



IL SEGRETO DI SUSANNA

INTERMEZZO EN 1 ACTE

Ermanno Wolf-Ferrari

1909

LA VOIX HUMAINE

TRAGÉDIE LYRIQUE EN 1 ACTE

Francis Poulenc

1959

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

| | | |
|----|---|----|
| A) | TABLEAU COMPARATIF DES DEUX ŒUVRES..... | 4 |
| B) | <i>IL SEGRETO DI SUSANNA</i> EN SON TEMPS | 5 |
| 1) | Ermanno Wolf-Ferrari, compositeur (1876-1948)..... | 5 |
| 2) | Un hommage au 18 ^e siècle | 6 |
| 3) | Le livret d’Enrico Golisciani : des influences multiples..... | 6 |
| 4) | La musique d’Ermanno Wolf-Ferrari | 7 |
| 5) | Argument..... | 8 |
| C) | OUTILS PEDAGOGIQUES POUR <i>IL SEGRETO DI SUSANNA</i> | 9 |
| 1) | Bibliographie | 9 |
| 2) | Discographie..... | 9 |
| 3) | Suggestions d’activités pédagogiques..... | 9 |
| D) | <i>LA VOIX HUMAINE</i> EN SON TEMPS..... | 11 |
| 1) | Francis Poulenc, compositeur (1899-1963) | 11 |
| 2) | Fiche de la création et conditions de la représentation | 13 |
| 3) | Le livret de Cocteau..... | 15 |
| 4) | La musique de Poulenc | 16 |
| 5) | <i>La Voix humaine</i> par Denise Duval : enregistrements et témoignages..... | 18 |
| 6) | Argument..... | 20 |

| | | |
|----|---|----|
| E) | OUTILS PÉDAGOGIQUES POUR <i>LA VOIX HUMAINE</i> | 22 |
| 1) | Bibliographie..... | 22 |
| 2) | Discographie..... | 22 |
| 3) | Vidéographie..... | 23 |
| 4) | Documents iconographiques..... | 23 |
| 5) | Suggestions d'activités pédagogiques..... | 23 |
| F) | LA PRODUCTION DE L'OPERA COMIQUE | 25 |
| 1) | <i>Il segreto di Susanna</i> et <i>La Voix humaine</i> à la Salle Favart..... | 25 |
| 2) | Coup double pour Anna Caterina Antonacci | 25 |
| 3) | L'Orchestre Philharmonique de Luxembourg | 26 |
| 4) | Entretien avec Pascal Rophé, chef d'orchestre : « La même histoire qui continue d'une œuvre à l'autre »..... | 26 |
| 5) | Entretien avec Ludovic Lagarde, metteur en scène : « Les séparations au téléphone, les jeunes connaissent. Quant à l'interdit des stupéfiants et les dangers du tabac, ils vivent avec »..... | 27 |

A) TABLEAU COMPARATIF DES DEUX ŒUVRES

| | <i>Il segreto di Susanna</i> | <i>La Voix humaine</i> |
|--------------------------------------|------------------------------|------------------------|
| Date de composition | 1909 | 1959 |
| Genre | Intermezzo | Tragédie lyrique |
| Source d'inspiration musicale | Pergolèse (1710-1736) | Lully (1632-1687) |
| Langue du livret | Italien | Français |
| Registre | Comique | Tragique |
| Sujet | La jalousie | Le désespoir |
| Forme | Un dialogue | Un monologue |
| Nombre d'actes | Un | Un |
| Durée approximative | 40 minutes | 40 minutes |

Il n'est donc pas étonnant que l'Opéra Comique ait choisi de rassembler ces deux œuvres. Mais au delà des points communs, quelles sont les différences ?

Il segreto di Susanna et *La Voix humaine* sont deux opéras du 20^e siècle. Bien que créés à cinquante ans d'intervalle, ils présentent de nombreux points communs :

- une intrigue domestique centrée sur un personnage féminin aux prises avec des démêlés sentimentaux ; la jalousie du mari pour l'une, l'abandon de l'amant pour l'autre.
- un livret qui aborde la question de la condition féminine dans la première moitié du 20^e siècle.
- une forme et un style musical empruntés au passé.
- une durée similaire, d'une quarantaine de minutes environ.
- un succès à la création

B) *IL SEGRETO DI SUSANNA EN SON TEMPS*

Compositeur : Ermanno Wolf-Ferrari

Librettiste : Enrico Golisciani

Genre : intermezzo

Création : Munich, Hoftheater, 4 décembre 1909

1) **Ermanno Wolf-Ferrari, compositeur (1876-1948)**

a) **Des beaux-arts à la musique**

Ermanno Wolf-Ferrari naît à Venise le 12 janvier 1876. Il est le fils d'un peintre allemand et d'une mère italienne dont il accole le nom de jeune fille, Ferrari, à son patronyme. D'abord attiré par la peinture, il entame des études aux beaux-arts de Rome avant de se tourner vers la musique.

Il étudie à l'Académie de musique de Munich. De retour en Italie, il fréquente le milieu musical milanais des années 1890 : le célèbre éditeur de musique Ricordi ainsi que le compositeur et librettiste Arrigo Boito (1842-1918) dont il devient le protégé. Malgré ses relations, Ermanno Wolf-Ferrari peine à faire jouer sa musique. Il décide de quitter son pays natal pour l'Allemagne.

b) **Une carrière en Allemagne**

Il s'installe à Ottobrunn, petite ville de Bavière située près de Munich. Dans la capitale bavaroise, il donne plusieurs opéras-comiques inspirés de Goldoni qui témoignent de son aptitude à pasticher la musique du 18^e siècle. Tous remportent un immense succès. Cette période voit aussi la création d'*Il segreto di Susanna*, conçu comme véritable hommage au 18^e siècle.

Créé en allemand à Munich le 4 décembre 1909 sous le titre de *Susannens Geheimnis, Il segreto di Susanna* remporte un triomphe. L'œuvre est rapidement reprise dans toute l'Allemagne et à l'étranger. La version originale, en italien, est créée à Rome en 1911.

Moins connue, la musique sérieuse d'Ermanno Wolf-Ferrari est aussi très appréciée : *La Vita nuova*, cantate qui s'inscrit dans l'héritage de Bach, est représentée près de cinq cents fois jusqu'en 1937.

Fort de ses succès, Ermanno Wolf-Ferrari est nommé en 1903 directeur du Liceo Musicale de Venise, un poste dont il démissionne en 1909 pour se consacrer exclusivement à la composition.

En 1911 et 1912, il est invité à se produire aux Etats-Unis.

c) **Le traumatisme de la Première Guerre mondiale**

Du fait de ses origines binationales, Ermanno Wolf-Ferrari connaît une véritable crise psychologique lors de la Première Guerre mondiale. Réfugié à Zurich, il ne reprend la composition qu'au milieu des années 1920.

En 1939, il est nommé professeur de composition au Mozarteum de Salzbourg.

d) **« Ni passéiste ni moderne »**

Bien que ses opéras-comiques demeurent les plus joués, Ermanno Wolf-Ferrari laisse également treize opéras, plusieurs pièces chorales et de la musique de chambre. Compositeur inclassable, il se démarque des courants de son époque :

L'œuvre de Wolf-Ferrari demeure extrêmement personnelle et aussi éloignée de la Jeune école postromantique italienne que des courants néoclassiques européens, ou de l'austérité de ses contemporains italiens de la « génération de 1880 ». Maître en matière de rythme, orchestrateur né, doué d'un sens aigu de la comédie et sachant écrire pour la voix, ni passéiste ni moderne, Wolf-Ferrari s'impose comme un des rares auteurs lyriques du 20^e siècle à la fois populaire et savant.

Il s'éteint à Venise le 21 janvier 1948.

2) Un hommage au 18^e siècle

Opéra de chambre, *Il segreto di Susanna* reprend un genre en vogue au 18^e siècle, l'intermezzo.

a) Qu'est-ce qu'un intermezzo ?

Un intermezzo est un divertissement musical intercalé entre les actes d'un *opera seria* (opéra sérieux). Composé de chants ou de danses, il permet aux spectateurs de se divertir du drame auquel ils assistent.

De plus en plus joués comme des œuvres à part entière, les intermezzi finissent par donner naissance à un genre, l'*opera buffa* (opéra bouffe), pendant comique de l'*opera seria* (opéra sérieux).

La Servante maîtresse de Pergolèse (1710-1736), créée à Naples en 1733 et dont Ermanno Wolf-Ferrari s'inspire pour *Il segreto di Susanna*, est considérée comme le modèle de l'intermezzo.

b) Il segreto di Susanna ou le dernier avatar de l'intermezzo

Dans la tradition du 18^e siècle, Ermanno Wolf-Ferrari compose *Il segreto di Susanna* dans l'idée de l'intercaler entre les actes de son opéra sérieux *Les Joyeux de la Madone*. Cependant, les deux œuvres ne seront jamais jouées ensemble.

De nos jours, du fait de sa durée – une quarantaine de minutes –, l'œuvre est souvent couplée à un autre opéra. A l'Opéra Comique, elle sera associée à *La Voix humaine* de Poulenc avec laquelle elle partage, comme nous le verrons, de nombreux points communs.

