

Musique, ornithologie et communication : *Appel de personne à personne* de François Billetdoux

Witold Wołowski

Université Catholique Jean-Paul II, Lublin, Pologne

wialwo@kul.lublin.pl



Synergies France n° 8 - 2011 pp. 33-43

Résumé : Dans *Appel de personne à personne* de François Billetdoux on peut repérer un large éventail de procédés visant à ouvrir le texte dramatique à d'autres médias, codes sémiotiques et genres. Les techniques d'hybridation mises en place par l'auteur (coprésence de codes différents, juxtaposition de monodiscours, brouillage des sources locutoires, narrativisation et didascalisation du dialogue, communication paradialogique, flou des contours des personnages, etc.) font d'*Appel...* une harmonieuse synthèse des éléments musical, théâtral, poétique et narrativo-descriptif. Qualifiée de "conte musical", la pièce n'est qu'une suite de chansons et de songs lyriques. Le texte, accompagné d'un CD extrêmement intéressant, comporte en outre de nombreuses équivalences phoniques et un vaste répertoire d'effets sonores et rythmiques. L'originalité d'*Appel...* réside en outre dans son "aspect ornithologique" : usage intense des cris d'oiseaux réels, onomatopées de cris d'oiseaux en diverses langues européennes, interprétations "ornithologiques" des éléments du langage humain. Après *Les Oiseaux* d'Aristophane, il s'agit là sans doute d'une des meilleures études théâtrales avec l'oiseau à la clé.

Mots-clés : théâtre ; musique ; communication ; François Billetdoux

Abstract: In a short play *Appel de personne à personne* by François Billetdoux there can be found a wide range of steps towards opening the dramatic text to other semiotic codes, languages and literary genres. The hybridization techniques used by the author (coexistence of different art genres and semiotic codes, monological structure, adding narration to dialogue, unclarified speaker, blurring character outlines, para-dialogic communication, graphematic effects, etc.) make *Appel de personne à personne* a harmonious synthesis of musical, theatrical, poetical and descriptive-narrative elements. Referred to as a "musical novel", this play is almost completely made up of melodeclamation, songs and satirical lyric stage songs; the script of the play accompanied by an unusually interesting CD also contains phonetic equivalences and an impressive repertoire of rhythm and sound effects. The underlying cause of popularity of *Appel de personne à personne* is its "ornithological" aspect (application of professional bird sounds recordings, onomatopoeias of bird sounds in different European languages, "ornithological" rendition of elements of natural language).

Key words: drama; music; communication; François Billetdoux

Ce bref article est le fruit d'une expérience pédagogique concrète : un essai d'explication d'une œuvre dramatique de caractère musical. Répétée avec un certain succès auprès des publics différents (lycéens, étudiants du premier cycle, doctorants), cette expérience a montré qu'une habile conjugaison de médias et de langages différents favorise de manière extrêmement efficace l'acquisition des contenus culturels. Qu'il s'agisse de certains éléments textuels (noms des personnages, localités géographiques, danses locales, formes discursives ou stylistiques propres à l'auteur, etc.) ou du texte entier envisagé comme le produit d'une culture nationale concrète (vocabulaire, phonétique, prosodie, images, message idéologique au sens large du terme, problèmes d'ordre social ou humain liés à telle aire culturelle) - tous ces éléments s'impriment plus facilement dans l'esprit de l'apprenant s'ils se trouvent mis en valeur par les procédés de l'intermédialité et de la multimodalité. Dans le cas particulier d'*Appel de personne à personne*, c'est pourtant surtout la musique qui semble être un facteur d'attraction de toute première importance, les autres éléments (langages et effets sonores) restant quelque peu en retrait. Ce phénomène de réception mériterait du reste une sérieuse étude d'ordre psychologique laquelle dépasse les compétences d'un théâtrologue.

Dans le cas d'*Appel de personne à personne* l'essentiel est donc de faire écouter au public le CD qui accompagne la pièce, sans quoi tout commentaire littéraire et/ou dramaturgique restera passablement stérile. Le plaisir et les émotions que l'on éprouve devant les compositions musicales relèvent bien entendu de la pure subjectivité, cependant les expériences que nous avons déjà effectuées avec la version musicale d'*Appel...* nous autorisent à conclure que les réalisations sonores du CD en question sont d'une beauté certaine, voire exceptionnelle à certains égards¹, et que c'est justement cette beauté intrinsèque des séquences chantées qui permet à l'*Appel...* de livrer la plénitude de sa valeur artistique et de devenir par là un excellent instrument de promotion culturelle.

