

Aperçu historique

Pour beaucoup de poètes du XXe siècle, le disque d'abord, le T.S.F. ensuite, permettent de reconnaître la dimension orale et vocale inhérente à la littérature (même imprimée), que cette voix qui accompagne la gestation du texte la précède, la contrôle, soit liée à une écoute intérieure ou soit proférée.

Une des difficultés de la lecture ou de l'interprétation est de trouver le ton juste. Il est fréquent qu'un auteur ne soit pas le meilleur lecteur de son oeuvre : on pense à la voix haut perchée et nasillarde de Cendrars, inadaptée au ton épique de beaucoup de ses poèmes. Il est fréquent aussi, indépendamment de son talent d'interprète, qu'il soit un lecteur fidèle à la diction nécessitée par un de ses textes, en raison de la connaissance qu'il a de sa fabrication, du lien organique existant, même sous divers masques, entre la voix du texte et sa voix physique, ou du style vocal adopté. Dans une conférence remarquable sur « Les lignes de la voix » (1962), Jean Tardieu note par exemple comment « une sorte de noblesse grand siècle » de la voix d'Eluard renforce malgré lui la facture classique de ses poèmes, par-delà les audaces surréalistes de l'écriture et ses aspirations populaires et socialisantes. On a pu, dans un sens voisin, distinguer trois périodes dans la voix de Duras, les deux dernières correspondant à des styles vocaux fabriqués dans un but d'unification de sa manière de parler et de son écriture.

On assiste néanmoins dans l'entre-deux-guerres, dans la critique radiophonique et chez de grands comédiens et metteurs en scène amenés à travailler pour la radio (Copeau, Jouvet, Dullin, Barrault), à la formation d'une doctrine de la diction radiophonique, qui met en avant l'efficacité du "ton confidentiel". C'est en tournant le dos à la déclamation de scène, celle des « monstres sacrés » de la Belle Epoque évoqués par Cocteau dans ses *Portraits-Souvenir*, que la diction radiophonique trouve son art, y compris la diction de vers : « Combien en avons-nous entendu - combien en avons-nous fait entendre - de ces comédiens réputés ici et là et qui, pour parler comme certains sans-filistes, ne donnaient rien au micro », remarque en 1931 Jean Valmy-Baysse, administrateur de la Comédie-Française et par ailleurs producteur d'émissions et chroniqueur à *Radio-Magazine*. Au contraire, dit-il, « l'habileté de certains acteurs venus à la radio est précisément de laisser à la porte du studio quelques-unes des qualités qui font leur succès sur la scène visible » : « Dépouillant leur diction de tout ce qu'elle peut avoir d'essentiellement théâtral quand elle est soutenue et comme illustrée par des gestes, ils rejoignent une simplicité réaliste qui laisse aux mots toute leur valeur directe, et nous ramène à toutes les grâces de la conversation, mais d'une conversation d'un caractère supérieur. » (*Radio-Magazine*, 1931). Conduit en 1943 à réfléchir à une esthétique de la radio, Jacques Copeau note dans le même esprit que les textes le plus désignés « pour prendre le chemin de l'antenne » sont, au premier rang, « les textes de poésie, et parmi eux, les plus délicats, les plus subtils, ceux qui empruntent pour s'exprimer le mode intime et confidentiel ». Ce « ton modéré, ce ton discret et tout intime où s'insèrent les moindres inflexions d'une voix, les moindres nuances d'une sensibilité et jusqu'aux moindres tics d'une personne », convient aussi à la simplicité de la tragédie. En définitive, demandant aux interprètes d'un texte d'avoir « assez de puissance pour se permettre le naturel », Jacques Copeau fait de la légèreté « l'une des vertus suprêmes de l'artiste » (« Pour une esthétique de la radio », 1943) S'impose petit à petit le sentiment que la lecture pour le disque ou la radio réussit surtout aux diseurs, non aux orateurs.

Mais quelle équivalence trouver à « la respiration solennelle, presque surhumaine » (Clancier), des versets de Claudel dans les *Cinq grandes odes*, ou à la voix oraculeuse, sèche et métallique de poèmes de Cocteau dans « Musée secret » (section d'*Opéra*) ? La radio et le disque apportent ici leur contribution technique à l'interprétation des oeuvres. Lorsque, entre 1911 et 1913, Gustave Kahn, René Ghil, Pierre Louÿs, Emile Verhaeren et de nombreux autres (à côté de Salmon et Apollinaire, poètes des rythmes parlés), enregistrent des poèmes pour les Archives de la Parole, les nombreux comptes rendus de ces séances et articles publiés dans la presse indiquent dans quel sens de musicalité désincarnée ces réalisations techniquement et vocalement médiocres, semble-t-il, permettent aux symbolistes de rêver à l'avenir des « livres auditifs » (Apollinaire) : la voix symboliste cherche à détacher la diction de sa note parlée, de sa contingence matérielle, pour la faire expirer dans le souffle, le timbre, et revenir sous forme de

