

Compagnie Théâtrale l'Embarcadère

La nuit juste avant les forêts



Texte de **Bernard-Marie Koltès**

Mise en scène **Cyril Desclés**
Interprété par **Ghislain de Fonclare**

Création 2012-2013

Liminaire	p. 3
Distribution	p. 4
Argument	p. 5
Historique du projet	p. 6
Extraits du texte	p. 7
« <i>La Nuit, c'est comme un solo de Charlie Parker</i> »	p. 8
Le matériau textuel	p. 9
Une construction fuguée	
Le revers du discours : lorsque parler va sans dire	
Le personnage : une identité floue et contradictoire	
« Un terrible désir de contact »: la parole soliloquée	
Notes de mise en scène	p. 13
La fin comme début : l'agonie comme déclencheur de la parole	
Un interlocuteur fantasmé	
Musique et environnement sonore	
Un espace rempli de flaques d'eau	
Le jeu : une dynamique de l'élan brisé	
L'auteur	p. 16
La compagnie	p. 17
Equipe de création	p. 18
Lettre de François Regnault	p. 20



Un homme tente de retenir par tous les mots qu'il peut trouver, un inconnu qu'il a abordé au coin d'une rue un soir où il est seul. Il lui parle de son univers, une banlieue où il pleut, où l'on est étranger, où l'on ne travaille plus. Il lui parle de tout et de l'amour comme on ne peut jamais en parler, sauf à un inconnu comme celui-là, un enfant peut-être, silencieux, immobile.

Bernard-Marie Koltès

La nuit juste avant les forêts

de **Bernard-Marie Koltès**

Le texte est publié aux Editions de Minuit.

Mise en scène et lumière **Cyril Desclés**

Scénographie et costume **Marion Rivolier**

Création sonore **Sébastien Barquet**

Administration **Jacques Ségueilla/ ArGest**

Interprétation **Ghislain de Fonclare**

Production **Compagnie théâtrale l'Embarcadère**

Avec le soutien de **ECARTS / Anis GRAS, le lieu de l'autre**

Création à **Anis GRAS, le lieu de l'autre** le 28 septembre 2012

Reprise au **Théâtre du Saulcy, Metz** le 15 octobre 2012 dans le cadre de la **Biennale Koltès 2012**

Contact : Compagnie théâtrale l'Embarcadère
 c/o Isabelle Desvignes
 140 avenue du Général Leclerc
 75014 Paris
 Tél. 06 80 40 35 99
 Courriel : cie.embarcadere@gmail.com

C'est plein de flotte, ici. Plein de flaques d'eau pour se noyer. Tu sais qu'on se noie comme rien, quand on est môme ? On fait un faux pas, on se casse la gueule, on tombe dedans la tête la première, un peu sonné, et ça y est.

B.-M. Koltès, *Sallinger* (sept.-déc.1977)

Ce que je vois, c'est un véritable emballement dans la tête, à toute vitesse, jusqu'à ce que mort s'en suive.

B.-M. Koltès

Rencontre avec un ange

Il paraît que lorsqu'on se noie, les souvenirs les plus marquants, mais aussi les rêves, les désirs inassouvis, les regrets remontent des profondeurs de la mémoire. Comme s'il se noyait dans une flaque d'eau, l'homme qui parle dans *La Nuit juste avant les forêts* m'apparaît adresser un appel désespéré à un interlocuteur absent, imaginaire, fantasmé comme « *un ange au milieu de ce bordel* », pour pousser un cri de détresse et de révolte, avec, souvent, la naïveté d'un enfant perdu.

Dans ce soliloque qui est un véritable acte d'abordage et une tentative de retenir l'autre par le pouvoir dérisoire de la parole, le langage, non dénué toutefois d'humour, est surtout une machine à ne pas dire ce qu'il voudrait dire. Car au terme de sa longue phrase infinie, l'homme finit par avouer : « *et je ne sais toujours pas comment je pourrai le dire* ». C'est donc au cœur des mots que se trouve le silence – des mots qui servent bien plus à cacher qu'à révéler. Et c'est dès lors au corps à prendre l'initiative aux mots. Car le corps a son langage que le langage ne connaît pas.

Avec *La Nuit juste avant les forêts*, Koltès a donné un des plus grands textes de solitude contemporaine, une descente dans l'enfer urbain, mettant en jeu l'exclusion et revendiquant le refus de se fondre dans la masse tout en manifestant « *un terrible désir de contact* » : c'est cette énergie-là que je veux faire apparaître sur la scène.

Cyril Desclés

J'avais seize ans lorsque j'ai découvert *La Nuit juste avant les forêts* en 1992 au Club dramatique du lycée Rodin où Yves Ferry – pour lequel Koltès avait écrit le texte en 1977 – était venu animer un atelier au moment même où il allait, sous la direction de Moni Grégo, reprendre le rôle qu'il avait joué une quinzaine d'années plus tôt. Immédiatement, ce soliloque d'une seule phrase à la rythmique obsédante, jamais lassante, m'a emporté, enthousiasmé, séduit. J'ai tout de suite été convaincu qu'il se passait quelque chose de très important dans cette écriture au lyrisme sauvage et familier.