L'écoute du disque semble en outre déterminante pour l'ordre de l'exposé. En effet, si nos observations suivent fidèlement le cours de la pièce, c'est surtout par la "faute" des enregistrements qu'il est impératif d'écouter et d'expliquer dans l'ordre chronologique, séquence par séquence, chanson par chanson, en rattachant celles-ci à leur contexte narratif et discursif. En effet, les différents moments musicaux intégrés dans le texte s'organisent en une logique narrative ascendante dans laquelle quelques temps forts et faibles se démarquent : tentatives de communication (véhémentes mais manquées), suivies de moments d'abattement, retour vers l'enfance et vers le passé de l'héroïne, chute nocturne, remontée, envol final. Le bon suivi et la bonne saisie de la pièce nous paraissent ainsi conditionnés par sa réception linéaire normale, telle qu'elle est imposée par la progression chronologique de l'œuvre.

Sur le plan explicatif, la difficulté majeure est, à notre avis, d'ajuster le niveau linguistique, la profondeur de l'analyse et l'étendue thématique au public visé, ainsi qu'à la spécificité du projet que l'on entend réaliser. Selon le tri opéré par l'enseignant dans la matière à examiner (aspect musical, monologal, générique, problèmes de communication, pluralité des codes sémiotiques, etc.), l'explication d'*Appel...* pourra donner lieu à un simple cours de français (FLE) aussi bien qu'à une conférence universitaire sur la littérature ou le théâtre : la grille est prête, il reste à l'enseignant de la meubler à sa manière et suivant ses besoins spécifiques.

Pour ma part, je me limiterai ici aux seuls aspects médiatiques (examen des éléments musicaux et sonores) et communicationnels (dispositifs d'énonciation, formes d'échange) qui me semblent essentiels.

Comme le titre de la pièce l'indique, dans *Appel de personne à personne*, la parole circule entre nulle part et nulle part, entre des « noyaux de solitude » (Lhôte, 1988 : 165). En réalité, les échanges dont il s'agit ici, tissés de bribes de souvenirs, de mélodieuses plaintes et de stimuli langagiers silencieux ou à peine audibles, prend forme d'une série d'invocations lyriques et narratives dont les énonciateurs - hommes et oiseaux - semblent voués à ne pas s'entendre. Précisons tout de suite : avec *Appel...* nous avons affaire à une forme limite du langage (entente intuitive, télépathique, voire mystique) et à une forme très originale d'écriture dramatique visant à donner corps à un phénomène assez peu consistant : un dialogue qui, au fond, n'en est pas un. Pour réaliser cet objectif, la pièce de Billetdoux multiplie les langues et les codes sémiotiques, en les faisant "travailler" dans des dispositifs énonciatifs très originaux. La musique, quant à elle, s'inscrit ici aussi bien dans le circuit de communication interne (entre les personnages) que dans le circuit externe (œuvre-récepteurs).

Pièce résolument moderne - sans aspects subversifs pour autant - *Appel...* est emblématique d'une ouverture langagière : recours à tout un répertoire de sonorités naturelles et musicales, ainsi qu'aux techniques adialogiques et paradiologiques². En outre, on peut y voir en filigrane les principaux ingrédients du théâtre contemporain, d'où l'incontestable valeur pédagogique de ce petit texte. Même si nous nous limitons ici à quelques questions de musique et de codes communicationnels, on peut aisément utiliser *Appel...* pour illustrer de manière ludique les principaux phénomènes de la théâtralité contemporaine : la crise du dialogue, du personnage et de la fable, les interférences catégorielles, la poétisation des textes (Pavis, 2007), le *theatrum mentis* (Sarrazac, 1989 : 71), les principes de l'esthétique du fragment (Sarrazac, 2005 : 89), etc. La belle musique et les savants effets sonores qui accompagnent la pièce de Billetdoux peuvent certainement servir d'appât pour les jeunes élèves aussi bien que pour les publics plus exigeants. Ajoutons encore que les modestes proportions du texte le rendent très maniable dans le cadre scolaire qui ne manque pas de contraintes.

