

Le Téléphone au théâtre

Le développement du monologue au XIXe siècle s'est appuyé sur le vaudeville, parce que le goût du public s'est porté à ce genre dramatique qui se caractérise par des monologues satiriques ayant pris la forme comique. Dans le monologue du XIXe siècle, le comique a été exploité par l'utilisation du quiproquo, comme dans les pièces Feydeau. Mais la révolution romantique annoncée par Hugo a certainement contribué au développement de la fonction du monologue. Il est à remarquer que le monologue hugolien s'est caractérisé par la forme classique avec quelques changements comme la fausse délibération lorsque le héros veut prendre une décision, mais qu'il ne peut pas la prendre. Par ailleurs, à la fin du siècle, l'invention du téléphone a aidé plusieurs écrivains à écrire des pièces en monologue.

À la fin du XIXe Siècle, un phénomène supplémentaire apparaît : en 1876, le développement du monologue a véritablement pris la voie de la technologie.

Pourrait-on parler de « la discontinuité technologique » provoquée par l'invention du téléphone de Bell ?

L'utilisation de l'appareil dans l'acte de communication a-t-elle un effet au niveau de la continuité du discours ?

Cette invention a désormais incité plusieurs auteurs à écrire leurs pièces reposant sur le téléphone comme outil de communication entre les personnages.

La relation entre le téléphone et le monologue apparaît au moment où le coup de fil est sur le point d'être interrompu, parce que le locuteur utilisera le mot « Allô » pour recommencer la communication avec l'autre personne. À partir de cette relation, le monologue peut aussi se caractériser par le dialogisme lorsque le locuteur se dédouble et se parle à lui-même dans le téléphone. En d'autres mots, le personnage imagine les répliques de l'autre personnage (imaginaire) auquel il s'adresse et imagine y répondre.

Par conséquent, « l'un des intérêts majeurs du téléphone est le caractère technologique qu'il donne à la parole, elle-même fondatrice du monologue ».

Par exemple, le téléphone est utilisé pour la première fois en 1882 dans une pièce de Hippolyte Raimond et Paul Burani, qui s'intitule « Le Téléphone » : c'est un vaudeville en un acte qui a été représenté au Théâtre de l'Athénée-Comique. Cette pièce nous présente une femme qui utilise le téléphone pour s'affranchir de la rencontre de ses amants.

Le rapport entre le monologue et le téléphone se développe aussi dans « **Par Téléphone** » de Jules Legoux en 1883 : un monologue traite le problème de la jalousie conjugale d'une femme dupée par son mari. Dans cette pièce, on remarque que la présence de l'autre apparaît à partir de la répétition des paroles de l'autre personne avec Madame de Hautefeuille à qui elle parle. Elle a pensé qu'une charte conjugale axée sur la jalousie et la confiance réciproque, mais cette confiance est perdue à cause de la tromperie de son mari qu'elle a accidentellement découvert par le téléphone ...

Par conséquent, cet appareil joue un rôle important dans le développement du monologue à la fin du XIXe siècle. Cette invention que Madame de Hautefeuille a remerciée, grâce au téléphone, elle a bien su comment son mari l'a trompé. « La jalousie, ah ! comme je la comprends bien ! Et... et quelle jolie invention le téléphone ! ».

Le Téléphone au théâtre France, 1880-1930 Par Isabelle Krzywkowski

(Les indications bibliographiques complètes des pièces étudiées sont fournies dans la titrologie en annexe).

La lettre est sortie de la littérature le jour où le Narrateur de La Recherche a téléphoné à sa mère. (E. Fantou)

On sait que l'objet technique est un motif littéraire et artistique fréquent depuis la fin du XVIIIe siècle. On se rend souvent moins clairement compte que, si sa présence peut être motivée par une volonté de réalisme ou de modernité, elle entraîne aussi la question de son « traitement » littéraire, pictural, musical, etc. Souvent, donc, le recours à la technique suppose une double préoccupation : son intérêt thématique d'une part, d'autre part le travail sur les modalités de son utilisation, qui peut conduire à trouver en lui un nouveau mode de création.

La variété même des interventions proposées pendant ces journées atteste que le téléphone a fait l'objet de nombreuses utilisations en art.

L'axe par lequel nous allons l'aborder permettra de donner un aperçu de l'usage que le théâtre en a fait.

C'est un peu le hasard qui en a déterminé le corpus : la recherche dans le fichier « Titres » de la Bibliothèque nationale de France et dans les revues spécialisées de l'époque a fait apparaître un nombre significatif d'auteurs, de la fin du XIXe siècle à l'entre-deux-guerres, qui non seulement recourt à cet objet, mais le juge suffisamment expressif pour en faire le titre d'une œuvre. Nul doute qu'on trouverait les mêmes traces d'intérêt dans les autres genres à la même époque, mais les contraintes du genre théâtral semblent si peu adaptées à l'usage du téléphone que cette étude devenait une occasion de mettre en évidence la manière dont la littérature se saisit, thématiquement, mais aussi formellement, d'un nouvel objet.

Ainsi, au théâtre aussi, le téléphone peut remplacer la lettre, et d'autres choses encore, comme l'explique un des personnages de *"Le Téléphone en amour"* :

Que le téléphone rend donc de services !... Au lieu de mettre les domestiques dans la confidence, ou bien d'être obligé d'aller porter soi-même des cartes-télégrammes à la poste pour se fixer rendez-vous, aussitôt que le mari s'absente, vite, un coup de téléphone, et on a en deux minutes la demande et la réponse (1) .

1 - A. Damocède, *Le Téléphone en amour*, 1898, sc. 4.

Gageons que le téléphone ne se borne pas à faire évoluer les mœurs amoureuses et que l'absence des domestiques ou les réponses à distance pourraient bien contribuer à faire évoluer les mœurs théâtrales...

S'il est toujours intéressant de constater qu'un objet peut faire l'objet d'un titre, les éléments fournis par cette titrologie ne manquent pas d'intérêt. Peu de situations précises sont évoquées (trois mariages, une histoire d'amour, une demande de décoration) et deux seulement font directement référence à un fait d'époque : l'existence de « centraux téléphoniques » tenus par les « demoiselles du téléphone ». Pour le reste, les « surprises » et les « farces » fonctionnent comme des références internes au théâtre, particulièrement au genre comique (voir les « Gaietés » ou les « Joies », qui constituent d'ailleurs des antiphrases : on s'énervait beaucoup au téléphone à l'époque !). Mais la plupart des titres renvoient à la simple « situation » (2) « au téléphone », qui semble pour l'essentiel exploitée par le vaudeville (on ne trouve, outre *La Voix humaine* de Cocteau, qu'un seul mélodrame).