Yves Ferry et Cyril Desclès
en décembre 1992.

J'ai vu plusieurs fois cette nouvelle version et bien qu'ébloui par l'interprétation d'Yves Ferry et la mise en scène de Moni Grégo (avec lesquels j'allais, par la suite, travailler) j'étais convaincu qu'il y avait autre chose à faire, que ce texte mettait en jeu quelque chose resté de la jeunesse, de l'innocence, de la difficulté à s'insérer dans un monde normé, mais aussi et surtout de ce « *terrible désir de contact* »¹ que diagnostiquait Nathalie Sarraute chez les personnages de Dostoïevski – un auteur que Koltès avait beaucoup lu dans sa jeunesse. Je gardais le désir profond de mettre en scène, un jour, *La Nuit juste avant les forêts*.

Le temps a passé, j'ai découvert les autres pièces de Koltès, mon intérêt pour cet auteur s'en est trouvé renforcé et m'a amené à soutenir une thèse de doctorat afin de tenter de saisir de l'intérieur ce qui se passait dans cette écriture. Si aujourd'hui, je suis régulièrement invité à des colloques et que j'ai écrit de nombreux articles sur Koltès, cet auteur a surtout été fondateur de mon parcours artistique – aussi bien en tant qu'éclairagiste que comme metteur en scène.

Il m'a, entre autres, permis de rencontrer et de travailler avec Catherine Marnas qui le considère, elle aussi, comme son « auteur fétiche ». Mais surtout, la tension – et le combat – entre le texte et la scène que je décelais dans l'œuvre de ce « *contemporain de référence* » m'ont profondément servi pour aborder et mettre en scène des auteurs aussi différents que Laforgue, Beckett, Lewis Carroll ou Mallarmé.

En décidant de mettre en scène *La Nuit juste avant les forêts*, j'ai le sentiment d'explorer, pour les faire éprouver d'une manière sensible devant un public, les tentatives d'établir un lien interhumain qui sont au cœur de ce texte.

C. D.

1. Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, coll. « Folio », p. 37.

« 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 - les cheveux tout au moins pour ne pas être malade, or je suis descendu tout à l'heure, voir s'il était possible de se remettre en état, mais en bas sont les cons, qui stationnent : tout le temps de se sécher les cheveux, ils ne bougent pas, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos, et je suis remonté - juste le temps de pisser - avec mes fringues mouillées, je resterai comme cela, jusqu'à être dans une chambre

[...]

je te trouve et je te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama mama mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie »

« *La Nuit*, c'est comme un solo de Charlie Parker » par Yves Ferry*

« J'étais à l'école du Théâtre National de Strasbourg en 1969. C'était très vivant, plein d'énergie. Je me rappelle avoir vu *Les Amertumes* de Koltès : tenu, rigueur des acteurs. Quelque chose se passait dont la qualité était évidente. Immédiatement intéressé, Hubert Gignoux a fait rentrer Bernard à l'école du TNS, qu'il dirigeait. C'est là que nous nous sommes rencontrés. Les mots, le vin, la nuit ont tissé entre nous des liens légers et absolus. Puis il y a eu l'aventure de *Procès Ivre*. Je suis sorti de l'Ecole, j'ai joué, Koltès a voyagé, traîné. En avril 1977, on s'est retrouvé à Paris, et on a eu très envie de faire quelque chose ensemble. C'est comme ça qu'il a écrit pour moi *La Nuit* : un tel cadeau, un tel amour, je le mesure encore aujourd'hui. La première lecture a eu lieu en mai, en présence de Moni Grégo, qui ensuite à la demande de Bernard, en a fait la première mise en scène.

La conscience de se trouver devant un grand texte a été immédiate avec *La Nuit*. Un grand texte de solitude sans adresse, presque un monologue intérieur. Un enfer urbain, l'impossible dire de la solitude contemporaine. Pourtant, c'est tout un monde qui parle par la voix de cet « étranger ».

On parle parce qu'on croit qu'on va arriver à dire. Mais c'est une sorte de silence qu'on rencontre au cœur des mots. Cette parole porte l'énergie de la rue. Rimbaud, Shakespeare, Claudel, la Bible, mais la rue aussi, comme un autre « classique ». Les spectateurs, les jeunes acteurs ne s'y trompent pas et reconnaissent ce langage. *La Nuit*, c'est comme un solo de Charlie Parker : à la fois très construit, très savant, et tenant de l'oiseau, du mystère de chanter dans la nuit. Un blues qui ouvre tout et garde ses secrets. »

Propos recueillis par Cyril Desclés

* Entretien paru dans le n°395 du *Magazine Littéraire* (février 2001)

Après plusieurs tentatives d'écriture pour le théâtre qui ont eu relativement peu d'échos, *La Nuit juste avant les forêts* est le premier texte que Koltès lui-même a considéré comme le véritable début de son œuvre. Écrit en 1977, ce texte à la densité compacte présente une seule coulée verbale, sans aucune ponctuation forte, dans une grande audace formelle, celle de contenir en une seule et unique phrase l'ensemble du flot de la parole.

