un autre renforce la décision.

La dernière didascalie corporelle précède le dernier paragraphe de l'oeuvre : « (Elle se couche sur le lit et serre l'appareil dans ses bras<sup>34</sup>.) » Cocteau précise qu'à ce moment-là la femme se couche sur le ventre et que sa tête pend<sup>35</sup>. Ces deux éléments physiques ont une influence directe sur la voix. Sans entrer trop profondément dans des considérations d'ordre physiologique, on peut facilement imaginer que cette position aura tendance à faire entendre une voix étouffée. En effet, la position sur le ventre limite considérablement l'ouverture de la cage thoracique, ce qui rendra la voix plus faible. De plus, la voix sera dirigée en direction du sol et peut-être même que la tête de la femme sera prise dans les tissus du lit. Tout cela fonctionne comme un obstacle à la bonne émission de la voix, obstacle que l'actrice devra probablement compenser en utilisant l'ouverture de son dos, par exemple, pour que sa voix soit tout de même perçue du public. On comprend donc que si la comédienne suit l'indication physique donnée par cette didascalie, sa voix sera considérablement affaiblie, à la limite de s'éteindre. Ce qui mène inévitablement à la fin de la conversation, quelques lignes plus bas.

Avant de terminer cette partie analytique, j'aimerais encore prendre deux exemples de positions proposées par Cocteau en début d'ouvrage et voir comment elles influent sur la voix sous le texte<sup>36</sup>. La première qui me semble importante et dont je n'ai pas encore parlé est le fait de parler « de dos »<sup>37</sup>. Cette indication est intéressante car elle peut ou non avoir des conséquences sur la voix suivant les choix de la comédienne. En effet, si celle-ci a mis en place une technique vocale adaptée, sa voix ne devrait pas être différente de face ou de dos. Si tel n'est pas le cas et que la comédienne parle dos au public, sa voix sera différente : elle partira dans la direction opposée au public. Cela donnera l'impression d'une voix plus éloignée, plus difficile à percevoir. Si on suit les indications de l'auteur, chaque position correspond à une phase du monologue<sup>38</sup>. Il appartient au choix de la comédienne de savoir quelle phase elle décide de faire de dos, mais quoi qu'il en soit elle devra rester dans cette position relativement longtemps. Ce ne sera pas uniquement quelques phrases qui auront ce caractère lointain, mais un passage de texte relativement long.

---

34 Cocteau Jean, *La Voix humaine*, *op.cit.*, p.63.

35 *ibidem*, p.14.

36 *cf. supra* p.25.

37 Cocteau Jean, *La Voix humaine*, *op.cit.*, p.14.

38 *ibidem*, p.15.

Le dernier exemple de position que j'aimerais relever est celui qui indique que la comédienne aura « la tête coupée, appuyée sur le dossier »<sup>39</sup>. On imagine, pour cette position, qu'elle sera assise à côté de la chaise-fauteuil. Son corps est donc à l'horizontale, alors que sa tête est à la verticale. Cela a une influence directe sur la voix étant donné que cette pose implique que la colonne d'air partant du bassin et allant jusqu'à la bouche est cassée au niveau de la nuque. L'air sort de manière moins fluide que si la tête était dans sa position verticale normale. Cette indication de l'auteur fait donc entendre une voix plus faible, plus intime, qui a de la peine à résonner. Encore une fois, ce sera à la comédienne de choisir à quelle phase du texte elle appliquera cette position, mais on peut imaginer que ce sera dans un moment où la femme parle d'elle de manière sincère et personnelle. C'est du moins ce que suggère la voix sous le texte liée à cette didascalie.

Dans cette deuxième partie, j'ai tenté de montrer comment, à l'aide de la ponctuation, de la rythmique et de la sonorité des mots, des silences et des didascalies on peut parvenir à entendre la voix sous ce texte de Cocteau, sa vocalité. Maintenant, après avoir passé en revue et utilisé ces différents aspects techniques, je me propose de comparer ces indications vocales données par le texte avec une interprétation de *La Voix humaine* jouée par Berthe Bovy, première interprète du rôle, sous la direction de Jean Cocteau. Cet enregistrement a été fait par la comédienne en 1930, année de la création théâtrale du monologue, dans l'idée d'en laisser une trace phonographique. Je vais donc l'analyser afin de voir si Berthe Bovy prend en compte la vocalité du texte que j'ai essayé de relever dans ce premier chapitre, ou si, au contraire, elle s'en détache complètement.

