N° 4 | 2015
François Billetdoux : théâtre & radio

De Ne m’attendez pas ce soir aux Veuves, l’écriture avec marionnettes de François Billetdoux

Didier PLASSARD *Professeur des universités*
Théâtre
RIRRA 21
Université Paul-Valéry Montpellier

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-4/2429-de-ne-m-attendez-pas-ce-soir-aux-veuves-l-ecriture-avec-marionnettes-de-francois-billetdoux
DOI : numerev_2270
Date de publication : 01/11/2015

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : PLASSARD, D. (2015) De Ne m’attendez pas ce soir aux Veuves, l’écriture avec marionnettes de François Billetdoux. *Komodo 21*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_2270

Poursuivant une ligne expérimentale commencée avec *Ne m'attendez pas ce soir* (1971), François Billetdoux, dans *Les Veuves* (1972), réunit sur un même plateau des marionnettes de Jacques Voyet, leurs manipulateurs ainsi que des acteurs. L'étude de ces deux pièces, ainsi que de versions préparatoires des *Veuves*, fait apparaître une dramaturgie complexe dans laquelle les éléments non verbaux (effets sonores, tableaux, sculptures) interagissent avec les composants traditionnels de l'écriture dramatique. Tandis que l'identité des personnages peut se scinder en différents corps et différentes voix, les marionnettes sont utilisées pour représenter des êtres qui se tiennent sur le seuil entre la vie et la mort. Dans les deux pièces, la complexité de la structure dramaturgique, la présence de l'auteur sur la scène (dans le rôle du protagoniste) et la combinaison des marionnettes, des marionnettistes et des acteurs sont au service d'une autofiction théâtrale.

Mots-clés :
Autofiction, Billetdoux, Les Veuves, Jacques Voyet, Marionnettes, Dramaturgie visuelle, Théâtre total

---

Abstract

Following the same experimental line which began with *Ne m'attendez pas ce soir* (1971), François Billetdoux, in *Les Veuves* (1972), brings together Jacques Voyet's puppets, their manipulators and actors on the same stage. A close study of these two plays, including preparatory versions of *Les Veuves*, reveals a complex dramaturgy where non-verbal elements (sound effects, pictures, sculptures) interact with the traditional components of drama. While the characters' identity can split into different bodies and voices, puppets are used to play the parts of beings who stand on the threshold between life and death. In both plays, the complicated dramaturgical structure, the author's presence on stage (playing the protagonist's part) and the combination of puppets, puppeteers and actors serve a theatrical autofiction.

Keywords

Billetdoux, *Les Veuves*, Jacques Voyet, puppets, visual dramaturgy, autofiction, total theatre

« Ah ! j'en ai cru ! j'en ai cru des choses !…
Tout en allant comme un jeune homme
vers tout ce qu'on me racontait ! »

François Billetdoux, *Les Veuves.*

Il est toujours frappant de constater combien l'histoire la plus récente, parce qu'elle n'est pas tout à fait écrite, comporte d'oublis et de distorsions. Encore proche en cela de la mémoire humaine, elle sélectionne, occulte, transforme, selon des critères difficilement identifiables mais qui ont surtout pour effet de donner l'illusion aux nouvelles générations qu'elles découvrent, à chaque pas, un monde inédit. C'est pourquoi il est périodiquement nécessaire de revenir aux archives, de confronter les témoignages et d'examiner toutes les traces des activités passées, non pas seulement pour rendre à chacun les inventions qui lui sont dues – l'historien, si l'on en croit l'étymologie, joue le rôle d'un arbitre –, mais aussi pour mieux connaître le chemin qui conduit au présent, les étapes déjà parcourues et le mouvement qui, tel l'*Angelus novus* peint par Paul Klee, nous emporte irrépressiblement vers l'avenir.