Il y a cependant lieu de s'étonner de la récurrence de ce sujet et de la volonté d'exploiter théâtralement une situation (pour nous du moins) très quotidienne, apparemment si pauvre en intrigue et surtout qui suppose un personnage... absent – paradoxe dont l'auteur dramatique ne semble pouvoir se sortir qu'avec beaucoup d'habileté...

Pourtant, si l'on en croit Cocteau, le téléphone est devenu, en 1930 (en 1927 pour la rédaction de *La Voix humaine*), « l'accessoire banal des pièces modernes » (3). C'est bien ce que cette titrologie semble confirmer, avec un rapport de dates intéressant : le sujet apparaît très tôt (1882 au moins), puis l'on constate un vide dans les années 1910 / 1920 et une reprise dans les années 1920 / 1930, avant de voir le sujet pratiquement disparaître, dans les titres du moins, jusqu'aux années 1980 (4), ce qui correspond historiquement aux différentes améliorations techniques (passage de la batterie locale à la batterie centrale vers 1920), jusqu'à l'installation de « l'automatique » (5), à la suite de laquelle son usage s'est banalisé (6).

2 - Le terme renvoie bien sûr à l'ouvrage contemporain de Georges Polti, *Les Trente-six Situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1895, qui répertorie et classe des structures récurrentes au théâtre.

3 - Jean Cocteau, préface à *La Voix humaine* [1927], Paris, Stock, 1930, cité dans Paris, Gallimard, « La Pochothèque », 1995, p. 1093.

4 - On notera que cette bibliographie étant titrologique, elle ne permet évidemment pas de rendre compte de l'utilisation du téléphone au théâtre en général ; elle peut cependant être considérée comme un « symptôme » pertinent.

5 - Le premier central automatique en France est celui de Nice, installé en octobre 1913, mais la mise systématique en automatique n'est entreprise que vers 1925. La France du tournant du siècle est en retard sur les U.S.A. et plusieurs autres pays européens : on compte en 1900 un téléphone pour 60 habitants aux U.S.A., pour 115 en Suède, 129 en Suisse et 397 en Allemagne, alors qu'il n'y en a encore qu'un pour 1216 habitants en France. Sur l'histoire des réseaux téléphoniques, on pourra entre autres se reporter, en français, à Clairette Hajdu, *Au Cœur du téléphone : histoire des instal*', [Pantin], Le Temps des cerises, 1995 ; *Le Téléphone à la Belle Époque*, Paul Charbon (éd.), Bruxelles, éditions Libro-sciences, 1976 ; « Le Téléphone de 1850 à 1914 », *Histoire de la Poste et des télécommunications, actes du 7e colloque de la F.N.A.R.H.*, t. 2, 1992.

"La voix humaine" (consultez le texte en pdf) pièce de théâtre en un acte de Jean Cocteau écrite en 1927.

La Voix Humaine est l'une des œuvres majeures du théâtre de Cocteau. Depuis qu'il a été écrit, ce monologue n'a jamais cessé d'être joué dans le monde entier. Il met en scène une femme quittée, parlant au téléphone pour la dernière fois à l'homme qui l'a trahie.

« Ce qui surtout est émouvant ici, c'est la situation elle-même, ce drame de la présence-absence, ce dialogue-monologue ; et ce qui fait de cette scène rapide une vraie tragédie, c'est cet appareil insensible, image de la fatalité, plutôt que les paroles qu'il apporte et emporte. » (Pierre Bost, Revue hebdomadaire, mars 1930.)

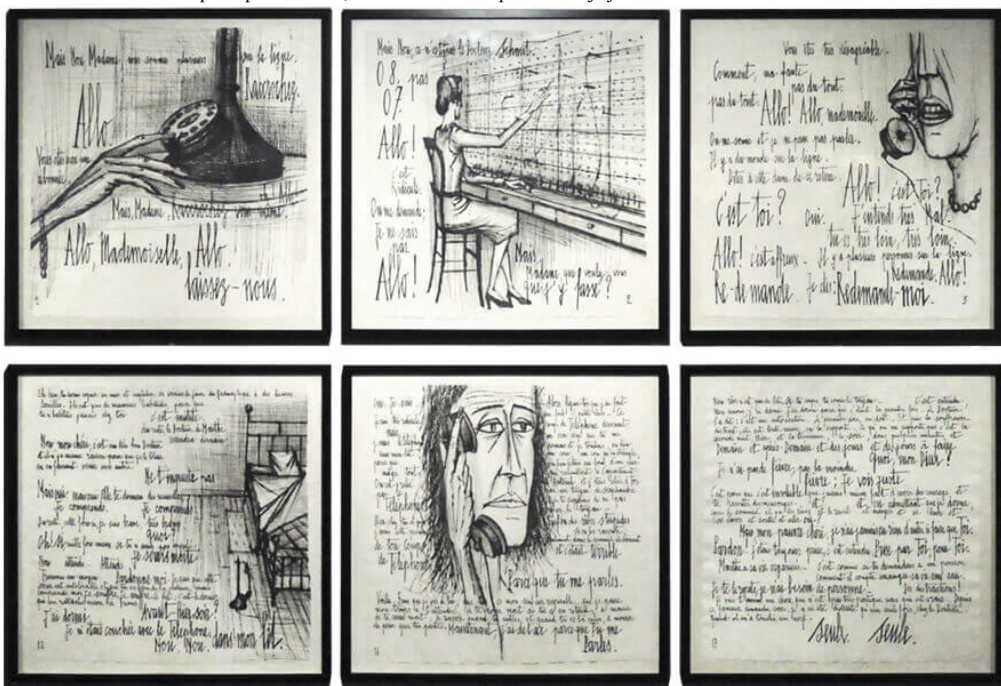


Étonnante de modernité, universelle, La Voix Humaine continue d'inspirer. En 1958, Francis Poulenc, qui est un proche de Jean Cocteau de longue date, en tire une tragédie lyrique en un acte, créée et jouée le 6 février 1959, salle Favart à Paris, avec la soprano Denise Duval.

"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", écrivait Francis Poulenc. Ce à quoi Cocteau répondit : "Mon cher Francis, tu as fixé une fois pour toutes, la façon de dire mon texte."

En 1964, le texte de La Voix Humaine est enregistré en une seule prise chez Simone Signoret, dans son appartement, place Dauphine à Paris. Selon le producteur Jacques Canetti, cet enregistrement est l'un des plus beaux qu'il ait vécu et réalisés. Il obtient la même année le Grand Prix du Disque.

En 2021, Pedro Almodóvar devrait faire son retour au cinéma avec un court-métrage expérimental de 29 minutes librement adapté de La Voix Humaine, filmé à Madrid, où Tilda Swinton tient le rôle principal. En 1987, l'extrait final de la pièce fut déjà joué dans le film de Pedro Almodóvar La Loi du désir.



