

LES MOTS ANCIENS BROYÉS DANS NOTRE LANGUE

Entretien d'Eugène Durif avec Ariane Eissen

Paru dans « La dimension mythique de la littérature contemporaine », *La Licorne*, UFR Langues Littérature Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2000, p.57-68.

Ariane Eissen

J'ai une première question assez large sur le pouvoir de suggestion du mythe puisque, dans la note qui figure au début de Meurtres hors champ, vous dites qu'en fait vous étiez en train d'écrire quelque chose qui s'appelait Road Movie et qui a été en quelque sorte...

Eugène Durif

... déplacé...

AE

... remodelé, déplacé...

ED

... et qui, en même temps, est présent dans *Meurtres hors champ*. Les deux projets se sont mêlés. Les deux personnages auxquels je pensais, des « héros » de road movie sur fond de blues, se sont confondus avec Oreste et Pylade, en sont devenus des doubles. Je venais de travailler pendant plusieurs mois autour d'*Électre* avec le Ballatum Théâtre et j'avais écrit un prologue, « Rêve d'Électre », pour les comédiens, notamment en partant de « biographies-fictions », dans lesquelles je réécrivais une vie du personnage que le comédien allait jouer, en introduisant des éléments de la biographie « réelle » du comédien.

Il y avait aussi, en fond, la guerre... Ce que je pouvais en lire à propos, notamment, de la Tchétchénie, et aussi un article, dans *Libération*, qui m'a beaucoup marqué sur les « anciens combattants » serbes de la guerre de Bosnie, sur les troubles qu'ils pouvaient ressentir... Cela recoupait pour moi ce qui avait pu m'intéresser dans la guerre d'Algérie, dans la difficulté pour ceux qui ont participé à des guerres dont ils ont le plus grand mal à parler. Effectivement des « anciens combattants » mais qui ne peuvent mettre en avant les guerres plus ou moins « honteuses », plus ou moins nommables comme guerres, qu'ils ont vécues. Donc deux hommes, Oreste et Pylade, et un guide-coryphée qui tente désespérément de ressaisir ce qui s'enfuit du réel, et du monde. Tout irait trop vite pour lui, il n'y aurait plus de possibilité de sens, plus de possibilité de décrire le monde, encore moins de pouvoir le changer. Mais il resterait cette tentative, ce devoir de parler, nommer tant bien que mal quand tout s'enfuit, même si cela n'a plus de poids ou d'importance. Et puis, un quatrième personnage, une femme, je pensais à Électre, mais aussi à Cassandre...

AE

... C'est le Sphinx aussi...

ED

Le Sphinx, oui, par instant. Et aussi une prostituée dans une ville en guerre poursuivie par son mac.

Et aussi cette figure de Cassandre et d'Électre. Ce qu'il en reste, des petits bouts de personnages tragiques...

AE

Ce qui me frappe dans ce que vous venez de dire sur le retour du combattant, c'est que dans la pièce antique il y a le retour d'Oreste sur le lieu d'une mémoire perdue. Alors n'y a-t-il pas une analogie entre le retour du guerrier et le retour d'Oreste ?

ED

Tout à fait. Oreste revient de loin dans tous les sens du terme.

AE

J'ai trouvé qu'Électre était tout à fait marginale. On en parlera peut-être tout à l'heure. Elle réapparaît peut-être sous l'aspect de la mère. En revanche, le personnage principal, celui qui nous introduit dans l'histoire, c'est Oreste. Donc, il est un peu notre image à nous.

ED

Oui, et Oreste doit exécuter quelque chose, une mission qu'il doit exécuter, à laquelle il ne croit plus trop, mais il doit le faire car une parole a été prononcée et cela doit se faire absolument. Comme une dette qu'il faudrait payer, quelque chose qui dépasse le vouloir... Un lien avec des morts qui ne peut se rompre... Ce qui circule d'une génération à l'autre, ce qui se transmet, ou ne peut plus se transmettre... Ce qui n'a plus vraiment de sens mais doit se perpétuer...

AE

Est-ce qu'il y a eu d'autres souvenirs, par exemple, des autres tragédies antiques, lorsque vous avez abordé le texte de Sophocle ?

