

DENIS GUÉNOUN

Trilogie de Pâques, 3

LE PAS

D.G., 1992

Le Pas, qui conclut la Trilogie de Pâques, est certainement des trois œuvres la plus radicale. Aussi déraisonnable que les deux précédentes, pour le format ou la durée, mais encore plus jusqu'au-boutiste, extrémiste, intraitable. Elle seule d'ailleurs, à ce jour (2015), n'a fait l'objet d'aucune véritable réalisation, mais a donné lieu seulement à plusieurs lectures ou mises en espace. C'est que le texte, composé en quatre parties, veut voir s'enchaîner quatre propositions formelles profondément différentes : un poème narratif s'ouvrant peu à peu à la forme-théâtre, puis une pièce, puis le scénario d'un film, et enfin un écrit romanesque, une « nouvelle ».

*

Jack Gajos, qui fut à la fin des années 80 le premier directeur de ce qui allait devenir la nouvelle Femis¹, avait assisté à la création du Printemps (Chateaufallon, 1985), été associé au projet de film co-écrit alors avec Ben et Norma Barzman (1985-86)², vu la création de La Levée (Reims, 1989). Il connaissait l'existence d'un projet de troisième récit portant sur les années 20 et 30 du XX^{ème} siècle, et en particulier sur le cinéma. A la fin d'une représentation de La Levée, il me dit : maintenant, le troisième volet à Paris. J'acquiesçai bien volontiers, et dans les mois qui suivirent, à l'occasion de plusieurs rencontres, il apparut qu'il se proposait de parrainer cette nouvelle réalisation, au Palais de Tokyo, bâtiment en travaux où allait s'implanter la nouvelle école. Il me demanda de rédiger un « traitement », ce que je fis³. Le projet avec la Femis n'aboutit pas, en raison de diverses circonstances, et malheureusement le cher Jack disparut peu après. Mais Robert Abirached m'apporta un fort soutien pour obtenir une bourse d'écriture de la naissante Fondation Beaumarchais. J'avais quitté volontairement la profession

¹ Ecole nationale française de cinéma, qui a succédé à l'ancienne IDHEC.

² Voir à ce sujet la préface à la réédition de la trilogie, [Le Printemps](#), p. 3.

³ Je publierai sans doute ce document préparatoire, d'ici quelque temps, dans le cadre de ce programme d'éditions sur internet.

théâtrale, et me trouvais pour quelque temps sans emploi.⁴ Le texte, qui comme on va le voir se divise en deux « époques » (comprenant chacune deux parties), fut terminé à l'été 1992.⁵

*

Chacune des trois pièces⁶ réfléchit à la succession historique d'une période d'essor et d'une phase de repli. La Renaissance et son contrecoup, la Révolution française et son ressac. Mais dans aucune la dualité n'est aussi nette que dans celle-ci. En effet les deux moitiés du Pas – qui à cet égard constituent bien deux « époques », au sens strict – portent sur ce qu'on pourrait appeler l'élan des années vingt (jusqu'à leur vertige et leur relatif échec) et la tragédie des années trente. Cette division s'exprime dans le face-à-face des deux personnages centraux : « Serge », qui est (explicitement) construit à partir de Serguei Eisenstein, et « Walter », fabriqué d'après des éléments de la biographie de Walter Benjamin. Le cinéaste russe et le philosophe allemand (pour autant qu'on puisse tout bonnement qualifier ainsi l'un et l'autre) sont les porte-voix et les emblèmes de ces deux temps historiques si proches (qu'ils traversent) et pourtant si profondément dissemblables. Dans chaque cas, j'ai choisi le moment où l'époque se trouve portée à son point extrême, et en même temps se clôt : le voyage entrepris par Eisenstein et ses deux compagnons en 1929 et 1930, qui les conduit à Berlin, Paris, New-York et Los Angeles, puis jusqu'au Mexique pour l'épopée du tournage du film que nous connaissons sous le nom de Que Viva Mexico !, et

⁴ A cette aide, vinrent s'ajouter deux résidences d'écriture : l'une à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, grâce à Françoise Villaume, l'autre dans le village du Revest-Les-Eaux, sous l'impulsion de Jean-Claude Grosse.

⁵ La Fondation Beaumarchais suscita la traduction de la première époque en italien et en portugais, et des mises en espace, dans cinq versions successives, à Genève, Venise, Lisbonne, Bruxelles, et Paris (dans la petite salle de l'Odéon, présentation dirigée par Patrick Haggiag avec la participation de plusieurs admirables comédiens. Eisenstein assumé par Thierry Hancisse me reste inoubliable). Je donnai moi-même plusieurs lectures de la seconde époque, mais le souvenir indélébile est la lecture faite à deux, par Patrick Le Mauff (Eisenstein) et moi-même (Benjamin), à la Chartreuse de Villeneuve pendant le Festival d'Avignon 1992, devant une foule débordant des portes du jardin, en grande partie debout, des heures durant. D'autres présentations eurent lieu plus tard, parmi lesquelles je veux évoquer la lecture intégrale, jusqu'au cœur avancé de la nuit, par un groupe de sept acteurs au Centre Dramatique de Rouen, en mars 2008, à l'invitation d'Elisabeth Macocco.

⁶ Je continue d'user de ce terme par commodité, bien qu'il ne s'applique pas exactement au *Pas*.

d'autre part l'exil de Benjamin à la fin des années trente, lorsqu'il se voit contraint de quitter la France après y avoir été interné dans un camp pour exilés antifascistes, jusqu'à son désormais célèbre suicide à la frontière franco-espagnole, en septembre 1940.⁷

Les événements relatés suivent d'assez près les histoires respectives d'Eisenstein et de Benjamin, dont j'avais étudié les vies et les œuvres avec un intérêt passionné, d'abord pour elles-mêmes, puis dans la perspective de cette écriture. A cela se sont ajoutés des investigations personnelles, que je vais dire, et deux développements fictifs, dans lesquels les éléments dont je disposais – et ceux qui me restaient obscurs – se sont vus mis en scène ou scénarisés. J'y reviens ci-dessous. De plus, une invention informe la composition d'ensemble. Car, autant Serge et Walter restent plutôt fidèles à leurs modèles (ils se trouvaient en effet dans les villes où je les place, aux périodes que je dis, et à peu près pour y faire ce que je montre), autant un autre personnage relève d'une affabulation délibérée : Asja. Asja Lacis, qui a bel et bien existé, a été centrale dans la vie de Walter Benjamin. Mais on ne sache pas qu'elle ait, de façon notable, rencontré Eisenstein (même s'il est peu concevable qu'elle ne l'ait jamais croisé). En m'appuyant sur des conjonctions de lieux et de faits, j'ai donc lâché la bride à la fantaisie, donnant au personnage dénommé Asja un rôle de pont entre deux histoires tout à fait disjointes. Je lui ai prêté des actions imaginaires : comme d'avoir été danseuse de cabaret dans le Paris des années 30, ou assistante d'Eisenstein à l'époque du Bolchoï. Même dans leurs développements fictifs, il y a bien, à mes yeux, une sorte de loyauté historique dans les portraits, assurément littéraires, que je trace du cinéaste et du philosophe. Mais pour Asja, hors quelques repères avérés, la fidélité n'engage rien d'autre que mes rêves.

*

⁷ Je n'étais pas insensible au fait que la trilogie, qui s'ouvrait en 1492 avec l'expulsion des Juifs d'Espagne, par le Sud et la mer, se conclût, cinq siècles plus tard, dans l'échec d'un juif persécuté par les nazis à entrer en territoire espagnol, par le Nord et la montagne. L'Espagne, extrémité de cette presqu'île que nous appelons l'Europe, venait sans doute métaphoriser le supposé continent. Cf. D.G., *Hypothèses sur l'Europe*, Circé, 2000 (trad. angl. par Chr. Irizarry, *About Europe, Philosophical Hypotheses*, Stanford University Press, 2013).

La première partie (le voyage d'Eisenstein en Europe puis en Amérique) plonge dans ce que j'ai souhaité évoquer comme une joie des années vingt. Joie de la Révolution, russe en tout cas, qui porte et nourrit l'élan des héros. C'est un parti-pris : considérer, envers et contre tout, que la Révolution en général, et la russe en particulier, contient un ferment ou un noyau de joie, de vie, d'affirmation joyeuse de la vie. Non pour en ignorer les souffrances, subies ou infligées, comme la suite le montre. Mais par loyauté à l'égard de sa vertu intime, qui porta nos existences. Je projette de revenir, dans de prochains travaux, en mode historique et réflexif, sur cette fidélité, l'œil tourné vers notre futur.

De la Russie, je n'ai aucune expérience directe. Mais ce que je raconte de Paris (quoique je n'eusse, à l'époque, aucun rapport personnel avec la Sorbonne, dont j'étais à mille lieues d'imaginer que j'allais y être appelé – jusqu'à faire cours dans l'amphithéâtre Richelieu, intact, où Eisenstein avait donné sa conférence) et surtout de Los Angeles, est nourri de mes souvenirs. Le portrait des milieux du cinéma naissant, étayé par un apprentissage livresque, s'alimente aux récits, et à la connaissance personnelle que je venais d'acquérir, de professionnels ayant pratiqué ces choses et cet esprit. Mais je suis frappé, à la relecture, par le choix de forme pour ces séquences. Il s'agit d'une sorte de parcours dans une genèse imaginaire du théâtre. L'écriture s'engage par une narration en forme de conte⁸, passe par le récit historique, puis le poème narratif d'inspiration épique – qui fait émerger des locuteurs distincts – pour aboutir à un dialogue, où naît la forme dramatique accomplie : conflit mâtiné de partage, ou l'inverse. Cette montée vers le théâtre (par la forme) se pensait, explicitement, comme avancée vers le cinéma (pour le contenu de l'histoire : le tournage, l'expérience directe du film). Car le rapport entre théâtre et cinéma était l'impulsion qui portait toute l'entreprise. C'était ma question personnelle : toute l'aventure de la Trilogie allait être, pensais-je alors, mon chemin pour un dépassement du théâtre, vers ce qui l'accomplissait en l'abolissant.

*

⁸ Qui se réfère à Kundera. Cf. ci-dessous, p. 24.

Le degré de préoccupation formelle, ou même formaliste, qui anime ces pages est par moments un peu sidérant. Ainsi, un lecteur attentif pourra s'être étonné de mises en forme présentant des variations aux allures incohérentes. Certains passages sont écrits avec des paragraphes qui commencent à l'extrémité gauche de la ligne (« au fer »), et se poursuivent, après la première ligne, avec un retrait vers la droite. Ainsi :

Monsieur, ça me travaille.

Je voudrais des nouvelles de la Russie.

Je vous embête ?

Qui va gagner ? Pourquoi Trotsky est dehors ? En Turquie, un homme pareil.

La Révolution, c'est un peu lui. Il a peut-être fait des bêtises, je ne sais pas ce que vous pensez. Mais tout de même. On n'exile pas Trotsky.⁹

Etc. Parfois, la mise en forme est inversée. La première ligne d'un paragraphe commence avec un retrait, puis la suivante est justifiée à gauche. Par exemple :

Quelle idée. Tous les autres sont dans la Maison Commune. C'est à peu près couvert. Ici le toit est défoncé. Vous avez eu de la chance, la nuit sans orage. Avec cette chaleur.¹⁰

Des passages entiers, des « scènes », sont présentés avec l'un ou l'autre de ces choix de forme. On peut ne pas les voir. Mais il arrive que les deux options alternent dans la même page :

Êtes-vous sensible à cela ? Ces paysans morts,
ces canons qui fumaient, ces trains de partisans traversant la gare –
mitrailleuse sur les toits.

La légende.

J'aurais la même impression en dormant dans la tente d'Achille
où tiendrait encore son odeur.

(Un groupe de trois ou quatre enfants indiens entrent dans la gare en courant. Ils tournent autour de Hunter.)

⁹ Ci-dessous, p. 32.

¹⁰ Ci-dessous, p. 61.

LES GOSES

Mister ! Mister !

HUNTER

Foutez-moi la paix.

SERGE

Hunter, il me faut de la pellicule.¹¹

Dans ce cas, le lecteur peut tout de même avoir l'impression d'une négligence éditoriale. Pourtant, voici ce dont il s'agit. La première de ces mises en forme correspond à ce que je souhaite présenter comme « des vers », une écriture de type « poétique ». Option qui s'est affirmée pour moi depuis l'Enéide, d'après Virgile (Actes Sud, 1982), et à laquelle je n'ai jamais renoncé depuis, bataillant parfois pour convaincre différents éditeurs.¹² A l'opposé, la seconde disposition manifeste le choix d'une écriture « en prose ». Je suis très convaincu que l'alternative entre vers et prose soutient un choix essentiel dans l'écriture de théâtre (d'abord pour la pratique des acteurs). Leur alternance dans une même pièce s'est imposée, peu après L'Enéide : dès Un Conte d'Hoffmann¹³. Elle a une grande importance dans La Levée.¹⁴ L'intérêt de cette présentation est de rendre visible la variation des dispositifs, même lorsqu'elle ne concerne qu'une seule ligne, et que donc il reste toujours possible de savoir si on se trouve dans « l'élément » de la prose ou dans celui des vers.

L'important pour ce qui nous occupe est alors qu'à un moment du texte, le conflit entre les personnages (ici Serge et Hunter) s'exprime par une bataille entre les vers et la prose. Et que, d'une manière générale, le passage à la seconde partie de l'œuvre est un basculement dans l'écriture prosaïque – qui marque et anticipe la fin d'une époque, sans doute.

¹¹ Ci-dessous, p. 62.

¹² Pour mémoire, il me semble que ce choix d'impression s'est fait sous l'influence de volumes de poésie de Yannis Ritsos, que je lisais beaucoup alors. Par exemple *La sonate au clair de lune*, Seghers 1976, ou encore *Les vieilles femmes et la mer*, Fata morgana 1978. Un choix assez proche apparaît pour le théâtre de Thomas Bernhard. La disposition diffère, par exemple, pour la mise en page de la poésie (et donc du théâtre) de Claudel.

¹³ Ed. de l'Aube, 1987. Réédition prévue dans le cadre de ce même programme.

¹⁴ Pour le texte réédité de cette pièce, cliquer sur le lien suivant : [La Levée](#). Cette même recherche se poursuivra, sous diverses formes, dans toutes les pièces ultérieures.

La deuxième partie du texte (La Soldate) se propose de relater le tournage mexicain d'Eisenstein et de ses amis. La plupart des faits contextuels sont exacts, au moins selon ce que j'avais pu apprendre de cet extraordinaire épisode de l'histoire du cinéma. Le rôle du romancier Upton Sinclair, de son épouse et de leur représentant sur place, la démesure de l'entreprise au regard des données prévues, la tragédie de l'interruption, etc., tout ceci est à peu près véridique. Mais noué à l'aide de deux éléments fictifs : la présence d'Asja, qui est inventée, et l'épisode du train. Si je me souviens bien, il est exact qu'Eisenstein avait prévu un épisode intitulé La Soldadera, portant sur une femme, combattante ou épouse de combattant. Mais il n'a jamais pu le filmer, et l'idée que le tournage se soit trouvé interrompu en pleine mise en place de cette séquence, et a fortiori l'arrivée du train-décor, du train-cadeau, sont-elles tout simplement des idées de théâtre.

Car la singularité de cette deuxième partie est d'offrir, à proprement parler, un moment d'écriture théâtrale. Les codes habituels du dramatique y sont respectés (personnages, indications), comme les principes qui devraient en rendre la réalisation scénique possible (avec ambition tout de même : le train...) ¹⁵. Le parti-pris quant au rapport cinéma-théâtre était donc de relater un tournage de film dans une pièce (moment le plus délibérément théâtral de l'œuvre). Avant de retourner ce choix pour faire, dans la partie suivante, exactement l'inverse.

*

Avec le troisième moment, on change donc d' « époque », à tous les sens du mot. Et aussi de vecteur principal de l'action. Le développement narratif n'est plus construit autour de la figure de « Serge », mais suit la route de « Walter ». Le lien est tendu par le personnage d'Asja, et sa vie fictionnée. Quant aux temps, on saute de l'élan au repli : l'action ne s'anime plus du grand rêve messianique d'humanité transformée, refaite, rédimée, comme

¹⁵ Lequel doit sans doute quelque chose au souvenir, dans la mémoire théâtrale commune, du célèbre train d'*Eisenstein on the Beach...* (R. Wilson, 1976). J'ajoute que, comme on sait – et comme j'en ai fait l'expérience, avec tant d'autres – le théâtre rend possible la figuration la plus ambitieuse avec les moyens les plus frustes. Je rêve de mises en scènes de la trilogie (loin de ce que j'ai fait avec *Le Printemps* en 1985) qui convoqueraient peu d'acteurs, peu de moyens, et beaucoup d'invention.

encore jusqu'au dernier jour du tournage mexicain. Il s'agit désormais de fuir, d'échapper au désastre.

La proposition formelle renverse la précédente. Elle consiste en un film – j'y reviens dans un instant – mais ce film porte sur un spectacle, et trouve son lieu dans un dispositif scénique : cabaret installé par les émigrés allemands dans un sous-sol parisien, pendant l'exposition universelle de 1937¹⁶. Une tradition existe de cette sorte de cinéma, portant sur des spectacles, comme le célèbre Cabaret, de Bob Fosse (1972, qui se situe pendant la période nazie), et d'autres, dont bien sûr L'Ange bleu (1930), de Sternberg, auquel le précédent ne manque pas de faire référence. Ces deux-là tournent autour d'une figure féminine, incarnée par Liza Minnelli ou Marlene Dietrich. La proposition ici est en un sens plus resserrée, puisqu'elle s'enferme dans le sous-sol – s'autorisant là encore d'une tradition du cinéma à lieu unique. Mais comment faut-il entendre que cette troisième partie « est un film » ? En ce sens, précis, que le texte se présente comme un scénario de cinéma, et qu'il prétend l'être. D'abord par ses conventions graphiques (disposition centrée, etc.). Ensuite parce que le discours narratif suit, ou suggère, une construction filmique à venir (sans la détailler puisque, comme un bon scénario¹⁷, il ne prétend pas décrire le film mais en proposer la structure). Enfin (surtout ?) parce qu'en écrivant Le Pas, j'imaginai une réalisation (au Palais de Tokyo, par exemple), dans laquelle la troisième partie serait, en effet, un film de cinéma. Rappelons que le spectacle La Levée comprenait déjà un film. Mais il durait dix minutes : ici, on visait film d'une heure environ, déjà plus proche d'un long métrage. Et sans doute en noir et blanc.¹⁸

Même si j'espère que cette partie (comme les autres ?) puisse donner un authentique plaisir de lecture, il faut néanmoins la lire comme un scénario, qui sans cesse ambitionne de faire lever les images d'un film possible.

*

¹⁶ Si je me souviens bien, un tel lieu de rencontres des Allemands émigrés a bien existé pendant l'Expo. Mais le sous-sol est de fiction. Quant au cabaret, il porte sans doute la trace de la biographie d'Erika Mann, exilée anti-nazie – de la grande famille Mann – qui a bien animé un cabaret où elle dansait, mais pas à Paris.

¹⁷ C'est au moins ce que j'avais appris lors de mon séjour en 1985-86 à Hollywood.

¹⁸ Voir par exemple l'indication sur la couleur du rideau, ci-dessous p. 103.

Reste le quatrième mouvement. C'est assurément un des morceaux les plus audacieux qu'il m'ait été donné d'écrire – et, je voudrais l'avouer en toute modestie, un des ensembles de pages, dans tout ce que j'ai produit, qui me touche le plus, et me donne l'impression d'avoisiner au plus près une sorte d'accomplissement : formel, stylistique, comme par son contenu. Pages qui rapportent, en montage alterné, la fin de la vie de Walter (ici l'envie est forte d'écrire : de Benjamin) et les répétitions wagnériennes de Serge (Eisenstein) sur la scène du Bolchoï, en cette très noire année 1940¹⁹.

Au vu des séquences précédentes, on pourrait s'étonner que, le récit sur Eisenstein cherchant à se nourrir de son projet cinématographique (de ses idées de cinéma, et jusqu'à un tournage même), les pages sur Benjamin restent si discrètes sur sa philosophie, n'en franchissent jamais le seuil. C'est vrai. Et cela s'explique sans doute par la différence des temps : si le cinéma d'Eisenstein est un projet de monde, affiché comme tel, la pensée de Benjamin reste bien plus secrète, lovée dans les plis de son écriture et les duretés de l'époque. Néanmoins la quatrième partie se donne tout de même l'objectif, assurément un peu fou, d'entrer dans son âme, jusqu'à se mouvoir dans ses phrases et ses visions les plus sensibles. Cette ambition déraisonnable a été nourrie par une expérience, dont je dis quelques mots. La relation des derniers jours de Benjamin doit énormément au magnifique récit qu'en a donné Lisa Fittko (sa « passeuse » sur le chemin des Pyrénées) dans un ouvrage qui venait alors de paraître²⁰. A la lecture de ce livre, dans la perspective de cette écriture (et de la réalisation qui pouvait s'ensuivre), je formai le projet de retrouver ledit chemin, et de refaire sa montée. Lysane Douënel²¹, qui avait ses accointances en Catalogne (au pays de Port-Vendres²²), trouva, par un de ses amis, le contact avec le maire de Banyuls, lequel nous permit d'être reçus par deux vieillards jumeaux qui avaient été passeurs pendant la guerre. Ils nous racontèrent leurs souvenirs, dont le croisement avec le livre de Fittko était très évocateur, et nous mirent en relation avec un berger du nom de Pastor (cela ne s'invente pas) plus jeune et

¹⁹ Qui pourtant, la vie étant complexe, fut celle de la très heureuse naissance de mon cher frère aîné.

²⁰ Lisa Fittko, *Le Chemin des Pyrénées*, Maren Sell, 1987.

²¹ Encore elle. Cf. la préface du *Printemps*, [Le Printemps](#), p. 9.

²² Le nom de cette ville, et son très vague souvenir, avait pour moi des résonances : c'est là qu'arrivait le bateau d'Oran lors des voyages bisannuels vers la France, lorsqu'on n'accostait ni à Marseille ni à Alicante. Port-Vendres était la destination la plus fréquente.

donc plus vaillant, qui accepta de nous guider sur le chemin des contrebandiers qu'avaient emprunté tous les fuyards voulant passer la frontière. Au tout petit matin (comme les passeurs, bergers, vigneron et réfugiés – car dès le grand soleil la marche était trop pénible) nous avons entrepris l'ascension de la montagne, pour nous retrouver, vers 10h, au sommet qui domine les deux pays et les deux versants sur la mer, découvrant le paysage irréel et sublime que Benjamin put voir de là-haut, croyant accéder à la liberté. Tous les détails de la montée sont exacts, ils sont ceux que nous avons vécus, sans doute très proches de l'expérience qu'a pu en faire Benjamin lui-même dans ces heures précédant sa mort²³.

Du côté de « Serge », les choses étaient plus simples : même si la simultanéité de la mort de Benjamin avec le moment où Eisenstein fut invité à renouer avec la scène, pour monter La Walkyrie au Bolchoï en plein contexte de pacte germano-soviétique, présentait une autre forme de tragique, à peine mieux soutenable. J'ai, bien sûr, imaginé le dialogue avec le jeune américain dénommé Jay (inspiré par Jay Leyda), et plus encore la présence et l'action d'Asja sur les lieux. De cette action, le statut est difficile à définir, et c'est tant mieux peut-être : qu'en est-il de ce projecteur de cinéma, qui s'actionne seul, et projette des images accompagnant la lecture d'une impossible lettre provenant du chemin des Pyrénées ? Cela ressemble à une idée de mise en scène, sans pouvoir l'être puisque le texte n'est pas écrit pour le théâtre.

C'est ce qui marque la tentative de cette fin sans fin : plus de théâtre ici, ni de cinéma, ni de rien d'identifiable. Seul insiste, comme au désert, le creux d'une écriture à nu – romanesque si l'on veut, si le roman n'est rien d'autre que cette écriture-zéro, apte à tout absorber parce que justement rien ne la pose, écriture rendue à sa pulsion minimale – et à ce titre porteuse peut-être de tout avenir, comme l'évoque le mot « Nouvelle » qui dans le titre en pointe le genre sans genre, le statut vide et sans bornes.

*

²³ Outre le berger, Francis Pastor, ont participé à la montée : Lysane Douënel, mon ami Michel Doumenc, moi-même, et Hervé Glabeck, cadreur, muni de sa caméra. Il existe des images, d'une durée assez longue, de cette montée, qui n'ont jamais été vues par quiconque. Elle eut lieu sans doute durant l'été 1989 ou 1990.