Présentation de La Voix Humaine, dans une version encadrée, lors de son exposition au Musée d'Art Moderne de Paris

La remarque de Cocteau fait apparaître un autre élément important : le téléphone est un objet « moderne », sans doute même est-il chargé, comme la plupart des machines, d'incarner la « modernité ». Dans les pièces qui vont nous occuper, qui sont rien moins qu'un théâtre d'avant-garde, il suffit même le plus souvent à la signifier : être abonné, c'est être un « homme de progrès » (7), et il n'est guère besoin de recourir à d'autres machines. En revanche, ce théâtre se préoccupe de mettre en scène les habitudes particulières qui découlent de l'usage, que ce soit la manière dont on utilise l'objet ou les situations de parole provoquées par l'intermédiaire d'un central non automatique. À l'évidence, donc, le téléphone permet de conjindre la touche de modernité, la quotidienneté et la théâtralité nécessaires au « théâtre de boulevard ». Mais si son usage est, de fait, immédiatement récupéré par les situations archétypales du vaudeville, nous verrons que sa présence entraîne une véritable réflexion sur le genre et la pratique du théâtre : le téléphone contient un potentiel dramaturgique et dramatique certain, car il pose des problèmes de jeu, de mise en scène, de théâtralité, voire d'écriture. Dans la mesure, en effet, où il est lié à la voix (8), il se devait d'intéresser le théâtre ; mais dans la mesure où il suppose une voix absente, il ouvre sur une situation théâtrale paradoxale qui obligera les auteurs à trouver des mises en forme (en scène ou en écriture) originales.

6 - L'objet, bien sûr, n'a pas disparu du champ artistique, mais il n'y entre plus, bien souvent, que comme un élément du décor quotidien. Régulièrement cependant sortent des œuvres qui tentent d'en proposer une utilisation originale.

7 - Maurice Hennequin, *Un mariage au téléphone*, 1888, p. 12.

8 - Notons d'ailleurs qu'à la même époque, le « [théâtrephone](#) » de Clément Ader permettait d'écouter chez soi une pièce ou un concert.

Thèmes et situations

L'inventaire des situations et des thèmes dans lesquels le téléphone apparaît est, du moins pour le corpus qui nous intéresse, assez rapide à établir.

On y retrouve, bien sûr, les thèmes majeurs du vaudeville.

L'adultère, d'abord, comme chez Damocède, Marsan, Suzanne Chebroux, ou Zamacoïs, y trouve de nouvelles ressources : un mari entend sa femme le tromper grâce au téléphone, une femme ne cesse de s'assurer que son mari est au travail pendant qu'elle se fait courtiser par son amant, ce qui, bien entendu, nuit quelque peu aux épanchements (9). D'une manière générale, le téléphone est un outil de tromperie, qui permet en particulier de mentir sur le lieu ou l'état dans lequel on se trouve (10).

Il sert, par ailleurs, à se mettre d'accord sur toutes sortes de choses, depuis les demandes en mariage (11), jusqu'aux demandes de décoration (12), situations dont le comique tient bien sûr à la brièveté de la manœuvre, eu égard à l'importance de l'engagement. Il va de soi que, dans le même ordre d'idée, il est d'un grand secours aux amants qui, non contents de pouvoir prendre rendez-vous en toute facilité, profitent souvent de cette conversation différée pour goûter un premier aperçu des plaisirs qui les attendent (13) ; je ne résiste pas au plaisir de faire revivre ce succulent « dialogue » d'André Pascal :

Au revoir ma chérie. (Elle lui embrasse la main tout en écoutant à l'appareil. Madeleine sort. À l'appareil) À présent je suis seule... oui, elle est partie... – Ouf ! (Éclats de rire) Oui, mon chéri, je vais m'installer à mon aise... (Prenant l'appareil et se dirigeant vers le divan) Toi, viens avec moi. (S'installant sur le divan) Ça y est, je suis étendue sur le divan... avec toi naturellement... très confortablement. Nous allons pouvoir bavarder un bon moment. Oui, je lui ai dit que j'étais en communication avec ma sœur... Tu

ne comprenais pas, mon pauvre chéri [...] Si je t'aime ? Quelle question ! Ça te fait plaisir quand je te le dis ? ... Même par téléphone ? Je n'ai pas pu m'endormir... J'ai pensé à toi toute la journée [...] Le téléphone a du bon... Il me semble que tu es là près de moi... Veux-tu être convenable... Comment ? Si j'ai compris ? ... Bien sûr, j'ai compris... mais oui...

Non, tais-toi... tais-toi... Assez... Assez... moi aussi... [...] Attends... j'éteins... l'électricité... Pourquoi ? par habitude... Non !... tais-toi... tais-toi donc... je suis bête !... Je t'adore quand tu me dis cela...

Rideau (14)

9 - A. Damocède, *op. cit.* (le mari et l'épouse utilisent chacun le téléphone pour arranger leurs rendez-vous galants) ; Maurice de Marsan, *Par téléphone*, 1902 (un mari apprend grâce au téléphone que sa femme le trompe avec leur voisin) ; Suzanne Chebroux, *Allô, c'est moi, Edgar !*, 1904 (un homme parle au mari en croyant parler à la femme) ; Miguel Zamacoïs, *Au bout du fil*, 1903 (un homme reçoit une femme qui n'accepte de devenir sa maîtresse que s'il installe un téléphone pour qu'elle puisse rassurer son mari).

10 - Hippolyte Raimond et Paul Burani, *Le Téléphone*, 1882 (une femme utilise le téléphone pour éviter la rencontre de ses deux amants) ; Miguel Zamacoïs, *Deux femmes et un téléphone*, 1920 (deux amants font un poisson d'avril à leur maîtresse en leur annonçant leur rupture par téléphone) ; Jean Cocteau, *op. cit.* ; Pierre Valdagne, *Allô ! Allô !*, 1886 (un mari se réconcilie avec sa femme en croyant parler à une autre au téléphone, alors que celle-ci est chez son amant – bien entendu le meilleur ami du mari).

11 - Maurice Hennequin, *op. cit.*, 1888 (un exilé qui croit que sa fiancée l'a trahi oblige un notaire à lui arranger un autre mariage par téléphone) ; Louis de La Garde, *Un mariage par téléphone*, 1893 (arrestation erronée d'un père et de son fils suite à un quiproquo téléphonique) ; E. du Tesch, *Par téléphone*, 1909 (des fiancés se téléphonent journalièrement à l'insu de leurs parents) ; André Mouëzy-Éon, « Les Joies du téléphone » [1942?] (suite de disputes et de quiproquos téléphoniques).

12 - Paul Deroyre, *Décoré par téléphone* [1908?] (un homme appelle un ministre pour obtenir une décoration).

13 - Friedrich Kittler montre du reste que le motif du téléphone repose souvent en littérature sur des connotations érotiques (Voir Grammophon Film Typewriter, Berlin, Brinkmann et Bose, 1986, p. 87-93).