Historiquement, *Appel...*³ est la dernière pièce de Billetdoux, la moins réaliste, la plus lyrique, la plus rythmique et la plus chantée. Écrite prioritairement pour l'oreille, elle a l'allure d'une petite opérette, voire d'un concert ornithologique où se mêlent très heureusement des cris d'oiseaux, des bruitages de tout poil, le fantastique et le réel, la mélancolie et l'allégresse, le tout étant émaillé d'un humour très tendre. L'intrigue est d'une extrême simplicité : un merle s'éprend d'une femme et cherche à le lui faire savoir au moyen de différentes stratégies communicatives. Les principaux acteurs de l'histoire sont au nombre de quatre : le merle (L'Oiseleur z'ailé), Rachel (Dame Oiselle), le double de Rachel qui est une sorte de voix intime, et, enfin, un ami confident d'Oiseleur, Le Mocking Bird. Ce quatuor s'exprime tantôt sur le mode de *parlando* ou de *Sprechgesang*, tantôt sur le mode chanté, pour construire, selon le mot du compositeur Jacques Cassard, un « conte musical ». Nous dirions plutôt, pour être plus exact, un poème théâtral en quatorze séquences.

Bien que ce soit là une démarche inhabituelle et quelque peu scolaire, nous allons suivre l'intrigue séquence par séquence pour saisir, dans son développement linéaire, le

mouvement musical qui sous-tend la pièce, ainsi que l'articulation des canaux expressifs qui concourent à l'effet esthétique global.

1.

L'histoire débute à Paris au parc Montsouris où l'on voit Rachel garder des enfants. Elle est observée du haut d'un arbre par deux oiseaux qui s'évertuent à nouer un contact avec la femme. Mais Rachel, occupée qu'elle est par les enfants indociles, ne se rend pas compte des manœuvres des oiseaux et ne répond pas à leurs avances. Ainsi, dès le début de la pièce, nous croyons avoir affaire à une situation d'incommunicabilité⁴ - ou au moins d'inattention - provoquée par la disparité des langages utilisés par les locuteurs, mais en réalité, il existe entre Rachel et l'Oiseleur un courant de communication immatérielle qui exerce sur la femme une certaine influence et qui finit par la transfigurer dans la dernière scène. Au début distraite et perdue, Rachel éprouvera ensuite un sentiment de plus en plus clair d'être destinataire d'un mystérieux message qui n'est peut-être, au fond, qu'une simple métaphore de la régénération psychologique et spirituelle du personnage. Cela dit, il n'y a dans la pièce aucune réplique où Rachel et l'Oiseleur communiquent au sens propre du terme. Tout s'arrête aux appels et aux monologues plus ou moins langoureux :

L'Oiseleur (*très charme*) : Écoute ! Écoute ! / je suis dans l'arbre / dans le feuillage / lève les yeux. / Me vois-tu rouge ? / ma plume est noire / elle s'enflamme / dans le soleil. (p. 11)

La réplique dont nous venons de citer un fragment coïncide avec l'instauration d'une plate-forme rythmique, double au fond, puisqu'elle détermine d'un côté une diction mélodéique à maintenir durant toute la pièce (*parlando*) et, de l'autre, imprime au spectacle un "pouls" proprement musical. Conjugués avec les « *battements légers* » qui ouvrent la pièce et avec la « *ronde, avec battements de pieds et de mains* » qui la ferme, tous ces effets sonores convergent pour former une sorte de basse continue.

À la fin de la première séquence, l'Oiseleur, en provoquant du vent au moyen de ses ailes, aide Rachel à réunir les enfants qui courent dans tous les sens. Le vent, élément clé d'*Appel...*, « agent salutaire » chez Billetdoux (Lhôte, 1988 : 146), est associé dans l'imaginaire de l'auteur à un certain état de joie, d'espoir et de réceptivité face au monde. Dans une perspective strictement communicationnelle, le vent est en outre porteur de voix : il transmet des messages "atmosphériques", supports fragiles de tentatives d'entente quasi métaphysiques. Dans la présente séquence, l'effet de vent prend la forme d'un simple « fouet musical » (p.14), mais dans l'avant-dernière scène de la pièce le vent s'élèvera au rang d'un vrai véhicule de communication : « *Je ne serai plus seule au monde. / Quelqu'un me parle dans le vent.* » - avouera Rachel, en chantant (p. 47).