Le Pas devait initialement porter pour titre Le Pas hors du pays des morts, comme l'atteste le quatrain qui en ouvre le texte.²⁴ Certains de mes amis ayant trouvé ce titre rebelle à toute mémorisation, j'ai reculé, pour choisir la formule qui souligne plus le lien avec les deux autres pièces qu'elle ne marque l'écart qui les éloigne. Sans que j'arrive, depuis deux décennies, à décider si ce pas en arrière était ou non bienvenu. Peut-être est-il bon que le titre flotte dans cette indécision. Le livre a été publié en 1992 par les Editions de l'Aube.

Septembre 2015.

²⁴ Cf. ci-dessous, p. 14.

À Patrick Le Mauff

L'hiver pour tous finira ?
Viendront l'Exode, la Pâque ?
le printemps, la Levée, le pas hors du pays des morts,
le nouveau ?

PREMIÈRE ÉPOQUE

I

SERGE PART

Berlin

1. Qui est Serge ?

Serge est un cinéaste russe, né en 1898. Notre histoire commence en 1929. Serge a donc trente et un ans.

Depuis l'âge de vingt-huit ans, Serge est exceptionnellement célèbre. C'est à cause d'un film, que nous appellerons *Le Cuirassé*, qui a connu en Russie un succès unique. Tout le pays le voit : les artistes des villes comme les laboureurs. La renommée du film s'étend à l'Europe, à l'Amérique. D'un coup, Serge est devenu un des artistes les plus célèbres du monde.

Ces éléments rappellent la biographie d'Eisenstein. Est-ce que Serge est Eisenstein ?

Plus ou moins.

2. Où est Serge ?

À Berlin. Serge voyage.

(Avez-vous remarqué – je l'ai lu quelque part, je ne sais plus où – que toutes les grandes religions sont fondées sur un départ ? Abraham quitte sa terre – tout commence. Comme Bouddha, Confucius. Moïse, Mahomet, Jésus. On pourrait imaginer le contraire : qu'ils s'enfoncent où ils sont nés. Mais cela ne fait pas un début. Le début est un arrachement.

Peut-être Serge veut-il fonder un monde, lui aussi. Il s'arrache à Moscou. Il s'en va.)

3. *Quelques précisions sur le voyage.*

Serge n'est pas seul. Il a deux compagnons.

Le premier s'appelle Édouard. C'est un homme réservé. Il est opérateur, c'est lui qui filme – un des meilleurs de son pays. Pendant la guerre civile, Édouard suivait la cavalerie, qui fit merveille contre les Blancs. Il tournait sa manivelle, sur des chariots, parfois à cheval. Il a filmé Lénine.

L'autre compagnon est Grégoire. En russe : Grigori. Il est plus jeune, vingt-cinq ans. Il a été l'assistant de Serge, maintenant il signe les films avec lui. Il y aurait beaucoup à dire sur Grégoire. Mais attendons.

Les trois amis ont quitté Moscou le dix-neuf août. Ils sont à Berlin le vingt et un.

Ce voyage a un but : il s'agit de s'informer sur les nouvelles techniques qui, depuis deux ans à peine, permettent au cinéma de parler.

La Russie ne connaît pas ces techniques. Mais on sait qu'en Allemagne, en France, en Amérique, la nouvelle sonorisation se répand vite. Les studios changent, des salles ferment, beaucoup d'autres s'équipent : il faut faire de gros frais. Le gouvernement a conscience de ce retard. Lénine est mort depuis cinq ans, mais il avait indiqué que le cinéma, pour la Révolution, est primordial. Staline, le nouveau Secrétaire, a convoqué nos trois amis, par téléphone, et leur a dit :

(Staline aimait beaucoup prendre son téléphone et appeler des artistes. Certains en sont restés longtemps ébranlés, après une sonnerie inattendue, – à table, pendant la sieste, ou la toilette – on leur passait Staline, amical. Longtemps ils ont remâché ce souvenir, lorsque, des années plus tard, misérables ou poursuivis, ils n'arrivaient plus à faire porter une lettre. En aucune façon, ceci n'est le cas de nos trois jeunes cinéastes, pour le moment. Au téléphone, Staline leur a donné rendez-vous. Ils sont venus, le lendemain – il y avait Molotov, Vorochilov. Staline a dit :)

« Le son au cinéma est une chose très importante. À l'étranger, on ne lit pas nos livres, ils ne savent pas le russe. Mais on voit nos films. Nous avons besoin de nous faire entendre. Il faut apprendre la sonorisation. »

4. *L'entrevue.*

Cependant, Staline n'a pas convoqué les trois cinéastes pour parler du son, ni de leur voyage. C'est dans le cours de l'entrevue qu'il a évoqué leur désir de partir.

L'entrevue n'a pas eu lieu pour cela. En fait, le Bureau Politique venait de se faire projeter le dernier film réalisé par Serge, Édouard, et Grigori.

Ce film a été entrepris trois ans plus tôt, dans l'euphorie du *Cuirassé*. Il devait traiter des luttes de classes à la campagne. Puis le tournage a été interrompu, pour une autre commande du gouvernement, sur la révolution d'Octobre. Après cette coupure, plus d'un an, le tournage a repris jusqu'au bout.

Staline a voulu faire savoir aux auteurs que le film était très réussi. Mais, à cause de ce délai, il ne correspondait plus exactement à la situation dans les campagnes. Trois ans plus tôt, c'était le début des coopératives – des expériences limitées. Désormais, la collectivisation était partout. La lutte, violente. Il fallait modifier le film. En particulier, la fin.

On devait changer le titre, aussi. *La Ligne Générale*, c'était un peu excessif. Le film n'exprimait pas toute la ligne. Staline a proposé *L'Ancien et le Nouveau*, qui formule mieux le sens de la lutte. Il a dit sa conviction qu'après les belles réussites précédentes, les trois auteurs réussiraient cela. Mais il fallait mieux connaître la réalité, le pays qui change. Staline a conseillé aux trois jeunes gens de visiter l'Union, d'observer les campagnes. De filmer ce monde en marche.

Après cela, selon leur désir, et conformément aux nécessités, ils pourraient faire le voyage à l'Ouest, étudier le son.

5. *L'ancien et le nouveau film.*

Les choses se sont passées comme le Secrétaire Général l'avait dit.

Les trois amis ont sillonné les zones rurales, d'un bout à l'autre. Pendant deux mois, ils ont filmé, abondamment. L'œuvre a été transformée, surtout la fin, qui inclut maintenant la très belle scène du ballet des tracteurs. Serge pense que c'est son meilleur film. Il a mieux appliqué sa doctrine : la cinématographie intellectuelle. Il a passé des semaines dans la salle de

montage.

Eh bien, savez-vous ? – le film est là, dans un sac. En venant à Berlin, les trois compagnons n'ont pas emporté grand-chose : quelques vêtements, petit bagage, vingt-cinq dollars chacun.

Mais ils ont pris les bobines. Le film est dans leurs paquets. Hors de Russie, personne ne l'a vu encore.

6. Comment va l'Allemagne ?

En cette année vingt-neuf, l'Allemagne est un pays rompu. Après la défaite, il y eut des commencements de Révolution, étranglés. Puis, une faillite, féroce : du chômage, de la détresse, et le délabrement du change : une charrette bondée de millions de marks – pour acheter un pain.

L'Allemagne est humiliée, veuve, errante. Depuis peu, la Crise s'est assagie, ou repliée. Les nazis sont un parti dans la marge. Les syndicats sont puissants. La révolte ouvrière gronde, comme un fauve, tassé, qui bondira.

Ce qui étonne, c'est que dans cette nation ruinée, ivre, l'invention fuse partout. Le nouveau fait rage. Tous les arts se ruent à la recherche de leur essence. Ils se cabrent dans des cris de plaisir ou de plainte. La peinture flambe. Les mots cassent. Les constructeurs sont fous d'avenir. La musique pose de nouvelles hypothèses d'humanité.

Et le cinéma, le cinéma est de toutes les noces.

C'est curieux.

7. Réception à l'Ambassade.

Imaginons alors qu'une réception soit donnée à l'Ambassade soviétique de Berlin, pour fêter l'arrivée des trois cinéastes. C'est plausible.

D'abord, il y a une ambassade. Après la guerre civile, l'Allemagne a été le premier pays à rétablir des relations avec les Russes.

Deuxièmement, à cause de ce lien, les échanges sont vifs entre artistes. Circulation d'idées, portées dans les deux sens par des voyages. Rapprochements futuristes, dadaïstes, chosistes. *Le Cuirassé* a été projeté à Berlin, avec un succès foudroyant. Toute l'avant-garde en a parlé. *Le Cuirassé* est une œuvre exemplaire, parce qu'il joint la révolution politique et

l'innovation dans les arts. C'est un film bolcheviste, sans contredit. Et c'est aussi une révolution dans l'art de filmer. Ce lien fait tourner les têtes.

Troisièmement, donc, l'arrivée de Serge à Berlin ne peut que provoquer une grande curiosité. Il est plausible que les responsables de l'ambassade veuillent organiser une fête en l'honneur du prodige, pour sa bienvenue, et pour le meilleur avantage publicitaire de la jeune république.

Lors de cette fête, on pourrait croiser des artistes, des hommes politiques, des chefs syndicaux. Conversations abondantes et enflammées. On y verrait Toller, Brecht, Piscator. Einstein, Pirandello. Ou Lang, ou Pabst. Noms jetés au hasard ? Du tout : les uns et les autres sont dans la ville à cette date. Et le cinéaste dont nous parlions au début, auquel Serge ressemble, les y a rencontrés.

L'hypothèse est convenable. Va pour la fête.

8. L'allocution.

C'est une réception brillante. Les invités sont arrivés. Vient le moment des discours. Que dira Serge ?

(Il est temps de préciser que Serge parle très bien l'allemand. C'est un Russe. Mais il est né à Riga, en Lettonie. Son père porte un nom germanique. Peut-être un juif, émigré vers le nord, converti. Le russe est la langue de sa mère. Serge est bilingue. Donc, il a des dispositions pour toutes les langues. Il parle français, anglais avec aisance. À vingt ans, il apprend le japonais, dont les caractères le fascinent. Il les regarde, obstinément.)

Serge ne dira pas ce qu'on attend de lui. Il va tenter d'expliquer aux invités ce qu'il entend par cinématographie intellectuelle.

Essayons, nous aussi, de comprendre.

Tout art, dit Serge, se compose de deux éléments : de petits bouts de réel, prélevés dans le monde, et la combinaison de ces bouts. Ainsi, les notes sont de petits bouts du réel sonore, et les accords les unissent. Les couleurs sont des prélèvements faits sur les choses, et les formes combinent ces prélèvements. Plus la ponction est légère, plus l'assemblage est facile. Inversement, plus on charrie d'épaisseur concrète, plus les structures sont difficiles à former.

Le cinéma travaille sur des éléments qui sont des photographies, c'est-à-dire qui prélèvent le réel tel qu'il est, plus fidèlement que tous les autres arts. De plus, ces photos s'animent, et reproduisent le mouvement, ce qui est sans

précédent. Donc, le cinéma pourrait être impuissant à combiner ces matières si riches. Il resterait à la surface des choses.

Mais la technique nous a donné un instrument imprévu : les ciseaux. Le ciseau et la colle nous font associer des bouts du monde que rien ne rapproche. Ils les cognent l'un contre l'autre. C'est dans le choc de ces deux réalités étrangères que le cinéma naît comme art. Dans l'assemblage de deux photos animées, mises bout à bout et visibles sans interruption.

Lorsque deux réalités s'affrontent, quelque chose se lève : une idée. L'idée n'est ni dans une image, ni dans l'autre. Elle vient dans le choc. C'est l'étincelle de ce frottement. L'idée se tient entre les deux. À la limite. Elle est hors du visible. Dans la tête.

C'est pourquoi le cinéma est un art intellectuel. Plutôt, c'est un art qui surmonte l'opposition entre les sensations et les idées, puisque tout dans le cinéma est purement sensible : des visions, des mouvements, des lumières. Mais, par la grâce des ciseaux et de la colle, ce sensible donne des pensées.

Le cinéma se lève au passage entre la matière et l'intelligence.

(Évidemment, l'assemblée n'attendait pas exactement ces paroles. Serge ne fait jamais ce qu'on attend de lui. C'est un chat, imprenable : il suffit qu'on l'attende ici pour qu'il saute là.)

9. *Qui est Asja ?*

Asja est une jeune femme, d'origine lettone. Pendant l'été vingt-neuf, elle est responsable du bureau du cinéma pour la légation soviétique à Berlin.

C'est une communiste. Elle est exceptionnellement belle. Une photo de l'époque nous la montre coiffée d'un grand chapeau rond, qui fait ressortir l'allongé de ses yeux comme un soupçon d'Orient. Son regard est pur, neuf, amoureux.

Elle survient ici de façon imprévue. Rien ne l'appelle. Asja est associée à la vie d'un écrivain allemand que nous devons, en principe, rencontrer huit ans plus tard. Elle est attendue dans la troisième partie. Asja n'a pas de lien avec la biographie de Serge.

Mais en vingt-neuf, elle est incontestablement chargée de l'action soviétique à Berlin pour le cinéma. Si, – puisque nous y sommes résolu –, cette réception a lieu à l'Ambassade, elle s'y trouve, à l'évidence. Elle regarde Serge, elle l'écoute. Que peut-elle penser ?

(Que ferons-nous de cette jeune femme dans les pages qui viennent ? Allons-nous la laisser à son histoire, comme ce serait raisonnable ? Ou l'en sortir, brusquement ? Par désir de la voir, tout de suite, de ne pas la quitter pendant de longues pages – à peine elle se retourne, vers le buffet ou d'autres convives, et déjà elle nous manque, déjà nous la cherchons dans la foule, avec un peu de fièvre ?)

Allons-nous forcer le destin d'Asja ?

(Vous pouvez prononcer Assia – c'est plus commode.)

10. Chant de Berlin, sous la pluie.

Après son allocution, Serge se promène, dans l'assistance. Il bavarde avec les uns, les autres, désarme par son sourire. Il surprend des bouts de phrases, dans toutes les langues. On parle de révolution et de guerre. De formes et de dessin. Beaucoup s'interrogent sur la politique russe. On entend souvent : Trotsky.

Le vin est généreux. Serge ne boit pas. Nous trouverons chez Serge un mélange d'ardeurs et de retenue. Il prend beaucoup de risques, parfois sur lui-même. Jamais il ne boit.

Il sort. C'est le soir. Il a plu. L'eau sur le bitume fait des taches bleues. L'ambassade est dans un quartier plutôt nappé de silence. Mais on devine, au loin, les rumeurs et les frayeurs de la nuit. Il fait chaud.

De pâles réverbères laissent couler une clarté sale. Serge marche, souriant. Le monde est devant lui. Gagnées les premières luttes. Son pays fourbit le futur. Trente ans. Le chemin des crêtes.

Sous un arbre, des ombres passent. Il regarde. C'est une femme épaisse, lourdement maquillée. Sa robe est ouverte jusqu'en bas. Le regard de Serge tombe. Il voit un faisceau de poils, une lueur de chair. C'est le sexe d'un homme. Il lève les yeux, croise le regard. Il est calme. L'autre dit des mots en allemand, Serge ne comprend pas.

Il avance. Un peu de pluie revient. Au loin, il entend des voix brisées, de longues plaintes. Passe un nain, qui grommelle. Dans sa main, il lui semble entrevoir une lame nue, un claquement de lune. Il pense : Berlin chante. Contre un mur de briques, deux femmes se tiennent violemment embrassées.

Il marche. Il entend ses talons maladroitement russes frapper le pavé, les

flaques.

11. Quelle est cette façon de raconter ?

Cette façon de raconter est un salut à l'Art du roman.
Pastiche ? – Non. Imitation ? – Sans doute.
Mieux vaut choisir ce qu'on imite.

12. Est-ce du théâtre ? Ce devait être du théâtre ?

Plus ou moins. Avancez. Nous verrons.

*

Paris

Quelques mois plus tard, Serge et Asja marchent dans la nuit à Paris. Il parle. Elle écoute.

*

Serge dit : « Le monde nouveau produira-t-il un art nouveau ? Nous avons répondu : oui, le cinéma. Il périmé la peinture, la sculpture. Il vit du mouvement. Le communisme est le mouvement des choses. Le cinéma est le mouvement de l'art.

Les arts étaient séparés parce qu'ils étaient hors de la vie. Le cinéma les réunit. Il en prend la relève. Notre Poète l'a dit : le cinéma est le rénovateur des littératures, le destructeur de l'esthétique. Tous les artistes voulaient cela – voilà pourquoi, près d'une caméra, on trouve des architectes, musiciens, dramaturges. La caméra est une machine. C'est un rouage du réel nouveau.

Et pourtant, notre art soviétique est assagi. Il perd ses dents. La fronde s'étouffe. Le vent de dix-sept est tombé.

Viennent les classiques. On fait de l'art. Les plaies se ferment : plus de cris, plus de haine nue. Plus de boxe. C'est l'âge des petits rentiers. À Paris, passe encore. Mais chez nous.

Même l'avant-garde. Elle recule. Elle a des manières. Pureté des lignes – quand il faut des boules de nerfs emmêlés. Ingres – la pose, la mort au lieu de Daumier le singeur. Raphaël triomphe : notre révolution c'est Michel-Ange. Brutalités, gigantisme, blocs de titans.

Est-ce bolchevik ? Ou social-démocrate ? »

*

Asja écoute. Elle s'étonne d'être là, près de Serge, traversant de nuit

Paris inconnu. Une douleur court dans ses jambes. Elle voudrait se laver. Elle n'a pas dormi.

Avant-hier encore, à Berlin, le voyage n'était pas sûr. Le billet tardait, et aussi l'accord des camarades. Brusquement, il a fallu courir à la gare.

Elle n'a pu s'endormir. Le train soufflait, sautait sur les traverses. Devant elle un gros homme ronflait. Parfois il ouvrait des yeux enfantins. Elle a pensé : les yeux au réveil font un trou dans l'âme. On voit le fond.

Pourquoi ce voyage ? Qu'est-ce qui la pousse ? Pas la sympathie. Serge est en France depuis des semaines – mais elle ne l'aime pas. Il est trop choyé. C'est un artiste officiel, ceci devrait avoir disparu. Il est missionnaire de son œuvre. Sourire trop plein. Serge n'a besoin de personne, sauf d'assistants et d'admirateurs. Grigori est son chien. Tout lui vient de Serge, même l'égalité. Ils signent les films ensemble : Serge est une étoile et Grigori un porte-valises.

Pourquoi venir ? Pour respirer ? Son travail l'accable. Tout sent le faux. Elle aimait le cinéma et la Révolution, la voici à classer des feuilles, compter des colonnes, faire du commerce. Ses compagnons l'exaspèrent, jouant la forteresse en terre ennemie. Elle veut de l'air. C'est tout ?

Aux camarades, elle a dit qu'ayant manqué la projection allemande, elle devait voir *L'Ancien et le Nouveau* à Paris. Son travail est de faire circuler les œuvres soviétiques. – Mais elle sait bien que la raison est forcée. Elle pensait qu'ils diraient non.

Les camarades ont dit oui, pour un autre motif : ils l'ont chargée d'un message pour Serge. Ce message vient d'arriver de Moscou. Il n'est pas de ceux qu'on transmet par écrit ou au téléphone.

*

En sortant de la gare, elle a regardé Paris, surprise : sale et gris et fumant. Où Notre-Dame, où la Tour ? Asja ne parle pas français. Elle a trouvé un taxi, s'est tordu la bouche à essayer de prononcer : Hôtel des États-Unis. Le chauffeur lui a répondu en russe. Un émigré – méfiance.

De nos jours, l'Hôtel des États-Unis est un palace près de l'Opéra. En trente, c'est un entassement vertical de quelques chambrettes étroites autour d'un escalier abrupt, derrière Montparnasse. Le patron est volubile. L'arrivante a pu comprendre qu'il y avait en effet des Russes. Il lui a donné une clé. Elle allait dormir.

Elle a voulu déceler si les autres rentreraient tard. Dans la mixture de

syllabes nouées que le patron a mâchées dans ses poils, un groupe de sons a donné l'alerte. Sorbonne. Sans trop y croire, elle a cherché à comprendre. Oui, ils étaient à la Sorbonne. Le bonhomme couvait son monde, fier de ses Russes : avec de grands gestes, il évoquait le cinéma. Elle s'est affolée : la projection était peut-être aujourd'hui. On lui avait dit : demain. Envolé, le repos. Encore un taxi. Un émigré, encore. À croire que les Blancs tiennent Paris.

*

La Sorbonne a mille portes. Où trouver de l'aide ? Elle essaye toutes les langues. On la pousse ici, ailleurs, elle court. Et puis, elle se cogne contre un grand bonhomme, qui jure, en russe. Un pas en arrière : elle reconnaît Édouard, l'opérateur. Quelle joie, enfin des proches. Ce n'est pas commencé – soulagement. Il dit : « Asja, voyez la Cour. » Par une sorte de porche, elle regarde. Temps de pluie, pavé luisant. La cour de la Sorbonne est pleine d'uniformes bleus, casquettes, pèlerines, rangées de policiers en ordre de combat.

Elle l'interroge du regard. Il souffle, à voix basse :

« La projection est interdite. Il y a beaucoup de monde. On a peur. » Elle prend sa main, et ils courent jusqu'à la salle.

*

L'amphithéâtre Richelieu déborde. Des jeunes partout, et d'autres sur les marches, les fenêtres. Des vagues roulantes courent les travées. Édouard dit : « Il y a des provocateurs. Russes blancs. Camelots du Roi de France, qui veulent du bolchevik. Beaucoup d'artistes. *Le Cuirassé* est très célèbre. Ils attendent Serge, et le nouveau film. Regardez là-haut. » Sous le portrait de Richelieu se tient l'appareil de projection. À côté, un policier, capeline et gants blancs, chargé de saisir la copie. Il est mal à son aise, le pauvre, cerné de rires.

Un homme âgé en costume monte à la tribune. Il est suivi de Serge et Grigori. Serge fouille des yeux la salle, cherchant Édouard, qui ne bouge pas.

L'homme parle. Une clameur explose, violente. Édouard explique : il annonce l'interdiction. Puis Serge prend la parole. On l'entend mal – il a une très mauvaise voix. La salle se tait. Asja ne sait pas le français, mais elle reconnaît tout : Serge déploie son poème théorique sur le cinéma et l'art qui

vient. Le public se concentre, studieux : public d'étudiants, qui aime les cours. Lui s'anime, ses cheveux frisés remontent un peu plus chaque fois qu'il passe la main, en râteau, vers l'arrière. Un éclat de rire secoue tous les rangs. Édouard dit : il se moque du préfet. À cet instant, elle comprend que la salle est prise d'amour. Les Blancs, les Camelots comme les autres. Serge gagne sa bataille de Paris. La pensée de la jeune femme quitte Richelieu, la Sorbonne, pendant que les rires rebondissent, font la chaîne. Elle se cale sur son banc, sent la fatigue. La tête d'Asja, ailée, s'envole vers Riga, les oiseaux sur la mer et la neige qui dort.

*

Quand la séance a été levée, elle est descendue vers la tribune, se frayant une voie parmi les groupes. Entre deux conversations, elle a glissé à Serge, avec ce mélange si reconnaissable d'aveu, de dénuement, de coquetterie : « c'est moi ». Eh oui, nous sommes tous des petites filles. Serge l'a considérée avec surprise : aucune affinité entre eux. Il a dit, prudemment : bonjour. Et elle : est-il vrai que vous êtes né à Riga ? C'est amusant – moi aussi. Il l'a prise par l'épaule et ils se sont enfuis de l'amphithéâtre, esquivant les au-revoir, les prévisibles dîners, bondissant à sauts de loups vers Paris nocturne.

Serge, avec fièvre, presque courant, a parlé cinéma, mais en russe, inquiet, demandant si le monde nouveau saurait engendrer l'art neuf qui lui est si nécessaire. Et Asja a pensé : il continue le meeting.

*

(Arrêtons-nous un instant sur cette rencontre. Le destin d'Asja, chacun le devine, a basculé dans la fiction. Celui de Serge, au contraire, serre encore étroitement les faits. Quelle étrange confrontation que la leur, dans la nuit parisienne. Elle m'apeure, et pourtant ne me laisse pas reculer. Asja me tire, brutale, Serge rit derrière. J'ai coupé le réel de mes rêves de femme. Qu'advient-il de mon histoire ?)

*

Serge dit : « Asja, le cinéma est en danger. Ils veulent revenir au théâtre. Le cinéma, c'est le théâtre révolu. Maintenant, le son menace. Avec le son, ils vont refaire des dialogues, de la conversation. Le théâtre n'a rien à dire du futur.

La technique pourrait nous pousser à plus de hardiesse. Plus de sensations contraires. Plus de montage : plus de pensée. Mais c'est le commerce qui tire. La foire aux sentiments et aux idoles. Le ménage bourgeois, ses crises, ses amants. Le Capitalisme.