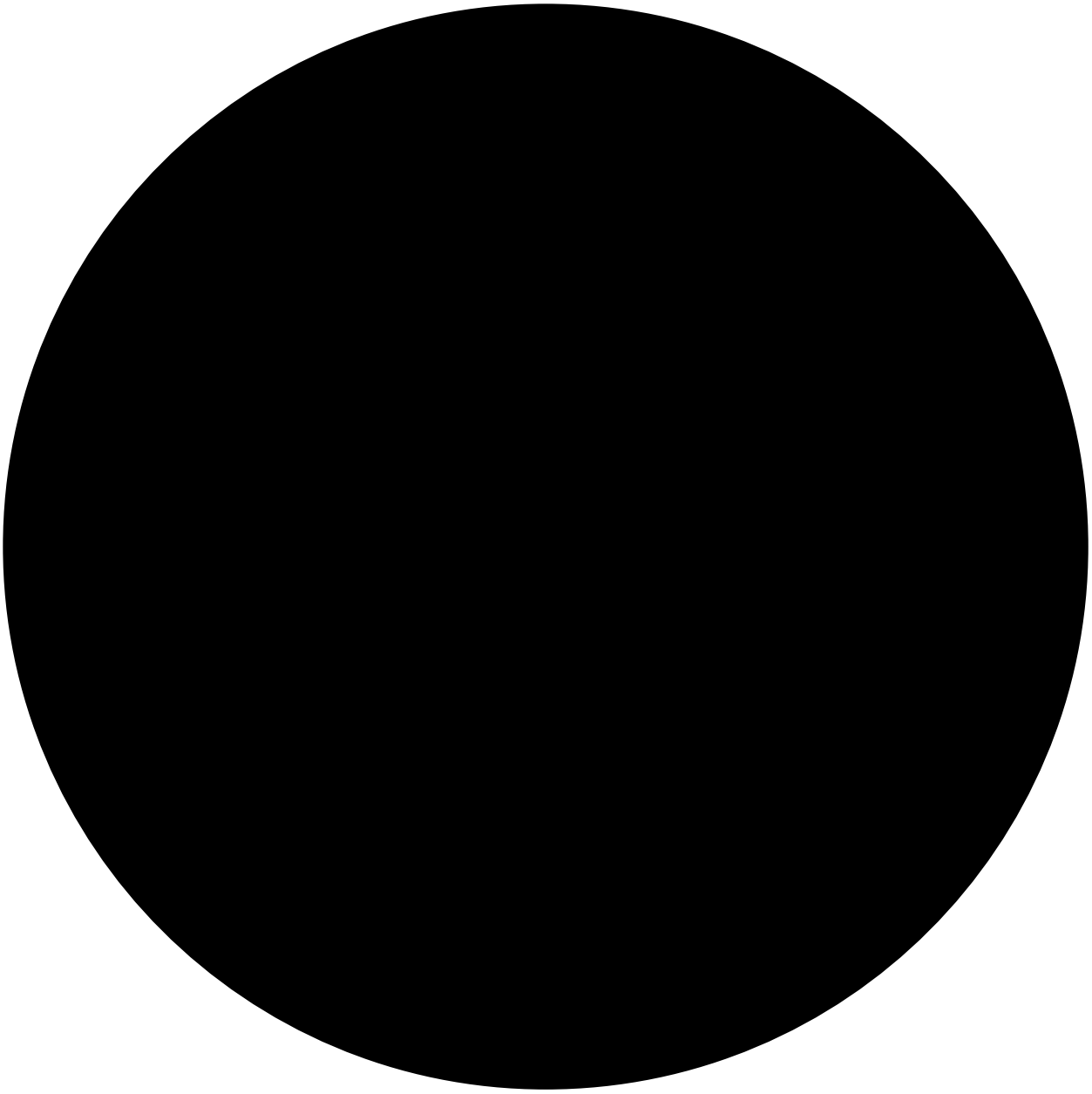
Retraversant aujourd'hui l'œuvre théâtrale de François Billetdoux, prenant la mesure des expérimentations dramaturgiques et scéniques qui l'ont accompagnée, on peut en effet légitimement s'étonner de la faible place qu'elle occupe dans l'histoire de la scène contemporaine. Je ne prendrai ici que deux exemples : *Les Veuves* et *Ne m'attendez pas ce soir*, pièces écrites au seuil des années 1970, réunissant toutes deux acteurs et marionnettes en une configuration puissamment originale, mais qui restent généralement ignorées de l'historiographie des arts de la marionnette tout comme de celle de l'écriture théâtrale. Engageant en ce moment une réflexion sur la place du théâtre de figure dans l'émergence de dramaturgies complexes, au sein desquelles la narration repose conjointement sur des éléments verbaux et non verbaux, j'ai été frappé de découvrir dans l'œuvre de François Billetdoux des manifestations particulièrement riches et précoces de ce phénomène. C'est donc à cette lumière, celle de l'articulation du dicible et du visible dans l'écriture théâtrale « avec marionnettes » de la fin du 20^{e} siècle, que je voudrais ici examiner ces deux œuvres.

Cet examen n'est qu'une invitation à poursuivre plus avant la recherche, car plusieurs zones d'ombre subsistent autour de ces deux pièces, et des *Veuves* tout particulièrement [1]. Il faudrait en particulier comparer plus systématiquement que je ne l'ai fait le texte des *Veuves*, tel qu'il a été publié par son auteur dans *L'Avant-scène* [2], avec les versions manuscrite et multigraphiée conservées à la Bibliothèque nationale de France, dans le Fonds François Billetdoux du Département des Arts du spectacle [3]. Outre le fait que la publication dans *L'Avant-scène* récrit intégralement le texte destiné à la scène en le faisant basculer du mode dramatique au mode narratif, la pièce prenant la forme d'un conte moderne, des déplacements de répliques, des changements d'identité des personnages, de larges coupes ainsi qu'un profond remaniement des dernières scènes ont été effectués par François Billetdoux : il y a donc

lieu de se demander si le texte joué en 1972 était encore proche de ces états manuscrit et multigraphié ou bien s'il comportait déjà certaines des transformations de la version publiée dans *L'Avant-scène*. Mais une étude réellement approfondie des *Veuves* devrait prendre en compte d'autres variantes encore, en amont et en aval de la réalisation scénique, car la pièce de François Billetdoux a connu un parcours singulier : depuis une première lecture radiophonique jusqu'à une mise en scène, puis une adaptation pour la radio, suivant un double mouvement d'émergence du visible puis de replongée dans l'invisible qui serait des plus intéressants à étudier.

1. Le « cycle des poupées » de François Billetdoux

Un premier état des *Veuves* a en effet été enregistré le 26 juin 1972 à l'Auditorium 102 de la Maison de la Radio [4]. Une reprise (peut-être sous le titre *Le Chapeau-soleil* ?) a lieu quelques semaines plus tard, le 18 juillet 1972, dans le cadre du Festival de Vaison-la-Romaine-Carpentras [5], en coproduction avec France Culture-ORTF. La véritable création scénique, « en nouvelle version » comme le précise l'auteur [6], se fait à l'automne à Paris, le 25 octobre 1972, pour 50 représentations à l'Espace Pierre Cardin. Une seule reprise a lieu un peu plus d'un an et demi plus tard dans la Round House à Londres, pour dix représentations (du 29 mai au 18 juin 1974), avec le concours de l'Association Française d'Action Artistique. Des changements de distribution sont effectués entre ces différentes dates, le plus notable concernant le rôle de l'Oncle Rouge-et-or qui, interprété par François Billetdoux à l'Espace Pierre Cardin, est confié à Olivier Hussenot à la Round House. En 1981, une adaptation radiophonique réalisée par Georges Gravier est diffusée sur France Culture.



Doc. 1 â Répétition des *Veuves* à l'Espace Cardin, avec François Billetdoux, 1972. Photographie : Michel-Jean Robin.

Par ailleurs, comme le remarque Jean-Pierre Miquel dans l'introduction qu'il rédige pour sa publication dans *L'Avant-scène*, *Les Veuves* est l'aboutissement d'un bref « cycle des poupées » commencé un an plus tôt avec *Ne m'attendez pas ce soir*, « poème-spectacle » de François Billetdoux créé le 20 octobre 1971 au Petit Odéon à l'invitation de Miquel qui en assurait la programmation. Je cite ce dernier :

> […] pour la première fois, je crois, Billetdoux avait donné plus d'importance à l'image qu'au texte. Il s'était laissé provoquer par une grande poupée de Jacques Voyet, par d'autres objets et par des sons. Il avait établi des relations entre lui, trois acteurs, des musiques et des objets d'art [7].

