N° 4 | 2015
François Billetdoux : théâtre & radio

Le goût de l’expérimentation sonore dans Il faut passer par les nuages

Jean BARDET

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-4/2432-le-gout-de-l-experimentation-sonore-dans-il-faut-passer-par-les-nuages
DOI : numerev_2269
Date de publication : 01/11/2015

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

Pour **citer cette publication** : BARDET, J. (2015) Le goût de l’expérimentation sonore dans Il faut passer par les nuages. *Komodo 21*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_2269

Cette pièce majeure de Billetdoux manifeste l'étonnante capacité de l'auteur à se renouveler, cinq ans après la création de *Tchin-Tchin*, en explorant autrement la musicalité du langage, mais aussi celle de la composition dramatique : des « mouvements » remplacent les actes, la progression se fait sonore, les caractères s'imposent par la voix. Les indications scéniques sont ici très précises : il y est question de « ballet », d'« accélérations », de personnages « hors de l'action » semblables aux « musiciens d'un orchestre en attente d'intervenir ». La pièce s'apparente à un « chant multiple » (Jean-Jacques Gautier) que nous tentons de faire entendre.

Mots-clés :
François Billetdoux, Il faut passer par les nuages, Expérimentation sonore, Composition dramatique, Chorégraphie

---

Abstract

This major play by Billetdoux shows the surprising capacity of its author to reinvent himself, five years after the creation of *Tchin-Tchin*, by exploring the musicality of language in a different way, but also by renewing the dramatic composition. Indeed, acts are replaced by movements, the progression gets more sonorous, the characters establish themselves through their voice. The stage directions are really precise, and one can talk here about "ballet", "acceleration", about characters who find themselves "out of the action", like "orchestra musicians waiting for their turn to play". The play resembles a "multiple song" (according to Jean-Jacques Gautier) that we try to make people hear.

Keywords

François Billetdoux, *Il faut passer par les nuages*, sound experimentation, dramatic composition, choreography

Cinq ans après *Tchin-Tchin*, créé au Théâtre de Poche-Montparnasse, l'Odéon-Théâtre

de France accueille *Il faut passer par les nuages*, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault. La pièce est créée le 22 octobre 1964. L'heure de la consécration semble venue. Madeleine Renaud joue le rôle de Claire, le personnage principal, dont elle est aussi le modèle : Billetdoux, qui voit en elle « ce qu'il y a de plus typiquement démesuré dans l'être occidental et qui est français : la folle passion désordonnée du raisonnable [1] », a écrit la pièce non seulement en pensant à elle, mais en l'*entendant* : « […] dites à Madeleine que je l'ai dans l'oreille, je crois, à une virgule près, et que c'est bien agréable cette manière de dire qu'elle a, elle rappelle la flûte chez Mozart [2]. » Quant au choix d'« une petite ville du Sud-Ouest de la France, près de Bordeaux, en l'année 1963 » pour situer l'intrigue d'une action contemporaine de l'écriture de la pièce, on notera que le Sud-Ouest est avant tout pour l'auteur une région « où l'on aime encore prononcer » et il veut que ses personnages en aient l'accent, « pour le jeu des mots, pour le plaisir de les dire [3] ». Précisément, il est beaucoup question de son, de rythme, de musique dans cette pièce, divisée en cinq parties appelées non pas *actes* mais *mouvements* et où la référence à la musique est vite explicite par les indications apportées au début de chacun de ces mouvements : Billetdoux invite à jouer le premier, qualifié aussi d'Ouverture, *allegro ma non troppo* ; divise le deuxième en deux « moments dramatiques [4] » à jouer *andantino* le premier, *grave* le second, simultanément décrit comme un *scherzo* ; fait du troisième mouvement un *allegro pathétique* ; invite à jouer le quatrième *molto vivace* ; et propose pour finir, avec le cinquième et dernier, une *aubade*. Dans des notes préparatoires, l'auteur parle aussi de « composition musicale » et de « symphonie [5] ». Cette approche sonore de la pièce, c'est en fait celle qu'il a du théâtre plus généralement au moment où il écrit *Il faut passer par les nuages*, comme il l'explicite dans une lettre à son metteur en scène Jean-Louis Barrault :

> Or, à l'expérience, le théâtre devient pour moi le lieu musical où rappeler physiquement et métaphysiquement à la fois ce qu'il y a d'immuable et ce qu'il y a de changeant dans l'homme et pour l'homme et où le rappeler réellement au présent, non tant par les significations de la parole ou de l'argument qui sont des ingrédients â□□ que par l'orchestration et la chorégraphie, cette part vivante qu'aucune notation ne saurait transcrire sur la plus précise partition [6].

« Chorégraphie » est un mot utilisé aussi dans la première didascalie du Premier Mouvement et que reprend le philosophe et remarquable critique dramatique Henri Gouhier dans un article sur la pièce en 1964 : « En fait, *Il faut passer par les nuages* est une œuvre où l'imagination chorégraphique n'est pas seulement invitée à inventer un accompagnement visuel mais participe à la création du drame [7]. »

Tentons donc ici de lire « chorégraphiquement » la pièce et sa construction dramatique.

1. De la musique à la scène

Si la chorégraphie désigne l'art de composer et régler danses ou ballets [8], on comprend que Billetdoux utilise le mot pour parler des mouvements des personnages dans une pièce qui non seulement « a vraiment besoin de la représentation pour exister [9] », mais où les indications musicales systématiquement associées aux « mouvements » donnent un rythme à chaque fois différent aux mouvements des personnages sur la scène.

