

La nuit juste avant les forêts, Bernard-Marie Koltès

Le temps, l'errance et le langage.

La nuit juste avant les forêts est une oeuvre de Bernard-Marie Koltès, publiée en 1977. Difficile à classer tant elle semble se démarquer de tout genre et registre littéraires, elle a néanmoins été jouée sur scène et a généralement été considérée comme une pièce de théâtre. Elle est composée d'un long monologue anonyme, fait d'une seule phrase qui ne se termine pas (il n'y a pas de point final, ni même de point de suspension). Il nous sera ainsi plus aisé d'étudier l'oeuvre dans son ensemble (ses 56 pages de texte ininterrompu) afin d'en saisir pleinement la portée et la cohérence. Très riche en éléments malgré la contrainte que s'est imposée Koltès, nous nous concentrerons sur certains aspects spécifiques, soit trois thèmes précis et interconnectés dans l'oeuvre : le temps, l'errance et le langage. Nous analyserons ainsi les procédés dont se sert Koltès afin de les exprimer à travers sa propre sensibilité.

I/ Le temps

D'emblée, l'oeuvre nous présente un cadre spatio-temporel embrouillé : le présent est celui de l'énonciation — le personnage s'adresse directement à un « tu » invisible, qui sur scène serait incarné par le public (principe de la double-énonciation). S'il n'y a aucune ellipse temporelle et que le personnage parle sans discontinuer, il n'est toutefois pas possible de reconstituer un ordre chronologique clair des événements racontés. Les repères temporels sont vagues et le narrateur mêle habitudes (« car je vis à l'hôtel depuis presque toujours, je dis : chez moi par habitude » p.8-9), passé proche (« mais j'ai quand même osé » p.7) et souvenirs épars (« jusqu'à midi je suis resté au milieu du pont, ce n'est pas son vrai nom et je ne lui ai pas dit le mien » p.35). Cette confusion est aussi amenée par le mélange des temps parfois très brusque : « j'ai couru, couru, couru, mais personne n'a fait obstacle, je m'étais préparé, je m'étais mis de leur côté, je les avais écouté en cachant ma différence, et à présent ma fuite les surprend » (p.30, ici passage au passé composé, plus-que-parfait et présent). L'avenir, lorsqu'il est évoqué, est soit celui de l'immédiateté (sa demande d'une chambre pour la nuit) soit celui d'un projet

lointain et utopique (le syndicat international). Entre les deux règne un vide qui nous prive de ses intentions à moyen terme ainsi que de repère qui permettrait de mieux situer le personnage. Le temps est aussi celui du climat moribond, la pluie nocturne, à l'image du *spleen* (pour reprendre un terme baudelairien) dans lequel le narrateur est plongé. Mais le temps est avant tout relié à la parole : il y a chez ce personnage une urgence de parler, de convaincre l'interlocuteur muet : « si tu ne te barres pas et que j'aie le temps » (p.54). C'est que le personnage ne divague pas sans but, son propos est interrompu par l'évocation d'une « chambre pour la nuit » (« pas pour toute la nuit cependant » p.8) qu'il essaye de trouver. Le temps a aussi un caractère fragmenté et discontinu, ce qui se constate par le fil décousu du propos et les insistances presque obsédantes, ses idées fixes qui se répètent (le syndicat, la prostituée, le Nicaragua etc.). Mais le personnage tâche de garder le lien avec l'interlocuteur, de le retenir par de nombreuses interpellations au « tu » : « car si tu en avais marre en plein milieu » (p.52) — et, à travers cette double-énonciation, l'auteur évoque aussi le fil de la relation avec le public qui peut rompre à tout moment. Les « contacts » entre le personnage et l'interlocuteur sont nombreux malgré le sens unique de la parole, que ce soit par les divers « camarade », l'usage de l'impératif (« viens, on ne reste pas ici », p.13), ainsi que l'utilisation du terme « ange » (p. 63), utilisé qu'une seule fois (en contraste avec « camarade »), semblant évoquer une amitié abstraite, une présence salvatrice, réelle ou fantasmée. La question de cet interlocuteur muet se pose en conséquence : est-il concret, ou bien fruit du délire d'un personnage confronté à une profonde solitude ?

