

CONVERSATION AVEC EUGÈNE DURIF

Hubert Colas, Eugène Durif

4 avril 2007, Théâtre National de la Colline

Hubert Colas

Il y a longtemps, une réunion de quelques auteurs autour de Didier-Georges Gabily, avait eu lieu, à la Chartreuse. Nous étions quelques-uns à tenter de poser les fondements de ce que pourrait être l'écriture en France, puis l'énergie est retombée. Aujourd'hui, nous nous interrogeons beaucoup moins. Comment l'expliques-tu ? T'es-tu éloigné de cette préoccupation du fait d'être passé à la mise en scène, au jeu d'acteur ?

Eugène Durif

Je ne fais pas réellement de mise en scène. Je dirais plutôt des co-mises en scène, accompagnant des metteurs en scène comme dramaturge, conseiller amical ou acteur. Je crois que cette interrogation passe beaucoup dans le mouvement même du travail, les tentatives que l'on peut faire... Par ailleurs, je suis responsable d'une compagnie « L'envers du décor », implantée dans le Limousin, et cela m'amène à me poser très concrètement des questions de production, de création, du sens de ce que je peux faire et avec qui...

HC

À cette époque, tu t'es pourtant senti radicalement engagé ?

ED

J'avais même une position « pure et dure ». Il en reste des traces, des articles que j'ai écrits sur l'institution théâtrale et l'écriture dramatique rejetée du système. Ce que je pense d'ailleurs toujours, profondément, même si je n'ai plus envie de l'exprimer de la même façon...

HC

Est-ce que nous ne pouvons pas dire qu'aujourd'hui l'écriture contemporaine française est davantage reconnue, l'écriture du théâtre en tout cas...

ED

Je n'en suis pas si sûr... Il n'y a pas tant de lieux dans l'institution théâtrale qui soient

réellement ouverts à l'écriture théâtrale contemporaine. On répond aujourd'hui que l'écriture contemporaine n'est pas une fin en soi et, par opposition, on parle plutôt de « l'écriture du spectacle ». Je ne sais pas trop quoi en penser... Je n'ai pas envie d'être dans la position de l'auteur seul contre tous... J'ai besoin de rencontres artistiques qui me nourrissent et qui peuvent venir de gens très différents. Ma conception est sûrement moins rigide qu'il y a quelques années...

D'un autre côté, je n'ai jamais pensé qu'il faille que le metteur en scène montre un texte tel qu'il aurait existé dans la pensée de l'auteur. J'ai toujours estimé que l'écriture théâtrale devait être ouverte à des lectures multiples, à toutes sortes d'appropriations. C'est pour cela que j'ai eu envie d'écrire pour le théâtre. Je ne me reconnais pas dans un discours qui opposerait, de façon mécanique, les auteurs, la corporation des auteurs, et les metteurs en scène et autres praticiens du théâtre... La question de la trahison, que l'on pose souvent encore à un auteur, me semble sans intérêt. Un texte de Heiner Müller (c'est sur Koltès, je crois, dans *Alternatives théâtrales*) en parle d'ailleurs très bien : il dit que la fidélité peut être la pire des choses.

HC

La fidélité, c'est presque « patrimonial » en termes de conception de l'art, comme s'il existait une forme donnée et qui ne bougerait pas...

ED

L'article de Heiner Müller m'a marqué. Il disait qu'il y a quelque chose de presque insupportable dans la relation du metteur en scène à l'auteur, quand l'auteur est vivant. C'est toute la question de l'altérité qui se pose, l'insupportable d'un autre, ici, présent, vivant... Enfin, je ne sais plus si Müller dit vraiment cela... C'est une lecture lointaine, et j'y ai peut-être lu ce que je voulais bien y lire...

Un metteur en scène, un jour, m'a expliqué une chose étonnante : il me disait qu'il ne pouvait pas travailler sur un auteur tant qu'il n'avait pas tout le « corpus » de l'œuvre. L'idée du corps, du corpus, et de son rapport étymologique avec le cadavre, a résonné drôlement...

HC

J'aime l'idée que l'écriture soit un objet en soi, même si c'est une pensée classique. J'ai abordé ma pièce, *Sans faim*, comme un texte en soi, un objet à lire, me disant que toutes les problématiques de la mise en scène se poseraient au moment de la rencontre avec les acteurs ; ce qui conduirait, à un moment donné, à restructurer l'écriture. On sent, aujourd'hui, chez certains metteurs en scène et dans l'institution, la demande d'un retour à une écriture plus stable, une forme classique de l'idée d'écriture : quelque chose qui soit « aux normes » et permette la lecture du metteur en scène et un développé de sa mise en

scène. Or l'idée du retour d'un théâtre contemporain, qui, par une forme plus classique, serait rendu à la scène publique, me paraît dangereuse. C'est une pensée retorse, il faudrait, autrement dit, que le théâtre contemporain se « classicise » pour obtenir ses lettres de noblesse au sein du théâtre en France...