musique vibratoire et allusive. Dans les disques Columbia réalisés en 1929, Cocteau imagine pour sa part de machiner sa voix et de faire collaborer le gramophone à la fabrication d'une diction neuve qui semble venir d'un masque grec ou d'un mannequin de Chirico. Cette idée du « phono créateur », assez présente au tournant de 1930, au moment où se fait le passage du modeste phonographe à diaphragme au phonographe électrique, se transporte naturellement à la radio quand apparaissent les premiers moyens de création électro-acoustique (réverbération, filtrage des timbres, etc.). Une date importante semble être la mise en ondes en 1936 d'une lecture de *Vent*, d'Emile Verhaeren, qui utilise pour la première fois une chambre d'écho : « Une femme immobile a parlé devant le micro, et sa voix semblait émise, à volonté, dans une pièce capitonnée, sous une voûte, en plein air, à deux mètres, ou à cinquante. Elle semble tournoyer sur elle-même, comme le vent d'automne dans la poésie de Verhaeren, qu'elle récite. Et voici que, successivement transposée à divers diapasons que l'on juxtapose, cette voix unique résonne à nos oreilles, sous forme de chœur » (*Radio-Magazine*, 1936).

Après-guerre, au sein du Club d'Essai, la recherche se situe dans un esprit moins d'avant-garde que d'humanisme, d'un certain classicisme, ouvert aux possibilités de création apportées par les nouveaux médias, mais pas intimidé par "l'optimisme machiniste" spontané de l'époque (Yvon Belaval). Emblématique de ce "classicisme formel" est le sort fait à la lecture d'oeuvres au micro. Le Club d'Essai a beaucoup tourné autour de la conception modeste de la radio qu'elle suppose, en essayant de multiples variantes. Une série de "simples lectures" comme *Beau langage*, *Belles lectures* (1946-1948), qui déjà permet la comparaison de divers styles de lecture, cohabite les premières années avec *Graines de drame*, lecture de textes dialogués "permettant de jouer, sans toutefois relever du style dramatique pur". La série des *Grands romanciers devant le micro* propose de son côté des "adaptations-lectures", la règle étant toujours "de respecter au maximum le texte original, et, si possible, de faire revivre des pages entières du travail du romancier, sans changer un mot" (Jean Tardieu) ; un peu plus tard, *La Parole dans l'Espace* propose une mise en ondes de poèmes connus et inconnus. La grande enquête menée en 1953 et 1954 par le Centre d'études radiophoniques sur la poésie à la radio témoigne d'un rêve, celui de trouver des règles de diction radiophonique. C'est aussi l'époque de deux séries-phares du Club d'Essai : *Lecture du soir* (1954-1960), qui pratique parfois la lecture-feuilleton, et *Lectures à une voix* (à partir de 1954), qui propose à un acteur d'assumer tous les rôles d'une pièce de théâtre. En 1956, dans un regard rétrospectif sur l'évolution du Club d'Essai, Jean Tardieu note, après une phase d'exaltation technique et d'exploration de "toutes les possibilités de ce théâtre aérien", le « succès imprévu et considérable » obtenu par « la "lecture à une voix" de chefs d'oeuvre dramatiques ou romanesques ».

Piste bibliographique

La radio d'art et d'essai en France après 1945, Pierre-Marie Héron éd., Montpellier, Publications de Montpellier III, 2007 :

- Yvon Belaval, « Poésie et radio » (1954)
- Jacques Copeau, « Pour une esthétique de la radio » (1943)

Les écrivains hommes de radio (1940-1970), Pierre-Marie Héron éd., Montpellier, Publications de Montpellier III, 2001 :

- « Enquête sur la diction poétique (1956-1957) » : réponses de Claudel, Cassou, Gracq, Paulhan, Reverdy, Pieyre de Mandiargues, Grosjean, Clancier, Jouve, Bachelard.
- Jean Tardieu, « Les lignes de la voix » (1962), conférence reproduite sur un des Cd.

Voix et création au XXe siècle, Textes réunis par Michel Collomb, Paris, Champion, 1997.