Quant au dispositif énonciatif mis en place dans *Appel...*, on voit dès le début qu'il transforme souvent le dialogue en récit, en description ou en chanson. Suivant la terminologie de Danan (2005 : 41), c'est un *dialogue narratif / didascalique*, le personnage adoptant une posture légèrement *rhapsodique* (Sarrazac, 2005 : 183) :

L'Oiseleur (*à part*) : Elle se lève, elle s'en va ! / Les enfants ne la suivent pas. / Trop mal élevés par leur mère, / ces enfants-là n'entendent rien. / Ils ont avalé leur brioche / ils n'ont plus faim de rien du tout [...] (p. 14).

Nous avons, quant à nous, étudié ce subtil procédé d'hybridation à deux reprises (Wołowski, 2007a et 2009), utilisant respectivement les termes de *narrant* et de *paradidascale*.

2.

Avec la séquence 2, la rythmisation se maintient, pour ne pas dire qu'elle opère une légère expansion. En effet, « la petite dame *tangue* » (p. 16). La musique elle aussi confirme sa forte présence : le soliloque du Double de Rachel, dans lequel elle avoue attendre quelqu'un et être attendue par un inconnu, est expressément qualifié de « *chanson* ». Le chant et les formes vocales annexes sont d'ailleurs omniprésents dans *Appel...* En témoignent les nombreuses didascalies musicales, rythmiques et dynamiques qui jalonnent la pièce. La liste ci-dessous n'en reprend que quelques-unes :

Autre instrument de percussion. (p. 12) ; *Un peu jazz "à l'aise".* (p. 13) ; *Les réactions des enfants - cris et rires - sont traitées musicalement.* (p.14) ; *Le Mocking Bird reprend [...] en accelerando* (p. 19) ; *Développement de trilles. Puis développements flûtés* (p. 34) ; *Elle mêle son chant à des cris des oiseaux.* (p. 40) ; *La note aigüe perdue* (p. 41) ; *Vol musical de charme [...]* (p. 42) ; *Après un temps, comme un coup de vent soudain, le refrain est repris instrumentalement. / Stop brusque de la musique.* (p. 49).

3.

Ayant quitté le parc, Rachel marche dans la rue, suivie des oiseaux qui n'arrêtent pas de la solliciter vocalement et kinésiquement. La séquence, débutant « *sur le rythme* » (p. 18), adopte ensuite la cadence de la marche. Le chant⁵ s'enrichit de sonorités nouvelles, l'espagnol s'alliant au français. Les différents bruits, produits par Rachel selon les divers types de revêtements du sol qu'elle parcourt, sont perçus par l'Oiseleur comme un langage mystérieux qu'il ne réussit pas à décoder. Notons au passage que cette interprétation "langagière" des sons inarticulés est un aspect très original d'*Appel...* De son côté, Rachel croit de nouveau entendre des voix indistinctes dans l'espace : le paradiologisme commence ainsi à s'installer pour de bon dans l'"éther" de la pièce. Bien que les tours de parole s'alternent comme il se doit, il n'y a pas de véritable dialogue : les répliques adialectiques s'enchaînent avec fluidité de manière à constituer un poème continu où les interlocuteurs complètent simplement leurs discours respectifs. Ce procédé relevant d'une stratégie plus vaste de la *monovocalisation* favorise toujours l'émergence du *sujet lyrique* :

L'Oiseleur : [...] Rien que des jupes qui s'envolent / et pas bien haut non pas bien haut [...] / un petit mouchoir en dentelle / d'un coup d'éventail ça s'enlève / mais non ça ne s'envole pas.
Le Mocking Bird [...] : Oh damoiselle, ma Dame Oiselle / tu vis beaucoup trop par terre / marche marche sur tes bottines / tu n'iras jamais bien loin [...] (p. 19)

4.