1.1. Premier mouvement

Pour commencer, l'*allegro ma non troppo* du premier mouvement donne lieu, lit-on, à « *un continuel ballet fourmillant, de personnages, d'accessoires et d'effets lumineux* […] ». La didascalie précise : « *Le principal de ce ballet intéresse le rituel en pratique dans la maison de Claire Verduret-Balade, où se centralise l'action. Le reste est d'utilité, pour permettre à la fois de situer les autres lieux et d'aérer la scène aux proportions d'une petite ville active*. »

Le décor de ce premier tableau doit nous permettre de parcourir la petite ville, selon les notes de Billetdoux à René Allio. Le souci de réalisme semble encore dominant, dans son désir de « fixer les images » :

> L'un de mes propos primaires dans cette pièce consiste d'abord à présenter au public une vision naturaliste des choses [10] correspondant à ses habitudes actuelles…
>
> Idéalement disons que le public devrait avoir la sensation qu'on lui présente l'inventaire des signes habituels de la bourgeoisie […] [11] »

Et Billetdoux ajoute, anticipant sur la progression de l'œuvre, que le public doit aussi avoir la sensation « que nous l'invitons à abandonner ce quotidien-là, ces meubles et ces immeubles, dont son esprit est encore occupé, en entrant dans la salle de théâtre. […] ce serait le premier état de notre épuration [12].

Le « rythme rapide [13] » fixé pour ce premier mouvement à « la vivacité aiguë [14] » doit donc donner lieu sur scène à de nombreux déplacements relatifs au train de vie d'une maison bourgeoise, à son personnel, mais aussi au contexte provincial et animé d'un cadre plus large. Une certaine vivacité sans excès doit caractériser le premier temps/tempo de la pièce.

1.2. Deuxième mouvement

Au début du deuxième mouvement, le tempo se ralentit, mais sans excès là encore,

sans aller jusqu'à l'*andante*. Billetdoux précise :

> […] en vérité, ce Mouvement devrait avoir la modération d'un *andante*, il n'implique aucun excès de la part des personnages, il doit être joué « à l'aise », il expose et développe le thème de Claire jusque dans ses harmoniques. Mais la composition veut qu'il soit un peu « pressé ». D'où la décomposition en deux Moments [15].

L'*andantino* du Moment I trouve une traduction spatiale dans le ralenti de l'action qui s'ouvre sur « la "tournée" de Claire en duo avec Clos-Martin [16] ». La didascalie liminaire indique : les personnages, tous en scène, sont « disposés comme dans une fresque, mais en grisaille. Ils ne s'animeront significativement qu'à l'instant de parler. Sinon, ils prendront une position d'attente simple, sans expressionnisme ni autre formulation esthétique. » Une immobilité sobre est privilégiée avant et après les prises de parole qui animent un temps les personnages. L'agitation scénique a disparu, le ballet a cédé la place au tableau.

Peu de changements en apparence au début du Moment II, défini (paradoxalement) comme un *scherzo grave* : on y retrouve l'attente et l'immobilité du moment précédent. on pourrait se croire dans un autre *andantino* : « D'abord ils attendent, […] disposés comme des pions sur un échiquier [17]. » Deux indices cependant suggèrent une progression : les personnages à présent « s'observent », et sont comparés aux pions d'un échiquier, ce qui implique un mouvement que « fresque », à propos du moment dramatique précédent, n'induisait pas. La didascalie fait attendre ce mouvement : « […] quelles vont être les réactions des principaux protagonistes ? […] Lequel va bouger et comment ? » Les didascalies qui introduisent chaque scène de ce deuxième « moment » décrivent ensuite le déplacement des pions :

2. *Jeannot rejoint Josiane.*
3. *Lucas rejoint Manceau. Verduret rejoint Pierre. Lucas rejoint Pierre. Clotilde apporte à Verduret sa valise. Il s'en va.*
4. *Madame Aubin-Lacoste a rejoint Jeannot. Jeannot rejoint Couillard. Jeannot rejoint Adeline. (Benjamin) s'en va vivement. Clotilde apporte à Jeannot sa valise. Il s'en va.*
5. *Manceau rejoint Couillard. Maître Couillard rejoint Pierre. «* […] *un piquet de grève, se formant ». Maître Couillard rejoint Clotilde.*
6. *Le personnel de la fabrique, Max et Mémé (etc.) lentement se répandent en scène* […] *Pierre rejoint Clotilde. Des CRS apparaissent. Pierre rejoint Manceau. La foule se disperse.*
7. *Claire apparaît* […] *Lucas disparaît en douce.*

Le mouvement le plus fréquent est le rapprochement de deux personnages, avec onze occurrences du verbe « rejoindre ». Mais on trouve aussi deux apparitions et une disparition, trois départs, un rassemblement, une invasion et une dispersion. Il y a donc

une grande variété de mouvements, une animation du plateau justifiant la caractérisation de *scherzo*. Billetdoux dit avoir pensé ce « moment » (« qui indique les effets, les échos de la tournée [18] » de Claire) comme « enlevé [19], » « vif et gai [20] ». Les départs et les coups de feu qui éclatent expliquent sans doute pour leur part le qualificatif de « grave ». Autre explication possible : l'auteur parle aussi « des résonances douloureuses » de ce morceau, même si « les péripéties en sont positives : ce sont les fruits de l'action conduite précédemment par Claire et venus à maturation, proprement dit des réactions [21] ». Quoi qu'il en soit, l'appellation paradoxale, contradictoire, de « *scherzo grave* » est bien dans le ton de l'auteur.

Dans ses notes à René Allio, Billetdoux indique que l'on s'éloigne dans ce deuxième mouvement du réalisme au profit de « simplifications » : « […] l'action se concentrant en un nombre restreint de lieux scéniques, ceux-ci bénéficient d'un certain "grossissement" […] »

Ce mouvement est une étape d'un projet théâtral visant à sortir à mesure le spectateur de sa routine, du réalisme de l'Ouverture, pour « […] l'entraîner, par décomposition progressive et variations dans les approches, au cœur des choses, jusqu'au bord d'un premier état de conscience claire [22]. » Billetdoux conçoit la progression dramatique comme une « quête en profondeur », un « passage du figuratif à l'abstrait », qu'il choisit de nommer « défiguration [23] » et qui, entreprise avec le deuxième mouvement, se poursuit et s'achève avec le troisième. Cette « défiguration » se traduit par des « changements d'axe » dont la promenade de Claire est un exemple : « […] le Moment I du deuxième Mouvement […] n'est pas pris sous le même angle, ni du même point de vue que le premier Mouvement, bien que les mêmes lieux soient utilisé [24]. » Il « s'ensuit la nécessité d'une vaste gamme de perspectives », on pourrait dire aussi de multiples variations…