14 - André Pascal, *Tout s'arrange*, s.l., s.é., s.d. [1925?], p. 121-122 (la présidente d'une association de bienfaisance arrange tout, y compris ses rendez-vous amoureux, par téléphone). Voir aussi Octave Pradels, « Les Gaietés du téléphone », 1905 (une femme tente de joindre son couturier et tombe sur un inconnu qui lui fait la cour par téléphone) ; Jules Legoux, *Par téléphone*, 1883 (une femme appelle sa couturière et croit comprendre que son fiancé la trompe), ainsi que Damocède et Du Tesch.

Bien qu'apparemment moins souvent, le mélodrame y trouve aussi la possibilité de renouveler ses thèmes par le biais de cet outil « mystérieux, surnaturel » (15) ; le seul exemple rencontré ne manque pas d'intérêt, puisqu'il s'agit d'une pièce écrite pour le Grand Guignol où, contrairement aux habitudes qui rendirent ce théâtre célèbre, l'assassinat n'est justement pas réalisé sur scène, mais perçu... par téléphone : « on les tue ! on les égorge... » – le rideau tombe sur ces cris du mari qui tient le téléphone en main (16).

Mais on trouve également des scènes, voire des intrigues spécifiquement liées à la pratique du téléphone. Dans les premières années surtout, plusieurs pièces prennent pour sujet l'apprentissage du téléphone (17), ce qui donne lieu à toutes sortes d'effets comiques : confusion entre la sonnette de la porte d'entrée et la sonnerie du téléphone (18), incompréhension de l'onomatopée « allo », représentation de l'incapacité de certains à comprendre le fonctionnement de l'objet (19). Très tôt l'on voit également apparaître des situations où le téléphone est utilisé de manière quotidienne, pour les affaires (20), les courses (21), les rendez-vous (22), l'amusement (23) aussi. Sa présence donne alors lieu à des considérations sur le progrès (24), la rapidité nouvelle des communications et les problèmes que cela pose ; il est cependant relativement rare que les commentaires ou les critiques soient explicites : la pièce de Roche dénonce par exemple les travers d'une communication qui sépare les gens (25), mais seule la pièce de Louis de La Garde se construit sur l'opposition de deux opinions (le père contre le fils). Certaines pièces, en revanche, ont pour unique sujet la pratique du téléphone, c'est-à-dire la représentation d'une conversation dont le seul intérêt est d'être passée par téléphone (26).

15 - André de Lorde et Charles Foley, *Au Téléphone...*, Paris, Librairie Molière, s.d. [1901?], p. 28 (un homme entend l'assassinat de sa famille par téléphone). Cette pièce connaît un parcours intéressant : créée le 28 novembre 1901 au théâtre Antoine, avec André Antoine et Jean Kemm, reprise par Firmin Gémier, reçue en 1913 à la Comédie française, mais retirée en octobre 1921 par les auteurs, qui estimaient qu'ils avaient attendu assez longtemps de la voir monter et la donnent alors au théâtre du Grand Guignol.

16 - *Ibid.*, p. 30.

17 - Par exemple M. Tournebrouche, *Le Téléphone*, 1897 (description des procédures d'un coup de téléphone pour inviter quelqu'un à dîner) ou Jehan d'Agno, *Le Gendarme par téléphone*, 1902 (un gendarme tente de faire venir du renfort mais ignore comment se servir du téléphone : il écrit, il s'adresse à lui, etc.) ; voir aussi le personnage de la bonne chez Raymond et Burani ou de Lorde et Foley, ou l'héroïne de Pradels.

18 - Zamacoïs, *Au Bout du fil*, 1903 (l'amant qui équipe sa maison pour obéir aux desiderata de sa maîtresse fait des essais sur sa nouvelle installation).

19 - À noter qu'on trouve chez une héroïne de Zamacoïs l'idée que l'énervement peut nuire au bon passage du courant (Zamacoïs, *Deux femmes et un téléphone*, 1920, p. 11), preuve que le fonctionnement du téléphone reste incompréhensible à beaucoup.

20 - Par exemple La Garde, *op. cit.*, p. 7, 30, etc. ; de Lorde et Foley (le téléphone est « indispensable en affaire ») ; Pascal, *op. cit.*, acte I. Seule la pièce de Jacques Cossin, *Allo Blima...* ici 283 (1936) présente une situation plus exceptionnelle (une station météorologique en plein Sahara, où le téléphone, unique point de contact avec la civilisation, sert à transmettre quotidiennement des informations chiffrées sur le temps et, finalement, l'annonce du décès du dernier arrivé).

21 - C'est le prétexte des pièces de Legoux, Pradels, Mouëzy-Éon, A. Ducasse-Harispé (« Le Téléphone ! mon cauchemar... » [1928?], où l'on assiste à la dispute d'un abonné avec une téléphoniste).

22 - Guy Dorrez, *Les Surprises du téléphone*, 1931 (un homme tente vainement de joindre un ami pour l'inviter à une promenade) ; Paul Croiset, *Arthur au téléphone*, 1930 (un garçon fait peur à son frère grâce au téléphone).

23 - Chez de Lorde et Foley, un des personnages féminins explique qu'elle adore téléphoner à des amis, à des célébrités (Edmond Rostand, la Belle Otero), ou même composer un numéro au hasard. Voir aussi *La Farce du téléphone*, d'Henri Farémont (1935) où des enfants recourent au téléphone pour obtenir les réponses de leurs exercices scolaires.

24 - La Garde, *op. cit.*, sc. 1 et 10 ; de Lorde et Foley, *op. cit.*, p. 25, 27, 28, etc. ; Marsan parle de « merveilleuse invention » (*op. cit.*, p. 9).

25 - Voir aussi les plaintes des personnages de M. de Savoie, *Le Téléphone*, 1888 (un mari reçoit la déclaration que son propriétaire, qui vient de leur offrir le téléphone, croit faire à sa femme), Pradels, Dorrez, Mouëzy-Éon ou Ducasse-Harispé, mais il s'agit le plus souvent de déboires liés aux difficultés de la communication, comme l'illustre également le « Duo téléphonique » de Mac Nab, fondé sur une série d'incompréhensions.