Ces deux œuvres, *Ne m'attendez pas ce soir* et *Les Veuves*, ont en effet bien des points en commun, lesquels ne se réduisent pas à la seule présence des marionnettes de Jacques Voyet. L'un d'eux est la citation, en filigrane, des derniers mots écrits par Gérard de Nerval à sa tante avant de se suicider : « Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche [8]. » La première pièce y fait clairement allusion en reprenant dans son titre, sous une forme légèrement modifiée, la première partie de la citation, complétée et restituée à Nerval sur la page de titre de l'édition de 1994 [9]. Dans *Les Veuves*, la formule d'adieu du poète apparaît dans le texte même de la pièce, sous la forme d'un télégramme adressé par l'Oncle Rouge-et-or aux trois jeunes filles qui lui ont demandé de revenir au village : « Ne-m'attendez-pas-ce-soir-car-la-nuit-sera-noire-et-blanche [10] ».

Un autre point commun entre ces deux œuvres est la présence d'un protagoniste masculin interprété par François Billetdoux lui-même, Bonaventure dans *Ne m'attendez pas ce soir* et l'Oncle Rouge-et-or dans *Les Veuves*, personnages étranges et comme décalés par rapport à leur environnement : Bonaventure porte même un masque de clown. Ces figures déléguées de l'auteur sur la scène, interprétées par l'écrivain en personne, sont en outre sujettes à des dédoublements. Dans *Ne m'attendez pas ce soir*, un Enfant Rouge représente Bonaventure enfant, entraînant la pièce dans un long retour en arrière. À la fin des *Veuves*, l'Oncle Rouge-et-or reconnaît dans l'enfant Poussière comme un prolongement de lui-même. C'est assez dire que ces deux pièces peuvent être lues comme des autofictions théâtrales, l'auteur se projetant dans la diversité de ces figures pour revisiter les souvenirs de son enfance ou sa relation avec ses propres filles. Analysant la place que Raphaële Billetdoux, en 4e de couverture de son récit autobiographique *Chère Madame ma fille cadette*, donne à une photographie de son père dans *Ne m'attendez pas ce soir*, Nicole Trêves confirme cette interprétation :

> Cette photo nous offre l'équivalent visuel de la toute première phrase de *Chère Madame ma fille cadette* : "Mon père était auteur dramatique. Personne à part cela ne peut dire qui il était." (p. 11). Enfin, faire surgir (mais d'une manière si allusive, en insérant la photo du père y jouant un rôle) le titre de sa pièce *Ne m'attendez pas ce soir*, n'est-ce pas rappeler, ou tout simplement revivre pour soi-même, intimement et d'une manière cachée, cette composante primordiale de la relation avec un père sur la présence duquel on ne pouvait guère souvent compter ? Combien de fois dans la vie quotidienne François n'a-t-il pas annoncé aux siens "Ne m'attendez pas ce soir" [11] ?

Un dernier point commun, enfin, est l'équipe artistique rassemblée autour de ces deux créations ; la part importante qu'y occupent les arts plastiques, tout d'abord : dans *Ne m'attendez pas ce soir*, sont présents sur la scène une sculpture de Louis Chavignier, l'*Épouvantail aux miroirs*, un tableau de Jacques Voyet, *Quatre jeunes filles en bleu*, un portrait de *L'Enfant Rouge* « par Adrienne Bx » (Adrienne Billetdoux, mère de François),

ainsi qu'une grande marionnette de Jacques Voyet, la Figure. Dans *Les Veuves*, nous trouvons 21 grandes marionnettes de Jacques Voyet, celle plus petite de l'enfant Poussière ainsi que (sur les versions manuscrite et multigraphiée) deux énigmatiques « têtes aux voiles ».

Le travail sonore est lui aussi très important, François Billetdoux s'entourant notamment de collaborateurs artistiques, ingénieurs du son [12] et musiciens, qu'il a pu rencontrer dans son travail pour la radio. Significativement, la liste des personnages est remplacée, dans *Ne m'attendez pas ce soir*, par une « Instrumentation » où apparaissent, en plus des protagonistes de la pièce, des éléments de décor, un « rythme lumineux », mais aussi un « objet sonore », le Vroum, « une suite de bruitages en stéréophonie », ainsi qu'un chant d'Irène Pappas sur une musique composée par Vangelis Papathanassiou. Dans *Les Veuves*, nous retrouvons la musique de Vangelis, mais le chant est celui de Katharina Renn, comédienne d'origine allemande et collaboratrice de longue date de François Billetdoux, puisqu'elle a joué dans *Tchin-tchin* en 1959. Surtout, sont présentes sur la scène des structures sonores de Bernard et François Baschet, sur lesquelles improvise Alain Bouchaux. Les frères Baschet sont des facteurs d'instruments qui ont beaucoup travaillé dans le domaine de la musique concrète, en collaborant par exemple avec le Groupe de Recherche Musicale de Pierre Schaeffer à l'ORTF. On reconnaît en particulier sur les photographies publiées dans *L'Avant-scène* une « tôle à voix » des frères Baschet, que le texte de la pièce désigne comme une « croix sonore », diffusant les messages-télégrammes « aux quatre vents [13] ».