II/ L'errance

Le personnage témoigne de son décalage par-rapport à la société, à l'image de *L'Étranger* d'Albert Camus. Étranger, le locuteur de Koltès l'est à plusieurs niveaux : d'abord par son origine (inconnue), ce qu'il pense évident (« cela doit se remarquer » p.32). Elle lui provient de son père (« mon père me l'a appris, cela se fait toujours chez nous », p.19), qu'il oppose à « ces cons de Français » (p.19). Ses valeurs personnelles sont elles aussi très différentes des autres : il ne croit pas en la possession, à la propriété, à l'individualisme et au travail : « tous ces cons de Français, prêts à jouer leur petit coup dans un coin et rien derrière la tête qui les en empêcherait » (p.53-54). S'il

n'a pas de maisons propre, il a de fait la capacité d'être « chez lui » partout, une fois tous les signes de propriété enlevés — d'où son penchant pour l'hôtel : « et si je rentre dans une chambre d'hôtel, c'est une si ancienne habitude, qu'en trois minute j'en fais vraiment un chez-moi » (p.9). Son côté anormal fait de lui un aliéné, dans les deux sens du terme : il semble « allumé » par le fait même du flot ininterrompu de parole, comme atteint d'une soudaine démente loquace, le soulagement d'un poids insoutenable jusqu'à là contenu en lui. Son aliénation est aussi celle de sa marginalité sociale : c'est un chômeur sans domicile fixe, qui ne sait où aller, et qui se fait vite traiter de « pédé » (« mais eux disent : ce pédé, qu'il attende » p.59). À l'image du roman *L'Attrape-coeur* (1951) de J.D. Salinger, le personnage est un vagabond solitaire, en réaction avec le monde (urbain) dans lequel il erre. Il semble atteint d'une « crise d'adolescence » perpétuelle, n'arrivant pas à se définir dans une société qui le rejette et qu'il rejette. Le personnage est hors-normes et ne rentre pas dans les cadres (ou les « plans ») pré-imposés : il s'affirme et se construit de lui-même, en plein dans la logique existentialiste sartrienne. Jean-Paul Sartre, par ailleurs, théorisait ce qu'il nomma *l'intersubjectivité* : ce regard d'autrui qui aide à se définir, mais qui en même temps est insoutenable (« L'enfer c'est les autres », *Huis-clos*, 1943). Ici, le personnage est sans cesse réduit, ou objectivé, en temps qu'« étranger » ; il semble lutter contre ce jugement implacable via un élan fraternel, qui devient politique : il veut abolir les barrières nationales. La redondance du mot « camarade » pour nommer l'interlocuteur, ainsi que l'évocation d'un « syndicat international » exprime sa volonté de fraternisation (avec ces « loulous » auxquels l'interlocuteur est associé) et d'union (lorsqu'il évoque sa recherche désespérée de « mama »). Le personnage veut lutter contre son sentiment d'aliénation (de classe et d'origine), et oeuvrer confusément à la *défense* : « rassure-toi, camarade : c'est pour notre défense, car c'est bien cela dont on a besoin, de défendre, non ? » (p.15). L'incohérence apparente du propos est aussi celle d'un monde dans lequel le personnage ne se reconnaît pas, et dont il ne trouve pas le sens : son monologue résonne comme un cri dans la nuit, ou encore, comme l'écrivit Camus à propos de l'absurde : « le cri déchirant de l'homme face au silence déraisonnable du monde » (*Le mythe de Sisyphe*, 1942).

