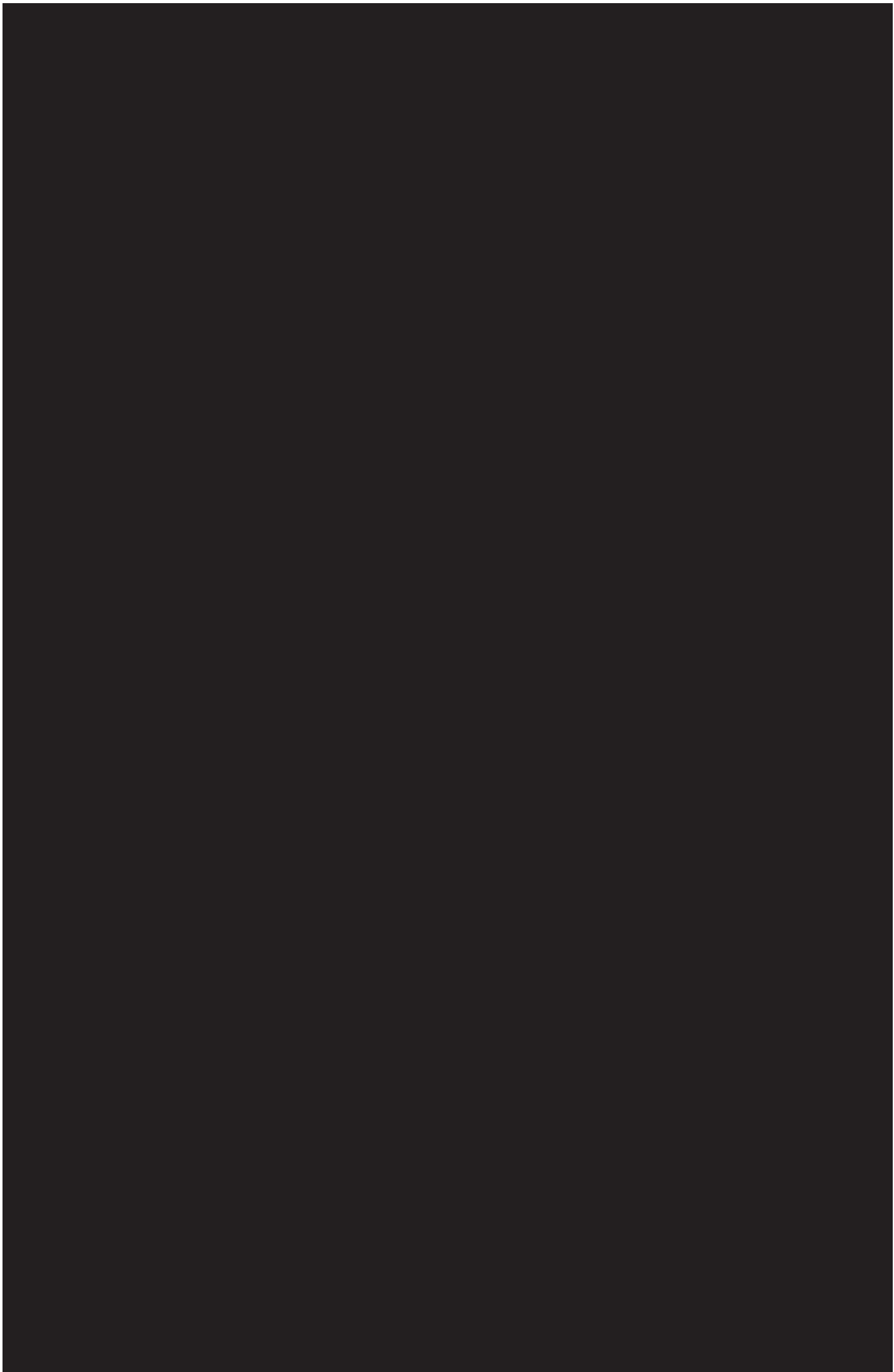


Arnaud Maisetti

