

DE TONKIN-ALGER A LA NUIT DES FEUX : LA GUERRE D'ALGÉRIE

Catherine Brun

Texte paru dans *LEXI/textes 11*, sous le titre « Eugène Durif, *La Nuit des feux* », Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, 2007, p. 222-237.

En 1962, au moment des accords d'Évian, Eugène Durif a douze ans. Il vit dans la région lyonnaise. Des « événements d'Algérie », il n'est ni acteur, ni même témoin. Tout juste en perçoit-il les échos « énigmatique[s], lacunaire[s]¹ » : « pacification », « sourire kabyle », « crevettes Bijar » – des mots et des expressions sans référent familial obsèdent les discours quotidiens. Ils font à la fois image et écran. Ils déclenchent la machine fantasmagorique et occultent les processus historiques. L'histoire paraît trouée, fragmentaire, moins une totalité achevée à retracer qu'une trame à reconstituer et une langue à inventer pour approcher les palpitations du réel.

De *Tonkin-Alger* (1988) à *La Nuit des feux*, en passant par *B.M.C.* (1990) et *Croisements, Divagations* (1993), Eugène Durif ne cesse de s'y employer, inlassablement.

Il n'est pas le seul. *Les Paravents* ont trop caché la forêt de ces pièces, nombreuses (une centaine), qui ont tenté de camper, frontalement ou de manière oblique, le théâtre des événements. Parmi elles, les trois quarts sont, comme celles de Durif, postérieures aux années 1980, tandis que moins d'une sur cinq est contemporaine de la guerre d'indépendance – il s'agit alors le plus souvent d'un théâtre algérien militant, qui exalte le combat en cours.

Pourquoi une telle disproportion ? Pourquoi ce relatif silence des contemporains français et ce retour sur le passé, près de trente ans plus tard ?

D'abord, il faut noter que plusieurs dramaturges ne tardèrent pas à entrer en écriture : Arthur Adamov (*Les Apolitiques, Je ne suis pas français*), Jean Cau (*Les Parachutistes*), Jean Genet (*Les Paravents*), Roger Planchon (*Patte blanche*), Xavier Pommeret (*Pour des raisons de cœur*), Emmanuel Roblès (*Plaidoyer pour un rebelle*), Jean-Paul Sartre (*Les Séquestrés d'Altona*), Michel Vinaver (*Iphigénie Hôtel, Les Huissiers*). Leurs textes, toutefois, furent souvent peu ou mal reçus. En témoigne l'écart entre la date de composition et celle de la création du spectacle : vingt-trois ans pour *Les Huissiers*, dix-huit pour *Iphigénie Hôtel*, cinq pour *Les Paravents* et *Plaidoyer pour un rebelle* ; en témoigne aussi l'écart entre la date de composition et celle de la publication du texte : vingt-sept ans dans le cas de

1. Entretien d'Eugène Durif avec Laurence Cazaux, *Le Matricule des Anges*, n° 17, septembre-octobre 1996.

Pommeret, tandis que *Patte blanche* demeure inédit. Surtout, les auteurs réfutèrent autant qu'ils revendiquèrent la référence algérienne. Si la dénonciation sartrienne de la torture ne peut que renvoyer aux questions soulevées par la bataille d'Alger, elle les déborde de toutes parts. De même, Roblès a délibérément transposé l'histoire de Fernand Iveton, militant communiste guillotiné pour l'exemple en 1957 à Alger, aux Indes néerlandaises, « par égard pour la famille et les amis du protagoniste ». Quant à Genet, on se souvient de ses postulats contradictoires : « *Les Paravents* ne fut qu'une longue méditation sur la guerre d'Algérie » ; « ce qui ne s'y trouve pas [:] le problème de la guerre d'Algérie »...

Ceux qui écrivirent furent donc peu entendus : à ce moment, le milieu du théâtre hésite entre frilosité conservatrice et exigence brechtienne de pièces à message. Il n'y a guère de place pour des œuvres qui se collètent au politique sans didactisme. Sans compter que la V^e République, au nom de la réconciliation nationale, a érigé le devoir d'oubli en postulat. Il s'agit désormais d'aller de l'avant, de laisser loin derrière cette guerre sans bords, sans nom et sans honneur que fut la guerre d'Algérie.

