

**« A quoi on joue, maintenant ? »<sup>1</sup> : le jeu de rôles sériel et ses effets dramaturgiques dans *A la nuit la nuit* de François Billetdoux**

Witold Wolowski  
John Paul II Catholic University of Lublin  
[wwolowski@interia.pl](mailto:wwolowski@interia.pl)

**Mot clés:**

François Billetdoux, théâtre français, métathéâtralité, jeux de rôle sériel, hors-scène, éléments anté-diégétiques.

**Résumé:**

Le présent article se focalise sur le procédé dramaturgique de jeux de rôle sériel (une manifestation de la métathéâtralité), lequel se répercute sur plusieurs plans: il dilue l'identité des personnages, virtualise l'univers représenté et instaure une relation complexe entre les éléments extra-scéniques (surtout anté-diégétiques) et l'en-scène. L'emploi de ce procédé dans *A la nuit la nuit* de François Billetdoux fait que la pièce se caractérise par une double logique diégétique (action patente et latente).

---

**«¿A qué jugamos, ahora?»: el juego de roles en serie y sus efectos dramáticos en *A la nuit la nuit* de François Billetdoux**

**Palabras claves:**

François Billetdoux. teatro francés, metateatralidad, juegos de roles en serie, fuera de la escena, elementos antediegéticos

**Resumen:**

El presente artículo se centra en el proceso dramático del juego de roles en serie (una manifestación de metateatralidad), que tiene repercusiones en varios niveles: desvanece la identidad de los personajes, virtualiza el universo representado y establece una relación compleja entre los elementos extra-escénico (especialmente antediegético) y el espacio escénico. El uso de este proceso en la *A la nuit la nuit* de François Billetdoux hace que la pieza se caracterice por una doble lógica diégética (acción obvia y latente).

---

<sup>1</sup> La réplique provient d'*A la nuit la nuit* [1955, p. 27], pièce de François Billetdoux qui sert de point de départ aux observations qui vont suivre.

## 1. Introduction

Le présent article constitue le second volet d'un dyptique consacré à trois phénomènes textuels et théâtraux conjoints et complexes, celui du double jeu dramatique (fiction de second degré), celui de la désintégration des bases narratives qui sous-tendent l'univers représenté et, enfin, celui de la relation entre les éléments extra-scéniques (surtout anté-diégétiques) et la structure de l'action dramatique. Tous ces phénomènes, combinés avec des stratégies d'ordre discursif, provoquent un certain désagrégement des principales composantes du drame (chronotope, identité des personnages, cohérence diégétique etc.), ainsi qu'un dérèglement de la *mimèsis* réaliste traditionnelle. Comme il s'agit là des caractères propres à un grand nombre de pièces modernes, ce travail se veut, dans une certaine mesure, une investigation théorique, tout en partant d'un cas précis.

Bien que les analyses se focalisent ici sur *A la nuit la nuit* de François Billetdoux<sup>2</sup>, texte qui illustre les aspects mentionnés de manière particulièrement originale, les différentes formes de la métathéâtralité, le brouillage des histoires vécues par les personnages et la tension entre microcosme et macrocosme théâtral se repèrent, sous diverses facettes et depuis les débuts de l'époque moderne, chez bien d'autres auteurs, notamment chez Strindberg, Pirandello, Anouilh<sup>3</sup>, Ionesco et, plus récemment, Jean Louvet (*L'annonce faite à Benoît*). Chacun à sa façon, ceux-ci cultivent une théâtralité démultipliée, en construisant des formes

<sup>2</sup> François Billetdoux est un dramaturge que l'on peut situer, avec J. Vauthier, H. Pichette, G. Neveux, A. Gatti, J. Cosmos, P. Adrien, R. Dubillard et bien d'autres, dans les ramifications de la seconde division ou seconde génération du Nouveau Théâtre français, sans donner, bien entendu, au mot « seconde » un sens dépréciatif. On sait très bien, en effet, que certaines pièces des auteurs mentionnés non seulement avaient soutenu à l'époque la concurrence des Ionesco, des Beckett, des Adamov et des Arabal, mais encore elles peuvent, à long terme, éclipser bon nombre des « nouvelles » productions canoniques grâce à la valeur intrinsèque des techniques et des idées qui les sous-tendent, et s'inscrire ainsi dans le palmarès universel de bonnes pièces de tous les temps et tous les pays. Il faut seulement que la recherche mette en évidence les grands mérites des œuvres prétendument secondaires.

<sup>3</sup> Voir à ce propos le récent ouvrage de Kucharuk [2019] qui décrit un large éventail des stratégies du double jeu. Les techniques auxquelles nous avons affaire dans *A la nuit la nuit* s'inscrivent dans la vaste famille des procédés relevant de la « métathéâtralité figurative » [2019: 81-117].



dramatiques sophistiquées grâce auxquelles ils peuvent obscurcir le passé et dissoudre le présent des personnages mis en scène.