La séquence 4 est un *Nocturne* qui semble d'ailleurs se prolonger musicalement pour englober quelques séquences successives (jusqu'à neuf à peu près). La partie centrale du spectacle, sur le plan tonal, rythmique et mélodique, marquerait ainsi un ralentissement, une "chute" de l'intensité sonore. La chute de Rachel, physique et psychologique, qui surviendra à la suite de son vertige nocturne, s'inscrit ainsi à merveille dans la logique musicale du spectacle.

Après avoir découvert où loge Rachel, l'Oiseleur se pose donc le soir sur sa fenêtre pour lui chanter une discrète *sérénade* avec un fond ornithologique constitué d'un savant mélange de jaselements, sifflements, croassements, tambours, etc.

5.

Suivant le conseil du Mocking Bird, l'Oiseleur consulte dans cette séquence la chouette Tout'Moune, oiseau *nocturne* doté d'une vue particulièrement pénétrante. Toute la séquence 5 est ainsi occupée par la réponse de la voyante où celle-ci raconte le passé de Rachel. Comme l'existence de la femme se résume en une succession de pertes, la chanson prend une tonalité aigre-douce avec une pincée d'ironie tout à fait bienveillante. Instrumentalement elle est plus complexe et plus complète que les précédentes. La composition s'inspire probablement à la tradition antillaise d'où provient la danse *biguine* apparaissant dans le refrain :

Dois-je dire ce que je vois ? / C'est une femme qui perd tout / et qui ne biguine guère / et qui ne biguine pas. (p. 21)

Malgré la tonalité mineure et nocturne qui règne, le récit de la chouette dynamise, le temps de quelques minutes, le spectacle légèrement ralenti.

6.

Toujours pour franchir la barrière d'incompatibilité linguistique et ontologique qui les sépare, l'Oiseleur z'ailé propose à la Dame Oiselle de profiter du réseau de communication des oiseaux. Du coup, la séquence se ponctue de roucoulements, de piailllements et de grincements qui s'orchestrent en un concert à travers lequel l'amoureux et son ami invitent Rachel à décoller un peu, à s'échapper de la grisaille quotidienne, à donner libre cours à sa fantaisie. Pour ce qui est du côté musical, voici les indications fournies par la didascalie :

Musicalement, c'est comme une invitation à la danse, en une succession de "reprises", le parlando rythmique du Mocking Bird se terminant à chaque fois par un refrain chanté et des accompagnements vocaux. (p. 23)

Au rythme, à la prosodie chantante et au chant normal s'ajoute à présent une invitation à la danse - la danse déjà discrètement introduite depuis la séquence précédente (la biguine). Cette adjonction successive de moyens artistiques de caractère différent correspond au phénomène de la *progression expressive* étudié il y a longtemps par Bogatyrev (1971[1938] : 530). La séquence que nous examinons est un bon exemple de ce phénomène. En effet, à la moitié du texte, où il est logique d'attendre un point culminant (*climax*), la convergence des canaux expressifs atteint justement un certain maximum, puisqu'on a affaire ici à une superposition de quatre types d'effets signifiants artistiquement distincts : rythmisation, récitation mélodique, chant et danse. La situation est analogue sur le plan ornithologique où les pigeons, les moineaux et les mouettes se voient déclassés par leur synthèse, le « merle moqueur » (p. 25), oiseau polyglotte (symbole de la polyvalence), apte à imiter vocalement aussi bien d'autres oiseaux que de véritables séquences instrumentales. Vers la moitié du texte, dans *Appel...* se produit ainsi une synthèse de tous les codes sémiotiques présents dans la pièce.

7.

Vu le fiasco de son premier concert, l'Oiseleur essaye un autre procédé : il synchronise son discours avec la chute rythmique des gouttes suintant du robinet dans l'appartement de Rachel. Le texte lui aussi, à l'instar des gouttelettes, tombe, syllabe par syllabe, du haut en bas de la page. Et ce ne sont pas vraiment des lettres, mais des « notes » qui « gouttent » :

[...]
El
le
rê-
ve
de
l'o-
cé-
an.
[...] (p. 28)

Cet emploi de l'*iconosyntaxe* (Groupe μ , 1990 : 332) est la seule trace de mimétisme visuel ou de *grammatexte* (J. Beatens 1998 : 51) dans cette pièce. Il faut pourtant reconnaître l'importance de ce procédé dans la mesure où il introduit dans la pièce un code sémiotique supplémentaire : le dessin. La fragmentation du discours qui en résulte pourrait d'ailleurs être traduite scéniquement (notamment grâce à la musique) de manière à rendre sensible aux récepteurs-spectateurs ce procédé purement textuel et bidimensionnel.