Pourquoi le danger est-il donc aussi fort chez nous ?

Je sais ce que vous pensez. Vous me l'avez dit à Berlin. Le soir de cette réception à l'Ambassade où nous nous sommes connus. Quelle franchise. Vous dites que le danger ne vient pas de l'art. Vous redoutez le tour que prend notre révolution.

Moi, je ne partage pas vos craintes. Bien sûr, nous vivons des moments moins exaltants que les premiers jours. Mais je ne crois pas au reflux.

Non, Asja, je n'y crois pas. (Tout de même, soyez un peu prudente. Ne vous confiez pas, comme ça, sans précaution.) »

*

Elle a dit : « Merci du conseil, Serge. » Lui : « A votre tour. Vous avez un message pour moi ? » Elle : « Il n'a plus aucun sens. » Lui : « J'écoute. » Elle : « On m'a dit de vous prévenir qu'à Moscou on s'impatiente. » Lui : « Pourquoi ? » Elle : « Vous avez une mission. On ne sait pas ce que vous faites. » Lui : « J'attends le visa. » Elle : « Ils n'ont pas de nouvelles. » Lui : « Les Américains me font lanterner, depuis des mois. Je halète du désir d'être à Hollywood. Mais je n'ai pas de visa. Ce soupçon m'exaspère. » Elle : « Ça n'a plus aucune importance. » Lui : « Vous trouvez ? » Elle : « Ils veulent entendre parler de vous. De votre passage en Europe. C'est-à-dire : politiquement. Attendez les journaux du matin. Avec la Sorbonne, ils vont être comblés. » Lui : « Ils n'ont encore rien vu. Je vais leur donner des étincelles politiques. En abondance. Le grand feu.

Excusez-moi, Asja. Rentrons à l'hôtel. Je veux réfléchir, un peu de solitude.

Je devine ce que vous sentez. Je lis dans ces grandes étendues de silence qui flottent entre nous. Pardon. Vous êtes très belle. J'aime beaucoup que vous soyez là. Mais je ne peux pas répondre à votre espoir. Je suis loin. Je suis autrement. Quelque chose en moi se glace à l'idée d'un baiser. Ou c'est plus long, plus vorace. Il faut des pays chauds et du temps. »

*

Ils s'en retournent, côte à côte, vers le petit hôtel de Montparnasse. Qui s'appelle vraiment des États-Unis. Je ne l'ai pas inventé. Assez de fiction comme cela.

Asja est refermée, rouée de fatigue. Ce qu'elle éprouve maintenant pour Serge, ce n'est ni détachement, ni antipathie.

Elle le hait.

*

New York

L'épisode suivant
(faut-il dire chapitre ? dire scène ?)
est à New York,
dans le hall de l'hôtel Astor,
la nuit du vingt-deux octobre
trente.
Encore une nuit.
Derrière son comptoir, le réceptionniste,
écumant un journal froissé.
Il jette parfois un regard de biais
vers un certain jeune homme
frisé, seule âme dans le hall,
enfoncé dans un des fauteuils de mauvais cuir,
tirant des traits continus et ronds
sur les pages d'un petit carnet.
On a reconnu Serge, qui attend.
Minuit passé, lumière blafarde.
Le réceptionniste s'appelle
Frank. (Ou Franck ?)

1. Franck

Vous êtes patient. Il peut rentrer tard.
Je ne savais pas qu'il faisait du cinéma.

On n'est pas différent des autres.

Donc, vous êtes Russe ? Moi, Allemand.
 Dix ans à New York.
 Savez-vous que nos deux pays comptent le plus ?
 S'ils pouvaient s'unir, le monde serait changé.

Je suis arrivé en vingt. J'avais vingt ans.
 Juste après, ils ont fermé la porte
 – j'ai eu de la chance.
 Nous devons avoir le même âge.
 Je ne cherchais pas la fortune.
 La fuite, c'est tout.
 J'aurais pu arriver en Chine.
 J'ai pris le bateau qui m'a voulu.

Là-bas, je faisais des études.
 J'ai mis du temps à trouver ce poste.
 Je l'aime bien. J'ai la nuit pour lire.
 Je ne sais pas s'ils vont me garder. Aujourd'hui, les emplois se détruisent.
 On est deux cents pour une place.
 Le moins cher la prend.

Monsieur, ça me travaille.
 Je voudrais des nouvelles de la Russie.
 Je vous embête ?

Qui va gagner ? Pourquoi Trotsky est dehors ? En Turquie, un homme pareil.
 La Révolution, c'est un peu lui. Il a peut-être fait des bêtises, je ne sais pas ce que vous pensez. Mais tout de même. On n'exile pas Trotsky.
 Que pensent les travailleurs du monde ? En Chine, ou ici ? À Hambourg, chez moi ? Allez dire que Trotsky est un traître. C'est presque lui qui a remporté la victoire. Il ne fallait pas gagner ?

Pourquoi ils s'opposent ? Qui est Staline ? On ne le connaît pas. Comment tourne la Révolution, après douze ans ? Est-ce que les décisions viennent bien

d'en bas ?

Vous ne voulez pas répondre. Vous souriez.

Je vais vous dire : votre défaut, à vous les Russes, c'est d'être trop autoritaires.

J'espère que je ne vous blesse pas. J'aime votre pays, vous savez.

Je le dis, comme un ami : vous êtes trop autoritaires.

Dans la Révolution, vous donnez trop d'importance aux chefs.

Ce n'est pas moi qui l'ai inventé. C'est Rosa.

Notre Lénine. Notre petite femme-Lénine assassinée. Elle disait :

les Russes ne croient pas assez aux masses.

Pas pour se révolter, marcher à la mort. Pour penser l'avenir.

Vous comprenez, Monsieur : la Révolution, ce n'est pas une affaire de chefs.

Il s'agit de refaire l'homme. Aucun chef ne peut cela.

C'est l'homme qui peut. Tous les hommes.

Il faut les écouter. Il faut les croire.

C'est eux, les fleurs.

Trotsky a au moins une idée juste. Il dit que la Révolution doit être mondiale.

Ca va de soi. Comment faire le communisme sur un bout de la terre ?

Le communisme, c'est la liberté absolue.

Quand j'avais dix-huit ans, à Hambourg, nous étions un groupe de jeunes blonds. On sortait de la guerre : certains l'avaient faite, pas d'autres. On disait : le communisme, c'est un monde sans fusils. Personne ne tirera. Sauf pour la chasse. (Remarquez bien, la question de la chasse se discute. L'homme pourrait faire un nouveau pacte avec la nature et les animaux : j'ai lu ça dans un texte, russe je crois. Anarchiste, direz-vous.

N'est-ce pas ? Vous n'aimez pas les anarchistes.

Je ne vois pas les choses comme ça. La Révolution a besoin de tous ses enfants.)

Le communisme sera un monde sans aucune contrainte. Plus de prisons. Les hommes coopèrent.

S'il y a le communisme – admettons – dans un pays, les autres pays lui font la guerre, le Capital se défend.

Donc, il faut des fusils. Et le communisme est impossible. Sans liberté absolue, c'est comme un être vivant sans eau.

La révolution ne peut pas être nationale, et socialiste.

J'admire les Soviets. Mais le communisme en Russie va étouffer.

Vous n'êtes pas d'accord, évidemment. Mais reconnaissez que je suis logique.

Il faut la Révolution partout.

La clé de votre avenir est en Allemagne. C'est l'Allemagne qui a les meilleures forces.

Le plus d'ouvriers, le plus de conscience. Les pères du socialisme pensaient même que nous devions commencer. Bon, vous êtes passés devant. Nous avons fait deux soulèvements après vous, en moins de dix ans.

En dix-neuf, j'avais dix-neuf ans. Les social-démocrates ont envoyé sur nous les canons, les ligues, les mitrailleurs. Des socialistes : Ebert était président du Soviet. En moins d'une heure, dix de mes compagnons de fête et de philosophie ont eu la tête trouée. C'étaient des enfants. Ils voulaient le monde sans police.

Il y avait des milliers de morts dans la rue, même le rêve ne peut pas le concevoir. Je me suis caché dans une cuve. J'ai couru, des nuits, je croyais voir derrière moi l'ombre de Liebknecht assassiné. Et Rosa, notre petite Rosa boulotte et furtive²⁵.

Vous pensez que je suis un fuyard ?

Vous arrivez de Berlin. Vous avez vu des ouvriers ? Que disent-ils ? Le combat doit reprendre. Sinon la Russie étouffera. On m'a dit que les organisations sont puissantes. Il y a des grèves, parfois, que je vois dans le journal. Évidemment, c'est atténué, on devine.

Monsieur, je pense que la Révolution en Allemagne va renaître bientôt. On ne peut pas croire que le Capital soit l'avenir des choses. On ne peut pas. S'il y a des grèves fortes, et des camarades qui écoutent. Il ne faut pas être trop autoritaire. Les ouvriers n'aiment pas ça, ils ont assez des contremaîtres. Il faut les croire. Ce sont les chefs qui se trompent. Même les meilleurs.

Quand viendront les premiers signes, je repartirai. Je retrouverai Hambourg. Je suis de là-bas. Ici, c'est un repli, pas plus.

Je ne veux pas dire de mal. Le pays est aimable. Ils m'ont accueilli, après tout. Mais je ne les comprends pas. Dix ans, pourtant : mais je ne comprends

²⁵ Karl Liebknecht et Rosa Luxembourg, dirigeants révolutionnaires allemands assassinés en janvier 1919 au cours de la répression de l'insurrection berlinoise, répression dirigée par les sociaux-démocrates Ebert et Noske.

pas comment ils vivent, leurs conceptions. Prenez M. Griffith, que vous attendez. Il a une certaine prestance, il est élégant.

Je ne savais pas qu'il était dans le cinéma.

Mais c'est un ivrogne. Vous verrez, tout à l'heure au petit jour, peut-être – il rentrera saoul.

Je vous présente ma femme.

*

(Serge se lève brusquement.

Vient d'entrer une petite personne.

Elle porte un foulard noué, assez belle,

des formes un peu alourdies,

et une tête de clown.

Elle est noire.)

2. *Mary*

Que la misère est nouvelle.

– Restez sur le fauteuil. Je lave le carrelage.

Que la misère change. Frankie, les Morton sont à la rue.

Les Morton, une famille de six. Ils sont expulsés. Petit Jonathan est venu me prévenir.

J'ai couru là-bas : les meubles, les jouets des enfants couvraient le trottoir. On ne peut pas le supporter.

Edna pleurait, comme une perdue. Elle n'avait pas compris. Elle ne lisait plus les papiers qui arrivaient.

Et Ritchie restait assis, bête, au bord du trottoir, à regarder le vide.

L'Amérique est devenue folle.

Nous, nous avons gardé le travail. Vous savez comment ?

Frankie a le même salaire. Mais maintenant, nous travaillons tous les deux.

C'est-à-dire : il y a quelqu'un ici qui travaille pour rien.

Frankie ne voulait pas accepter. Moi, je sais que le calvaire Morton a commencé quand Ritchie a été renvoyé. Accroche le travail, ne lâche jamais.

Frankie a gardé la place. Parfois, il faut mettre la fierté derrière.

Pour manger, on calcule. Tu prends des patates blanches, tu gardes la peau. Tu cuisines le chou cru. Tu ne jettes jamais l'eau du plat, tu la mets dans la soupe.

La vie : on garde le travail, et la demeure.

Qu'est-ce qui est tombé sur l'Amérique ?

L'Amérique a de gros défauts, mais le pays n'est pas mauvais.

Mon père le disait toujours, – très instruit, pour un nègre.

Il paraît que les richesses s'envolent, que l'argent ne tient plus. Je ne comprends rien à cela.

Peut-être la première folie était de supprimer la bière. Ça, c'est une idée de sauvage. Les hommes perdent la tête à cause de la bière.

Peut-être aussi on paye pour avoir tué les deux Italiens. Certains croient qu'ils étaient coupables, mais ce n'est pas sûr.

Mon père disait que la chaise électrique est une machine sortie de la tête d'un monstre.

Bon, mon père était un illuminé qui ne voyait que Victor Hugo. Avant le repas, il fallait écouter Victor Hugo.

Il est mort, maintenant. Il a évité de voir sa fille laveuse.

Tuer un homme innocent, c'est lacérer la face de Dieu.

Peut-être Sacco²⁶ était innocent ?

Vous savez, Dieu a un visage. On le voit.

Parfois, comme une ombre, sur la face d'un inconnu – que tu crois reconnaître.

Ou tu le croises, comme un souvenir ancien, qui s'enfuit, sur une tête que tu aimes.

Tout à l'heure je l'ai vu, dans les yeux du petit des Morton qui pleurait sur le trottoir au milieu de ses jouets dispersés. Le visage de Dieu. Prenez-le comme ça vous chante.

Frankie, je ne pouvais pas les laisser dans la rue.

²⁶ Sacco et Vanzetti, anarchistes italiens exécutés à Boston en 1927, à la suite d'un jugement retentissant et très controversé.

N'est-ce pas ?

Ils sont à la maison. Ils dorment.

Comment ferons-nous, eux six et nous quatre. Ca fera dix, dans les trois pièces.

On aura chaud. Surtout Frankie, seul avec neuf nègres.

*

(Le petit matin s'annonce
derrière les grandes vitres.

La laveuse roule les tapis,
retourne les fauteuils.

Serge déambule.

Le réceptionniste a repris son journal.

Sonne au dehors un bruit de pas,
solitaire, espacé,

un grand type sans doute.

Griffith rentre à son hôtel.)

3. *Griffith.*

Salut. Vous attendez Griffith. Il est dehors. Il dégueule.

Je suis son ombre.

On m'a prévenu de votre visite, Mr Cuirassé.

Je l'ai vu, ce film. Il est bien.

Vous avez de la chance. Votre révolution vous aime.

Moi, c'était la Guerre du Sud. Différence : elle était finie quand je suis né. Et perdue.

C'était la seule chose que je pouvais dire,

comme vous l'histoire des marins.
 Mon père a fait cette guerre avec un certain héroïsme.
 Les gens du Sud ont été humiliés,
 ça méritait un film, un grand film, noble.
 Je l'ai fait, on a dit que j'étais raciste.
 Les gens se battaient devant les cinémas, il y a eu des blessés.
 J'avais montré des Noirs stupides et violeurs :
 il y en a. J'avais montré des bons, aussi.
 Et des Blancs idiots.
 Mais dans ce pays, si on montre un noir criminel, il y a des manifestations.
 Enfin, j'ai fait le film, qui a rapporté une fortune.
 Mais on ne le projette pas souvent. Ils ont honte.
 Vous, on vous promène, comme un ours. Votre pays est fier. Vous avez
 beaucoup de chance.

Et vous êtes jeune. Bien, prenez le cinéma. Je vous le laisse.
 Mais si beau que vous ne savez pas comment je l'ai trouvé.
 J'ai fabriqué cet art. Vous me devez ça.
 Je l'ai pris dans le caniveau, personne n'en voulait. Il fallait se cacher. Comme
 d'aller au bordel, ou aujourd'hui boire un coup.
 J'étais acteur : c'est-à-dire au théâtre. Je voulais écrire des pièces. J'admirais
 les auteurs. C'était mon idéal.
 Mais je ne gagnais pas de quoi vivre,
 j'ai accepté de réaliser des films, en attendant.
 Le cinéma était une déchéance. La première fois que j'ai essayé d'engager un
 véritable acteur, j'ai dû ruser, mentir, promettre.
 Le type – que plus personne ne connaît –
 a fini par accepter. Pendant le tournage, il a dit :
 je veux bien faire du cinéma, mais je ne peux pas jouer devant cette machine.
 Enlevez-la.
 J'ai fait des centaines de films. Je voulais changer cette saloperie.
 Et pour chaque idée que j'avais, on me répondait : impossible. Changer la
 place de la caméra au milieu d'une scène : impossible. Montrer un
 visage en gros : impossible. Voir la pensée d'une femme, l'homme
 qu'elle rêve. Croiser deux histoires, filmer contre le soleil. Tenir le
 public deux heures. Impossible, impossible.
 Il faudrait compter toute la force dépensée à ça.

Dans votre *Cuirassé*, il y a tout : les gros plans, les pensées, les changements d'axe. Les histoires croisées. Vous n'avez pas dû vous battre pour ça. Moi oui. J'espère que vous n'êtes pas un ingrat.

Aujourd'hui, le cinéma a changé. Ils veulent faire de l'argent, c'est tout. Moi, j'ai gagné beaucoup d'argent : mais j'ai tout remis dans les films. J'ai fait des dizaines de films qui étaient de la merde, pour payer les dettes des films qui étaient bons, et qui n'ont jamais marché.

Maintenant, eux, ils veulent faire de l'argent : mais c'est pour être riches. Le cinéma est devenu l'affaire des Juifs, vous savez.

Ça, c'est une maladie du Nord. Les paysans du Sud ignoraient cette maladie-là.

Pour le prochain, j'ai un sujet magnifique. C'est l'argent.

L'argent de la corruption : l'argent gagné depuis que l'alcool est hors-la-loi.

Je n'ai pas encore trouvé la finance, c'est normal. Les producteurs ne veulent pas.

Il faut chercher ailleurs. J'ai une idée,

Entre nous, c'est cocasse : c'est une bonne femme, qui a envie de moi.

Moi, je n'ai pas trop envie d'elle. Elle n'est pas merveilleuse. Mais je m'en fous. Si elle me paie mon film.

Ça vous arrive aussi, avec les fonctionnaires du Parti ?

Si je ne tourne pas celui-là, j'arrête. Je recommence le théâtre.

Je rêve de théâtre. De la scène. Du texte qui chante. Des acteurs dignes.

J'en ai assez, des pellicules et des manivelles.

Je n'arrive plus à filmer. Vous ne me croyez pas. On ne me veut plus. On ne me laisse plus faire.

Voulez-vous que je vous dise tous mes sujets rentrés depuis dix ans ?
D'Annunzio. Cléopâtre. La Paix du Monde. Fort Alamo. Tragédie Américaine.

(Vous connaissez ce livre ? C'est un sujet communiste. Vous aimeriez ça.)

Je voulais même aller filmer en Russie, chez vous. Vous savez que Lénine voulait m'inviter ? Et il est mort. Comment est le nouveau ?

Je n'arrive plus à filmer. Je suis trop vieux. Ils me jettent. Je suis foutu.

J'ai fait un Lincoln, qui sort demain. Il est raté.

Ils ont voulu que je mette du son. Le film est raté.

Vous verrez les journaux. Ils vont jubiler, ils diront Griffith ne sait plus rien faire.

C'est le son. Sale boulot. Ce n'est pas pour nous, Monsieur. Nous allons crever.

Vous n'arriverez à rien avec le son. Vous êtes trop artiste. Il faut des marchands, des baratineurs.

Chaplin n'arrivera à rien. Ni Gance. Ni aucun de nous.

Ils vont nous faire crever avec leur gramophone. Ils auront pris le cinéma. Ils auront réussi à en refaire une petite attraction minable pour les nègres et les bonnes femmes à la foire.

Et cet art que j'ai fabriqué, que je vous offre, va partir en lambeaux.

J'aurai donné ma vie pour rien.

Laissez-moi dégueuler.

*

(Un groupe entre brusquement dans l'hôtel.

Deux policiers, portant un homme qui perd son sang.

Frank appelle un médecin. Un policier pose le blessé à terre. L'autre prend des notes.

Mary regarde de côté, continuant d'épousseter les feuilles d'une grande plante dans un pot.

Les premiers clients commencent à sortir.

L'un salue un policier, qui répond.

Frank reçoit un message, pour Serge. On lui apprend que Grigori peut enfin débarquer à New York, après les tracas de l'Immigration.

Il arrivera dans la journée. Une femme l'accompagne.)

*

Hollywood

JESSE

Serge, bienvenue à la maison.

Salut, Édouard. Grigori. Bienvenue, tous. Grand plaisir.

Hello. Vous êtes Asja. La nouvelle responsable du bureau soviétique. Je sais tout. Quels diables, les Russes : vous ici, la moitié de Hollywood va devenir communiste. Je vois un complot contre l'Amérique.

Vous connaissez James Liveright. Pourquoi ce sourire ? Vous le connaissez trop ?

M. Sinclair. M. Sinclair n'agit pas dans le cinéma : c'est notre grand romancier de Californie.

Puisque nous parlerons de littérature, je veux ses conseils.

(Il faut l'écouter : il se présente aux prochaines élections.)

Et son cœur est bolchevik – il vous comprend mieux.

Étiez-vous déjà dans ma cabane ? C'est l'Eden, non ? Quelle impression, arrivant de Moscou ?

Si vous voulez prendre un bain. Nous avons tout le temps de parler. Non ? On va servir à boire.

Avant de revoir toute cette affaire, laissez-moi redire, Serge, ce qui est pour nous, pour moi, le plus important.

Rappelez-vous notre première rencontre, à Paris.

Dès que j'ai su votre désir de venir en Amérique, je vous ai dit : idée merveilleuse.

Notre compagnie tout de suite, a pris le voyage.
 Nous sommes très fiers de vous avoir. Vous êtes un des meilleurs directeurs
 du monde.
 J'ai pensé : si ce type vient à Hollywood, si nous faisons un film ensemble, ce
 sera une grande date pour le cinéma.
 C'est encore exactement
 ce que je pense.
 Voilà pourquoi nous avons payé six mois de séjour. Pour vous trois. Pour vous
 laisser du temps.
 Découvrir le pays, nos habitudes. Sans vous presser.
 Cinq mois sont passés. Beaucoup de projets, de discussions.
 Il est bon de remettre tout cela sur la table.
 Je veux que nous trouvions aujourd'hui la solution pour ce film.
 Je suis sûr que nous allons trouver.

SERGE

OK, Jessie. La réunion est une bonne idée.
 Au début, je venais en Amérique pour étudier le son.
 Mais pour apprendre la technique, le mieux est de s'en servir.
 Je suis un cinéaste. Je veux faire des films. Je n'ai pas filmé depuis deux ans.
 Cela me manque. J'ai peur que mes doigts se rouillent.
 Édouard aussi a peur. Son œil s'use.
 Faisons un film. Avec votre industrie, plus notre pensée, le résultat sera
 énorme.
 On a beaucoup préparé. Propositions, cadres, intrigues, traitements.
 Il y a de quoi tourner dix fois.
 Au travail.

JESSE

Allons, nous sommes d'accord. À boire.

*

Liveright, qui a suivi toute cette réflexion
 m'a dit qu'au début, plusieurs idées ont circulé.
 D'abord la *Guerre des Mondes*. Pas très bon.
 Un sujet de Bernard Shaw, je me souviens. Shaw n'est pas un auteur pour le
 cinéma. Ses personnages sont abstraits.
 On pouvait retravailler.

L'histoire avec Robeson, les Noirs. Robeson est une bonne carte. Pourtant. Enfin, c'était le début, on n'a tenu sur rien, n'est-ce-pas ?

SERGE

J'avais autre chose en tête.

JESSE

Vraiment ?

SERGE

En Russie, j'ai fait des films sur la Révolution.

Ici, je voulais tourner ce qui se passe.

Mon idée, c'était *Le Capital*.

JESSE

Le Capital.

SERGE

Oui, le livre de Marx.

JESSE

Formidable, Serge. Lumineux.

Vous n'avez pas pensé au Talmud ?

SERGE

Je connais moins.

JESSE

Il faut connaître. Il y a un film magnifique à faire.

SERGE

Personne n'y a cru.

Il faudra tourner ça un jour. Cela concerne l'essence du cinéma.

JESSE

Vous savez,

je suis numéro deux, dans la maison.

L'essence du cinéma, c'est plutôt le patron.

Moi, je m'occupe des films.

SERGE

OK, OK.

JESSE

Il y a eu aussi quelque chose avec un camp de nudistes.

SERGE

C'était l'idée de Gricha. Gricha est un athlète.

Quand nous faisons du théâtre, il avait la vedette pour les cascades. Il se pendait aux corniches et marchait sur le fil.

Ces mois d'inaction lui coûtent. Il voulait une idée physique.

JESSE

Whisky ? Vous ne buvez jamais, Serge ? Gricha, lui, a une bonne descente.

Vous verrez, il fera carrière.

Quelle a été la première idée forte ?

*

SERGE

La Maison de verre.

JESSE

Pour être franc,

je n'ai rien compris à ce projet.

Jimmy a tenté de m'expliquer,

je n'ai rien compris.

SERGE

C'est un film sur une maison dont toutes les parois sont transparentes.

Les parois extérieures, et intérieures. Les murs, les sols.

Chacun voit tout ce qui se passe, partout.

Les corps – qui sont opaques – flottent entre les objets comme dans l'air.

On voit les voisins du dessus, par les pieds.