Sur le vaste fond de pièces modernes et contemporaines explorant le passé plus ou moins opaque des personnages (il y a aujourd'hui des centaines de textes écrits sous forme d'*enquête*), *A la nuit la nuit* fait quand même exception : elle est à la fois tendue vers le passé virtuel et vers un futur imaginaire, tout en fouillant les « vrais » temps et espaces où les chemins de Marthe et de Benoît auraient pu éventuellement connaître des intersections.

Après les observations sur les procédés strictement linguistiques étudiés en parallèle dans un article à paraître, voici quelques remarques sur les moyens dramaturgiques employés dans *A la nuit la nuit* qui corroborent l'effet de dislocation de l'espace-temps et une certaine poétisation, voire dématérialisation de l'aventure racontée.

## **2. Moyens dramaturgiques de la virtualisation de l'univers représenté**

En cherchant à examiner les techniques dramaturgiques de la dématérialisation du matériel<sup>4</sup>, il importe de prendre en compte tous les niveaux de la structuration du spectacle codé dans le texte, à savoir : les effets scénographiques inscrits dans l'appareil didascalique, le flou identitaire des personnages, l'architecture de la plate-forme interlocutoire, le dialogue qui révèle – ou dissimule – les propriétés des personnages, la logique des propos (contradictions, contrastes etc.), la dimension symbolique ou métaphorique des scènes et des signes extra- et non-linguistiques.

---

<sup>4</sup> Du point de vue dramaturgique, les phénomènes qui nous intéressent ici, peuvent être analysés au sein des « techniques de la représentation du spectral sur la scène », à savoir la *spiritualisation du matériel* ou la *fantomisation du visible* (Wołowski 2018: 314, Edy 2018: 308).



## 2.1. Objets suspects et effets scénographiques dépaynants

Chaque texte dramatique construit une image qui représente un lieu théâtral. Cette image est l'un des premiers *stimulus* qui s'adressent à nos sens dès le lever du rideau ou dès la lecture des didascalies liminaires. Dans *A la nuit la nuit*, les didascalies initiales proposent le décor suivant :

*[...] une table de brige bien verte, un tabouret bien noir, un fauteuil en rotin bien jaune et un autre en toile bien rouge [...] un divant, recouvert d'un tissu marocain à longues bandes de couleurs [...] une fenêtre s'ouvre [...] sur le ciel certainement et peut être sur la mer [...] pénombre [...]*  
(p. 21)

Quoi qu'on puisse en penser, il ne s'agit pas là d'un assemblage de couleurs disparates dans un intérieur de mauvais goût. Ce bariolage est un code chromatique que certains spectateurs expérimentés identifieront tout de suite, à savoir celui de la clownerie<sup>5</sup> et de la fantasmagorie<sup>6</sup>. Le décor d'*A la nuit la nuit*, par son caractère de pacotille multicolore, engendre ainsi quelques doutes à propos de tout ce qui va se passer à l'intérieur d'un tel dispositif.

Sur cette toile bariolée des fantasmes clawnesques, on voit apparaître deux personnages, une femme et un homme. Ce dernier est « *sombre [et] perdu dans un pardessus noir et sous un chapeau à bord roulé* » (p. 23). Malgré l'été, il porte des gants et se cramponne à son parapluie. L'action, pour compléter les informations nécessaires, se passe à Marseille. Les contrastes chromatiques, climatiques et sociaux sautent aux yeux : une espèce de Zorro caricatural, armé d'un parapluie, fait irruption, en plein été marseillais, dans l'appartement d'une fille de joie, et ceci pour des raisons difficiles à deviner. Une seule solution apparaît dès le début exclue : la représentation de l'acte charnel, l'objectif vers lequel la rencontre devrait

<sup>5</sup> Billetdoux était fasciné par la figure de clown durant toute sa carrière, « [...] revenant à l'élémentaire [il] cherche à comprendre aussi le personnage du clown », écrit Lhôte [1988: 68]. On sait aussi que Billetdoux est l'auteur de la postface de *Clowns et Farceurs* (Bordas, 1982).

<sup>6</sup> Cet assemblage de type arc-en-ciel est notamment typique des balets et pantomimes fanstamagoriques de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle (voir Wołowski 2014, 2018).



s'orienter, si l'aventure était représentée dans l'optique réaliste. Cette curieuse image est enfin complétée par deux derniers éléments importants: la fenêtre qui connote traditionnellement le rêve et le désir de l'évasion, et le revolver de Benoît expressément désigné par la didascalie comme « ridicule ». Dans les circonstances ainsi définies, rien ne semble donc vraiment réaliste malgré un certain naturalisme de la situation. L'interaction de la rêverie et d'une réalité triviale semble ainsi produire un effet de réduction du pouvoir mimétique et véridictionnel du texte / spectacle : « Dans l'ordre onirique, un certain naturalisme empêche de se laisser aller », écrira Billetdoux lui-même dans la préface de l'édition 1987, en confirmant ainsi qu'une certaine lecture onirique était et reste possible.

