

Compte rendu

« Un Koltès ramené aux éléments : *La Nuit juste avant les forêts* »

Johanne Bénard

Jeu : revue de théâtre, n° 113, (4) 2004, p. 42-48.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/24949ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Un Koltès ramené aux éléments

La production par la compagnie de Bayonne, Lézards qui bougent, de la pièce de Bernard-Marie Koltès, *la Nuit juste avant les forêts* (1977), ne pouvait, à Montréal, ni passer inaperçue ni laisser indifférent. Ceux qui avaient vu la mise en scène de Brigitte Haentjens (avec James Hyndman) en 1999 ont été étonnés de trouver une autre pièce¹. Ceux qui la voyaient pour la première fois sont sortis ébranlés d'un spectacle d'une très grande intensité dramatique. La mise en scène de Kristian Frédéric, qui a été l'assistant de Patrice Chéreau (principal metteur en scène de Koltès à ce jour), est de celles qui non seulement renouvellent un texte contemporain, mais encore semblent en révéler la quintessence².

Pour ce spectacle, on est en droit, sans risque d'abuser d'un terme à la mode, de parler d'une véritable convergence artistique. D'une part, la scénographie et les costumes d'Enki Bilal, ce bédéiste, scénariste et cinéaste né à Belgrade de père yougoslave et de mère tchèque qui fait de la science-fiction à teneur politique, ont donné au spectacle des connotations futuristes et apocalyptiques³. D'autre part, Denis Lavant, l'acteur qui sera seul en scène à réciter ce long et exigeant monologue, est de ceux à qui l'on reconnaît non seulement un style de jeu particulier, mais encore, selon le metteur en scène lui-même qui l'aura vu dans le film de Léos Carax, *Boy Meets Girl*, la qualité d'être « décalé ». Mais surtout, faut-il dire, la rencontre du scénographe et de l'acteur aura-t-elle permis l'évocation d'une autre œuvre (et d'un autre média) : la sculpture d'Alberto Giacometti intitulée *Homme qui marche sous la pluie*⁴.

1. Hervé Guay dans *Le Devoir* (8-9 mai 2004), constate que le texte de Koltès apparaît « méconnaissable » (« comme si on ne l'avait jamais entendu »), mais refuse de « déterminer laquelle des deux expériences théâtrales est la plus accomplie ». Quant à Robert Lévesque, dans *Ici* (13-19 mai 2004, p. 23), bien qu'il reconnaisse la qualité des deux productions et le caractère exceptionnel des deux performances d'acteur, il marque une préférence pour la mise en scène de Haentjens, à cause du choix d'un lieu non théâtral (le coin d'un ancien hôtel de passe désaffecté de la rue Ontario) qui rappelle l'Hôtel des Ventes de la création à Avignon, de même qu'à cause du côté intimiste et humanisant du jeu de Hyndman (qui serait selon lui plus près de l'esthétique de Koltès).

2. C'est en 1991 que Kristian Frédéric crée sa propre compagnie de théâtre, qu'il installe à Bayonne, mais qui a surtout comme mandat de faire des tournées. La compagnie en est à sa deuxième production d'une pièce de Koltès en moins de dix ans, la première datant de 1994 pour une pièce de 1986 : *Dans la solitude des champs de coton*.

3. Tel qu'il le déclare en 2003 dans l'hebdomadaire *Ici* (5-11 juin) au moment de la sortie du deuxième tome de la trilogie du *Sommeil du monstre*, Bilal cherche à exprimer « au travers des décors denses et chargés tout le poids géopolitique qui écrase les individus ».

4. Cette convergence artistique est aussi figurée en ouverture par le montage sonore où l'on reconnaît, au travers de la cacophonie, l'association inusitée des voix et musiques de Léo Ferré et de Jim Morrison.

La Nuit juste avant les forêts

TEXTE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS.

