

## ENTRETIEN AVEC ÉRIC VIGNER

**VOTRE COMPAGNONNAGE AVEC MARGUERITE DURAS DATE DE 1993 LORSQUE VOUS AVEZ PRÉSENTÉ LA PLUIE D'ÉTÉ AU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE À PARIS. IL S'EST POURSUIVI AVEC LA DOULEUR, LA BÊTE DANS LA JUNGLE, PUIS SAVANNAH BAY ... EST-CE UNE RENCONTRE AVEC UNE ÉCRITURE OU AVEC UN ÉCRIVAIN ?**

ÉRIC VIGNER C'est d'abord la rencontre avec une écriture, qui par la suite a provoqué la rencontre avec la femme écrivain. Marguerite Duras est venue voir *La Pluie d'été*, elle est revenue plusieurs fois, dans des villes différentes et pour avoir aimé ce travail, elle m'a offert les droits du scénario *Hiroshima mon amour*. Avec Marguerite Duras, il est difficile de distinguer l'écriture de l'écrivain, elle disait ne vouloir exister qu'en tant qu'écrivain. À propos de *L'Amant*, elle écrit : « J'ai découvert que le livre c'était moi. Le seul sujet du livre, c'est l'écriture. L'écriture c'est moi. Donc moi, c'est le livre ».

Mon travail au théâtre d'une façon générale, et plus particulièrement avec Duras, est plus lié à la volonté de faire entendre une écriture qu'à celle de raconter des histoires. Et pour citer l'auteur : « Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est le tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence ». C'est à l'acteur, par l'acte de profération, de donner à éprouver ce que Duras active et réactive sans cesse d'œuvre en œuvre : l'écriture en train de se faire, de s'inventer tout en se défaisant. Elle dit « on ne peut pas écrire sans la force du corps ». L'écriture, ça ne se nomme pas ; c'est comme un souffle qui à un moment donné rencontre le corps de l'acteur et celui de l'auteur dans le moment même du jaillissement de l'écriture. C'est ce moment que je recherche dans le travail avec les acteurs. Avec le recul, je m'aperçois que j'ai surtout fait du théâtre avec des écritures qui ne sont pas, à proprement parler, dramatiques. Je pense à Dubillard, aux minutes du procès Brancusi mais aussi à Duras. Ce n'est pas sur son œuvre théâtrale que je me suis penché. En ce qui concerne ce projet de *Pluie d'été à Hiroshima*, il s'agit de deux écritures liées au cinéma. Avant le livre *La Pluie d'été*, écrite en 1990, il y a eu un film intitulé *Les Enfants* réalisé en 1984.

**VOTRE PROJET EST UN DIPTYQUE ?**

Tout d'abord, il était question d'*Hiroshima*. En arrivant à Lorient en 1996, après ma nomination comme directeur du Centre dramatique, j'ai trouvé une ville profondément stigmatisée par sa destruction liée à la seconde guerre mondiale en même temps qu'oubliée d'un passé glorieux qui signait son acte de naissance : la Compagnie des Indes Orientales. Devant moi se dressait la plus grande base de sous-marin du mur de l'Atlantique. La mesure des lieux contenait l'histoire de ce premier amour pour un soldat allemand tué le 2 août 1944, la destruction de la ville d'Hiroshima et l'Orient dans sa mémoire originelle. Il me semblait que *Hiroshima mon amour* avait trouvé son lieu de représentation. Mais ça ne se faisait pas. Ça ne s'est pas fait. Et puis du temps a passé. J'ai pris des chemins de traverse avec *La Bête dans la Jungle*, *Savannah Bay* et *La Douleur*. J'ai tenté d'aborder *Hiroshima mon amour*, avec une première lecture filmée avec Valérie Dréville, puis un projet il y a deux ans, à Tokyo où j'ai rencontré l'acteur japonais Atsuro Watabe.