26 Par exemple Ducasse-Harispé, Pradels, Dorrez, ou Mouëzy-Éon.

Il faut alors accorder une place particulière à ce qui s'avère le principal lieu commun de l'époque en ce qui concerne le téléphone : les « demoiselles » qui font naître tant d'énervement et de fantasmes qu'on leur consacre même des chansons (27). De très nombreux textes mentionnent le processus à suivre et la difficulté que connaît l'utilisateur d'alors : brouillage des voix, interruptions constantes, interventions de tiers, retards font souvent naître des colères dont les employées font régulièrement les frais, et transforment bien souvent l'expérience, comme le dit Ducasse-Harispé, en un « cauchemar » (28). Antony Mars et Maurice Desvallières y puisent les péripéties d'un premier acte qui se passe au « Bureau central des Téléphones » : le spectateur voit défiler les « demoiselles », leur surveillante et un inspecteur, reçoit le compte rendu des insultes ou des tentatives de séduction par téléphone, assiste à des écoutes clandestines et aux commentaires que tout cela fait naître, l'ensemble dans un rapport assez lâche avec les deux actes qui vont suivre (29). Roche consacre un monologue à cette « demoiselle » qui devient un parangon de morale hypocrite :

Dring ! Dring ! Qu'est-ce qu'il y a encore ? Un abonné qui demande la communication. Vous pouvez attendre, Monsieur. Vous croyez que je me vais me tuer pour mettre en communication des bavards, des amoureux. Je me repose. Je suis fatiguée. [...] Je suis une philosophe. [...] Ah ! si l'on ne parlait jamais, que de malheurs on éviterait.

Mais le mal est plus grand aujourd'hui qu'il y a ces fameux téléphones, grâce auxquels on n'a même plus la peine de se déranger pour converser avec les gens. Un monsieur, bien tranquille dans son bureau, s'évite cent visites. Il lui faudrait un grand mois pour aller chez Pierre et Paul, dire du mal de son prochain, combiner des affaires louches, préparer de mauvais coups. En une heure, il fait tout cela ; heureusement que nous sommes là, pour mettre bon ordre à un tas d'abus.

Dring ! Dring ! Vous êtes bien pressé, Monsieur. Les gens honnêtes ne sont jamais si hâtés. Je ne parle pas en étourdie, qui ne sait pas ce qu'elle dit. J'écoute, allez, toutes les conversations et j'en apprendis de belles (30).

Le téléphone peut donc être « récupéré » pour rajouter des situations stéréotypées ; mais il peut aussi – comme certains titres invitent à le penser – offrir des situations inusitées dont la mise en scène devient la finalité même de la pièce.

27 Par exemple « La Demoiselle du téléphone » de Dominus, repris dans *Les Refrains de la Butte*, Paris, Plessis, 1904.

28 Voir Pradels, *La Garde*, Ducasse-Harispé, Deroyre, Mouëzy-Éon, Dorrez.

29 Antony Mars et Maurice Desvallières, *La Demoiselle du téléphone*, 1891

30 E. Roche, *La Demoiselle du téléphone*, s.d. [v. 1930]

Dramaturgie téléphonique

On comprend que l'intérêt premier du téléphone est de permettre le renouvellement d'un certain nombre de procédés comiques traditionnels, en particulier les scènes de quiproquo qui trouvent ainsi des justifications inédites : la mauvaise qualité de la conversation dégénère parfois en un dialogue... de sourds (Mac Nab) ; les erreurs de numérotation peuvent provoquer des arrestations injustes (chez l'Abbé Bernard ou La Garde), ou encore des « rencontres » imprévues (comme cette jeune femme qu'un inconnu tente de séduire par téléphone chez Pradels) ; le « défaut d'identité », dû au fait qu'on oublie parfois de demander le nom de l'interlocuteur invisible, conduit à des arrivées inattendues (les deux amants qui se retrouvent chez Raymond et Burani, ou l'amant qui téléphone au mari chez Damocède) ou à des interprétations erronées (Legoux, une dame se croit trompée par son futur époux) ; enfin, l'écoute à distance permet d'entendre ce que l'on aurait dû ignorer (Marsan), ou fait dire ce que l'on a taire (le héros de Mouëzy-Éon insulte sa future belle-mère, la femme du personnage de Tournebrouche traite son ami de « vieux pot », Edgar parle au mari en croyant parler à sa maîtresse chez S. Chebroux, tandis que le mari reçoit les invitations d'un soupirant chez Maurice de Savoie). Les insuffisances de la conversation téléphonique donnent également lieu à d'assez nombreux jeux de mots, en particulier ceux qui ont trait à l'onomatopée « allo », déclinée en « à l'eau » (« c'est un porteur d'eau ? — Non, c'est l'appel pour voir si ça fonctionne bien »), « à lot » (« Allo ? — oui, à lot — Allo ? — Non je ne les ai pas jeté à l'eau. — Allo ? — oui, à lot, à loterie »), etc.(31).

31 - Raymond et Burani, *op. cit.*, p. 6-7 ; Deroyre, *op. cit.*, 1910, p. 7. Voir aussi Legoux, *op. cit.*, p. 9 [*Allons, allons (Prononcer alô, alô.) Drôle d'entrée en conversation !*] ; Zamacoïs, *op. cit.*, 1903, sc. 1 ; ou encore Deroyre ou Dorrez, *chez qui les dialogues sont parsemés de jeux de mots dus à la mauvaise qualité de la communication. À noter qu'« Allo » est assez fréquemment utilisé comme titre, même lorsqu'il n'est pas question de téléphone, comme dans la « revue féerique » de Gorsse et Nanteuil, Allo !... de Vichy !... (1906).*

Les mécompréhensions sont la source d'un assez grand nombre de situations comiques, qui restent cependant pour la plupart, il faut le reconnaître, assez attendues et répétitives.

Il est donc plus intéressant de voir les conséquences que la présence du téléphone a sur la mise en scène. Notons d'abord que l'objet lui-même est souvent le seul élément de décor mentionné ; Damocède précise même que « le reste est facultatif » et certains auteurs vont jusqu'à envisager des aménagements spéciaux : Louis de La Garde, par exemple, propose un trucage recourant à une voix extérieure, Jules Legoux explique comment construire un faux téléphone.

Surtout, la présence de l'objet commande certains gestes et attitudes que les auteurs le plus souvent précisent en didascalies : tourner la manivelle, appuyer sur un bouton, se saisir de l'appareil qui symbolise le lien avec l'interlocuteur (on a vu que, chez André Pascal, il devient le substitut du corps de l'amant, idée que Cocteau utilisera également dans *La Voix humaine* (32) ou au contraire le rejeter (comme chez Pradels ou Ducasse-Harispel).