L'exemple de Cocteau

Dans cette direction, il est proposé d'étudier Cocteau interprète ou lecteur de ses textes. Cela peut conduire à s'intéresser aux variantes et constantes éventuelles de sa diction selon les genres des textes (journalisme, roman, poème, théâtre...), ou selon les lectures (exemple : certains poèmes

d'*Opéra* dits en 1929 et en 1963). On n'exclura pas a priori du corpus les reportages de spectacles ni les genres parlés où se joue un rapport au texte écrit, qu'il s'agisse de lecture assumée comme telle (article, hommage, discours...) ou de "lecture-improvisation" (entretiens avec Fraigneau par exemple).

On peut aussi comparer la lecture de Cocteau avec celle d'autres lecteurs pour une même oeuvre : *Le Cap de Bonne-Espérance*, dit par Marcel Herrand en 1956 ; *La Machine infernale*, dit à une voix par Germaine Montero en 1957 ; "Je l'ai perdue", interprété par François Périer, Jean-Paul Belmondo, André Maurice et Jean Cocteau dans *Cherchez Eurydice* (Radio Luxembourg, 1960)...

Dits à la radio ou directement sur disque, les enregistrements de Cocteau lecteur de ses textes sont nombreux et variés. L'écrivain a dès ses débuts l'habitude (mondaine, amicale, professionnelle) de lire ses oeuvres à d'autres. Pour le théâtre, il se décrit volontiers comme un "dramaturge acteur (qui écrit dans la voix)", notamment dans le cas de ses monologues, chansons, impromptus et autres "textes-prétextes" à faire valoir une actrice ou une chanteuse (Arletty, Alice Cocéa, Edwige Feuillère, Edith Piaf, Marianne Oswald, etc.).

Pendant tous ses textes ne sont pas écrits ainsi : leur degré d'oralité semble au premier abord varier en fonction de leur "degré de cuisson", du stade "prospectus" (journalisme) au stade "liqueur" (roman, poème). Dans la perspective d'un texte fait pour l'écrit, dans la mesure où "nous nous parlons ce que nous écrivons, sans nous en rendre compte", Cocteau utilise même l'enregistrement au magnétophone pour "constater cette écriture orale" et se corriger "de fautes équivalentes à celles d'une écriture, par exemple prétentieuse ou illisible" : "On cherche, avec le magnétophone, cet équilibre instinctif grâce auquel la poésie ne sera ni dite ni chantée" ("Lettre sur le magnétophone", s.d.). Pour ce genre d'oeuvre, la lecture à haute voix aurait alors comme principale utilité de l'aider à trouver son chemin plutôt que de la faire exister à proprement parler comme c'est le cas d'un texte-prétexte : "J'estime qu'il faut pendant quelque temps aider son oeuvre et donner sa présence. La présence vocale est très importante" (à Pierre Brive, 1962).

Mais peut-on séparer aussi facilement les textes faits pour être lus des textes faits pour être dits ou parlés ? D'un poème comme *Plain-Chant*, Cocteau peut dire dans une dédicace à Madame Simone qu'il est écrit "dans sa voix". D'*Opéra*, cet "appareil distributeur d'oracles", il tire des poèmes magistralement interprétés sur disques en 1929. *Le Fils de l'air* est lui aussi enregistré sur disque (1934) des années avant d'être publié.

Quoi qu'il en soit, la radio (et le disque) constituent pour la lecture, selon Cocteau, un "monde nouveau", notamment à cause du prestige (mystère) des timbres de voix, "race de fantômes" fort active à l'époque des machines, du cinéma, de la T.S.F. S'il critique la radio quand elle se réduit à être le "tuyau acoustique de mornes lectures", il affirme aussi qu'elle est "à la lecture ce que le cinématographe est au théâtre" (1938) : un art du gros plan, du naturel, de l'anti-déclamation. Il refuse ainsi, à propos de lecture de poèmes sur disques, de laisser prendre "des clichés de (s)a voix"; à propos de radio, qu'elle soit un "daguerréotype de l'oreille". Celle-ci appelle un autre type de lecture, qui donne un prestige et un relief nouveaux, par son effet de grossissement, au timbre des voix et aux nuances de ton et d'articulation, à la prosodie du parlé.

D'autre part, Cocteau se montre très sensible au côté "bouche d'ombre" de la radio et du disque, qui font entendre des voix coupées de leur origine et favorisent, à côté du "ton confidentiel", adopté par exemple dans sa lecture du *Fils de l'air*, l'adoption d'un "ton oraculaire". Ton qui semble approprié à la conception de la création littéraire en général par Cocteau, de la poésie "liqueur" en particulier : elle relève pour lui du contact avec le terrible, le sublime, avec cet autre moi qui veut vivre à travers lui, même si elle n'est pas incompatible avec l'enfantillage et le rire. *Opéra* est un « livre oraculaire », de même que *La Voix humaine* : "... rien de plus oraculaire que le téléphone ! C'est une voix qui arrive toute seule dans les maisons. Le cinématographe aussi est oraculaire, mais le téléphone a son style d'oracle" (1951). De même, à l'époque des machines, c'est-à-dire des fantômes, la radio a aussi son style d'oracle.