ED

Oui, un fonds en mémoire, de figures... Je redécouvrais Électre, et par ce biais, d'autres figures de la tragédie...

AE

C'est aussi votre retour, alors !

ED

(rires). Oui. Enfin...

Longtemps, pour moi, l'écriture contemporaine c'était affirmer quelque chose loin des références. Et paradoxalement, le premier texte que j'ai écrit jouait sur des références, beaucoup de références, avec l'idée alors que je pouvais ainsi me débarrasser de ce qui

m'encombraient et pouvoir commencer, ainsi, vraiment à écrire... Ce premier texte, *Conversation sur la montagne* (il y a déjà des références dans le titre...) partait de Hölderlin ou de Lenz, comme s'ils étaient pris dans un moment où ils ne parlent pratiquement plus, mais qu'ils avaient auparavant beaucoup parlé à quelqu'un, un homme simple (comme le menuisier Zimmer qui recueillit Hölderlin), contaminé insidieusement par cette parole interrompue et la continuant sous une autre forme. Comme un passage... Il y avait, dans ce texte, beaucoup d'échos, de réminiscences...

AE

... de Büchner, notamment...

ED

Oui, tout à fait, et aussi du mythe de Faust, de textes de Nietzsche, de Novalis, des romantiques allemands...

AE

D'ailleurs, je me demandais justement si les Allemands étaient un relais dans cette présence de la culture grecque dans votre écriture.

ED

Sans doute... J'ai fait des études de philosophie, et je me suis intéressé, notamment avec Henri Maldiney (philosophe avec lequel j'ai fait un mémoire de maîtrise sur « langage psychotique et langage poétique »), à la philosophie et à la littérature allemandes et à la manière dont elles traversaient Hölderlin ou Heidegger.

Par intérêt personnel, je me suis, aussi, beaucoup passionné pour la littérature, la poésie, et le théâtre allemands. Par exemple, beaucoup, à une période, à Paul Celan et à cette contradiction de devoir continuer à parler et à écrire dans une langue qui est, aussi, celle, pour lui, des meurtriers et des tortionnaires...

Bon, en même temps, je ne suis un spécialiste de rien.

J'aime découvrir les choses en cours de travail, dans un mouvement qui m'amène à les interroger, à me les approprier d'une certaine façon. Je n'arrive pas à concevoir un pur savoir détaché de ce que je peux vivre ou expérimenter dans mon travail...

Sur le théâtre grec, il me reste des bribes de souvenirs d'études de grec faites au lycée...

AE

Ah ! Vous avez fait du grec. Parce que je me demandais à travers des souvenirs très concrets de mots – par exemple « fils de personne » (c'est d'ailleurs un indice que votre Oreste est en même temps un Œdipe) –, je me demandais si c'était des relectures récentes ou si c'était des choses qui flottaient dans votre mémoire parce que vous auriez été tôt en contact avec les textes, parce que plus tôt on est en contact, plus...

ED

... ça revient. C'est vrai que l'étude du grec, de sa syntaxe, de la multiplicité des sens des mots

que l'on cherche dans le dictionnaire (si par exemple, on regarde au mot « logos » dans le « Bailly », c'est déjà une ouverture à ce que peut être la philosophie...) est une chose qui marque profondément... Le latin aussi, peut-être, mais moins fortement... Quoique... récemment, j'ai découvert le théâtre de Sénèque à travers une traduction de Florence Dupont. Et j'ai eu l'impression que ce théâtre, tout à coup, nous était proche...

Sénèque ou Sophocle me sont plus proches, étrangement, que la tragédie de Racine ou de Corneille...

J'ai une passion pour certaines figures de la mythologie sur lesquelles je voudrais pouvoir travailler. Ainsi, depuis plusieurs années, et j'ai fait des tentatives, sur le personnage de Tirésias... J'avance sur ce projet... J'ai été passionné par le livre de Nicole Loraux sur Tirésias... C'est un projet autour duquel je tourne depuis plusieurs années, et auquel je pense souvent... Je prends des notes préparatoires... Comme une sorte d'imprégnation imaginaire...