Les années 1970 se signalent par leur refus du théâtre à texte. Pièces et mises en scène ne se multiplient qu'à partir des années 1980. Ce sont presque deux générations qui se rencontrent : celle des anciens d'Algérie – ceux qui ont été, ou qui auraient pu être mobilisés ; celle d'auteurs trop jeunes pour avoir fait la guerre, mais qui en portent les stigmates.

Du côté des « anciens » : André Benedetto (*Djebel Amour*), François Bourgeat (*Djurdjura*), Michel Del Castillo (*Une répétition*), Claude Delmas (*Yamilée*), Bernard Gerland (*Ma guerre d'Algérie*), Georges Mattéi (*On n'a pas la médaille mais on a les yeux bleus, Le Fantôme de Mohammed D.*), Jean-Louis Maunoury (*Omar le Maboul*), Serge Pauthé (*Chers parents*), Olivier Perrier (*Des siècles de paix*), Robert Poudérou (*Pendant que vous dormiez*). Pour eux, le temps semble venu de tenter d'écrire, moins ce qu'ils ont « vu » – la posture n'est pas celle du témoin –, que ce qu'ils ont rêvé, échafaudé, cauchemardé, ici ou là-bas. Pourquoi trente ans plus tard ? Pourquoi la mémoire, qui semblait tarie, le désir de mémoire, que rien ne laissait soupçonner, reviennent-ils occuper le devant de la scène ? Peut-être parce que les « anciens », forts du temps et du recul nécessaires à un retour sur les lieux du crime et de la culpabilité, ont fini par accéder aux fonctions et aux positions favorables à une telle divulgation, peut-être également parce que l'arrivée au pouvoir d'une classe politique mise à l'épreuve en Algérie comme, plus tard, les violentes émeutes d'octobre 1988 à Alger ravivent de vieilles blessures. Sans parler des manifestations quotidiennes du racisme ordinaire. Le premier geste d'Antoine Vitez, à peine nommé directeur du Théâtre national de Chaillot, en 1981, consiste ainsi à adapter pour la scène *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat : il est aussi du devoir d'un théâtre national,

martèle-t-il, d'« illustrer la Honte nationale² ».

Parallèlement, d'autres, plus jeunes, enfants ou adolescents au moment du conflit, entrent en écriture : Yakoub Abdellatif (*La Chute des anges*), Gilles Boulan (*Le Silence des familles*), Sylvie Chenus (*La Saga de la gare du nord*), Aziz Chouaki (*Les Oranges, El Maestro*), Richard Demarcy (*Les Mimosas d'Alger*), Eugène Durif, Denis Guénoun (*Scène*), Bernard-Marie Koltès (*Le Retour au désert*), Daniel Lemahieu (*Djebels, La Gangrène*), Jean Magnan (*Algérie 54-62*). Si plusieurs n'ont pas de lien biographique étroit avec les « événements », tous se savent durablement troublés par les fusillades, les départs sans retour, les zones d'ombre, les suspicions, les explosions, les corps repêchés dans la Seine ou la Moselle. Et à force de se cogner contre des silences, des ignorances, des refus, l'envie d'aller chercher plus avant, de lire, de comprendre, de combler les trous, les vides, pour dire cette histoire comme elle leur est tombée dessus, en morceaux, en éclats, brisée et tranchante tout à la fois – l'envie de chanter (par) leur plaie.

Depuis, la veine ne s'est pas tarie. Ce sont désormais des dramaturges (Madjid Ben Chikh, Christophe Botti, Laurent Gaudé, Gilles Granouillet, Valérie Leroux, Olivier Py, Mohamed Rouabhi) nés après le conflit qui manifestent le désir de porter au théâtre l'histoire lacunaire de leurs parents, de mettre en scène la perte et la transmission de la perte. Laurent Gaudé (*Les Sacrifiées*) s'en explique : « Nos pères ont perdu en ces terres un peu d'eux-mêmes et cette chose perdue nous a été léguée. Comme un regret. [...] Une transmission par défaut. » Que la perte ait eu lieu là-bas, sur le sol algérien, ou ici, comme cette nuit du 17 octobre 1961, n'en affecte pas la profondeur. Importe, par contre, que la transmission de la perte ait été le plus souvent tacite, involontaire, ou au contraire faite à coup de stéréotypes « opacifiants ». Charge aux créateurs de décrypter les évidences, de faire grincer les rouages, de réveiller les fantômes, de laisser lever les traces.