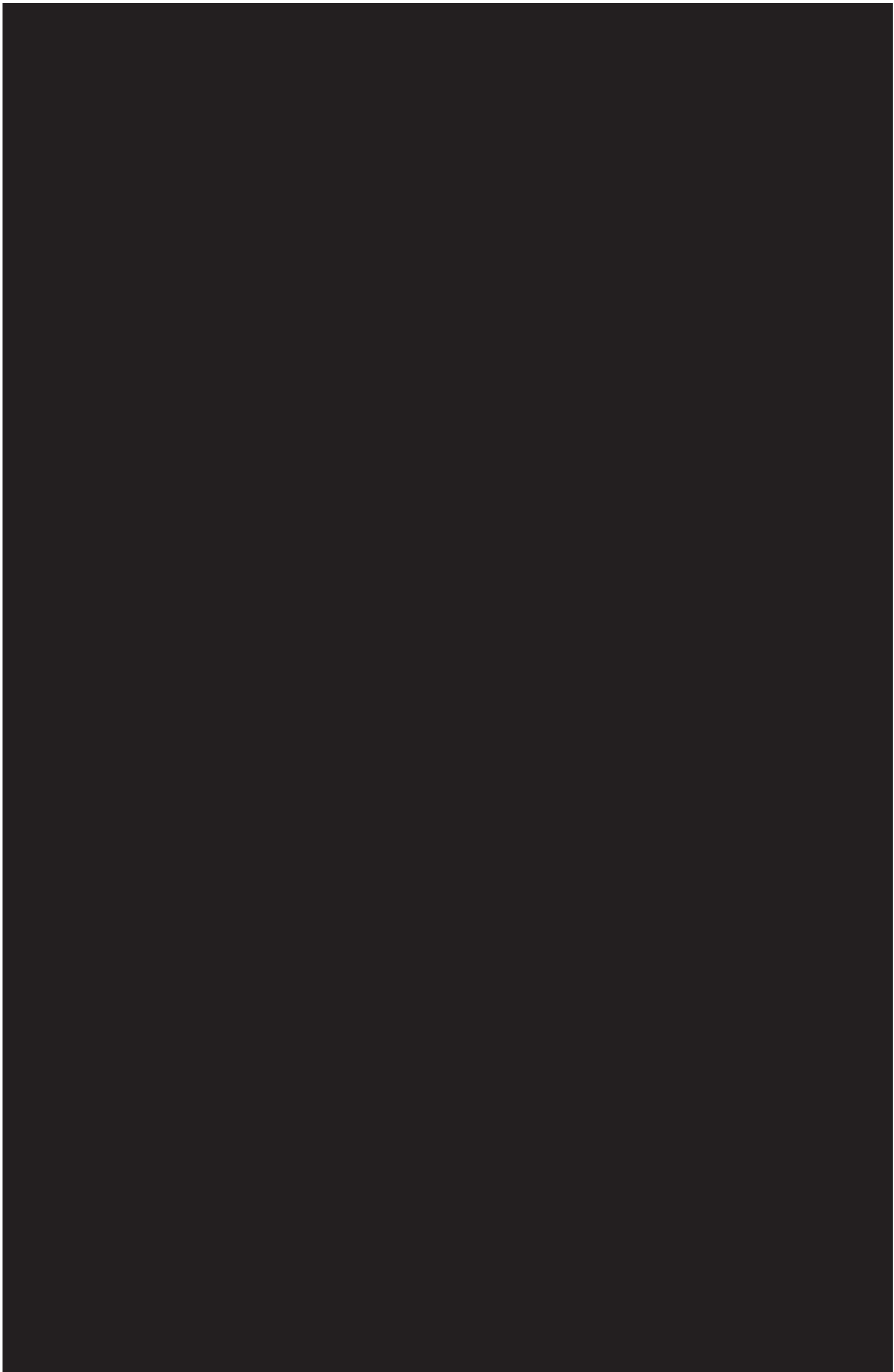
« Seul comme on ne
peut pas le dire »