De fait, l'intérêt majeur de l'objet est sans doute le jeu qu'il permet dans le rapport du présent (sur scène) à l'absent (hors scène – donc a priori hors pièce...). Certains auteurs recourent aux changements de lieux : chez de Lorde et Foley ou chez Marsan, le personnage masculin quitte sa famille au premier acte, et le second le montre téléphonant chez lui depuis une autre demeure ; ce déplacement, en impliquant un changement d'acte qui permet le changement de décor, crée un effet de suspens ; mais il utilise aussi une qualité particulière du téléphone, celle de « présentifier » l'absent, pour rassurer :

Téléphonez, ça nous fera de la distraction [...] D'entendre sa voix au bout du fil là... ça sera un peu... comme s'il était au milieu de nous ! [...] Ah ! cet instrument, c'est une belle invention tout de même... V'là Monsieur à plusieurs lieues... et il va nous causer comme s'il était près de nous, dans cette chambre ! [...] Bien sûr quand j'entendrai sa voix, ça me calmera... je n'aurai plus peur... c'est déjà comme si Monsieur était là. (33)

Cette situation paradoxale au théâtre, où rien n'existe en dehors de la scène, est particulièrement efficace lorsqu'il s'agit, comme dans les deux pièces que nous venons de citer, de faire entendre sans les voir un assassinat ou un adultère : le caractère dramatique (même dans une situation a priori comique, comme chez Marsan) est bien sûr augmenté de ce que le spectateur, relayé par celui qui téléphone, se voit obligé d'imaginer la situation.

32 - Cocteau énumère les différentes attitudes du personnage dans la note liminaire intitulée « Décor » et les utilise pour ponctuer les différentes phases de la pièce (*op. cit.*, p. 1095-1096).

33 - André de Lorde et Charles Foley, *op. cit.*, p. 25.

Le téléphone autorise donc un dédoublement tout à fait intéressant au théâtre entre le fait et le dit. Certains personnages, qui ne prennent pas conscience de la distance (puisque, jusqu'alors, la voix impliquait la présence³⁴), se conduisent comme si leur interlocuteur leur faisait face. Ceci donne bien sûr lieu à de nouveaux effets comiques : une jeune femme qui s'agenouille pour implorer la téléphoniste de lui passer le numéro qu'elle demande chez Pradels, un rond-de-cuir ridicule qui se met au garde-à-vous lorsqu'il croit parler au ministre chez Deroyre, un mari en colère qui frappe l'appareil à défaut de l'amant, chez Savoie, ou encore, chez Marsan, un mari qui s'énervait contre sa femme qu'il entend le tromper parce que le téléphone a été mal raccroché :

Ah ! c'est comme ça ! (Il crie sur la plaque) Eh bien je vais vous faire voir si je suis parti !... Adèle ! je te défends... tu entends... Je suis là... je suis là... Et vous... sortez... si vous ne voulez pas que je vous flanque par la fenêtre... sortez... Monsieur, je vous chasse !... [...] Ah ! les canailles ! les canailles !... Il l'embrasse et elle rit... Oh !... (Hurlant) Nous nous retrouverons Monsieur !... (Atterré) Mais c'est qu'ils ne m'entendent pas !... Ah ! Ah ! Ah ! Non ! par exemple je ne veux pas voir ça ! (Il repousse l'appareil avec dégoût) [...] ils sont en train de me faire cocu... ! (35)

On voit que l'usage du téléphone dispose d'une gestuelle pour exprimer qu'on ne parvient pas à prendre en compte l'absence (36).

34 - L'une des critiques principales que recevra le téléphone tient à ce pouvoir de désincarnation de la voix. Voir à ce sujet les commentaires de Laurence Dahan-Gaida sur une lettre de Kafka à Milena en mars 1922, où celui-ci considère le téléphone comme ce qui contribue à éliminer « le fantomatique entre les hommes » (cité dans Laurence Dahan-Gaida, « La Science et ses œuvres : de la créature artificielle à la création littéraire », *L'Homme artificiel*, Paris, Ellipses, 1999, p. 128-129).

35 Marsan, *op. cit.*, p. 10.

36 On sait d'ailleurs que la contemplation d'une personne enfermée à parler dans une cabine téléphonique sera pour Camus l'un des exemples de l'absurde (*Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, cité dans Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979, p. 29).

La conversation téléphonique permet ainsi de créer un lien de complicité avec le spectateur, seul susceptible d'identifier le décalage entre les paroles et les actes ou les pensées. Parfois, la présence d'un tiers sur scène justifie des explications, des commentaires sur la conversation ; Pascal joue de ce procédé pour créer des effets de double sens.

D'autres, comme Raymond et Burani ou Zamacoïs, y trouvent un élément de dynamique pour l'intrigue : chez ce dernier, le spectateur assiste au parcours purement verbal d'une femme qui s'invente des occupations pour cacher à son mari qu'elle lui téléphone depuis l'appartement de son amant ; là encore, l'extérieur est convoqué par l'intermédiaire du téléphone, mais sur un mode comique. La pièce de Cocteau repose en grande partie sur cette technique, mais dans une visée pathétique qu'il est un des rares à avoir aperçue et dont la mise en scène peut jouer de manière assez saisissante : l'héroïne vue par le spectateur diffère totalement de l'héroïne telle qu'elle se décrit à son interlocuteur invisible. Le mensonge que permet la distance – variante intéressante d'une situation de « théâtre dans le théâtre » – prend un caractère dramatique, et Cocteau parvient à des effets de tension efficaces : jusqu'à quel point sa voix ne la trahira-t-elle pas ? Jusqu'à quel point parviendra-t-elle à tenir son mensonge ?

Le téléphone intervient donc différemment de la plupart des accessoires de théâtre (37) : alors que l'objet, au théâtre, a souvent pour fonction de montrer ce que les mots ne peuvent que suggérer (un état d'esprit, un trait de caractère), le téléphone au contraire sépare la parole de l'action : c'est le lieu d'une parole sans corps, tout à fait paradoxale sur scène. Or le théâtre se saisit de cette fragmentation : le téléphone, plus que tout autre objet, fait apparaître le hors-scène et donne au spectateur, en créant un effet de contraste, le plaisir d'un savoir partagé avec le personnage : voilà bien un fonctionnement intéressant de l'énonciation théâtrale.

Écriture dramatique

Si le recours au téléphone s'avère un support très riche de la mise en scène, il impose également, du fait même de ces conditions d'énonciation particulières, des contraintes à l'écriture dramatique (38). Celles-ci sont, pour la plupart, liées à ce paradoxe de la « figure absente ».

Cocteau explique, dans sa préface à *La Voix humaine*, que la pièce est née de sa fascination pour « la singularité grave des timbres, l'éternité des silences » et le « désaccord de rythme » entre les personnes (39). Il l'entendait, il est vrai, d'un point de vue psychologique ; mais de fait, la conversation téléphonique répond à un rythme propre – une fois encore paradoxal au théâtre, puisqu'il est constitué de blancs.

Le rythme, pour un abonné du début du siècle, est d'abord fait d'interruptions : brouillages, parasites, tierce personne, conversations parallèles, déconnexion impromptue, intervention soudaine des standardistes viennent en permanence gêner le flux de parole, la continuité du dialogue ; il y a, pour ainsi dire, deux paroles qui alternent, avec leur sujet, leur ton, leur rythme même, propres. Les auteurs de ce corpus ont presque tous été sensibles à cette situation dont l'intérêt est multiple : outre les scènes qu'elle permet (quiproquos, colères), elle peut créer des effets de retardement comiques, voire de suspens dramatiques ou pathétiques ; Cocteau fait ainsi de ces pauses nécessaires le marqueur des différentes phases du dialogue.