Composé en 1909, *Il segreto di Susanna* passe pour le dernier avatar de l'intermezzo et s'inscrit dans l'héritage de *La Servante maîtresse* notamment en ce qui concerne le livret.

3) Le livret d'Enrico Golisciani : des influences multiples

Auteur et librettiste italien, Enrico Golisciani (1848-1919), a collaboré avec de nombreux compositeurs : Ponchielli (*Marion Delorme*, 1885), Giordano (*Marina*, 1888) ou encore Cilea (*Gina*, 1889). Il travaille à deux reprises aux côtés d'Ermanno Wolf-Ferrari : en 1909 pour *Il segreto di Susanna* et en 1913 pour *L'Amore medico*.

Pour le livret d'*Il segreto di Susanna*, il s'inspire de *La Servante maîtresse* : l'opéra de Pergolèse met en scène un vieux barbon qui, résolu à se séparer de sa servante autoritaire, décide de se marier. C'est sans compter sur la ruse de cette dernière qui après divers stratagèmes, finira par épouser son maître, devenant ainsi la servante maîtresse.

De ce livret, Enrico Golisciani retient :

- La configuration à deux chanteurs, une soprano et un baryton
- La présence d'un serviteur muet, élément propice au comique de gestes
- Le registre comique qui implique les procédés habituels : quiproquos, gestuelle, répétitions, comique de caractère...
- La fin heureuse

Le livret présente aussi plusieurs similitudes avec *Les Noces de Figaro* de Mozart (1786) :

- Les personnages principaux portent le titre de Comte et Comtesse.
- L'héroïne est prénommée Susanna.
- La jalousie malade du Comte (à partir de « Susanna ! non negarlo ! » et de « Apri ! ») rappelle la fureur d'Almaviva à l'acte II des *Noces de Figaro*.

Cet hommage au 18^e siècle cohabite avec un sujet profondément moderne dans la mesure où le livret aborde la question de l'émancipation féminine. Au début du 20^e siècle, les femmes commencent à fumer et la cigarette, passe alors pour un symbole d'indépendance et de libération.

4) La musique d'Ermanno Wolf-Ferrari

a) Les sources d'inspiration

Dans son *Dictionnaire de musique*, Marc Honegger analyse « qu'en modernisant le style et le langage de l'opéra de chambre et de l'*opera buffa* italiens, Ermanno Wolf-Ferrari atteint aux sommets du genre et échappe ainsi à l'influence wagnérienne et à celle du vérisme », autrement dit aux deux alternatives esthétiques qui se présentent à un compositeur d'opéra au début du 20^e siècle. Ce point de vue est néanmoins discutable.

Le vérisme est perceptible dans *Il segreto di Susanna* : certaines mélodies, très emphatiques, comme l'air de la cigarette « O gioia la nube leggera », rappellent à certains égards Puccini, l'un des ses principaux représentants.

De Wagner, Ermanno Wolf-Ferrari reprend l'idée de leitmotivs, ces motifs musicaux associés à un personnage, une idée ou un objet, et qui surgissent tout au long de l'œuvre :

Le leitmotiv principal naît sous les doigts de Susanne [au piano] avant de parcourir tout l'ouvrage, pour triompher dans le duo final. S'il représente l'amour et la paix du ménage, l'autre motif, âpre et chromatique [c'est-à-dire fondé sur des demi-tons], agressivement masculin, se voit associer au Comte et à sa jalousie.

La source d'inspiration majeure demeure néanmoins le classicisme du 18^e siècle auquel Ermanno Wolf-Ferrari emprunte :

- les schémas harmoniques ponctués de nombreuses cadences parfaites
- les structures clairement définies
- la phraséologie aux carrures régulières
- la séduction mélodique immédiate

La scène du duo « Il dolce idillio » où Gil et Susanna se remémorent leur rencontre ainsi que le duo final en constituent les meilleurs exemples. Le duo chante à la tierce (les deux voix évoluent en parallèle espacées de trois notes) pour illustrer l'union parfaite et l'harmonie retrouvée.

b) L'orchestre

La partie d'orchestre se caractérise par une certaine virtuosité, présente dès l'ouverture tournoyante et enlevée qui rappelle la musique de Johann Strauss.

Au sein de l'orchestre, relativement fourni, Ermanno Wolf-Ferrari accorde une place particulière à certains instruments.

Le piano

Ce n'est qu'au 20^e siècle que le piano intègre l'orchestre. Piotr Kaminski le considère comme le troisième personnage de la pièce :

Le piano joue ici le rôle de troisième personnage, partenaire d'entretiens, refuge de la femme mélancolique, instrument de réminiscences thématiques, puisque le leitmotiv principal naît sous les doigts de Susanna, avant de parcourir tout l'ouvrage, pour triompher dans le duo final.

La flûte

Au moment de l'air de la cigarette, la flûte fait entendre une enivrante mélodie qui évoque les volutes de fumée. Cette mélodie est directement inspirée par le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de Debussy.

c) Les formes musicales

Il segreto di Susanna présente les trois principales formes utilisées dans l'opéra :

- **Le récitatif** : le récitatif est un procédé d'écriture proche de la déclamation, sans retours ni répétitions, qui permet de faire avancer l'histoire. Pour une meilleure compréhension, le chant est le plus souvent syllabique (une note par syllabe). Dans les récitatifs, le chanteur est soutenu par quelques instruments qui ponctuent et soutiennent son discours.

Exemple de récitatif : après l'air du Comte « Si...ben la conosco », à partir d'« Ad indagare incominciano »

- **L'arioso** : l'arioso est un intermédiaire entre l'air, dont il emprunte le lyrisme, et le récitatif dont il conserve le rythme de la parole. L'accompagnement allégé en fait une forme relativement libre qui permet de mettre l'accent sur certains mots.

Exemple d'arioso : la première scène entre Gil et Susanna à partir de « Rido, ma di che cosa ? »

- **L'air** : l'air est un morceau beaucoup plus lyrique dont certains passages peuvent être répétés. Le chanteur est accompagné par l'orchestre tout entier.

Exemple d'air : « Si...bel la conosco » chanté par le Comte et l'air de la cigarette, « O gioia la nube leggera » de la Comtesse.

Ermanno Wolf-Ferrari réussit ainsi, sans renier les avancées du langage musical contemporain, à rendre hommage au 18^e siècle.

5) Argument

Les personnages :

Comte Gil (30 ans), baryton

Comtesse Susanna, son épouse (20 ans), soprano

Sante, leur serviteur (50 ans), rôle muet

La scène se passe dans le Piémont.

Le Comte Gil croit avoir aperçu sa femme dans la rue, élégamment vêtue d'un manteau gris et d'un chapeau rose. Il la suspecte d'avoir un amant d'autant qu'une puissante odeur de tabac embaume la pièce : ni lui ni son serviteur ne fument, serait-ce l'amant de Susanna ? Ses soupçons se dissipent à l'entrée de celle-ci. Tous deux se remémorent avec passion leur première rencontre ; charmé, il s'apprête à l'enlacer mais la repousse à l'odeur de tabac qu'elle dégage.

Gagné par la colère, il ordonne à Susanna d'avouer sa liaison adultère. Le quiproquo est à son comble : tandis qu'elle lui demande de faire preuve de tolérance à l'égard de sa « petite manie » qu'elle ne nomme jamais explicitement - fumer des cigarettes-, il enrage à l'idée d'avoir été trompé.

En pleurs, elle part se réfugier dans sa chambre mais revient, en bonne épouse, implorer le pardon de son mari. Avant de partir pour le Club, il lui concède un baiser.

Susanna déplore le fait d'avoir à cacher son addiction au tabac à son mari, cet être pour lequel elle n'a aucun secret. Enfin seule, elle allume une cigarette quand la sonnette retentit. C'est Gil, décidé à en découdre avec celui qu'il pense être son rival. La puissante odeur de cigarette ne fait que confirmer ses soupçons. Il inspecte la maison de fond en comble, en vain, et laisse son épouse désespérée.

Seule, Susanna rallume sa cigarette. Le plaisir est de courte durée puisque Gil surgit une nouvelle fois, convaincu de prendre sa femme en flagrant délit d'adultère. Il ne tarde pas à découvrir la vérité – l'addiction de sa femme au tabac - et implore son pardon pour avoir fait preuve d'une telle jalousie. Les deux époux se réconcilient autour d'une cigarette.

(Livret intégral disponible en italien et en anglais sur <http://archive.org/stream/suzannessecretil00wolfuoft#page/66/mode/2up>). Livret en français non disponible sur Internet.

C) OUTILS PEDAGOGIQUES POUR *IL SEGRETO DI SUSANNA*

1) Bibliographie

Il existe très peu de bibliographie sur Ermanno Wolf-Ferrari et aucun document en français. Les informations fournies dans ce dossier pédagogique proviennent donc de différents dictionnaires et encyclopédies :

- *The new Grove, Dictionary of Music and Musicians*, 2nde édition, tome 27 (en anglais)
- Marc HONEGGER, *Dictionnaire de la musique vocale, religieuse et profane*, Paul Prévost / Larousse
- Marc HONEGGER, *Dictionnaire de musique*, Bordas, 1986
- John WARRACK et Harold ROSENTHAL, *Guide de l'opéra*, Fayard, 1995
- Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Fayard, 2003 (Les indispensables de la musique) (page 1169)

2) Discographie

- *Il Segreto di susanna*, Ermanno Wolf-Ferrari, direction : Sir John Pritchard, Philharmonic Orchestra, CBS, 1981: le rôle-titre est interprété par la cantatrice Renata Scotto. L'enregistrement fait référence à ce jour.