On voit donc que, pour ces deux productions, François Billetdoux s'écarte des modes de composition dramatique qu'il avait préalablement suivis, ceux d'un théâtre fondé sur la parole, pour explorer les voies d'une écriture scénique enrichie, basée sur la mise en jeu d'une « instrumentation » qui serait tout à la fois sonore, plastique, lumineuse et poétique. En cela, il suit le pas de son époque : du *Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel mis en scène par Jean-Louis Barrault jusqu'aux expérimentations de Jacques Poliéri, des happenings de l'avant-garde américaine jusqu'au Théâtre Panique de Fernando Arrabal, Roland Topor et Alejandro Jodorowsky, du *Regard du sourd* de Robert Wilson jusqu'aux spectacles du Bread and Puppet, les années 1960 et le début des années 1970 ont vu se multiplier les transferts de charge du dicible au visible et, plus généralement, les nouveaux modes d'agencement entre les composants verbaux et non-verbaux de l'action théâtrale. En France tout particulièrement, l'idée de « théâtre total » ou de « spectacle total », suscite à cette époque d'innombrables débats et prises de position [14].

Il est rare, cependant, de voir un auteur de théâtre associer si intimement à son écriture les éléments d'une dramaturgie visuelle et sonore, et surtout de présenter ceux-ci à égalité avec les personnages humains de sa pièce : des « fils de perspective ouvrant l'espace » ou un « morceau de porte ouvragée » ne sont-ils pas intégrés dans l'« Instrumentation » de *Ne m'attendez pas ce soir* au même titre, par exemple, qu'Évangéline ou l'Entrepreneur de démolition ? Les éléments musicaux, quant à eux, sont directement associés à la production du sens, comme le montrent les didascalies des versions manuscrite et multigraphiée des *Veuves* ; on y lit, par exemple :

> De très courtes interventions
>
> signifiant musicalement : attente,
>
> de temps en temps,
>
> et qui seront de moins en moins espacées [15]…

Ces choix n'impliquent pas seulement une forme de révolution copernicienne pour le théâtre dramatique dans les rapports hiérarchiques de la parole théâtrale avec les composants visuels et sonores de la représentation, mais aussi un renversement du temps de l'écriture par rapport à celui du plateau. L'écriture de la pièce, en effet, ne précède plus la mise en scène, anticipant sur son devenir scénique potentiel par le biais des didascalies, mais elle vise à consigner les traces du spectacle tel qu'il a réellement eu lieu et qu'il s'est inventé, au moins partiellement, dans le temps des répétitions. Comment écrire, par exemple, « *Bonaventure se retourne et l'Épouvantail aux miroirs semble devenir un manteau de bronze dont il se revêt* [16] » si l'on n'a pas déjà pu vérifier, sur le plateau, comment jouer avec la sculpture de Louis Chavignier ? François Billetdoux l'affirme d'ailleurs dans un bref préambule au texte des *Veuves* :

> Ce spectacle a été composé sans écriture préalable, par invention de "moments" visuels et sonores, s'inscrivant directement dans l'espace scénique et modelés par approches jusqu'à l'architecture finale [17].

Le témoignage de Virginie Billetdoux le confirme : son père n'avait pas achevé la rédaction de son texte au moment de commencer les répétitions, mais disposait seulement d'un canevas « très serré » qu'il a « remanié et amplifié » à partir des essais réalisés avec l'équipe artistique [18]. C'est donc dans le va-et-vient entre le temps du travail scénique et celui de la consignation écrite que s'est progressivement construite cette « tapisserie lyrique [19] », selon un processus qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler une « écriture de plateau ». Ce processus, certes, n'est pas neuf : c'est celui de tous les auteurs habitués à travailler avec une troupe, de Shakespeare à Molière. Hélène Cixous (avec le Théâtre du Soleil), Didier-Georges Gabily, Wajdi Mouawad ou Joël Pommerat l'ont pratiqué ou continuent de le faire à des degrés divers. Mais cette pratique est plutôt rare au début des années 1970, sur une scène théâtrale encore largement dominée par le prestige des auteurs dramatiques, et plus encore lorsque l'écriture renonce à la toute-puissance du langage pour convoquer la musique et les arts plastiques. Geneviève Latour, dans la notice biographique qu'elle consacre à l'écrivain sur le site internet de l'Association de la Régie Théâtrale, a donc raison de caractériser cette période du travail théâtral de François Billetdoux comme celle de « la recherche de formes scéniques inédites [20] ».

2. Des marionnettes « shamanes »

Je voudrais maintenant examiner de plus près la place qu'occupent les marionnettes de Jacques Voyet dans ces deux textes. Un mot sur leur créateur, d'abord.

Jacques Voyet est un dessinateur, peintre et sculpteur discret, secret même. Ses tableaux baignent dans une lumière étrange, tremblée, à la limite du fantastique, même lorsqu'on le voit réinterpréter à sa façon des thèmes de Balthus, de Vermeer ou d'Edward Hopper. Selon le témoignage de Michel-Jean Robin, assistant de François Billetdoux pour la mise en scène des *Veuves*, c'est son travail de dessinateur, en particulier avec la technique du fusain, qui lui donne le désir de réaliser des marionnettes : amené à dessiner une comédienne couchée dans un cercueil, il est gagné du désir de voir s'animer les traits qu'il a formés sur le papier. Son travail de sculpteur, aussi, intègre des figures proches de la poupée ou de la marionnette, en aluminium ou en tissu, par exemple.

Avant de rencontrer François Billetdoux, Jacques Voyet a été décorateur de théâtre pour des spectacles de Guy Suarès à la Comédie de la Loire à Tours (*Zoo Story* d'Edward Albee et *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Meijas* de Federico García Lorca, 1968). C'est pour *Le Damné* de René de Obaldia, spectacle créé à la Comédie de la Loire en février 1969 dans une mise en scène de Guy Suarès [21], qu'il construit ses premières marionnettes. Mais c'est d'abord comme peintre qu'il participe à la création de l'espace scénique de *Ne m'attendez pas ce soir*, avec un tableau intitulé *Quatre jeunes filles en bleu* qui, comme le portrait de *L'Enfant rouge* peint par Adrienne Billetdoux, s'éclaire par instants pour donner vie aux personnages représentés. Il semble bien que ce soit aussi pour ce spectacle qu'il réalise sa première marionnette de taille humaine, « la Figure » faite en tissu. Bien que les documents iconographiques manquent pour avoir une idée précise des œuvres ainsi réunies sur la scène, tableaux et marionnette font vraisemblablement contraste avec la sculpture en bronze de Louis Chavignier, l'*Épouvantail aux miroirs* qui n'est pas, elle, attachée précisément à un personnage.