1.3. Troisième mouvement

Dans l'*allegro pathétique* (autre quasi oxymore) du troisième mouvement, les personnages sont de nouveau nombreux en scène mais plus au complet et n'ont plus la place précise qu'ils occupaient sur l'échiquier du *scherzo grave* : « ils ne sont plus situés en des lieux concrètement définis ». L'échiquier cède par ailleurs sa place « à une carte en relief de la ville et des environs », puis à « une salle de ventes [25] ». Billetdoux entend ici explorer « ce qu'il y a de fatal dans la joie [26] ». Les personnages semblent ne plus se rejoindre pour se parler comme ils le faisaient dans le moment précédent, la communication devient plus difficile : « […] c'est à distance qu'ils s'adresseront la parole […] »

Du côté des personnages, on retrouve la situation d'attente présente dans les deux moments dramatiques du deuxième mouvement, mais alors qu'elle leur permettait surtout de s'observer les uns les autres, elle devient maintenant l'occasion de s'écouter les uns les autres, comme si la vue ne pouvait plus suffire, comme si l'oreille devait davantage entrer en jeu, ce que confirme la comparaison des personnages avec des musiciens : « […] lorsqu'ils sont hors de l'action, ils demeurent dans une certaine

tension, écoutant, comme les musiciens d'un orchestre en attente d'intervenir [27]. »

Le réalisme du décor semble encore plus mis à mal que dans le mouvement précédent, pour lui permettre de s'agrandir : « Quant au décor, nous avons l'impression qu'il s'est étendu et il ressemble à une carte en relief où apparaissent en maquettes fort réduites les "Propriétés" de Claire […]. »

On se souvient qu'il restait assez réaliste au premier mouvement, situant l'action dans la maison bourgeoise d'une petite ville très active. Au deuxième mouvement, les lieux demeuraient les mêmes, mais « leur apparence réaliste (était) simplifiée », tout comme le « temps réel » de plusieurs semaines subissait des « contractions, accélérations et effets chronologiques [28] » Il semble qu'au troisième mouvement le décor tende vers une stylisation, qu'il cherche à apparaître comme artificiel, qu'il s'affiche comme tel.

Ce processus de « défiguration » constitue les trois premiers mouvements en première partie de la pièce. Dans les deux suivants, constitués en seconde partie par un entracte dûment indiqué, Billetdoux propose « des images épurées proprement de soucis réalistes [29] » et demande à Allio d'en tenir compte dans son décor. Au décorateur tenté de penser à « la facilité pour changer rapidement de lieux », à la façon de transcrire scéniquement « l'ubiquité », il demande de s'intéresser aux « rapports » entre les personnages :

> Ce qui m'intéresse là […] ce sont *les rapports*, ce qu'il y a d'inconnu et d'inanalysable (de nos jours) entre deux ou plusieurs êtres dans un même temps, et tandis qu'ils ne sont pas en présence les uns des autres et qu'ils ne sont ni dans les mêmes humeurs ni dans la même préoccupation [30].

Et c'est au vocabulaire musical qu'il recourt de nouveau pour exprimer le sens de la simultanéité spatiale voulue dans les deux derniers mouvements : « Il s'agit précisément d'un "concert", ou si l'on préfère : de la mise en train pour une «"jam-session" imprévue [31]. »

1.4. Quatrième mouvement

Dans le quatrième mouvement, « *molto vivace* », la scène semble gagner encore en artifice en se dénaturant, en s'ouvrant à une autre « scène », à un autre espace : celui d'une piste de cirque. « Un vaste cône lumineux vibrant de lumière jaune » est censé la faire apparaître : « [Il] décrit sur le plateau cet apparent ovale d'un cirque, réduisant la scène à ce lieu d'exhibition et de combat [32]. » L'action se veut plus clairement conflictuelle, et l'on pense plus encore à un ring ou à l'arène des gladiateurs qu'à une piste de cirque… À moins que le cirque soit plus proche du cercle qui permet, en y pénétrant, de faire « l'épreuve du vide », comme le suggère Jean-Marie-Lhôte [33].

L'emplacement des personnages reste sensiblement le même qu'au troisième mouvement, mais ils semblent moins visibles hors de l'ovale lumineux ; ils deviennent

« ombres dans l'ombre ». Ils ne semblent plus seulement s'observer ou s'écouter : ils sont absorbés « par l'action qui sera la leur » soit pour se préparer à l'accomplir, soir parce qu'ils « hésitent au bord de l'arène ».

Agir est signifié par l'entrée dans le cirque, mais Billetdoux laisse au metteur en scène le choix de la tradition à adopter, des indications à donner à l'acteur : « tragique, tauromachique, clownesque, etc. » Et la scène, paradoxalement, dans cet espace de convention, semble refonder le réalisme pour que l'acteur se soucie exclusivement « d'exacerber sa sincérité, en prenant appui sur le drame réaliste de son rôle [34]. » C'est un peu comme une mise à nu qui doit se faire, dans cet espace conçu pour prendre des risques. L'action semble ici atteindre son paroxysme, ce que confirme Billetdoux lui-même : « […] c'est la scène centrale de la pièce, la plus haute et la plus pure, hors du temps, paroxystique, dans l'arène. C'est là où le décor peut être le plus nu et le plus abstrait [35]. »

1.5. Cinquième mouvement

« Éveil sous un nouveau jour [36] », l'*aubade* du cinquième mouvement confirme pleinement ce retour à un certain réalisme en même temps que l'espace se resserre sur un cimetière, « une fosse fraîche ([qui y] est creusée. » Billetdoux l'a envisagée comme un temps de fusion entre les règnes animal, végétal et minéral, un moment de réconciliation [37] quasi cosmique. La lumière jaune du mouvement précédent laisse la place à « un petit jour gris ». La scène est dépeuplée, pour ne donner la parole qu'à Pitou, Claire et Paupiette. Une impression d'apaisement se dégage de cette aubade très courte et qui fait écho au « petit jour qui se (levait) [38] » du début de la pièce, comme si l'intrigue trouvait là une manière assez naturelle de se boucler.