Une lecture de *La nuit juste avant les forêts*
de Bernard-Marie Koltès

thtr



Préalable

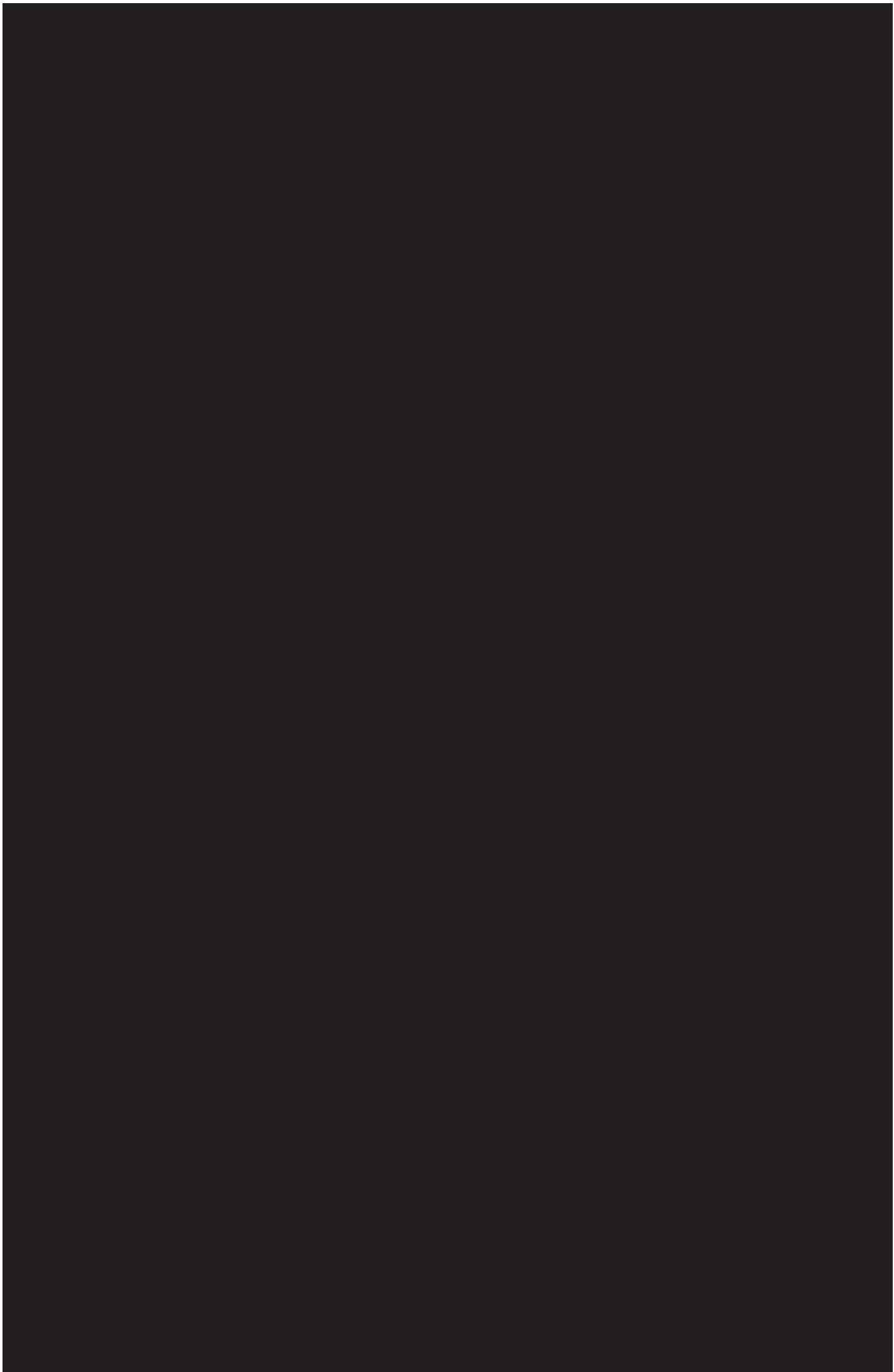


De *La Nuit juste avant les forêts*, il faudrait parler comme d'une pièce creusée dans une langue que n'épuiserait jamais rien, au cœur d'une durée affranchie de son terme, don d'une présence enfin, qu'aucun espace ne saurait circonscrire — hors le corps même, le corps proféré d'un théâtre faisant violence à l'acte de lecture. Ainsi, davantage que de lecture, c'est avant tout d'écoute, d'apprentissage patient d'une parole et d'un geste, et surtout de reconnaissance dont il est question ici. Prendre le risque de cette parole, c'est déjà, face à elle, écrire son expérience. Doubler l'expérience par celle de son écriture. C'est éviter la facilité de traduire, pour prendre le risque des territoires à investir de nouveau, mais de l'autre côté de la langue, de son envers. C'est en quelque sorte, ici, donner une chance à ce risque.