AE

Et vous pouvez essayer de qualifier cette envie, de la comprendre ?

ED

C'est difficile... Peut-être que cela permet de partir d'une figure, d'une histoire connue que l'on peut s'approprier, sur laquelle on peut broder à l'infini... Parler du monde, du réel sans être englué totalement dans le réalisme, le naturalisme... Je pense que pour beaucoup d'auteurs, aujourd'hui, c'est important. Je pense, par exemple, à Heiner Müller ou à Didier-Georges Gabily...

AE

Oui, en lisant Meurtres hors champ, on pense à Gibiers du Temps.

ED

On avait une relation très proche. On a beaucoup parlé ensemble, pendant des années. On s'est beaucoup lu des brouillons, des textes. Je me souviens lui avoir fait lire, à La Chartreuse, des premières esquisses de *Meurtres hors champ* et qu'il m'en avait dit des choses qui ont été importantes pour la suite de l'écriture... En même temps, je crois que nos approches sont différentes... Mais, je ne sais pas... Les deux pièces partent du mythe pour tenter de parler aujourd'hui du monde.

AE

Le mythe serait un langage qui permettrait de parler du réel sans être dans l'effet de réel au sens naturaliste du terme... Et pourquoi permettrait-il de parler du réel ?

ED

Cela permet surtout peut-être de mettre de la distance...

AE

Oui, l'effet de distance, ça se comprend facilement, mais l'effet de proximité ne se comprend peut-être pas forcément...

ED

C'est vrai. Il y a quelque chose de très archaïque autour de la guerre, de la barbarie, qui est très forte dans la tragédie. Et qui me semblent très proches de ce qui surgit dans l'actualité. Que ce soit dans le fait divers, tragédie en minuscule, ou dans la violence de la guerre. En ce moment, par exemple, je lis beaucoup de documents sur la guerre de Tchétchénie. Et en même temps, Sophocle, Sénèque... Quelque chose là me parle plus profondément que dans un certain théâtre naturaliste (ou néo-naturaliste) qui m'ennuie profondément.

AE

J'essaie de comprendre : vous parliez de Tirésias, il y a quelques minutes. Tirésias, par exemple, n'est pas spécialement lié à une histoire de guerre.

ED

Non, plutôt à la sexualité. Violamment. À la question de l'homme et de la femme. À la question de la jouissance. Et de la parole, aussi...

AE

Ça va peut-être nous permettre de revenir du côté d'Œdipe. Si on imagine que le mythe fait partie de la mémoire de l'écrivain, et vous êtes d'accord avec cette idée-là, est-ce que ce n'est pas aussi une mémoire au sens psychanalytique du terme, c'est-à-dire avec toutes les strates, tous les fantasmes, tous les souvenirs personnels, et puis évidemment la constellation familiale ?

ED

Tout à fait. En même temps, je me souviens que l'on m'a reproché beaucoup sur un texte déjà ancien, *L'Arbre de Jonas*, de mêler l'histoire intime, de l'ordre de la violence, du sexe, du traumatisme à des événements plus graves. Certaines personnes me disaient : « C'est scandaleux de mettre sur le même plan, les camps, la mémoire de cela, et la mémoire personnelle, les traumatismes de l'enfance, les catastrophes intimes, ce n'est pas comparable... ». C'est vrai que ce n'est pas comparable... Mais quand cela entre en résonance, pourquoi la littérature, le théâtre refuseraient ces échos, ces relations qui ne signifient pas pour autant que l'on met tout sur le même plan, mais que nous sommes traversés diversement par l'histoire, et que les histoires, les petites histoires que l'on se raconte peuvent rencontrer l'Histoire, et que dans une appréhension subjective, ce qui est infime peut se mêler à des choses beaucoup plus importantes...

AE

C'est l'aboutissement de l'effort pour comprendre l'histoire des autres ?