---

39 Cocteau Jean, *La Voix humaine*, *op.cit.*, p.14.

### 3) L'interprétation de la voix sous le texte

Dans cette troisième partie, je vais m'intéresser à l'interprétation de ce monologue de Cocteau : y a-t-il, dans la voix qui dit le texte, des traces de la vocalité dont j'ai parlé dans le deuxième chapitre de ce travail ? Quelles sont-elles ? Sont-elles très fréquentes ou au contraire très rares ? Quels choix fait la comédienne par rapport aux éléments qui lui sont donnés dans le texte ? Voici quelques questions auxquelles je vais tenter de répondre.

L'interprétation que j'ai choisie pour faire cette analyse est celle de Berthe Bovy qui a enregistré ce monologue en 1930. Si je n'ai pas opté pour une version plus contemporaine, c'est parce qu'il me semblait intéressant de faire ce travail avec une comédienne ayant travaillé directement avec Cocteau. A travers ses choix d'interprétation, c'est aussi ceux de l'auteur que j'aimerais analyser. Cela dit, travailler à partir d'un enregistrement qui a plus de quatre-vingts ans implique d'être confronté à un style de jeu très différent de celui d'aujourd'hui. En effet, le début du XX<sup>e</sup> siècle est encore marqué par l'art de l'éloquence, art dont le modèle, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, est le sermon des prêtres catholiques. Les comédiennes et comédiens doivent donc avant tout « bien parler », être attentifs à la diction et à la prosodie afin de se faire comprendre et d'être en accord avec leur personnage. On sent, dans cet enregistrement de Berthe Bovy, l'importance de la bonne énonciation des mots et des phrases. D'ailleurs, si l'on compare cette version de 1930 avec celle enregistrée par Anna Magnani en 1948 ou par Simone Signoret en 1964, on remarque que ces deux dernières n'ont pas cette même recherche de l'éloquence et sont dans une façon de jouer qui se veut beaucoup plus naturelle. Il y a des éléments, dans cette *Voix humaine* de Berthe Bovy, qui nous paraissent aujourd'hui étranges. Par exemple le fait que ses temps d'écoute soient très courts et qu'elle donne souvent des réponses avant même que la question ait eu le temps d'être formulée. Aujourd'hui, on voudrait avant tout que le public croie qu'il y a quelqu'un à l'autre bout du fil, et pour cela on ferait très attention à laisser des temps de silence réalistes.

Concernant la diction, le début du XX<sup>e</sup> siècle s'inscrit donc dans l'héritage des siècles précédents. Mais il marque également le début des expérimentations sur la voix

au théâtre. En effet, l'acteur commence à explorer des registres qui ne sont normalement pas les siens et on voit apparaître des voix suraiguës ou au contraire très graves, des bredouillements, des voix déliées, etc. La voix devient un outil théâtral. De plus, on pense de plus en plus que la voix est un miroir de l'âme. Si jusqu'ici les voix graves et rauques n'avaient pas leur place sur les planches (les belles voix étant les voix claires à l'image des anges), elles deviennent plus fréquentes au début du siècle afin de pouvoir exprimer la douleur et la blessure humaine.

L'année où Berthe Bovy enregistre ce monologue est donc marquée à la fois par l'héritage classique de l'éloquence et par les idées avant-gardistes prônant l'utilisation de la voix comme matériau expérimental. Cela dit, je ne vais pas analyser les influences que ces deux tendances ont eues sur l'interprétation de la comédienne. Il me semblait simplement important d'avoir à l'esprit ces quelques notions sur l'approche de la voix au début du XX<sup>e</sup> siècle, car ce ne sont pas les mêmes qu'aujourd'hui. Après avoir exposé brièvement ces quelques éléments, je me propose de passer à l'analyse du début de l'enregistrement et de voir si la vocalité dont j'ai parlé dans la deuxième partie de ce travail y apparaît ou non.

## Analyse

L'enregistrement sur lequel je me base pour cette analyse est une version écourtée qui a subi quelques petites coupes afin, probablement, de prendre moins d'espace sur le disque auquel elle se destinait<sup>40</sup>. Pour faciliter la compréhension des pages qui vont suivre, voici le début de cette version enregistrée :

*Allô, allô, allô..... Mais non, Madame, nous sommes plusieurs sur la ligne, raccrochez..... Allô..... Vous êtes avec une abonnée..... [...]. (Elle raccroche, la main sur le récepteur. On sonne.)... Allô !... Mais, Madame, que voulez-vous que j'y fasse ? ..... [...] allô, Mademoiselle..... On me sonne et je ne peux pas parler. Il y a du monde sur la ligne. Dites à cette dame de se retirer. (Elle raccroche. On sonne.) Allô! c'est toi ?..... c'est toi ?..... Oui..... J'entends très mal..... tu es très loin, très loin..... Allô !..... c'est affreux..... il y a plusieurs personnes sur la ligne..... Redemande. Allô ! Re-de-mande..... Je dis :*