Eugène Durif ne fait pas autre chose, de *Tonkin-Alger* à *La Nuit des feux*. Dans *Tonkin-Alger*, il campe des jeunes gens, deux filles et trois garçons, réunis dans le quartier du Tonkin, à Villeurbanne, pour fêter le 13 juillet 1957. Luigi s'apprête à partir au service, Luc est sursitaire, Jeannot est amoureux de Catherine. Trois autres personnages – Charly Indo, la trentaine, revenu de la guerre coloniale qui lui a valu son surnom ; La Brocante, la cinquantaine, petit commerçant raciste et va-t-en-guerre ; Octave, la cinquantaine – à la fois témoins et commentateurs de cette veillée d'armes, composent « une sorte de chœur ». L'Algérie est loin, pourtant elle hante les esprits, gangrène les discours, parasite le présent et hypothèque l'avenir. Ceux qui en parlent (les jeunes, La Brocante) ne la connaissent que par ouï-dire, ceux qui savent (Charly-Indo, un type, à l'usine) n'en

2. Antoine Vitez, Programme du spectacle *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *Le théâtre des idées*, D. Sallenave et G. Banu éd., Éditions Gallimard, coll. « Le Messenger », 1991, p. 526.

parlent pas. Restent la radio et les discours politiques, qui répandent la version officielle des événements. À propos de cette guerre insaisissable, une seule chose est sûre : elle fera passer les conscrits, sans transition et sans retour possible, de l'enfance à un au-delà de l'humanité : « *quand ils reviennent, ils ne sont même plus des hommes. Restent sans parler de ce qu'ils ont vu. À croire qu'ils n'ont rien vu. [...] Peur maintenant de la nuit. Et ne savent même plus ce qu'il faudrait oublier.* » Ellipse, hiatus, échappée, la guerre pèse d'autant.

Comment, alors, raconter ? Comment dire ? Ces questions sont au cœur de *B.M.C* qui se donne comme la juxtaposition de deux monologues : monologue d'une femme, prostituée dans un « bordel militaire de campagne » (*B.M.C.*) ; monologue d'un jeune homme, fils d'immigré algérien en France, qui fera advenir la parole de son père et la prendra en charge à l'intérieur même de son discours au point qu'il demeure impossible de savoir s'il s'agit d'un relais de parole ou d'une parole projetée, fantasmée. La femme, d'emblée, dit sa lassitude des « habituels récits » : ceux que les combattants, tous, viennent déverser entre ses jambes autant que leur semence, « toutes ces histoires, les mêmes », qui n'intéressent plus, qui n'étonnent plus, qui ne font ni trembler, ni rire, qui ne donnent pas envie de savoir la suite. L'éternelle litanie des horreurs n'est pas humainement audible. Elle désenchanté le récit. Elle désamorce le suspens. L'homme, ce sera pour elle celui qui, en parlant « enfin comme jamais aucun mot ne lui est venu à la bouche », sortira « alors vraiment de cette horde qui a oublié la parole, toute à la haine et au désir de tuer ». Le monologue du jeune homme est-il cette parole réinventée ? Rien n'est moins sûr. Car le monologue du jeune homme est surtout une injonction à la parole, à une parole adressée : « *Non, je ne comprends pas quand tu me parles, et tu es là juste à côté de moi, et tu reprends la même histoire comme si ce n'était plus la tienne et que ce n'était pas à quelqu'un que tu parles, il faut que tu me parles à moi si tu me parles tu comprends, pas à un autre, ou alors change de disque et ne te prépare pas à dire des grands mots, je sens qu'ils arrivent ceux-là.* » C'est cette parole, vive, adressée, délestée des grands mots, que le théâtre de Durif se charge de faire advenir. La mémoire viendra ensuite.

Croisements, divagations ne dit pas autre chose, qui, à son tour, met en scène les faillites du dialogue. « Lui » a beau rapporter ce qu'on lui a raconté, ce qu'un qui est revenu a raconté à un qui lui a dit, les crevettes Bijar, ceux qu'on balance des hélicoptères, les corps au soleil, les bûchers à l'essence, « Elle » n'entend pas, elle ne peut pas entendre : « *Tu parles tout seul. Tu me vois seulement ? Dis, tu me vois ? Tu répètes tes trucs. Tu crois que c'est un dialogue ? Que ça fait un dialogue ? Tes marmonnements internes, tu les écoutes, tu t'écoutes, tu laisses la même petite histoire se dévider, cousue de fil blanc, scénario nul, toujours le même, ça revient au point de départ, ça revient au même, encore une fois, et tu veux que je prête l'oreille à cette interminable rumination.* » Ce n'est pas une question. Il n'y aura pas de réponse.