3) Suggestions d'activités pédagogiques

a) thèmes à développer pour les plus grands

Approches littéraires :

- le comique dans *Il segreto di Susanna* : ressorts et procédés
- la comédie au 20^e siècle

Approches historiques :

- la condition féminine au début du 20^e siècle
- l'histoire du féminisme

Approches musicales :

- reconnaître les différentes formes musicales : récitatifs, ariosos, airs
- *La Servante maîtresse* de Pergolèse et *Il segreto di Susanna* d'Ermanno Wolf-Ferrari : étude comparative

b) quizz pour les plus petits

- 1) Dans quelle ville Ermanno Wolf-Ferrari est-il né ?
 - + à Rome
 - + à Venise
 - + à Munich
- 2) Dans quelle ville *Il segreto di Susanna* a-t-il été créé ?
 - + à New York
 - + à Venise
 - + à Munich
- 3) A quel genre appartient l'œuvre ?
 - + à l'opérette
 - + à l'intermezzo
 - + à l'*opera seria*
- 4) De quel opéra Ermanno Wolf-Ferrari s'inspire-t-il principalement ?
 - + *La Servante maîtresse* de Pergolèse
 - + *La Voix humaine* de Poulenc
 - + *La Flûte enchantée* de Mozart
- 5) Quel procédé emprunte-t-il à Wagner et qui consiste à associer un motif musical à un personnage ?
 - + la rengaine
 - + le leitmotiv
 - + le refrain
- 6) L'un des instruments de l'orchestre fait explicitement référence au *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, lequel ?
 - + le piano
 - + le violon
 - + la flûte
- 7) Sur quel procédé comique repose l'opéra ?
 - + le travestissement
 - + le quiproquo
 - + le comique de mots
- 8) Quel est le titre nobiliaire des deux personnages principaux ?
 - + comte et comtesse
 - + duc et duchesse
 - + baron et baronne
- 9) Quelle est la particularité du serviteur ?
 - + il est muet
 - + il est bossu
 - + il est chauve
- 10) Quel est le secret de Susanna ?
 - + la gourmandise
 - + l'addiction au tabac
 - + l'adultère

D) LA VOIX HUMAINE EN SON TEMPS

1) Francis Poulenc, compositeur (1899-1963)

a) Un autodidacte

Francis Poulenc naît à Paris le 7 janvier 1899 au sein d'une famille aisée et mélomane. D'origine aveyronnaise, son père Émile Poulenc et ses deux frères dirigent une usine de produits chimiques qui deviendra par la suite le grand groupe pharmaceutique Rhône-Poulenc.

Élevé à Nogent-sur-Marne près de Paris, c'est sa mère Jenny qui l'initie au piano dès l'âge de cinq ans mais c'est plus encore le frère de celle-ci qui révèle le jeune Francis à la musique : grâce à cet oncle, surnommé « Papoum », grand habitué des salles de concert dont l'Opéra Comique, Poulenc découvre la musique de son temps et notamment celle de Stravinsky à qui il voue une profonde admiration. Si *Le Sacre du printemps* (1913) constitue un de ses premiers chocs esthétiques, ses compositeurs de prédilection sont Mozart et Debussy.

Cependant, son père exige qu'il achève ses études générales avant de se consacrer à la musique. Pour cette raison et à la différence de ses contemporains, Poulenc ne fréquente ni le Conservatoire ni la Schola Cantorum mais se perfectionne à partir de 1914 dans le cadre de leçons privées auprès du pianiste espagnol Ricardo Vines qui lui fait rencontrer tout un cercle d'artistes dont Isaac Albeniz, Claude Debussy, Maurice Ravel ou encore Georges Auric (1899-1983) qui devient rapidement son frère spirituel. Au début des années 1920, il approfondit sa connaissance du contrepoint auprès de Charles Koechlin avec lequel il étudie les chorals de Bach.

À vingt ans, Poulenc est déjà reconnu et bénéficie, pour la publication de ses premières compositions, du soutien de Stravinsky qui le recommande à son éditeur londonien Chester.

b) Le Groupe des Six

Orphelin en 1917, Poulenc, hébergé chez sa sœur aînée Jeanne, passe sa jeunesse dans le Paris bouillonnant des années 20, aux esthétiques multiples et tumultueuses.

On trouve, unis contre le romantisme et le wagnérisme encore dominants au début du 20^e siècle, six compositeurs : Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre et Francis Poulenc. Au départ informel, ce groupe est surnommé en 1920 le Groupe des Six par le critique Henri Collet en référence au Groupe des Cinq, rassemblement de cinq compositeurs russes du 19^e siècle, ce qui fit dire à Poulenc qu'il s'agissait « d'une étiquette qui au fond ne signifiait pas grand-chose car ce n'était pas un groupe esthétique mais une simple association amicale ».

De ce Groupe des Six naissent seulement deux œuvres collectives : un recueil pour piano, *Album des Six* et un ballet, *Les Mariés de la Tour Eiffel*.

c) Un compositeur mondain

Lorsqu'il ne se retire pas pour composer dans son château de Noizay, en Touraine, Francis Poulenc fréquente le Tout-Paris mondain : des artistes, Pablo Picasso, Paul Éluard, Max Jacob, Wanda Landowska, à l'origine de la renaissance du clavecin au 20^e siècle, mais aussi la grande noblesse française, la princesse de Polignac, le vicomte Charles et la vicomtesse Marie-Laure de Noailles.

Ces mécènes fortunés tiennent salon et organisent de somptueuses fêtes. Ils constituent une ressource financière non négligeable pour Poulenc à qui ils passent commande en lui laissant une grande liberté de création : il compose un *Concerto pour deux pianos* à l'attention de la princesse de Polignac et une musique chorégraphique, *Aubade*, destinée à un bal masqué chez les Noailles, divertissement très en vogue dans les années 1920.

d) un mélodiste accompli

Toute sa vie, Poulenc compose des mélodies, inspiré par des poètes de son époque. Il compare la transposition musicale d'un poème à « un acte d'amour ». Dès son plus jeune âge, il voue un véritable culte à la poésie, mettant au pinacle Guillaume Apollinaire, Max Jacob ou encore Paul Éluard :

Adolescent, Poulenc connaissait par cœur *Apparition* de Mallarmé. Devenu adulte, il continue de réciter tout haut les poèmes qu'il songe à mettre en musique, comme pour mieux en éprouver la matière prosodique.

L'abondante production de mélodies, dont l'intégralité sera donnée à travers cinq récitals par les jeunes chanteurs de l'Académie, n'est pas sans rapport avec la rencontre, en 1926, du baryton Pierre Bernac : 90 des 145 mélodies sont écrites pour ce chanteur. De 1934 à 1959, les deux artistes forment un duo qui se produit à travers le monde.

e) 1947 : la rencontre avec Denise Duval

Quelques années plus tard, Poulenc retrouve la même complicité avec la cantatrice Denise Duval rencontrée au début de l'année 1947 et à qui il confie la création des rôles féminins de ses quatre opéras : *Les Mamelles de Tirésias* (1947), *Dialogues des Carmélites* (1957), *La Voix*

humaine (1959) et *La Dame de Monte-Carlo* (1961). Il raconte cette rencontre avec « l'interprète rêvée » :

Je ne trouvais pas d'interprète pour créer le rôle difficile de Thérèse-Tirésias. Max de Rieux, à qui je dois une sensationnelle mise en scène, avait déjà commencé à faire répéter les rôles d'hommes, mais où dénicher la star rêvée ? Un beau jour, il me dit : "Monte donc au théâtre, tu verras une jolie fille qui sort des Folies-Bergère. Elle pourrait peut-être faire notre affaire." Je ne me le fis pas dire deux fois, et pris l'ascenseur pour ce petit théâtre sous les toits où se font la plupart des mises en scènes de l'Opéra Comique. Très sportivement vêtue Mademoiselle Duval, je ne savais même pas son nom, répétait *Tosca* avec Madame Matthieu-Hirsch, dont le mari était alors directeur des subventionnés. De suite, je fus frappé par sa voix lumineuse, sa beauté, son chic, et surtout ce rire sain qui dans *Les Mamelles* fait merveille. En un instant, j'étais décidé. C'était l'interprète rêvée. De plus, venant des Folies-Bergères où Georges Hirsch avait eu le flair de la dénicher, elle était rompue à toutes les audaces scéniques.

Jusqu'à la mort de Poulenc, les deux artistes entretiennent une étroite amitié mêlée de profonde admiration dont témoigne leur correspondance :

Comme le diamant, rien ne te salit, ne te raie. Cela te vaudra ton bonheur. Tu représentes exactement ce que j'aurais voulu être si j'avais été femme.

f) « le moine et le voyou »

Cette formule du critique et musicologue Claude Rostand illustre la personnalité aux multiples facettes de Poulenc, compositeur éclectique, à la fois grave et léger qui laisse à la postérité un abondant répertoire pianistique mais aussi de la musique de chambre, quatre opéras et de la musique sacrée.