## 2.2. Identité fluctuante des protagonistes

La cohérence identitaire du personnage constitue probablement l'un des critères majeurs du réalisme. Toute œuvre d'art change ainsi de catégorie générique / esthétique (passage du réaliste au grotesque, à l'absurde, au fantastique etc.), dès que s'opère un ébranlement de l'identité des personnages ou d'autres entités toponymiques. Ou, inversement, comme on le voit régulièrement aujourd'hui, le « vrai » réalisme se trouve « récupéré » à travers l'exploration de nos mécanismes cognitifs, psychiques et affectifs – profonds et obscurs – qui engendrent parfois de bizarres transferts, des interférences, des confusions et des substitutions. On pourrait donner à ce phénomène le nom de *réalisme non mimétique*.<sup>7</sup>

Quoi qu'il en soit, dans *A la nuit la nuit*, nous avons affaire à plusieurs cas de glissements identitaires. C'est surtout Benoît<sup>8</sup> qui a tendance à voir en sa partenaire d'autres êtres et personnes : il la confond successivement avec sa mère (p. 25 et 50), avec la Vierge Marie (p. 34), avec sa sœur (p. 35) et, enfin, avec la femme qu'il avait aimée autrefois,

<sup>7</sup> Sarrazac a recensé ou proposé des étiquettes analogues : réalisme de détour, réalisme mineur, élargi, non figuratif [2005: 59-62].

<sup>8</sup> Benoît Benedetti est du reste une sorte d'amusant pléonasmisme pour désigner un homme qui a plutôt toutes les caractéristiques d'un damné.



Marie-Louise (p. 36). Pour comble, il se fait lui-même prénommer Jérôme (p. 49). De son côté, Marthe, par jeu, appelle Benoît « papa » (p. 50), le prend un moment pour un prêtre (p. 36) pour le confondre à la fin de l'histoire avec son premier amour d'autrefois, Jean-Pierre (p. 55). Au bout de la longue soirée, nous nous posons ainsi une seule question : who is who dans ce kaléidoscope d'appellations, de prénoms, de divinités et de spectres ? Ce qui devient clair, par contre, c'est que le rendez-vous (réel) de Marthe et de Benoît est probablement un tout autre rendez-vous (imaginaire celui-ci) où Marthe ne représente qu'un reflet de Marie-Louise, alors que Benoît se transforme progressivement en une ombre de Jean-Pierre, à moins que Benoît et Marthe aient connu un segment de passé commun.

Tous ces transferts, multiplications et dilutions de l'identité, malgré leur caractère saugrenu, créent une image somme toute très vraie, celle d'un monde où il est impossible de décoder les personnes que l'on rencontre, un monde autiste et chimérique où chaque être recèle un mystère et une vie secrète : « Mais qui est sûr d'avoir véritablement connu un être humain ou même, tout simplement de connaître au présent ? » se demande Lhôte dans son commentaire à propos d'*A la nuit la nuit* [1988: 29] ?

### 2.3. Jeux de rôles en série

Les jeux de rôles, terme dont la définition reste plutôt intuitionnelle que formelle [Kucharuk 2019: 85], constituent un procédé sur lequel est fondé l'ensemble du texte d'*A la nuit la nuit*. Par *jeu de rôles sériel* j'entends ici un type de structure diégétique où les personnages en scène se livrent à créer, tout au long de la pièce, ou au moins durant une longue séquence, des situations et des discours fictifs qui forment un enchaînement. Il s'agit dans ce cas plutôt d'une série de situations isolées, variées et spontanées que d'un projet unique et continu réalisé avec préméditation et avec un objectif déterminé. Dans la pièce qui nous intéresse, on trouve en



effet des jeux de rôles de tous genres<sup>9</sup>: simples et plus complexes, inaboutis et assez réussis, uniques et réitérés, forcés et spontanés, exécutés par un seul des personnages ou par les deux partenaires qui s’amusent avec un consentement commun et un plaisir certain. De toute manière, les deux personnages en scène parlent seulement de ce qu’ils ne sont pas ou de ce qu’ils ne font pas dans leur vie « réelle ». Cette spectacularisation interne, renouvelée en permanence, se trouve du reste mise en relief par la configuration scénographique de la pièce : déjà dans la première phase de l’action, Benoît « règle l’éclairage pour rester dans l’ombre et la mettre [Marthe] en valeur » (p. 30). Le paravent derrière lequel la femme se change ainsi que les tentures qui couvrent les étagères peuvent imiter dans ce système des rideaux de théâtre. C’est ainsi qu’une évidente relation spectateur-actrice se profile à l’intérieur du duo Marthe-Benoît.