ED

Et la nôtre aussi. Ce qu'il y a en chacun de nous d'insupportable, d'archaïsme, voire de barbarie. Comment cela peut faire retour en chacun de nous ? C'est l'opposé de la pensée dominante qui serait de l'ordre du compassionnel... Comme s'il y avait toujours des bons et des méchants, et que l'on sache toujours qui sont les bons et qui sont les méchants... Sur des

événements récents, comme le Rwanda ou le Kosovo, cela m'intéresse assez de voir que ceux qui sont considérés comme des victimes et qui sont objectivement des victimes pendant une période peuvent basculer brusquement dans l'arbitraire et la barbarie. J'aimerais arriver à écrire quelque chose à partir de la logique de quelqu'un qui serait monstrueux, profondément inhumain, être à l'intérieur de ce personnage, faire surgir ses contradictions. C'est très difficile, parce qu'il y a toujours quelque chose d'humain qui ressurgit en nous et qui nous empêche d'explorer cette logique dans la fiction.

Si j'écrivais cela, j'aurais besoin d'introduire un contrepoint qui serait, par exemple, la parole du coryphée et du chœur. Sans que cette parole soit dans la dénonciation, mais peut-être dans la tentative de comprendre... Quelle parole peut répondre à la monstruosité ?

AE

Dans Meurtres hors champ, d'ailleurs, lorsqu'Oreste a tué sa mère, ce qui a lieu hors champ, comme le titre l'indique, le côté insupportable de son acte n'est pas pris en compte par lui. Il n'arrive même pas à faire ce que fait Œdipe quand il revient à la fin de la pièce de Sophocle, et vient dire « je suis un monstre et pas question que je me trouve toutes les excuses et pourtant j'en aurais » (en gros, c'est ça). Dans votre pièce, ce sont les autres qui disent « c'est un monstre », c'est Pylade et le guide-coryphée. Il y a pour le spectateur la découverte de l'horreur du meurtre, mais ce n'est pas le personnage qui... Il y a une sorte de recul par rapport à ce projet qui serait le vôtre.

ED

Oui, c'est vrai.

AE

Mais est-ce que cette horreur, c'est seulement celle du sang versé, ou est-ce qu'il y aurait une horreur de type sexuel ? Je me demande si tuer la mère ce n'est pas un peu comme faire l'amour avec la mère, dans votre pièce.

ED

Oui, c'est ambigu. J'ai du mal à en parler. Des phrases qui ressurgissent et qui me font rétrospectivement mal. Comme celle-ci, par exemple, « j'ai trop sucé au sein le sang pourri de ma mère » (je cite de mémoire...). Je n'ai pas une approche du mythe qui serait pour moi une structure dans laquelle je me coulerais et qui serait parfaitement cohérente. Les rêves que je peux faire quand j'écris ou des rapprochements, des résonances qui me demeurent mystérieux entrent totalement dans l'élaboration de la pièce, font écho à ce qu'il peut y avoir dans le mythe. Enfin, c'est une chose nouvelle que cette façon de travailler...

AE

C'est-à-dire ?

ED

Avec, peut-être, plus de radicalité et de liberté... Mais je pense aussi que chaque pièce amène une façon de travailler différente, oblige à trouver une forme différente... Et aussi une façon différente de se situer par rapport aux problématiques du théâtre...

AE

Mais comment expliquez-vous que, dans ce trajet que vous décrivez comme vous venez de le faire, le mythe tout d'un coup soit plus présent ? Parce que c'est quand même vrai, ça....

ED

Oui...

AE

Est-ce qu'il y a une relation entre cette liberté nouvelle et le recours au mythe ?

ED

Oui, oui. En même temps, c'est vrai que c'était une chose assez présente pour moi depuis le début que j'écris, cette référence au mythe, ou à la tragédie... Mais elle était plus extérieure. Là, j'ai l'impression d'avoir plus de liberté, effectivement, dans la façon dont je peux reprendre les choses, dont je peux les reprendre autrement, sans trop me poser de questions...

AE

Le mythe serait un matériau ?

ED

Tout à fait. Je pense à ce texte de Heiner Müller, *Matériau Médée*...