Une construction fuguée

La recherche formelle dans *La Nuit juste avant les forêts* est, avant tout, d'ordre musical. Koltès a très souvent revendiqué cette parenté avec l'écriture musicale :

Tout personnage porte en lui une musique que l'on peut exprimer par l'écriture. À partir du moment où l'on comprend le « système musical » d'un personnage, on en a compris l'essentiel et on pourrait lui faire dire n'importe quoi, il parlera toujours juste.²

La phrase sans fin de *La Nuit juste avant les forêts* est, du propre aveu de l'auteur, inspirée par les fugues de Bach :

ce que je retenais le plus de cette forme, de cette manière de s'exprimer que j'entendais autour de moi... c'était justement cette manière de flot dont ça se déversait... c'est-à-dire, si c'était transposé musicalement, ce serait... ça ressemblerait un peu à une fugue de Bach dont les thèmes sont d'abord exposés, ensuite inversés, ensuite transcrits de trente-six manières... et on a l'impression que ça pourrait être joué à l'infini et on s'arrête quand on le désire et c'est pour ça que j'ai écrit uniquement avec des virgules, des tirets, des choses comme ça et je l'ai arrêté sans ponctuation parce qu'il aurait pu durer trois fois plus longtemps...

Son développement repose sur des répétitions-variations et sur le retour des thèmes en leitmotiv. Chaque thème exposé ouvre et enchaîne insensiblement sur une variation ; chaque variation est d'abord annoncée, avant de se voir développée plus loin dans le texte, dans un jeu très complexe de digressions, de retours en arrière et de mises en sourdine, dont l'emboîtement et l'enchâssement se font au gré du flux de la parole.

Cette construction fuguée reporte sans cesse le sens. Tout le discours donne en effet l'impression d'être porté par *cela* qui devait être dit, qui est promis, mais qui est sans cesse remis, retenu, différé, qui s'échappe en permanence, souterrainement. L'enchevêtrement des thèmes dans cette parole fuguée s'enroule comme une spirale autour d'un centre qui n'est pas nommé, mais cerné, désigné par son absence, mais qu'il lui faut pourtant signifier.

2. Bernard-Marie Koltès, *Une Part de ma vie. Entretiens avec la presse*, Editions de Minuit, p. 28-29.

Le revers du discours : lorsque parler va sans dire

Koltès fait reposer son écriture sur une très nette distorsion entre ce qui émerge à la surface du discours et ce qui est véhiculé en profondeur :

Je me suis rendu compte, explique l'auteur, que les choses importantes étaient dites en dessous, non pas par l'intermédiaire du langage, mais en négatif par rapport au langage. Il y a un peu de ce qu'on appelle le sous-texte chez Tchekhov, mais qui est parfois même beaucoup plus que ça, et *La Nuit juste avant les forêts*, c'est ça. C'est si vous voulez, en gros : comment peut-on parler de n'importe quoi, de tout, très mal ou très joliment ou n'importe comment, tout en racontant complètement autre chose. Voilà, c'est ça qui m'intéressait, c'est ça qui m'intéresse le plus maintenant encore au théâtre.³

Dans une lettre à sa mère, l'auteur précise :

En général, plus la chose à dire est importante, essentielle, plus il est impossible de la dire : c'est-à-dire : plus on a besoin de parler d'autre chose pour se faire comprendre par d'autres moyens que les mots qui ne suffisent plus. Jamais tu n'entendras dire à quelqu'un qui souffre de la solitude : « je suis seul », ce qui est ridicule et humiliant ; mais il te parlera d'un certain nombre de choses dérisoires, et le rapport s'établit entre deux êtres dans la mesure où ils se comprennent à travers ce dérisoire-là.⁴

Dans la fuite de cette phrase où la parole avance au gré des associations verbales, c'est le revers du discours qui se trouve mis en valeur. Ce qui manque devient alors plus significatif que ce qui est dit. La « phrase » poursuit sa course dans l'apparente légèreté de la fugue, en une parole de façade, menée par ce courant souterrain, caché, « intime », promettant sans cesse de « dire » et sans cesse rattrapant ce qui aurait pu lui échapper, construisant une extériorité factice de celui qui parle et abritant sous l'enchevêtrement des thèmes et des anecdotes de sa vie, l'authenticité de l'expression, retranchée de la surface du discours, dans une profondeur que l'on ne peut évaluer. L'aspect formel de l'écriture dans *La Nuit* finit par donner ainsi une épaisseur d'humanité à celui qui parle, écartelé entre un désir de dire et une terreur de dire.