On surplombe les lits du dessous. Des possibilités plastiques exceptionnelles.

Peinture contemporaine.

Une pensée habite ces images : l'avenir capitaliste du monde.

JESSE

Comment cela peut-il faire un film ?

SERGE

C'est essentiellement cinématographique. Il faut imaginer les cadres.

Des empilements de corps, des plongées verticales de vies suspendues.

JESSE

Oui, quelque chose d'un peu fantastique.

SERGE

Si vous voulez. Mais la vie aujourd'hui se rapproche de cela.

JESSE

Et l'histoire ? Il faut une histoire ?

SERGE

Très simple, très concrète.

Rien d'irréel.

Quelque chose comme : il était une fois. Un conte.

Les gens doivent vivre là-dedans de façon ordinaire. On sentira la menace.

JESSE

Mais quelle histoire ?

SERGE

À développer pendant le tournage. En fonction de la maison.

JESSE

Serge, ce n'est pas une histoire. C'est un décor.

SERGE

Eh bien ? Nous ne sommes pas romanciers.

Il faut inventer des histoires de cinéma, à partir des données du cinéma.

La Maison de verre, c'est la matière d'un film. L'histoire sort de là.

JESSE

On ne commence pas à tourner dans un décor, sans une histoire.

SERGE

C'est faux. Mauvaise manière de voir cet art.

Manière trop littéraire.

Le cinéma se fabrique à partir de caméras, bobines, décors. Qui déclenchent de l'invention.

Vous dites que la scène de l'escalier, dans *Le Cuirassé*, est magnifique.

Oui ou non ? Vous dites cela ?

JESSE

Sûr.

SERGE

L'escalier n'a jamais figuré dans le scénario.

En se promenant dans Odessa, on a vu l'escalier, qui nous a donné l'idée.

Un décor est une machine à produire de l'histoire.

Vous ne voyez pas que la Maison de Verre est une incroyable machine ?

Pour d'incroyables histoires ? Qu'on ne trouvera pas dans un bureau ?

Le cinéma construit des impressions visuelles. Griffith a travaillé sans aucun script.

JESSE

Griffith est un cinglé, qui a ruiné sa compagnie.

Il savait filmer : mais il n'a rien raconté de bon.

S'il avait eu des histoires écrites, il ne boirait pas aujourd'hui sa misère.

Je travaille pour les femmes de ménage. Les garçons de course. Et les fermiers.

Ils adorent le cinéma, et ils se moquent de nos idées, de nos constructions de verre et de l'avenir de l'architecture.

Ils veulent savoir qui a tué le vieil homme. Si on retrouvera la sacoche. Et si le mariage aura lieu.

SERGE

Les garçons de course ont des yeux. Des sensations.

Tous les ouvriers de Russie ont vu *Le Cuirassé*.

JESSE

Mais c'est votre gouvernement qui paie le film.

Si le film n'attire personne, Staline garde sa place.

Moi, je tombe.

*

SERGE

OK. Pour *L'Or*, il y a un script.

L'idée vient d'un roman, vous aimez ça.

M. Sinclair, connaissez-vous *L'Or*? C'est un magistral roman français.

Très simple, mais qui repose sur un fascinant paradoxe.

L'histoire est celle d'un Suisse installé en Californie, qui fait fortune par son travail, sa chance, son esprit d'aventure.

Sa femme vient le rejoindre.

Pendant le temps du voyage, il arrive qu'on découvre de l'or en Californie, sur sa terre.

Alors, il est ruiné.

La folie de l'or s'empare de tous les hommes. Les ouvriers ne travaillent plus, les fermiers abandonnent le bétail.

Des processions de chercheurs s'abattent sur le pays, dévastent les exploitations.

L'or détruit la Californie et personne ne peut plus rien contrôler.

La source de sa richesse s'effondre : son domaine est comme ravagé par une tornade.

Lorsque sa femme arrive, l'homme est ruiné, démoli.

Quelle fable. Cet homme perd toute fortune, richesse, travail, maison, parce qu'on a trouvé sur sa terre la source de toute richesse, fortune.

L'or est un faiseur de ruine.

C'est un poème d'Eschyle.

JESSE

Cette affaire est séduisante.

Mais on ne peut pas faire le film.

SERGE

Votre larbin me l'a dit.

JESSE

C'est trop cher, Serge.

SERGE

On n'a rien discuté.

On a fait un script : vous voulez un script.

On a travaillé des semaines. Toutes les nuits, sans arrêter.

On n'a pas regardé le prix. On a choisi les meilleures idées, les plus fortes.

C'est un traitement, pas un devis. Dites-nous les scènes trop chères.

Le défilé des chercheurs ? On peut truquer. Il faut peindre le décor au fond.

On n'exécute pas d'une phrase le travail d'un mois.

JESSE

C'est trop cher.

Nous avons un département qui calcule le prix d'un film d'après le script.

C'est un film de trois millions de dollars.

On ne peut pas faire un film de trois millions avec ce sujet.

Et puis vous ne voulez pas de vedettes.

SERGE

Non, je ne veux pas de vedettes. La vedette, c'est le cinéma.

Qu'est-ce qu'il sait, votre département ? Je ne les ai jamais vus.

Ils ne savent pas comment je filme. Quels cadres, quels décors, quelle figuration.

Et ils décident du prix, sans me consulter ?

JESSE

C'est leur métier.

SERGE

Et mon métier, c'est quoi ?

JESS

Trouver les idées. Pas calculer le prix.

SERGE

Que voulez-vous ? De petits films ? Pourquoi me payer depuis cinq mois ?

Pour des divertissements ?

Vous employez mal l'argent de vos patrons.

JESSE

Nous sommes plusieurs centaines dans cette compagnie.

À chaque film, leur vie se décide un peu.

L'argent est notre affaire. Nous connaissons ça. Pensez ce que vous voulez.

Ce n'est pas moi qui ai dépouillé votre script. J'ai confiance. Les gars ne se trompent pas sur la taille.

Un film de trois millions est un film de trois millions.

Et c'est impossible pour ce sujet.

L'argent, Serge, c'est très simple. Il y a une seule règle : il ne faut pas tricher.

Il ne faut pas prendre ses idées pour les choses. L'argent est loyal, direct. Ce qui plaît aux gens, leur plaît. Si ça leur plaît, ils vont voir le film. Et pour le voir, ils payent.

Avec un film de trois millions, il faut des millions de gens qui ont assez envie d'entendre cette histoire pour emmener leur femme, et leurs amis.

Pourquoi des millions d'Américains iraient-ils voir l'histoire de ce vieux type ruiné ?

Croyez-vous qu'ils vont courir pour aller comprendre que leur pays est

construit sur la défaite des hommes courageux et travailleurs ?
 Quel est leur intérêt à écouter ça ?
 Vous y avez intérêt. Parce que ça donne de belles images. Et aussi parce que vous êtes bolchevik, et que vous êtes content d'expliquer que la richesse d'ici est une chiennerie.
 Mais eux ? Pourquoi ?
 Vous croyez qu'ici on doit faire un film sur la Californie.
 Mais les gens s'en moquent. Ils la voient tous les jours.
 C'est fini, la ruée vers l'Or. C'est mort. C'est passé.
 Vous savez ce qui les intéresse ? Les Chevaliers, les armures.
 Faites Richard Cœur de Lion, ou Henry VIII, et vous les verrez passionnés, les Américains.
 Mais vous ne pensez jamais à ces choses-là. Vous venez leur expliquer comment ils vivent, de quoi est fait leur pays.
 Est-ce que je vais chez vous, produire des films sur Lénine ?
 Voyez cette maison. Elle est belle. Le type qui la possède a de l'argent.
 Ce n'est pas l'héritage de mon père. Mon père était un petit ouvrier en Allemagne, qui est venu ici en croyant faire fortune et qui a crevé la faim jusqu'à sa mort.
 L'argent, je ne l'ai pas trouvé dans le berceau.
 J'ai appris la trompette. J'ai joué dans des orchestres, dans des cirques.
 Je suis une sorte d'artiste aussi.
 J'ai fait le clown devant des gosses pour bouffer.
 Je les ai regardés : je voulais comprendre pourquoi ils venaient là, pourquoi ils riaient, pourquoi ils pleuraient, pourquoi ils tiraient leurs parents pour revenir.
 Toute ma fortune est là-dedans. C'est tout. J'ai un peu compris l'amour des gosses pour le cirque.
 Et les amours des grands, qui ne sont que des gosses étirés en hauteur.
 On ne peut pas tricher avec ça.
 Si tu comprends leurs pleurs et leurs rires, tu peux gagner un peu d'argent. Et acheter une belle maison comme celle-ci.
 Ça se perd vite. Sur ce point l'histoire de ton Suisse est juste.
 Trois films ratés, tu retournes au cirque.
 Je n'ai plus vingt ans, j'ai moins de souffle pour la trompette.
 Ton histoire n'est pas mal. Je ne dis pas le contraire.
 Mais ce n'est pas un film de trois millions.

Le soleil est dehors. Vous devriez profiter de la piscine.
Baignez-vous, Madame. Si vous commencez, ils suivront tous. Et moi, peut-être.

*

SERGE

Donc, pas de film.

JESSE

Pourquoi dites-vous cela ? Nous avons fait une proposition.

SERGE

Ce n'est pas sérieux.

JESSE

Vous n'aimez pas le livre ?

SERGE

Mais oui.

JESSE

Eh bien ?

SERGE

Nous ne pourrons pas tourner ça.

JESSE

Pourquoi ?

SERGE

Vous ne nous laisserez pas.

JESSE

Nous le proposons.

SERGE

Vous ne savez pas ce que vous faites.

JESSE

Je ne comprends pas.

SERGE

Est-ce que vous l'avez lu ?

JESSE

Le département l'a lu. Le livre est très célèbre.

SERGE

Ne vous moquez pas de nous. C'est un procès de l'Amérique.
Vous ne laisserez pas trois bolcheviks le filmer.

JESSE

Serge, vous ne comprenez pas notre pays.

SERGE

Une Tragédie Américaine est un grand-livre. Griffith le voulait.
Vous ne me ferez pas tourner d'après vos idées, ni celles d'un département.
Un livre est un être.
Je ne trafiquerai pas. Je tournerai ce qui est écrit.
La machination de l'Amérique qui broie un faible et l'accule à un meurtre.
Si vous me laissez faire ça, vous êtes cintré.

JESSE

C'est très bien. Le type entraîné au crime par une fatalité, c'est très bien.

SERGE

Je veux ma liberté complète.

JESSE

Dans le cadre défini par le budget.

SERGE

Est-ce que vous avez lu notre traitement ?

JESSE

Je ne peux pas lire tous les traitements des dizaines de scénaristes qui travaillent ici.

SERGE

Pourquoi prenez-vous le risque ?

JESSE

Jimmy me dit qu'il est très bon.
Vous connaissez Jimmy : c'est une teigne.

SERGE

Oui.

JESSE

Jimmy dit que c'est le meilleur scénario que nous avons en ce moment.
Il est enthousiaste. Vous l'avez ficelé.
J'ai confiance dans mes types.

SERGE

Liveright ? Enthousiaste ?

JESSE

Vous comprenez mal ce pays.
Et puis l'idée vient de lui, il est fier.

SERGE

Tournage à New York ?

JESSE

Les extérieurs. Studios ici.

SERGE

Quinze bobines.

JESSE

Quatorze ou quinze – pas plus.

SERGE

Jessie, vous ne savez pas où vous allez.

JESSE

Tout s'arrange. Prenons-nous ce bain ?

SERGE

Oui, je me baigne. Gricha, saute avec moi.
Vous allez voir les plongeurs de Grichenka. C'est de l'art de gauche, pur.

JESSE

Je vous rejoins. On me demande au téléphone.

*

Que pensez-vous de ma piscine ? Le cinéma commercial a du bon.

Serge, vous avez gagné.

Le patron décide qu'on ne peut pas faire le film.

Depuis que *Variety* a parlé du projet, on reçoit des centaines de protestations.

La ligue de défense américaine veut faire sauter les studios.

Vous êtes Russes, et ils disent : juifs, vous voulez détruire la vie américaine.
 J'ai fait ce que j'ai pu. Le patron est sourd.
 Il y a trois ans, on aurait passé. Aujourd'hui, la crise les affole.
 Les queues de chômeurs, les révoltes.
 Il y a ce pasteur fou avec ses troupes qui veut vous pendre dans le désert. On
 doit bien penser à votre vie.
 Désolé, Serge. Désolé, vous tous. C'est mauvais pour moi aussi, vous savez.
 Il vous reste quatre semaines. Vous êtes nos invités.
 Prenez votre temps, on ne vous chasse pas.
 Visitez le pays, c'est très beau.
 Nous payons le billet de retour, évidemment.
 Je suis navré. Je suis vraiment navré.
 L'eau n'est pas trop fraîche ?

*

(Tout le monde reste silencieux. Les Russes sont en slip de bain, au bord de la piscine. Le soir tombe, il commence à faire frais. Asja frissonne. Gricha s'allonge au bord de l'eau. Il est nu. L'ambiance est très libre. Gricha hésitait à se baigner, sans slip.

Mais il a un corps sculptural, on le taquine et l'admire. Chacun a dit : Gricha, pas de fausse honte, baigne-toi. C'était il y a dix minutes : le film allait se faire, on riait.

Sinclair emmène Serge à l'écart, et lui dit : on ne peut pas accepter. Il y va de l'honneur de l'Amérique. J'aime ce pays. On ne fait pas venir pour rien un artiste comme vous.

Chaplin m'a parlé. Il vous aime. Nous avons les mêmes idées. On ne fera pas la Révolution ici comme à Petersbourg. Ni comme en Europe. Mais il faut choisir le camp de la justice, et du progrès. L'argent dirige tout. Marx avait raison.

Trouvez un sujet. Je rassemblerai les fonds. Voulez-vous qu'on reprenne une idée précédente? Attention, ils ont peut-être les droits. Ils ne feront pas de cadeau. Vous échouez avec eux, ils admettront mal que vous tourniez pour d'autres. Hollywood, c'est la guerre.

Serge répond : je veux faire un film au Mexique.

Sinclair s'étonne. Pourquoi le Mexique ?

Serge répond : parce que les Mexicains rient de la mort. Je ne veux pas

quitter l'Amérique. C'est trop tôt. Je ferai un film où la politique et la cosmologie se confondent. La souffrance des hommes communique avec le secret des choses : par le corps. Les Mexicains savent cela. Ils ont fait une révolution aussi. Et j'ai lu qu'ils organisent des danses, des fêtes, des processions burlesques pour lutiner la mort et narguer les cadavres.

Allons, Sinclair. Filmons un peuple nu, aux squelettes bouffons.

*

II

LA SOLDATE

1. *Une gare désaffectée, quelque part au Mexique. Plusieurs hamacs, dont certains sont occupés. C'est la fin de la nuit. Silence, cris d'animaux.*

ASJA

Je sais que vous êtes réveillés.

GRICHA

Oui.

ASJA

Hier soir, l'idée de dormir dans cette gare m'a mise en colère. Comme une superstition, absurde.

SERGE

Vous ne l'avez pas dit.

ASJA

Pourtant j'ai bien dormi. Je suis heureuse. Édouard ?

ÉDOUARD

Asja?

ASJA

Toujours muet ?

ÉDOUARD

Ni plus, ni moins.

ASJA

Bonjour.

*

Vous avez mis des heures à disposer les hamacs. Pour ce désordre ?

SERGE

C'est difficile, le désordre. Je veux éviter la caserne. Les armées du Mexique étaient des meutes.

GRICHA

Cela rappelle les dormeurs du *Cuirassé*.

SERGE

On trace toujours les mêmes figures. J'aime l'idée que ces gens dorment côte à côte, mais en vrac. Cela m'émeut. Ce sont deux révolutions. Le désordre, c'est la révolution.

ÉDOUARD

Cette fois, il y aura une femme.

GRICHA

Elle dormira où, la soldate ?

SERGE

Dans le hamac de son homme. C'est le sujet du film.

*

Il y a dix ans, nous dormions ensemble, nous aussi. Maintenant la Russie est plus sage.

GRICHA

La lutte a changé.

SERGE

Bien sûr. Grigori avait vingt ans. Lui et trois camarades venaient chez moi pour la nuit. Ils voulaient mes livres. Ils s'installaient dans ma chambre, traînaient des heures avec les livres, avant de tomber, côte à côte, en vrac.

GRICHA

On te posait des questions. Tu savais tout.

SERGE

Les livres étaient pour eux des personnes étranges. Je ne suis pas certain qu'ils lisaient. Peut-être ils contemplaient les pages pleines de signes, comme des tableaux. Il y avait Maxime, Ivan. Et le Théâtre. C'était un groupe. J'étais

le plus vieux. Jamais l'idée de se quitter. Ni le jour ni la nuit. On travaillait, on mangeait, on dormait. Le soir, Gricha faisait le funambule.

ÉDOUARD

Je me souviens.

GRICHA

Édouard est venu nous voir – spectateur marquant : le cinéma nous occupait la tête. Le fil a rompu, j'ai failli tomber sur lui et le tuer.

ÉDOUARD

Te tuer aussi.

GRICHA

Il n'a pas bougé. Serge a dit : voici l'homme à filmer les situations dangereuses.

SERGE

J'étais décorateur. Dans cette pièce, il y avait un combat de boxe. L'habitude était de supposer le ring en coulisse, et de laisser sur scène des figurants, comme public. Qui s'agitaient avec de grands gestes, faisaient Oh, Ah, cela représentait le match.

J'ai mis le ring sur la scène. Gricha jouait un boxeur. Je voulais le torse, suant. Il frappait vraiment, il a saigné.

GRICHA

C'était une révolution.

SERGE

Pas assez. Pour moi le corps, les bras, les muscles étaient trop loin. J'ai voulu mettre le ring dans la salle, les spectateurs autour. Comme à la boxe. Ça, je n'ai pas pu. Interdiction. La plaie de tous les théâtres : le pompier. Nous avons dit : passons au cinéma. L'angle sera libre. On verra mieux la peau. Tout vient de Gricha, vous voyez. Tout vient du corps de Gricha.

GRICHA

On jouait plusieurs rôles.

J'étais aussi un journaliste américain.

SERGE

Gricha en pigiste yankee. Lui, le paysan, le Russe. Et la crinière blonde qu'il ne voulait pas couper. Blouse de toile nouée d'un brin de chanvre, comme à la campagne. Pieds nus : souliers proscrits de mai à octobre, pour honorer un vers du Poète.

GRICHA

Tu exagères. C'était avant.

SERGE

À Moscou, tu lisais le Poète tous les jours.

GRICHA

En arrivant. *Le Mexicain*, c'était plus tard.

ASJA

Le quoi ?

GRICHA

Le Mexicain. Le nom de la pièce.

SERGE

Notre premier spectacle s'appelait *Le Mexicain*. Sans doute le mot nous a poursuivis. Inconsciemment. Édouard me l'a rappelé à Mexico.

ÉDOUARD

J'étais certain que vous y pensiez.

SERGE

C'est si proche qu'on oublie. Ce Mexique-là était un rêve. Rien à voir. Où étiez-vous en vingt-trois, Asja ? Pourquoi ne s'être pas connus ?

ASJA

Ailleurs.

GRICHA

Mystère.

ÉDOUARD

Je donne des cours de mutisme.

*

Quelle époque.

SERGE

Même Édouard le dit. Pourtant au cinéma il a dix ans d'avance. Notre époque, commune. On était réunis. N'est-ce pas Asja ? Vous l'avez éprouvé ? On vivait proches. La cruauté du temps côtoyait des nuages de tendresse, en suspension. Une sorte de douceur. Pas au dedans des gens : entre eux, dans l'espace. On se touchait, on se frottait les coudes. Innocents. On dormait ensemble. Qu'on était bien.

Chez les Indiens, le sentez-vous aussi ?

ASJA

Peut-être la chaleur des lieux ? Le temps immobile ?

GRICHA

La communauté primitive ?

SERGE

Non. C'est la révolution. La communauté, c'est la révolution. Voilà tout.

*

SERGE

Il faut cette scène d'amour.

ASJA

Est-elle croyable ?

SERGE

Oui : du point de vue de l'art. Cette Indienne retrouve son homme, au milieu des autres, sans gêne. Voilà l'évidence de la communauté. Pas de sous-entendus, – quelques sourires francs, fraternels, affectueux. Un moment absolument doux. Intenable pour l'imagination érotique de la bourgeoisie.

Entre Agustín. Il représente le gouvernement mexicain pendant le tournage.

AGUSTÍN

Vous êtes là-dedans ?

GRICHA

Le collectif se réveille.

AGUSTÍN

Hunter vous court après comme un chien perdu. Il est furieux.

SERGE

On peut encore choisir où on dort.

AGUSTÍN

Quelle idée. Tous les autres sont dans la Maison Commune. C'est à peu près couvert. Ici le toit est défoncé. Vous avez eu de la chance, la nuit sans orage. Avec cette chaleur.

ASJA

Nous repérons.

AGUSTÍN

S'il vous plaît ?

GRICHA

Serge voulait dormir dans le décor. Pour une scène de hamacs.

AGUSTÍN

Tourner ici ? Il faut faire couvrir.

Entre Hunter.

HUNTER

Je souhaite vous parler.

AGUSTÍN

Amigos, ne bougez pas. J'ai une surprise pour vous. Sergueï, jurez-moi de ne pas quitter cette gare avant mon retour.

ASJA

Une surprise ? On va voir ?

Agustín, Édouard et Asja sortent.

*

2. *Hunter est l'envoyé de Sinclair : une sorte de chargé de production. Il est plutôt jeune, Américain sudiste typé.*

SERGE

Quelle impression étrange, ce village mort.

Est-ce que cette beauté vous touche ?

Tout s'est arrêté ici depuis vingt ans – la sensation me fascine.

Vous avez vu, il y a encore des objets qui traînent.

Il paraît qu'hier soir, les mêmes ont trouvé des squelettes.

On s'est battu, dans ces murs. La révolution est là, physiquement. Un peu de l'âme du Mexique, qui flotte.

Êtes-vous sensible à cela ? Ces paysans morts,

ces canons qui fumaient, ces trains de partisans traversant la gare – mitrailleuse sur les toits.

La légende.

J'aurais la même impression en dormant dans la tente d'Achille où tiendrait encore son odeur.

Un groupe de trois ou quatre enfants indiens entrent dans la gare en courant. Ils tournent autour de Hunter.

LES GOSSES

Mister ! Mister !

HUNTER

Foutez-moi la paix.

SERGE

Hunter, il me faut de la pellicule.

HUNTER

Je n'en ai pas.

SERGE

Ne soyez pas toujours maître d'école. Vous en avez.

HUNTER

Je n'ai pas mandat de vous en donner.

SERGE

Vous me faites penser à Griffith.

HUNTER

Quel Griffith ?

LES GOSSES

Mister !

SERGE

Vous ne voyez pas qu'il n'a aucune importance ? Votre mandat ? J'ai de quoi filmer aujourd'hui. Pas demain. Or je filmerai demain. Vous allez me laisser sans pellicule ?

HUNTER

Vous filmez depuis un an.

SERGE

Et alors ? On avance.

HUNTER

Vous annonciez trois mois. À chaque retard, vous demandez trois semaines. Vous ne dites jamais la vérité. Vous cachez vos intentions. On ne vous croit plus.

SERGE

J'ai fait les cinq sixièmes du travail.

HUNTER

Vous deviez tourner un film. Maintenant vous en tournez six. Pourquoi pas quinze ? Qui sait où vous arrêterez ?

SERGE

Le scénario comporte un prologue, un épilogue et quatre nouvelles.

HUNTER

Vous filmez beaucoup de choses qui ne sont pas dans le scénario.

SERGE

Vous m'ennuyez. Je m'expliquerai avec Sinclair.

HUNTER

Votre contrat vous lie à Mrs. Sinclair. Qui est ma sœur et mon mandant. Je suis responsable devant elle, de ses finances et de son tournage. Que je vous

ennuie ou pas.

SERGE

Hunter. Je me fous du contrat. J'ai décidé de faire ce film avec Sinclair, parce que nous avons en commun des convictions et des désirs. J'ai vu Mrs. Sinclair une demi-heure, j'ai signé avec elle parce qu'il paraît que c'était plus pratique, et pour faire plaisir à je ne sais plus qui. Je me fous de Mrs. Sinclair. Vous croyez que la vie entière est régie par les contrats et les relations d'argent. Mais la vie est plus large. Les naissances, les morts, la fornication, l'urine et la merde ne sont pas réglées par contrat.

LES GOSSÉS

Mister ! Mister !

HUNTER

Faites-les taire.

SERGE

Que dit le contrat ? Ils ne sont pas prévus dans le contrat ? C'est le Mexique, ces gosses. Avez-vous pensé au Mexique dans le contrat ? Ou seulement à vos dollars et à d'abstraites figures ? Il faut filmer quelque chose. Il y a donc du Mexique, des gosses, des pluies, des maladies et des mois de retard.