---

40 Il s'agit de la seule version que j'ai pu me procurer facilement, sans devoir faire une commande en France. Comme j'en avais besoin rapidement et que cet enregistrement écourté ne faisait aucunement défaut à mon analyse, je n'ai pas entrepris de démarches supplémentaires. Voici la référence : « La Voix humaine ou Solo pour une Actrice », pièce en un acte, interprétée par Madame Berthe Bovy, Sociétaire de la Comédie Française, juin 1930, in Cocteau Jean, *Anthologie [Enregistrement sonore] : oeuvre enregistrée : nombreux textes inédits*, Vincennes, Frémeaux & Associés S.A., 1997, piste 4, CD n° 2.

*redemande-moi..... [...] (Elle raccroche. On sonne.)  
Ah! enfin..... c'est toi..... oui..... très bien..... allô !..... oui..... [...] c'est  
une chance..... Je rentre il y a dix minutes..... Tu n'avais pas encore  
appelé ?..... ah !..... non, non..... J'ai dîné dehors..... chez Marthe..... Il  
doit être onze heures un quart..... Tu es chez toi ?..... Alors regarde la pendule  
électrique..... C'est ce que je pensais..... Oui, oui, mon chéri [...].*

De manière globale, la vocalité que j'ai tenté de trouver dans la deuxième partie de ce mémoire apparaît de façon claire dans cet enregistrement de Berthe Bovy. Dès lors, il me semble intéressant d'une part d'observer quels sont les choix d'interprétation qui font transparaître cette voix sous le texte et d'autre part de mettre en évidence les quelques moments où la comédienne s'en détache.

La première chose que l'on remarque dans cette version de 1930 est la manière qu'a la comédienne de dire les trois « allô » qui ouvrent le monologue. Elle fait tout de suite sentir la rythmique contenue dans le texte en donnant à ces trois mots d'ouverture un rythme bien précis : elle sépare le premier des deux autres. Elle fait le choix de casser ce trio afin d'en faire un solo suivi d'un duo. Cela crée un motif rythmique clair et tout de suite reconnaissable, qui n'existerait pas si elle donnait à chaque « allô » la même valeur. On pourrait bien sûr se dire que dans le texte le premier « allô » n'est pas isolé, et que dès lors Berthe Bovy n'est pas à l'écoute de la voix sous le texte. Mais l'élément principal que nous donne la vocalité ici est que ces trois mots ont un caractère fondamentalement rythmique. Et la comédienne respecte entièrement cela en créant un rythme très précis pour ces « allô ». Elle prend donc ce que lui donne la voix sous le texte et va au-delà. Il est intéressant de noter que ces trois « allô » consécutifs réapparaissent quelques fois dans le monologue, et que, pour chacune d'entre elles, la comédienne utilise le même motif rythmique. Cela donne à ces trois mots un caractère très musical : ils forment une petite mélodie qui revient quelque fois et qui traduit la crainte de perdre la personne au bout du fil (au sens propre comme au figuré).

Berthe Bovy fait également des choix très précis concernant la hauteur de la voix pour les différents « allô ». Si l'on écoute les trois premiers « Allô » marqués d'une majuscule (0'03", 0'10" et 0'15"), on remarque que la comédienne leur donne à tous presque la même note, la même hauteur de voix (assez grave), la même intonation. Cela accentue l'idée de répétition et de tentatives. La femme recommence toujours, réessaie. Et le premier « allô » marqué d'une minuscule (0'18") a tout de suite une autre couleur :

Berthe Bovy prend une voix plus claire pour le dire, plus haute, plus ouverte. On sent que ce mot n'est pas un début, une tentative comme les précédents, mais qu'il s'inscrit dans une forme de continuité. La comédienne le lie d'ailleurs au « Mademoiselle » qui suit.