Celle-ci tient une place importante dans l'œuvre de Poulenc à partir de 1935, année marquée par la perte de son ami Pierre-Octave Ferroud et par un retour à la foi suscité après la visite de la cathédrale Notre-Dame de Rocamadour où il tombe en admiration devant la Vierge noire. Celle-ci lui inspire, en 1936, sa première œuvre religieuse pour voix de femmes et orgue, *Les Litanies à la Vierge noire*, suivies du *Stabat Mater* en 1951 et du *Gloria* en 1961.

Poulenc demeure un compositeur du 20^e siècle apprécié et joué « même si, selon Renaud Machart, il reconnaissait lui-même que sa musique ne bouleverserait pas le siècle et qu'elle n'apporterait pas autant que celle de Stravinsky », le compositeur tant admiré.

De santé fragile, Francis Poulenc décède à Paris le 30 janvier 1963 d'une crise cardiaque.

2) Fiche de la création et conditions de la représentation

Compositeur : Francis Poulenc

Librettiste : Jean Cocteau

Genre : tragédie lyrique

Création : Paris, Opéra Comique, 6 février 1959

a) « Pour ma Denise »

Comme le rappelle Marc Honegger, « c'est Hervé Dugardin, directeur de la maison [d'édition musicale] Ricordi à Paris, qui, pensant à Maria Callas, suggéra à Poulenc l'idée d'écrire *La Voix humaine* ». L'histoire dit qu'à la fin d'une représentation, il aurait remarqué que Maria Callas cherchait à évincer son partenaire au moment des saluts... Comme

solution à ce problème d'ego, il aurait suggéré à Poulenc de composer sur le monologue de Cocteau.

Lorsque Francis Poulenc compose *La Voix humaine*, de février à juin 1958, il a déjà deux opéras à son actif : *Les Mamelles de Tirésias* (1947) et *Dialogues des Carmélites* (1957).

Il dévoile le projet à sa confidente Rose Dercourt-Plaut :

Je fais un opéra en un acte avec *La Voix humaine* de Cocteau. Vous connaissez le sujet : une femme (c'est moi, comme Flaubert disait « *Bovary, c'est moi* ») téléphone, pour la dernière fois, à son amant qui se marie le lendemain.

Cette femme, ce sera Denise Duval, muse inspiratrice et créatrice de ses précédents opéras :

Pour ma Denise, interprète unique (dans tous les sens du mot) de cette pauvre voix humaine. Avec toute ma tendresse. Son Poupoule. Milan février 1959.

La cantatrice se voit étroitement associée à la composition de ce nouvel opéra comme le rappelle Pierre Miscevic :

Quotidiennement, le compositeur l'appelle ; quand une section est terminée, il la lui soumet et elle décrète avec le sûr jugement qui est le sien : « Ca c'est bon ! » ou « Non, ça c'est pas bon ! »

Poulenc se remémore avec émotion la genèse de l'œuvre :

Puisque nous avons fait ce bel enfant triste, tout valait donc d'être vécu et quand je repense à la gestation de cette œuvre qui est, j'en suis sûr maintenant, un chef-d'œuvre, c'est presque avec douceur. Je revois ma chambre de Cannes, de Saint-Raphaël. Oui tout cela valait d'être vécu.

Au cours des répétitions, l'identification avec la femme abandonnée de *La Voix humaine* marche d'autant mieux que Poulenc comme Denise

Duval traversent tous les deux un drame sentimental. Denise Duval se souvient :

On pleurait ensemble et cette *Voix humaine* a été comme un journal de nos déchirures.

Poulenc évoque *La Voix humaine* comme un « ensemble atroce », une « œuvre monstrueuse », reconnaissant par là le profond désespoir véhiculé par l'opéra.

b) Triomphe à l'Opéra Comique

Bien que teintée d'une grande mélancolie, *La Voix humaine* remporte un immense succès. A la création, la direction musicale est confiée à Georges Prêtre, un jeune chef d'orchestre imposé par Denise Duval qu'elle juge idéal car il respire avec les chanteurs. Jean Cocteau assure la mise en scène pour laquelle il livre de nombreux détails :

La scène, réduite, entourée du cadre rouge de draperies peintes, représente l'angle inégal d'une chambre de femme ; chambre sombre, bleuâtre, avec, à gauche, un lit en désordre, et, à droite, une porte entr'ouverte sur une salle de bains blanche très éclairée. Au centre, sur la cloison, l'agrandissement photographique de quelque chef-d'œuvre penché ou bien un portrait de famille : bref, une image d'aspect maléficiel.

Devant le trou du souffleur, une chaise basse et une petite table : téléphone, livre lampe envoyant une lumière cruelle. Le rideau découvre une chambre de meurtre. Devant le lit, par terre, une femme en longue chemise est étendue, comme assassinée. Silence. La femme se redresse, change de pose et reste encore immobile. Enfin, elle se décide, se lève, prend un manteau sur le lit, se dirige vers la porte après une halte en face du téléphone. Lorsqu'elle touche la porte, la sonnerie se fait entendre. Elle lâche le manteau et s'élanç.

Le manteau la gêne, elle l'écarte d'un coup de pied. Elle décroche l'appareil. De cette minute, elle parlera debout, assise, de dos, de face, de profil, à genoux derrière le dossier de la chaise-fauteuil, la tête coupée, appuyée sur le dossier, arpentera la chambre en traînant le fil, jusqu'à la fin où elle tombe 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.). La nervosité ne se montre pas par de la hâte, mais par cette suite de poses dont chacune doit statuer le comble de l'inconfort. Peignoir chemise, plafond, porte, fauteuil-chaise, housse, abat-jour blancs.

Trouver un éclairage du trou du souffleur qui forme une ombre haute derrière la femme assise et souligne l'éclairage de l'abat-jour.

Le style de cet acte excluant tout ce qui ressemble au brio, l'auteur recommande à l'actrice qui le jouera sans son contrôle de n'y mettre aucune ironie de femme blessée, aucune aigreur. Le personnage est une victime médiocre, amoureuse d'un bout à l'autre ; elle n'essaie qu'une seule ruse : tendre une perche à l'homme pour qu'il avoue son mensonge, qu'il ne lui laisse pas ce souvenir mesquin. Il voudrait que l'actrice donnât l'impression de saigner, comme une bête qui boite, de terminer l'acte dans une chambre pleine de sang.

Respecter le texte où les fautes de français, les répétitions, les tournures littéraires, les platitudes, résultent d'un dosage attentif.

Au lendemain de la première, Bernard Gavoty, journaliste au *Figaro*, se fait l'écho de ce succès et vante les talents de Denise Duval qui a, selon lui, trouvé « le rôle de sa vie » :

Chantant comme elle souffre – sans relâche -, jouant comme elle est – sans artifice -, elle n'a pas un regard vers le chef d'orchestre, ne donne pas un instant l'impression d'être une comédienne qui récite un rôle ni d'une cantatrice aux prises avec un texte difficile. Vivant sous nos yeux comme si nous n'étions pas là pour la voir souffrir, espérer, se reprendre et, finalement, s'abattre en travers de son lit, telle une femme qu'on vient d'assassiner, petite comme un oiseau, grande comme la douleur, exactement sublime, Denise Duval fera le tour du monde avec *La Voix humaine*.

Au-delà de la cantatrice, Denise Duval, qui a suivi des cours des cours d'art dramatiques avant de se tourner un peu par hasard vers le chant, démontre en effet de réels talents de comédienne qu'évoque Pierre-Jean Rémy dans son *Dictionnaire amoureux de l'Opéra* :

Ecoutez Denise Duval dans *La Voix humaine* de Poulenc dont elle fut la créatrice en 1959 et vous saurez ce que peut être en plein milieu du 20^e siècle une immense tragédienne française.

Considérée comme un chef-d'œuvre du 20^e siècle, *La Voix humaine* n'a jamais quitté les scènes d'opéra et continue à être jouée dans le monde entier.

3) Le livret de Cocteau

a) « Aller au plus simple »

Jean Cocteau (1889-1963) entreprend l'écriture de *La Voix humaine* à la suite de la disparition, en 1923, de son compagnon Raymond Radiguet. Il connaît alors la plus grande tristesse à tel point que le Tout-Paris le surnomme « le veuf sur le toit », en référence au ballet de Darius Milhaud.

Véritable confession du désespoir, la pièce est créée le 17 février 1930 à la Comédie-Française et déclenche de vives réactions. Paul Eluard s'indigne :

C'est obscène ! Assez, assez !

A ses détracteurs qui lui reprochaient, avant *La Voix humaine* « d'agir par machines, de machiner trop ses pièces et de compter trop sur la mise en scène », Cocteau explique sa démarche dans une préface :

Il importait d'aller au plus simple : un acte, une chambre, un personnage, l'amour, et l'accessoire banal des pièces modernes, le téléphone. [...] 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 vénéneusement, pâteusement et sournoisement substitué au théâtre tout court, au théâtre vrai, aux algèbres vivantes de Sophocle, de Racine et Molière. [...]