Tout peut rester ouvert, dans le chaos apparent. Cette obsession du chaos, de l'absence de sens, avec ça et là des tentatives de se raccrocher à quelques images, quelques mots, cela n'était pas aussi fort pour moi, car probablement, même si je n'ai jamais été un optimiste politique, il y avait une conception de l'histoire, du devenir qui était moins noire... Tout peut se mêler dans une approche ou une appropriation du mythe : ce qui est du domaine de l'intime et l'histoire (« ce cauchemar dont j'essaie de m'éveiller », écrit Joyce), la tentative, vaine mais renouvelée, de parler du monde, de le saisir au moins un instant.

AE

Je m'étais demandé s'il y avait une définition du mythe dans Meurtres hors champ. Elle rejoint ce qu'on est en train de dire :

*« Anciennes histoires reprises, autrefois
dites pour qui pouvait les entendre, les mots
anciens broyés dans notre langue, parlant
encore comme si c'était aux dieux,
comme pour inventer le rythme de notre parole ici même,
et rencontrant quoi ? »*

C'est-à-dire cette parole qui est à la fois autre et qui, en même temps, donne la vie, produit.

ED

Oui, pas seulement un matériau. Une nourriture à ingurgiter, ré-ingurgiter. Quelque chose qu'il serait important de reprendre sans cesse, de malaxer, de broyer. Sans illusion de

transcendance, cloué là, sans que cela ne puisse rien nous donner ou nous apprendre de nouveau, et que nous soyons condamnés à revenir vers l'archaïque, malgré toutes nos illusions de dépassement. Et en même temps le faire joyeusement, comme nous invite à le faire Nietzsche quand il renvoie le tragique au joyeux.

C'est vrai que sur ces questions, la relation avec Didier-Georges Gabily a été très importante pour moi, comme je vous le disais tout à l'heure.

AE

Et vous vous sentez très proche dans la façon d'écrire ?

ED

Une certaine proximité et beaucoup d'éloignement... Et ce qui nous intéressait dans les discussions que nous pouvions avoir, c'était souvent l'éloignement...

AE

Et quel était cet éloignement ?

ED

J'ai du mal à le définir... J'aimerais répondre simplement que c'est parce que c'était lui, et que c'était moi... Plus concrètement, dans l'approche du mythe, je crois, sans pouvoir le définir très précisément, qu'il y a une approche, un traitement différent du mythe... Différent, mais non opposé... Je sais à quoi je me sens opposé. Par exemple à des « placages » du mythe, à une gadgétisation ou à une application schématique : je pense à *Sang* de Lars Norén, pièce que j'ai lue il y a peu de temps et que je n'ai pas du tout aimée...

AE

Pour en revenir à Gabily, le mythe était une sorte de lieu commun entre vous ? Le mythe, c'est aussi ce qui sert de passage ?

ED

Oui... On invite quelqu'un à venir dans un lieu qui nous serait commun et à partir de ce terrain sur lequel on s'installe, tout se met à bouger, cela peut devenir comme des sables mouvants, se mettre à bouger, aller vers un ailleurs. Un point d'ancrage qui ne cesse de se défiler, mais qui est là tout de même. Une parole peut se nouer à partir de là. Un échange. Le théâtre coupé de toute référence au réel, le théâtre purement expérimental, me met mal à l'aise. Il faut qu'il y ait quelque chose de commun, même si ce quelque chose-là est instable, perturbé, brouillé... J'ai besoin, paradoxalement, de raconter une histoire. (Même si les pièces que j'écris peuvent sembler parfois énigmatiques ou obscures...) Le mythe, les grandes figures du mythe et de la tragédie, c'est quelque chose qui nous est, plus ou moins, commun. À partir de ça, il y a une ouverture, une possibilité de broder, une multiplicité de variations possibles. Comme un thème qui serait là immédiatement pour permettre toutes ces variations....

AE

Comme en Grèce, où les gens savaient déjà ce qu'ils allaient voir.

ED

Exactement.

AE

Cela vous permet de retrouver la fonction du théâtre politique, sans être dans la position du donneur de leçons.