ED

Je suis d'accord, mais, en même temps, je pourrais te contredire... Il peut y avoir un jeu avec l'idée d'une pièce construite qui se révélerait à l'usage pleine de chausse-trappes, de lignes de fuite, de retournements possibles... C'est une question qui reste en suspens, même si, bien sûr, je n'ai pas envie d'écrire des pièces déjà toutes prêtes pour la scène, calibrées, formatées... L'écriture est un vrai lieu de résistance à la norme, quelque chose d'éminemment énigmatique, irréductible... À certains moments, j'ai voulu essayer de « coller à la scène », comme si ce que j'écrivais me semblait trop obscur, coupé du théâtre, trop « littéraire ». Mais j'en ai souffert comme d'une contrainte trop forte, et j'en suis revenu. Parfois, c'est une pensée qui peut me rassurer... En fait, je me dis que chaque tentative devrait pouvoir créer sa propre forme, une forme qui s'inventerait à chaque fois. Comme nous dit quelque part Hölderlin : chaque poème crée sa propre langue...

HC

La Nuit des feux utilise une forme de réalisme, mais aussi une forme de lyrisme, voire de tragique. La fin paraît plus libre, en termes d'écriture, que les trois premières séquences...

ED

J'aimerais reprendre toute la pièce en la rendant plus libre. Je suis en train de la réécrire... Il y a toujours chez moi (et cela doit concerner beaucoup d'auteurs de théâtre) le fantasme de la scène, un aller-retour entre ce fantasme (qui, pour moi, n'est pas fait d'images, mais plutôt de sensations, de voix, d'intonations) et le processus même d'écrire, qui est, lui, quelque chose d'intérieur. On écrit une pièce parce qu'elle nous tient à cœur, on ne peut pas écrire autre chose. Parfois j'ai l'impression, plus ou moins consciemment, de faire un compromis. Par exemple, à propos des monologues, qui peuvent arriver, tout à coup, au milieu d'une pièce, on m'a reproché de détruire le rythme, de mettre des tunnels, alors que ces irrptions de parole solitaire, intérieure ou extérieure, me semblaient nécessaires.

HC

C'est aussi pourquoi j'ai voulu travailler sur d'autres écritures, affronter quelque chose que je n'aurais pas écrit. Aujourd'hui, je suis beaucoup plus libre, au moment de la mise en scène, j'appréhende le texte que j'ai écrit comme un objet ne m'appartenant plus. La véritable confrontation, c'est finalement celle qui a lieu avec l'acteur, et il me semble que ce

qui existe entre l'acteur et moi, c'est l'auteur. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, un metteur en scène est lui aussi dépossédé de la scène. Une fois les répétitions entamées, l'objet qu'on essaye de créer est hanté par l'auteur, qu'on le contrarie, qu'on le bouscule ou qu'on coupe dans son texte... Ce qui devient magnifique, c'est de voir naître l'insoupçonnable, quelque chose que l'écrit possédait peut-être, mais qu'on ne connaissait pas. Écouter la musique de quelqu'un, la voix..., c'est à l'intérieur de la musicalité de l'acteur que j'entends les caractéristiques de la puissance du poème.

Dans *La Nuit des feux*, par exemple, qui seront la femme et l'homme qui joueront les personnages de Jean et Louise ? On pourrait imaginer que Louise soit déjà dans l'historicité de la pièce, une veuve d'un certain âge. Quand Jean arrive, il pourrait, lui, n'être déjà plus qu'un fantôme, le jeune homme d'autrefois...

ED

... en même temps, il m'arrive d'être terrifié quand je commence à entendre un de mes textes. Non parce qu'il serait faux, mais, précisément, parce que j'entends « à haute voix », dit « à la cantonade », quelque chose qui était encore en sourdine, même si c'était crié dans ma tête. Cela battait au rythme du pouls... et, brusquement, on l'entend à pleine voix dans un corps, et il y a une violence étonnante... C'est un passage à autre chose... Cela peut-être très beau, mais c'est aussi un arrachement...

HC

Dans la pièce, il me semble que le thème de la résistance existe sans exister. Quelques référents sont donnés, une temporalité précise, les années 60, la décolonisation, etc., mais, ils sont, finalement, beaucoup moins importants que le questionnement lié au passage même de Jean. Car n'est-ce pas un passage ou plutôt un retour : retour qui ne peut exister vers un autre statut qu'il ne connaît pas ? Au-delà de la problématique de la résistance, quelque chose questionne l'art et la position de l'auteur. On pourrait presque y voir un désir d'être ailleurs, de ne faire partie d'aucun mouvement : un bouleversement, un changement de statut...

ED

C'est juste... Mais j'ai du mal à en parler précisément... j'ai pu commencer à écrire la pièce quand j'en ai eu fini avec le fait de m'attacher à la vérité historique comme à un devoir... Ce personnage, effectivement, est un fantôme, et, en même temps, quelqu'un qui se dresse pour prendre la parole et ne peut supporter l'ordre du monde...

HC

Mais entre la résistance et toi, quel est le point d'attache ? Car on n'aborde pas un texte, dont

on se préoccupe pendant une quinzaine d'années, sans avoir une conception de la résistance par rapport à l'époque que nous vivons...