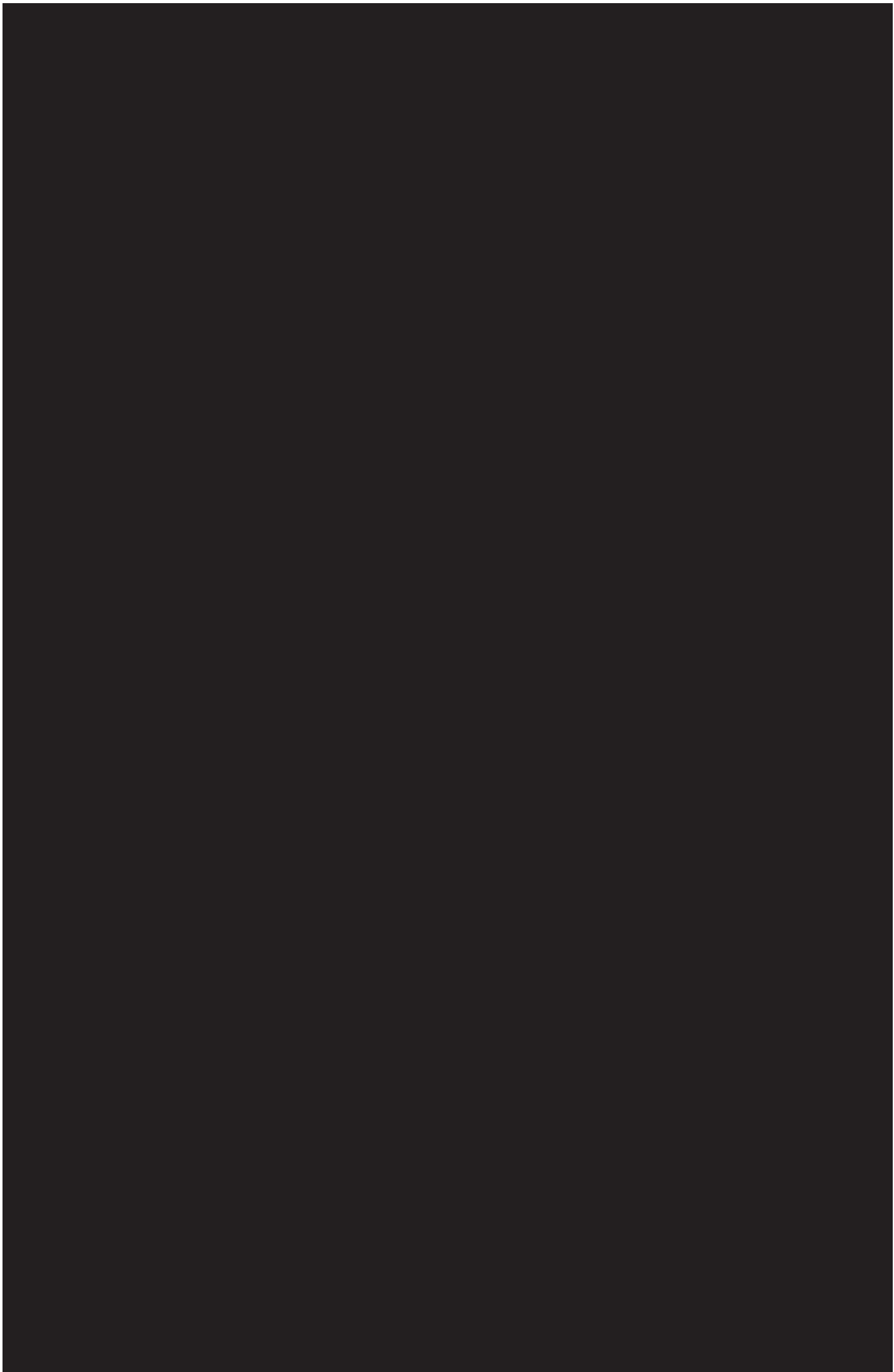
S'il s'agit d'aborder *La Nuit juste avant les forêts* seulement, c'est qu'il apparaît bien vite qu'existe une dramaturgie par pièce dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès. En prenant le parti de la profondeur contre la transversalité, de l'absolu contre le latéral, et de la langue contre le motif, une telle lecture prend surtout le parti de l'écriture contre tout ce qui pourrait y faire obstacle : contre l'idée englobante des œuvres