Le personnage : une identité floue et contradictoire

Dans cette parole qui avance au gré, le discours présente de nombreuses incohérences. Ainsi, le personnage se rêve en « *exécuteur* » avant d'avouer qu'en fait, il s'est fait agressé dans le métro par des « *loubarde sapés* ». Sur de nombreux points, il peut rappeler Travis Bickle, le personnage de *Taxi Driver* (le film de Martin Scorsese ne précède que d'un an le texte de Koltès), et bien des passages du texte peuvent apparaître comme des variations de certaines scènes de ce film.

3. *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, décembre 1997-janvier 1998, p. 240.

4. Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Editions de Minuit, p. 299.

Il en va ainsi de cette réécriture humoristique de la scène du film devenue culte (« *You talkin' to me ?* », face au miroir) :

ici, les mecs gueulent beaucoup mais ils mettent du temps à se taper sur la gueule – chez moi, on cogne tout de suite, sans gueuler, alors qu'ici, on te pose des kilomètres de questions : tu veux quelque chose ? tu disais quelque chose ? qu'est-ce que tu as à me regarder comme cela ? qu'est-ce qui te fait rire ? tu me touches ? – si tu le touches, il te demande pendant un kilomètre de temps si tu le touches vraiment, avant de te taper sur la gueule⁵



Robert de Niro dans *Taxi Driver* de Martin Scorsese

Et comme l'anti-héros de *Taxi driver*, le personnage de *La Nuit* peut avoir un profil schizophrène qui ne fait pas la différence entre l'intérieur et l'extérieur, et osciller entre des moments d'exaltation et d'affirmation de soi, d'une part, et d'autre part, une perception paranoïaque du monde qui l'entoure :

« ... tu ne te méfies pas, toi, comme moi tout à l'heure, et pourtant ils sont là, ils nous cherchent, ils sont descendus en bas et j'ai failli me faire avoir, car les pires des salauds prennent de drôles de formes et de drôles de moyens, ah, s'ils venaient, eux directement, qu'on voie tout sur leur gueule, si on voyait tout de suite à qui on avait à faire, et que l'on puisse cogner, mais les moyens qu'ils prennent, c'est de se frotter à nous avec des gueules telles qu'on ne puisse pas se tenir, et qu'on se fasse rentrer dedans par la pire des salopes (...) »⁶

Un « terrible désir de contact » : la parole soliloquée

L'événement qui enclenche ce flot de paroles semble être la vision de cet interlocuteur idéal, rêvé peut-être, saisi dans son mouvement qu'attestent les premiers mots du texte : « *Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu* ». Toute l'action consisterait alors à essayer de suspendre cette vision, comme dans une dilatation subjective du temps, afin de tenter de retenir par le seul pouvoir de la parole celui qui pourrait devenir « *un ange au milieu de ce bordel* ».

Koltès usait déjà du monologue dans ses pièces antérieures, mais *La Nuit juste avant les forêts* est le premier « soliloque ». La caractéristique de ce discours n'est pas seulement d'être prononcé par un personnage seul, mais d'être adressé à un interlocuteur qui ne répond pas. La force de l'adresse qui explose parfois dans les apostrophes au « camarade » font de ce texte un appel profond. La vision initiale de cet interlocuteur lance un mouvement qui traverse tout le texte et persiste peut-être même après les derniers mots. C'est une situation radicale : le personnage semble seul sur scène dans un lieu indéterminé. Mais d'autres présences sont évoquées dans le texte, outre celle de son interlocuteur, celle des "cons" rencontrés dans les toilettes, "en bas" ou celle de loubards, rencontrés dans le métro. Quant au lieu de l'action, il n'est pas plus déterminé, mais loin d'être une abstraction, c'est plutôt la superposition de plusieurs lieux en un seul : le coin de la rue, le café, le métro, la forêt du Nicaragua. Cette radicalité de la pièce offre donc des possibilités de théâtre plutôt qu'elle ne les restreint.

5. *La Nuit juste avant les forêts*, Editions de Minuit, p. 42.

6. *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 20.

On peut faire des tas de choses pour la fin
de mon texte, et depuis le changer en cours de
répétition, si le souffle de ton génie dépasse,
emporte, transfigure le mien - Ce que j'vois,
c'est un véritable emballement dans la tête, à
toute vitesse, jusqu'à ce que mort s'ensuive.
A bientôt.

J'ai hâte de me trimballer sur les
grandes avenues de Prague la Dorée -



Extrait d'une lettre de Koltès à Yves Ferry (juin 1977)

Qui parle ?

Et à qui ?

Qu'est-ce qui justifie l'émergence de la parole ?

La solution de Koltès, lorsqu'il mit en scène lui-même ce texte, à Avignon, en 1977, consistait à faire parler l'acteur, assis à une table de café vers la lumière d'un projecteur. Cette solution scénique assurément simple (et qui sera souvent reprise dans d'autres mises en scène) ne me semble pas résoudre ces questions fondamentales au théâtre.

Si j'envisage de mettre en scène ce texte sous la forme de l'agonie d'une noyade, c'est afin de tenter d'y apporter des réponses plus complexes.