ED

Effectivement. Le théâtre politique au sens large. D'ailleurs j'ai l'impression d'aller de plus en plus vers ça, vers un théâtre qui essaye de parler du monde d'une manière à la fois contradictoire, carnavalesque. Je suis très obsédé par cette idée, j'avais beaucoup travaillé sur Rabelais, par l'idée où le haut deviendrait le bas, le bas, le haut, sans cesse. Qu'il n'y ait pas ce côté univoque justement de la parole qui ferme, qui est par exemple celle du naturalisme. C'est-à-dire : on voit quelque chose, on nous donne à voir ça, comme si c'était le vrai. Et j'aime bien que les choses soient par exemple sur l'humour, brusquement, qu'on ne puisse jamais savoir si une chose est très grave, très noire, ou s'il y a vraiment à rire de cette situation. Évidemment, c'est très difficile à réaliser, c'est ce qu'il y a de plus difficile au monde.

AE

Oui, j'ai ri, vraiment, en lisant dans Via Negativa des choses qui ne sont pas drôles. Ce sont quand même des gens qui deviennent fous.

ED

Mais ça, par exemple, c'est un tabou, par rapport à la comédie. Ça a été très mal accueilli, cette comédie. On se sert de critères esthétiques pour censurer tout ce qui pourrait échapper à une pensée qui serait justement assez consensuelle, bien-pensante. Et je crois qu'on s'en ressent beaucoup dès qu'on sort un peu. Ou alors, c'est peut-être de la paranoïa. Et par exemple, au théâtre, on nous demande d'écrire – je ne m'y intéresse absolument pas, je me sens très, aussi, marginalisé par rapport à ça – d'écrire des choses qui ressembleraient à des sitcoms pour parler du monde, des banlieues ou n'importe quoi, dans une langue qui mimerait cela. Je préfère, je crois, ne plus écrire pour le théâtre, plutôt que d'être condamné à écrire des choses comme cela. Et en même temps il y a une injonction, presque, on demanderait aux auteurs de parler de la réalité qui est déjà formatée.

AE

Oui, qui est déjà presque morte. C'est la langue de la killeuse¹.

ED

Oui, c'est cela, c'est comme s'il fallait mimer quelque chose du monde, de manière

1. Personnage de *Via Negativa*.

psittacique². Et c'est très, très présent dans l'idéologie du théâtre aujourd'hui, dans l'écriture théâtrale. C'est comme si tout ce qui échappait à cela, était de plus en plus difficile à...

AE

Il y avait une autre question que j'avais envie de vous poser. Parce que, là, on parle finalement de la difficulté de trouver une langue qui parle du réel, qui soit en même temps une langue personnelle, une langue qui ne soit pas celle, aseptisée, du consensus, disons. Je me demandais si le mythe, outre ce qu'on avait dit, n'était pas aussi le lieu non seulement d'une mémoire commune, mais de la langue des morts. Enfin, je ne sais pas, c'est peut-être une rêverie qui m'est plus personnelle. Je ne sais pas si vous pouvez la reprendre.

ED

Non, tout à fait.

AE

Je me demandais cela parce que c'est aussi lié à la thématique dont vous parliez tout à l'heure, la guerre. Bon, la guerre fait des morts, il y a le problème de celui qui a vu la mort en face, qui revient, qui ne peut plus en parler à ceux qui n'ont pas connu ça.

ED

Du témoin aussi. Par exemple, j'ai repris une anecdote que j'avais lue dans un journal, de celui que l'on oblige à participer à un crime pour qu'il ne soit plus un témoin possible. C'est quelque chose que l'on retrouve dans toutes les guerres, j'ai l'impression. Pendant la guerre d'Algérie par exemple, il y avait une chose très forte là dessus, c'est comme si tout le monde était mis en demeure...

AE

... de se salir les mains.

ED

Et les gens revenaient et se taisaient. Ils ne parlaient plus jamais de cela. Beaucoup de gens qui sont revenus n'ont pratiquement plus jamais parlé de la guerre d'Algérie.

AE

Et alors le rôle de l'écrivain, ce serait justement de parler à la place de celui qui...

ED

Oui, ou de tenter. Non. Il aurait un rôle très négatif. Parce que justement il y a tellement peu

2. PSITTACISME s. m. État d'esprit dans lequel on ne pense ou ne parle qu'en perroquet. [...] Lat. *psittacus*, perroquet. (Dictionnaire Littré.)