Sur les vingt sept pages d’*A la nuit la nuit*, on note une vingtaine de moments, plus ou moins longs (tantôt réduits à une paire de répliques, tantôt recouvrant deux pages de texte) où les deux protagonistes assument différentes fonctions et postures d’emprunt ou s’adonnent à faire du théâtre dans le théâtre :

1 : Marthe fait « la femme du monde » (p. 24) ; 2 : Benoît contraint Marthe à faire le mannequin (p. 25-28) ; 3 : Benoît aimerait faire pleurer Marthe, mais finit par pleurer lui-même à l’écoute d’une histoire triste (p. 29-30) ; 4 : Benoît voudrait faire marcher Marthe à quatre pattes, ce qu’elle exécute plus tard de bon gré (p. 31, p. 40) ; 5 : Benoît voudrait rendre Marthe furieuse (p. 31-32) ; 6 : le jeu de déshabillage (manqué) : Benoît « le ferait », mais ne le fait pas (p. 34) ; 7 : Benoît adore Marthe comme une déesse (p. 35) ; 8 : Marthe se fait appeler Toutou (p. 36) ; 9 : le jeu du voyage maritime de Benoît (p. 39-40) ; 10 : la chanson *A Marseille* exécutée par Marthe pour Benoît-spectateur (p. 43) ; 11 : le jeu des épousailles : Benoît veut épouser Marthe (p. 43) ; 12 : le jeu de Shanghai (p. 43-44) ; 13 : le jeu de bataille (descente dans l’enfance imaginaire des deux protagonistes) (p. 44) ; 14 : Marthe fait la vamp momentanément (p. 45) ; 15 : Marthe et Benoît partent en voyage pour « dépenser beaucoup d’argent » (p. 45-46) ; 16 : ils jouent aux dés (p. 46) ; 17 : Benoît et

<sup>9</sup> On a du mal à placer les jeux de rôles d’*A la nuit la nuit* dans la grille proposée par Kucharuk : aussi bien ses *jeux en cascade* que ceux *hybrides* semblent désigner d’autres types de structures.



Marthe s’imaginent participer à un dancing (p. 47-49) ; 18 : ils jouent un ménage bien assorti (p. 50) ; 19 : Benoît incarne le père, la mère et le premier amoureux de Marthe indignés face à ce que la fille est devenue (p. 42 et ensuite p. 53-55) ; 20 : assassinat de Marthe au moyen du revolver « ridicule ».

Comme on voit bien, la pièce repose toute entière sur ce double jeu à travers lequel les personnages, parlant toujours aux temps du conditionnel et du subjonctif, échappent adroitement au présent<sup>10</sup> de leur rendez-vous dont ils ne savent pas très bien quoi faire. Les mini-comédies qu’ils se jouent sont autant d’« exercices subtils qui transforment constamment la nature des rapports [...] entre cette putain et ce pauvre type. [...] Une métamorphose de sentiments amoureux, enchaînée avec brio et maîtrise », écrira Lhôte [1988: 29]. L’observation de Lhôte relative à la qualité de la pièce de Billetdoux, écrite avec « brio et maîtrise », est importante : en effet, dans l’histoire du théâtre, il y a peu de textes où l’auteur sache si adroitement renouveler la tension dramatique, en modifiant sans arrêt les rôles actoriels des personnages. En effet, les perpétuels jeux de rôles assumés par Marthe et Benoît créent une sorte de suspense permanent : cet amusement doit bien finir à un moment, et pourtant l’attente se prolonge et la tension ne cesse de monter jusqu’au meurtre. *Suspense* peut d’ailleurs s’entendre de manière large, en englobant toute sorte de surprise, d’imprévu, d’humour, effets qui accompagnent à plusieurs reprises les péripéties imaginaires de Marthe et Benoît. Philippe Avron, un psychologue, note judicieusement :

Le théâtre est le lieu privilégié de l’humour. Je dirais même qu’il est fait pour ça puisque tout est prévu, dans la forme même de ce lieu unique, pour surprendre. Il suffit de sortir la tête du rideau et de regarder la salle pour étonner et faire rire. Le théâtre est conçu pour ménager des surprises [...] [il]

<sup>10</sup> D’une certaine manière, Marthe et Benoît se libèrent ainsi de ce que Jérôme Baschet a récemment appelé « tyrannie du présent » (2018), phénomène qui revêt, surtout de nos jours, des formes variées, mais qui a, de fait, toujours provoqué des frustrations et inspiré des évasions dans la mesure où le présent et le *présentisme* (le terme est de F. Hartog 2003) n’avait peut-être jamais été le régime temporel préféré de l’homme au point de vue de sa vie psychique. Le *temps humain*, souvenons-nous des études de Georges Poulet (1949-1968), ne privilégie pas vraiment le présent.





est un piège fait pour attraper l'inconnu, pour émerveiller » [2005 : section 2].