Je n'ai pas à me justifier devant vous. Je n'ai rien à dire à l'employé, au coursier de sa sœur. Je réponds devant Sinclair, et l'histoire de l'art. Et même devant l'Histoire, rien que ça, le peuple soviétique, la Révolution mondiale.

Le film est plus puissant que vous, moi, et n'importe qui. Il avance, rien ne l'empêchera d'avancer. Ça fait un an que vous essayez de le freiner, de le détruire. Il est là, il grandit, il rigole. Il vous écrasera, le film. Il vous passera dessus. Mais il sera fabriqué, jusqu'au bout. C'est une nécessité historique.

Allez voir ailleurs. J'ai besoin de penser. Je tourne, aujourd'hui. Et demain. Je veux de la pellicule. Donnez-moi de la pellicule, c'est votre boulot. Faites votre boulot, laissez-moi tranquille.

*

3. *Hunter sort.*

GRICHA

Tu l'humilies trop.

SERGE

C'est lui qui est arrogant et autoritaire. Je ne l'humilie pas.

GRICHA

Alors tu es inconscient.

SERGE

Deux mots, un peu durs, en tête à tête.

GRICHA

J'y étais.

SERGE

Toi, tu es dans ma tête.

GRICHA

Ne crois pas ça.

SERGE

Il lutte, pied à pied, contre le film. Tu le défends ?

GRICHA

Je parle d'autre chose. Tu le bafoues, avec violence, tu le piétines. C'est risqué.

SERGE

Pourquoi ?

GRICHA

Il est arrivé ici, fou d'admiration. Il n'avait jamais vu un artiste. Il te suivait, bouche ouverte. Tu étais Goethe.

Tu ne le regardes jamais. Tu le traites comme une chaise. Tu considères mieux le dernier gosse indien. Tu lui retournes à chaque mot sa campagne, américaine, inculte.

Il n'a même pas pu te dire ce qu'il voulait.

SERGE

Un obstacle de moins.

GRICHA

Tu es sûr ?

SERGE

Avec sa grimace jaunie, c'était un obstacle.

GRICHA

Supprimé ?

SERGE

Retardé, au moins. Je ne te savais pas tant d'attention pour ce bonhomme.

GRICHA

Je pense au film.

SERGE

Il n'a aucun pouvoir.

GRICHA

Je ne sais pas.

SERGE

Seulement celui de harceler. Comme la pluie, les insectes. Tout tient à notre résistance. Je résiste.

GRICHA

Peut-être.

SERGE

Qu'est-ce que tu veux dire ?

GRICHA

C'est de plus en plus difficile.

SERGE

Parce qu'on approche de la fin.

GRICHA

Peut-être.

SERGE

Un an de tournage dans les jambes. On est épuisés. Il y a deux jours, tu tremblais de fièvre.

Tu vas tenir ?

*

GRICHA

Ne tourne pas la scène d'amour.

SERGE

Je n'ai pas compris.

GRICHA

La scène d'amour dans le hamac. Tu cherches l'écueil, tu forces. Tu veux prouver l'impossible.

Cette scène n'est pas nécessaire. Tu n'en as jamais parlé. C'est une bravade – adressée à je ne sais quoi, ou qui. Tu changes de logique. Tu suis une autre nécessité – que je ne comprends plus.

Le déshabillage t'obsède. Fais attention tu vas oublier le Mexique, et de ne plus faire qu'un film sur toi.

SERGE

Tu ne peux pas dire ça. Toi, tu ne peux pas.

GRICHA

Arrête. Arrête là-dessus. Je n'ai pas de chemise ? Il fait chaud, c'est tout. Je transpire. Arrête avec le corps de Gricha. Je ne supporte plus.

SERGE

Quoi? On n'a rien à cacher.

GRICHA

Justement. Tu me déshabilles avec tes mots. Tout à l'heure, là. Il y avait une femme. Je ne suis plus un gamin, Serge. Tu le regrettes peut-être. J'ai vingt-huit ans. J'ai changé.

SERGE

Je fais du Mexique, et du moi. Aucune opposition. Tu sais bien : nous l'avons toujours fait. Pas toujours dit, d'accord. Mais c'était un tissu de fiction, *Le Cuirassé*. Même le film sur Octobre, le plus historique. Je croise la fiction et le réel : et le réel se montre. C'est dialectique. La fiction sait être plus juste, plus réaliste. C'est la logique de dessous.

GRICHA

Tu me l'as dit deux mille fois.

SERGE

Ce pays habite son corps d'une manière qui me suffoque. Non, le déshabillage ne me hante pas c'est le nu. Le nu qui ne déshabille rien. Le corps qui vérifie la pierre : la physique massive, brute, sans érotique, sans voiles. Qui est déjà de l'art : comment comprendre ?

Le nu d'avant le désir est déjà de l'art. Seules les religions parlent de ça. Mais si mal, si faibles. Je veux enquêter sur ce mystère : pierreux, archaïque, déjà sculpté, le corps nu des hommes. Le cinéma s'en étonne encore. Peinture, sculpture ont oublié.

GRICHA

On a déjà filmé cela, dans le prologue.

SERGE

Je cherche. Je filme plus au ras de la peau. Le prologue date de dix mois.

GRICHA

On va le refaire ? On reprend tout, au début ? C'est une roue. Tu donnes raison à Hunter?

*

SERGE

Grigori. Tu en as assez ?

GRICHA

De quoi?

SERGE

D'être là.

De cette histoire commencée voilà dix ans.

De faire des films avec moi.

GRICHA

Un peu.

*

Écoute. Avant le départ de Moscou, Choumiatski m'a proposé de faire un film, seul.

SERGE

Tu me l'as dit.

GRICHA

Je ne t'ai pas tout dit. Tout n'était pas aimable pour toi. J'ai refusé.

À Hollywood, après l'échec avec la compagnie, Jessie m'a proposé de rester, de signer un film.

SERGE

Jessie ? Dans mon dos ?

GRICHA

J'ai refusé. Pour venir.

Je suis fidèle, Serge. J'ai la maladie de la fidélité. Je ne te laisserai pas. J'irai jusqu'à la fin. Je veux le film. Comme toi. Au moins comme toi.

SERGE

Alors ?

GRICHA

Je suis las de ton désespoir. De la dureté, de la tragédie. Des amours impossibles. Je voudrais du comique. Qu'on rie. Qu'on se détende. Avant, tu savais rire. Tu nous fascinais par ton rire. Tu étais clown, drôle. Tu t'enfonces dans une métaphysique solennelle et sanglante. Ces heures, ces semaines passées à filmer l'agonie des taureaux. Ces heures à cadrer le sang, la mort, le regard du taureau qui meurt. C'est beau, oui. Mais j'ai vingt-huit ans. Je veux de la vie, du rire. La comédie touche aussi à la profondeur. Rappelle-toi nos gags ! Nos pitreries sur la scène. Les Excentriques ! C'était cela aussi, notre Révolution. Comme tu riais, Serge. Quand nous venions te voir, dans ta chambre, puisque tu en parles, comme tu riais !

SERGE

Je n'ai pas changé seul. Le Temps riait aussi. Le Monde riait. Il ne rit plus.

Entrent Agustín, Asja, Édouard, les gosses.

AGUSTÍN

Compañeros ! Vous êtes là ? Vous êtes là ?
Regardez ! Là, vers le quai ! C'est pour vous, pour le Film !

Entre doucement, comme une bête paresseuse, – accompagné de clameurs, passéiste, innocent, branlant et magnifique :

– un vieux Train.

*

4. *Train, c'est peut-être beaucoup dire. Plutôt : un wagon, un peu cassé, tiré ou poussé par des moyens de fortune. Mais pour eux, c'est un mirage : la caverne aux merveilles, la résurrection des morts. Ils regardent, debout, subitement silencieux, bouche bée. Les gosses se sont rapprochés, contaminés par la stupeur. Il fait chaud, le jour est bien levé, – rumeurs d'insectes.*

AGUSTÍN

Magnifique, n'est-ce pas ? Un authentique wagon de la guerre. Il est sale, on le douchera un peu. La guerre civile s'est gagnée ou perdue par les trains. Les insurgés manquaient de chevaux. Alors Villa²⁷ concevait ses plans d'après les rails. Tout était convoyé en trains : les troupes, les matériels, les animaux. C'est ainsi qu'il faisait des avances, ou des retraites, foudroyantes. Trains de bêtes, trains citernes. Wagon quartier général, où il réunissait le gouvernement ; il y dormait avec ses généraux, mangeait, jouait, buvait avec eux. On trouvait des orchestres dans les trains, des bals, des beuveries interminables. Le train hôpital, le train des réparations, le train de l'intendance. Le train d'artillerie, portant El Niño, – le gamin, le canon constitutionnaliste, l'enfant chéri de l'armée, qui tombait les villes. Et les femmes et les gosses, le plus souvent sur le toit, faisant des feux, cuisinant les tortillas pour les hommes. Si l'homme meurt, la soldadera change d'homme, pas de train : l'histoire que Serge aime tant. La Révolution continue, il faut vivre, il faut servir. Les trains, c'étaient vos camions, vos bateaux, les chevaux

²⁷ Pancho Villa (1878-1923) général pendant la révolution mexicaine.

et les campements de vos guerres.

ASJA

Incroyable.

GRICHA

Devant nous. On croirait qu'ils y sont encore.

AGUSTÍN

Oui, on les voit, posés par grappes là-devant, en haillons, pieds nus, avec les sombreros et les cartouchières croisées sur le ventre. Mon père les décrivait souvent. Ce n'est pas vieux : vingt ans. J'étais gosse.

ASJA

J'ai entendu que Griffith avait envoyé son assistant tourner ici.

GRICHA

Il a rencontré Villa. L'autre a hésité à le laisser tourner ou à le tuer sur-le-champ. Il s'est décidé pour le film.

AGUSTÍN

La caméra, plus forte que les fusils.

Silence. Tous se tournent vers Serge.

SERGE

Tomas?

Tomas est un adolescent indien de treize ans. Il s'approche, avec ses deux frères – c'est l'aîné.

Tu m'as dit que vous avez trouvé des morts, dans le sable ? C'est vrai ? Il y en avait plusieurs ? Est-ce qu'il y avait des têtes ? C'est loin ? Tu peux aller chercher des têtes ? Ramène-les. Je t'attends.

Les enfants partent en courant.

Agustín, nos Indiens volontaires viendraient-ils, aujourd'hui ?

AGUSTÍN

Combien ?

SERGE

Ce qui se trouve. Hommes et femmes.

AGUSTÍN

Il faut le temps de venir du village.

SERGE

D'accord. Je voudrais des armes. On en a ?

GRICHA

Des stocks. Agustín a fait livrer l'Armée.

SERGE

Qu'on les apporte. Cherchez un musicien au village.

AGUSTÍN

Si Indiens, alors musique. Rien d'autre ?

SERGE

Le train, c'est un rêve, Agustín. Je ne sais pas remercier.

AGUSTÍN

Rien à dire. J'ai l'amour du film. Le feu mexicain.

SERGE

Des hamacs. Il faut plus de hamacs. Édouard, la caméra.

*

Les enfants reviennent – avec des crânes.

SERGE

Comme elles sont belles. On dirait de la pierre. C'était qui, ces hommes ? Des Soldats ? Oui ? Comment le sais-tu ? Tu as trouvé d'autres choses, que tu caches. Quoi ? Des pistolets ? N'aie pas peur. Je ne le dirai pas. Je suis un ami – tu sais bien. Ah, voilà un pistolet. Il est beau. Toi, tu laisses traîner ça dans les poches du petit dernier ? Comment t'appelles-tu, moustique ?

LE PETIT

Apolinario.

SERGE

Veux-tu mettre une de ces têtes sur ton crâne ? Là, comme un casque, rabattu devant. Ça tient parfaitement, sur ta petite caboche. Tu as vu ce

masque, s'il éclate ? Tomas, il est somptueux, ton frère. Tu veux essayer, toi aussi ? Essayez, trouvez un crâne à votre taille. Vous êtes parfaits. Celui-ci est un peu petit pour toi. Vous en trouverez un autre, il ira mieux. Tout à l'heure, vous vous mettrez en groupe, là, tous les trois. Vous nettoierez les autres crânes, comme de petites statues. Attention, c'est friable, ça casse vite. Tomas, la main dans ton arme. C'est bien. Gricha, regarde !

Il relève la tête. Deux hommes se tiennent devant lui. Hunter et Sinclair ! Vous ! Quelle joie !

*

5. Ils s'embrassent.

SERGE

Que je suis content. Il était temps que vous arriviez.

SINCLAIR

J'étais impatient aussi.

SERGE

Où traîniez-vous ? Clandestin ? On ne vous trouvait plus.

SINCLAIR

En Europe. Vous ne saviez pas ?

SERGE

On ne veut rien me dire. Que tramiez-vous en Europe, comploteur ?

SINCLAIR

Interviews, conférences. Je me montre un peu. Je fais campagne.

SERGE

En Europe ?

SINCLAIR

Oui. Vous ne le savez pas non plus ?

SERGE

Rien du tout. Le Mexique est sous la terre. Les ponts sont coupés.

Colomb est reparti dans l'autre sens.

SINCLAIR

Je suis candidat au Nobel.

SERGE

Vous êtes candidat partout. Vous allez l'avoir. Vous êtes si célèbre.

SINCLAIR

Vous le croyez. Je suis mieux connu chez vous. Staline aime mes livres : c'est mon meilleur vendeur.

SERGE

Quand il aime, il aime.

SINCLAIR

L'Europe est mal en point. La crise est allée là-bas. Ils ont des chômeurs, des défilés, des combats de rues.

SERGE

Comment va l'Allemagne ?

SINCLAIR

La violence habite partout.

SERGE

Veille de révolution, peut-être.

SINCLAIR

On ne sait pas. Il y a beaucoup de fascistes, très puissants. Des armées noires.

SERGE

Et le cinéma ?

SINCLAIR

Sonore, sonore. Les salles transformées, avec haut-parleurs. Tous les films parlent.

SERGE

Parlent, ou chantent ?

SINCLAIR

Parlent. Ils sont loquaces ! Bonne affaire pour nous, romanciers. C'est le temps du roman qui vient.

Que se passe-t-il ?

Les gamins tournent autour de Hunter.

LES GAMINS

Mister ! Mister !

HUNTER

J'exige que vous les arrêtez.

SERGE

Je n'ai aucun pouvoir.

HUNTER

Vos amis !

Il gifle le petit Apolinario, durement. Les gosses s'enfuient.

HUNTER

Ils sont surexcités.

GRICHA

Vous ne devriez pas, Hunter. Vous ne devriez pas frapper cet enfant.

SINCLAIR

Et ici, comment vont les choses ?

SERGE

Bien, très bien. On avance.

SINCLAIR

Lentement, non ?

SERGE

Pas du tout. Il faut du temps. La fin approche.

SINCLAIR

Bonne idée. On est là depuis un an.

SERGE

Sinclair, il se fait du bon travail.

SINCLAIR

Tant mieux. Il le faut, avec tout cet effort. Nous avons pris tant de risques, nous voulons ce film si intensément. Tous. Vous savez mobiliser les

hommes.

Mais nous nous sommes trompés à fond sur la durée. Et donc le prix.

SERGE

Parce que l'œuvre vit, elle demande, c'est un enfant qui veut vivre.

SINCLAIR

Parfois il faut résister aux enfants. Serge, expliquez-moi. Pourquoi tourner dix fois chaque scène ? Au laboratoire, ils s'étonnent. Toutes ces prises identiques. Ma femme s'exaspère. Que faut-il répondre ?

SERGE

Je ne vois rien. Je ne vois pas ce que je tourne. On développe les rushes à Hollywood : je suis aveugle, je suis comme un peintre aux yeux bandés. Je prends des sécurités, je vérifie. Imaginez tout ce travail ruiné parce qu'une seule scène serait tachée d'une erreur. Je ne peux pas prendre ce risque ! Pour nous tous.

SINCLAIR

D'accord. Je comprends. Mais dix fois ? Deux, trois fois suffiraient. Il y a des kilomètres de taureaux en sang !

SERGE

Vous les avez vus ? Est-ce que c'est beau ?

SINCLAIR

Je ne sais pas. Je ne suis pas le bon juge. Certains disent que c'est peut-être ce qu'on a fait de plus beau depuis qu'il y a du cinéma.

SERGE

Sinclair. Croyez-moi. J'avance. Plus qu'une partie à tourner. Il me faut de la pellicule. Dites à Hunter de sortir sa pellicule, nom d'un chien.

AGUSTÍN, *revenant*

Serge ! Une décision ici. Cinq minutes !

SERGE

Je viens. – Excusez-moi.

Il sort.

SINCLAIR

Monsieur Grégoire. Madame. Pouvons-nous parler ?

*

6.

Expliquez-nous ce que fait Serge. Ce qu'il veut. Nous ne comprenons plus.

Vous ne dites rien ? Le tournage dure depuis un an. Est-ce qu'on voit le bout ? Allons-nous tourner un an encore ?

Le contrat prévoyait vingt-cinq mille dollars. Nous en sommes à cinquante-trois mille. J'entends Jessie, disant qu'évaluer un film est un métier.

Serge s'est complètement trompé. Le tournage est un bateau ivre, nul ne sait où il va. On ne peut pas traiter ainsi l'argent des autres.

Ce qu'il tourne n'a plus de lien avec le scénario. Le laboratoire reçoit des scènes inexplicables. Pourquoi les photos du Président du Mexique ? Du Général des Armées ?

GRICHA

Pour tromper la censure.

SINCLAIR

Vous êtes au mieux avec le gouvernement.

GRICHA

Pas du tout. Leur délégué – Agustín – est métamorphosé. C'est notre meilleur ami.

SINCLAIR

Et vous croyez cela ?

GRICHA

Lui aussi doit ruser. C'est à sa demande que nous avons fait ces prises. Il nous obtient des figurants, des armes, des logements. Un train.

SINCLAIR

Il y a de quoi faire un montage de dix heures. Serge espère-t-il tenir le public pendant dix heures ?

ASJA

C'est une œuvre large.

SINCLAIR

Mais incohérente. Il n'y a aucune unité. Hunter pense que Serge réalise plusieurs films, sans le dire.

GRICHA

Fantasmagorie.

ASJA

Il s'agit d'un ensemble construit, que chacun connaît. Un prologue, un épilogue, et quatre parties qui font comme quatre nouvelles.

SINCLAIR

Que vient faire la procession de Pâques ? Elle n'était prévue nulle part. Ce débordement de religiosité flagellante, morbide.

GRICHA

C'est le pendant aux gamins qui rient, le Jour des Morts.

SINCLAIR

Le Jour des Morts était prévu. Images burlesques, drôles, comme Serge l'avait annoncé. On ne peut pas indéfiniment rajouter des scènes.

GRICHA

En un an, le projet évolue.

SINCLAIR

Oui : un an, c'est trop long.

ASJA

Vous êtes écrivain, vous devez comprendre. C'est une donnée stylistique. Le film est un ensemble fragmenté. Comme le plafond de la Sixtine. Ou *Faust*. Un tout complexe d'éléments disparates.

SINCLAIR

Michel-Ange, ou Goethe, travaillaient seuls. Ils n'engageaient pas, sur des années, une équipe, deux pays, de l'argent.

ASJA

Lorsque vous parlez d'argent, auriez-vous l'amabilité de vous rappeler que Serge travaille ici pour rien ? Comme nous tous. Pour vous.

SINCLAIR

Pour son œuvre, vous le savez parfaitement.

ASJA

D'autres travaillent pour leur œuvre, et touchent un salaire. Avec vos livres, vous édifiez une œuvre. – Gratuitement ?

Nous avons une responsabilité globale. Le film est un tout. Trois ans de travail, depuis que Serge voyage. Nous aurons à en rendre compte, devant l'Union Soviétique, ses artistes, son peuple.

SINCLAIR

Mademoiselle, je connais bien l'Union soviétique. Sachez que la situation là-bas a beaucoup changé depuis votre départ. Le gouvernement est maintenant très prudent avec les expériences. L'avant-garde n'est plus très prisée, on s'en méfie. L'époque est à la construction industrielle : le gouvernement encourage les artistes populaires, pas le formalisme, les recherches de stylistique fragmentée. Le Mexique est loin, renseignez-vous. J'ai beaucoup entendu parler d'un article dans la Revue de cinéma qui émet de très vives réserves sur *Le Cuirassé*.

GRICHA

Sur *Le Cuirassé* ? Vous êtes sûr ?

SINCLAIR

Tout à fait sûr. Rien n'est fixe en Histoire.

*

HUNTER

Serge ne se préoccupe pas de l'opinion du gouvernement soviétique.

GRICHA

Qu'est-ce que cela veut dire ?

HUNTER

Serge n'a pas l'intention de retourner en Union Soviétique.

GRICHA

Qu'est-ce que vous racontez ? Vous êtes fou ?

HUNTER

Serge a l'intention de s'établir au Mexique. Ses actes le prouvent. C'est

pour cela qu'il multiplie les contacts avec le gouvernement d'ici. C'est pour cela qu'il cultive l'amitié d'Agustín. C'est pour cela qu'il fait durer le tournage, sans fin, en inventant chaque jour une nouvelle idée. C'est pour cela qu'il a filmé les dictateurs du pays.

GRICHA

Hunter, vous avez la fièvre.

HUNTER

Aviez-vous entendu parler de filmer un train ? Où était-il question d'un train ? Agustín a fait venir un train : c'est Serge qui le lui a demandé.

GRICHA

Mais non ! C'est un cadeau pour le tournage

HUNTER

Un train ? En cadeau ?

ASJA

Quel peut être l'intérêt de Serge à rester au Mexique ?

HUNTER

Il est tombé amoureux de ce pays. Il a perdu ses complexes, découvert son érotisme.

ASJA

Quel érotisme ?

HUNTER

Vous savez bien, Madame. Et il n'est plus communiste. Il est devenu mystique.

SINCLAIR

Cette histoire d'érotisme, je ne sais pas, je ne veux pas savoir. Mais pour le mysticisme, il y a quelque chose, c'est sûr. Cela se voit dans les images. Toutes ces églises, ces croix, ces Vierges.

GRICHA

C'est le Mexique. Serge n'a rien de chrétien.

HUNTER

Chrétien, non. Il faut chercher sous le christianisme.

ASJA
Sous le christianisme ?

HUNTER
Avant.

ASJA
Expliquez-vous.

HUNTER
Enfin, Serge est juif.

*

ASJA
Quelle est votre proposition ?

SINCLAIR
Un des épisodes fait une histoire complète. La révolte des jeunes Indiens après le viol de la fiancée. C'est très beau, le public aimera beaucoup. Ne faudrait-il pas, comme première étape, pour rassurer les commanditaires, en faire un film ?

Serge viendrait à Hollywood, pour le montage, ce ne serait pas très long. Ensuite, il pourrait retourner en Russie, monter une version de l'ensemble, plus conforme à ses vues. Je pense que Serge veut rentrer.

ASJA
Mais le film n'est pas fini.

SINCLAIR
Il arrive un moment où un artiste ne voit plus la fin de son œuvre. Il se perd, il ne sait plus arrêter.

ASJA
Sinclair. Le film a un plan d'ensemble, en six parties. Ce plan est net, connu.

Cinq parties sont tournées. La sixième est l'histoire de la soldate. Vous savez. Serge en parlait, dès le début.

Cette histoire tient l'ensemble. Elle donne l'unité. Tout le Mexique se

résume et se boucle dans cette femme qui fait la guerre pour suivre son homme, et change d'homme quand il meurt. C'est la continuité du peuple. Le moment de Révolution.

On ne peut pas filmer le Mexique sans sa Révolution ?

SINCLAIR

Pensez-y. S'il n'a pas trouvé la Révolution en un an, peut-être qu'il ne la trouvera plus.

HUNTER

Il ne la cherche plus.

SINCLAIR

Je comprends ce que vous dites. Je n'ai pas signé le contrat. C'est ma femme, au nom d'un groupe d'amis dont elle a engagé l'argent. Ma femme est plus dure que moi. Je pourrais accepter. Mais elle. Ce n'est pas une artiste. Elle a les pieds sur terre. Nous, artistes, avons besoin de femmes de cette sorte.

Pensez à tout cela. Il sera bon de ne rien filmer aujourd'hui. Il faut faire le point, tête calme. Je vais au village, trouver du courrier. Oui, la vie continue ailleurs, le monde n'est pas contenu dans le Mexique.

Reposez-vous. Réfléchissez. Ne tournez rien. Nous reparlerons ce soir.

Sinclair et Hunter sortent.

*

7.