Quelle place pouvait bien trouver la musique de scène de Serge Baudo dans une composition dramatique aussi fortement musicalisée ? Elle semble avoir joué un rôle secondaire, Billetdoux en parle comme « le complément décoratif que constitue la bande sonore [39] ». Elle ne semble guère plus importante que « l'utilisation des comparses dans le maniement chorégraphique du mobilier et des accessoires [40] ».

2. La parole ou la difficulté de sortir du « solo »

2.1. Une « fugue d'apparents monologues »

On a pu déjà remarquer en analysant les didascalies ouvrant les divers mouvements que l'adresse à l'autre était incertaine en raison de l'éloignement des personnages entre eux. On trouve ainsi au début du troisième mouvement : « c'est à distance qu'ils s'adresseront la parole ». Gouhier le note déjà en 1964 : « […] dans *Il faut passer par les nuages*, le monologue est, en quelque sorte, la cellule dramatique [41] » : « […] le plus souvent, les personnages s'adressent à un autre, mais tellement "autre" que sa réponse importe peu. Ce sont seulement des gens qui disent tout haut ce qu'ils

pensent [42]. » Et de rapprocher la pièce de Billetdoux d'un roman par lettres…

Dans la lettre déjà citée à Jean-Louis Barrault, l'auteur précise sa conception du dialogue :

> Je voudrais arriver à ne faire prononcer aux personnages que ce qu'ils diraient d'essentiel dans une scène au point le plus noué de la crise, soit sous forme de tirade, de monologue, de confession, de déclaration, de lecture, etc. Et que le dialogue se reconstitue d'une part dans le rapport entre telle tirade et tel monologue, d'autre part dans le traitement visuel de ce rapport [43].

Et c'est une « suite », une « fugue d'apparents monologues », « une entreprise concertante » qu'il invite Barrault à imaginer.

« Fugue » est ici un mot important : comme on le voit très vite en effet, le monologue n'est pas seulement la cellule dramatique évoquée par Gouhier, il compte autant, sinon davantage, pour sa valeur sonore, musicale. Les mots seraient d'abord des notes, et leur sens serait mis en retrait pour mieux participer à un ensemble, à une « composition ». En grand amateur et connaisseur de jazz qu'il est, Billetdoux semble rêver d'une langue qui ne soit que musique : « Les musiciens sont bien veinards de n'avoir pas à formuler en usant de la petite monnaie du parler [44]. » Cette langue aurait une justesse sonore qui lui rendrait la justesse sémantique qu'elle a perdue selon Billetdoux : « C'était savoir vivre autrefois que de bien nommer les choses, de les baptiser chaque fois en leur donnant leur vrai nom [45]. » Elle se rapprocherait sans doute de « la plus ancienne des langues, celle où avant l'apparition du progrès matériel les sentiments trouvaient dans la voix, le geste, un prolongement spontané. […] C'est ainsi que naîtra le *mouvement* d'un chant de piroguiers ; que la pensée parlée deviendra *mélodie* [46] » Une langue qui gardait la mémoire du corps, qui le prolongeait…

Penser l'écriture dramatique comme une chorégraphie, c'est peut-être compenser cette perte du sens véritable des mots, du décalage entre eux et leurs référents, leur redonner une signification par le mouvement d'ensemble, les rendre de nouveau compréhensibles.

Évoquant Shakespeare avec Barrault, Billetdoux le dit « devenu "imparlable" pour les spectateurs des années 60. S'il continue à intéresser le public, c'est selon lui « parce que ses actions dramatiques demeurent lisibles chorégraphiquement [47]. » Ce souci du sonore se retrouve dans son désir d'« améliorer [s]a métrique, en douce », à l'occasion de l'écriture d'*Il faut passer par les nuages* : « Il me semble que l'octosyllabe peut donner une base convenable à un phrasé en correspondance avec le langage parlé d'aujourd'hui [48]. » Le personnage doit pouvoir ainsi faire entendre sa musique. Il est considéré comme un instrument dont l'intervention doit être cadrée, comme l'est une

image au cinéma : « […] chaque personnage est à un certain degré de tension intérieure. Orchestralement, pour un enregistrement sonore, nous chercherions à "sortir" tel instrument parce que sa mélodie est la plus riche ; au cinéma ce serait un gros plan [49]. »

Madeleine Renaud rappelait déjà à Billetdoux « la flûte chez Mozart », mais c'est à tous les acteurs qu'il revient de jouer leur partition : « […] l'acteur serait l'instrumentiste capable de traduire et de reproduire les émotions reçues et transcrites par l'auteur afin de les provoquer à neuf chez le spectateur au niveau du ventre, de la poitrine ou de l'esprit. »

Le décor idéal devrait être ainsi entièrement au service de ces acteurs-musiciens : « Pratiquement, de ce fait, le matériel décoratif ne devrait-il être qu'un outillage propre à aider le comédien dans son expression, soit l'*équivalent d'un matériel d'orchestre.* »

L'ouverture de la pièce semble faite en effet pour que chaque personnage (im)pose sa voix dans une longue prise de parole à laquelle personne ne réplique :

- Marielle (séquence 1)
- Monsieur Verduret (séquence 2)
- Paupiette (séquence 3)
- Clotilde (séquence 4)
- Jeannot Pouldu (séquence 5)
- Mémé Luciole (séquence 6)
- Clos-Martin (séquence 6)

Ce n'est qu'avec la seconde prise de parole de Mémé Luciole, à la séquence 6, qu'un échange avec Maximilien s'engage, et d'ailleurs très brièvement. Il est vrai que l'on quitte alors les lieux fermés des cinq premières séquences (mansarde de Marielle dans la maison Verduret-Balade, chambre de Verduret dans la même maison, salle de bain de l'hôtel particulier Balade, intérieur de la maison Verduret-Balade, confessionnal) pour un lieu plus ouvert, la promenade, « sous les tilleuls peut-être », selon les indications de Billetdoux à Allio [50].