La fin comme début : l'agonie comme déclencheur de la prise de la parole

Il m'est en effet apparu que ce texte ne se déploie pas selon une logique linéaire mais sur une structure cyclique, voire en spirale, qui est le propre de l'écriture fuguée. Ainsi le récit de l'agression du personnage par des loubards dans le métro qui ferme le texte précède factuellement l'émergence de la parole : cette agression finale qui laisse le protagoniste « *sonné* » me semble, en réalité, agir comme un élément déclencheur à l'origine de la prise de parole et par là-même, de la vision hallucinatoire, voire presque mystique, de cet « *interlocuteur idéal* » qui pourrait devenir « *un ange au milieu de ce bordel* ».

Un interlocuteur fantasmé

Celui-ci existe-t-il ailleurs que dans la tête de celui qui parle ? L'auteur sans doute en était conscient lorsqu'il écrivait à sa mère :

Mon personnage est un personnage de théâtre : c'est pour cela qu'il peut s'exprimer ; comme l'ont tout de suite remarqué les loulous à qui on a montré la pièce : dans la vie, on ne rencontre jamais un interlocuteur idéal comme celui-là, qui écoute deux heures de monologue hésitant sans interrompre, ce qui permet au personnage de dire tout.⁷

S'il s'agit bien d'un « *interlocuteur idéal* », c'est qu'il ne trouve pas d'existence concrète, réelle. Cependant, sa nature reste indéterminée et ambiguë dans le sens où il pourrait s'agir d'une projection mentale, voire d'un délire hallucinatoire ou encore d'une expérience quasi-mystique du personnage en train de se noyer. Il m'apparaît particulièrement intéressant de tenter de jouer sur l'ambiguïté de la nature du phénomène.

Mon hypothèse de l'agonie permet également de donner corps à une autre intuition de Koltès concernant la fin de son texte, formulée dans sa correspondance de l'époque :

Ce que je vois, c'est un véritable emballement dans la tête, à toute vitesse, jusqu'à ce mort s'en suive.⁸

7. *Lettres*, op. cit., p. 291.

8. *Ibid.*, p. 284.

Il me semble que l'auteur avait en tête le *stretto*, cette partie finale de l'art de la fugue où sont récapitulés tous les thèmes exposés et que l'on retrouve très clairement à la toute fin de *La Nuit juste avant les forêts* :

quel bordel, les airs d'opéra, les femmes, la terre froide, la fille en chemise de nuit, les putes et les cimetières, et je cours je ne me sens plus, je cherche quelque chose qui soit comme de l'herbe au milieu de ce fouillis, les colombes s'envolent au-dessus de la forêt et les soldats les tirent, les raqués font la manche, les loubards sapés font la chasse aux ratons, je cours, je cours, je cours, je rêve du chant secret des Arabes entre eux, camarades, je te trouve et je te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama mama mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie⁹

Musique et environnement sonore

C'est pourquoi le spectacle sera jalonné par la musique de Bach (notamment la partita BWV 826 qui accompagnera la fuite de la parole) mais surtout de l'entrée du chœur de la *Passion selon Saint-Jean* (« le début surtout, je ne connais rien de plus beau en musique »¹⁰ écrivait Koltès dans une lettre) dont la fin de *La Nuit* semble reprendre intimement la structure.

J'envisage également un travail sonore approfondi sur les infrabasses, un peu à la manière de Wenders dans *Les Ailes du désir* et aussi d'emprunter les sonorités très particulières du groupe anglais Massive Attack – notamment au morceau « Angel » de l'album *Mezzanine*, ainsi qu'au morceau « Heat Miser » de l'album *Protection* : ce dernier, uniquement instrumental, sera destiné à marquer une véritable pause exactement au milieu du texte lorsque le personnage « demande cinq minutes » avant de reprendre après ce moment de suspension : « alors donc je disais que j'étais ivre et demandais cinq minutes ».

Un espace rempli de flaques d'eau

La vision d'un homme qui se noie est récurrente chez Koltès depuis la mort du bébé d'une des amies de l'auteur dans une flaque d'eau, survenue en 1977 pendant la création de *La Nuit*. On trouve une allusion discrète à cet événement dans une réplique de *Sallinger*, la pièce qui suit de quelques mois l'écriture de *La Nuit* :

C'est plein de flotte, ici. Plein de flaques d'eau pour se noyer. Tu sais qu'on se noie comme rien, quand on est même ? On fait un faux pas, on se casse la gueule, on tombe dedans la tête la première, un peu sonné, et ça y est.¹¹

Le motif de la noyade constituera également le point de départ de *Quai ouest* à travers un personnage qui envisage de se « jeter dans le fleuve ».

Au prix d'un léger anachronisme, je voudrais faire de cette image récurrente le cadre de ma mise en scène de *La Nuit juste avant les forêts* à travers un espace rempli de flaques d'eau, avec un sol en papier goudronné. Celles-ci, à la manière des miroirs que le personnage affirme « mettre toujours dans son dos », reflèteront

9. *La Nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 63.