Le mot désigne la répétition machinale de phrases ou de notions sur lesquelles on n'a ni raisonné, ni réfléchi. Il a été repris au XX^e siècle en psychopathologie pour un type de trouble du langage. (Dictionnaire Historique de la langue française sous la direction d'Alain Rey. (N.D.R.)

de négatif qu'il faudrait tout le temps, dans le sens où par exemple Bataille parle de la nécessité du négatif, la littérature comme ce temps du négatif où il n'y aurait pas de résolution, il y aurait un négatif qui serait toujours à l'œuvre et en souffrance dans tous les sens du terme, qui resterait comme ça, qui ne pourrait se... Et c'est pour ça que la culture me paraît monstrueuse, la récupération, je veux dire, j'ai l'impression qu'il y a un anéantissement et une façon de neutraliser la culture dans la société aujourd'hui qui est terrible parce qu'on lui fait perdre toute possibilité d'être vraiment, d'être ce négatif. Elle est à la fois aidée, on aide, on soutient, on couve et en fait finalement tout est fait pour qu'il n'y ait vraiment jamais une affirmation violente et forte de ce négatif. Par exemple, je voyais récemment des trucs sur les journées de la poésie et je me disais c'est terrible la façon dont la poésie devient une sorte de gadget généralisé avec des manifestations ; et je repensais à ces termes de Bataille lorsqu'il parle de la haine de la poésie, je me disais que c'était très beau, il expliquait que quelqu'un qui est dans un rapport vrai avec la poésie ne peut être que dans une haine de la poésie ; on ne peut pas aimer la poésie. Et donc je me dis qu'il y a une sorte de nécessité, pas une nécessité au sens volontariste, qu'un auteur, quelqu'un qui travaille, un artiste, quelqu'un en général, un homme, au sens large bien sûr, doit être quelqu'un qui sans cesse repose des questions, interdit de dormir tranquille. Et justement ce qui m'exaspère aussi en France c'est qu'on ne cesse de dire que ça c'est bien dans d'autres formes de littératures, les gens trouvent ça très bien chez Thomas Bernhard, dans la littérature allemande, mais en France on a besoin aussi profondément de ça, mais c'est comme si on n'avait pas besoin d'avoir des trucs de mémoire aussi, des petites secousses pour faire revenir à la mémoire certaines choses. C'est un peu exaspérant parfois, une espèce de bonne conscience par rapport à l'histoire.

AE

Donc la mémoire serait toujours liée à cette chose qui ne passe pas. Donc, ce qui fait retour, c'est le négatif, ce qui est insupportable, indicible.

ED

Oui, et la dignité d'un artiste (c'est un terme un peu pontifiant, mais je n'en vois pas d'autre...) ce serait d'être là, et surtout là où on ne l'attend pas forcément. Pas être forcément dans le concert bêlant du consensus. Poser des questions qui dérangent vraiment. Interroger le présent ou l'histoire contemporaine avec toutes ses ambiguïtés, sans se soucier de ménager quoi que ce soit ou qui que ce soit. C'est étrange tout de même ce pays où on donne des leçons de droits de l'homme au monde entier et où l'on ne pose pas de questions si elles ne vont pas dans le sens d'une histoire officielle et bien-pensante.

AE

Oui, les approximations qu'on se permet pour classer une affaire.

ED

Tout à fait. Mais, je n'ai pas envie, non plus, d'être dans une position de moraliste, de quelqu'un qui voudrait absolument dire la vérité, et quelle vérité ? Il y a une sorte de folie là-dedans, une folie fascinante à vrai dire, une folie qui peut faire naître de la fiction si elle ne

vous marginalise pas totalement...

En tout cas, je ne crois pas que le rôle d'un artiste, d'un écrivain soit de conforter la bien-pensance régnante qui est celle d'une certaine gauche satisfaite d'elle-même...

AE

...Qui a l'optimisme facile, la certitude facile aussi...

ED

Oui, tout à fait...