surtout, qui les annule sous l'alibi de l'œuvre achevée, c'est-à-dire finalement morte. Le projet était d'entrer en profondeur aux endroits les plus mouvants de la langue, pénétrer dans l'acte même d'écriture et de profération, y déceler ses enjeux sur le monde. Pour une telle entrée en matière, le choix de *La Nuit juste avant les forêts*, ce monologue long d'une seule phrase, écrit pour Yves Ferry, et joué par lui à Avignon en 1977 avec une mise en scène de Koltès, s'impose de lui-même. D'une part parce qu'elle est sans doute la pièce la plus jouée — la plus lue aussi : « une pièce d'acteur », disait Koltès, jouée par ceux qui la font de l'intérieur, et à ce titre, une pièce fondamentale pour comprendre ce que l'écriture contemporaine doit à Koltès, ce que nous devons à Koltès du déplacement des forces qu'organisa de manière décisive son théâtre. D'autre part, parce que cette pièce est dans l'esprit de son auteur la première pour laquelle il se mettait à écrire, véritablement. Même s'il ne s'agit pas strictement de la première qu'il ait écrite — en atteste le corpus aujourd'hui constitué des sept pièces écrites entre 1970 et 1974, avec le Théâtre du Quai à Strasbourg — assurément celle-ci, selon ses propres mots, fut la première pour laquelle il lui apparut, violemment et définitivement, qu'il s'agissait d'écriture, de confrontation à la fois au monde et à la langue, dans le même geste adressé sur scène.

Écrire sur *La Nuit juste avant les forêts*, c'était donc une manière d'aborder pour la première fois une pièce de Koltès dans sa singularité, dans son unicité — en même temps qu'aborder avec Koltès ce geste augural qu'a figuré pour lui l'écriture de ce texte. Écrire sur cette pièce, c'était finalement entrer dans cette solitude essentielle, acte de présence, puissance de reconnaissance — solitude en partage adressée, inaccessible, intraduisible ; c'est entendre de l'intérieur celui qui se penche, nous attrape le poignet à l'angle d'une rue et dans la nuit ouverte en deux, secrètement, force la langue à parler enfin, à fondre le possible dans l'impossible, dévoiler ce qui restait irrévélé dans le silence — « seul comme on ne peut pas le dire. »



« pour que je ne me retrouve
pas dans une rue vide de toi »



D'un geste assuré, d'une bifurcation pouvant sembler anodine, *La Nuit juste avant les forêts* ébauche une parole en forme de demande essentielle, obscure et diffuse, profonde et lancinante — une demande au coin d'une rue soudain émerge du silence et de la nuit, se saisit du langage comme d'un corps et d'un lieu, le prend à témoin, et l'isole du monde — rend désirable l'exil impossible ; elle circule, se donne et se refuse. Arpentant le désir sous toutes ses formes, elle joue le commerce du temps afin sans doute de mieux retrouver le monde des appartenances possibles. La parole ne cesse pas de refuser celles qu'on lui impose de l'extérieur pour mieux se réapproprier celles que lui incite l'exigence intérieure. Appartenance à un passé, celui d'une histoire vécue, ou fantasmée ; appartenance à un autre, un camarade désiré, mais invisible ; appartenance à un corps, un amour perdu, et dépossédé ; ou à une langue, délire ponctionné au temps qui passe — au temps qui se fait et se défait, qui s'abat comme de la pluie d'un bout à l'autre du temps : l'appartenance quelle qu'elle soit ne s'obtient qu'à l'issue d'une fuite, d'une longue échappée. C'est de cette appartenance comme quête et refus qu'est faite, en partie, la question de ce texte : au sein même d'une

langue qui voudrait la dire, d'un espace pouvant la susciter, d'un temps où la fixer, c'est une appartenance refusée et son ressaisissement qui fondent la possibilité de ce théâtre.

Le texte s'impose dans l'esprit de l'auteur comme primordial, l'entrée dans la nuit des textes à venir, la bifurcation décisive qui orientera les œuvres futures : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu (...) »¹. Ouverte et close par des guillemets, une seule phrase creuse l'espace d'une nuit, une demande impossible à formuler, et dans une certaine mesure inaccessible à celui-là même qui voudrait la proférer : « (...) je n'arrive pas à dire ce que je dois dire, il faudrait être ailleurs (...) »². Dans ce refus obstiné d'être là, mêlé au désir de se maintenir dans un être-ensemble toujours sur le point de se rompre, se dégage la tentation de s'enfuir, de différer le moment où se joindront le dire et le dit. Raconter pour partager, mais aussi pour objectiver la conscience et le passé dans une parole qui, s'élevant à hauteur d'expérience, pourra trouver le sens : partager une appartenance l'un de l'autre, l'un à l'autre et par l'autre acquise, au sein même de cette transmission.

Ce n'est pas un hasard si Koltès considérait ce texte comme le premier véritable qu'il eût écrit, coupure avec ses pièces précédentes, exagérant même le délai qui a

¹ *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p.6.