8.

Au cours de la même nuit, Rachel est prise de vertige au point de tomber. Pendant la chute, elle croit entendre les bruits de la mer, le ressac et le déferlement des vagues qui, désormais, vont l'attirer avec force. Le monologue, encore une fois, a une allure presque narrative :

Rachel : Oulala je / titube / je n'ai pas bu / j'ai le vertige / c'est ce silence / Les murs murmurent / oulala le / plafond voltige / j'ai des tics / plein la figure / oulala le plancher / tourne [...] (p. 29)

On aura déjà remarqué qu'au niveau pragmatique l'*Appel...* n'est qu'une suite de monodiscours, de « cellules dramatiques », comme le disait naguère Gouhier (1963 : 6). Cet emploi systématique de différentes formes de la parole solitaire fait d'*Appel de personne à personne* un texte où l'on peut aisément identifier un grand nombre de techniques discursives qui témoignent d'une certaine aliénation de l'homme moderne. On pourrait ainsi établir avec les étudiants une grille de procédés de monovocalisation qui opèrent soit à l'échelle *micro* (par ex. l'auto-présentation narrative que nous venons de voir dans le monologue précité), soit à l'échelle *macro* (par ex. structuration de l'ensemble de la pièce en une série de monologues).

9.

Comme en réponse à la crise survenue dans la séquence précédente, l'Oiseleur ranime dans l'esprit de Rachel des échos de l'enfance où des cris d'oiseaux interfèrent avec les cris d'enfants. La voix qui chante, sur le mode de *comptine* cette fois-ci, appartient à

un énonciateur difficile à définir. La comptine *Es-tu là ?* constitue en outre une mosaïque de langues diverses, autant dire une nouvelle *progression expressive* (dans la troisième séquence seules deux langues étaient employées). Avec la conclusion de la comptine, le nocturne semble toucher à sa fin : « *Rendez-vous demain / à la première heure / pour parler d'amour* » (p. 33), invite la voix du passé.

10.

Malgré tous les échecs subis jusqu'ici, les oiseaux organisent un second concert « *sur une base du tamtam et des variations sifflées* », concert dans lequel on trouve, entre autres, les onomatopées des cris de canards en plusieurs langues européennes ainsi que les transcriptions linguistiques des cris d'une dizaine d'autres oiseaux :

Whee-u whee-u sneeze (*oie*) / ka-coo ka-coo (*tourterelle*) / tia-tia-tia (*grive bitorne*) / zip zip zap (*pouillot*) / pou-pou-pou (*huppe*) / pink pink pink (*pinson*) / pak pak pak (*rossignol*) / tack tack tack (*fauvette*) / ara ara ara (*perroquet*) (p. 36)

Une pluralité de langues se trouve ainsi mobilisée pour parler à Rachel tous les langages possibles. Il n'y a aucune réponse, cependant, de la part de la femme, bien que les langues se diversifient et que les tentatives pour communiquer ne cessent de se répéter. En opérant une première assimilation de la femme et de l'oiseau, le Mocking Bird explique alors à l'Oiseleur que le silence de Rachel est peut-être dû au fait qu'elle était tombée du nid trop tôt...

11.

Rachel étant partie au moment de la clôture de la macro-séquence nocturne, les oiseaux la retrouvent sur une petite île, en Bretagne. À présent, c'est Rachel qui fait des efforts pour communiquer avec quelqu'un. Elle chante une plainte dont le refrain constitué des voyelles a e i o u fait penser au langage de la gente ailée. Que veut-elle faire ? Se précipiter d'une falaise ? Retrouver son « *mari marin qui s'est perdu en mer* »⁶ ? On ne sait pas vraiment, mais l'Oiseleur entend « *qu'elle sonne / comme un chant du cygne* » (p. 39). Faute de pouvoir décrypter le message, les oiseaux se mettent à vocaliser les mêmes voyelles, mais ils finissent par abandonner le jeu devant la figure de Rachel baignée de larmes.