#### 2.4. Evocation ou invention du passé

Dans *A la nuit la nuit*, tout au long du texte, nous avons affaire à ce que Bourneuf et Oullet avaient jadis appelé le « temps mosaïcal » [1972: 127], c'est-à-dire à un mélange de conversations du moment (moment présent, moment zéro de la parole scénique), rétrospections, prospections, souvenirs pas trop précis, aveux peut-être insincères, récits du passé, actions imaginaires, désirs futurs, etc. Benoît et Marthe évoquent régulièrement leur passé, ou, plus exactement, leurs passés respectifs :

p. 25 : la mort de la mère de Benoît ; p. 25 : une « bêtise » faite par Benoît ; p. 26 : les chambres louées par Benoît à l'hôtel d'en face ; 28 : la présumée rencontre avec Marthe sur les quais ; p. 30 : Marthe évoque sa famille ; p. 31 : querelle de Marthe avec la concière ; 36 : évocation de la visite d'un prêtre chez Marthe ; p. 37 : allusion à l'absence de Benoît dans la région pendant 20 ans et de la jeunesse passée avec Marthe ; p. 39 : l'évocation manquée de Benoît qui voulait, mais a failli, être marin ; p. 41 : visite de Benoît au théâtre où il avait vu une actrice nue ; p. 42 : évocation de la mère de Marthe que Benoît affirme avoir connue ; p. 42 : Marthe avoue avoir voulu quitter la région quand elle était petite ; p. 48 : évocation, par Benoît, d'un pèlerinage à Lourdes et du mariage de sa sœur ; p. 53-54 : histoire du kimono offert à Marthe par son amant.

Ce champ temporel d'*A la nuit la nuit* paraît pourtant très meuble, puisqu'il est méthodiquement chaotisé et remis en question : les souvenirs ne sont pas clairs, les aveux sont faux, les vocations d'antan sont manquées, les vieux désirs sont frustrés, les événements s'avèrent conjecturaux et invérifiables. Tout cela fait qu'il est difficile de rétablir, à partir des éléments dont nous disposons, une vision cohérente des faits, pour réécrire l'histoire ou *les* histoires des protagonistes. D'ailleurs, quand Benoît oblige Marthe à « raconter », celle-ci affirme clairement : « Je peux pas te dire la vérité [...] j'ai peur » [p. 30]. En effet, on ne sait jamais ce qui est vrai ou faux dans les dialogues d'*A la nuit la nuit*. Le moment le plus intrigant à cet égard est sans doute celui de l'histoire du kimono offert à Marthe par son



premier amoureux quant elle avait 17 ans. Or, Benoît, quant à lui, soutient que le même kimono lui avait été offert (à lui !) par une geisha... « Que de souvenirs ! », ajoute-t-il. A ce point-là, notre désorientation atteint le maximum, car, si tous les deux personnages disaient la vérité, Benoît-Jérôme deviendrait Jean-Pierre et Marthe-Toutou se transformerait en Marie-Louise. Et que dire de ces quelques répliques échangées juste avant la fin tragique de la pièce ?

LUI. Pourquoi tu as couché avec ce type si tu ne l'aimais pas ?

ELLE. Je l'aimais et je le savais pas.

LUI. Tu savais qu'il allait repartir. Ça ne manque pas des hommes amoureux et qui ne sont pas marins. Je n'étais pas marin, moi. J'étais fidèle. J'étais jeune aussi. Pourquoi tu m'avait caché ça ? Pourquoi tu m'as trompé avec lui.

ELLE. Je ne te connaissais pas, mon poulet. (p. 55)

Qu'arrive-t-il donc dans *A la nuit la nuit* ? Qui est qui ? Faut-il réinterpréter les antécédents fictionnels des personnages à la fin de la pièce ? Qu'est-ce qui liait Marthe et Benoît dans le temps ? Qui était-elle pour lui ? Lui pour elle ? Y a-t-il vraiment « des choses qui ne s'inventent pas ? » (p. 53), comme le dit Marthe, en évoquant sa première aventure amoureuse ? Autant de questions qui resteront sans réponse après la chute du rideau. Mais, enfin, n'en est-il pas de même avec n'importe quel « fait divers », avec n'importe quelle histoire de n'importe quel individu doté d'une existence vraie, authentique et originale ? Le passé de quiconque, est-il sondable ? Les effets qu'il a sur le présent, sont-ils vraiment repérables et calculables ? Il est permis d'en douter, et c'est ce que fait Billetdoux à travers sa première pièce. Rien d'étonnant alors que parmi une vingtaine d'autres textes qu'il aura écrits plus tard, il n'y en aura pratiquement aucun qui raconte une histoire linéaire, unique et transparente. Chaque histoire A (niveau patent et superficiel des actions et des paroles) y sera accompagnée d'une histoire A *bis* qui surgira des profondeurs du texte, de la mémoire des personnages. Ce binarisme du parcours événementiel est du reste typique de très nombreux textes dramatiques modernes et contemporains.