Si on s'intéresse à présent aux phrases, on remarque que Berthe Bovy, dans les premières lignes de ce monologue, accentue le fait qu'il y ait plusieurs petites phrases successives en mettant un point final à chacune. On pourrait imaginer qu'elle les laisse en suspens, dans l'attente d'une réponse. Mais cela donnerait d'avantage une idée de continuité, or, en faisant ce choix très clair de fermer les phrases, l'interprète nous donne à entendre le caractère fragmenté suggéré par le texte. Et Berthe Bovy va plus loin : elle termine ses premières phrases sur une note presque similaire, elle leur donne la même intonation finale. Le caractère répétitif des tentatives qui échouent est souligné par ce choix de la comédienne. On a l'impression d'entendre plusieurs fois de suite la même mélodie. Il est intéressant de noter que Berthe Bovy ne respecte pas vraiment le premier point d'interrogation suggéré par le texte (« [...] que voulez-vous que j'y fasse ? ») et qu'elle le remplace par un point – du moins, elle ne pose pas réellement la question. Cela lui permet de placer cette phrase dans la continuité des précédentes, de lui donner la même mélodie, la même intonation. Cet exemple montre qu'être à l'écoute de la vocalité d'un texte ne signifie en aucun cas qu'il faut le respecter au point près. Berthe Bovy, en supprimant ce point d'interrogation, met en évidence le mouvement vocal contenu dans le texte.

Cette première couleur tonale que donne l'interprète au début du monologue est brisée au moment où, pour la première fois, trois phrases se succèdent sans silence entre elles (0'18") : « [...] allô, Mademoiselle..... On me sonne et je ne peux pas parler. Il y a du monde sur la ligne. Dites à cette dame de se retirer. » Comme je l'ai dit au début de cette analyse sonore, l'interprète donne à ce « allô » qui commence par une minuscule une intonation plus claire et elle le lie au mot suivant. Les trois phrases qui suivent sont dans ce même élan : la comédienne les dit avec une voix plus haute, elle ne les ferme pas comme les précédentes et ne met pas de temps entre elles. On a l'impression, en l'entendant, qu'il s'agit d'une seule et même phrase qui n'est pas terminée. La comédienne prend une voix et une intonation bien différentes du début de l'enregistrement où sa voix était basse et ses phrases terminées. En cela, elle est à



l'écoute de la vocalité que contient le texte. En effet, on voit bien que ces trois phrases qui se suivent suggèrent soudain quelque chose de différent au point de vue du rythme et de la tonalité du texte. La question n'est pas de trouver la façon correcte de signaler cette modification. En revanche, prendre en compte ce changement de couleur et le marquer d'une manière ou d'une autre me semble essentiel. Et c'est ce que fait ici Berthe Bovy.

Par contre, si l'on s'intéresse à la ponctuation présente à l'intérieur de la phrase, on remarque que la comédienne s'en détache totalement. En effet, il n'y a aucune volonté, dans ce premier paragraphe, de faire entendre les virgules présentes dans le texte. Berthe Bovy va du début à la fin de la phrase sans arrêt entre deux. Le seul élément qui pourrait marquer de manière infime les virgules est un léger abaissement dans la tonalité de la voix. Par exemple dans la phrase suivante : « Mais non, Madame, nous sommes plusieurs sur la ligne, raccrochez..... », la comédienne semble baisser imperceptiblement la voix à la fin des mots « Madame » et « ligne ». Mais, de manière générale, les phrases sont dites d'un trait et aucune fragmentation n'est suggérée à l'intérieur. Ce choix d'interprétation donne à ce début de monologue une forme d'urgence qui est tout à fait pertinente. Berthe Bovy évoque déjà les tentatives et les répétitions dans sa manière de fermer les phrases, elle fait donc le choix ici d'amener une autre couleur en instaurant un caractère pressant dans sa façon de parler.

Au niveau des répétitions du même mot ou groupe de mots, la comédienne fait également des choix très nets. Prenons d'abord la répétition du « c'est toi ? » (0'26"). En faisant varier la hauteur de sa voix, Berthe Bovy marque clairement la différence entre ces deux motifs répétés. Dès le premier, elle prend une voix claire et assez haute. On entend l'espoir dans cette question, mais un espoir non confirmé, retenu. La voix est haute mais on sent qu'elle pourrait être encore plus haute. Et c'est ce qui se passe pour le deuxième « c'est toi ? » où la comédienne prend une voix plus aiguë. On comprend que, pendant le silence qui sépare les motifs répétés, l'espoir a été confirmé et que son amant est bel et bien au bout du fil. Cependant, bien qu'étant de plus en plus haute, la voix n'atteint pas son sommet. On devine qu'elle pourrait monter encore. Ce choix marque le fait que, même s'ils se sont trouvés, les amants ne parviennent pas à s'entendre. Il faudra une tentative supplémentaire pour qu'enfin ils puissent se parler.

La répétition du « Redemande » (0'36") est très intéressante dans cette

interprétation de Berthe Bovy. Le premier est tout à fait neutre. La comédienne accentue même cette neutralité en ne respectant pas le silence qui le précède dans le texte. Elle le noie ainsi dans le mouvement de la phrase d'avant, ce qui ne le met absolument pas en évidence.