MISE EN SCÈNE DE KRISTIAN

FRÉDÉRIC ; SCÉNOGRAPHIE : BRUNO

LAHONTÁA ET KRISTIAN FRÉDÉRIC ;

DÉCORS ET COSTUMES : ENKI BILAL ;

SCULPTURE : OUSMANE SOW ;

CHORÉGRAPHE : LAURENCE

LEVASSEUR, AVEC DENIS LAVANT.

PRODUCTION DE LA COMPAGNIE

LÉZARDS QUI BOUGENT, PRÉSENTÉE

À L'USINE C, À L'OCCASION DU

FESTIVAL INTERNATIONAL DE

LA LITTÉRATURE, DU 6 AU

15 MAI 2004.



Giacometti, *Homme qui marche sous la pluie*, 1948. Bronze. Fondation Alberto Giacometti. Kunsthhaus, Zürich.

Ainsi, la rencontre des médias et des esthétiques aura-t-elle permis au texte de Koltès non seulement de trouver un art, mais un imaginaire à sa mesure. Tendue entre le réalisme et le poétique, entre l'abstrait et le concret, entre l'impressionnisme (pour les nuances et les subtilités des émotions) et l'expressionnisme (pour l'intensité de l'expression), la pièce trouve son sens dans cette image de Giacometti épurée et forte. Koltès nous parle du tragique de la condition humaine en nous ramenant à un imaginaire structuré par les éléments : l'air (dans le souffle de l'acteur), le feu (revers de la nuit), l'eau (la pluie) et la terre.

L'air : le souffle de l'acteur

La différence la plus évidente entre la mise en scène de Haentjens et celle de Frédéric est le temps des représentations : alors que la première durait à peine quarante-cinq minutes, la deuxième s'est étendue sur presque deux heures. Tel que le remarque Louise Vigeant dans un article sur la mise en scène de Haentjens, le texte qui était récité « à une vitesse affolante » par un acteur qui ne bougeait pratiquement pas semblait trahir « l'angoisse infinie du personnage qui lançait ces mots dans la précipitation, comme s'il craignait qu'on ne lui laisse pas le temps de finir⁵ ». La parole, projetée comme dans un seul souffle, était reçue par le spectateur « comme une supplique, une gifle, un défi⁶ ». Or, avec Denis Lavant, le texte, joué sans précipitation mais avec des modulations pouvant aller jusqu'au cri, trouve un autre rythme ou bien, en quelque

5. Louise Vigeant, « Sous le signe de l'urgence », *Jeu* 91, 1999.2, p. 20.

6. *Ibid.*, p. 19.

sorte, trouve son rythme, sa respiration, pour autant que les silences permettent à l'acteur justement de reprendre son souffle. Le texte, qui révèle tantôt ses accents poétiques, tantôt ses accents prosaïques, est interprété dans toutes ses nuances. L'acteur scande-t-il son monologue ou le crache-t-il, le déclame-t-il ou le hurle-t-il ? C'est dans ces balancements ou cette hésitation (en « décalage », serais-je tentée d'ajouter) que le texte de Koltès figure « l'urgence » de dire.

Et on me permettra de comparer ici le jeu de Lavant au jeu d'un Luchini qui, en récitant les textes (non théâtraux) de Céline, fait aussi apparaître le faux naturel de la langue célinienne, révélant la qualité poétique d'une parole illusoirement spontanée⁷. Avec la différence que la langue de Céline est faite pour être lue et celle de Koltès, pour être parlée (jouée), ces deux styles tiennent toute leur force du fait qu'ils se situent à un point délicat d'équilibre entre le naturel – la parole au ras du quotidien – et le lyrique, voire la grandiloquence tragique. D'ailleurs, on l'aura compris, il n'y a pas que la langue qui autorise un rapprochement entre ces deux écrivains. La marginalité du personnage de Koltès, sa quête dans la nuit, le caractère monologique de sa parole, sa façon de figurer le tragique de la condition humaine (ses désirs et ses appels à l'autre) incitent plus d'un critique à suggérer ce parallèle avec *Voyage au bout de la nuit*.