10. *Lettres*, op. cit., p.194.

11. *Sallinger*, Editions de Minuit, 1995, p. 65.

en permanence son image sans cesse déformée et altérée par les mouvements de l'eau – une image, toujours instable, qu'il repousse et rejette.

Loin de représenter un lieu réaliste, la scène s'apparentera donc avant tout à un espace mental où l'extérieur reflète l'intérieur et vice-versa, donnant ainsi à voir l'état de l'âme de celui qui parle.

Le jeu : une dynamique de l'élan brisé, de l'élévation et de la chute

C'est dans un tel espace fluctuant que se développera le jeu de l'acteur selon une dynamique de l'élan brisé ou encore celle de l'élévation et de la chute. Il s'agira d'inscrire corporellement le double mouvement de la parole, prise entre désir de dire et terreur de dire, et de faire apparaître l'oscillation entre les montées de colère, d'affirmation de soi ou d'exaltation et les moments d'abattement, de retour à l'enfance, tout en cherchant à maintenir, à chaque moment, le contact avec l'interlocuteur imaginaire.

Une attention toute particulière sera ainsi portée à la ponctuation de cette longue coulée verbale faite de virgules et de tirets de manière à ne jamais perdre de vue la tension permanente entre la fluidité et la fragmentation qui est à l'œuvre rythmiquement dans ce flot de paroles et à mettre ainsi en valeur les lignes de faille qui le parcourent.

C. D.



Photo de répétition

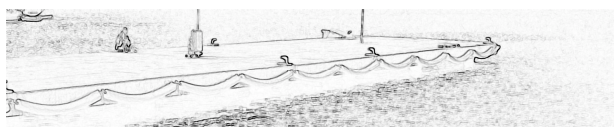
Bernard-Marie Koltès

Vingt ans après sa disparition, Bernard-Marie Koltès demeure sans doute le dramaturge le plus important en France depuis la génération des années cinquante. C'est à Strasbourg, en 1970, que Koltès met en scène, sans moyen, sa première pièce, *Les Amertumes*. Inspirée par *Enfance* de Gorki, elle pose fortement le thème de la violence des rapports familiaux, leitmotiv de l'œuvre future. Remarqué à cette occasion par Hubert Gignoux, alors directeur du TNS, Koltès y entre en tant qu'élève de l'école. Avec quelques camarades, il met en scène dans des conditions précaires deux de ses textes, *La Marche*, d'après *Le Cantique des cantiques* et *Procès ivre*, d'après *Crime et Châtiment* (1971).



Suivent *L'Héritage* (créé à la radio en 1972) puis *Récits morts* (1973). Il y aura encore *Des voix sourdes* (créé à la radio en 1974) et *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974), avant une rupture de trois ans avec le théâtre. Il y revient en 1977 avec un monologue, *La Nuit juste avant les forêts*. Présenté en Avignon "off" dans une mise en scène de l'auteur, *La Nuit*, pour la première fois, attire sur lui l'attention de la critique nationale. Mais c'est Patrice Chéreau qui le fait découvrir au grand public lorsqu'il monte *Combat de nègre et de chiens* (1983). Depuis, l'audience de l'œuvre n'a cessé de croître. Les mises en scène à l'étranger se comptent par centaines. En France, où Chéreau fut le seul metteur en scène de Koltès de 1983 à sa mort en 1989, on assiste désormais à un "boom" sans équivalent. *Combat de nègre et de chiens*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Roberto Zucco* sont constamment mis en scène. Quelques années après sa mort, Koltès est devenu un classique contemporain.

L'Embarcadère



Longtemps rêvée, pensée, méditée, la Compagnie théâtrale l'Embarcadère a finalement vu le jour en 2002.

Je l'ai voulue un espace de recherche et de création libre et ouvert, mettant l'acteur aux prises avec la spécificité profonde de chaque écriture. Si la place centrale du texte est ainsi fortement revendiquée, le corps a toujours son mot à dire pour exprimer ce que le langage ne dit pas.

Et parce qu'au moment de la représentation tout le monde est embarqué dans le même bateau, un souci particulier anime mon travail : celui de ne pas larguer le public, mais au contraire de s'ouvrir à lui, à une époque où précisément celui-ci se sent si souvent exclu de l'événement théâtral. Toutes mes tentatives sont dirigées, orientées – y compris avec des textes exigeants – de manière à offrir l'accès le plus large possible à tous les spectateurs pour que le théâtre ne s'enferme pas dans le solipsisme, mais participe d'une fête véritablement populaire.

Cyril Desclés

Cyril Desclés – metteur en scène

Après avoir fait une hypokhâgne et une khâgne, il a poursuivi une formation littéraire et dramaturgique jusqu'au doctorat (avec une thèse portant sur *le langage dramatique de Bernard-Marie Koltès*, préparée sous la direction de Denis Guénoun), tout en abordant professionnellement le théâtre par le biais de la création lumière, avant de collaborer à des productions théâtrales en tant qu'assistant ou conseiller dramaturgique. Il a notamment travaillé avec Yan Allégret, Valérie Blanchon, Raphaël Bouvet, Maurice Boyer, Clyde Chabot, Valérie Goma, Moni Grégo, Benjamin Hamon, Marek Kedzierski, Catherine Marnas, Pascale Nandillon, Benjamin Sisquille, Aurélia Stammbach, Laurence Such, Nicolas Thibault.