Aujourd'hui, dix ans plus tard, soixante ans après le bombardement d'Hiroshima, l'envie m'est revenue, concrète, de construire réellement ce projet, d'une manière ouverte. Il fallait sans doute ce temps-là, aussi, pour s'éloigner du film d'Alain Resnais et oublier la voix sublime d'Emmanuelle Riva. J'ai voulu comprendre pourquoi, après avoir vu *La Pluie d'été*, Marguerite Duras m'avait donné les droits de *Hiroshima mon amour*. En relisant ces deux œuvres, j'ai eu le sentiment que *Hiroshima mon amour*, écrit trente ans avant *La Pluie d'été*, pouvait peut-être s'inscrire dans la suite de ce roman. On pouvait lier ces deux fables. À la fin de *La Pluie d'été*, Ernesto, cet enfant qui découvre *L'Éclésiaste* sans jamais avoir appris à lire, accède à la connaissance, devient un professeur, puis ensuite un savant. Il part en Amérique, puis un peu partout dans le monde, au hasard de l'implantation des grandes centrales scientifiques de la terre. La famille est détruite. La famille est en ruine et sur ces ruines de *La Pluie d'été*, au milieu des flammes, pouvait enfin surgir cette femme magnifique qui entend une voix lui dire « Tu n'as rien vu à Hiroshima ».

Alors oui, en effet, on peut dire que ce projet est un diptyque dans la mesure où ces deux textes sont présentés dans un même espace. On est porté de *La Pluie d'été* vers *Hiroshima mon amour* ; une même énergie tient la représentation, du début à la fin, les thématiques se répondent, l'histoire se poursuit dans le mouvement de l'écriture finissant par former un tout que l'on a nommé d'une façon générique : *Pluie d'été à Hiroshima*.

Nous avons, par ailleurs, trouvé des témoignages d'«hibakusha», des survivants de l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima, des témoins directs de cette apocalypse. Ces témoignages interviennent dans le spectacle un peu comme l'équivalent des documentaires d'époque inclus dans le film de Resnais. Leurs descriptions d'apocalypse, d'enfer dantesque, auxquelles Marguerite Duras fait d'ailleurs référence dans le scénario, illustrent à quel point il est impossible de dire l'indicible. Les six personnages de *La Pluie d'été* deviennent dans la deuxième partie, ces six témoins, et peuvent ainsi tenter de continuer à parler même s'il est impossible de parler d'Hiroshima. Comme l'écrit Duras, « Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de Hiroshima ».

**MAIS HIROSHIMA MON AMOUR DÉPASSE LE SIMPLE TÉMOIGNAGE HISTORIQUE SUR CE MOMENT APOCALYPTIQUE ?**

Ce qui intéresse Marguerite Duras quand elle écrit le scénario, c'est la question de la mémoire et de l'oubli, de l'amour et de la mort. Tout cela part de l'écriture. La construction du scénario est identique à celle d'une tragédie classique en cinq actes qui amène l'héroïne à se souvenir puis à jeter à l'oubli qu'elle n'est pas morte d'amour à Nevers le 2 août 1944 sur le quai de la Loire, sur le corps du soldat allemand, de son premier amour. Ce sujet est central dans l'œuvre de Duras.

Dans *Pluie d'été à Hiroshima*, on assiste à une véritable rencontre amoureuse sur la scène d'Hiroshima. L'espace théâtral devient Hiroshima. C'est le travail au théâtre réalisé avec Jutta Johanna Weiss sur l'écriture de Duras qui m'a permis de rêver ce passage du texte à la scène et qui m'a permis de m'éloigner de la voix d'Emmanuelle Riva. Le couple que Jutta Johanna Weiss et Atsuro Watabe forment, est d'une grande sensualité et il réunit une actrice autrichienne de langue allemande et un acteur japonais, issu du cinéma, qui ne parle pas le français.