Renaud Machart considère *La Voix humaine* comme « une sorte d'Ariane abandonnée contemporaine ». La pièce de Cocteau peut en effet faire penser au mythe d'Ariane, abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos.

Plus encore, on peut y voir une histoire intemporelle, quasi universelle, comme le suggèrent la neutralité du titre, *La Voix humaine*, et le nom du personnage, Elle, qui ont pour effet d'accentuer le processus d'identification des spectateurs.

b) Première collaboration entre Cocteau et Poulenc

Homme de lettres, Cocteau a tenu le rôle d'impresario pour le Groupe des Six. Cependant, jusqu'à *La Voix humaine*, Poulenc n'a jamais vraiment collaboré avec lui mis à part pour *Cocardes* en 1919. Il s'en explique :

Par un curieux mystère, ce n'est qu'au bout de quarante ans d'amitié que j'ai collaboré avec Cocteau. Je pense qu'il me fallait beaucoup d'expérience pour respecter la parfaite construction de *La Voix humaine* qui doit être, musicalement, le contraire d'une improvisation. Les courtes phrases de Cocteau sont si logiques, si humaines, si chargées d'incidences que j'ai dû écrire une partition rigoureusement ordonnée.

Mis à part quelques coupures minimales, Poulenc met en musique l'intégralité de la pièce. Son travail fait l'admiration de Cocteau qui lui confie :

Tu as fixé une fois pour toutes la façon de dire mon texte.

Hostile à toute improvisation, Poulenc fixe la manière de dire *La Voix humaine* dans une préface tout en concédant à la cantatrice une certaine liberté :

1° Le rôle unique de *La Voix humaine* doit être tenu par une femme jeune et élégante. Il ne s'agit pas d'une femme âgée que son amant abandonne.

2° C'est du jeu de l'interprète que dépendra la longueur des points d'orgue [signe musical qui, placé au-dessus d'une note ou d'un silence, en prolonge la durée de façon indéterminée], si importants, dans cette partition. Le chef voudra bien en décider minutieusement, à l'avance, avec la chanteuse.

3° Tous les passages de chant, sans accompagnement, sont d'un tempo très libre, en fonction de la mise en scène. On doit subtilement passer de l'angoisse au calme et vice versa.

4° L'œuvre entière doit baigner dans la plus grande sensualité orchestrale.

Si Poulenc recommande à la chanteuse de mettre en place à l'avance les points d'orgue avec le chef d'orchestre, Denise Duval va jusqu'à affirmer que dans cet opéra, « c'est à la chanteuse de faire travailler le chef d'orchestre et non l'inverse » ! Le chef d'orchestre doit se montrer très attentif aux inflexions de l'interprète.

Pour la cantatrice, l'une des difficultés réside dans le fait que *La Voix humaine* ne présente ni action véritable, ni progression dramatique. Pour Marc Honegger, il s'agit « d'enchaînements d'idées liées à une psychologie en état de crise, c'est-à-dire sans logique apparente ». Il ajoute :

Poulenc a trouvé dans cette manière de drame expressionniste à la française l'occasion d'approfondir l'interprétation de la psychologie féminine entreprise dans *Dialogues des Carmélites* et, sur un tout autre ton, dans *Les Mamelles de Tirésias*.

L'absence d'interlocuteur, qui souligne la grande solitude du personnage, constitue un autre défi à relever, la cantatrice devant faire vivre la conversation téléphonique à elle seule.

Georges Prêtre raconte une anecdote amusante à ce sujet. A l'issue d'une représentation de l'ouvrage à Aix-en-Provence, alors qu'il revenait saluer sur scène, il entend deux dames s'interroger :

– Qui est donc ce Monsieur ?

– Mais, c'est celui qui répondait au téléphone.

Poulenc et Cocteau collaborent à nouveau en 1961 pour *La Dame de Monte Carlo*.

4) La musique de Poulenc

a) Un hommage à la tragédie lyrique

Comme Ermanno Wolf-Ferrari pour *Il segreto di Susanna*, Poulenc reprend une forme lyrique du passé : la tragédie lyrique, en vogue au 17^e siècle.

Qu'est-ce qu'une tragédie lyrique ?

Inventée au 17^e siècle par Jean-Baptiste Lully, musicien de Louis XIV, en réaction à l'opéra italien, la tragédie lyrique se veut proche de la tragédie classique avec une structure en cinq actes et une progression dramatique qui comprend exposition, nœud de l'action, péripéties et dénouement. Elle présente les caractéristiques suivantes :

- Un sujet inspiré de la mythologie
- Un prologue : pièce indépendante peuplée de nombreuses allégories, il précède la tragédie dont il annonce le thème et sert à louer le roi.

- Une ouverture à la française : passage exclusivement instrumental, l'ouverture à la française introduit l'opéra et se caractérise par une structure lent/vif/lent.
- La danse : au 17^e siècle, la danse constitue une pratique collective et sociale essentielle. Lully intègre des ballets dans la tragédie lyrique conformément aux attentes du public français.
- Le merveilleux
- Les récitatifs : outre les airs solistes et les chœurs, la nouveauté de la tragédie lyrique réside dans les récitatifs fondés sur la déclamation chantée que Lully aurait élaborée en s'inspirant de la grande tragédienne La Champmeslé, membre de la Troupe royale établie à l'Hôtel de Bourgogne.

La tragédie lyrique selon Poulenc

Dans *La Voix humaine*, on ne trouve ni sujet mythologique, ni prologue, ni ouverture à la française bien qu'il y ait une brève ouverture intitulée « introduction », ni danse, ni merveilleux. Poulenc ne reprend que l'élément le plus caractéristique du genre, le récitatif.

Comme Lully au 17^e siècle, Poulenc considère *La Voix humaine* comme la mise en musique de la tragédie de Cocteau d'où l'appellation de tragédie lyrique. Il accorde une importance particulière au texte et à la déclamation :

Le titre de « tragédie lyrique », qui renvoie à la musique du Grand Siècle, rappelle que le texte prime et que la musique lui est subordonnée. D'autre part, la souplesse des structures formelles peut faire référence à la malléabilité de l'air et du récitatif chez Lully. Poulenc s'attache à mettre ce texte en valeur, à le faire entendre, d'où des options compositionnelles particulières comme le choix d'une orchestration laissant « passer le texte » et la recherche d'un récitatif plus proche que jamais du parlé réel.

Sur 780 mesures, 186 sont écrites pour voix seule ce qui implique de l'interprète de réels talents de comédienne.

b) Le langage musical

Le langage de *La Voix humaine* est profondément ancré dans le 20^e siècle : progressions harmoniques non fonctionnelles, dissonances non résolues, intervalles diminués, chromatismes et ambiguïté tonale, autant d'éléments qui instaurent un climat de tension et d'instabilité, reflet de l'état de crise du personnage.

Pour une meilleure compréhension du texte, Poulenc privilégie une mélodie syllabique (une syllabe par note) et conjointe (peu de sauts).

Il compose cependant quelques passages plus lyriques pour traduire les moments d'émotion extrême : il utilise alors sauts, notes aigües et dynamiques *forte* comme dans « Je devenais folle », véritable climax mélodique, mais aussi :

- à l'évocation de la rencontre cinq ans auparavant
- à « Sois tranquille, On ne se suicide pas deux fois... » chanté sur un rythme de valse, « une valse triste genre Sibelius », précise Poulenc
- au récit de la tentative de suicide
- à « Mon cher amour », énoncé avant qu'Elle ne s'enroule le fil autour du cou

Malgré les nombreuses mesures écrites pour voix seule, ces passages soulignent le rôle important dévolu à l'orchestre.

c) L'orchestre

L'orchestre, composé d'un nombre important de vents et de percussions, comprend :

3 flûtes (dont 1 piccolo c'est-à-dire une petite flûte aigüe)
 1 hautbois
 1 cor anglais (un hautbois grave)
 2 clarinettes
 2 bassons
 2 cors
 2 trompettes
 1 trombone
 1 tuba
 Timbales
 Percussions (dont le xylophone pour la sonnerie du téléphone)
 Harpe
 Piano (présent dans l'orchestre au 20^e siècle seulement)
 Banjo
 Guitare

Bien qu'il s'agisse d'un opéra de chambre, l'orchestre est important et demeure intimement lié à la voix dont il traduit le climat émotionnel tel un amplificateur :

L'orchestre est surtout utilisé en accords : il soutient la voix, lui répond, ponctue le texte, crée une structure indépendante de la voix. C'est encore lui qui présente l'essentiel des motifs qui irriguent la partition un peu à la manière de leitmotifs.

Le leitmotiv du xylophone imitant la sonnerie du téléphone ressurgit ainsi tout au long de l'œuvre comme un motif récurrent, facteur d'unité.

A l'image d'Ermanno Wolf-Ferrari, Poulenc rend un hommage au passé sans renier le langage musical de son époque.

5) *La Voix humaine* par Denise Duval : enregistrements et témoignages

a) L'enregistrement de 1959

En 1959, l'interprétation de Denise Duval fait l'objet d'un enregistrement discographique avec l'Orchestre de l'Opéra Comique placé sous la direction de Georges Prêtre, au sujet duquel Poulenc écrit :

Tu sais que le disque écouté seul chez moi m'a bouleversé, mais sans larmes et presque joyeusement.