GRICHA

Il le cherche. Oui : Serge. Il tire, il tire, il veut que quelque chose casse. À moi aussi, il échappe. Je le suis, à l'aveugle.

Il faudrait lui dire non. Vous avez beaucoup d'influence. Il vous regarde, il vous écoute. Vous l'étonnez, il n'a pas de prise. Il ne sait toujours pas ce que vous méditez, ce qui vous amène. Vous êtes très silencieuse.

Vous pourriez lui dire non. Mais vous lui passez tout. Votre présence l'encourage. Il n'était pas comme ça avant. Avant votre arrivée. Votre

présence n'est pas bénéfique.

Je dis ce que je pense. Le film est menacé. Je ne l'admets pas. Je donne des années pour le film. Je pourrais être ailleurs. Faire de belles choses. Plutôt que crever ici, dans la chaleur et la peste.

Nous sommes tous malades. Des semaines d'arrêt, par les maladies. Pas vous. Vous tenez bon, pour une Nordique. Quelque chose vous porte.

Le plus grave, c'est Édouard. J'ai peur que ses yeux nous lâchent. Il a mal, il pleure. Il faut finir le film, pendant qu'Édouard voit clair. Il ne faut pas couler dans ce marécage.

Hunter est fou. Mais ne grattons pas trop son délire. Quant au désir de Serge de retourner au pays. Les fous ont du nez. Et vous ? Est-ce que vous voulez rentrer ? Vous n'aimez pas l'évolution du régime. Vous avez bien été trotskyste ?

Je vais vous dire ce qui vous inquiète, Serge et vous : ce ne sont plus les intellectuels qui pilotent, qui font la route. On s'occupe du peuple. Le moment est venu de donner la parole au peuple, le peuple veut de la nourriture, des usines, du travail. Le capitalisme est un ennemi brutal. On n'en est plus aux finesses.

Et l'art change, et c'est juste. Ce que dit Sinclair vous affole ? Moi, je comprends. Le peuple n'a plus besoin du formalisme. C'était une autre époque. La Révolution, notre adolescence, les romantiques. Nous avons grandi. Serge ne veut pas le croire. Le Poète est suicidé.

Serge ne veut pas du temps qui passe. Il s'enferme dans nos vingt ans, ou bien il court vers le vide, cheval fou, pour échapper. Vous ne devriez pas l'applaudir. Vous devriez lui parler autrement.

Mais vous ne pouvez pas. Vous êtes amoureuse. Follement, comme les femmes. Et puisqu'il est inaccessible, vous vous rendez indispensable par votre approbation, votre accompagnement de sa démente.

Faites attention. Sa démente peut nous conduire à l'abîme. Rien ne l'arrête, lui. Rien. Il peut nous emmener à des extrémités que vous ne soupçonnez pas. Je le connais. Je suis le seul qui le connaît. Il peut nous perdre : lui, vous, moi, Édouard. Et le film. Il peut perdre, noyer, tuer le film.

On entend la voix de Serge, qui appelle.

ASJA

On vous demande, Grigori. On a besoin de vous.

Fermez votre chemise. Ou enlevez-la. Vous n'êtes plus à Hollywood.

*

8.

SERGE, *revenant*

Que s'est-il passé ? Sinclair était là ? Qu'est-ce qu'il a dit ? Qu'est-ce qu'il veut ?

ASJA

Il est dérouté. Il voulait des nouvelles du tournage. Il en a eu.

SERGE

C'est grave ?

ASJA

Non. Il faut tourner. Où en est-on ?

SERGE

Gricha, je n'ai que deux nouveaux hamacs. On peut en prendre ici : je filmerai moins la gare. Dispose-les. L'heure tourne. Je parle aux enfants.

GRICHA

Mais, où ?

SERGE

Les hamacs ? Dans le train !

Entre Agustín, avec un groupe d'Indiens.

AGUSTÍN

Voici des villageois.

SERGE

Bonjour. Merci de venir. Je suis content de vous voir, tous. Bonjour Panchito. Isabel. Modesta. Bonjour, chef. Un musicien ! Magnifique. Que pensez-vous du train ? Il est beau, n'est-ce pas ?

AGUSTÍN

Tu connais déjà les noms ?

SERGE

Nous sommes amis. Nous avons parlé longtemps, hier soir.

AGUSTÍN

Serge est un Indien. Il est chez lui.

SERGE

La grand-mère m'a raconté la guerre. Elle a tout vécu. Elle est un peu sourde, on s'entend bien.

UN INDIEN

Directeur. Il ne faut pas frapper l'enfant.

GRICHA

J'en étais sûr.

SERGE

Tu as raison, chef. Je suis d'accord avec toi. Celui qui frappe est mauvais. Ce n'est pas mon ami. Il ne m'aide pas. S'il pouvait, il me frapperait aussi. On l'empêchera.

Je te remercie d'être venu. Pour le Film.

L'INDIEN

Le temps n'est pas bon.

SERGE

On commence par la mise en place des enfants. Agustín, tu peux faire patienter tout le monde ? Où est Édouard ?

ASJA

Le voici.

SERGE

Asja, restez avec moi. Tomas, Apolinario, le petit frère, venez.

Mettez-vous là. Pour ce cadre, ils sont au premier plan. Édouard, il faut le train derrière, bien sûr. La caméra très basse, par terre. Tu feras encore le serpent.

Ça va ? Comment sont les yeux ?

ÉDOUARD

Fatigués.

SERGE

La fin approche.

Apolinario, tu prends le crâne, tu le nettoies.

Doucement, avec ta main. Toi, comment t'appelles-tu ?

LE GAMIN

Victoriano.

SERGE

OK, Victor.

LE GAMIN

Victoriano.

SERGE

D'accord. Tu mets le crâne sur ta tête. Il rentre ? Parfait ! Tu es beau ! Tomasino, mets ton crâne aussi. Tu en as trouvé un ? Voilà. Est-ce que tu as le pistolet ? Un fusil ? Encore mieux.

Asja, pendant la prise, à un moment, sur mon signal, il faudra qu'ils regardent l'objectif. Tous les trois. Ils seront nus. Tout nus, au moins les deux petits. Le grand, on verra. Accroupis, ce sera pudique, mais comme par hasard. Oh, le grand aussi. Pas tout de suite, juste avant la prise. Les têtes de morts sur leurs têtes. Regardant l'objectif.

ÉDOUARD

On dirait qu'il va pleuvoir.

SERGE

Impossible.

Je vais parler aux femmes. Mes hommages, Mesdames. Modesta, ton mari est là ? C'est lequel ? Bonjour. Comment t'appelles-tu ?

L'INDIEN

Primitivo.

SERGE

Modesta et Primitivo. Ah, si j'écrivais des romans !

Dis, grand-mère, (ah, elle est sourde), les femmes étaient sur le toit des trains ? Cuisinaient ? Faisaient des feux ?

Il faut trois feux sur le toit du wagon. Vous sauriez ? Doucement, doucement.

Pourquoi riez-vous ? Qu'elles sont belles. Allez, dites-le moi.

AGUSTÍN

Elles n'osent pas.

SERGE

Tu sais ?

AGUSTÍN

Oui.

SERGE

Il peut me le dire ?

AGUSTÍN

Elles veulent regarder dans la caméra. Elles ont peur.

SERGE

Édouard, petite initiation. Vite, je vous en prie, le temps passe. Je voudrais des feux, sur le toit !

HUNTER, *arrivant*

Que faites-vous ? M. Sinclair a ordonné qu'on ne filme pas aujourd'hui !

SERGE

Comment ?

HUNTER

Vous savez bien. Vous ne filmerez pas. Pliez ça !

Vous croyez l'ignorer ? Je ne vous laisserai pas faire. Vous n'êtes pas le maître ! Le monde n'est pas à vos pieds ! Vous injuriez. Vous faites le Prince décadent. Vous courez les marmots. Et chacun doit se courber, vénérer l'idole, se taire. N'y rêvez plus, Monsieur Serge. On ne filme pas. Quelqu'un commande. Quelqu'un paie. Vous suivez. Comme les autres. Ça change, ça change ! Le patron est venu !

On entend une détonation. Hunter beugle.

GRICHA

Qu'est-ce que c'est ?

HUNTER, *crie*

Il me tire dessus !

Il part en courant.

GRICHA

C'est le même ! Tu es fou ! Donne ce fusil ! Il est chargé ?

Tous les Indiens rient. Serge rit avec eux.

Riez ! Est-ce qu'il est touché ? Riez !

Il sort.

ÉDOUARD

La pluie arrive.

SERGE

Mettez-vous à l'abri. On arrête un moment. Pas trop loin. Restez dans la gare, ça va reprendre. On tournera aujourd'hui. Jamais un jour sans tourner : ça porte malheur.

*

AGUSTÍN

On peut en profiter pour manger un peu ? On a prévu quelque chose pour tout le monde.

SERGE

Tu es une fée. C'est le boulot de Hunter. En principe, Hunter devrait penser aux repas.

AGUSTÍN

Oui, Señor, mais c'est mon peuple.

SERGE

Évidemment. Allons. J'ai faim aussi.

*

Ils mangent. Le musicien prend son instrument, et joue.

ASJA

Regardez, Serge.

Les trois enfants, portant les têtes de morts, se sont mis à danser. Bientôt le groupe les acclame, et les accompagne en battant des mains.

*

ASJA

Une éclaircie.

SERGE

On reprend ! Tout le monde se remet en place. Vite ! Profitons de l'arrêt de la pluie. Asja, pouvez-vous replacer les enfants. Gricha, occupe-toi des femmes sur le toit, et des feux. Où est Édouard ?

GRICHA

Il trafique dans ses boîtes.

SERGE

Édouard !

Les hommes, montez dans le wagon. Couchez-vous dans les hamacs. C'est l'heure de la sieste. Il fait chaud.

UN INDIEN

Il ne fait pas tellement chaud.

SERGE

C'est le cinéma, compañero. Il n'y a pas la Révolution, non plus. Au cinéma, on la voit. Pareil pour la chaleur.

Arrivent Sinclair et Hunter. Ils regardent.

C'est la sieste. Les hommes sont dans les hamacs. Certains se balancent, doucement. Je ne sais pas si vous vous balancez dans les hamacs. Sur l'écran, cela donnera l'impression de chaleur.

Les femmes sont au-dessus. Elles ont fait des feux, pour cuisiner, les feux ne sont pas éteints. Elles sont assises, en silence. Certaines fument des cigares. D'autres la pipe.

En bas, tout devant, les enfants jouent avec des armes, et des crânes. Ils sont au premier plan, comme à l'avant d'un tableau. Où est Édouard ?

Modesta sur le toit, avec les femmes. Son homme dessous, dans le wagon. Elle se glisse le long de la paroi, pour aller le rejoindre. Les autres hommes la voient passer, personne ne dit rien, certains font un sourire, gentil.

Le musicien est sur le marchepied, avec son instrument. Il joue. Cela fait rêver les autres. Y a-t-il assez de hamacs ? S'il en manque, un homme peut s'asseoir sur la fenêtre. Un autre sur la marche, près du musicien.

D'autres peuvent dormir au sol, devant le train. Là, par terre. On trouvera une couverture. Toi, viens. J'ai vu ta femme là aussi. Appelle-la. Couche-toi sur la terre mouillée.

Ils ne sont pas assez sales. Ce sont des guerriers. Prenez de la boue. Salissez-vous, comme à la guerre. Il faut donner des cartouchières aux femmes, surtout les fumeuses. Qu'on voie ces bandes qui leur barrent le ventre. Des armes. Rajoutez des armes.

C'est dommage. Avec la boue vous allez poisser vos habits. Vous ne faites pas la guerre, vous. Le mieux serait de se découvrir. Déshabillez-vous. C'est normal, il fait chaud, c'est la sieste. Primo, déshabille-toi. Ta femme va venir te rejoindre, tu vas lui donner beaucoup d'amour.

Oui, les enfants aussi. Gardez les crânes, et les armes. Allez. Tout ce village, qui était mort, revit dans la dorure des corps. Les corps sont dorés, c'est le trésor de Moctezuma. La nature remonte sur la terre, et se réconcilie, se réunit avec elle-même dans une champ d'or et de fécondation. Les femmes d'en haut, si vous avez d'autres maris, rejoignez-les, c'est l'heure. Les vieilles, fumez en paix, veillez sur vos filles qui vous donneront encore des tout-petits. Descendez aux hommes, les jeunes, sertissez-les de baisers. Balancez, les hamacs. Joue, musicien. On filme à l'instant. Quand je ferai signe, que les enfants me regardent. Pour une prochaine prise, je ferai peindre sur le wagon une Vierge de Guadalupe.

ÉDOUARD

Serge, il n'y pas de pellicule. Je ne trouve pas la pellicule. On me l'a volée.

SINCLAIR

Il n'y aura pas de pellicule aujourd'hui. Je l'avais dit : je ne voulais pas qu'on tourne. Ça n'a plus d'importance. Il n'y aura pas de pellicule pour les jours suivants. On ne tournera plus.

SERGE

Attendez, Sinclair, pas maintenant. Il faut faire le plan, tout est prêt. On va reparler de tout ça. J'écouterai vos objections. On trouvera un accord. Vous et moi, on s'est toujours plutôt compris. Il n'y a pas de raison. Nous n'avons pas d'intérêts contraires. Il faut faire ce plan. Dites à Hunter de sortir la pellicule. Voyez : tout le monde attend, c'est délicat.

SINCLAIR

Vous ne comprenez pas, Serge. C'est fini. Le film, c'est fini. On arrête là. Nous n'allons pas en discuter maintenant. Je vous connais, vous ne comprendrez pas, pas tout de suite. Vous ne comprenez les autres que lorsqu'ils se plient à vos idées. C'est-à-dire qu'au bout du compte, vous ne comprenez que vous-même. Tant pis. Il faut quelqu'un qui vous dise non un jour, comme à un petit garçon. Ce sera moi. C'est fini. Le film est fini. Vous pouvez tout plier.

Il s'est mis à pleuvoir. Voici le grand orage, à la Mexicaine – tonnerre, avalanches d'eau. Un moment d'indécision, et tous se replient loin du quai.

AGUSTÍN

Il pleut trop pour rester dans la gare. Le toit est percé. Allons à la maison commune.

Agustín et les villageois disparaissent. Sinclair et Hunter aussi. Édouard protège la caméra, l'emporte.

SERGE

Sinclair, écoutez-moi. Gricha ! Viens !

Serge sort.

*

ASJA

Ne reste pas là, Gricha. Tu ruisselles.

Fais attention. Tu étais malade. Ça ne sert à rien. Viens au moins dans le

wagon.

Tu es brisé. Enlève ta chemise. Prends cette couverture, elle est un peu sèche. Au cœur de l'orage, on dirait qu'il fait plus chaud. Pays du songe. Allonge-toi dans le hamac. Je te balancerai. Nous sommes enfantins. Tu pleures ? Tout pleure la gare, le wagon. Tu pleures comme tu vis : violemment, par secousses. Tes sanglots font comme des cris dans le tonnerre.

Comme tu aimes ce film. Enlève ton vêtement. Fais-moi une place à ton côté.

*

9.

La pluie a cessé. Grigori et Asja dans un hamac. Ils sont nus, ils dorment.

SERGE

Gricha ! Gricha !

Je n'ai pas pu le voir. Il ne veut pas me parler. Je me suis promené. J'ai regardé les lianes.

On est détrempés. Les bêtes aussi. On séchera vite, avec la chaleur.

Asja, vous me croyez homosexuel, n'est-ce pas ? Beaucoup de gens le croient. Je me suis posé la question. C'est faux.

La nature est traversée par une différence, qui la fissure, la fait éclater en deux. Cette coupure en deux est le vivant. L'homosexualité rêve un retour à l'indifférence primitive. Je ne partage pas ce désir. C'est le vivant que j'aime, dans les corps. Pas l'informe, la régression. J'aime ce qui s'annonce. Le futur.

Est-ce que vous me croyez ?

Arrive Édouard.

ÉDOUARD

J'ai vu Sinclair. Il dit qu'il a toujours été tenu à l'écart. Que Serge n'a jamais dit ses intentions.

Il est écrivain. Le cinéma le fascine. En faisant le film, il espérait comprendre. Il voulait voir ce que Serge avait dans la tête, l'imaginaire. Serge

l'a toujours traité comme une banque. Serge est plus ami avec le Mexicain, qui pourtant est le délégué de la censure. Serge n'écrit que pour parler d'argent. Il n'a jamais communiqué son rêve.

Il dit qu'il n'arrive plus à rassembler les fonds. Les fonds ne viennent pas de lui, ni de sa femme. Ils se sont dévoués pour convaincre un petit groupe de financiers. Ils n'y arrivent plus. Personne ne veut donner le complément. Sa femme est devenue hostile. Elle croit que Serge est un escroc, et un déséquilibré. Elle n'écoute plus rien. Les bailleurs de fonds sont les amis de sa femme.

Il dit que lui, sa femme, tous ces gens se sentent solidaires de l'Union soviétique. Il a paru des articles à Moscou contre Serge et son cinéma. On l'accuse d'être formaliste, intellectuel, étranger aux aspirations du peuple. On déclare que le film sur la campagne est raté. Certains ont laissé entendre que Serge ne veut pas rentrer au pays, qu'il est devenu un agent mexicain, un fasciste. Il dit qu'il s'est battu passionnément pour défendre la loyauté de Serge à l'égard de son pays. Qu'il a écrit à Moscou, démenti. Maintenant il ne sait plus vraiment ce que Serge veut, ce qu'il pense. Il y a ces histoires sexuelles, pourquoi Serge déshabille les gens.

Jusqu'à aujourd'hui, il hésitait, il voulait essayer d'aller au bout. Mais Hunter est certain qu'Édouard a voulu le faire assassiner.

Et il a reçu tout à l'heure un télégramme de Staline.

GRICHA

De qui ?

ÉDOUARD

Staline dit que Serge a perdu la confiance du peuple, qu'il ne croit pas que ça changera de sitôt. Il dit que Serge est considéré à Moscou comme un déserteur.

Nous trois aussi, je suppose.

SERGE

Et les yeux ?

ÉDOUARD

Pas très bien. J'ai une démangeaison, je pleure.

SERGE

Gricha ? Tu ne vas pas rechuter, avec cet orage ?

GRICHA

Non, ça va mieux. J'ai dormi.

*

10.

AGUSTÍN, *arrivant*

Serge, les villageois vont partir. Ils veulent te saluer.

Entrent les Indiens.

Ils sont tristes. Ils savent que c'est mauvais pour le film. Ils sont tristes pour toi, pour vous.

Ils te proposent une petite fête. Les musiciens veulent jouer. Les femmes disent qu'on peut faire des tortillas.

SERGE

Une fête ? C'est gentil. Pourquoi une fête ?

AGUSTÍN

Pour se séparer. Pour écarter la peine.

ASJA

Tu dis toujours que les Indiens narguent la mort avec des danses. Le film est mort. Ils veulent danser.

SERGE

D'accord pour la fête. Je suis content. Merci.

AGUSTÍN

Allons, préparons tout. Faisons des feux ! Joue, musicien ! Allons chercher à boire ! Pas de tristesse ! On va danser !

Serge s'assoit, sur une pierre, et sort de sa poche un petit carnet. Il dessine.

UN INDIEN

Patroncito, un peu de pulque ? Bois, c'est bon. C'est le feu du Mexique.

SERGE

Je veux bien.

ÉDOUARD

Je ne l'ai jamais vu boire.

ASJA

Qu'allons-nous faire ?

SERGE

Il faut aller à Hollywood. Parler avec Sinclair. Revenir ici, tourner *La Soldate*.

ASJA

S'il refuse ?

SERGE

On trouvera de l'argent. C'est une question d'argent. J'irai voir Chaplin. Ou Jessie, qui m'aime bien. L'affaire est bonne, le film presque fini.

ASJA

Tu y crois ?

SERGE

On ne peut pas laisser la Soldate. Elle est en creux, depuis le début. Elle nous attend. Je l'aime.

ASJA

Et l'inachèvement ?

SERGE

Lequel ?

ASJA

Le tombeau de Michel-Ange. Tu aimais cet inachèvement.

SERGE

Michel-Ange ne pouvait pas l'aimer.

Avant de partir de Moscou, nous avons passé une soirée de fête. On jouait à la Renaissance, comme des gosses. Édouard était Michel-Ange – pas moi.

ASJA

Et les autres ?

SERGE

Gricha : Raphaël – assez bien vu. Moi, Léonard.

J'aurais aimé l'inachèvement il y a dix ans, quand la Révolution faisait de nous des sculpteurs, des tailleurs dans la pierre. Maintenant, nous devenons peintres. Un peintre doit finir.

ÉDOUARD

Vous avez vu ? Les vieilles sont folles de Gricha. Elles vont le faire danser.

SERGE, *à Asja*

Fais attention. Elles vont te le prendre. C'était bien, ce moment avec Gricha ?

AGUSTÍN

Serge, veux-tu goûter au pulque ? C'est bon, ça chauffe le ventre. Tout à l'heure, ils vont chanter. Je crois qu'ils font un corrido pour vous.

ASJA

Qu'est-ce que c'est ?

AGUSTÍN

Des chansons qu'on écrivait pendant la guerre, avec les événements du jour. Ils revivent la révolution. Ils vont composer le corrido du film. Le film entre dans l'histoire de la poésie populaire. C'est important !

SERGE

Ce pays est féroce.

ASJA

Tu ne l'aimes plus ?

SERGE

Tu sais, souvent j'ai envie d'arrêter le cinéma. Je ressens la même impression qu'en vingt-trois, au théâtre. Il me semble que le cinéma n'est pas pour moi.

Je voudrais être écrivain. Philosophe. Professeur. Ça t'étonne. Je voudrais enseigner, dire des choses utiles, aider des autres. Ce que j'aime le plus, ce sont les livres. Mon plaisir le plus sensuel. Beaucoup plus que les images.

ASJA

Pourquoi féroce ?

SERGE

La blessure coloniale, jamais fermée. Le pays né de la guerre, de l'extermination des uns par les autres. Les Mexicains sont faits de ça : un peu Indiens, un peu Espagnols. J'ai cru aimer les deux, le tout, et la coupure. Mais ça saigne. Tu sais, leur révolution était monstrueuse. Les chefs, des deux côtés, d'une cruauté barbare : familière, comme bon enfant. Pancho Villa pendait les hommes nus, pour les voir bander à la mort. Un désabusement macabre, que tu sens partout.

ASJA

C'est ce que tu admirais ?

SERGE

Le pays des mises à mort, des arènes sanglantes. Le peuple entier sur la croix. As-tu vu le regard du taureau ? C'est lui le Crucifié, la victime. Il paye pour tous les autres. L'emblème. Le taureau sur la Croix.

ASJA

Que te fait la Croix ?

SERGE

La Croix, rien. La mort, rien. Ce qui m'exalte,

LES ENFANTS

Serge ! Serge !

SERGE

c'est le pas hors de la mort. Le réveil. La Pâque.

Tomas s'approche, avec ses deux frères.

TOMAS

Il ne faut pas être triste, Serge. C'est une fête. Il faut danser.

UN PETIT

Viens danser avec nous, Serge !

SERGE

Je viendrai, Victor. Je viendrai.

LE PETIT

Victoriano.

ÉDOUARD, *surpris*

Tu vas danser ?

Les enfants s'éloignent.

GRICHA, *s'approchant*

Qu'est-ce que tu dessines ? Bon sang, tu n'y vas pas de main morte.

SERGE

J'aime le trait continu.

GRICHA

Asja, ne regardez pas. C'est ordurier. Obscène.

ÉDOUARD

On voit le torero qui embrasse le Taureau crucifié, et sa langue lui fouille la bouche. On voit un crucifié dont la bite monte si loin que le larron d'à-côté la suce.

GRICHA

Édouard ! Arrête ! Tu as bu !

AGUSTÍN

Venez danser, les Russes ! Les musiciens jouent pour vous !

SERGE

C'est un cadeau.

ASJA

Pour qui ?

SERGE

Sinclair. Et Madame. Je vais les envoyer dans une malle. Bien au-dessus, visibles à la douane. C'est pour le Nobel. Et les élections de Californie.

GRICHA

Tu vas te l'aliéner, pour toujours.

SERGE

Je n'ai rien, Gricha. Je n'ai pas vu une image de mon film. Je n'ai pas de pierres, moi. Je n'ai rien produit depuis quatre ans. Je ne sais plus la force de

mes actes. Je vis hors des choses, rien n'existe. Je suis un fantôme, de la cendre. Laisse-moi frapper. Je veux frapper. Je veux faire mal.

GRICHA

Il y a des heures de film. Des centaines de plans. Toute cette année de travail. Ça existe. C'est développé. C'est de la pellicule, des images. Et il les a.

