

## CONVERSATION AVEC EUGÈNE DURIF

**Gildas Milin, Eugène Durif**

*5 avril 2007, Théâtre National de la Colline*

**Gildas Milin**

Je crois de moins en moins au hasard mais de plus en plus à des modes aléatoires de transport de l'information. J'ai lu *La Nuit des feux*, la nuit dernière, et un phénomène étrange s'est produit : mon père s'appelait Jean comme le personnage de ta pièce, il a aussi fait la guerre d'Algérie et il s'est retrouvé dans une position semblable à celle qui est décrite dans le texte... Activiste communiste syndicaliste, il était aussi officier. Je crois qu'il est resté longtemps là-bas, il avait, dans les transmissions, une équipe de gens sous ses ordres. Deux fois, il s'est trouvé dans la position de devoir suivre des ordres trop dangereux, à son goût, pour son équipe et deux fois, il a refusé. À la suite de quoi, il a été emprisonné pendant deux longues périodes. En lisant le texte, j'étais frappé par ce qu'il faisait brutalement jaillir des « informations » qui indirectement pouvait me donner le sentiment d'être concerné. Sur le plan de l'écriture, je suis, en ce moment, très intrigué par la transmission de l'information de génération en génération et, très vite, ta pièce m'a évoqué ce que j'appellerais un « théâtre des fantômes »... J'ai appris, par exemple, il y a deux ou trois ans, que mon grand-père paternel que je n'ai pas connu (sous-marinier pendant la seconde guerre mondiale) a été assassiné à Paris, après la guerre, dans des conditions aussi sordides que secrètes. Un petit cousin a mené des recherches généalogiques et il est tombé sur ces « renseignements » – l'hôpital américain d'ailleurs ne voulaient pas délivrer l'information. C'était surtout un secret de famille absolu, et qui devaient avoir, à mon sens, un « pouvoir » très actif sur tous les descendants de ce grand-père. Ce que je dis peut sembler assez anecdotique mais j'essaie de dire que l'aspect trans-générationnel de *La Nuit des feux* m'a « saisi » à la lecture et ce n'est probablement pas un hasard non plus si l'écriture de ta pièce a exigé de toi des années de maturation...

**Eugène Durif**

Il y a longtemps, j'avais écrit *L'Arbre de Jonas*. La pièce portait sur le thème d'un personnage qui vient errer autour d'une ville, ou plutôt d'un village de la campagne française. Il rôde autour de choses qui se sont passées, la déportation, des enfants emmenés... sans jamais vraiment entrer dans le village. Lui-même porte quelque chose des prophètes de la Bible et il est comme hanté, c'est-à-dire qu'un fantôme hante la mémoire des gens alors qu'ils ne peuvent le supporter... J'avais aussi écrit une pièce plus légère, *Tonkin Alger*, qui tournait autour de gens en partance pour l'Algérie (un quartier de Lyon s'appelle « le Tonkin » et je le connaissais bien). J'essayais, là, de mêler la guerre et le vocabulaire amoureux du roman-photo, celui des années 50, j'étais parti de *Nous deux*, et de la guerre d'Algérie... J'avais envie