AE

Et pour en revenir à cette image dans ce que vous dites du témoin qu'on force à devenir assassin, c'est un peu la position d'Oreste qui est extérieur et qu'on force à accomplir un geste : c'est une métaphore possible de l'écrivain ? Le témoin, c'est-à-dire celui qui va rendre compte de quelque chose, mais en même temps il sait très bien qu'il est quand même un peu un assassin.

ED

Oui, justement, c'est intéressant, c'est une contradiction. Tout ce qui est contradictoire, équivoque, me semble toujours passionnant. La fiction, c'est un peu ça. Mais c'est comme si on avait toujours un peu peur de confondre la fiction et le poids du réel et d'aller loin dans la fiction. Peut-être la peur alors que la fiction vous revienne dans la gueule. La peur d'aller radicalement dans la fiction, c'est la peur d'être douteux, d'être quelqu'un qui serait en passe d'être jeté de la Cité... Comme dans *La République* de Platon, où l'on jette les poètes dehors, ce qui est plutôt d'ailleurs une chose saine et logique ? Ce qu'il y a de vraiment angoissant c'est quand on commence à les encenser et les citer, les poètes. Quand ils deviennent alibis plus ou moins consentants, quand la poésie devient une ornementation pour masquer le vide des langues de bois... Il y a de beaux textes là-dessus de Karl Kraus... Il y a des poètes que l'on met ainsi à toutes les sauces, qui deviennent des béquilles ornementales d'une rhétorique qui tourne à vide... (discours des hommes politiques ou des « décideurs » culturels...). Pour moi, un écrivain, doit toujours se refuser à cela, quitte à passer pour un fou, quitte à être un bouffon... Je trouve qu'il y a eu une telle clientélisation des artistes dans les années quatre-vingts que beaucoup de gens, sans même d'ailleurs qu'on leur demande rien, ont perdu toute possibilité de parole gênante, d'anathème ou d'invective... Peut-être que dans ces moments-là, on se replie sur des problématiques purement formelles qui évitent d'avoir à dire des choses un peu violemment... Alors que dans certains pays, je pense à l'Angleterre de Thatcher, il y a eu une redécouverte de la nécessité de ce que peut être le sens de la parole, de l'écriture, de l'art quand tout est mis en place pour les anéantir frontalement, une façon de retrouver une charge de sens, de violence... Je ne veux surtout pas dire que ce serait une chose à laquelle il faudrait arriver, qu'il faudrait supprimer les subventions ou des choses de ce genre. Mais il faut faire très attention à ce qu'il peut y avoir de pervers quand l'État et ses « médiateurs » ont une idée très précise de ce que doit être l'art (y compris d'ailleurs de ce que doit être la « révolte »...), quand ils se mettent à trop aimer les artistes, enfin certains artistes, ceux qui « rendent » bien et qu'ils leur assignent des tâches très précises...

AE

Vous faites une juxtaposition entre sens et violence : « charge de sens, charge de violence », comme si le sens supposait la violence, mais faite à qui ? à la langue ? au sujet qui pense ? aux autres qui voudraient écouter les choses autrement ? les penser d'une façon différente ?

ED

Je sais aussi que, par exemple, dans le premier mouvement où j'écris souvent je vais dans des trucs très frontalement, de manière assez bête, j'ai une sorte de besoin d'exprimer les choses et après j'essaye justement la possibilité de choses plus complexes peut-être, plus... J'ai une tentation de parler très immédiatement. C'est pour ça que je me dis cette idée de contradiction tout le temps, d'essayer d'aller vers quelque chose qui me serait totalement opposé, j'ai envie d'entrer dans la logique de ce qui m'est totalement opposé, de connaître la pensée de ce qui peut m'être le plus ennemi, le plus opposé, de le connaître profondément ; mais en même temps cela suppose de se perdre aussi parfois, cela peut être dangereux de se perdre, je crois, mais en même temps, je trouve, très passionnant.

AE

Est-ce que le mythe c'est un lieu où l'on se perd ?

ED

Oui, parce qu'en même temps ça installe un cadre aussi, à l'intérieur on peut se perdre et aller totalement ailleurs. On s'y perd parce qu'on peut y mêler tous les mythes, parce qu'on peut aussi s'emparer de ce mythe pour parler de choses très présentes, on peut métaphoriser.