### **VOUS PARLEZ AVEC RAISON D'UN SCÉNARIO DE FILM CONSTRUIT COMME UNE TRAGÉDIE. CELA FACILITE-T-IL L'ADAPTA-TION THÉÂTRALE ?**

Avec Duras, c'est toujours et avant tout d'écriture dont il s'agit. L'écriture a pris forme dans les livres, des romans, des articles, des pièces de théâtre, des scénarios de films... Ainsi, quand elle publie le scénario de *Hiroshima mon amour*, elle rajoute les textes préparatoires, les séquences coupées, les portraits des personnages. Elle fait œuvre nouvelle. *La Pluie d'été* en est aussi un exemple parfait puisque de la phrase d'Ernesto : « Je ne retournerai pas à l'école parce que, à l'école on m'apprend des choses que je ne sais pas », Duras a d'abord fait un album pour les enfants *Ah ! Ernesto* en 1971, puis un film *Les Enfants* en 1984, puis un livre *La Pluie d'été* en 1990 ; ce livre est devenu du théâtre en 1993, puis de nouveau un film pour Arte, et de nouveau du théâtre dans cet ensemble *Pluie d'été à Hiroshima* qui lie les deux histoires. L'héritage de Duras, c'est aussi cette capacité qu'elle avait de remettre sans cesse en chantier ses propres œuvres qu'elle nous lègue comme possibilité. Elle n'est plus là et pourtant, l'écriture poursuit son chemin et génère d'autres écritures.

Pour répondre à la question de manière plus large, je pense que dès qu'il y a écriture, il y a possibilité de théâtre. L'œuvre durassienne représente un tout. Un tout avec des périodes différentes, plus ou moins abstraites, drôles, concrètes ou tragiques. Chaque partie renvoie au tout et vice-versa. Ainsi les figures héroïques, les histoires se répondent de livre en livre. « Elle » dans *Hiroshima mon amour* serait déjà la figure de Lol dans *Le Ravissement* de Lol V. Stein, ainsi Jeanne, l'incendiaire de *La Pluie d'été* pourrait être la petite coureuse de Nevers. De même, on pourrait imaginer que l'amour qui lie Ernesto et Jeanne dans *La Pluie d'été* trouverait un prolongement une seconde vie, une suite dans *Hiroshima mon amour*.

### **MAIS DANS HIROSHIMA MON AMOUR, IL Y A DES FAITS HISTORIQUES PRÉCIS : LES FEMMES TONDUES EN 1944, LE BOMBARDEMENT D'HIROSHIMA...**

Oui, mais c'est la condition pour faire advenir le récit, c'est son cadre, ce n'est pas un témoignage d'un moment précis de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Cette inscription dans un événement historique permet aussi son dépassement. Duras dit qu'il faut en finir avec la description de l'horreur par l'horreur, car cela a déjà été fait par ceux qui l'ont commis, et faire renaître cette horreur de ses cendres en l'inscrivant dans un amour fou entre deux êtres que tout sépare, l'histoire, la culture, la géographie etc... Hiroshima devient le territoire commun où les données universelles de l'amour, de la douleur, peuvent apparaître sous une lumière dont on ne peut apaiser la violence. Alors peut ressurgir la folie de Nevers de cette fille tonduë parce qu'elle a aimé d'amour l'ennemi. C'est ce malheur personnel qui, selon Duras, est en soi « un absolu d'horreur et de bêtise ».

C'est une écriture singulière dans la production littéraire contemporaine, irréductible à tout classement, ce qui est bon signe, en somme. Cette écriture qui échappe est, d'une certaine manière, visionnaire et active. Je la crois libre, engagée, vitale et nécessaire. C'est pour ces raisons fondamentales que je m'attache à son déchiffrement au théâtre. C'est à mon sens la force de la poésie. Ce peut être du théâtre et ce n'est peut-être pas du théâtre, mais à partir du moment où l'écriture est prononcée cela peut devenir du théâtre. Et cela m'aide à formuler le théâtre que j'invente. Je ne veux pas entrer dans les polémiques qui nous entraînent loin de l'écriture, celles des images et des représentations du personnage publique.

« Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien » et « J'ai tout vu. Tout. » C'est la même voix, l'action, la vie se situent entre ces deux termes. Il faut beaucoup de patience et de temps pour parvenir au sentiment qui génère le mouvement de l'écriture, pour la comprendre dans le sens où il faut la ressentir, puis se l'approprier pour pouvoir la reproduire ou plutôt l'inventer dans le présent de la représentation. Et c'est ce à quoi je veux me consacrer.

### **POUR DURAS, LA PRÉSENCE DE L'ABSENCE DE DIEU EST AUSSI UNE DES QUESTIONS ESSENTIELLES DE L'HOMME. EST-CE QUE CELA EST PRÉSENT DANS LES DEUX ŒUVRES ?**

Comme la Bible, *La Pluie d'été* est construite sur les deux pôles que sont la parole et l'écriture. *La Pluie d'été* est un espace tout entier régi par la circulation des livres. Il y est question du livre brûlé, de *L'Éclésiaste*, de la genèse, de la prophétie et de Dieu aussi. Après avoir lu dans le « livre brûlé » sans avoir appris à lire, Ernesto dit s'être trouvé à l'école « devant la vérité », à savoir « l'inexistence de Dieu ». De même, il confie à sa sœur Jeanne « à quel point Dieu, il n'existe pas ». Et que tout ça « c'était pas la peine ». Dans *Hiroshima mon amour*, cette question est liée à l'évènement lui-même, la « connaissance » de Hiroshima étant à priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit.

Il fallait aussi que cette question rencontre un lieu. J'aime travailler à partir de la réalité des lieux investis comme pour l'usine désaffectée d'Issy-les-Moulineaux et les fondations de la Grande Arche de la Défense pour *La Maison d'os* de Roland Dubillard ou la salle du conclave du Palais des Papes à Avignon avec le procès *Brancusi contre États-Unis*. Quand j'ai rencontré les directeurs du Festival d'Avignon, je leur ai dit que j'avais besoin de comprendre le travail que j'avais fait jusque-là au théâtre et en particulier avec l'écriture de Duras, d'en faire la

somme. Aussi, quand nous avons visité des lieux pour la création, nous sommes restés enfermés par hasard pendant près de deux heures dans le Cloître des Carmes, nous n'avions pas les clés pour en sortir. Cet événement et ce temps m'ont permis de regarder le lieu autrement. L'épisode de l'enfermement du cloître a déterminé le rapport que je souhaitais provoquer pour ce projet particulier. Dans mon travail, j'essaie de faire en sorte que le spectateur ne soit pas placé devant quelque chose mais dedans ; j'essaie de faire en sorte qu'il vive une expérience sensible, sensorielle, sensuelle qui le place dans le corps même de l'écriture et pas seulement en face des idées qu'elle véhicule pour encore mieux y accéder. Il s'agit de permettre une relation directe entre l'œuvre et le public. Pour bien regarder ou pour bien entendre, il faut quelquefois changer de posture et cela passe par une expérience kinesthésique. J'ai pensé à cette phrase d'« Elle » à la fin de la première partie d'*Hiroshima mon amour*, « Lui » lui demande : « et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima ? », elle répond : « Ça m'intéressait. J'ai mon idée là-dessus. Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend ». Alors, j'ai repensé au cloître et sur « l'inexistence de Dieu ».

Le Cloître des Carmes, qui abritait autrefois un ordre féminin, mendiant et silencieux, contient dans son architecture cette fréquentation avec Dieu. Le cloître génère naturellement en son centre une aspiration verticale, une élévation vers le ciel. C'est un déambulatoire entre ombre et lumière, qui permet la méditation. Duras disait : « J'écris sans écrire. Je prends de l'ombre, je prends de la lumière, je les dispose de sorte qu'elles ne soient pas dissociables l'une de l'autre et que leur voisinage ne puisse pas être remis en question. Mais ce n'est pas assez. La lumière dont je me sers n'est jamais assez forte, jamais, et j'en meurs ».