37 - Voir par exemple le « classement textuel de l'objet » (utilitaire / référentiel / symbolique) que propose Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977,

rééd. 1982, p. 180.

38 - Pierre Larthomas suggère dans son étude sur *Le Langage dramatique* qu'il pourrait être intéressant d'analyser la nature des rapports entre les accessoires et les éléments verbaux (II, 3, « *Le Décor* », Paris, Colin, 1972). Il me semble qu'on a ici un assez bon exemple de cette influence de l'objet sur l'écriture.

39 Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 1093 et 1090.

Plusieurs auteurs tentent même d'intégrer ces silences à la dramaturgie, utilisant le téléphone comme une variante intéressante du monologue (40). Certains signalent le problème :

« Pendant le dialogue au téléphone, les artistes devront faire attention de laisser entre chaque phrase le temps matériel de la réponse », « le trait indique l'intervalle pendant lequel est censée se faire la réponse » (41). Apparaît alors un discours troué, haché, peu conforme au langage dramatique, même s'il ne s'écarte pas d'un des plus vieux ressorts du comique (le principe de la communication perturbée) et proche du monologue, bien que ce soit un dialogue (de ce fait d'ailleurs plus « vraisemblable »). Cocteau, dont la pièce se construit sur le renversement du mensonge à l'aveu, a cependant fait de cette qualité particulière de la conversation téléphonique la dynamique dramatique de son texte : parce qu'elle efface le corps, la conversation téléphonique permet aussi de libérer une parole intime (42).

Se pose alors le problème de faire entendre la voix de l'autre, de l'absent. Les solutions les plus diverses ont été adoptées, qui jouent à la fois de l'effet rythmique et de la mise en scène. De Lorde et Foley se bornent à l'évoquer :

Crois-tu que ce soit admirable : tu es près de moi... je sens les moindres inflexions de ta voix... de tes gestes... je te vois presque... oui je te vois...(43)

40 - Plus d'un tiers des textes proposés sont d'ailleurs des monologues (comme il était de mode à l'époque, où pullulent les recueils de « monologues » ou de « scènes » pour jeunes filles, pour hommes, pour enfants, etc.).

41 Marsan, *op. cit.*, deuxième tableau ; Deroyre, *op. cit.*, p. 5 ; voir aussi Ducasse-Harisse ou Raymond et Burani.

42 Nul doute que la communication par écran imprimé, en supprimant la voix, ne l'ait encore un peu plus libérée. Mais la possibilité de disposer d'écrans qui permettent de visualiser l'interlocuteur (web-cam ou autres), en faisant disparaître l'ambiguïté, risque fort de faire perdre également cette dimension du secret, que le téléphone partage avec la lettre, mais à laquelle il ajoute l'immédiateté d'une parole non contrôlée.

43 De Lorde et Foley, *op. cit.*, p. 30.

Plusieurs auteurs en revanche jouent sur une alternance, le discours du personnage en scène s'interrompant pour répéter (Raymond et Burani, Hennequin) ou commenter (Damocède, Marsan), assurant parfois les questions et les réponses (Pascal).

Ces lignes de Jules Legoux jouent de tous les cas de figure avec originalité :

Mademoiselle Andrée, la première de Mademoiselle Clémence... C'est bien vous, mademoiselle ?

Oui, sans doute

Je vous ai attendue, comme c'était convenu, à sept heure.

Elle a été très occupée d'une capeline pour Madame de Hautefeuille [c'est elle-même]. Impossible d'aller dîner chez Ledoyen comme elle l'avait promis... mon chéri ! Son chéri ? ...

Comment ! Que je ne prenne pas une petite voix de femme pour causer ? Il n'y a personne auprès d'elle : elle est seule...

Qu'est-ce que cela me fait à moi qu'elle soit seule ?

Je ne contrefais pas ma voix, mademoiselle. Je suis Madame de Hautefeuille, et j'attends mon chapeau.

Tous ses regrets ; elle ne savait pas... Je l'aurai ici dans un quart d'heure (44).

Si le caractère oral du passage est artificiel, la tentative d'une transcription alternée, tant visuellement (gras pour l'interlocution, italiques pour les propos rapportés), que grammaticalement (le recours au discours indirect libre, l'alternance des pronoms) atteste la réflexion sur les modalités d'une transcription de ce nouveau type de « monologue-dialogue » (45).

44 - Legoux, *op. cit.*, p. 9.

45 - Cocteau, *op. cit.*, p. 1096.

Une autre solution consiste à suspendre le dialogue, en fournissant dans les seules paroles du personnage en scène des éléments permettant de comprendre le déroulement de la conversation. C'est ce que feront, par exemple, Hennequin ou Pradels. Sur scène, cette condition de communication présente en outre l'avantage d'entraîner le spectateur, en l'obligeant à faire un effort de reconstitution. Ceci explique sans doute que la plupart de ces pièces soient très courtes : combien de temps peut-on tenir l'attention d'un spectateur qui n'assiste qu'à la moitié d'une conversation ? Mais Cocteau a poussé le procédé jusqu'à son extrême : le nombre de réponses en « oui / non » est tel que le spectateur n'est souvent pas en état de reconstruire le dialogue ; la parole a alors essentiellement pour fonction de faire sentir l'état de l'héroïne.

Ce travail est parfois redoublé par l'établissement d'un code graphique : le recours à une composition sur deux colonnes chez Mac Nab, l'usage très étendu des points de suspension qui criblent le dialogue et parasitent, par exemple, le texte de Cocteau, voire le recours à des traits de différentes longueurs pour indiquer « l'intervalle pendant lequel est censée se faire la réponse » (46), ou même le jeu d'une alternance graphique, comme nous venons de le voir chez Legoux, donnent à lire un texte démembré qui, à sa manière, n'est pas loin des recherches que mène l'époque sur les jeux de langage et la mise en page. De fait, ce dernier aspect n'est pas sans intérêt, car il manifeste la volonté de donner à « voir » la voix – ce qui rejoint, par des chemins certes détournés, une préoccupation essentielle de la poésie et du théâtre expérimentaux de l'époque.