Pour *Les Veuves*, Voyet réalise 21 grandes « marionnettes-shamanes », selon son expression : elles font presque 2 mètres de haut et sont manipulées par l'arrière, par des marionnettistes vêtus et cagoulés de noir, tels ceux du Bunraku japonais qu'on a pu voir pour la première fois à Paris au festival du Théâtre des Nations, en avril 1968. Le personnage du jeune enfant Poussière, quant à lui, est représenté par un petit pantin en tissu qu'anime notamment Virginie Billetdoux.

Ces premiers pas dans le métier de marionnettiste se prolongeront par la création d'une compagnie, le Théâtre de marionnettes Jacques Voyet, qui créera notamment *La Mort blanche*, adaptation d'un conte japonais présentée au Festival de Nancy, *Une messe pour Barbe-Bleue* aux III^{e} Rencontres Internationales d'Art Contemporain de La Rochelle (1975), *Les Possédées* au Théâtre national de Chaillot à l'invitation d'Antoine Vitez en 1984 : le metteur en scène, en effet, a fait installer un théâtre de marionnettes dans le

grand foyer du théâtre, où jouent régulièrement Alain Recoing ou Pierre Blaise.

À propos de ce dernier spectacle, évocation des « possédées de Loudun » (ville dont Jacques Voyet est originaire), un spectateur écrit ce compte-rendu :

> Splendide ! Un rituel magique conduit par dix officiants. Pas une parole, une musique de bal portée à son paroxysme. Des poupées… non des femmes… hypnotiques. En général, de la taille du manipulateur, mais d'autres soit plus petites, soit totem démesuré, selon la symbolique impliquée. Manipulation à la japonaise, une main à l'intérieur de la tête, l'autre régissant les bras ou le corps. Le manipulateur, vêtu de noir, visage découvert totalement investi par son personnage. "Recherche des possibilités du comédien face à son double avec l'intention de montrer la force d'envoûtement des sosies et leur pouvoir", lisons-nous sur le programme. Ballet halluciné et hallucinant où le manipulateur étreint à bras le corps la manipulée, où la manipulée violente le manipulateur dans une rixe de désir et d'amour. La tension intérieure est si forte qu'à certains moments on ne sait plus qui manipule l'autre [22] !

Ce témoignage nous permet de deviner pourquoi Jacques Voyet appelle « marionnettes-shamanes » les figures qu'il construit pour *Les Veuves*. L'étrangeté de ces interprètes, surtout lorsqu'elles approchent de la taille humaine, le fascine. Silhouettes inquiétantes qui émergent de l'obscurité du plateau pour y replonger ensuite, selon le témoignage de Michel-Jean Robin, ces marionnettes semblent manipulées par leur ombre ou leur double, le comédien vêtu de noir qui accompagne et guide leurs mouvements. Leur présence est d'autant plus troublante qu'elles restent longuement muettes et immobiles, semblant ainsi, comme la grande Figure de *Ne m'attendez pas ce soir*, s'extraire des espaces de la mort pour revenir un instant à la vie. Ces considérations ne sont pas seulement celles de Jacques Voyet. L'auteur des *Veuves*, si l'on en croit Agnès Pierron, les partage :

> Pour François Billetdoux, […] les rapports du comédien et de la marionnette sont troubles. Ils sont liés aux degrés d'existence des comédiens et des marionnettes, dans le rapport de forces qui s'établit entre eux, les marionnettes étant forcément – pour lui – les plus fortes, parce qu'elles sont muettes [23].

Cette puissance de la marionnette ne se mesure pas seulement dans la relation imaginaire qu'entretient avec elle le manipulateur : elle s'étend aussi à l'ensemble des interprètes présents sur le plateau puisque, dans *Ne m'attendez pas ce soir* comme dans *Les Veuves*, les acteurs ont à composer et à jouer avec ces autres « degrés d'existence », ces présences à peine incarnées, comme creusées par l'absence. C'est pourquoi je voudrais, dans un dernier temps, examiner quel mode de construction dramaturgique régit les rapports des uns et des autres.

3. Glissement et diffraction des identités

Le point de départ de *Ne m'attendez pas ce soir* est, en apparence, des plus ténus : homme déjà vieillissant, Bonaventure a longuement croisé le regard d'une jeune fille, Évangéline, ce qui a produit chez l'un comme chez l'autre une forme d'ébranlement intime. Tous deux présents sur la scène, mais dans des espaces distincts, ils repensent à cet instant. Celui-ci a déclenché chez Bonaventure une forme de rêverie mélancolique, révélatrice du difficile renoncement aux jeux de séduction qu'implique l'accumulation des années, tandis qu'en écho Évangéline, couchée dans un hamac, laisse vagabonder ses pensées et son désir. Puis, à la fin de la première séquence, la rêverie de Bonaventure se fait remémoration et l'on voit apparaître un Enfant rouge, figuré par un portrait peint qui représente le vieil homme lorsqu'il était enfant. Dans la deuxième séquence, la présence de l'Enfant rouge se complète d'une voix, tandis que des souvenirs de l'enfance de Bonaventure dans les années 1930 commencent de se matérialiser, souvenirs auxquels il assiste comme au spectacle de sa propre mémoire, les commentant parfois au micro. Les séquences suivantes voient ces images se faire de plus en plus consistantes, puis les deux strates temporelles, celle du présent et celle du souvenir, se mêler. Au centre de ces souvenirs, il est question d'une grande maison au bord de l'océan, promise à la démolition (l'un des personnages est d'ailleurs nommé l'Entrepreneur de démolition), de la rencontre d'un personnage masculin, l'Homme Qui, avec la mère de l'Enfant rouge, Rosalie, et de leur idylle naissante mais aussitôt repoussée, tandis que l'enfant est emmené en promenade automobile par le chauffeur de l'Homme Qui. La dernière séquence, qui entremêle les voix et les identités, montre le retour de l'Homme Qui auprès de Rosalie : retour rêvé ou retour véritable, il est impossible d'en décider.