Lors de sa deuxième apparition, par contre, Berthe Bovy met ce mot en exergue en séparant et en accentuant chacune de ses syllabes, comme le suggère le texte. Le terme est d'autant plus mis en valeur qu'il est passé tout à fait inaperçu la première fois. Et la comédienne va plus loin : elle insiste davantage sur la dernière syllabe du mot, sur son accent tonique. On pourrait penser que c'est normal, étant donné que c'est un phénomène fréquent dans la langue française. Mais, si on regarde le dessin du mot, on remarque qu'il y a autre chose. Les traits-d'union entre chaque syllabe mettent en évidence le fait que les deux premières se ressemblent énormément (elles sont courtes, formées d'une consonne et d'un « e ») alors que la dernière est radicalement différente (plus longue, formée de six lettres, le son principal étant constitué non pas d'une voyelle seule mais de deux lettres, formant le son « an »). Il y a donc un rythme contenu à l'intérieur du mot « Redemande » que l'on pourrait résumer en disant « court-court-long ». Pour peu que l'on soit d'accord d'aller un peu plus loin que les simples règles de diction française, on peut voir, dans ce choix de la comédienne d'accentuer davantage la dernière syllabe, un jeu rythmique important et une mise en pratique intelligente de la vocalité du texte.

A la troisième apparition du « Redemande », Berthe Bovy accentue le « moi » qui suit. En faisant cela, elle déplace l'accent tonique du mot et met en évidence cette syllabe ajoutée. De plus, dans la deuxième version, lorsqu'elle appuyait sur toutes les syllabes et particulièrement sur la dernière, la comédienne avait une voix ferme et lasse, presque énervée. Alors que dans cette troisième version, elle prend une voix plus douce, comme si elle voulait expliquer calmement les choses. Le léger accent qu'elle met sur le « moi » sonne presque comme un mot d'amoureuse. D'ailleurs, si l'on prend les mots « Redemande-moi » indépendamment du contexte de la conversation téléphonique, ils peuvent signifier « Reprends-moi dans ta vie ». On sent ce double sens dans l'interprétation de Berthe Bovy. La comédienne prend donc les éléments vocaux que lui donne le texte et, encore une fois, va au-delà.

Si l'on observe maintenant la manière avec laquelle Berthe Bovy s'empare des

silences dans ce monologue de Cocteau, on remarque avant tout qu'elle fait très peu varier leur durée. Cela paraît étrange car il y a une volonté nette de la part de l'auteur de différencier les moments de silence en les marquant par des « points-silences » de manière à pouvoir modifier leur longueur. Or, dans cet enregistrement de 1930, les silences du premier paragraphe durent tous environ une seconde. Pourtant ils varient de quatre à vingt-et-un points. La première raison que l'on peut trouver à cette prise de distance par rapport à la vocalité du texte est le fait qu'il s'agit d'une version écourtée de *La Voix humaine* et que, dès lors, les silences sont plus courts que ce qu'ils devraient être. Mais cela n'explique pas pourquoi l'auteur n'a pas cherché à maintenir une variation, même minime, dans ces moments de pauses, quitte à couper quelques phrases en plus. Voilà pourquoi je pense que la raison principale réside dans l'importance qu'avait encore l'éloquence au moment de l'enregistrement. L'accent est mis davantage sur la parole, sur le « comment dire », que sur les silences. Dès lors, on accepte plus facilement qu'ils soient les mêmes. Cela dit, bien qu'il y ait plusieurs raisons valables à ce choix, il s'agit tout de même d'une opposition nette avec la voix sous le texte, du moins dans ce premier paragraphe. La singularité de chaque silence donnait à entendre la voix de manière différente, ce qui n'est pas possible dans cette version enregistrée. Cependant, le fait que les silences soient tous très courts confère à la parole un rythme intéressant. Là aussi, la comédienne semble se détacher de la vocalité afin de mettre en évidence le côté urgent de ce début de monologue.