III/ Le langage

« Le langage est pour moi l'instrument du théâtre », annonçait Koltès dans l'un des entretiens d'*Une part de me vie* (1983-1989). Cela se saisit dans la structure même du texte : ce flot de parole interrompu évoque une certaine euphorie du langage, vite teintée de mélancolie et de tristesse dans le propos. Le personnage s'emballe dans ses idées et dans ce qui semble être une ferveur enivrée — « je rêve encore de bière, je cours, de bière, de bière » (p.62). Dans cette urgence de parler, il y a aussi la lutte contre soi-même afin de ne pas sombrer dans la déprime et le silence ; il évoque lui-même la dépression et la folie, voire le suicide, à travers l'anecdote de la prostituée (« cette cinglée de pute avalant de la terre jusqu'à y passer » (p. 38), et l'euphémisme répété « aller plus loin » (p.38). Dans cette fureur loquace, on retrouve dans le texte un style comparable à celui de Jack Kerouac, à l'image l'écriture instantanée de *Sur la route* (1957) ; cette folie créatrice que l'auteur américain évoque dans son roman, et qui semble s'appliquer parfaitement au personnage du texte : « [I]es seuls gens qui existent sont ceux qui ont la démence de vivre, de discourir, d'être sauvés, qui veulent jouir de tout en un seul instant, ceux qui ne savent pas bâiller ». Le personnage semble se consumer, voire s'embraser, dans cette frénésie verbale continue. Pourtant, le locuteur admet lui-même à plusieurs reprises que tous ses mots sont vains, qu'il « n'arrive pas à dire ce qu'il doit dire ». Cette crise de la communication et du langage est un thème contemporain à l'oeuvre, exploité par d'autres dramaturges comme Samuel Beckett, Jean Genet, Jean-Luc Lagarce etc. Elle se manifeste ici par remise en question de la forme même de la théâtralité, ce qui se traduit par l'absence des codes qui la définissent (indications scéniques, didascalies, nom du personnage, etc.), et qui en fait un texte hybride à mi-chemin entre le roman, le poème et la pièce... (faisant de l'oeuvre l'un des précurseurs de nouveaux genres de littérature orale comme le slam). Seule la ponctuation permet de séparer les idées et de marquer des temps au sein d'un même mouvement de pensée, et laisse libre cours à l'interprétation, que ce soit dans la mise en scène ou le jeu du comédien. Le personnage semble donner lui-même des indications scéniques (qui peuvent être vues comme des « didascalies textuelles »), en se décrivant lui-même : « malgré les fringues et les cheveux mouillés » (p.8), et en décrivant ses actions : « o.k., je me lève, je cavale » (p.62). Mais ces dernières indications ont souvent un double-

sens ambigu : elles semblent plus métonymiques que descriptives, en ce qu'elles expriment un état d'esprit général plutôt qu'un geste immédiat concret. C'est que le personnage entretient une relation complexe avec le langage : s'il ne cesse de vouloir partir avec l'autre, il reste pourtant et continue de parler. Personnage nomade, insaisissable, dont la fuite est constante, fuite qui se produit avant la parole, avant « les grandes phrases » de l'autre. Il se questionne, à travers un méta-discours, sur sa capacité à exprimer les choses : « ce sera dur d'expliquer, pour moi-même, c'est dur pour tout bien comprendre sans mélanger » (p.14), « quel fouillis, quel bordel » (p. 63). Son usage du langage semble être à l'image de son mode de vie, et la fuite (« je cours, je cours, je cours » p.63) est aussi celle de la parole qui paradoxalement lui échappe (ce qui renvoie par ailleurs aux thèmes chers d'Hubert Aquin, notamment dans *Point de fuite*, 1971).

C'est ainsi que les trois axes étudiés permettent de mieux saisir l'oeuvre. La signification du titre, très mystérieuse et opaque lors de la première lecture, nous parvient mieux après analyse. La « Nuit » évoque la solitude et les idées noires du personnage, sa quête vague et imprécise face à ses « salauds » invisibles. Les forêts sont celles du Nicaragua, où les soldats tirent sur « tout ce qui s'envole au-dessus des feuilles » (p.50), sur tout ce qui se (sou)lèverait comme un syndicat groupé. Cette image autoritaire est celle qui témoigne de l'impossibilité de s'affirmer, de revendiquer ses idées, de s'unir fraternellement avec les autres. La Nuit précède la forêt, c'est-à-dire ce peuple unifié et international que les mitraillettes tiennent en joue. Le texte de Koltès est un élan désespéré vers l'autre, le camarade ; une volonté paradoxale de s'affirmer et de s'enfuir, à la recherche d'une liberté qui lui est insaisissable.