AGUSTÍN, *revenant*

Allez, assez de paroles. La nuit tombe. Regardez les feux. Oubliez le film. Il faut danser. Voyez les Indiens : ce sont vos amis. Eux ne vous laissent pas, ne vous trahissent pas. Ils pourraient être rentrés au village. Ils vous connaissent à peine. Ils sont là. Ils jouent de la musique, ils font des tortillas, ils ont ramené leurs provisions de pulque. Et ils vont chanter. Faites honneur à leur amitié. Venez danser avec eux.

LES INDIENS

Les Russes ! Les Russes !

SERGE

Allons-y. Comment est le pas ?

Il se lève, avec Asja, et tous deux se mettent à danser, gauchement, avec fragilité, au milieu de la gare. Les Indiens battent des mains.

ÉDOUARD

Serge danse ! Il a bu, il danse ! Incroyable !

Il les rejoint, se met à danser aussi.

AGUSTÍN

Bravo ! Bravo ! Vive les Russes ! Vive les Soviets ! Vive le Cinéma !

ÉDOUARD

Gricha ! Regarde ça ! Serge danse ! Prends des photos ! C'est le moment de prendre des photos !

SERGE

Oui, je danse, avec mes Russes. C'est normal : nous respectons la coutume d'ici. Voyez comme le temps change, comme le monde tourne. Nous sommes les morts. Nous dansons. Et c'est Gricha qui filme.

Les villageois chantent la nouvelle romance en l'honneur du cinéma.

*

DEUXIÈME ÉPOQUE

III

LE WC DE LA CAVE

(Cette partie est écrite comme un film. L'idéal serait que les personnages parlent leur langue : les émigrés allemands de Paris s'exprimeraient en allemand, sauf par politesse devant leurs hôtes. Le film voudrait ainsi, pour sa plus grande part, des sous-titres. Les fallait-il pour les pages précédentes ? Serge devait-il parler russe, espagnol par moments ? Non, ce n'était pas indispensable. La vérité change du cinéma au théâtre. L'a-t-on remarqué ? – c'est le sujet de l'histoire.)

*Trente-sept.*²⁸

– I. –

Devant un rideau, qui doit être rouge (mais sur l'écran il est gris), dans un faisceau rond de lumière pâle, une jeune femme chante.

LA CHANTEUSE

Bienvenue, les Français
Bienvenue, étrangers
Qui est là ? Qui vous accueille ?
– des Allemands.

Émissaires de Hitler ?
Assassins ? Arrogants ?
Non : fuyards, bannis, mais libres,
émigrants,
pas méchants.

Elle a un fort accent étranger (allemand ? – pas sûr), adouci par un timbre voilé, un sourire d'enfant, un très beau visage arrondi, les yeux effilés, à l'orientale.

²⁸ Manière familière de désigner l'année 1937 – en particulier pour ceux et celles qui l'ont vécue.

LA CHANTEUSE

L'an dernier, en vélo
 Paris a couru la France
 La France, émue, a rougi
 et vient voir Paris

voir l'Expo, les Techniques
 voir les Arts, les Pays
 la Planète industrielle
 laborieuse
 réjouie²⁹

Cette femme a passé la trentaine. Elle bouge avec aisance, mais sans « métier ». Elle n'est pas occupée à du spectacle : plutôt à chanter, de bonne humeur, comme toute nue dans sa cuisine. L'attirail de la scène se découvre peu à peu : fruste.

LA CHANTEUSE

Les États, près du Fleuve
 ont construit leurs Palais
 Qui est à cheval, tout nu ?
 Mussolinu.

Et là-haut ? L'oiseau sombre !
 À l'affût ! Sur Paris !

²⁹ En 2015, je dois bien reconnaître que quelques unes des références historiques de cette partie peuvent rester obscures à plus d'un lecteur : et notamment certaines qui ont une importance pour l'action. Voici : en 1937, eut lieu à Paris la grande Exposition Universelle. Chaque pays voulait y représenter au mieux sa capacité d'invention, technique en particulier. Les références qui sont faites ici aux différents pavillons nationaux sont, si je me souviens bien, à peu près exactes : ainsi le pavillon italien arborait-il une statue équestre de Mussolini à la manière antique, où le dictateur apparaissait nu. Le point qui va conditionner un élément de l'intrigue, à propos du dernier couplet de la chanson, est que les deux pavillons de l'Union Soviétique et de l'Allemagne se faisaient face, littéralement, sur le bord de la Seine, aux pieds de la colline de Chaillot et de la Tour Eiffel. Les concepteurs avaient voulu rivaliser d'ambition, tenant secrète jusqu'au bout la hauteur de chaque édifice, dans l'espoir de dépasser l'autre de quelques centimètres. Le pavillon de l'Allemagne nazie était surmonté d'un aigle, et celui de l'URSS du célèbre couple figurant « L'ouvrier et la kolkhozienne ».

Dans ses griffes, une araignée
Pattes jaunes
en repli

Elle descend de la scène, en chantant. La lumière l'accompagne. La salle est une cave, assez vaste, ouvrant sur divers recoins. De côté, un bar, fermé. Sur le comptoir, un jeune homme accroupi actionne le projecteur dont le faisceau enveloppe la chanteuse. Dans l'aire centrale, des chaises, vides. Le pianiste, assez âgé, a du swing. Au milieu, un homme assis, la trentaine, sur une chaise à l'envers, bras croisés sur l'accoudoir. Il regarde : comme un metteur en scène.

LA CHANTEUSE

Qui est-il ? Que veut-il ?
Tête fixe, œil qui sonde
C'est l'Aigle noir d'Allemagne
il veut le monde

Regardez : face à lui
deux figures ascendantes
Un homme, avec une femme
incongrus
pas prévus

Au fond de la salle, un petit escalier vient du dehors. Près de la porte, un homme seul, – la cinquantaine, manteau usé. Il écoute la chanteuse, très affectueux.

LA CHANTEUSE

Et les outils : marteau, faucille !
Le Soviétique, l'homme debout
Levés aussi, à hauteur d'Aigle
l'Ouvrière, le paysan

Qui prendra la hauteur du siècle ?
C'est la question de l'Expo
Dans la course vers le ciel

Qui, de l'Homme
ou de l'Aigle
montera plus haut ?

LE METTEUR EN SCÈNE

C'est bien. La fin est en carafe.

Il se tourne vers le visiteur.

Qu'en pensez-vous ?

LE VISITEUR

Excusez-moi. Je ne veux pas déranger.

LE METTEUR EN SCÈNE

Vous disiez quelque chose.

LE VISITEUR

Dans ma barbe.

LE METTEUR EN SCÈNE

Quoi ?

LE VISITEUR

Rien. La chanson est très belle.

HANS

Est-ce que la fin tourne court ?

La chanteuse les a rejoints. Elle reconnaît le visiteur, s'approche de lui, prend ses mains et le regarde avec une sorte de tendresse troublée.

LA CHANTEUSE

Walter. Tu es ici.

*

– 2. –

On descend dans la cave. Une femme, bruyante, coquette. Elle est française. Derrière elle, glisse sur les marches un long corps luisant, visage en couteau – un homme, veux-je dire.

L'ARRIVANTE

Hans, je vous présente Monsieur Desgeorges, un ami ; Desgeorges, voici Hans, responsable du Théâtre : il sait tout faire, avec rien. Je veux montrer à Desgeorges notre petite catacombe. Je peux ? Tu vois, ce n'est pas grand. Quand ils jouent, on oublie les murs. Le Monde est Là. Ils sont les poètes de ce temps convulsé.

HANS, *le metteur en scène*

Je vous en prie.

Elle n'a pas attendu la réponse : c'est la propriétaire.

LA PROPRIÉTAIRE

Vous préparez de nouveaux numéros ? Je vous admire. Que disent ces panneaux sur les murs ?

HANS

C'est la petite expo, sous la grande. Les dictateurs pavanent sur les berges, les exilés affichent dans les sous-sols.

LA PROPRIÉTAIRE

Ah.

LA CHANTEUSE, *à Walter*

Viens.

Elle l'emmène.

*

– 3. –

Il la suit. Elle passe derrière le rideau. La petite scène est dans la pénombre, une lampe de service jette çà et là quelques lueurs blafardes. Elle pousse une porte latérale. Voici une cuisine étroite, bizarrement disposée. Contre un mur, un lit de camp. Sur un évier, des produits de beauté, une glace. Vêtements épars.

LA CHANTEUSE

C'est la loge de l'étoile.

Moment suspendu. Elle s'assoit sur le lit, regarde ses pieds, prend sa tête d'une main, la relève, regarde l'homme. Elle est belle – claire, sans ombre, toute lisible, neuve, sans apprêt, ouverte, intègre, intègre, sans tache. Marlène était ainsi. Lui porte de petites lunettes métalliques derrière lesquelles perce une question illimitée : la vie entière, tout le futur. Il vient, gauche, encombré de soi. S'agenouille devant elle. Qui sourit, tombe. Ils s'embrassent.

Ils s'embrassent : longs, brutaux. Ils brûlent. Le baiser est une crampe, on entend un râle. Tout à l'heure, les yeux de l'homme auront rougi, il aura pleuré. Sans le sentir : pas de tristesse – c'est le destin qui fait mal. On verra le visage de la femme, éprouvé, brutalisé par la surprise d'une extrême jouissance, au bord de la peur, dans le vide. Voulez-vous savoir ? Chacun aura entrevu une faille, sans terme, blanche, l'outre-planète, le fond du ciel.

LA CHANTEUSE

Pourquoi es-tu là ?

WALTER

Je te cherche. Quelqu'un t'a croisée, me l'a dit. Quand je t'ai sue à Paris, j'ai eu la fièvre. J'ai fait tous les bureaux, personne ne savait rien.

Il parle à voix très basse, comme dans une réunion clandestine. Comme dans un lit, entre deux caresses, voix fendue. Par contagion, elle chuchote.

LA CHANTEUSE

Enfin, Walter, je chante tous les soirs.

WALTER

Chez les Allemands ! Comment deviner ? Je la connais, cette boîte. Je te cherchais avec les Russes.

LA CHANTEUSE

Bien sûr.

WALTER

À l'Institut d'Étude du Fascisme, quelqu'un a dit : oui, je la connais. Mon cœur, mon pauvre cœur. Et il ajoute : la danseuse ? Patatras : c'est une homonyme. Puis, une vision me traverse : à Capri, en vingt-quatre, sur la plage. Un moment, tu as dansé dans le sable. J'avais pensé : elle serait belle, sur scène. J'ai eu un doute. J'ai demandé qu'il te décrive. Tu dansais dans ses mots. Je suis venu à la course. Ici : toi qui n'aimes pas les Allemands.

LA CHANTEUSE

Histoire d'enfance. Je t'ai aimé.

WALTER

Je ne suis pas allemand.

LA CHANTEUSE

Parce qu'Hitler le dit ? Tu le crois ?

Elle lui passe la main dans les cheveux. Puis sur le ventre.

WALTER

J'ai grossi.

LA CHANTEUSE

Du temps a passé. Tu es toujours carré, un peu épais, un peu court.

*

WALTER

Où étais-tu, ces dix ans ?

LA CHANTEUSE

Ailleurs.

WALTER

Avec un homme ?

LA CHANTEUSE

Souvent seule.

WALTER

Asja, j'ai envie de toi.

ASJA

Je suis amoureuse.

*

WALTER

Toi, ici, à danser.

ASJA

Comme les temps sont devenus autres.

WALTER

Toi, la militante, l'organisatrice. Les temps ne laissent rien en place.

Tout, projeté hors de son lieu. Tout en exil.

ASJA

Je ne voulais plus être responsable. Seulement de moi.

WALTER

Tu l'es toujours...

ASJA

Du son de la voix. De la hauteur des notes.

Elle continue de le caresser, doucement. Elle sourit.

WALTER

Qui est-ce ? Le metteur en scène ?

ASJA

Un animal. Pas une brute : il est intelligent. Mais – élémentaire. Il me reconduit à l'homme que je voulais. Un animal moral. Tout entier, usiné d'une pièce. Et fragile. C'est un môme. J'ai peur pour lui. Les choses ne sont pas faites à sa mesure. Il est taillé autrement. C'est pourquoi il est communiste. Il veut un monde défabriqué, repris au début. Et moi : chienne qui jette à son maître un œil protecteur. Je ne suis pas soumise. On ne se soumet pas, on aime. Je l'aime. Il me déloge. Quand je le regarde c'est toujours l'humain qui me laisse suffocante. Et craintive. Je ne tolérerai pas qu'on lui fasse du mal. Un bébé.

WALTER

Tu as aimé un autre homme, n'est-ce pas ?

ASJA

Pourquoi ?

WALTER

Tu te défends contre une erreur passée.

ASJA

Ne parle pas de ça. C'est mon silence. Mon jardin parmi les tombes.

WALTER

Tu es communiste, aussi ?

ASJA

Je pense. Et toi ?

Il penche la tête et pose le menton sur le pouce et l'index plié.

*

– 4. –

Dans la cave, la propriétaire et Desgeorges finissent leur visite. Desgeorges est captivé par la lecture des panneaux : images et chiffres des méchancetés du nazisme.

LE PIANISTE

Hans, tu n'as pas offert à boire.

DESGEORGES, *à peine audible*

Merci.

LA PROPRIÉTAIRE

Nous allons vous quitter. Excusez-nous pour cette petite perturbation. Desgeorges est un homme important. Sa bienveillance vous sera utile.

Deux escaliers donnent dans la cave : l'un vient du dehors, l'autre communique avec l'immeuble. Les visiteurs serrent des mains, et remontent par l'escalier intérieur. Quand ils sont sortis :

HANS

Sale gueule.

LE JEUNE HOMME AU PROJECTEUR

C'est un flic.

LE PIANISTE

Tu le connais ?

LE JEUNE HOMME

Ça se voit.

LE PIANISTE

Ne juge pas sur la trogne. Les plus avenants sont les plus salauds.

Asja et Walter reviennent.

ASJA

Elle est partie ? Qu'est-ce qu'elle veut ?

HANS

René dit que le type est un poulet.

LE PIANISTE

N'ayez pas peur de la France. Ils n'ont rien contre nous. Ils détestent Hitler. C'est le Front Populaire. Le Premier Ministre est juif. Que voulez-vous de mieux ?

HANS

Au piano, papa. On répète.

LE PIANISTE

Je viens.

Il se dirige vers une petite porte, donnant dans un recoin de la cave : le WC.

ASJA

J'ai une idée, pour la fin. Au lieu de finir sur :

Qui, de l'Homme
ou de l'Aigle
montera plus haut ?

on pourrait ajouter : il faut que l'homme gagne, et vite – avant qu'à trop lutter contre l'aigle, ne lui poussent un bec et des serres.

HANS, *en riant*

Évidemment.

ASJA

On le met ?

HANS

On ne peut pas.

ASJA

Il suffit de travailler un peu. On arrange la mélodie : je m'en occupe avec ton père.

HANS

Asja, je t'en prie, ne profère pas de telles stupidités. On ne dira pas cela sur l'Union soviétique. Ici.

Avec une violence soudaine, inattendue, il a élevé la voix. Il esquisse un geste d'agacement, trop dur : frapper la chaise ou le piano. Asja le regarde, stupéfaite. Elle sort vivement. Le pianiste revient.

HANS, à *Walter*

C'est vous, n'est-ce pas ? C'est de vous, cette idée brillante ?

Il sort, en renversant une chaise d'un coup de pied.

*

– 5. –

Walter reste un instant pensif. Il croise le regard du pianiste.

LE PIANISTE

Il est nerveux. C'est la guerre en Espagne. Je vous offre à boire.

WALTER

Vous êtes très aimable. Je dois partir.

LE PIANISTE

Laissez-moi vous offrir à boire. René ? Trouve-nous quelque chose.

René – le jeune homme – est français : petit gars nerveux, musclé, des faubourgs. Walter et le pianiste s'assoient à une table du cabaret désert. Il leur apporte du vin, puis retourne vers le comptoir, derrière quoi il disparaît, occupé à une activité invisible.

Le pianiste porte une cinquantaine noble, une espèce de dignité légèrement emphatique, à l'allemande. Des cheveux gris ondulés, un peu longs, voulant être ramenés en arrière sans y parvenir tout à fait, cadrent un beau visage puissant.

WALTER

Vous jouez bien.

LE PIANISTE

Ce n'est pas ma musique. C'est l'affaire des jeunes.

WALTER

Vous avez appris ?

LE PIANISTE

Je suis hanté par le nouveau. Lorsque j'ai entendu le jazz, la première fois, je me suis dit : ce son n'est encore jamais parvenu à mon oreille. C'est troublant, comme une naissance.

Il se rapproche de Walter et prend un air de conspirateur.

Une pure invention des nègres : ces gens, pour mettre Hitler dans une telle rage, font nécessairement de la bonne musique. J'ai bien fait d'apprendre : j'ai du travail en France. Pianiste de bar n'est pas mon métier.

WALTER

Vous êtes musicien classique. D'un grand et bel orchestre allemand. Est-ce que vous jouez du violon ?

Le pianiste le considère. Walter est un peu tassé dans son manteau. Il a des cheveux encore très bruns, piqués de gris. De petits yeux malins derrière les lunettes de métal. Grand front dégagé. Moustache rebelle. L'aisance de son regard accuse la gaucherie de son allure.

LE PIANISTE

Non, Monsieur. L'instrument dont je joue ne se lit pas sur le visage.

WALTER

Je ne connais rien à la musique. Mon oncle avait un violon – et un peu votre coiffure.

LE PIANISTE

C'est le hautbois. J'étais hautbois soliste de l'orchestre de Trêves. Mon rapport avec ça est absolument passionnel. Et vous ?

WALTER

Je suis berlinois.

LE PIANISTE

Ah oui. Berlin, c'est autre chose.

On entend un violent grésillement derrière le comptoir. René trafique une radio.

LE PIANISTE

Il marche ?

RENÉ

Ça y est.

LE PIANISTE

Nous sommes pendus à la radio. Pour l'Espagne. Hans est malade. Chaque ville qui tombe, ou qui tient. Il dit que les fascistes feront leur jonction avec la mer.

Excusez-le. C'est le meilleur des hommes. Je ne dis pas cela comme père : j'ai d'autres fils. Lui est le meilleur des hommes. Croyez-moi. Quel est votre métier ?

WALTER

J'écris.

LE PIANISTE

L'exil doit être dur.

*

– 6. –

Hans revient.

HANS

Je regrette. Je suis stupide. Vous êtes un ami d'Asja ?

Walter, gêné, se lève. Il fait un geste pour repartir : par exemple, reprendre son chapeau.

WALTER

Ancien. Nous ne nous sommes pas vus depuis dix ans.

HANS

Ne partez pas. Où était-ce ?

WALTER

La dernière fois ? À Moscou.

HANS

Vous la connaissiez avant moi. Je vous envie. Étiez-vous amoureux ?

WALTER

Je dois partir. Votre père m'a déjà offert à boire, je suis en retard.

HANS

Êtes-vous encore amoureux ?

WALTER

Monsieur, le temps nous écorche. Essayons, au moins, de ne pas nous tuer entre nous.

Entre Asja. Elle est habillée pour sortir. Elle a mis un chapeau, un petit tailleur serré, des souliers avec des talons. Elle porte à la main droite un sac, un peu trop grand pour une promenade.

ASJA

Hans, je vais te demander quelque chose. Tu dois me répondre.

WALTER

Je vous en prie. Laissez-moi vous quitter.

HANS

Non. Restez. C'est mieux.

LE PIANISTE

Tu as tort, Hans.

La tête de René apparaît derrière le bar. Il observe.

ASJA

Je veux que nous ajoutions un couplet à la chanson sur l'Expo. Je veux qu'on y dise que l'Homme deviendra peut-être un Aigle, et que nous serons dévorés. Ton père et moi pouvons travailler sur la mélodie, ce sera prêt en une heure. Je veux cela. Voilà. Je veux que tu me répondes – oui ou non. Si c'est non, je m'en vais.

Un silence très épais s'installe dans la cave. Chacun craint de bouger, de peur que l'équilibre casse, que les murs tombent. René, derrière le bar, est immobile, un tournevis à la main. Le pianiste fixe un point en l'air, tête renversée. Walter lisse son chapeau, regarde Hans intensément.

HANS

Pourquoi ? Pourquoi fais-tu cela ?

ASJA

Je ne veux pas que quelqu'un me parle comme tu l'as fait tout à l'heure. Je ne l'admettrai plus. De personne.

Entre la propriétaire.

LA PROPRIÉTAIRE

J'ai pris la liberté d'appeler Desgeorges, parce que je me soucie de vos intérêts. Vous savez que je vous aime. Il dit que la Revue ne dérange personne. Mais les panneaux, c'est délicat. Vous comprenez, la France organise cette manifestation internationale. Évidemment, nous sommes contre Hitler. Mais c'est le gouvernement de son pays. Il faut un peu d'hospitalité. Il n'est pas normal de favoriser des démonstrations hostiles à l'égard d'un hôte. L'ambassadeur ne sera pas content. Bref, Desgeorges pense qu'il vaut mieux décrocher.

HANS

On ne décrochera rien. On ouvrira la revue après-demain, comme c'est annoncé. On y chantera les chansons telles qu'elles sont écrites, sans modification.

LA PROPRIÉTAIRE

Hans, mon ami, ne le prenez pas de cette manière. Je ne pense qu'à vous défendre. Ne parlez pas des chansons, je m'en moque – il n'y a pas de problème avec les chansons. Il s'agit des panneaux. Mettez-vous à ma place, tout de même. Et ne vous braquez pas, ne cherchez pas le conflit. Vous perdriez. Vous êtes accueillis. En France, et dans ma cave. On pourrait être désagréable. Ne faites pas l'enfant. Raisonnez-le, les autres. Vous, qui êtes son père. On peut vivre en paix, tout de même, dans ce pays. Sans toujours arbitrer la guéguerre que se font les Allemands.

La radio de René repart. On entend des nouvelles, indistinctes, dans une friture. René colle son oreille au poste. Tout le monde se tourne vers lui.

RENÉ

Le Gouvernement démissionne.

LA PROPRIÉTAIRE

Le Gouvernement ? Blum fiche le camp ? Ça alors !

RENÉ

Bilbao est tombée.

LA PROPRIÉTAIRE

Tombée ? Tombée où ? De quoi s'agit-il ?

Elle sort, agacée.

*

– 7. –

Hans aperçoit un verre de vin à demi-plein sur la table de son père. Il le prend, le boit d'un trait, et sort. Le pianiste va vers son piano, et joue un petit blues tranquille. Soudain, le noir.

VOIX D'ASJA

Qu'est-ce que c'est ?

VOIX DE RENÉ

J'ai fait une connerie avec le poste.

Une allumette craque. Le visage de Walter s'éclaire par en dessous, moustache et lunettes.

WALTER

Il y a des bougies ?

VOIX DE RENÉ

J'arrive.

Une bougie s'allume sur le bar. Puis une autre sur le piano, une sur la table.

VOIX D'ASJA

J'ai envie de danser. Egon, tu joues de mieux en mieux.

EGON, *le pianiste*

Dis, René, les pannes, c'est deux fois par jour maintenant.

RENÉ

Vous voulez la radio, ou non. Je vous mets la radio. Vous parlez sans arrêt d'Hitler, moi je vous l'amène sous l'oreille. Y a pas de radio sans panne. C'est le nouveau, ça aussi. Y paraît que vous aimez le nouveau : la radio, c'est nouveau.

Une ombre passe la porte.

VOIX DE HANS

C'est moi qui pars. Je suis trop lourd, je prends trop de place. Je n'ai pas l'esprit de cabaret. En Espagne je serai utile. Je comprends mieux la guerre avec des fusils qu'en chansons. À Madrid les fascistes vont gagner, ou perdre. La ligne de front est là-bas. J'y vais.

*

Trente-neuf.

(Peut-être lit-on la date sur un carton, avant la scène suivante, comme dans les films anciens ?)

– 8. –

Janvier. La cave est pleine : clients à toutes les tables, bruits de conversations, fumée. Asja y règne : va des uns aux autres, a un mot pour chacun, s'assoit ici et là. Sur scène, un petit orchestre joue un jazz actif, emmené par un contrebassiste élastique qui soutient ses comparses d'incessants branlements de tête hilares et approbateurs.

Au pied de l'escalier du dehors, un jeune homme fouille des yeux l'assistance. Il est long, blond, porte des lunettes. Asja l'aperçoit, le rejoint, et sans qu'on les entende semble lui demander ce qu'il cherche. Puis elle traverse la salle, il la suit. Elle le conduit vers une table où Walter est assis devant des feuilles, plumes, encrier, quelques livres. Près de lui, Egon, le pianiste, observe l'orchestre.

ASJA

C'est pour toi.

Walter se lève, salue l'arrivant avec cérémonie.

L'ARRIVANT

Je m'appelle Jay.

Il a un fort accent anglo-saxon.