d'aller plus loin, il m'a fallu du temps, mais le désir premier d'écrire sur l'Algérie vient bien de quelque chose qui était, pour moi, présent comme un secret. Une chose à laquelle on faisait sans cesse allusion quand j'étais enfant, mais qui jamais n'était nommée : on parlait de la « pacification » ou des « événements d'Algérie ». Et j'ai rencontré beaucoup de gens qui m'ont parlé de la difficulté énorme que représentait pour eux la transmission, le passage d'une génération à une autre. Les gens qui avaient vécu cette guerre n'en parlaient quasiment jamais. Et puis, brusquement, des gens qui venaient de la résistance se sont retrouvés dans la position de l'occupant, alors qu'ils avaient farouchement lutté contre. Leur position devenait extrêmement paradoxale. Il y avait aussi le non-dit autour de la torture... C'est comme si on avait le plus grand mal à raconter des histoires sur ce qui nous constitue comme histoire récente... Pasolini, par exemple, a écrit un poème magnifique à propos de son frère. Résistant, non communiste, il a été tué par des résistants communistes à la frontière de la Yougoslavie en 1945. Pasolini était communiste, et il était capable de poser les questions les plus insupportables, comme, en 1968, écrire qu'il se sentait plus proche des CRS, enfants de prolétaires, que des étudiants gauchistes qui jetaient leur gourme d'enfants de bourgeois... Je crois que nous nous devons d'aviver les blessures, de ne pas nous en tenir aux apparences, d'aller là où ça fait mal... La plupart des gens que j'ai interrogés étaient dans une perspective très « idéologique » de la résistance, avec un désir de gommer les contradictions, effacer ce qu'il pouvait y avoir de brutalement paradoxal. Comme un mythe qui se crée, un mythe plus ou moins nécessaire à tous et auquel il ne faut pas toucher...

**GM**

Il y aurait dans ta pièce à la fois une sorte de théâtre des « fantômes » et un théâtre de la « réparation » ou de la « réconciliation » ? Les gens cherchent leur place, et c'est finalement dans le dialogue entre les vivants et les morts que, d'un seul coup, ils arrivent enfin à la trouver...

**ED**

Je ne sais pas s'il y a réparation. Cela fait référence à toute une théorie dont j'ai entendu parler à travers la psychanalyse...

**GM**

En disant cela, je pense surtout à toute une partie de la médecine trans-générationnelle : les « constellations familiales ». Mais je dirais que ça excède, pour une part, le champ de la psychanalyse. C'est une pratique thérapeutique qui est née dans l'Allemagne de l'après-guerre. Bert Hellinger, l'initiateur des « constellations familiales » découvre, qu'après vingt ans de psychanalyse, certaines personnes conservent toujours des comportements, par exemple, « stéréotypiques » ou suicidaires etc., totalement inexplicables, qui semblent échapper à leur histoire propre. Il commence à se poser la question de savoir si, au fond, il

n'y aurait pas une information familiale qui serait transmise de génération en génération... qui expliquerait ces comportements. Je pense au dernier film de David Lynch, où il est question d'une réparation à travers le temps. Il y a également une histoire d'écriture dans ce film. On est sur un plateau de cinéma, on y joue une histoire – qui est une fiction –, puis on se rend compte que ce n'est pas une fiction, mais bien une histoire vraie, que le scénario fait le récit d'une histoire qui s'est réellement déroulée dans le passé. Et que dans cette histoire vraie, il y a eu un crime. Et ce crime, de génération en génération, cherche à se réparer au point qu'il ressurgit dans une fiction. L'actrice entreprend un voyage, disons « multidimensionnel » à travers temps et l'espace et cherche à réparer par son interprétation le tort qui a été fait à une victime qu'elle n'a pas pu connaître, et qui, par définition, est demeurée dans les limbes. On retrouve Shakespeare... À la fin de ta pièce, exactement comme dans *Machine sans cible* que je suis en train d'écrire, la personne qu'on aime est absente et on s'adresse à elle dans un espace qui est celui des vivants et des morts. Elle n'est plus nulle part, et, en même temps, elle est partout. Si la femme, à la fin, s'adresse à l'absent sous la forme d'un fantôme, c'est peut-être qu'il était tout au long de la pièce un fantôme revisitant des choses appartenant à un autre passé ?...

## ED

Ce pourrait être l'idée même de l'auteur, qui tenterait de reprendre les choses...