En plus d'écourter considérablement les silences, Berthe Bovy en supprime même quelques-uns. Là aussi, on pourrait se dire que c'est à cause de la version raccourcie, mais cette idée ne me paraît pas très pertinente, au delà du fait quelle coupe court au raisonnement. Je me propose donc plutôt de voir ce que la suppression de ces silences amène de nouveau au texte. Il est intéressant de noter que les moments où les pauses sont effacées dans le premier paragraphe coïncident avec des petites modifications du texte de la part de la comédienne. Voici la première (0'18") : « [...] allô, Mademoiselle, Mademoiselle on me sonne et je ne peux pas parler. » Dans le texte de *La Voix humaine*, le deuxième « Mademoiselle » ne figure pas et à la place il y a une série de « points-silence ». Le fait de supprimer cette pause et de répéter le « Mademoiselle » permet à Berthe Bovy de ne pas rompre l'élan qui la portera jusqu'à ce qu'elle raccroche (après avoir dit « Dites à cette dame de se retirer. »). La répétition lui

donne d'ailleurs encore plus d'entrain, lui permettant de rebondir. On voit donc bien que la comédienne décide d'un mouvement vocal sans pauses et assez rapide pour la succession des trois phrases. Ceci étant fait, elle choisit d'englober le « allô, Mademoiselle » qui les précède dans le même élan. D'un certain point de vue, elle n'est pas à l'écoute de la voix sous le texte en faisant ce choix, mais d'un autre côté ce qu'elle fait n'est en fait qu'une augmentation du mouvement suggéré par la vocalité. Elle n'en est donc pas si loin que ça.

Le deuxième silence supprimé est le suivant (0'32"): « [...] tu es très loin, très loin..... Oh! c'est affreux il y a plusieurs personnes sur la ligne redemande [...] » Ici ce n'est pas un, mais trois silences qui sont effacés. Voici la version du texte : « [...] tu es très loin, très loin..... Allô !..... c'est affreux..... il y a plusieurs personnes sur la ligne..... Redemande. » Le « Allô » est donc remplacé par un « Oh ! » et à partir de là Berthe Bovy ne fait plus de silence. Il s'agit donc ici aussi d'une question d'élan, de mouvement vocal. La comédienne fait le choix de parler d'un trait jusqu'au premier « Redemande ». Ce choix de Berthe Bovy donne à voir une femme qui ne s'arrête de parler que parce que son amant ne comprend pas ce qu'elle lui dit, raison pour laquelle elle reedit trois fois le même mot. Le fait d'ôter ces silences met en évidence ceux qui restent, peut-être ceux qui sont les plus signifiants. Au final, ces suppressions sont sans doute au service de la voix sous le texte.

Si l'on observe maintenant le deuxième paragraphe, on remarque que là aussi la comédienne met de côté quelques silences. Mais la raison n'est sûrement pas la même que dans la première partie. En effet, dès le deuxième paragraphe elle peut enfin parler à son amant. Elle devrait dès lors être plus calme, prendre plus le temps. C'est du moins ce que suggèrent les longs silences du texte. Il n'est plus question d'urgence ni d'élan. Mais si on regarde précisément les endroits où les silences sont ôtés, on se rend compte qu'il y a chaque fois une raison bien précise qui justifie ce choix. Le premier silence supprimé est celui-ci (0'44") : « Ah! enfin..... c'est toi [...] » Berthe Bovy enchaîne le « enfin » et le « c'est toi ». Ce qui est intéressant ici est que ce « c'est toi » est une réponse directe aux deux « c'est toi ? » du premier paragraphe. La question devient affirmation. L'espoir est réalisé. Ce qui est beau, dans cette interprétation de Berthe Bovy, c'est qu'on a l'impression que la femme ne peut attendre davantage, qu'elle a besoin d'affirmer ce « c'est toi ». Et ce qui donne cette sensation, c'est le fait d'avoir ôté

le silence qui précède.

Les deux autres endroits où un silence est supprimé dans ce deuxième paragraphe sont très similaires. Il s'agit les deux fois des pauses qui précèdent une question : « Je rentre il y a dix minutes..... Tu n'avais pas encore appelé ? » (0'53") et « Il doit être onze heures un quart..... Tu es chez toi ? » (1'02"). Berthe Bovy ne marque aucun de ces deux silences. Cela donne une autre couleur à ces questions : elles viennent un peu trop vite et transmettent une forme d'inquiétude, comme si la femme voulait s'assurer de quelque chose. Si on pousse la réflexion un peu plus loin, on se rend compte que ces deux questions sont en rapport direct avec les deux mensonges des amants. La première sous-entend que la femme vient de rentrer et aurait pu manquer un coup de téléphone, ce qui n'est pas vrai puisqu'elle avouera plus tard avoir été chez elle toute la journée. La deuxième concerne l'endroit où se trouve l'homme : bien qu'il dise être chez lui, la femme se rendra compte par la suite que ce n'est pas le cas. En posant ces questions un peu plus tôt que ce que suggère le texte, Berthe Bovy, presque inconsciemment, fait sentir que quelque chose ne tourne pas rond. Elle a trop besoin d'être rassurée, on sent que le rapport entre eux n'est pas clair. Si l'on regarde les choses sous cet angle, la suppression des silences fait sens.