Dans la mesure où il rassemble les interprètes de la création, ce disque constitue, aujourd'hui encore, l'enregistrement de référence.

b) Le film de 1970

En 1972, alors que Denise Duval a mis fin à sa carrière depuis plusieurs années et qu'elle vit retirée en Suisse, Dominique Delouche lui propose de la filmer dans *La Voix humaine*.

Né en 1931, ce réalisateur possède une excellente formation musicale et s'est bâti une solide réputation dans l'art de filmer la danse et la musique. D'abord réticente, la cantatrice déclare d'abord :

Non ! jamais ! Je ne veux plus entendre parler de rien ! D'ailleurs, j'ai quarante-huit ans, et je suis trop vieille pour ce rôle qui est celui d'une jeune femme, comme Francis l'avait expressément stipulé !

Elle finit pourtant par accepter la proposition. La mise en scène imaginée par Dominique Delouche n'a plus rien à voir avec celle de Cocteau :

Dominique Delouche offre à Denise Duval une mise en scène fort différente de celle de Cocteau, dans des décors et des costumes art déco, à la fois splendides et étouffants. Elle n'a plus chanté une note depuis cinq ans : le film sera donc tourné en play-back sur l'enregistrement réalisé dix ans plus tôt.

La mise en scène privilégie les gros plans afin de mettre en valeur les expressions de la comédienne. Pour illustrer le climax mélodique que constitue « Je devenais folle », Dominique Delouche opère cependant un mouvement de caméra en arrière qui laisse voir Denise Duval en pieds. La mise en scène est donc élaborée au plus proche de la partition.

Pour Pierre Miscevic, « le visage de Denise Duval, filmé en gros plan, cette bouche et ces yeux qui dix ans plus tôt avaient fasciné Cocteau, crèvent l'écran ; la trace même des années qui ont passé, du malheur qui l'a touchée, rend encore plus prenant cette incarnation ».

Si la cantatrice croit en avoir terminé avec *La Voix humaine*, c'est sans compter sur la détermination de Dominique Delouche qui la recontacte en 1998.

c) **Le deuxième film de Dominique Delouche : *La Voix retrouvée***

En 1998, Dominique Delouche sollicite une nouvelle fois Denise Duval : il lui propose de filmer à la Salle Favart un cours d'interprétation sur *La Voix humaine* qui serait délivré à une jeune chanteuse. Cette jeune chanteuse est Sophie Fournier, recrutée par le biais d'une annonce passée par Dominique Delouche dans *Le Figaro* et accompagnée par le pianiste Alexandre Tharaud.

Comme en 1970, Denise Duval, qui n'a jamais fait de pédagogie, est d'abord réticente à l'idée de réveiller tant de souvenirs encore douloureux désormais enfouis mais elle finit par accepter.

La Voix retrouvée permet de comprendre de l'intérieur ce chef-d'œuvre du 20^e siècle : pour stimuler le ressenti de la chanteuse, Denise Duval s'amuse à simuler la voix de l'interlocuteur à l'autre bout du fil. Avec une émotion palpable, elle témoigne de son grand art ainsi que de sa connaissance intime de l'œuvre de Poulenc et du compositeur lui-même.

Les souvenirs rejaillissent avec intensité, notamment à la lecture, par Dominique Delouche, d'émouvantes lettres adressées par Poulenc à la cantatrice :

Il est vrai que nous, c'est comme si on faisait des enfants ensemble.
Personne ne t'a plus fécondée que moi !! qui l'eut cru ! [...] Moi, je suis le garde du cœur. Moi je t'aime toujours et je songe très profondément à toi.

Il s'agit de l'ultime témoignage de Denise Duval incarnant *La Voix humaine*.

A la sortie du DVD en 2009, l'interprétation de Sophie Fournier suscite l'admiration de Renaud Machart qui écrit dans *Le Monde* :

Sophie Fournier a une voix puissante, un médium sans faille qui lui permet d'être à la fois véritablement lyrique dans les passages chantés et à l'aise dans les séquences récitées. Elle a une diction, une prononciation d'un naturel tel que, chose rarissime (et que nous constatons la première fois dans le rôle), aussi parfaite musicienne que remarquable diseuse, elle place cette voix humaine à la frontière exacte mais insituable du théâtre et de l'opéra. Jamais elle ne « chante », toujours elle parle et pourtant, comme le souhaitait Poulenc, elle dit d'autant mieux la voix humaine qu'elle la chante vraiment...

Dans *Classica*, on peut lire :

Le chef-d'œuvre immortalisé par Denise Duval, retrouvait en Sophie Fournier une incarnation quasi idéale. Qui ose et réussit tout : l'angoisse, la tendresse, la folie, l'abandon, avec une parole toujours intelligible et une projection lumineuse. Aveuglante.

Depuis, Sophie Fournier a interprété le rôle à Barcelone, à la Cité de la Musique et à l'Opéra de Rennes. Poulencienne reconnue, elle a abordé en 2012 le rôle de Mère Marie dans *Dialogues des Carmélites*.

6) Argument

Personnage: Elle, soprano

En état de crise, une femme s'entretient au téléphone avec son amant qui, après cinq années de relation, s'apprête à épouser une autre femme le lendemain. La conversation, constituée d'une succession de moments sans réel lien dramaturgique, est interrompue à plusieurs reprises par des coupures téléphoniques.

Le téléphone sonne. Elle décroche mais la conversation est interrompue par des interférences d'autres interlocuteurs sur la ligne.

Tout juste de retour à la maison, Elle s'inquiète d'avoir pu manquer les éventuels appels de son amant.

Elle raconte sa journée avec Marthe.

L'amant demande à récupérer leurs lettres. Elle s'engage, le cœur serré, à les lui rendre.

Il admire le courage de sa maîtresse face aux événements tout en percevant un profond désespoir. Il s'accuse d'avoir provoqué cette situation.

Elle le détrompe et se remémore leur rencontre.

A sa grande surprise, Elle apprend que son amant viendra chercher les lettres le lendemain.

La liaison téléphonique est de nouveau perturbée. Elle imagine son amant à l'autre bout du fil : sa posture, ses vêtements...

Elle l'empêche de se prêter à un tel jeu au prétexte qu'il contemplerait une figure abîmée par le chagrin.

La liaison téléphonique est coupée. Elle rappelle chez son amant mais le serviteur Joseph l'informe que Monsieur n'est pas chez lui et pour cause, il l'appelle d'un restaurant.

La communication rétablie, Elle avoue avoir menti : Elle n'est pas sortie et a attendu toute la soirée l'appel de son amant. Désespérée, elle s'apprêtait à venir le retrouver.

La veille, Elle a tenté de se suicider en prenant des médicaments. Au plus mal, Elle a appelé Marthe qui a fait venir un médecin.

Son amie l'a veillée toute la journée jusqu'à ce qu'Elle la congédie de peur que celle-ci l'empêche de recevoir le coup de fil tant attendu. Or parler à son amant l'apaise.

Elle regrette de faire endurer une telle scène à celui-ci mais sa souffrance est telle, qu'elle ne peut s'en empêcher.

L'avant-veille, Elle a dormi seule pour la première fois, le téléphone à ses côtés. La rupture consommée, sa vie n'aura plus aucun sens.

Après avoir mis fin aux interférences d'une voix étrangère sur la ligne, Elle se remémore avec effroi la situation et déplore cette rupture à distance.

Nouvelle coupure de téléphone.

La communication est rétablie. Le fil autour du cou, Elle n'a pas le courage de raccrocher. Avant de se séparer à jamais, Elle implore son amant de ne pas aller avec son épouse dans le même hôtel qu'où ils allaient ensemble à Marseille.

L'amant raccroche au son de douloureux « Je t'aime ». Désespérée, Elle laisse tomber le combiné à terre.

E) OUTILS PEDAGOGIQUES POUR LA VOIX HUMAINE

1) Bibliographie

- Renaud MACHART, *Poulenc*, Seuil (page 206)
- Henri HELL, *Francis Poulenc, Musicien français*, Paris, Fayard, 1978
- Pierre MISCEVIC, *Divas La force d'un destin*, Paris, Hachette Littératures, 2006 (pages 260-269)
- Francis POULENC, *Correspondance 1910-1963* réunie, choisie et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994
- *Entretiens de Poulenc avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954
- *Francis Poulenc ou L'Invité de Touraine : entretiens avec Claude Rostand*, Radio France / Harmonia Mundi, 1995
- Jean COCTEAU, *La Voix humaine*, Stock, 1990
- Marc HONEGGER, *Dictionnaire de la musique vocale, religieuse et profane*, Paul Prévost / Larousse
- Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Fayard, 2003 (Les indispensables de la musique) (page 1169)

2) Discographie

- *La Voix humaine*, Francis Poulenc, direction : Georges Prêtre, Orchestre de l'Opéra Comique, EMI 1959 : l'enregistrement réunit les interprètes de la création : Denise Duval, dans le rôle-titre et l'Orchestre de l'Opéra Comique placé sous la direction de Georges Prêtre. Il s'agit indéniablement de la version de référence même si d'autres interprétations ont fait date depuis.
- *La Voix humaine*, Francis Poulenc, direction : Armin Jordan, Orchestre de la Suisse Romande, Harmonia Mundi, 2001 : le rôle titre est confié à Felicity Lott, considérée comme la plus francophile des cantatrices anglaises et dotée d'une diction impeccable. A sa sortie, cette nouvelle version de *La Voix humaine* est passée pour l'un des enregistrements les plus marquants depuis l'interprétation de Denise Duval. Gérard Mannoni, journaliste, écrit : « Rarement- sans doute plus depuis Denise Duval - on a aussi bien compris le texte ni les détails de l'évolution psychologique de cette femme au bord du suicide. [...]En outre, Felicity Lott a cette distinction innée, ce raffinement pour parler des choses de l'amour qui la rendent plus parisienne que n'importe quelle dame de la société de l'époque. Elle est totalement crédible, terriblement bouleversante et donne, je le souligne encore, une admirable leçon de chant et de diction. »
- *La Voix humaine*, Jean Cocteau, Pathé : il s'agit de l'enregistrement de la pièce de Cocteau par la créatrice du rôle à la Comédie-Française Berthe Bovy. A écouter pour apprécier le travail sur la déclamation effectué par Poulenc par rapport à la pièce d'origine.