L'eau : la calamité de la pluie

Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues, mais quand même j'ai osé, et maintenant qu'on est là, que je ne veux pas me regarder, il faudrait que je me sèche, retourner là en bas me remettre en état [...]

7. Pour une discussion sur les paradoxes de la transposition théâtrale des textes de Céline (qui renverserait en quelque sorte le travail du texte célinien pour faire passer l'émotion du parlé), voir mon article sur une adaptation théâtrale de *Voyage au bout de la nuit* par Téo Spychalski et Michel Chiron, présentée à la Veillée (*Jeu* 58, 1991.1, p. 173-177).



Denis Lavant dans *la Nuit juste avant les forêts*, mise en scène par Kristian Frédric. Production de Lézards qui bougent, présentée à l'Usine C au printemps 2004. Photo : Guy Delahaye.

C'est le début de la pièce de Koltès qui évoque pour Kristian Frédéric le bronze de Giacometti. Rarement un incipit aura autant donné le ton à un spectacle. Car non seulement Frédéric installera son acteur sur un praticable qui évoquera le socle de la sculpture (tout en représentant un tronçon de rue), mais encore aura-t-il l'idée de littéralement le submerger de torrents d'eau qui le laisseront détrempe pour toute la durée de la représentation. L'effet est étonnant. Le spectateur qui voit toute cette pluie s'abattre sur l'acteur n'en revient pas. La pluie qui figure, dans le texte de Koltès, la misère et la marginalité du personnage (qui n'est « pas à son avantage ») et l'induit à une quête (se sécher et se mettre à l'abri) est devenue une partie intégrante du spectacle, une composante de la performance de l'acteur, qui la sentira réellement dans son corps pendant qu'il livrera son émouvant appel à l'aide. La métaphore, en se matérialisant, a de nouveau joué de la tension fondamentale de l'écriture de Koltès, qui, nous dit Louise Vigeant, « est poétique et pourtant toujours incarnée⁸ ».

Or, l'eau qui, du reste, s'accumulera dans les trous du praticable et que l'acteur semblera prendre un enfantin et malin plaisir à faire éclabousser, et dont il s'aspergera à plus d'un moment, pourrait-elle également symboliser une certaine purification, voire, si on y voit un rapport avec le liquide amniotique, une renaissance ? Il me semble que la pluie est chez Koltès, sinon une manifestation hostile, du moins d'abord en tant que potentielle calamité naturelle, le symbole de l'infortune que l'humain doit affronter pour rester en vie : pour rester humain.

Le feu : au bout de la nuit

[...] mais j'ai couru, couru, couru, pour que cette fois, tourné le coin, je ne me trouve pas dans une rue vide de toi, pour que cette fois je ne retrouve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie, pour que cette fois je te retrouve toi, de l'autre côté du coin, que j'ose crier : camarade !, que j'ose prendre ton bras : camarade ! que j'ose t'aborder : camarade, donne-moi du feu⁹ [...]

Que les allusions au feu dans cette pièce soient très rares n'empêche pas que cet élément reste, dans cet imaginaire, la contrepartie nécessaire à la pluie (qu'il sèche) et à la nuit (qu'il éclaire). Prétexte à aborder l'inconnu, le feu représente le désir d'échange, voire le désir de fusion avec l'autre. Car, selon Anne Ubersfeld, dans ce monologue fait d'une seule phrase qui n'obtiendra pas de réponse (et qu'elle choisit d'appeler « quasi-monologue »), la demande « finit par revêtir l'aspect d'une quête éperdue, quasi "religieuse" de l'Autre¹⁰ », que l'on pourrait rapprocher de la demande d'amour telle que l'a définie Lacan.

8. *Jeu 91, op. cit.*, p. 22.