Ces sortes de monologues introductifs avaient déconcerté certains critiques, comme Jean-Jacques Gautier, lors de la création en 1964, qui loin d'y percevoir un « *allegro ma non troppo* », évoquait « un assez long temps de démarrage », « une mise en place volontairement lente », exigeant du spectateur « une accoutumance » pour « admettre et supporter ces soliloques fragmentés dont on ne sait où ils vont ». Son ennui se percevait quand il parlait des « dix ou douze "flashes" » à subir [51]…

2.2. Voix

Comment caractériser les voix mises en place ?

Le parler de Marielle, « la jeune bonne », dans sa lettre à son amie Paulette, a les

couleurs, la familiarité de son âge et des années 1960 : « Je suis vachement contente. Me voilà tombée devine chez qui ? Oui, Mademoiselle : chez la Verduret-Balade […] tu vois le genre […] j'ai préféré me racoucougner sous mon édredon […] mais je m'en fiche. » Elle est la voix d'une fille assez délurée, qui a déjà « couché », comme elle le confie.

Verduret fait entendre à Clotilde sa colère contre elle dans une accumulation d'exclamatives, comme : « Si vous avez un tempérament d'intellectuel, n'épousez jamais une veuve ! Elle a toujours de l'arriéré ! » Il est la voix de celui qui a avalé quantité de couleuvres et n'accepte pas la dernière provocation de sa femme, qui enterre, malgré son interdiction, un homme qu'elle a aimé dans sa jeunesse. Il sera la voix de l'homme faible devant sa femme, devant ses élèves, de l'homme sans caractère.

Paupiette s'adresse à son mari Peter, en train de se raser, en femme attentive aux obligations, à l'apparence, aux ambitions politiques de son mari. Elle est la voix du conformisme bourgeois.

Clotilde**,** la « vieille gouvernante familiale », donne ses instructions à Marielle et multiplie les tournures à valeur impérative. Elle est la voix de l'autorité, de la domination d'un être sur un autre, se mettant sur le même plan que sa maîtresse en disant à Marielle que la précédente bonne était « trop désordre pour nous ». Elle maîtrise les rituels de cette grande maison bourgeoise.

Jeannot Pouldu se confesse à l'abbé Mamiran et lui avoue son « incapacité d'accomplir avec ferveur [s]a méditation matinale », sa tentation de « la chair la plus vénale », son incapacité à y résister malgré ses efforts ascétiques, et surtout son attirance pour une collègue de travail. Il est au mieux la voix du déchirement entre la chair et l'esprit, au pire la voix de l'hypocrisie, de la tartufferie.

Mémé Luciole raconte le passé à Maximilien : celui de Clos-Martin, le défunt dont le corbillard passe, celui de Claire quand elle n'était qu'une « rien du tout ». Elle évoque leurs familles respectives, la liaison entre Clos-Martin et Claire. Elle est la voix de la mémoire, de la médisance, des ragots également ; la *vox populi* en fait, la voix des lieux communs.

Clos-Martin semble d'abord se parler à lui seul avant de s'adresser à Claire. Il évoque son retour au village, sa recherche de Claire, leurs retrouvailles. Il est la voix de « la nostalgie d'un autre monde », du souvenir heureux où l'on rêvait « un baiser au bord de la bouche ».

La reprise de la parole par Mémé Luciole semble mettre un terme à cette juxtaposition de sept longues tirades, mais en réalité le dialogue a du mal à se mettre en place et de nouvelles voix se font entendre confortablement, tant l'interlocuteur reste silencieux ou lointain.

Celle de Lucas, le benjamin de Claire, cherchant à se libérer des gendarmes qui l'ont arrêté. Il est le mauvais garçon, celui qui manie le couteau, qui s'endette au jeu, qui fait la fête et a des démêlés avec la police. Il est la voix de l'enfant prodigue qui implore sa mère de l'accepter tel qu'il est, sans se soucier de « l'opinion d'une ville ». Il est la voix de la marginalité, de la violence (il injurie, menace) et de la liberté (il s'enfuit).

Claire surgissant pour donner des ordres à Clotilde (à propos de Verduret, de Jeannot, du déjeuner du lendemain) est la voix de la régisseuse, de celle qui semble commander au monde entier et dominer le personnel bien sûr mais aussi tous les membres de sa famille, mari compris. Elle est comme un autre metteur en scène.

Benjamin Carcasson est la voix du délateur plein de remords, transpirant abondamment… à Claire, il parle de l'« excès de contention » de Jeannot, mais aussi de sa fréquentation des péripatéticiennes et, par la suite, son amour pour Adeline et la façon dont il la persécute.

Adeline confie à ses collègues le comportement sadique de Jeannot avec elle, la haine qu'elle éprouve, son désir de démissionner. Elle est la voix de l'amoureuse contrariée, prête à se venger.

En femme qui a vécu et qui connaît les hommes, Madame Aubin-Lacotte conseille sa fille en larmes. Elle l'invite à la patience avant de choisir un mari. Elle est la voix de la sagesse de convention.

Pierre Peter entraînant sa mère au tennis et s'adressant à elle en charmeur, en homme plus qu'en fils, voulant être traité par elle en frère, sollicitant ses confidences sur Clos-Martin, est la voix de la complicité tendre et filiale.

Manceau informe Claire des dégâts causés sur le personnel des conserveries par son fils Lucas, qui détourne les apprentis du sérieux, du travail, et les politise contre son frère Pierre, en alimentant leurs revendications. Il est la voix du responsable, de l'homme attaché à l'ordre social.

Maître Couillard présente les comptes à Claire en se mettant en valeur, en la flattant, en lui apprenant que ses affaires vont trop bien, qu'ils sont trop riches. Il y a nécessité à reconvertir, à faire peau neuve. Il est la voix du comptable aveuglé par ses comptes, le messager du changement sans le savoir.