3) Vidéographie

- **Denise Duval *La Voix humaine*, suivi de *Denise Duval revisitée ou La Voix retrouvée*, réalisation : Dominique Delouche, Doriane films et Les Films du Prieuré, 2009** : l'interprétation de Denise Duval y est saisissante, un document à voir absolument. Le DVD comprend également un cours d'interprétation de *La Voix humaine* à la cantatrice Sophie Fournier, accompagnée par Alexandre Tharaud. Un cours riche d'enseignements dans la mesure où Denise Duval possède une connaissance intime de l'œuvre de Poulenc. Une immense tendresse transparait pour celui dont elle fut l'égérie. Paru en 2009, le DVD a reçu un Diapason d'Or, le Choc Classica et l'Orphée d'Or de l'Académie du disque.

4) Documents iconographiques

Francis Poulenc :

- Jacques Emile Blanche, *Portrait de Francis Poulenc*, 1920
Tours, musée des beaux-arts
- Pablo Picasso, *Portrait de Francis Poulenc*, Paris, musée Picasso

Jean Cocteau :

- Raymond Voinquel, *Jean Cocteau vers 1947*
- Roger Corbeau, *Jean Cocteau*

Denise Duval

- Studios Harcourt, *Denise Duval*, 1960

La Voix humaine

- Jean Cocteau, *Illustration pour La Voix humaine de Poulenc*

5) Suggestions d'activités pédagogiques

a) thèmes à développer pour les plus grands

Approches littéraires :

- Le monologue au théâtre
- Jean Cocteau, figure littéraire majeure du 20^e siècle
- Le mythe de la femme abandonnée dans la littérature : l'exemple d'Ariane et Thésée

Approches historiques :

- La place de la femme dans la société au 20^e siècle
- L'histoire du téléphone

Approches musicales :

- La tragédie lyrique selon Poulenc : éléments caractéristiques
- Reconnaître les instruments de l'orchestre (xylophone, cuivres, percussions...)

b) quizz pour les plus petits

1) À quel groupe esthétique Poulenc a-t-il appartenu ?

+ le Groupe des Cinq

+ le mouvement surréaliste

+ le Groupe des Six

2) Quel compositeur Poulenc considérait-il comme son frère spirituel ?

+ Arthur Honegger

+ Igor Stravinsky

+ Georges Auric

3) Quel compositeur a aidé Poulenc à publier ses premières œuvres ?

+ Claude Debussy

+ Igor Stravinsky

+ Maurice Ravel

4) Quel est l'auteur du livret de *La Voix humaine* ?

+ Paul Éluard

+ André Breton

+ Jean Cocteau

5) Combien d'opéras Poulenc a-t-il composé ?

+ 2

+ 3

+ 4

6) Où *La Voix humaine* a-t-elle été créée ?

+ à l'Opéra Comique

+ à l'Opéra de Paris

+ au Théâtre des Champs-Élysées

7) À quel genre appartient *La Voix humaine* ?

+ l'opérette

+ l'opéra bouffe

+ la tragédie lyrique

8) Quelle cantatrice a créé *La Voix humaine* ?

+ Maria Callas

+ Denise Duval

+ Felicity Lott

9) Quelle est la forme théâtrale de l'opéra ?

+ un dialogue

+ un monologue

+ un duo

10) Quel instrument imite la sonnerie du téléphone ?

+ le xylophone

+ le piano

+ le violon

F) LA PRODUCTION DE L'OPERA COMIQUE

1) *Il segreto di Susanna* et *La Voix humaine* à la Salle Favart

Les opéras d'Ermanno Wolf-Ferrari demeurent, aujourd'hui encore, rarement joués en France.

La création française d'*Il segreto di Susanna* a lieu en 1914 au Théâtre des Champs-Élysées. L'opéra fait l'objet d'une reprise à l'Opéra Comique en 1921. La production de 2013 à l'Opéra Comique marque la première reprise de l'ouvrage dans la capitale française depuis près de quatre-vingt dix ans. Un retour pour le moins attendu de cette œuvre qui demeure la plus célèbre d'Ermanno Wolf-Ferrari !

Quant à *La Voix humaine*, l'œuvre renoue avec le lieu qui l'a vu naître le 6 février 1959. Reprise de nombreuses fois à la Salle Favart, en 1975 et 1989 notamment, l'œuvre est entrée en 1963 au répertoire de l'Opéra Comique.

Poulenc est un familier des lieux. En 1947, il a créé à la Salle Favart son premier opéra, une œuvre surréaliste intitulée *Les Mamelles de Tirésias*, sur un livret de Guillaume Apollinaire, reprise en 2011 à l'Opéra Comique dans une mise en scène de Macha Makeïeff.

C'est la première fois que ces deux œuvres seront données ensemble à l'Opéra Comique. Elles seront interprétées par la soprano italienne Anna Caterina Antonacci.

2) Coup double pour Anna Caterina Antonacci

Inoubliable Carmen de 2009, Anna Caterina Antonacci est une partenaire fidèle de l'Opéra Comique où elle a été invitée en février 2012 pour un récital de mélodies et d'airs italiens dans le cadre du festival *Egisto*. Dotée de réels talents de comédienne, elle témoigne d'une présence scénique hors du commun.

Rompue au répertoire français – elle a chanté *Les Troyens* et *La Damnation de Faust* de Berlioz ainsi que *Don Quichotte* de Massenet - elle possède une très bonne diction.

Les deux figures féminines d'Ermanno Wolf-Ferrari et de Poulenc, qu'elle abordera pour la première fois au début de la tournée qui commencera en février 2013 au Théâtre de la Ville de Luxembourg, semblent donc tailler à sa mesure.

Son parcours

Née en Italie, Anna Caterina Antonacci étudie au Conservatoire de Bologne. En 1987, elle remporte le Concours Verdi de Parme et en 1988, les concours internationaux Luciano Pavarotti et Maria Callas. En 1990, la critique italienne lui décerne le Prix Abbati. Elle aborde depuis un large répertoire de soprano et de mezzo-soprano : *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi à Milan, à Bologne, à Buenos Aires, à Munich et à Paris; *Le Combat de Tancredi* et *de Clorinde* du même compositeur, dirigé par Claudio Abbado à Berlin et par Ivor Bolton à Londres ; *Didon et Enée* de Purcell au Mai Musical Florentin et à Munich ; *Rodelinda* de Haendel dirigé par William Christie au Festival de Glyndebourne et au Théâtre du Châtelet ; *Agrippina* de Haendel au Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles et au Théâtre des Champs-Élysées ; *Armide* de Gluck sous la direction de Riccardo Muti à Milan ; *Così fan tutte* (Dorabella) et *Don Giovanni* (Donna Elvira) de Mozart sous la direction de Claudio Abbado à Ferrare et de Riccardo Muti à Milan, à Vienne et à Ravenne.

3) L'Orchestre Philharmonique de Luxembourg

Pourquoi « philharmonique » ?

Le terme implique que l'ensemble est géré par des fonds privés et, en l'occurrence, par une fondation indépendante, par opposition à un orchestre symphonique qui, lui, est financé par des fonds publics.

L'Orchestre Philharmonique de Luxembourg a été créé en 1933. A l'origine, il s'agit d'un orchestre de Radio, Radio Luxembourg l'ancêtre de RTL, dont la phalange se sépare en 1995.

Depuis 2005, l'Orchestre dispose de son propre auditorium à Luxembourg où il donne la majorité de ses concerts. Il est régulièrement invité à se produire sur les scènes les plus prestigieuses.

4) Entretien avec Pascal Rophé, chef d'orchestre : « La même histoire qui continue d'une œuvre à l'autre ».

Comment êtes-vous devenu chef d'orchestre ?

Né dans une famille de non musiciens, j'ai commencé la musique par hasard à l'âge de 14 ans. Après huit années de pratique intensive de flûte traversière, j'ai voulu comprendre l'écriture et la théorie. Dès lors se présentaient deux options : la composition ou la direction d'orchestre. Incapable de produire quoi que ce soit devant une feuille blanche, j'ai naturellement choisi de diriger et ai intégré la classe de direction d'orchestre du Conservatoire national supérieur de musique de Paris. En 1988, j'ai remporté un prix au concours de Besançon avant d'être choisi, au terme de mes études, comme assistant à l'ensemble Intercontemporain en 1990.