## 2.5. Désintégration symbolique

La facilité de la mort littéraire ou théâtrale, subie ou donnée, paraît souvent révoltante et pitoyable. C'est précisément ces sentiments-là que l'on éprouve à la fin d'*A la nuit la nuit* : la gêne et le rejet. Malgré tous les indices avec lesquels Billetdoux voulait préparer l'exécution finale de Marthe par Benoît, la mort de celle-là semble afreusement inauthentique. Elle est aussi ridicule que le revolver avec lequel le Benoît tire sur la pauvre femme<sup>11</sup>. En effet, l'assassinat de Marthe est un jeu, un symbole, une métaphore, un truc artistique cousu de fil blanc. Pour ceux qui connaissent l'univers dramatique de Billetdoux (une vingtaine de pièces écrites après *A la nuit la nuit*), cela n'a rien de surprenant. Au contraire : la mort fianle, souvent plurielle et onirique, c'est le dada du dramaturge. C'est en tuant que ses personnages règlent leurs comptes aux chimères et hantises qui les poursuivent. *Idem* pour la finale d'*A la nuit la nuit* qui constitue ainsi une sorte de pic de l'irréel, et, à la fois, une libération psychologique la plus normale et la plus réaliste qui soit : Benoît en fini par là avec un fantôme, on ne sait pas très bien lequel, du reste.

Ceux qui connaissent Billetdoux ne seront pas plus étonnés par l'étrange et inquiétante silhouette du « petit monsieur » en noir. En fait, un type identique « revient » une dizaine d'années plus tard dans *Il faut passer par les nuages* sous la forme d'un revenant, justement. Il porte un nom aussi grotesque que celui de Benoît Benedetti : Clos-Martin. Pour les femmes que ces « ombres portées » [Pontalis 2003: 13ss] viennent tourmenter, ni l'un ni l'autre n'est « clos », ni « béni ». Bien au contraire : la persécution entraîne une ouverture finale, en queue de poisson, la plupart du temps.

Derrière le « petit drame comique » qu'est *A la nuit la nuit*, un autre drame se joue donc, qui n'a rien de comique (ni de petit) : c'est probablement celui de deux couples, Marthe et Jean-Pierre d'une part, Benoît et Marie-Louise de l'autre, drame où le passé prend le pas sur le

<sup>11</sup> La critique théâtrale de l'époque l'a bien senti, mais, faute de place, je ne vais pas ouvrir ici tous les « dossiers de presse » relatifs à la pièce recueillis dans l'ancien fond de la Bibliothèque de l'Arsenal.



présent et le futur, où les absents, tels d'*invisibles* centres de gravité, déterminent le parcours des êtres *visibles* pliant sous le poids de la souffrance et faisant semblant de tenir debout. Dans cet univers où tout paraît pure invention, pure imagination, pur jeu, il y aurait pourtant quelques éléments éminemment réels (réels sans être matériels), puisqu'ils le sont sur le plan psychologique et non sur celui de la diégèse.

## 2.6. Projet impossible et logique du contraste

« Faut-il que tu tournes autour du pot, toi, alors ? » – demande à un moment donné Marthe qui perd la patience. « Tourner autour du pot », c'est en effet une bonne formule synthétique pour résumer la dynamique dramaturgique d'*A la nuit la nuit*, pièce qui repose sur une sorte de manque fondamental, voire fondateur : l'espace de la rencontre de deux protagonistes, ainsi que le métier de la femme, impliquaient un scénario tout autre que celui qui s'est réalisé lors du rendez-vous de Marthe et Benoît. Le script a été totalement bouleversé, l'objectif complètement manqué : LUI et ELLE n'accomplissent pas, durant la rencontre, ce que la logique du monde réel leur imposerait d'accomplir. En posant d'emblée une situation *impossible*, vu l'incompatibilité des deux personnages, *A la nuit la nuit* exploite très intelligemment le principe que nous venons d'indiquer : celui de l'échec anticipé du script. Au fond, il s'agit là d'un ressort dramaturgique très fort qui assure à la pièce une bonne tenue scénique.

Les projets voués dès le départ à l'échec appartiennent d'ailleurs à une plus large catégorie de procédés reposant sur le principe de la contradiction ou du simple contraste. Ces derniers, on le sait, se sont acclimatés dans le théâtre avec l'émergence des dramaturgies expérimentales du XX<sup>e</sup> siècle (depuis la mouvance surréaliste, notamment, avec une confirmation réalisée par les théâtres de la dérision, de l'absurde etc.). Billetdoux, cependant, s'était toujours défini comme non-absurdiste et il rejetait explicitement la prétendue impossibilité de communication entre les individus, si bien que, lorsqu'il fait appel aux procédés basés sur la



contradiction, l'oxymore, le paradoxe, il vise surtout une certaine poétisation de l'univers qu'il crée, et non une anihilation cynique.