ED

Oui, c'est surtout ce qui m'intéressait. J'avais écrit, il y a déjà une vingtaine d'années, une pièce intitulée *L'Arbre de Jonas*. Un personnage arrive et tourne autour d'une communauté. Il est un peu à l'extérieur et parle comme un prophète de la Bible. Ces personnages m'intéressent, ceux qui prononcent des choses totalement contradictoires sur le monde, qui s'adressent au monde en paroles poétiques et prophétiques. Des harangues pour secouer un peu le réel. Je ne sais pas si cela renvoie à un trajet précis pour moi. Je pense, oui, quand même...

HC

On impose souvent une normalisation : le discours d'une pièce devrait être, du début à la fin, lié à la même chose et s'éclaircir comme pour faire un dogme. Dans ton texte, effectivement, on a affaire à des contradictions, des mouvances, des obscurités chez certains personnages. On trouve une espèce d'ambiguïté sur le corps à porter et sur ce que l'on laisse. Il y a une errance des corps, cette espèce de rengaine sur la possibilité d'existence d'un couple qui se met à l'écart, par exemple. Et le fantasme des autres qui consiste à dire qu'il en naîtra un enfant, une trace du futur... La pièce parle beaucoup moins, je crois, de la résistance que du lien à l'absence des corps, face à quelque chose que l'on va rencontrer et qui s'appellerait « résistance ». L'idée d'une grande destinée chez l'homme fait sans doute qu'il est emporté au départ. Et pourtant la pièce ne parle que de ce qui reste, de la solitude future, de la fuite. Et la fuite, ici, ce n'est pas partir, mais rester. Un débat intérieur très troublant a lieu. Est-ce qu'il y a un futur après ce texte ?...

ED

Ce que vit le personnage est voué à l'échec. C'est la fuite, le refus à l'état pur, donc la folie ou la mort...

Pour ce qui est du futur, j'ai écrit un texte, *À même la peau*, qu'a monté Karelle Prugnaud dans le Limousin, autour de Médée, une forme musicale avec un DJ sur scène. Une sorte de performance à l'intérieur d'un triptyque avec des textes de Filip Forgeau et Arno Chéron. Cette pièce se situait dans la continuité d'un ensemble autour du chant tragique, du métissage de la parole et du chant, avec une première étape, *Bloody Girl* (présentée au Quartz à Brest), qui portait sur les postures de l'hystérie, mises en parallèles avec celles de la tragédie. Nous voulons continuer ce travail en montant *Pauvre folle Phèdre*... Cela tient, pour moi, à la fois du théâtre, du poème et du chant. Ce qui me tient à cœur, ce sont ces formes d'écriture un peu « impures »... Je suis plongé également dans un roman... J'ai du mal, souvent, à penser que je vais continuer à écrire des pièces de théâtre, les unes après les

autres...

HC

Le théâtre s'oriente vers des auteurs qui écrivent du roman, Olivier Cadiot par exemple. À l'intérieur de son écriture, il y a une puissance théâtrale très libre : une musicalité et un détournement, quelque chose de Gombrowicz dans la déstabilisation de la forme qu'on attend au théâtre. Vers la fin de ton texte, j'ai également senti cette soif de liberté, ce désir libre d'inventer l'écriture...

ED

Je ressens, c'est vrai, ce désir d'être porté, la nécessité « d'aller vers », de me mettre à écrire et que l'écriture elle-même me conduise, sans me préoccuper de savoir si j'écrirai du théâtre ou autre chose. La puissance de liberté, pour moi, serait en rapport avec la poésie, je ne sais pas quel autre terme employer. Il est tellement galvaudé, renvoyé à des usages décoratifs... Quelque chose qui tiendrait à la fois de la pensée et de la langue et les ferait coïncider. Le rythme, un rythme juste. C'est une sorte de grâce, sans doute une conception un peu romantique de l'écriture...

HC

Ta pièce parle fondamentalement de la notion de résistance dans le monde contemporain, face au retour à des formes archaïques de nos sociétés, la peur étant la grande puissance qui régit actuellement notre société...

ED

C'est vrai, et, en tentant d'approcher ce qui est le plus archaïque, on entre en résonance avec ce qui nous est le plus proche, le plus contemporain... le plus immédiat. Je crois que c'est pour cela que je suis passionné par la réécriture du mythe...

J'essaye aussi de lutter, autant que faire se peut, contre la complaisance, éviter de me trouver prisonnier de mes propres musiques. Parfois, on écrit trop vite. On écrit trop. Par peur du vide... Et il est important de pouvoir prendre du temps, écouter ce qu'on a écrit et refuser certaines choses. Au début, j'écrivais beaucoup autour de personnages enfermés dans la souffrance, dans la subjectivité. C'était très littéraire, comme on dit... Et j'ai voulu écrire un théâtre plus « canonique », sans doute pour échapper à des obsessions qui finissaient par tourner à vide. Maintenant, je n'en sais plus trop rien...