12.

Toujours dans l'esprit d'assimilation femme-oiseau, la séquence 12 aborde la question du plumage. L'Oiseleur est persuadé, en effet, que c'est à lui que Rachel s'adresse et il s'approche d'elle en exécutant des acrobaties aériennes pour l'enchanter par l'éclat de ses plumes (cette manœuvre peut du reste être interprétée comme une danse). Il avoue aussi au Mocking Bird qu'il est sûr que Rachel pourrait devenir un « *oiseau rare* ». Il ne voit plus qu'un seul moyen pour annuler la distance communicative entre lui et la femme : il faut que Rachel ait des ailes, sinon tout se soldera par un échec. Quant à la ligne mélodique globale du spectacle, on trouve, dans cette section, le véritable clou du programme, à savoir le magistral morceau exécuté *a cappella* par Francis Lalanne (cf. version discographique) :

L'Oiseleur (*soudain véhément*) : Dame Oiselle oh ma Dame Oiselle / respire respire respire / sors de la glue de tous les jours / de la rumeur du temps qui passe / respire respire respire / fais un cocon de ta chanson... (p. 46)

13.

La séquence s'ouvre avec une didascalie assez atypique : « *Est-ce en rêve que Rachel semble enfin répondre joyeusement, en chantant ?* ». En effet, par le truchement de son double, Rachel semble enfin faire écho aux voix qui ne cessent de la solliciter depuis le début de la pièce :

Je ne serai plus seule au monde. / Quelqu'un me parle dans le vent. / Je m'en vais trouver ma voilure. / Alors bon vent bon vent bon vent !... (p. 48)

On ne sait pas, cependant, si l'Oiseleur l'entend. Et le plus surprenant, c'est que la didascalie, transgressant encore une fois ses fonctions habituelles⁷, nous pose la même question : « *L'Oiseleur z'ailé l'entend-il ?* » (p. 47). L'épaisseur instrumentale de la chanson l'apparente à celle du récit chanté par la chouette dans la cinquième séquence, ce qui annonce une victorieuse remontée tonale et affective qui va se produire vers la fin de la pièce.

14.

Ayant chanté sa dernière chanson, tellement optimiste malgré le nostalgique violon qui s'y fait entendre, Rachel s'envole, emportée par un « *tourbillon de lumière* », pour se diriger vers le soleil. Spirituellement guérie et libérée du poids de sa détresse, elle peut de nouveau voler de ses propres ailes. La femme devient ainsi l'oiseau, accomplissant finalement la métamorphose amorcée dans la douzième séquence. Pourtant, au bout de l'aventure, rien n'a encore été dit, à en croire l'Oiseleur :

Le Mocking Bird (*à petite voix*) : Elle a disparu dans les airs. / Cette musique instrumentale / n'est pas à recommander / pour les *nervous breakdown*. [...]

L'Oiseleur (*en contrepoint*) : Dame Oiselle oh ma damoiselle / est-ce que tu vas revenir ? / appelle appelle appelle appelle / je ne t'ai rien dit encore / je veux te parler d'amour / donne-moi de tes nouvelles. (p. 51)

Conclusion

Appel de personne à personne, pièce couronnant le parcours dramaturgique et médiatique de Billetdoux, contient toute une panoplie de procédés visant à ouvrir au maximum le texte dramatique à d'autres médias, codes, genres et langages. C'est ainsi une œuvre résolument transgénérique et singulièrement pluricode. Les techniques d'hybridation mises en place par l'auteur (pluralité de codes sémiotiques, juxtaposition de monodiscours, brouillage des sources locutoires, narrativisation et didascalisation du dialogue, imprécision des contours des personnages, communication para-dialogique) font d'elle une harmonieuse synthèse des éléments musical, théâtral, poétique et narrativo-descriptif. Essentiellement "vocative" et mélodique, qualifiée même de *conte musical*, la pièce est toute faite de chansons, d'équivalences phoniques et d'effets rythmiques assortis. Sans la musique envoûtante et pleine de trouvailles sonores, dont le concours est ici absolument exceptionnel, la pièce resterait en grande partie lettre morte. L'originalité d'*Appel...* réside en outre dans son "aspect ornithologique", c'est-à-dire dans l'usage massif et professionnel des cris d'oiseaux réels, des onomatopées de cris d'oiseaux en diverses langues européennes, des interprétations "ornithologiques" des éléments du langage humain. Peu d'œuvres scéniques contemporaines sont le fruit d'une recherche documentaire aussi méticuleuse. La lecture du texte, de son appareil paratextuel, et surtout l'écoute du disque permettent de se représenter combien la