Dans la cas d'*A la nuit la nuit*, comme nous le savons déjà, l'ensemble de l'édifice s'arqueboute sur un paradoxe : un homme visite une prostituée pour parler avec elle, et non pour satisfaire son désir charnel. Il fait chaud, mais Benoît est habillé en noir et il porte des gants. Le milieu, apparemment naturaliste, banal, voire sordide finit par s'avérer étrangement spirituel, sensible et pur. Au lieu de *faire* de l'amour vénal, les protagonistes *parlent* et miment des vrais attachements affectifs. Et voici encore quelques éléments que l'on peut intégrer à la grande nébuleuse de l'antynomie, forte ou faible selon les cas :

LUI : Je me disais : elle a des seins, mais elle est malheureuse. Elle se maquille, mais c'est pour donner le change [...] (p. 28-29)

LUI : Pleurez, je vous consolerais. (p. 29)

LUI : Je suis un homme et je sais que vous êtes une femme. On ne s'entendra jamais. (p. 29)

ELLE : [...] Se déshabiller, se rhabiller, marcher, se déshabiller, se rhabiller, c'est pas une occupation. (p. 34)

LUI : Vous êtes intouchable. Vous savez bien que vous êtes intouchable. Dieu vous a faite intouchable (p. 36 où Benoît s'adresse à une prostituée...)

LUI : [...] le roulis, c'est mon élément. / ELLE : Il maque seulement le bateau. (p. 39)

LUI : C'est comme si j'étais en plein jour en train de rêver de vous. (p. 41)

LUI : [...], Je vis une petite vie. Toi, tu vis une grande vie. [...] (p. 43)

LUI : [...] Vous n'êtes jamais allée à Londres ? / ELLE : Non. Praît que c'est inimaginable. / LUI : C'est triste. (p. 48)

On pourrait citer d'autres répliques de ce genre, disséminés à travers la trentaine de pages d'*A la nuit la nuit*. Tous ces petits énoncés oxymoriques, paradoxaux, contrastés ne sont pas très voyants à la lecture : ils se fondent avec le cours du dialogue et des scénettes improvisées, mais quand on les intègre dans tout le système des procédés de déréalisation utilisés dans la pièce, on reconnaît leur pouvoir. A la fin du texte, on comprend déjà très bien que l'absence est plus forte ici que la présence, que l'invisible est plus influent que le visible, que le spirituel et l'imaginaire sont plus déterminants que la matérialité des corps en action *hic et nunc* : « Il nous faut croiser bien



des revenants, dissoudre bien des fantômes, converser avec bien des morts, donner la parole à bien des muets [...] nous devons traverser bien des ombres pour enfin, peut-être, trouver une identité qui, si vacillante soit-elle, tienne et nous tienne », lit-on sur la quatrième de la couverture du livre déjà évoqué de Pontalis [2003].

### 3. Conclusion

*A la nuit la nuit* exemplifie de manière originale une série de phénomènes auxquels on pourrait donner l'appellation générique de « crise de la mimésis » [Sarrazac 2005: 117], même si le terme de *crise* pouvait être nuancé, voire refuté au profit d'autres termes évoquant tout simplement une évolution de l'écriture dramatique : « figuration non mimétique, réalisme non figuratif » etc. Quoi qu'il en soit, tout art ambitieux, explorateur et révélateur, bute toujours et inévitablement contre la diminution progressive de l'intérêt pour un mode de représentation platement réaliste : il lui faut constamment innover pour surnager et vivre. Ce phénomène est le corrolaire de grands progrès réalisés en matière des techniques médiatiques et représentatives durant les derniers cent ans, qui ont « encerclé » le théâtre, comme l'avait dit Zurowski [1986: 12], en rendant les lecteurs / spectateurs beaucoup plus exigeants et indifférents. D'où le changement radical des stratégies narratives adoptées par les auteurs dramatiques modernes ; d'où l'exploration des zones de plus en plus profondes et périphériques de l'humain (jusqu'à l'inhumain inclusivement) ; d'où, enfin, une certaine impuissance technique causée par le simple épuisement des moyens avec lesquels on peut raconter ou médiatiser un contenu.

Côté réalisme, quand on regarde l'impressionnant tableau de Santiago Trancón [2006: 537] qui cerne le champ de la figuration de la réalité au théâtre, on voit aussi l'immensité de la brèche par laquelle le bon théâtre peut échapper, et échappe de fait, à l'esthétique du simple reflet, de la copie, du charme joliment concocté de la surface. Le théâtre, dans ce contexte, fait flèche de tout bois, comme tous les autres arts : il mélange les



genres, les médias, il embrouille les structures et les chronologies, il s'enroule parfois autour de lui même pour jouer avec sa propre théâtralité et montrer d'une manière originale quelques aspects de la vie intérieure et extérieure des hommes. Sciemment ou non, il résiste, comme le souhaitait Ostermeier, « aux formes déconstructivistes du théâtre postdramatique et de la performance » [Silhouette 2015: 3].