Dans cette interprétation de Berthe Bovy, ce qui différencie principalement le deuxième paragraphe du premier est l'intonation de la voix. Si, dans la première partie, la comédienne fermait ses phrases et restait globalement dans un même registre, dans la deuxième elle joue beaucoup plus avec les différentes hauteurs de sa voix : certaines phrases sont ouvertes, le « allô ! » n'a rien à voir avec ceux du premier paragraphe (voix haute, beaucoup plus douce, qui pose vraiment la question comme s'il y avait un point d'interrogation), et quelques phrases sont à la limite d'être chantées (« c'est une chance » (0'52"), « non, non » (0'58")). On a l'impression que le caractère doux et vaporeux que peut suggérer la longueur des silences de ce deuxième paragraphe est pris en compte par la comédienne non dans ses pauses, puisqu'elle les écourte et les supprime, mais dans son intonation. Sans conserver la durée des silences elle respecte l'effet qu'ils ont sur la voix.

Avant de terminer cette analyse sonore, j'aimerais encore voir si les quelques didascalies présentes dans le texte ont une influence sur l'interprétation de Berthe Bovy. Bien sûr, il s'agit d'un enregistrement et les indications corporelles n'y ont donc pas la

même raison d'être qu'au théâtre. Cela dit, elles peuvent servir d'indicateurs vocaux pour l'interprète. Je vais donc prendre deux courts extraits qui se trouvent plus loin dans le monologue et qui sont liés à une didascalie. Le premier est celui qui suit l'indication « (Elle marche de long en large et sa souffrance lui tire des plaintes.) » (10'13") : « Pardonne-moi. Je sais que cette scène est intolérable et que tu as bien de la patience, mais comprends-moi, je souffre, je souffre. » Berthe Bovy dit ces deux phrases d'un trait, sans reprendre son souffle une seule fois. Bien qu'elle ne soit sûrement pas en train de marcher en parlant, elle prend en considération dans sa voix l'élan que suggère la marche. De plus, même si elle ne crie pas de douleur comme le suggère la deuxième partie de la didascalie, le fait de tout dire en un souffle provoque une sensation de manque d'air qui peut s'apparenter à de la souffrance. On sent que ses poumons se vident et parler devient un effort. La comédienne prend donc en compte, directement ou indirectement, cette indication corporelle.

Le deuxième extrait qui m'intéresse se trouve à la fin du monologue et suit la didascalie suivante : « (Elle se lève et se dirige vers le lit avec l'appareil à la main.) » (15'15") : « Alors, voilà..... voilà..... J'allais dire machinalement : à tout de suite [...] » Il est important de noter qu'avant cette indication corporelle Berthe Bovy a une voix relativement faible et remplie de larmes. Par contre, après la didascalie – et plus précisément dès le second « voilà » – elle reprend une voix beaucoup plus ferme et résolue. Bien que, deux secondes plus tard, cette assurance disparaisse à nouveau sous la tristesse, on sent tout de même clairement le moment du virage, le moment où la femme prend la décision de mettre un terme à la conversation et à la relation. En faisant entendre ce virage, la comédienne tient compte du caractère décisif contenu dans la didascalie et se met à l'écoute de la voix sous le texte.

Dans cette troisième partie j'ai tenté de montrer, en m'appuyant sur l'enregistrement de *La Voix humaine* jouée par Berthe Bovy, comment la vocalité du texte pouvait transparaître dans la façon de dire le texte. Autrement dit, comment la comédienne pouvait prendre en considération et mettre en pratique les éléments suggérés par la voix sous le texte. Ce qui me semble important de souligner, au terme de ce voyage sonore, c'est le fait qu'il ne s'agit pas d'appliquer à la lettre une vérité mais de

voir comment on peut être à l'écoute de la vocalité du texte et se l'appropriier, chacun à sa manière. Et il y aura beaucoup de manières différentes qui toutes auront leur raison d'être.