9. *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit, p. 12.

10. « La parole solitaire », *Jeu 110*, 2004.1, p. 63. Koltès est l'un des dramaturges auquel s'intéresse Anne Ubersfeld dans cet article sur le monologue dans le théâtre contemporain.



Denis Lavant dans *La Nuit juste avant les forêts*, mise en scène par Kristian Frédéric. Production de Lézards qui bougent, présentée à l'Usine C au printemps 2004. Photo : Guy Delahaye.

Ainsi, le personnage pour qui le feu ne figure jamais complètement l'espoir, mais se retourne vite plutôt comme l'illusoire revers de la misère ou de la solitude (« ce n'est pas tant pour fumer que je disais : du feu, camarade, c'était, camarade, pour te dire : saloperie de quartier »), continuera à parler tout au long de la nuit et partira « avant que ce soit le jour ». Tout y passera : ses propres souvenirs (les parents, les histoires amoureuses, les altercations avec les autres) comme des anecdotes aux fortes charges symboliques – celle de la prostituée qui est morte à manger la terre du cimetière ou celle du vieux général du Nicaragua au bord d'une forêt qui tire sur tout ce qui bouge. La nuit du titre est donc aussi, au premier niveau, celle du temps de la parole : l'unité temporelle de la représentation.

En fait, le titre, difficile à interpréter au premier abord, est fondé sur un court-circuit entre le temps (la nuit) et l'espace (les forêts), qui joue de l'ambivalence de la préposition « avant », signifiant soit l'antériorité dans le temps, soit l'antériorité dans l'espace. Ou bien la nuit représente un endroit qui précède les forêts ou bien les forêts représentent une plus-que-nuit. La métaphore opère dans ce flou conceptuel qui met sur le même plan, mais dans un rapport de gradation, la nuit et la forêt. La forêt serait-elle une nuit encore plus sombre ; la nuit (cette nuit de la parole où l'autre peut encore répondre) serait-elle celle de la dernière chance « juste avant » de s'enfoncer dans des forêts denses, impénétrables et sombres dans lesquelles la mort, impitoyable, se cache sous les traits d'un général fou ? Non pas donc, pour revenir à l'intertexte célinien, un « voyage au bout de la nuit » – où est également mis en parallèle l'espace (dans le voyage) et le temps (la nuit) –, c'est-à-dire une nuit qui serait un aboutissement (« jusqu'au bout »), mais une nuit qui, précédant la mort et son infini, pourrait la reculer, l'empêcher d'advenir. Car si l'on peut s'enfoncer dans la forêt comme l'on s'enfonce dans la nuit, on peut aussi rêver de s'en échapper : « comme le moindre oiseau qui voudrait s'envoler au-dessus des feuilles¹¹ ».

La terre : le devenir-sculpture

Tout au long de la représentation, l'acteur se débarrassera de ses vêtements détrempés pour, à la toute fin, complètement nu, s'enduire de l'argile qu'il extrait du praticable en le mêlant à l'eau des flaques de pluies. L'effet encore une fois est spectaculaire. D'une part, l'acteur qui s'est dévêtu en arrachant les pièces du manteau détachable conçu par Bilal s'est, dans l'intervalle (et comme dans la bédé), créé différentes silhouettes. D'autre part, et surtout, en enlevant le costume qui le faisait personnage (fictif), il est apparu dans la réalité de son corps d'acteur pour aussitôt devenir une autre œuvre d'art : la fameuse sculpture de Giacometti.

Rétroactivement, le spectateur comprend que tout le spectacle peut être interprété comme la mise en mouvement de l'*Homme qui marche sous la pluie*. Dans ses interviews, Frédéric parle du travail de la chorégraphe (Laurence Levasseur) comme d'un travail sur une silhouette pour la « déplacer dans son immobilité ». Le corps qui, sans quitter son « socle », se contorsionne dans une danse tout à la fois rageuse et tourmentée, aux accents expressionnistes, démontre le caractère vain de cette parole qui n'ira nulle part, qui est condamnée à ne pas rejoindre l'autre.