préparation du spectacle avait demandé d'efforts techniques au niveau de la réalisation sonore. Billetdoux avait eu recours, en fait, aux observations et matériaux scientifiques réunis par des « amateurs éclairés » (J. Delamain, M.L. Vidal de Fonseca) et éthologues professionnels (K. Lorenz, Y. Leroy). Grâce à cet immense travail, l'effet produit par la représentation est des plus puissants. Après les *Oiseaux* d'Aristophane, c'est donc sans doute l'*opus 18* de Billetdoux que l'on devra évoquer comme l'une des meilleures études théâtrales du thème de l'oiseau.

Bibliographie

- Beatens, J., 1998. « Le transscripturaire ». *Poétique* 76.
- Bogatyrev, P., 1971 (1938). « Les signes au théâtre ». *Poétique* 8.
- Danan, J., 2005. « Dialogue narratif, dialogue didascalique », in J.-P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes Sud-Papiers.
- Gouhier, H., 1963. « Pour arriver aux régions de lumière ». *Cahiers Renaud-Barrault* 46. 2-9.
- Groupe m, 1990. *Rhétorique de la poésie*. Paris : Seuil.
- Lhôte J.-M., 1988. *Mise en jeu. François Billetdoux. L'arbre et l'oiseau*. Paris : Actes Sud-Papiers.
- Pavis P., 2007 (2002). *Le Théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris : Armand Colin.
- Ruwet, N., 1972. *Langage, Musique, Poésie*. Paris : Seuil.
- Sarrazac, J.-P. (1989), *Théâtres intimes*. Paris-Arles : Actes Sud.
- Sarrazac, J.-P. (dir.), 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé.
- Wołowski, W., 2005a. *L'adialogisme et la poétisation du texte dramatique dans le théâtre de François Billetdoux*. Lublin : TN KUL.
- Wołowski, W., 2005b. « Soliloque, quasi-monologue, monologue », in *Roczniki Humanistyczne* LIII.5. Lublin : TN KUL. 81-104.
- Wołowski, W., 2007a. *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*. Lublin : Wydawnictwo KUL.
- Wołowski, W., 2007b. « Sur quelques formes de l'écriture didascalique », in F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*. Dijon : Presses Universitaires de Dijon. 21-33.
- Wołowski, W., 2009. « Les facettes de la paradidascalie : sur la "didascalie" intégrée au dialogue », *Coulisses* 39. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté. 131-144.

Notes

¹ Que nos lecteurs veuillent bien me croire sur parole : après chaque séance où j'ai utilisé les enregistrements d'*Appel...* des étudiants émus par le matériau musical voulaient emprunter le disque, et certains musiciens de notre équipe de doctorants m'ont avoué qu'ils étaient impressionnés par le caractère inventif des compositions et la pureté de l'exécution.

² Cf. Wołowski (2005a).

³ Nous nous référons ici à la « version discographique » (Actes Sud-Papiers), mais à en croire l'auteur, il existe sept versions de l'histoire. Le paratexte de la pièce signale en effet encore les versions radiophonique et télévisuelle... Quelles sont les quatre autres versions ? - Mystère...

⁴ Dans une notice précédant la pièce, Billetdoux explique que Rachel est « *poursuivie par la voix du télé-chercheur* » et qu'elle « *réagit en conséquence. Mais il y a un malentendu* ».

⁵ Voir le fragment de « dialogue » étudié à la fin de ce paragraphe.

⁶ Les équivalences phoniques de ce genre sont régulières ici, augmentant encore davantage la cohésion sonore et la poéticité du texte (cf. Ruwet, 1972).

⁷ Je traite plus amplement cette question dans Wolowski (2007b).