Même dans un genre aussi codé que le vaudeville ou le mélodrame, la présence du téléphone permet, ou peut-être plutôt impose des recherches formelles et un renouvellement : Ce serait une faute de croire, explique Cocteau à propos de *La Voix humaine*, que l'auteur cherche la solution de quelque problème psychologique. Il ne s'agit que de résoudre des problèmes d'ordre théâtral. (47)

En attestent, en quelque sorte, les « sous-genres » que proposent certains auteurs : « comédie-opérette », « fantaisie parodique », « bouffonnerie », « saynète », ou encore « Conversation téléphono-comique, sans fil, à un seul personnage », « Comédie en trois actes et quatre coups de téléphone » : il y a bien là une veine qui cherche à se distinguer de la comédie de boulevard traditionnelle. Ceci illustre bien, je crois, l'idée que l'objet technique introduit en littérature (en art), a des conséquences d'ordre esthétique : il conditionne aussi des formes d'écriture, même si parfois, comme ici, il en fait disparaître d'autres. Ainsi, le téléphone a peut-être tué la lettre, mais il a amené le théâtre à réfléchir sur lui-même.

Une question reste cependant ouverte dans l'état actuel de mes lectures. Il me semble que le théâtre d'avant-garde a peu utilisé le téléphone qui semblait pourtant lui offrir tant de pistes proches de ses propres préoccupations (désincarner la voix et les espaces sont des tentatives récurrentes du théâtre expérimental des années 1910 / 1920, sous l'influence, entre autres, de Jarry) ; peut-être est-ce, justement, parce que ces mêmes expérimentations l'avaient conduit à élaborer d'autres procédés, qui pouvaient se passer d'un objet aussi pesamment « réaliste » que le téléphone ? Mais ce dernier paragraphe ne vaut que jusqu'à preuve du contraire.

Cette communication a été présentée lors du festival *La Voix au téléphone* organisé par l'I.N.S.A.-Lyon les 22-26 mai 2000.

46 - Deroyre, *op. cit.*, p. 5.

47 - Cocteau, *op. cit.*, p. 1094.

Annexe : Titrologie

Lorsque la date est différente de celle de la première édition, elle correspond à la date de la première représentation ; la date entre crochets est celle du dépôt légal. Quand le lieu d'édition n'est pas mentionné, il s'agit de Paris.

1882 Hippolyte Raymond et Paul Burani [Paul Roucoux, dit], *Le Téléphone*, vaudeville en un acte (Tresse, 1883)

1883 Jules Legoux, *Par téléphone*, saynète (Ollendorff, 1883)

1886 • Pierre Valdagne, *Allô ! Allô !*, comédie en un acte (Ollendorff, 1886)

1886 • Mac Nab, « Duo téléphonique », *Poèmes mobiles* (Léon Vanier, 1886, repris dans *Le Cri Cri*, n° 72, 1890 : numéro spécial pour le décès de Mac Nab)

1888 • Maurice Hennequin, [Un mariage au téléphone](#), comédie en un acte (Librairie théâtrale, 1888)

1888 • Maurice de Savoie, *Le Téléphone* [monologue] (in *Le Cri Cri*, n° 14, 1888)

1891 Antony Mars et Maurice Desvallières, *La Demoiselle du téléphone*, comédie-opérette en 3 actes, musique de G. Serpette (Librairie théâtrale, 1891)

1893 Louis de la Garde, *Un mariage par téléphone*, comédie (Delhomme et Briguët, 1895)

1897 • M. Tournebrouche, *Le Téléphone*, monologue (F. Laclau aîné, 1897)

1897 • Abbé E. Bernard, « *Le Coup de téléphone* », *Scènes comiques pour jeunes gens et pour enfants* (Au petit séminaire de Notre Dame de Sainte Garde à Saint Didier

(Vaucluse), 1897)

1898 A. Damocède, Le Téléphone en amour, vaudeville en un acte (Albert Clément, s.d. [1898])

1901 André de Lorde et Charles Foley, Au téléphone..., pièce en deux actes (Librairie Molière, s.d. [1902])

1902 • Maurice de Marsan, Par téléphone, fantaisie parodique en un acte et 2 tableaux (Joubert, s.d. [1902])

1902 • Jehan d'Agno, Le Gendarme par téléphone, bouffonnerie en un acte (J. Bricon et A. Lesot, 1902), d'après Charles Normand, « Un Gendarme au téléphone, Six » (A. Colin, 1891)

1903 Miguel Zamacoïs, Au Bout du fil, comédie en un acte (Librairie théâtrale, Éd. Billaudot, s.d. [1904], 6e rééd. 1954,

1904 • Bertol-Graivil et Marc Sonal [Georges Lanos, dit], Le Coup de téléphone, pièce en un acte et deux tableaux (P. –V. Stock, 1904)

1904 • Suzanne Chebroux, Allo, c'est moi, Edgar !..., monologue pour homme (Stock, 1904)

1905 Octaves Pradels, « Les Gaietés du téléphone », Monologues pour jeunes femmes et jeunes filles (M. Labbé, s.d. [1908])

1906 H. de Gorsse et G. Nanteuil, Allo !... de Vichy !..., revue féérique en deux actes et dix tableaux (Vichy, imp. C. Bougarel, 1906)

1908 Paul Deroyre, Décoré par téléphone, conversation téléphono-comique, sans fil, à un seul personnage (Bricon et Lesot, 1908, rééd. 1910)

1909 E. du Tesch, Par téléphone, monologue en vers (Schaub-Barbré, 1909)

1920 Miguel Zamacoïs, Deux femmes et un téléphone, comédie en un acte (Librairie théâtrale, artistique et littéraire, 1920)

1925 André Pascal [Henri de Rothschild, dit], Tout s'arrange, comédie en 3 actes et 4 coups de téléphone (s.l., s.é. s.d. [Paris, Daunou, 1925])

1928 A. Ducasse-Harispe, « Le Téléphone ! mon cauchemar... », Les Petits Défauts... des autres, six monologues, IV (Niort, H. Boulord, s.d. [1928])

1930 • Paul Croiset, Arthur au téléphone, saynète (Lesot, 1931, 6e éd.)

1931 • Guy Dorrez, Les Surprises du téléphone, monologue pour homme (Niort, Boulord, s.d. [1931])

1933 • J. O. Mercier, « Allô ! Allô ! père Noël », comédie en un acte, Saynètes et scènes comiques à l'usage des écoles et pensionnats, n° 6, (Paris, imp.-libr. Larousse, 1933)

1935 • Henri Farémont, La Farce du téléphone, comédie en un acte pour enfant [pour quatre garçons ou quatre filles] (Paris, C. Vaubailon, 1935, rééd. 1948)

1936 • Jacques Cossin, Allo Blima... ici 283 [pièce radiophonique ?] (Librairie de théâtre J. L. Lejeune, 1937)

1942 • André Mouëzy-Éon, « Les Joies du téléphone », Cinq pièces gaies en un acte et un monologue (Éd. Musicales, s.d. [1942])

v1930 E. Roche, La Demoiselle du téléphone, monologue pour demoiselle (G. Rigolet, s.d.)

[N.B. : le catalogue du même éditeur signale Un Mariage téléphonique, dont je n'ai pas encore trouvé trace].