C'est en 2002 qu'il a créé la Compagnie théâtrale l'Embarcadère au sein de laquelle il a commencé à faire ses propres mises en scène :

- *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé, Auditorium du Petit-Palais, octobre 2008.
- *Un Rêve d'Alice*, adapté de l'œuvre de Lewis Carroll, Briançon, Théâtre du Cadran, décembre 2007 et tournée.
- *Dire Beckett I et II (Premier amour, Berceuse, Pas moi)*, Paris, Aire Falguière, mars-avril 2007.
- *Contes en éventail*, contes japonais traditionnels en musique, Guinguette Pirate, août-octobre 2004.
- *Je suis le personnage* [collage], spectacle accueilli par le Studio-Théâtre de la Comédie-Française, mars 2003.
- *Pan et la Syrinx ou l'invention de la flûte à sept tuyaux*, de Jules Laforgue, Théo-Théâtre, Paris, décembre 2002.

Il a également signé les lumières de plus d'une quarantaine de spectacles, parmi lesquels, dernièrement, *Another Medea*, de Clyde Chabot ; *Encore un jour sans*, de Samuel Gallet dans une mise en scène de Laurence Such ; *Le Petit Poucet* de Caroline Baratoux, *Au hommes* d'après les cahiers de Nijinski – mises en scène de Pascale Nandillon ; *Le journal d'une autre*, d'après Anna Akhmatova et Lydia Tchoukovskaïa, au Théâtre Paris-Villette, mise en scène de Valérie Blanchon et Isabelle Lafon ; *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi, mise en scène de Raphaël Bouvet...

Il est aussi l'auteur de nombreux articles sur la dramaturgie de Koltès, notamment :

- « Entre humour marivaliden et comique moliéresque », in *Du style à l'œuvre*, à paraître.
- « De l'influence des films de kung-fu sur la dramaturgie de Koltès », in *Relire Koltès*, Presses Universitaires de Provence, 2013.
- « Le monologue comme assise du drame : l'exemple du théâtre de Koltès », in *Le monologue contre le drame ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- « Quelques hypothèses sur la genèse de l'écriture koltésienne », in *Bernard-Marie Koltès, texte et contexte*, Presses de l'Université Paul-Verlaine, Metz, 2010.
- « Qui a peur de B.-M. Koltès ? », in *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, éd. P. Lang, 2010.
- « Koltès dramaturge », in *Metz-Magazine*, 2009.
- « Les multiples facettes d'une écriture : de l'un à l'autre côté de l'Atlantique », *La Résurgence*, revue annuelle du RADAC, 2008.
- « Koltès à l'étranger », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n°1, 2007.

Ghislain de Fonclare – comédien



Acteur depuis une dizaine d'années, Ghislain de Fonclare crée avec Pascale Nandillon l'*atelier hors champ* et joue dans tous les spectacles qu'elle met en scène autour de textes de Pessoa, Duras, Fosse, Nijinski, Stramm... Parallèlement, on le voit avec Catherine Vallon dans les spectacles burlesques – *Des Rangées* puis *Dépassions*, *la Course des Perdus*, d'après *Andromaque* de Jean Racine – et dans le film *Des errances à Doel*. Dernièrement il a joué dans *Le Nom* de Jon Fosse mis en scène par Arlette Desmots et dans *La Douce Léna* adapté de Gertrude Stein, mis en scène par Ghislaine Beaudout. Au cinéma il tourne dans le moyen-métrage de Céline Finidori *Ici c'est partout*, voyez d'après *La pluie d'été* de Marguerite Duras et dans les courts-métrages de Guillaume Bureau.

Marion Rivolier – scénographe

Diplômée de l'E.N.S.A.D, Marion Rivolier débute par des scénographies de théâtre (*Qui je suis, parcours Pasolini*, mise en scène Catherine Marnas à la Manufacture des Œillets, 2001) et avec de jeunes metteurs en scène rencontrés au C.N.S.A.D pour lesquels elle imagine des décors et des costumes (*Un chapeau de paille d'Italie*, E.Labiche et *L'Institut Benjamenta*, Robert Walser, mise en scène Olivier Balazuc ; *Le Suicidé*, N. Erdman et *Les Trois sœurs*, Tchekhov, mise en scène Volodia Serre. Elle collabore aussi à des projets plus expérimentaux qui l'amènent à Novgorod en Russie ou dans le Nord de la France. Après un stage au musée du Louvre, elle s'intéresse à la partie muséographique de son métier et collabore avec plusieurs agences où elle développe des projets permanents (parcours spectacle à la Cité de la mer à Cherbourg ou à Sainte-Marie-aux-Mines) et temporaires (musée Carnavalet, au musée de l'Armée, à la villa Médicis, au MAMC de Stasbourg).