## Conclusion

En partant à la recherche de la voix sous le texte, je ne savais pas ce que j'allais découvrir. Il s'agissait encore pour moi d'une notion un peu abstraite, mais j'étais persuadée de vouloir creuser dans cette direction. Au terme de ce travail, je crois que j'ai réussi à rendre cette notion concrète et réelle. Pour cela, j'ai tout d'abord tenté de clarifier le concept de « voix sous le texte » en m'appuyant sur des études qui sont en lien avec ce sujet. J'en suis arrivée à la conclusion qu'il s'agit d'une voix présente dans le texte avant même qu'il soit dit. Une voix qui n'est absolument pas en lien avec le sens, mais uniquement avec le son. Ensuite, j'ai exposé les différents éléments qui, à mon avis, aident à percevoir la vocalité d'un texte. La ponctuation, tout d'abord, qui rythme le mot, la phrase, la page. Le choix des mots qui ponctue le texte grâce aux syllabes mais aussi grâce aux sonorités. Le silence qui donne aux mots la place de résonner et leur suggère une cadence. Et, finalement, les didascalies qui indiquent des positions corporelles et qui, dès lors, modifient plus ou moins la couleur de la voix. Ces quelques éléments clarifiés, je les ai utilisés pour analyser vocalement le début du monologue de Jean Cocteau, *La Voix humaine*. Cela m'a permis de mettre en lumière la voix qui se cachait sous ce texte, d'en définir les caractéristiques vocales, sonores, rythmiques et silencieuses. Mais tout cela restait encore très théorique et subjectif, voilà pourquoi j'ai consacré la troisième partie de ce mémoire à la comparaison de mon analyse vocale avec l'enregistrement de *La Voix humaine* jouée par Berthe Bovy en 1930, sous la direction de Jean Cocteau. Grâce à ce rapprochement, j'ai pu constater que la comédienne faisait transparaître la voix sous le texte dans son interprétation de façon très nette. Parfois elle s'en détache clairement, mais ce n'est souvent que pour l'amplifier d'une autre manière. Cette vocalité du texte existe donc bel et bien et, bien qu'il y ait plusieurs façon de se l'approprier, je crois qu'elle enrichit considérablement l'interprétation de celui ou celle qui lui donne une place.

Cela dit, malgré toutes ces observations et ces analyses, beaucoup de choses sont encore à découvrir. En effet, si l'on reste du côté de l'interprétation, il serait intéressant



de prendre une version récente du monologue afin de voir quelles traces de la vocalité sont maintenues dans un enregistrement d'aujourd'hui. Je pense que la voix sous le texte y sera présente mais différemment qu'en 1930. Il serait dès lors intéressant de comparer la vocalité des deux versions. Je serais également curieuse d'interroger des comédiens/comédiennes et des metteurs-en-scène sur leur rapport à la voix sous le texte : a-t-elle une place dans leur interprétation ou dans leur direction d'acteurs? Vont-ils dans le sens qu'elle suggère ? Ont-il d'autres clés pour la trouver? etc. La question de l'écriture serait également très intéressante à approfondir en en parlant avec des auteurs contemporains : au moment de poser les mots sur le papier, la vocalité est-elle présente ? Influence-t-elle l'emploi de tel ou mot ou signe de ponctuation ? Questionner également les différentes formes littéraires : la vocalité est-elle la même pour un texte de théâtre, un roman ou une poésie ? La question de la traduction me semble aussi très pertinente : comment fait-on pour maintenir la voix sous le texte en passant d'une langue à l'autre ? Et, finalement, même si cela nécessite de s'éloigner un peu du sujet de base, comparer le rapport qu'ont les musiciens à leur partition avec celui des comédiens à leur texte serait, je crois, enrichissant et passionnant.

Il y a donc beaucoup de pistes qui s'ouvrent autour de cette notion de voix sous le texte. Et d'autres questions de poseront, toujours et encore. Car la voix a ce petit quelque chose qui fait que l'on ne pourra jamais la contenir entièrement dans notre savoir. Une partie nous échappera toujours, ne fera jamais partie de notre monde où tout doit avoir une explication et une signification. Et c'est précisément à cet endroit de non-sens que se trouvera la vocalité.

## Bibliographie

### Ouvrages littéraires :

- COCTEAU Jean, *La Voix humaine*, Paris, Stock, 1984.
- COCTEAU Jean, *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003.
- FOURIER Charles, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*, Paris, Bossange père, 1829.
- JAMAIN Claude (dir.), *La Voix sous le texte : actes du colloque d'Angers (2000)*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2002.
- LE BRETON David, *Eclats de voix, Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011.
- RYKNER Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.
- SCHERER Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977.
- UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre III*, Paris, Belin, 1996.

### Document audio :

- COCTEAU Jean, *Anthologie [Enregistrement sonore] : oeuvre enregistrée : nombreux textes inédits*, Vincennes, Frémeaux & Associés S.A., 1997, (La Voix humaine, piste 4, CD no 2).

### Sites internet :

- *Portail lexical*, 2012. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), Paris, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/> (dernière consultation le 11 avril 2012).