11. *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 54-55.



Denis Lavant dans *la Nuit juste avant les forêts*, mise en scène par Kristian Frédéric. Production de Lézards qui bougent, présentée à l'Usine C au printemps 2004. Photo : Guy Delahaye.

Avec l'argile de ce dernier tableau, c'est aussi tout le symbolisme de la terre dans la pièce que Frédéric met judicieusement en évidence. Il suffit d'évoquer de nouveau l'histoire de la prostituée mourant d'avoir avalé la terre des morts pour comprendre que, chez Koltès, la terre en tant que matière est le rappel tragique de la finitude comme de la condition mortelle de l'être humain. Chez Koltès comme chez Céline ? Quiconque a en tête *Voyage au bout de la nuit*, et en particulier l'épisode de la guerre, se souviendra de la terre des champs de bataille devenue boue funeste : une boue dans laquelle on s'enlise et qui recueille les blessés et les morts. Dans les deux imaginaires, la terre entretient avec et la mort et la vie (terre nourricière) un double et tragique rapport de contiguïté. N'est-ce pas d'ailleurs l'abject célinien que l'on retrouve chez Koltès avec cette scène obsessionnelle de la prostituée du cimetière ?

Dans un article sur « Le personnage immobile », Anne Ubersfeld, qui énumère les différents types d'immobilité au théâtre, mentionne « celle du personnage monologuant, dont il est difficile de supposer qu'il s'agite, puisqu'il n'a que l'appui de sa propre parole, sans aucun présumé gestuel¹² ». Or ici, me semble-t-il, le metteur en scène

12. *Statisme et mouvement au théâtre*. Textes réunis par Michel Autrand, Paris, Publication de La Licorne, 1995, p. 12.



qui a choisi « l'agitation » gratuite plutôt que l'immobilité attendue (comme chez Haentjens d'ailleurs) n'en a pas moins placé sa pièce dans l'intertexte de la sculpture, art statique s'il en est un. Et quelle sculpture ! *L'Homme qui marche sous la pluie* est une œuvre immobile qui, paradoxalement, tente de figurer le mouvement, tente de représenter, en la figeant et par l'abstraction, la hâte du marcheur sous la pluie – le buste penché de cette silhouette mince et stylisée sur son grand socle horizontal (qui lui-même figure la distance parcourue et à parcourir) devenant le seul indice de la marche rapide. Le dialogue entre les deux œuvres, entre les deux arts, n'aura pas seulement permis d'introduire dans le spectacle une tension entre l'immobilité et le mouvement, mais aussi de montrer qu'au cœur de toute création artistique se trouve la question de la mort et de la transcendance. En se recouvrant de terre, le personnage s'est-il enterré (pour entrer dans la nuit et dans les forêts) ou est-il devenu sculpture (pour venir à bout de la nuit et transcender la mort) ? La mise en scène de Frédéric nous invite à penser le rapport du théâtre avec la sculpture, rarement interpellé (moins que le cinéma et la peinture) dans la réflexion contemporaine sur l'interdisciplinarité au théâtre. Or, ne l'oublions pas, cela était déjà chez Koltès, qui décrivait lui-même le théâtre comme un art sculptural : « J'ai l'impression d'écrire des langages concrets, pas réalistes, mais concrets¹³. » ¶

Denis Lavant dans *la Nuit juste avant les forêts*, mise en scène par Kristian Frédéric. Production de Lézards qui bougent, présentée à l'Usine C au printemps 2004. Photo : Guy Delahaye.

13. Entretien avec Hervé Guibert pour *Le Monde*, 17 février 1983, *Une part de ma vie (Entretiens 1983-1989)*, Paris, Éditions de Minuit, p. 22.