## GM

Comme l'observateur d'une mémoire, dans laquelle il serait lui-même impliqué... Dans la pratique de Hellinger, des groupes de 20 à 25 personnes se réunissent. Quelqu'un raconte son histoire sur deux ou trois générations. Certaines des personnes du groupe se proposent comme « représentants » : celui des grands-parents de la personne qui vient de raconter son histoire, d'un frère, d'une sœur, etc. Le thérapeute est présent. Et, finalement, les gens se placent sur le mode d'une constellation : c'est-à-dire qu'ils se placent dans l'espace, de façon libre. La personne qui joue son propre rôle prend aussi un représentant pour elle-même, qu'elle place à son tour dans l'espace. On retrouve sur une sorte de scène les vivants et les morts de cette famille, représentés par des inconnus qui se prêtent au jeu : il y a un représentant aussi pour sa propre mort. D'un seul coup, les gens sont « agis » de façon subtile par des flux de sensations, et, très vite, le thérapeute, parce qu'il a une grille de lecture du positionnement des gens dans l'espace, arrive à voir quels sont les nœuds familiaux. Mais dans ce jeu de rôle, qui est tout sauf un psychodrame, on ne cherche pas à créer une crise, on cherche à faire en sorte que les gens, au final, trouvent leur place dans leur « constellation familiale ». C'est un véritable théâtre. Le terme de « constellation » a donc été repris sur le mode d'une technique. Elle part de l'idée que tout être est inévitablement situé dès la naissance et même avant dans un champ morphique familial, un champ d'informations contenues en chacun de nous et dans l'ensemble de nos familles. Cette technique permettrait de trouver en quelque sorte sa place dans le champ morphique de sa famille et d'aller de l'avant : non en coupant des ponts, mais, au contraire, en

s'appuyant sur les générations passées.

## ED

C'est intéressant, parce que, souvent, la psychanalyse ne part que de la personne elle-même et de sa propre histoire. C'est là comme une manière de resituer l'individu dans un tout, un ensemble.

## GM

Quand il y a eu des morts violentes, la guerre, des suicides, enfouis sous forme de secrets dans les familles, ils agissent d'autant plus fortement qu'ils sont rendus secrets. Et les gens qui arrivent, qui naissent, adoptent les modes de comportements d'une personne qui s'est par exemple suicidée ou qui a été assassinée ou exclue, etc., pour finalement réparer maladroitement et inconsciemment, comme elle le peut, le champ de la famille qui a été déséquilibré. C'est par amour que la personne adopte le comportement d'une personne ayant vécu avant elle et qui a connu des problèmes au sein de la famille. Cette technique propose d'un seul coup de mettre à jour tous les nœuds... La personne ne peut y arriver à elle seule, la réconciliation ne peut se faire qu'en commun et grâce au pouvoir de la fiction, en cela c'est assez proche de la pratique d'auteur. Ce qu'on peut dire à la fois du réel et de l'information qu'on transmet m'intrigue. Il y a cinquante ans, quelqu'un a traversé un événement, et n'est-il pas logique que la génération suivante en transporte quelque chose ?

## ED

Avec la guerre d'Algérie, collectivement aussi il y a un temps où il doit être fait retour. L'immigration en France pose finalement la question d'une violence qui n'a pu être pensée...

## GM

... ni dite, ni pensée, parce que la question ne peut venir des générations suivantes, il faut attendre que des générations plus éloignées s'en charge, un écart d'avec la douleur trop vive est impératif. À un moment, il faut que quelqu'un arrive et décide d'en parler, sur un mode poétique, philosophique, politique mais une « saute » de génération semble souvent nécessaire. Et si une réparation se fait par une génération future, les générations précédentes, vivantes ou mortes, en profitent. L'information se répercute. Quand les vivants vont mieux, les morts finalement trouvent aussi leur place. C'est ce qu'on retrouve chez Bond dans *Naître*. Les morts interagissent avec les vivants et, une fois que les vivants trouvent leur place, les morts aussi la trouvent, ils vont mieux, ils « respirent » en quelque sorte.