Le docteur Couffin raconte à Pierre au téléphone sa visite médicale à sa mère, sa difficulté à la soigner, à lui parler. Il est la voix de la lucidité, de la distance critique et pleine d'humour, de la complicité amicale par ailleurs

L'abbé Mamiran en prière confie à Dieu son désarroi, son égarement devant la décision de Claire de tout abandonner. Il est la voix de l'incompréhension pathétique.

À la fin du premier mouvement, si l'on excepte Pitou qui n'apparaît qu'au cinquième mouvement, et le compère de Mémé Luciole réduit au rôle de son faire-valoir, tous les

personnages principaux de la pièce ont pu poser leur voix en une longue tirade. Tous sont bien caractérisés par leurs propos, aucun d'eux ne fait double emploi aussi bien sur le plan dramatique que sur le plan sonore. On perçoit une grande diversité de rôles et de voix.

Pour autant, le « ballet fourmillant » voulu par Billetdoux n'est pas si sensible que cela à la lecture et a bien besoin de la mise en scène pour s'incarner (apparition et déplacements des personnages, des accessoires, jeux de lumière). La juxtaposition des prises de parole garde un aspect assez statique (à peine sept pages de dialogue sur les trente-et-une que compte le mouvement). Le rituel de la maison bourgeoise est surtout évoqué par les propos de Clotilde et de Claire, et la présence de la petite ville provinciale existe essentiellement dans ceux de Mémé Luciole. L'aération voulue par Billetdoux n'est pas très sensible car l'essentiel se passe dans des lieux fermés (maisons, église, banque, usine). La promenade n'apparaît que dans les séquences 6 et 19, les autres « extérieurs » étant le court de tennis près de la fabrique de conserves à la séquence 14, la nuit où déambulent Jeannot et Benjamin à la séquence 21 et la rue sous les fenêtres de l'appartement de Pierre à la séquence 23. Soit cinq séquences sur les vingt-six du mouvement en comptant la séquence 9bis. La petite ville en elle-même reste le plus souvent « au loin », comme à la séquence 21 où Jeannot et Benjamin se dirigent vers elle. Là encore, ce sera au décorateur de lui donner une existence physique. La dimension réaliste ou naturaliste, la présence des signes de la bourgeoisie, sont quant à eux bien perceptibles dès la lecture.

Voyons dès lors comment les indications musicales peuvent se justifier par le texte.

2.3. Rythmes

2.3.1. *Allegro ma non troppo*

Qu'en est-il du rythme rapide, de la « vivacité aiguë » impliquée par la mention « *allegro ma non troppo* » : quelles séquences, quels personnages les font le mieux percevoir ?

L'exposition par Marielle est pleine de fraîcheur, de gaieté (séquence 1) ; l'animation vaine de Verduret est savoureuse tant il fait figure de mari de comédie (séquence 2) ; le goût du pouvoir chez Paupiette confirme l'installation dans une œuvre moqueuse, satirique (séquence 3), comme la duplicité de Jeannot dans sa confession (séquence 4)… On est bien dans une atmosphère assez joyeuse, savoureuse, et l'enterrement de Clos-Martin, porteur de scandale et de ragots, ne saurait en rien l'assombrir.

Les moments où le rythme est le plus allègre sont peut-être ceux qui mettent en scène Lucas, sa verve et ses provocations à l'égard des autorités quelles qu'elles soient (séquences 6 et 23), les fanfaronnades de Maître Couillard (séquence 15), le discours de Claire à son médecin (séquence 17) et le rapport que ce dernier fait de sa visite à Pierre (séquence 18).

Mais cette vivacité est sans doute contenue, à la fois par les interventions nostalgiques de Clos-Martin, les effets de son « retour » sur Claire et les confidences qu'elle fait à l'abbé Mamiran.

L'*allegro* est donc bien là, mais il demeure mesuré, « *non troppo* ».

2.3.2. Andantino puis Scherzo grave

A priori, le deuxième mouvement s'ouvre de manière vive par un véritable dialogue animé entre Clotilde et Marielle, entre deux générations qui ont du mal à s'entendre (séquence 1). Mais le rythme se ralentit dès la séquence suivante avec la longue prise de parole de Claire recevant Maître Couillard, silencieux. Elle lui annonce qu'elle a réfléchi à la « reconversion » et qu'elle « passe la main » en cédant ses actions, titres de propriété et autres « biens » à son mari et ses trois fils pour qu'ils s'occupent eux-mêmes de la reconversion (p. 212). Claire entame ensuite une série de visites, accompagnée de Clos-Martin, celui qui guide ses pas et son action, inspire son « réveil » :

â□□ à Pierre (usine), pour lui donner procuration l' « autorisant à tout traiter à (sa) place ».

À Jeannot (banque), pour l'aider à obtenir un prêt afin d'acheter une grande ferme et plusieurs hectares de terrain en se portant « aval ».

â□□ à Lucas (troquet), pour soutenir sa cause et lui annoncer qu'elle se met en retrait de ses dettes, de ses ennuis avec les autorités, qu'il n'aura plus aucun droit sur la fortune de sa mère, qu'elle les dégage l'un et l'autre des servitudes morales, de tout privilège. Et elle licencie un jeune ouvrier qui proteste.

â□□ à Verduret (université) pour lui apprendre qu'elle allait instituer une Fondation Verduret dans leur maison pour lui permettre de mener plus confortablement ses recherches.

â□□ à Paupiette (chez Pierre) pour la dispenser de ses grimaces à son égard et lui faire admettre qu'elles ne s'aiment pas.

â□□ à Adeline (dans la rue) pour lui raconter de façon indirecte son histoire d'amour avec Clos-Martin, sa jeunesse, son passé et l'encourager à se remuer pour obtenir ce qu'elle désire, à faire l'éloge de sa mère auprès de Jeannot.

â□□ à Manceau (chez lui) pour l'encourager à favoriser l'action des groupements ouvriers, à les pousser vers co et autogestion.