La Figure (elle ne porte pas d'autre nom), grande marionnette construite par Jacques Voyet, est présente sur la scène mais presque toujours immobile, placée sur un reposoir « comme un amas de chiffons [24] ». À plusieurs reprises, et notamment dans la dernière séquence, elle apparaît comme la matérialisation scénique de Rosalie : c'est bien à elle que l'Homme Qui s'adresse dans le dialogue amoureux, et c'est elle qu'il ramène à la vie, sous ses caresses, à la toute fin de la pièce.

Cependant, de même que l'identité de Bonaventure se partage, sur la scène, entre la présence physique de François Billetdoux incarnant le personnage vieillissant, un tableau de l'Enfant rouge et une Voix de l'enfant rouge, celle de Rosalie se diffracte aussi en plusieurs régimes de présence : la Figure, la voix d'Évangéline (ou plus exactement celle de l'actrice jouant Évangéline, Virginie Duvernoy) et, à la fin, un chant enregistré d'Irène Pappas. La dernière didascalie, en effet, décrit ce moment comme suit :

> *Sort de la Figure qui peu à peu se relève et renaît sous les caresses de l'Homme Qui, le chant terrible d'Irène Pappas avec ses longs cris de*

jouissance et de naissance [25].

Nous nous trouvons donc devant un dispositif dramaturgique particulièrement complexe, puisque deux opérations inverses s'y conjuguent : d'une part, un même personnage peut se manifester sous plusieurs modes d'incarnation distincts, visuels ou sonores, animés ou inanimés (tableau, acteur, marionnette, voix). D'autre part, une actrice peut, tout en conservant son propre personnage, endosser fugitivement un autre rôle. Dans certains cas, l'*Épouvantail aux miroirs*, la sculpture de Louis Chavignier, sert d'opérateur pour ces changements d'identité, en reflétant dans un miroir les visages successifs de Bonaventure et de l'Enfant rouge. Dans d'autres cas, cependant, c'est le jeu des comédiens qui doit seul le permettre, comme lorsque l'Homme Qui, après avoir été éconduit par Rosalie, s'adresse à Bonaventure présent sur la scène comme s'il était encore l'Enfant rouge. Ainsi les deux protagonistes sont-ils tous deux traversés par des voix venues du passé, celle de sa propre enfance pour Bonaventure, celle de la mère de Bonaventure pour Évangéline.

Le dispositif dramaturgique des *Veuves*, par comparaison, est plus simple, les identités y apparaissant mieux stabilisées : d'une part trois petites filles, Chrysalide, Marie-Châtaigne et Petite-Misère, jouées chacune par une actrice ; d'une autre leurs tantes les Veuves, femmes prématurément vieillies d'un village dont Virginie Billetdoux précise qu'il est construit à partir de souvenirs liés à la grand-mère maternelle, d'origine corse, qui a élevé son père, ces Veuves étant représentées par les 21 « marionnettes-shamanes » de Jacques Voyet ; puis l'Oncle Rouge-et-or, joué par François Billetdoux ; enfin les « crapaudines », interprétées par quatre comédiennes qui incarnent les servantes des vieilles femmes : étranges présences elles aussi, presque muettes, vêtues de longues robes de bure jaune, voûtées malgré leurs jeunes visages, et qui semblent plutôt sortir de la forêt de Brocéliande que d'un village des montagnes corses. Billetdoux les décrit en ces termes :

> Mais survient une *crapaudine*, ce genre de personne dont on se demande ce que c'est dans les campagnes : de l'animal ou du végétal, des sortes d'entre-deux encore embourbés, avec une figure, et dont on ne s'aperçoit pas qu'elles sont là ou pas là, et qui servent à tout [26].

Dans ce village, tous les hommes sont morts ou bien partis ; la seule présence masculine est celle de Poussière, « un garçon fragile, fait de silence et de tremblement, qui n'avait pas encore atteint l'âge de raison [27] ». Le sort de cet orphelin, de père et mère inconnus, préoccupe les trois petites filles qui appellent à la rescousse l'Oncle Rouge-et-or : un homme qui autrefois a vécu dans ce village, qui y a séduit (ou rêvé de séduire) quelques-unes de celles qui sont aujourd'hui les Veuves, qui y a aimé une énigmatique Dame-de-midi au « chapeau-soleil » et qui s'est enfui pour parcourir le monde. Aujourd'hui, il hésite encore à revenir sur les lieux de son passé, tarde un peu, puis se décide enfin. Faisant le tour des Veuves, échappant à leurs appels, les

interrogeant sur la disparition de tous les hommes, l'Oncle Rouge-et-or reparcourt les lieux de son enfance, retrouve Poussière qui avait disparu, songe à repartir avec lui et les trois petites filles, mais finit étouffé entre les corps des Veuves. La fin cependant reste ouverte : les trois petites filles entourent de leurs soins Poussière qui apprend à marcher, répétant « Commençons recommençons » [28].

Si les identités sont clairement dessinées, si la fable est plus immédiatement lisible que celle de *Ne m'attendez pas ce soir*, on voit qu'une certaine ombre de fantastique s'étend aussi sur cette pièce. La présence des Veuves, d'abord, est souvent fuyante : elles ne sortent dans la lumière que pour replonger parfois immédiatement dans l'ombre, telle la nonne qui « s'enfuit comme si elle n'existait pas [29] ». Toujours fragmentaires, les souvenirs rapportés par les uns et les autres suscitent plus de questions qu'ils ne permettent de deviner ce qui s'est passé entre l'Oncle et toutes ces femmes. Toutes semblent garder derrière leurs vêtements de deuil, leur mutisme et leurs grands yeux noirs de lourds secrets, celui de leurs relations avec l'Oncle Rouge-et-or, mais aussi celui de la disparition de leurs maris, ce qui pousse Marie-Châtaigne à demander : « Est ce que ce ne sont pas les Veuves qui les tuent [30] ? »