**ED**

J'ai écrit dans ce sens une pièce pour « jeune public », *La Petite Histoire*. Les personnages sont le père de Juliette et la mère de Roméo. Ils sont dans une sorte d'enfer ou de purgatoire, condamnés sans doute à reprendre toute l'histoire, comme pour arriver à trouver quelque chose qui en finirait avec la haine. Le processus devient théâtral puisque, en même temps, il raconte de nouveau toute l'histoire. Et les morts aussi voudraient pouvoir enfin trouver la paix...

**GM**

... la paix, la place, la bonne place. C'est présent dans tout le texte de *La Nuit des feux*. D'ailleurs, on ne pourrait presque entendre que des voix ou des ondes. Le texte donne la parole à des voix anciennes qui reviennent.

**ED**

Il y a aussi un père, le père du personnage principal. Comme si la mémoire, à travers d'autres guerres, ne pouvait se transmettre du père au fils, d'une génération à l'autre, une mémoire qui reste dans le non-dit. Mais c'est peut-être aussi la force d'un tel cycle, de la relation d'un père à son fils : ce qui ne peut pas se dire ou se dit malgré tout, à travers des détails. Au cinéma, souvent, la transmission, l'information passent par de toutes petites choses. Rien ne se dit explicitement. Au théâtre, comment trouver l'équivalence ? J'aimerais continuer à travailler là-dessus...

**GM**

Je suis intrigué dans la pièce par les chants, la musique, la fête, qui semble elle aussi très fantomatique...

**ED**

Karelle Prugnaud, qui met la pièce en scène (nous avons déjà fait plusieurs spectacles ensemble), vient d'un tout autre univers que le mien. Ses spectacles tiendraient plutôt de la performance, elle mêle la vidéo, la danse, la musique. Pour *La Nuit des feux*, elle travaillera sur le texte et introduira une autre dimension, celle de l'image. En ce moment, elle se rend souvent au musée de la Chasse, pour faire des recherches autour du personnage de coryphée : une femme avec une tête de cerf. Le thème de la chasse est un motif important de la pièce, la traque dans la forêt...

**GM**

Dans la tradition des fêtes celtiques, les feux de la Saint-Jean s'appelaient les « feux de

Beltane », je crois. Lors de ces fêtes, on avait le droit de copuler avec qui on voulait pendant trois ou quatre jours, une sorte de viol massif des interdits.

**ED**

Le rite est ancestral ; je suis notamment reparti de l'idée des cendres qu'on prélève pour les répandre dans les champs, comme pour préserver de la maladie, pour que les récoltes soient bonnes. L'année dernière, je suis allé au Danemark, c'était la nuit de la Saint-Jean, c'était très touchant, tout au long de la mer, les gens faisaient de grands feux et chantaient. La pièce de Strindberg, *Mademoiselle Julie*, se passe aussi une nuit de la Saint-Jean...

Karelle Prugnaud n'a que 26 ans, c'est une autre génération. Comment s'emparera-t-elle d'une histoire qui est déjà loin d'elle ? C'est justement ce qui me plaît, plutôt que de voir se reconstituer l'aspect simplement réaliste de la pièce. J'aime l'idée d'un réalisme perturbé, il est déjà dans l'écriture. Comme, à travers le groupe de conscrits, se révèlent des éléments de légèreté confrontés à des événements noirs, surgis brutalement de la nuit...

**GM**

J'essaie d'écrire en ce moment sur l'amour et sur l'intelligence, ce n'est pas un piège, mais qu'est-ce qui te vient comme ça, simplement si je te pose la question de savoir ce que c'est par exemple, pour toi, l'amour ?

**ED**

Le moteur de l'écriture, c'est certainement l'idée de l'amour. J'essaye précisément de trouver une distance qui serait juste par rapport au corps, le corps dans l'espace. Comment s'approcher de l'autre sans se perdre en lui, sans fusionner ? Comment être dans l'amour, dans la passion, sans se perdre, dans tous les sens du terme ? Il est difficile, parfois, de conserver de la pensée, alors qu'on est soumis à la pulsion...