â□□ aux commerçants Palpitard et Commertou (boutique) pour y commander une robe de mariée en guise de tenue de deuil discret…

Comme on peut le deviner, avec cette tournée de Claire, dont la plupart des étapes sont

ponctuées par une intervention de Clos-Martin, le tempo du mouvement se ralentit et conduit au choix de l'enfermement dans sa chambre à la séquence 12. D'une part, le personnage figure dans la plupart des séquences (10 sur les 13), d'autre part le scénario de la tournée a quelque chose de systématique, de répétitif, qui ralentit la progression dramatique. Claire semble constituer en effet, comme le voulait l'auteur, un thème musical qui se déploie paisiblement sur tout le Moment I. Mais l'enchaînement assez rapide (« un peu pressé ») des rencontres explique que l'on reste dans un *andantino* sans aller jusqu'à l'*andante*.

Le Moment II semble impliquer une animation, soulignée comme on sait dans ses didascalies initiales.

Dès la première séquence, la plupart des personnages rencontrés par Claire au Moment I sont rassemblés par Maître Couillard (Pierre, Jeannot, Lucas, Verduret, Manceau). Ne manquent que Paupiette et Adeline, mais qui ne sont pas concernées directement par les décisions de Claire ; tout comme les commerçants. Une autre étape semble être franchie à la séquence 2, accélérant le rythme, quand on voit alternativement Jeannot en compagnie d'une prostituée qu'il se propose d'installer, et Adeline parlant à Benjamin de Jeannot, puis Jeannot se justifiant auprès de Benjamin et ce dernier demandant à la mère d'Adeline d'intervenir au plus vite.De toute évidence la structure de la séquence se complexifie, s'anime, et le *scherzo* s'impose de diverses façons :

â□□ des prises de parole adressées à des interlocuteurs différents se multiplient dans une même séquence, comme dans la 3, amorçant un ballet que l'on attendait dans le premier mouvement.

â□□ des décisions imprévues se prennent : Verduret choisit de partir en voyage, Jeannot renonce à la prostituée pour faire retraite chez les Trappistes, Manceau se range du côté de Lucas et des ouvriers en grève, Pierre renonce à devenir député…

â□□ tout un monde s'écroule en l'absence de Claire et la grève à l'usine est près de dégénérer…

â□□ le retour de Lucas à la maison n'a rien de rassurant et tout ce désordre conduit Claire à sortir la tête du sable.

Ce Moment II est dominé par un sentiment de désordre, d'agitation qui explique le terme « scherzo », mais il n'est pas dénué de gravité car on sent que tous ces personnages privés de Claire sont au bord de la noyade, sous des formes différentes.

2.3.3. Allegro pathétique

À l'ouverture du troisième mouvement, Maître Couillard synthétise pour Claire les liquidations effectuées ou à venir. La démesure des ventes, n'épargnant pas les conserveries, Pierre doit apprendre à se défendre et il envisage de faire interner sa mère. Paupiette s'apprête à le quitter pour un autre. De nouveau la scène est fortement peuplée et Claire, revenue, manifeste son enthousiasme à liquider ses biens, à se

moquer des résistances de Maître Couillard. Tous les deux sont réunis dans la quasi-totalité des séquences car cette fois on passe à l'acte de vendre dans ce qu'il a concret et de systématique, jusqu'à transformer la scène en salle des ventes pour les deux dernières séquences. La dernière s'ouvrira d'ailleurs sur le public appelé à contribuer à la liquidation.

Ce nouveau mouvement est assez joyeux â Claire renonce aux tracas de la possession pour se faire plaisir (p. 249), Marielle a fait l'amour avec Lucas et a « beaucoup aimé ça » â et le terme d'*allegro* semble approprié, mais cette joie se traduit par des abandons, des renoncements, une dépossession qui semble ne pas être que matérielle (« C'est moi qui me dépossède », p. 250). On perçoit que certains biens ont une histoire pour Claire, qu'elle a un lien affectif avec eux, comme cette bergère qu'elle ne veut pas céder à n'importe qui.

Ce n'est pas un hasard si Clos-Martin vient ici dire adieu à Claire, s'il est sur le départ.

La maison va être exposée au public « comme si le ventre de la bourgeoisie s'ouvrait. » (p. 251).

L'*allegro* est assombri, un peu menaçant, d'où l'emploi du terme « pathétique » pour le qualifier.

2.3.4. Molto vivace

Le quatrième mouvement évolue à la manière d'un tourbillon.

Claire est d'abord seule à l'intérieur du cirque, mesurant le vide qu'elle a fait autour d'elle, ses conséquences sur elle : « Je vous ai repoussés, désunis, éparpillés, mais c'est moi qui me sens défaite. » (p. 259)

Elle ne rêve cependant pas d'un retour en arrière, mais de poursuivre la destruction jusqu'à celle de sa maison.

Elle subit cette fois le départ de Clotilde pour un asile de vieillards, elle essaye de la retenir en vain. Elle n'a pas non plus l'initiative du divorce avec Verduret et doit se résigner à voir Jeannot épouser la mère d'Adeline, à être giflée par lui. Elle est volée par Lucas avant qu'il parte en compagnie de Marielle. Quant à Clos-Martin, il part cette fois « en fumée ».

Mais c'est encore elle qui congédie Maître Couillard, qui demande à Marielle de partir.

Quoi qu'il en soit, elle est devenue méconnaissable quand elle s'offre à l'abbé Mamiran, s'humilie devant lui.

Il semble ne lui rester que Pierre, qui a perdu femme et travail, mais celui-ci a « découvert qu'[il] ne [s]'intéressai[t] pas » en se regardant dans un miroir (p. 283) et met fin à ses jours.

Claire sombre alors dans un cauchemar où les personnages de la pièce interviennent sous un jour monstrueux, en tenant des propos sibyllins, dans un étrange décousu.

Si ce mouvement est bien « *molto vivace* », c'est à la façon d'une tornade tragique emportant tout ce qui restait à Claire, jusqu'à sa raison, peut-être.