Ce lieu-là, le cloître, s'est imposé à moi et au projet comme une évidence absolue.

### **VOTRE FORMATION DE PLASTICIEN NE VOUS ENTRAÎNE-T-ELLE PAS VERS DES MISES EN SCÈNE PRESQUE PICTURALES ?**

J'ai le sentiment en ce moment d'avoir épuisé, fatigué, le rapport frontal au théâtre. Traversée du miroir, traversée du rideau, traversée des images, traversée de la peinture, traversée d'un musée imaginaire...

Marguerite Duras savait utiliser les lieux désaffectés et chargés d'histoire. Elle a toujours souligné l'importance, dans la genèse de l'œuvre, d'une véritable poétique de l'espace en relation avec la mémoire. Or, le théâtre suppose une pratique du texte intimement liée à une mise en espace. Je ne voulais pas en rester à un commentaire de l'œuvre de Duras, mais faire œuvre d'écriture à partir de son écriture, pour qu'elle continue d'être active, encore et toujours. C'est pourquoi j'ai associé à ce travail les graphistes M/M qui eux aussi remettent sans cesse en chantier, et en circulation, leur propre travail graphique. Pluie d'été à Hiroshima se place donc à la rencontre de plusieurs écritures - celle de l'auteur, du metteur en scène et des graphistes. Ce sont des écritures qui sont toujours dans le mouvement, dans la création et la recréation, dans le croisement des arts et des supports. C'est aussi l'association de ces trois niveaux d'écriture, de ces trois histoires d'écriture qui rend possible cette nouvelle forme.

### **LE THÉÂTRE DE DURAS N'EST-IL PAS AUSSI PARADOXALEMENT, UN LIEU DE GRANDE PAROLE ET UN LIEU DE GRAND SILENCE ?**

Dans *La Pluie d'été*, le silence c'est Ernesto. « Ernesto, il ne dit rien voilà et puis quand il parle voilà ce que ça donne, c'est pas passe moi l' sel, c'est des choses que personne avait dites avant lui, personne, fallait le trouver ça et c'est pas tout le monde. ». De même la découverte du livre brûlé provoque chez lui, un bouleversement profond : il entre d'abord dans une phase de silence, puis brusquement, il se souvient de l'arbre, et c'est la parole qui jaillit. L'écriture de Duras naît du passage du sentiment dans le corps. Quand on parle de silence, dans ce cas-là, ce n'est pas un silence méditatif qui s'arrête aux yeux et aux oreilles ; c'est un silence bruyant à l'intérieur, qui tout d'un coup jaillit dans un cri.

### **LA PLUIE D'ÉTÉ VA ÊTRE ENTIÈREMENT RECRÉÉE ?**

Je ne voyais pas l'intérêt de reprendre la mise en scène que j'avais faite il y a dix ans. Le monde a changé et moi aussi. J'espère qu'il y aura un dépassement de ce qui a été fait. Je ne cherche pas à inventer un style et à le décliner éternellement, à travers mes mises en scène. Un acte artistique doit être un acte en perpétuel mouvement. Les esthétiques qui se reproduisent à l'infini s'épuisent. Le plus important pour moi, c'est de parvenir à mettre les spectateurs dans le corps de l'écriture, dans son mouvement même plus que dans son sens.

### **EST-CE QU'ON PEUT DIRE QUE VOUS ÊTES UN METTEUR EN SCÈNE DE L'ÉCRITURE, MAIS SURTOUT DE L'ÉCRITURE FRANÇAISE ?**

Cette langue me fascine quand elle est utilisée par de grands écrivains, quant sa capacité d'ouverture et son essence poétique me permettent de générer une autre écriture sur le plateau. Que ce soit les grands classiques du XVII<sup>e</sup> siècle : Racine, Corneille, Molière... que ce soit Hugo, quand il tente une vraie révolution pour s'affranchir des classiques, ou les auteurs contemporains, oui, je crois que c'est cette langue que j'aime...

*Propos recueillis par Jean-François Perrier*