Quel rapport entretenez-vous avec l'opéra ?

Je dirige peu d'opéras, non pas par choix, mais simplement parce que ma carrière est plutôt symphonique. Pour cette raison, j'ai un rapport très sélectif à la scène lyrique ; beaucoup de créations évidemment parce que je suis un chef très investi dans ce domaine, mais également le grand répertoire du 20^e siècle ainsi que quelques incursions dans le répertoire plus classique.

Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?

Non, c'est la première fois.

En quoi consistent les différentes étapes de votre travail sur *Il segreto di Susanna* et *La Voix humaine* ?

Ayant dirigé *Dialogues des carmélites* de Poulenc, je connaissais évidemment très bien *La Voix humaine* ce qui n'était pas le cas d'*Il segreto di Susanna*. L'étape la plus importante du travail de préparation, au delà de l'intégration du texte et de la dramaturgie, est très certainement la lecture approfondie de la partition qui contient tout. Cela prend du temps et il faut parfois savoir lire entre les lignes.

En quoi est-il pertinent de rapprocher ces deux œuvres ?

Je suis absolument d'accord avec cette juxtaposition pour des raisons esthétiques : il est très intéressant de passer d'un langage encore ancré dans le 19^e siècle, *Il segreto di Susanna*, à un autre beaucoup plus vériste et harmoniquement plus moderne avec *La Voix humaine*. D'autre part, ce rapprochement se justifie pleinement dans la mesure où, pour le metteur en scène Ludovic Lagarde, il est possible d'imaginer qu'il s'agit de la même histoire qui continue d'une œuvre à l'autre.

Il segreto di Susanna est un intermezzo, La Voix humaine une tragédie lyrique, en quoi ces deux œuvres ont-elles leur place à l'Opéra Comique ?

Il segreto di Susanna est plutôt un petit opéra bouffe, il fait donc naturellement partie du répertoire de l'Opéra Comique au même titre que *La Voix humaine* qui, elle, a été créée à la Salle Favart. Il me semble aussi que leurs formes, plutôt courtes, le nombre réduit de personnages ainsi que l'effectif moyen de l'orchestre conviennent parfaitement aux dimensions humaines du théâtre.

Quelles sont les principales difficultés à diriger ces opéras ?

La réelle difficulté sera pour Anna Caterina Antonacci. Mon rôle consistera à l'aider à trouver un espace sonore dans lequel elle pourra laisser s'exprimer librement ses talents de chanteuse et d'actrice.

Comment caractériseriez-vous les langages de Wolf-Ferrari et de Poulenc ?

Wolf Ferrari est encore tourné vers le 19^e siècle ; son langage est post Puccinien. *Il segreto di Susanna* est l'œuvre d'un compositeur de 33 ans. Lorsqu'à 60 ans Poulenc compose *La Voix humaine*, il est de plein pied ancré dans la première moitié du 20^e siècle. Avec cette œuvre, il fait le choix d'un monologue accompagné et réussit à ne pas relâcher la tension pendant les quarante minutes que dure l'œuvre.

Quel type de chanteurs ces musiques requièrent-elles ?

Il faut très certainement de grands chanteurs, capables de transmettre les émotions les plus intimes. D'un point de vue technique, la partition de Poulenc requiert, comme toujours, une excellente oreille car l'intonation n'est jamais évidente dans sa musique.

Combien de musiciens serez-vous dans la fosse d'orchestre ?

Une cinquantaine environ.

Pour vous *Il segreto di Susanna* et *La Voix humaine*, c'est...

Un projet passionnant permettant une rencontre avec une grande voix, la possibilité de travailler avec un metteur en scène curieux et inventif et enfin, la collusion de deux œuvres en apparence très différentes avec l'ambition d'en créer une troisième comme résultante autonome de cette juxtaposition.

- 5) **Entretien avec Ludovic Lagarde, metteur en scène : « Les séparations au téléphone, les jeunes connaissent. Quant à l'interdit des stupéfiants et les dangers du tabac, ils vivent avec ».**

En quoi consiste le métier de metteur en scène d'opéra ?

Il consiste à essayer de comprendre les intentions profondes d'une œuvre et à trouver un projet scénique capable de les transmettre au mieux au public d'aujourd'hui. Comme au théâtre, le travail est différent selon qu'il s'agit d'une œuvre du répertoire ou d'une création.

Quel rapport entretenez-vous avec l'opéra ?

J'ai la chance de pouvoir faire à la fois du théâtre et de l'opéra. L'un et l'autre se nourrissent mutuellement : la musique occupe une place très importante dans mes mises en scènes de théâtre et je tente d'apporter à l'opéra le fruit de ma recherche théâtrale. Je vis l'opéra comme une expérience sensorielle supérieure car même si le travail dramaturgique et esthétique, en amont, est très important, au final, au moment de la représentation, c'est l'émotion qui domine. La musique fait appel à

l'abstraction, aux émotions brutes, à la couleur, à l'espace, à la lumière et à la rêverie.

Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?

En 2008, j'ai mis en scène *Roméo et Juliette* de Pascal Dusapin et Olivier Cadiot. J'en garde un souvenir magnifique et suis particulièrement heureux de revenir dans cette belle maison.

Quels sont les points communs entre *Il segreto di Susanna* et *La Voix humaine* ?

Les deux œuvres racontent des histoires domestiques, des scènes de vie intime ce qui en fait presque des opéras réalistes. Il n'y a pas d'allégorie. Elles obéissent cependant à des styles très différents : *Il segreto di Susanna* emprunte les codes du vaudeville et fait penser à *La Peur des coups* de Courteline, et à Feydeau. A la fois cruel et burlesque, c'est un divertissement qui se moque de la société bourgeoise de l'époque et de ses conventions, tout en montrant une volonté d'émancipation.

En revanche, *La Voix humaine* est une œuvre très moderne, Cocteau faisant preuve d'une réelle audace, eu égard au théâtre de l'époque. Ce n'est pas un hasard si la pièce a été plusieurs fois adaptée au cinéma et qu'elle continue à être montée dans des mises en scènes contemporaines.

A quoi ressemblera votre mise en scène ?

Elle ressemblera à une mise en scène de théâtre contemporain avec une scénographie représentant des intérieurs modernes.

Il segreto di Susanna est une pièce comique envahie par la fumée de cigarettes. Susanna y « enfume » littéralement son mari jusqu'à le rendre fou.

La Voix humaine est une pièce sombre, faite de solitude baignée de larmes. C'est un opéra sur la douleur de la séparation, sur la puissance de

l'amour, sur la solitude hantée par l'être aimé et sur le besoin de consolation.

Quelles sont vos sources d'inspiration ?

Pour *La Voix humaine*, je me suis inspiré du cinéma. J'ai revu *Amore* de Roberto Rossellini avec Anna Magnani et découvert, sur les conseils d'Anna Caterina Antonacci, la version d'Ingrid Bergman qui m'a beaucoup frappée. Il y a aussi le cinéma d'Ingmar Bergman et *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, le théâtre de Lars Noren, de Franz Xaver Kroetz et de Sarah Kane ou encore *Bed of roses beneath the roses*, une photographie de Gregory Crewdson.

Enfin, je m'inspire de l'esprit du travail de Jean Cocteau.

Pour *Il segreto di Susanna*, je puise mon inspiration du côté des comédies de Franck Capra, de *La Cité des femmes* de Federico Fellini, des pièces de Courteline et plus généralement, du côté de tout ce qui concerne la régression des hommes jaloux, leur ahurissement comique face à la jouissance des femmes ou encore l'effet des psychotropes.

Quelles sont les principales difficultés à mettre en scène ces deux œuvres ?

Les deux opéras sont donnés à la suite. Il s'agit donc de produire un projet d'ensemble. Avec Antoine Vasseur, nous avons dû trouver une scénographie qui évolue en créant du sens. Le passage d'une œuvre à l'autre doit être cohérent tout en veillant à ce que chacune garde sa spécificité.

Comment travaillez-vous avec les chanteurs ?

Je travaille avec les chanteurs comme avec des acteurs en tenant compte des contraintes du chant. Outre les indications de mouvements, mon travail consiste à favoriser un jeu naturel et à trouver le bon

équilibre vis-à-vis de la musique. Quand la dramaturgie musicale est forte, il vaut mieux limiter les actions. Je dois être à l'écoute des chanteurs, presque de manière organique car ils sentent, de manière intuitive, le chemin à prendre et c'est souvent le bon.

Pensez-vous que les deux opéras puissent encore parler aux jeunes spectateurs ?

Oui, je le pense à la condition que la mise en scène actualise les enjeux et s'adresse à eux. Les séparations au téléphone, les jeunes connaissent. Quant à l'interdit des stupéfiants et les dangers du tabac, ils vivent avec.

Pour vous, *Il segreto di Susanna* et *La Voix humaine* c'est...

Le conflit est un sel pimenté ou amer sans lequel il n'existe ni désir ni amour.

Anne Le Nabour (août 2012)