La Nuit des feux s'écrit dans l'héritage de tous ces deuils. Les feux, ce sont ceux qui doivent fêter, « en même temps que les conscrits » – trois garçons et deux filles, comme dans *Tonkin-Alger* – le début des moissons dans une campagne française. L'empêcheur de fêter en rond, c'est Jean, ancien résistant, enfermé plus d'un an en prison pour avoir écrit des tracts dénonçant les opérations en Algérie. Le retour auprès des siens, Louise, sa fiancée, Marguerite et Joseph, ses parents, est difficile. Incarcéré, privé de papier et de crayons, il a noté les mots dans sa tête, pour se souvenir phrase à phrase. Alors, quand ses proches voudraient balayer ce passé comme un mauvais souvenir, lui ne peut s'empêcher de parler, gueuler, écrire. Éternelle figure de paria, de réfractaire, inassimilable, il doit partir à nouveau, fuir les accusations qu'un pouvoir indigne fait peser sur lui. Louise reste seule, avec l'écho de sa voix pour unique témoin. En contrepoint, des conscrits qui, au cœur de la fête, ne peuvent s'empêcher d'évoquer le spectre de la guerre, une guerre qu'ils n'ont pas faite, à laquelle ils croient se familiariser en endossant dans la jubilation la parole d'un qui n'a pas dessaoulé depuis qu'il est revenu, un certain Kit Carson, jamais sur scène autrement que par la litanie de récits atroces qui lui sont soutirés. Ces deux séries d'harmoniques (Jean, les conscrits) ne se rencontrent jamais, même lors de la séquence de bal, au centre de la pièce, qui les fait cohabiter.

Ici encore, la guerre est présente partout et visible nulle part. Si le lieu des événements est éloigné, les impacts en sont palpables : tous en portent les stigmates jusqu'à Jacques, résistant communiste entré dans le conflit algérien pour ne pas laisser l'armée du peuple aux mains des fascistes et qui y a perdu sa langue, ne sachant « plus penser ou parler qu'avec des slogans ». La nuit des feux consacre le divorce des êtres et de leur parole : ce sont les mots de Kit Carson qui lui échappent pour ne plus être prononcés que par le coryphée ou par Pierre, un conscrit ; c'est le verbe de Jacques qui se fige ; c'est la langue des armées qui se révèle « apprêtée, rigide, allongée raide / Comme les corps bien rangés le long des talus » – une langue phallique bien incapable de dire l'histoire et ses défaites.

Car ce drame ne dit pas seulement la difficulté de produire une histoire audible, un récit écoutable, il manifeste la difficulté à saisir les événements historiques, à les isoler, à les circonscrire. Dans *La Nuit des feux*, « le temps dérape et s'emballe ». Les guerres se mêlent, sur les monuments aux morts comme ailleurs : Kit Carson a déserté l'Ouest américain, les gestes des croquants retrouvent ceux de Durruti ou des Cathares, Nivelles envahit les chansons, Jacques récite « Maréchal Ducono », les collaborateurs sont partout. Histoire et légende se confondent, comme si c'était toujours la même trame mythique qui servait de canevas aux événements : une éternelle histoire d'occupants et de résistants se rejoue, désormais brouillée, illisible. Le Mal n'est plus assignable. Les chansons, historiques ou (ré)inventées – la légende de saint Nicolas version Durif ! –, ne font plus seulement office de contrepoints : elles rejouent le drame, manifestent le trouble.

Jacques rêvait que l'on « puisse faire l'histoire avec des poètes » ; Durif n'a pas cette ingénuité. Il le sait : le poète n'est plus qu'un être contraint, arrimé à une chaîne sur laquelle il tire en vain, réduit, tel ce supplicié sorti des récits de Kit Carson, à essayer « de crier sans sa langue » et qui ne peut plus que « crache[r] [s]on sang et tous les mots avec ». *La Nuit des feux* est son œuvre.

Mars 2007