Dans cette perspective, on peut comprendre le refus de Cocteau de lire certains de ses poèmes au cours de causeries ou d'entretiens : par exemple *L'Ange Heurtebise* dans ses entretiens avec

Fraigneau (même s'il finit par lire une strophe). Avec Pierre Brive en 1962, le refus est catégorique : "Il ne faut pas mélanger les genres".

On notera que la mise entre parenthèses du corps à la radio caractérise aussi le jeu des acteurs, même si leurs mouvements ou déplacements physiques en studio affectent les lignes de leur voix et sont en un sens souhaitables, avec le "par coeur", l'intensité interne du jeu, la diversité des prises de son et le mixage, pour sortir une lecture à la radio de sa platitude ("Le Club d'Essai", 1947). Cocteau, acteur timide ou maladroit au cinéma, retrouve ainsi à la radio le genre de rôles qu'il privilégie déjà à la scène (lecteur, récitant, speaker). Mais la radio lui permet aussi d'étendre l'éventail de ses rôles, et de jouer aussi bien Anubis dans *La Machine infernale* que Gérard dans *Les Enfants terribles* ou Florent dans *Les Monstres sacrés*.

Piste bibliographique

Le cinéma de Jean Cocteau, Montpellier, Textes réunis par Christian Rolot, CELF XXe siècle, Université Paul-Valéry, 1994 :

- Benoît Amy de la Bretèque, "La voix de Jean Cocteau écoutée par un phoniatre"
- Françoise Haffner, "La voix de Jean Cocteau dans ses films"
- Gérard Lieber, "La mise en scène des voix dans *Les Parents terribles*"
- Collomb (Michel), "Cocteau radio", in Pierre Caizergues et Pierre-Marie Héron (éds), *Le Siècle de Jean Cocteau*, Université Paul-Valéry de Montpellier / Université de Toronto, Publications de Montpellier III, 2000. Sur Cocteau jouant le rôle de Gérard dans *Les Enfants terribles* (1947).
- Décaudin (Michel), "Quatorze poèmes d'Apollinaire dits par Cocteau en 1963", in *Les écrivains et la radio*, Pierre-Marie Héron (éd.) , Montpellier, I.N.A. / Publications de Montpellier III, 2003, p. 239-248.

Corpus

Quelques interprétations de rôles :

Mercutio dans *Roméo et Juliette* (1937), Anubis dans *La Machine infernale* (1938), le Choeur dans *Œdipe Roi* et *Antigone* (1939), Patrice dans *L'Eternel retour* (1945), Gérard dans *Les Enfants terribles* (1947), Florent dans *Les Monstres sacrés* (1947), le Choeur dans *Oedipus rex* (BBC, 1959).

Quelques lectures d'oeuvres pour la radio :

- au cours des Entretiens avec André Fraigneau en 1951 : "L'Adieu aux fusiliers marins" (1'15) in "Discours du grand sommeil" (*Poésie 1916-1923*), "Ecole de guerre" (32") in *Poésies (1917-1920)*, Poème sur un voyage à Rome (1'20), Portrait de Barrès (45"), Lecture : "Je n'aime pas dormir..." (1'25) et "Franchement je croyais..." (30"), in *Plain-Chant*, "Jeune fille endormie" (47") in *Opéra*, "L'Incendie" (1'15), in *Allégories*, ainsi que des extraits de *Portraits-souvenir* (rencontre avec l'impératrice Eugénie, 6'30), *Mon premier voyage* (4'10), *La Fin du Potomak* (4'05), *La Difficulté d'être* ("De mon style", 4'10), *Reines de la France* ("Mademoiselle de la Vallières", 1'40 et "Madame Récamier", 2'15).
- Poèmes de *Clair Obscur* en 1955 : "Livre une âme", "Plus que la chair", "Que ne suis-je", "Enroulé dans ton bras", "Adieu faux paradis", "Quel est cet étranger ?", "Lorsque je serai mort"
- "Je l'ai perdue" (*Théâtre de poche*), in *Cherchez Eurydice*, essai radiophonique sur un texte de Jean Cocteau, réalisation de Maritie et Gilbert Carpentier, présenté au concours du Prix Italia 1960.

Voir aussi les nombreux enregistrements faits directement sur disque, certains repris dans : Jean Cocteau, *Anthologie de l'oeuvre enregistrée*, Vincennes, Frémeaux et Associés, 4 CD, 1997.