Enfin, les voix semblent parfois se détacher des corps pour flotter, invisibles, dans l'air, ou bien encore une fois pour prendre possession d'un autre corps. Dans les versions manuscrite et multigraphiée de la pièce, il est à plusieurs reprises précisé que des voix prolongent en écho, dans différentes langues, les répliques prononcées sur la scène, et l'on voit aussi l'interprète d'une crapaudine dire une réplique « au nom de l'Aveugle rouge », l'une des Veuves. La mystérieuse Dame-de-midi, dont l'Oncle était amoureux, prend la parole après la mort de celui-ci : bien que le texte publié dise qu'elle apparaît alors « tranquille et enluminée sur son trône d'or vert », elle ne figure pas dans la distribution et ne semble donc pas avoir été incarnée sur la scène. L'insistance sur sa voix, « sur une seule corde, avec un accent pas d'ici [31] » invite à formuler une hypothèse : sans doute s'agit-il de la voix enregistrée de Katharina Renn, mentionnée dans la présentation du spectacle – les versions manuscrite et multigraphiée renforcent d'ailleurs cette hypothèse puisqu'elles prévoyaient, au lieu de cette Dame-de-midi, une Dame-Reine s'exprimant en allemand. Le moment le plus étrange, cependant, est celui où, dans la scène finale, la « grosse voix retenue[32] » de l'Oncle Rouge-et-or vient se substituer à celle de l'enfant Poussière, vite relayée par celle de la Dame-de-midi : il semble alors que le *dibbouk* de l'oncle mort, doublé par celui de la femme dont il était amoureux, prenne possession du frêle corps de l'enfant-pantin…

Au terme de cette première enquête, beaucoup de questions restent non résolues, on le voit. Il me semble cependant que deux grandes directions du travail d'interprétation peuvent déjà apparaître.

La première, c'est que les marionnettes de Jacques Voyet viennent s'insérer dans une composition théâtrale d'une grande complexité, tant pour ce qui concerne la variété des éléments visuels et sonores mis en jeu que pour les glissements d'identité venant

affecter les personnages principaux. Parce qu'elle implique la dissociation du corps et de la voix, parce qu'elle apparaît elle-même comme une figure double, bordée par son ombre, ce manipulateur vêtu de noir, la marionnette devient ici un instrument privilégié dans l'expérimentation que fait François Billetdoux d'une écriture scénique « totale », pour reprendre le vocabulaire des années 1960 – 1970 : une dramaturgie qui ne serait pas fondée sur la simple addition des moyens scéniques, mais sur leur décomposition et recomposition en une œuvre puissamment originale. Anticipant sur des dispositifs théâtraux aujourd'hui familiers, mais qui étaient alors presque entièrement inédits, l'auteur va jusqu'à faire quitter leur rôle d'instrumentistes presque invisibles aux manipulateurs des marionnettes pour les insérer fugitivement, à deux reprises, dans l'univers fictionnel ; une première fois, pour faire d'un marionnettiste le spectre du mari de l'une des Veuves :

Soudain l'oncle désigne Rosalie :

– Et qu'est devenu Noël

Noël Martinetti

qui était amoureux de toi ?

Rosalie se sent fautive

et se jette pour pleurer

de bras en bras.

Son manipulateur

â□□ Noël, censément –

se détache et va

vers le bâtis d'échelles.

Une deuxième fois pour le faire tomber sous les coups de ses propres marionnettes :

Un manipulateur

aux prises avec trois Veuves

se débat

â comme s'il avait pris parti pour l'Oncle.

On l'étouffe.

On le jette à terre [33].

La deuxième direction d'interprétation, elle, n'a été évoquée qu'en filigrane : c'est la capacité de la marionnette à mettre en scène les questionnements les plus intimes, les plus radicaux, les plus douloureux – ici, ceux de l'auteur sur lui-même. Les éléments autobiographiques sont nombreux dans ces deux pièces : la simple décision que prend François Billetdoux d'accrocher sur la scène un portrait de lui enfant, réalisé par sa mère disparue lorsqu'il avait sept ans, nous laisse deviner quel nœud de souvenirs personnels trouve sa transposition théâtrale dans *Ne m'attendez pas ce soir*, jusqu'à l'image finale de la Figure maternelle ressuscitant, naissant et jouissant dans un même cri. De même *Les Veuves*, avec cet Oncle Rouge-et-or parcourant le monde, retardant le moment de revenir au village où l'attendent trois petites filles, donne-t-elle à François Billetdoux la possibilité de « revivre pour soi-même, intimement et d'une manière cachée » (pour reprendre la formule de Nicole Trêves), mais aussi de façon tout à la fois plaisante et grave, sa propre difficulté à vivre sous le toit familial, parmi les siens.

La complexité du dispositif dramaturgique dans ces deux pièces, leurs jeux de masques et de dédoublements, leurs compénétrations du présent et du souvenir, trouvent très certainement l'une de leurs principales raisons d'être dans l'exposition publique qu'y fait l'auteur de ses fêlures intimes. C'est en cela, aussi, que les marionnettes sont « shamanes » : dans leur capacité à faire revenir les fantômes du passé.

Notes

[1] Je tiens ici à remercier les personnes qui ont eu la gentillesse de répondre à mes questions et de m'aider à mieux comprendre les informations et les documents que j'ai commencé de rassembler : en particulier Virginie Billetdoux, fille de l'auteur et comédienne dans *Les Veuves*, où elle jouait le rôle de Marie-Châtaigne, Michel-Jean Robin, qui a joué dans les deux spectacles et assisté François Billetdoux pour la mise en scène des *Veuves*, ainsi que Jean-Jacques Martin et Alain Irlandes, amis proches du peintre et marionnettiste Jacques Voyet, collaborateur de François Billetdoux sur ces deux spectacles.

[2] François Billetdoux, « Les Veuves », *L'Avant-scène théâtre*, n°571, 15 septembre 1975.

[3] Sous les cotes Ms 4-COL-162 (314) pour le manuscrit et Ms 4-COL-162 (315-316) pour deux exemplaires de la version multigraphiée. Cette dernière met au propre la version manuscrite, mais comporte quelques légères modifications, soit dactylographiées, soit sous forme de corrections manuscrites.