2.3.5. Aubade

Quand Claire réapparaît au cimetière dans le cinquième mouvement, pour l'enterrement de Pierre, elle semble avoir du mal à entendre et comprendre Pitou. Elle est comme égarée.
Pitou lui sert de guide et a besoin de son aide pour échapper aux autres membres de la famille et à la pension où ils veulent le mettre.

Ses efforts semblent porter leurs fruits et on voit Claire tenir tête à tous les autres dans sa dernière réplique, les menaçant de parler d'eux en public, les contraignant à prendre la fuite.

Pitou peut bien danser : un nouveau jour va se lever. C'est le temps de l'*aubade*.

Dans *Il faut passer par les nuages*, la dimension musicale et rythmique est incluse à la fois dans les timbres et mouvements de la parole, dans sa distribution entre les personnages et au fil de l'action, et dans la composition même de la pièce, dans la structure de sa progression dramatique. Les analogies musicales sous-tendent en permanence l'écriture, elles l'*informent*, imposant l'évidence que le sens doit naître du son. Le travail fait par Billetdoux, très savant, d'une grande précision, révèle un auteur particulièrement attentif à ce que le texte devient dans l'oreille, à la façon dont on doit l'*entendre.* Jamais peut-être ce verbe n'a eu autant qu'ici son double sens d'*écoute* et de *compréhension*…

Toutefois ces analogies musicales appellent plus que jamais la mise en scène, laquelle seule peut donner à une telle pièce sa pleine dimension sonore et faire entendre ses « portées ».

Notes

[1] Lettre de F. Billetdoux à J.-L. Barrault du 16 mars 1963, in *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n°46, octobre 1964, p. 13.

[2] *Id.*, p. 14.

[3] *Id.*, p. 17.

[4] Billetdoux emploie l'expression p. 211 de notre édition (*Théâtre 2*, Paris, La Table

ronde, 1964).

[5] F. Billetdoux, « Poétique du décor » (Notes pour René Allio), in *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault*, *op. cit.*, p. 24 et 29.

[6] Lettre à J.-L. Barrault du 16 mars 1963, *op. cit.*, p. 14-15.

[7] Henri Gouhier, « Pour arriver aux régions de lumière… », *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault*, *op. cit.*, p. 5.

[8] Henri Gouhier parle de « ballet sans danseurs » à propos de la pièce (*op. cit.*, p. 5.). Il est précisé qu'une musique (de Serge Baudo) intervenait à la création, mais il n'est fait mention que de Barrault pour la mise en scène.

[9] Henri Gouhier, « Pour arriver aux régions de lumière… », *op. cit.*, p. 6.

[10] Souligné par l'auteur.

[11] F. Billetdoux, « Poétique du décor », *op. cit.*, p. 21.

[12] *Id.*, p. 27.

[13] *Id.*, p. 28.

[14] *Id.*, p. 29.

[15] *Ibid.* Souligné par l'auteur.

[16] *Ibid.*

[17] *Il faut passer par les nuages*, *op. cit.*, p. 227.

[18] F. Billetdoux, « Poétique du décor », *op. cit.*, p. 29.

[19] *Ibid.*

[20] *Id.*, p. 30.

[21] *Ibid.*

[22] *Id.*, p. 22.

[23] *Ibid.*

[24] *Id.*, p. 23.

[25] *Id.*, p. 21.

[26] *Id.*, p. 30.

[27] *Il faut passer par les nuages*, *op. cit.*, p. 242.

[28] *Id.*, p. 211.

[29] F. Billetdoux, « Poétique du décor », *op. cit.*, p. 22.

[30] *Ibid.*

[31] *Id.*, p. 23.

[32] *Il faut passer par les nuages*, *op. cit.*, p. 258.

[33] Jean-Marie LHÔTE, *Mise en jeu François Billetdoux, L'arbre et l'oiseau*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1988, p. 166.

[34] *Il faut passer par les nuages*, *op. cit.*, p. 258.

[35] F. Billetdoux, « Poétique du décor », *op. cit.*, p. 31.

[36] *Id.* p. 32.

[37] *Ibid.*

[38] *Il faut passer par les nuages*, *op. cit.*, p. 181.

[39] F. Billetdoux, « Poétique du décor », *op. cit.*, p. 23.

[40] *Ibid.*

[41] Henri Gouhier, « Pour arriver aux régions de lumière… », *op. cit.*, p. 6.

[42] *Ibid.*

[43] Lettre à J.-L. Barrault du 16 mars 1963, *op. cit.*, p. 15.

[44] *Id.*, p. 16 ; « […] le jazz m'apprit en douce qu'il existait une couleur de l'âme désolée vers laquelle tendre : la *note bleue* » (F. Billetdoux, « Une idée de nègre », *Petits drames comiques,* Arles, Actes Sud-Papiers, 1987).

[45] Lettre à J.-L. Barrault du 16 mars 1963, *op. cit.*, p. 16.

[46] Herbert Pepper, *Essai de définition d'une grammaire musicale noire*, cité par Billetdoux dans « Une idée de nègre », *op. cit.*.

[47] Lettre à J.-L. Barrault du 16 mars 1963, *op. cit.*, p. 16.

[48] *Id.*, p. 17.

[49] F. Billetdoux, « Poétique du décor », *op. cit.*, p. 23.

[50] *Id.*, p. 28.

[51] In *L'Avant-Scène*, n° 332, 15 avril 1965, p. 42.

Auteur

Jean Bardet, professeur agrégé de Lettres modernes, longtemps chargé de cours à l'Université de Paris Est/Marne-la-Vallée, est l'auteur des huit notices consacrées aux œuvres dramatiques de François Billetdoux dans le *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle* (Jeanyves Guérin (dir.), Champion, 2005), et de sept éditions critiques parues aux éditions Gallimard, dont celles du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot (folioplus classiques n°180) et de la comédie *Poil de Carotte* de Jules Renard (folioplus classiques n°261).

Copyright

Tous droits réservés.