² *Ibid.*, p.47.

séparé le silence de l'écriture, comme si en lui existait le besoin de mythifier l'entrée dans cette nuit : « Il y a une coupure très nette entre *La Nuit juste avant les forêts* et la pièce qui précède. Il y a d'abord beaucoup de temps, trois ans ; trois ans pendant lesquels je n'ai rien fait et où je pensais ne plus jamais écrire. Et quand je me suis mis à écrire, c'était complètement différent, c'était un autre travail³ ». Or, il semblerait qu'il y ait eu moins de deux années, au cours desquelles il continue à écrire, en particulier *La fuite à cheval très loin dans la ville*. La période où il pensait « ne plus jamais écrire » aura duré moins d'un an. Mais en lui est demeuré le sentiment vif d'une lente et profonde gestation, et le souvenir d'une séparation qui aurait préparé l'écriture : avec ce texte s'incarnait une volonté liminale d'engager sa langue dans le monde sous une forme choisie et libre (« Les anciennes pièces, je ne les aime plus, je n'ai plus envie de les voir montées. J'avais l'impression d'écrire du théâtre d'avant-garde ; en fait, elles étaient surtout informelles, très élémentaires⁴ »).

Anne-Françoise Benhamou écrit : « S'il a parlé des marges et à partir des marges, c'est, pour Heiner Müller, qu'au centre, rien ne bouge plus et qu'elles permettent seules d'entrevoir quelques-uns des mouvements du réel. » Koltès a perçu que « les confins du monde en devenaient le centre », dit encore Maria Casarès. Sans doute l'a-t-il

³ Bernard-Marie Koltès, *Une Part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, p.10.

⁴ *Ibid.*, p.11.

aussi vécu. Dans ses pièces, il y a toujours un « autre côté » qui fascine les personnages (que cette fascination soit faite d'attraction ou de répulsion) : c'est l'Afrique par-delà les miradors de *Combat de Nègre* ; la ville de « l'autre côté du fleuve » dans *Quai Ouest* ; la guerre d'Algérie derrière les murs du jardin d'Adrien ; et dans *Roberto Zucco*, la mort (ou est-ce l'éternité). De la même façon que les personnages qu'il met en scène, c'est tout le théâtre de Koltès qui est comme habité et mu par une séparation. L'écriture se laisse hanter par son autre côté, le réel ; et l'œuvre joue passionnément de cette disjonction pour dire et tenter de comprendre — entre humour et gravité selon la formule de Claude Stratz — l'obscurité, l'enchevêtrement, la violence des rencontres humaines⁵ ». Il faudrait voir de quoi est fait cet autre côté de la nuit, qui n'est pas le jour ; cet autre côté du ciel d'où tombe la pluie d'un bout à l'autre de la parole : de quoi est faite au final cette rencontre toujours sur le point de se faire, mais jamais accomplie.

La pièce propose d'emblée un risque mettant en danger tout ce qui permet une parole, un échange, une esthétique, une politique. Étranger aux codes qui pourraient prétendre le nommer : citation rapportée (par qui ?), témoignage indirect (de quoi ?), souvenir restitué (à qui ?), ou plongée immédiate dans le langage sans autre référent que lui-même — le texte serait tout cela, mais rien de

⁵ Article paru dans la revue *Alternatives Théâtrales*, n° 35-36, 1992.

tout cela ne suffirait à le nommer. Forme contestant dans sa forme même et dans ses plis, sa nature formelle et substantielle, le texte met en jeu une tension constante, battue à ses flancs par l'absence d'un écho qui pourrait lui répondre, soutenue par un sous-texte lancinant et grave qui jaillit par endroits dans la volonté de témoigner. Le texte n'a de cesse de remettre en cause sa propre avancée, sa propre existence, son lieu (puisque « il faudrait être ailleurs⁶ »), et son temps — tempo de l'attente ou de la prise d'élan ; mais aussi tempo de l'urgence, et des mots comme ils viennent⁷ — *La Nuit juste avant les forêts* progresse sur le mince défilé qui sépare le silence du crachat, et l'homme, des chiens : la parole avance, elle bâtit une langue et ses propres mythes sur les vestiges d'une langue perdue, d'une appartenance recherchée qui ne s'atteint peut-être que dans le point d'affaissement de sa profération.

⁶ *La Nuit juste avant les forêts*, p.47.

⁷ « J'étais à une table et je livrais le texte, comme ça. Ce n'était pas très rigoureux. Ça fonctionnait sur une grande ferveur, une grande énergie » Propos rapporté par Yves Ferry cité par Christophe Bident, Bernard-Marie Koltès, *Généalogies*, Tours, Farrago, 2000. p.109.