**GM**

Les personnages de ma pièce essayent d'en parler, ils en parlent comme nous à l'instant, sur le mode du bégaiement...

**ED**

Dans *La Nuit des feux*, cette dimension est peut-être plus importante que celle de la Résistance... comme une poursuite de l'idée de...

**GM**

... regarder l'autre, en fait.

**ED**

Oui, l'idée du regard.

**GM**

Ne plus projeter sur l'autre nos peurs. Il y a tout un jeu entre tes personnages, chacun essaye de trouver des effets de distance. On dialogue, je te regarde tel que tu apparais ou tel que tu es, et j'essaye d'éviter de plaquer sur toi trop de choses. La pièce véhicule une grande circulation d'effets d'un « respect amoureux ».

**ED**

Je commence souvent à écrire des scènes de couple. Et pas seulement le couple homme/femme, mais aussi la difficulté d'être de deux êtres, de deux humains. Comment, effectivement, le dialogue s'écrit-il avec l'autre ? Y a-t-il une parole adressée à quelqu'un ou pas ? Comment peut-elle se retourner sur soi et livrer de l'intime, aller vers une sorte de monologue ? Puis comment repart-elle vers l'autre, pour encore revenir ? Au théâtre, la question de l'adresse, est l'une des choses qui me passionnent le plus : comment peut-on parler à l'autre, un autre qui se situe ici et toujours ailleurs ?...

Je n'ai jamais aucune idée de metteur en scène. En revanche, je suis obsédé par la question du rythme de la parole, j'ai souvent l'impression d'être un acteur. Je sens quand la parole devient virtuose ou fabriquée, et je trouve alors qu'elle vient occulter l'écriture, la parole et le rythme. Je travaille beaucoup, depuis cinq ans, avec des handicapés mentaux. Avec eux, le sens de la présence est incroyable. Ils amènent sur scène une parole, parfois même dans le bégaiement, le « trébuchement » qui me touche beaucoup plus que la virtuosité.

**GM**

J'ai travaillé avec des autistes, il y a plus de dix ans. Et, dernièrement, pour ces paroles sur l'amour et l'intelligence, j'ai justement éprouvé le besoin d'introduire une langue beaucoup plus profonde et écrite. Et c'est précisément sur un mode autistique qu'elle est sortie, sur le mode d'un cycle de bégaiements profonds, parfois sur dix lignes, pour parvenir enfin à dire. Parfois, tu as réellement la sensation que les autistes peuvent passer une journée entière à essayer de dire quelque chose qu'ils n'arrivent pas à dire. Et puis, le soir, la parole jaillit, et tu te dis : il aura mis la journée...

**ED**

Cela peut même durer des semaines... J'ai travaillé avec une personne schizophrène, il y a

deux ou trois ans. C'était quelqu'un qui commençait un dialogue, disons, « métaphysique » avec toi. Puis, des semaines après, il reprenait, pour continuer presque la phrase en cours. Comme si elle cheminait dans sa tête et qu'il la reprenait exactement à l'endroit où il l'avait laissée. C'est un peu, par rapport aux acteurs, comme l'idée du traité des marionnettes de Kleist : la grâce qui surgit, et pour laquelle l'acteur aura tout un travail à faire pour en retrouver la simplicité, le diffus...

**GM**

... qui, pour une part, leur échappe ?

**ED**

Oui, qui échappe toujours. Si elle n'échappait pas, on ne pourrait pas la trouver. Ce n'est pas simplement une affaire de contrôle. De la même manière, dans l'écriture, on ne contrôle pas grand-chose. C'est quand la parole nous échappe, qu'il y a perturbation, accident, qu'elle devient...

**GM**

... déséquilibrée, dans le bon sens du terme.