Ce (double) jeu et cette constante recherche d'innovation engendrent un certain nombre de phénomènes, visibles déjà dans *A la nuit la nuit*, mais, au fond, communs pour une grande famille de pièces modernes et contemporaines depuis Strindberg :

1 : L'emploi des temps et modes de l'irréel qui, à travers un « détour » [Sarrazac 2005: 59], permet une libération vis-à-vis du présent trop oppressant ou en quelque sorte renié.

2 : Le renforcement du mécanisme de suspense largement entendu (l'imprévu, l'humour etc). Le jeu de rôles sériel est non seulement une machine à générer l'action *in corso*, mais il peut être également une source renouvelable des surprises et d'effets comiques.

3 : La référence massive aux événements anté-diégétiques relatifs à plusieurs personnages qui favorise une mise en question des visions et des souvenirs subjectifs, la dislocation du chronotope, l'incertitude interprétative du lecteur / spectateur, la sensation de mystère et d'énigme qui entourent les personnages etc.

4 : La structuration diégétique binaire consistant dans le fait que l'action « patente » est secondée, parfois même remise en cause, par une action « latente » ou « rampante » parallèle, c'est-à-dire par une émergence progressive de faits remontant depuis la mémoire des personnages ou communiqués avec d'autres moyens dramaturgiques. Ce processus, contrairement à ce qui se passe dans la tragédie classique, ne doit avoir cependant rien de révélateur, rien de clair.

5 : La mise en évidence de l'opacité de la spiritualité et du psychisme humains qui, étant des « contenus » radicalement personnels et



souvent difficiles à partager, rendent impossible une compréhension mutuelle et une communication véritable entre les individus. Le drame devient ainsi témoin d'une certaine insondabilité de l'être montré dans son irréductible complexité.

Les mini-situations ou « fioretti » [Billetdoux 1987: 12] montrés à travers une mosaïque modo-temporelle s'organisent ainsi en une double logique diégétique, à la fois explicite et clandestine où, comme le dit encore l'auteur lui-même dans sa préface analytique de 1987 « les personnages n'existent que selon une conscience de rêve » [1987: 14], tout en évoluant par des péripéties successives « vers un petit jour » [1987: 13]. Les comédies qu'ils se jouent l'un à l'autre, et qui reflètent celles que les individus se jouent dans le grand cirque du monde, ont quand même une dimension révélatrice : une déformation qui informe, selon le mot d'Anders [1990 : 30].

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDERS, Günther, *Kafka. Pour et contre*, tr. fr. H. Plard, Strasbourg, Circé, 1990.
- AVRON, Philippe, « Humour et théâtre », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2005, 1 (n° 44), p. 9-13.
- BASCHET, Jérôme, *Défaire la tyrannie du présent. Temporalités émergentes et futurs inédits*, Paris, La Découverte, 2018.
- BILLETDOUX, François, *A la nuit la nuit*, Paris, Papiers, 1987.
- BILLETDOUX, François, «Préface» d'*A la nuit la nuit*, Paris, Papiers, 1987.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- EDY, Delphine, « Spectres, crimes et vidéos dans deux pièces du répertoire de Thomas Ostermeier, *Hamlet* et *Les Revenants* », dans R. Michel, A. Petitjean (dir.), *Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, Limoge, Lambert Lucas, 2018.





- FABBRI, Jacques, SALLE André (dir.), *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982.
- KUCHARUK, Sylwia, *Jean Anouilh. En quête de la métathéâtralité*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, Lublin, 2019.
- LHÔTE Jean-Marie, *Mise en jeu. François Billetdoux*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1988.
- PAPIN, Nathalie, *Faire du feu avec du bois mouillé*, Paris, L'École des Loisirs, 2015.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Traversée des ombres*, Paris, Gallimard, 2003.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949-1968.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (ed.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2005.
- SILHOUETTE Marielle, « Le théâtre et le réel. Questions sur le réalisme », *Mimesis. Revue germanique internationale*, 2015, 22, p. 153-167.
- TRANCÓN, Santiago, «Realidad y realismo en el teatro», en *UNED. Revista*, 2006, 15, p. 535-560.
- WOŁOWSKI Witold, «Libretto pantomimy a taneczne figury teatru (wokół *Skrzypka Opętanego* Bolesława Leśmiana)», *Kultura Enter*, 2014, 60, <http://kulturaenter.pl/article/libretto-pantomimy-a-taneczne-figury-teatru-wokol-skrzypka-opetanego-boleslaw-lesmiana>
- WOŁOWSKI Witold, « Saisir le spectre théâtral : les fantasmagories scéniques de Bolesław Leśmian », dans R. Michel, A. Petitjean (dir.), *Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, Limoge, Lambert Lucas, 2018.
- ZUROWSKI, Andrzej, « Le théâtre est-il mort ? », *Jeu*, 1986, 41, p. 10–13.