[4] Le Fonds François Billetdoux de la Bibliothèque nationale de France conserve en effet deux bandes magnétiques de ces enregistrements, malheureusement non communicables (Ms. ASPBAN 4763 et ASPBAN 4764 – « *Les Veuves. Bande 3* » et « *Les Veuves. Bande 4. 6e séquence. 7e séquence* » : enregistrements sonores, 1972).

[5] *L'Avant-scène*, numéro cité, p. 19, donne le titre des *Veuves* pour cette production. Mais le catalogue du Fonds F. Billetdoux indique pour sa part le 14 juillet 1972 comme date de création de *Chapeau-soleil*, de même que *Pizzicati pour un pingouin* (deux volets d'un diptyque intitulé *On dira que c'est le vent*), qu'il classe parmi les œuvres radiophoniques de l'auteur.

Par ailleurs l'Association de la Régie Théâtrale indique pour le 18 août, au programme de ce même Festival de Vaison-la-Romaine – Carpentras, la création du *Chapeau-soleil* (en ligne ici). Comme l'expression « chapeau-soleil » se rattache à un personnage des *Veuves* (« N'avez-vous pas connu la Dame-de-Midi ? / celle qui savait tout / sous son chapeau-soleil ? », *ibid*., p. 29) il s'agit peut-être d'une première version de cette pièce, mais cela reste (comme la date) à vérifier…

[6] *L'Avant-scène*, numéro cité, p. 19.

[7] Jean-Pierre Miquel, « Le grand auteur français de sa génération », *L'Avant-scène*, numéro cité, p. 20.

[8] Gérard de Nerval, lettre à Mme Alexandre Labrunie, 24 janvier 1855, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1956, p. 1134.

[9] François Billetdoux, *Ne m'attendez pas ce soir*, Arles, Actes Sud – Papiers, 1994.

[10] F. Billetdoux, « Les Veuves », *L'Avant-scène*, numéro cité, p. 26.

[11] Nicole Trèves, « *Chère Madame ma fille cadette* de Raphaële Billetdoux : biographie, autobiographie ou livre inclassable ? », dans Michael Bishop & Christopher Elson (dir.), *French Prose in 2000*, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2002, p. 107.

[12] Madeleine Sola et Nicole Prat dans *Les Veuves*.

[13] F. Billetdoux, « Les Veuves », *loc. cit*., p. 24.

[14] Voir par exemple le dossier réuni sous ce titre dans *Le Théâtre dans le monde*, 14^{e} année, n^{o} 6, novembre 1965, et André Boll, *Le Théâtre total*, Paris, Olivier Perrin, 1971. L'expression est récurrente sous la plume de Jean-Louis Barrault.

[15] F. Billetdoux, *Les Veuves*, Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Fonds Billetdoux, Ms 4-COL-162 (314) et Ms 4-COL-162 (315-316).

[16] F. Billetdoux, *Ne m'attendez pas ce soir*, p. 19.

[17] F. Billetdoux, « Les Veuves », *L'Avant-scène*, numéro cité, p. 23.

[18] Entretiens téléphoniques, 3 avril et 3 septembre 2015.

[19] C'est le sous-titre des *Veuves*.

[20] Geneviève Latour, « François Billetdoux ou Un magicien du théâtre », Association de la Régie Théâtrale, en ligne ici.

[21] Entretien téléphonique avec Jean-Jacques Martin, 9 avril 2015.

[22] Marc Chevalier, « À l'école de la marionnette », *Marionnette et thérapie*, bulletin trimestriel 84-2, Paris, 2e trimestre 1984, p. 2.

[23] Agnès Pierron, « De la marionnette aux formes animées », dans Paul Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1982, p. 91. L'une des marionnettes des *Veuves* est aussi appelée « la Shamane » par l'auteur (versions manuscrite et multigraphiée).

[24] F. Billetdoux, *Ne m'attendez pas ce soir*, p. 9.

[25] *Ibid.*, p. 60.

[26] F. Billetdoux, « Les Veuves », *loc. cit.*, p. 24.

[27] *Idem*, p. 23.

[28] La fin des versions manuscrite et multigraphiée voit quant à elle une Dame-Reine parlant allemand, et qui accompagne l'Oncle Rouge-et-or dans un réquisitoire contre l'humanité, coupable d'avoir rendu la Terre « malade ». Les derniers instants de la pièce, toutefois, rejoignent la version publiée.

[29] F. Billetdoux, « Les Veuves », *loc. cit.*, p. 28.

[30] *Ibidem.*

[31] *Idem*, p. 38.

[32] *Idem*, p. 40.

[33] F. Billetdoux, *Les Veuves*, BnF, Fonds Billetdoux, Ms 4-COL-162 (314) et Ms 4-COL-162 (315-316).

Auteur

Didier Plassard est professeur en études théâtrales à l'université Paul-Valéry de Montpellier. Ses travaux portent sur le théâtre contemporain (mise en scène, dramaturgie), le théâtre et les autres arts, le théâtre de marionnettes. Principales

publications : *L'Acteur en effigie* (L'Age d'homme, 1992), *Les Mains de lumière* (Institut International de la Marionnette, 1996, 2005), Edward Gordon Craig, *Le Théâtre des fous* (L'Entretemps, 2013), *Mises en scène d'Allemagne(s) de 1968 à nos jours* (Éditions du CNRS, 2014). Il a aussi dirigé la revue en ligne *Prospero European Review* (2010-2013), le numéro 20 (*Humain / Non humain*) de *Puck – La marionnette et les autres arts* (avec Cristina Grazioli, 2014) et le numéro 37 (*La marionnette sur toutes les scènes*) *d'Art Press 2* (avec Carole Guidicelli, 2015).

Il a reçu le Prix Georges-Jamati d'esthétique théâtrale (1990), la Sirène d'or du festival Arrivano dal mare ! (2012) et été nommé chevalier des Arts et des Lettres (2015).

Copyright

Tous droits réservés.