Sébastien Barquet – créateur sonore

Originaire de Sète, Sébastien Barquet commence la musique sous le nom de Quizz, comme guitariste autodidacte. Il s'inscrit alors au conservatoire de musique pour s'initier au solfège et au jazz et s'intéresse à la musique électronique, avec l'envie grandissante de créer ses propres morceaux. En 2001, il s'installe à Paris et fait la connaissance de nombreux producteurs. Travaillant seul ou en duo, il produit de nombreux morceaux. Le Nouveau Casino, La Scène, La Mezzanine de l'Alcazar, ou La Fabrique l'accueillent pour ses sets DJ et il se lance dans la création d'un live très personnel, proposant exclusivement ses propres compositions. C'est sur la scène parisienne du Nouveau Casino, puis du Triptyque qu'il le présente, avant de se produire également en province et à l'étranger. Il a également composé de la musique pour des films publicitaires, des films documentaires, des génériques d'émissions télévisées, des courts-métrages.

A l'intention de Cyril Desclés à l'occasion de son projet de mise en scène de *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès

« Longtemps rêvée, pensée, méditée », ainsi parle Cyril Desclés de la Compagnie qu'il a fondée en 2002. Je ne sais s'il avait aussi bien médité, pensé, rêvé de monter *La nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, à qui il avait consacré une thèse de Doctorat en octobre 2007, au jury de laquelle j'ai eu le plaisir de siéger. Thèse remarquable à tous égards, originale, et qui, pour éminemment théorique qu'elle fût, témoignait aisément de la connaissance pratique que son auteur avait de l'art du théâtre, et par conséquent, de l'authenticité de son inscription dans ce champ. Depuis lors, Cyril Desclés a effectué plusieurs mises en scène, et notamment à partir de textes difficiles, comme ceux de Mallarmé ou de Beckett, que ses connaissances linguistiques lui permettent de maîtriser sans problème. Il avait su de même rendre compte avec clarté et distinction des propriétés de la langue de Koltès, ou plutôt de *ses* langues, puisque ce dernier a su aller et venir avec une grande puissance d'invention du monologue au dialogue. Cyril Desclés a d'ailleurs publié de pertinentes analyses sur ces genres théâtraux.

Je ne doute donc pas qu'il ne puisse mener à bien de façon intelligente et convaincante une mise en scène de la pièce de Koltès – « monologue adressé » ou, comme il le dit, « parole soliloquée » – comme j'en lis les intentions dans son projet ; je le crois même capable de renouveler aussi de façon intéressante la plupart des conceptions de mises en scène de cette pièce, qui est régulièrement montée depuis sa création avec Yves Ferry en 1977.

On me permettra à ce propos de citer ce que je concluais de son travail sur Koltès en 2007 (Rapport officiel de soutenance). : « Les analyses proprement linguistiques de ce chapitre [le dernier de la thèse] n'empêchent nullement, au contraire, que les références à la musique (“Parole et musique”, “Rythmique obsédante”), qui terminent la thèse, loin d'être vagues ou floues, ne se justifient amplement dans leur détail : le leitmotiv, la répétition, la variation, enfin le “rythme forgé par la syntaxe”. La conclusion sur le théâtre comme jeu, sans que l'auteur ait jamais voulu imposer à son spectateur ses soucis éthiques ou ses engagements politiques (ce en quoi Bernard-Marie Koltès se sépare de bien de ses contemporains français), termine en beauté, pourrait-on dire, ce beau travail, et le situe à la hauteur du désir le plus incontestable de l'auteur. On se réjouit donc qu'en aucune façon la thèse de Cyril Desclés n'“adombre” cet auteur qui, pour avoir sa part d'ombre, n'en rayonnait pas moins avec éclat dans sa vie. »

Je note aussi que son intention de faire jouer la pièce dans « un espace rempli de flaques d'eau » correspond bien à l'imaginaire pluvieux que comporte la pièce, tel que je l'ai souvent ressenti à sa représentation.

Je rencontre régulièrement Cyril lors de diverses représentations (par exemple celles de Dimitris Dimitriadis en France), et j'ai toujours plaisir à échanger avec lui des points de vue tant sur les spectacles que sur le théâtre en général. Les siens manifestent toujours une grande pénétration dans le domaine de la dramaturgie et de sa mise à l'épreuve de la scène.

Ainsi bien, lorsqu'il déclare qu'il lui apparaît que *La nuit juste avant les forêts* « ne se déploie pas selon une structure linéaire, mais sur une structure cyclique, voire en spirale, qui est le propre de l'écriture fuguée », ne puis-je que bien augurer d'une mise en scène propre à révéler ces propriétés de l'œuvre, sans rien céder sur les exigences du jeu de l'acteur ni aux effets de la lumière.

François Regnault
19 mai 2012