WALTER

Je suis très heureux. Egon, voici Jay, qui arrive de New York.

Il l'invite à s'asseoir. Asja s'éloigne. Walter range maladroitement ses papiers, dans une volumineuse sacoche de cuir noir.

WALTER

Avez-vous fait bon voyage ?

À Egon

Monsieur est porteur de nouvelles de mes amis de New York.

JAY

Assez bon. Le bateau, c'est magnifique. Mais long ! On ne sait rien, aucune nouvelle.

WALTER

Il n'y a pas la radio ?

JAY

Pour le commandant, je suppose.

WALTER

Ah oui. Que voulez-vous boire ?

JAY

Seulement de l'eau.

EGON

René !

René fait le service. Il a changé : moustache fine, cheveux plaqués. Il répond d'un signe, il va venir.

WALTER

Comment vont nos amis ?

JAY

Max est très éprouvé par la situation.

Un porte-plume est resté sur la table.

Vous travaillez ici ?

WALTER

C'est surprenant, n'est-ce pas ? Je ne travaille plus très bien ailleurs. Dans la journée, à la Bibliothèque. Mais la Bibliothèque ferme tôt. Chez moi, il fait froid. Il y a un ascenseur, qui fait un grincement satanique. Au milieu de chaque phrase, j'attends le grincement. S'il vient, je m'interromps. S'il ne vient pas, je me crispe à l'attendre.

JAY

Ici, vous ne cherchez pas le silence, j'espère.

Le saxophoniste beugle, crie dans l'anche. Les musiciens rient.

WALTER

C'est différent. Il y a une sorte de chaleur. Le bruit finit par tisser une nappe amicale. Et chose curieuse – cette musique ne me brutalise pas. Vous devez être connaisseur de jazz.

JAY

Max porte un jugement sévère sur le jazz.

Egon, qui n'écoutait que distraitement – absorbé par l'orchestre – tourne la tête.

EGON

Qui est Max ?

WALTER

Mes amis forment un groupe de philosophes. Max est le dirigeant.

EGON, *montrant le musicien*

Il faudrait demander à ce type son jugement sur la philosophie.

Sur scène, le contrebassiste danse presque en faisant hululer son archet.

*

JAY

Allez-vous bientôt nous rejoindre ?

WALTER

Vous rejoindre ?

JAY

À New York.

WALTER

Oh là là.

JAY

Vous ne devez pas tarder. Le groupe est reformé là-bas. La revue paraît. On vous attend.

WALTER

L'Amérique n'est pas un pays pour moi.

JAY

Est-ce que l'Europe de Hitler sera un pays pour vous ?

WALTER

Hitler n'est pas à Paris.

JAY

Max pense que le fascisme est entré dans son offensive générale.

WALTER

Oui. Dans cette cave, on voit arriver de mois en mois, les gens qui fuient les pays que Hitler occupe. Mais il y a une borne ?

JAY

Laquelle ?

WALTER

L'Angleterre ? La France ?

JAY

Elles n'offrent plus de résistance claire.

WALTER

Elles ne deviendront pas allemandes. Paris est Paris. Londres est Londres.

JAY

Et l'Espagne ?

WALTER

Fascisme interne.

JAY

Pas de fascisme interne en France ?

WALTER

Vous n'êtes pas drôle. Et puis, Madrid n'est pas tombée.

JAY

C'est imminent.

Egon se lève, avec brusquerie. Il s'éloigne, croisé par Asja, qui vient s'asseoir.

ASJA

Alors ? Êtes-vous convaincant ?

WALTER

Convaincant ? Sur quoi ?

ASJA

Je ne sais pas. Vous avez l'air tendus.

Flotte un silence. Walter est affecté par cet échange. Jay, au contraire, regarde autour de lui, curieux, comme un insecte.

WALTER

Je fais un travail particulier. Les documents sont à la Nationale. L'air de Paris nourrit ce que je veux écrire. C'est de Paris que je traite. De quelque chose qui touche notre temps, notre histoire, et se comprend à Paris mieux qu'ailleurs. C'est difficile à dire.

JAY

Vous laissera-t-on travailler ?

WALTER

Tout de même, Monsieur. Au pire, il y aura la guerre. La dernière a duré quatre ans. Il ne faut pas céder à toutes les paniques. Il y a de l'intelligence, de la civilisation. Oui, le Front populaire se disloque. Mais il y a trois ans, on croyait presque à la Révolution sociale.

JAY

À Berlin aussi, en vingt-trois.

Egon revient, avec des boissons.

EGON

Le petit est débordé. Il y a beaucoup de monde.

ASJA

C'est l'orchestre. Il plaît.

Ils regardent l'orchestre.

*

Après un moment, Walter se penche vers Jay, lui parle à voix basse.

WALTER

Est-ce que Max vous a donné quelque chose pour moi ?

JAY

Non.

WALTER, *très dépité*

Vous êtes sûr ?

JAY

Oui. Vous attendez quelque chose.

WALTER

Quel ennui. J'attends – un chèque, pour mon dernier article. La vie est difficile. Ma propriétaire est conciliante, mais le loyer. Je m'excuse de parler de cela. L'exil, vous savez, l'exil. Des pudeurs tombent.

JAY

Que puis-je faire ?

WALTER

Je ne sais pas. Quand verrez-vous Max ?

JAY

Je vais séjourner un peu en Europe. Je fais une enquête, pour la revue. Sur le cinéma. Croyez moi, Walter. Ne restez pas ici. Allez à New York. Vous serez mieux.

ASJA

Sur le cinéma ?

*

– 9. –

Elle se lève, se dirige vers la scène, y monte, passe sur le côté de l'orchestre. Walter la regarde. Il se lève, la suit. Elle rejoint sa loge-cuisine.

La loge a changé. Moins désordre, plus coquette. Petits rideaux. Toujours le petit lit sur le côté.

ASJA

Tu ne comprends pas qu'il a raison ? Qu'il faut que tu partes ?

WALTER

On ne va pas tous déguerpir. Comme des rats. Il faut bien un peu de dignité. Je n'aime pas la fuite. L'angoisse de la fuite.

ASJA, *exaspérée*

Arrête ces âneries ! Il faut défendre sa peau, c'est tout. Le devoir, c'est : défendre sa peau.

WALTER

Et toi ?

ASJA

Moi, c'est pas pareil ! Tu es aveugle ?

WALTER

Tu diriges le cabaret antifasciste allemand de Paris, et les nazis vont t'oublier – parce que tu n'es pas juive ?

ASJA

Je peux me cacher. Le cabaret ne se voit pas sur ma tête.

Walter la regarde – triste, attendri, enfantin.

WALTER

Je suis heureux, ici. L'oiseau mourra hors de sa cage.

Asja fait un geste de la main, intriguée. Elle écoute, vers l'extérieur l'orchestre ne joue pas normalement. Ils sortent.

–10. –

Des musiciens sont interrompus. D'autres continuent, incertains. Le contrebassiste regarde la salle.

Quelques clients sont près du bar. Immobiles, un peu stupides. Derrière, un petit bruit nasillard.

L'un ou l'autre retourne vers une table. Il parle aux consommateurs, à voix basse. La conversation s'arrête.

Peu à peu, il s'établit un mouvement de la salle vers le bar. Les tablées, l'une après l'autre, cessent de parler, de rire, de choquer leurs verres. Certains clients rejoignent le comptoir.

L'orchestre se tait. Le silence inonde la cave. Le bruit nasillard, maintenant seul, se détache : c'est la radio de René.

Barcelone est prise. La guerre va finir. Le journaliste est entre Banyuls et Port-Bou, à la frontière. Des milliers d'Espagnols s'enfuient, c'est l'exode. Il décrit ce qu'il voit : familles, combattants aux blessures mal bandées, apparentes – beaucoup de mutilations. Carrioles, piétons, quelques ânes. Des convois interminables passent les Pyrénées. On ne sait pas où les mettre. Le journaliste s'interroge : faut-il ouvrir des camps ?

Dans la cave, tous sont debout, rapprochés, formant un attroupement autour du bar. Derrière le comptoir, René a pris le récepteur et le porte à bout de bras, pour que le petit bruit poussif de sa radio s'entende mieux. Il tient le poste, bras tendus, au dessus de sa tête.

*

–11. –

Avril. Le WC du cabaret se trouve dans l'un des recoins de la cave, légèrement en contrebas : il faut descendre une ou deux marches. Egon en sort. Il marmonne.

EGON

Saloperie.

La salle est bondée. Pas de musique. Pas de boissons servies. Une grande majorité d'hommes. Ils ont gardé leurs manteaux – aucune couleur. Pas de conversations dispersées : silence tendu, tous occupés à un sujet unique. Les intervenants se succèdent. Du monde, beaucoup de monde : plus que la contenance. Certains debout, d'autres serrés aux tables – assemblée

compacte, sans espaces vides, comme une fresque. Toute l'attention est portée vers la scène, où un homme d'une quarantaine d'années, épais, front large, cheveux plaqués vers l'arrière, fait office de président de séance. Il s'appelle Dieter.

DIETER

Nos camarades se sont battus pour l'Espagne mais aussi pour l'Europe des travailleurs, pour la liberté. Nous ne pouvons pas admettre qu'ils soient concentrés dans des camps. C'est indigne de la France.

UNE FEMME

Ils ont échappé aux camps fascistes, maintenant ils sont dans des camps français.

UN HOMME

La France est bouffée par la peur, voilà la vérité. La France veut se coucher devant Hitler, comme un chien.

UN AUTRE

Ne soyez pas extrêmes. La France nous accueille.

LE PREMIER

Pour combien de temps ?

LA FEMME

Dans des camps, bientôt ?

LE PREMIER

Les démocraties ont flanché, voilà, c'est foutu.

LE SECOND

Ce n'est pas la question. Il s'agit de l'aide aux camarades. Pas d'insultes au gouvernement.

UN AUTRE

Il a raison. Nous aurons tout le monde contre nous.

UNE AUTRE FEMME

Nous sommes une poignée d'exilés que personne n'écoute. Nous n'arriverons à rien.

ASJA, *exaspérée*

Et alors ? Il faut les laisser là-bas ?

LA FEMME

Oh vous, de toute façon, qu'est-ce que vous faites ? De la musique, non ?

ASJA, *hors d'elle*

Comment ?

DIETER

Calmez-vous. Le cabaret mène une action utile. Nous sommes soucieux. L'attitude de la France nous révolte. La France et l'Angleterre cèdent à toutes les exigences de Hitler. Elles refusent les propositions de l'Union Soviétique pour une alliance. La peur du prolétariat l'emporte. Le seul pays qui lutte vraiment contre le fascisme, c'est l'URSS. Notre devoir, c'est la solidarité avec l'URSS.

ASJA

Oui. Mais après qu'on a fait assassiner tant de bolcheviks, la solidarité, c'est dur.

Stupeur dans la salle. Dieter la regarde, interloqué. Il reprend la parole, lentement.

DIETER

La douleur t'égare. Nous savons que ton homme a combattu en Espagne, qu'il est parmi les internés. Chacun a de l'amitié pour

Hans, et je veux oublier ce que tu viens de dire. Les dévoyés jugés à Moscou depuis trois ans étaient des criminels, des saboteurs alliés au fascisme. Ils ont tenté de renverser le pouvoir du peuple. Ils ont avoué leurs crimes. La justice soviétique fait son devoir.

UN HOMME

Salir ces communistes, c'est ignoble.

UN JEUNE HOMME

Ils ont avoué ! Ils ont tous avoué ! Tu les défends malgré eux ! Ils ont décrit leurs crimes en détail. Les sabotages, le complot. Qui peut inventer cela ? On n'a pas parlé à leur place ! Tout le monde l'a entendu ! Même la droite !

L'HOMME

C'est la torture.

DIETER

On peut résister à la torture. La torture n'obtient pas de quarante militants des aveux identiques. Dimitrov, Thälmann ont résisté à leurs bourreaux fascistes, ils ont tenu le front haut. Ta position ne m'étonne pas, Friedrich. On sait la haine que tu portes aux soviets. Tu es bien dans la ligne de Trotsky, capable d'aider Hitler par rancœur.

Une fureur noire passe dans l'œil de Friedrich, le trotskyste. Mais il est entouré.

DIETER

Asja m'a surpris. Mettons cela sur le compte de l'angoisse. Savoir notre Hans dans un camp, seul, souffrant, mutilé.

Egon se lève brusquement. Dans le mouvement, il renverse la table qui est devant lui, presque sans la voir, somnambulique.

DIETER

Qu'est-ce qui arrive ?

ASJA, à Dieter, en bondissant

Crétin !

Elle court vers Egon, qui lui aussi se rue vers elle. Il l'empoigne. Une partie de la salle se lève.

EGON

Qu'est-ce qu'il a ? Qu'est-ce qu'ils ont fait à mon fils ?

Walter est tout près. Il se dresse. Il vient tout contre lui, chuchote à son oreille.

WALTER

Egon, ne la touche pas. Reprends-toi, Egon.

Egon se tourne, l'air absent. Il lâche Asja. Elle prend le visage du vieil homme de ses deux mains, et, d'un geste qu'on connaît, caresse ses cheveux avec douceur.

ASJA

C'est dur, papa. Prépare-toi, c'est dur. Il a une jambe coupée. Il est aveugle.

Il se détache d'elle. Dans le silence, il marche vers l'escalier extérieur. Tous le regardent. Il monte. Quand il ouvre la porte – vitrée – passent en contre-jour des lumières de la rue, des mouvements de la ville, dehors il pleut.

QUELQU'UN

C'est insupportable. Ces affrontements, c'est insupportable. On est entassés dans cette cave. Il suffirait d'une mitrailleuse de Hitler à chaque escalier pour nous descendre tous. Et nous, là, en sous-sol, nous en sommes à nous lacérer.

UN VIEIL HOMME

On ne sait pas la vérité. Ces hommes sont peut-être coupables, peut-être pas. Cela ne change pas l'essentiel. Quoi que Staline manigance, l'URSS est essentiellement anti-nazie. Que Staline soit un bon dirigeant ou un tortionnaire. Pour une raison simple : le nazisme est essentiellement anti-communiste. Il y a le nazisme pour détruire la possibilité d'une action autonome des prolétaires – pour supprimer le communisme, donc l'URSS. Le nazisme et l'URSS sont antagonistes, par nature – quoi que fassent leurs chefs. Malgré tout, à toute force, l'URSS sera jusqu'au bout le dernier rempart contre Hitler. Quand l'URSS tombera, la dernière digue aura sauté.

DIETER

Notre camarade Otto est parmi nous comme un sage dans sa tribu.

LE VIEIL HOMME

Prêt à crever, tu veux dire ?

Rires dans la salle.

ASJA

Nous sommes des bêtes pour les camps, les soldats des marais, la lie du monde. Les régimes nous jettent d'une police à l'autre comme des ordures, des cadavres animaux. Il faut vivre. Ils n'arriveront pas à se purger de nous. Nous resterons dans leurs viscères. Ceux qui dorment là-bas sur les plages, cernés de barbelés, sans toit ou dans la boue, veulent de nous quelque chose. Faisons-le.

Une voix sourde, multiple, monte de la salle. Quelqu'un dans l'assistance a commencé à chanter Les Soldats des Marais – le chant des prisonniers des camps, bouche close. La parole tombe. Tous chantent. Tête baissée, ou les yeux vers le vide. Sans croiser les regards. Les voix résonnent dans la cave.

*

UN HOMME

On doit y descendre, se renseigner, passer des messages.

UN AUTRE

Je veux bien y aller.

UN AUTRE

Il faut une collecte.

UN AUTRE

Il faut un texte signé par tous, écrivains, artistes, savants, toute l'Allemagne de l'Esprit.

UN AUTRE

Je propose une grande réunion publique, présidée par nos célébrités.

UN AUTRE

La police dira que c'est une manifestation.

UN AUTRE

Ne soyez pas toujours négatif ! On peut annoncer une action culturelle.

UN AUTRE

Il me semble qu'il faudrait annoncer une réunion en l'honneur de la Révolution française. Un hommage de la communauté allemande.

UN AUTRE

Oui. C'est cela. Très bonne idée. Le nazisme hait la Révolution française.

La réunion se disperse. Les conversations aux tables se multiplient, on discute des initiatives. Certains, discrètement, commencent à partir.

DIETER

Camarades, il y a le registre donnez vos signatures, vos adresses.

On vient signer sur une table près de la scène. Asja observe l'assistance, le visage à la fois impassible et déchiré. Walter n'a pas dit un mot. Il la regarde.

– 12. –

La salle se vide. Les derniers participants montent l'escalier en petits groupes hâtifs. Ils croisent Egon, qui revient, vêtements trempés, dégoulinant. Quand il arrive dans la cave, il n'y a plus qu'Asja, pensive, et Walter, qui arpente le cabaret en se tenant le menton.

ASJA

Tu dois te changer.

Elle sort par la scène.

EGON

Comment ça s'est fini ?

WALTER

Rien d'imprévisible.

EGON

Nous devons entrer au Parti. Moi, j'y entre. Hans est diminué. Mon beau gamin. Je dois le faire. Il a mis le sens de son existence dans le parti. C'est pourquoi il a voulu vivre. Il croit en la justice. Un monde changé. Il a donné sa jeunesse pour ça, même une partie de son corps. Tu te souviens de lui ? Tu l'as vu très peu. Tu te souviens comme il est beau ? Ce visage si intense, aujourd'hui lampes éteintes. Et son corps, lisse, un peu athlétique, mais avec discrétion. Un jour, en le regardant, j'ai pensé que si j'avais rencontré un homme comme lui je l'aurais aimé. Physiquement. C'est surprenant, pour un père. Cela se présentait devant mon regard avec une

évidence absolue. Son corps est très différent du mien : je suis robuste, mais sans cette grâce. Cette grâce est la sienne. C'est injuste : moi, je devrais être diminué, mon corps à moi ne sert plus.

Il est allé derrière le piano, en a sorti un étui, l'a ouvert : c'est son hautbois. Il le nettoie, lentement, par des gestes attentifs.

Je vais te jouer quelque chose. C'est l'âme de l'Allemagne. Écoute.

Il joue. S'interrompt.

Écoute, Walter. C'est la plus belle musique du monde. Il y a un secret entre Hans et moi. Quant il était petit, je lui jouais ce chant, le soir, avant qu'il dorme. C'est que nous habitons dans une rue étroite, et je voulais qu'il s'endorme parmi les arbres, les grands arbres de notre pays. Plus tard, même quand il a grandi, il est arrivé qu'il me le redemande. Adolescent, quand il a eu peur du futur. Ou après. Personne ne sait cela. Les nazis nous ont pris cette musique, comme le reste. Ils ont pris le corps de l'Allemagne, et ils le brisent, l'aveuglent. Peut-être mon gamin a été cassé par un obus allemand.

Il joue. C'est Wagner, bien sûr³⁰. Asja revient, portant au bras des vêtements secs – de Hans, sans doute – et une serviette de bain. Elle s'immobilise sur le bord de la scène.

*

– 13. –

Août. Pendant la journée, le cabaret est un café en sous-sol, où se retrouvent les exilés allemands. Walter est assis à une table où il a ses habitudes, près d'un mur, à l'écart : couverte de feuilles, de livres, de porte-plumes. Sur la table, dans ce relatif désordre, est posé une sorte de jouet mécanique, poupée articulée de petite taille, qui représente un nain, bossu. Walter la considère

³⁰ Solo du prélude de l'acte III de *Tristan et Isolde*, pour « cor anglais ». Le « cor anglais » est une variété de hautbois.

avec attention, essayant d'actionner précautionneusement les bras et le cou. Il lève la tête vers l'entrée, aperçoit un nouvel arrivant dans la cave. Son visage s'illumine.

WALTER

Nahum !

C'est un grand bonhomme élancé, maigre, front haut, dégarni. Tout son visage rayonne d'une bonté désarmante. Voyant Walter, il donne des signes de complète jubilation. Tous deux se rejoignent en hâte, bousculent clients et tables, tombent dans les bras l'un de l'autre de façon puérile, un peu trop démonstrative au regard de l'environnement. Walter l'emmène à sa table, le fait asseoir comme une maman son militaire. Ses yeux étincellent, se plissent jusqu'à la fermeture. Il s'agite, fait des gestes courbes : incongrus, mais sous lesquels affleure la trace lointaine des ondulations, secousses et petits miaulements plaintifs de vieille juive du shtetl à la naissance d'un lointain neveu.

WALTER

Comment ? Tu es à Paris ?

NAHUM

Bien sûr ! Tu n'as pas reçu ma lettre ?

WALTER

Rien ! Depuis des mois !

NAHUM

Elle s'est perdue.

Assis face à face, ils s'observent. Tendresse fondante, petits rires épars.

NAHUM

Qu'est-ce que tu fais ?

WALTER

Je travaille.

Nahum désigne le jouet.

NAHUM

Je vois. Pour les fêtes, tu auras le camion ?

Ils rient.

WALTER

Je travaille aussi avec ces choses-là.

NAHUM

Je n'ai jamais compris sur quoi tu travailles. Ni ça, ni le reste.

WALTER

C'est difficile. Une espèce de critique. Comme la critique d'un texte : pour interpréter. Je mets le monde en critique. Les choses, les fabrications, les signes. Les ruelles, la forme des villes.

NAHUM

C'est de la philosophie ?

WALTER

J'espère. De la critique. La critique du monde qui s'efface.

NAHUM

Pourquoi ?

WALTER

Si ce monde s'achève, un autre vient.

NAHUM

Je n'y comprends rien. Encore une histoire de Messie.

Ils rient.

WALTER

Sans doute.

*

Et toi, que fais-tu ? De la politique.

NAHUM

Tu ne comprends rien non plus !

WALTER

Tu trafiques avec les Arabes, quand même.

NAHUM

Ça, c'est vrai. Avant tout, je m'occupe de ranimer un mort.

Walter sourit, incrédule.

L'hébreu. L'hébreu est mort, depuis des millénaires. Les savants ont démontré qu'aucune langue morte ne peut revivre : ni latin, ni sanscrit. Alors des juifs, qui ont l'esprit de contradiction, ont décidé de ressusciter l'hébreu. Pas comme parlait ton père, et le mien, pour la prière. Dans la vie. Alors en Palestine, il faut parler hébreu. Entre nous. Tout le temps.

WALTER

Ça marche ?

NAHUM

On dirait.

WALTER

Peut-être le mort n'était pas tout à fait mort.

NAHUM

Tu veux nous enlever le miracle ?

WALTER

Tu as raison, je suis stupide. La résurrection, c'est bien.

Ils se sourient.

Tu te concentres sur l'impossible.

NAHUM

Pourquoi ?

WALTER

Ta dernière lettre.

NAHUM

Avant-dernière.

WALTER

Ce que tu fais avec les Arabes. C'est important.

NAHUM

Je ne sais pas.

WALTER

Crois-moi. C'est important. Une autre façon de voir. Plus possible en Europe. Ici le nationalisme occupe tout. Partout des haines face à face.

NAHUM

Même en France ?

WALTER

Moins qu'en Allemagne. Mais leur Paix ! Une peur française, l'espoir fou de tenir la France à l'écart. La paix nationaliste. Alors, ce que tu dis de la Palestine, juifs et Arabes côte à côte, solidaires...

NAHUM

Ce sont de tout petits groupes, minoritaires. Mais je ne vois pas ce qu'on pourra faire d'autre. La Palestine a maintenant deux peuples. Il faudra s'aimer.

WALTER

Ce qui m'attache indéfectiblement à toi, mon vieux petit copain juif d'enfance berlinoise, c'est ton incurable idéalisme romantique allemand.

*

NAHUM

Walter. Que fais-tu ?

WALTER

Sur quoi ?

NAHUM

Tu ne vas pas rester ici ?

Le visage de Walter se referme.

La vie là-bas est difficile. Tout doit être gagné à chaque pas. Je découvre, j'y suis depuis peu. Mais cette aventure est juste. Il faut que tu viennes. Tu sentiras, c'est physique. Il y a une place, là-bas, c'est la bonne. Surtout pour nous.

WALTER

Nous ?

NAHUM

Oui, nous. Je ne sais pas si tous les juifs doivent y aller. Nous, c'est sûr. L'Allemagne nous dégueule. Il est cassé, ce lien si fort qui nous tenait à elle. Ailleurs, nous sommes étrangers. Tu n'es pas chez toi en France. Nulle part. La Palestine est notre destin.

WALTER

L'Allemagne changera peut-être.

NAHUM

C'est trop fort. Trop de haine dénudée. J'ai des nouvelles. Mon frère est dans un camp. On ignore tout. Ils l'ont sans doute torturé au départ. Il est peut-être mort. Ils ont pris sa femme, ses gosses, qui ne sont pas juifs. Il est communiste, il a tout fait pour qu'ils ignorent. Sa femme est protestante. On ne sait pas ce qu'ils deviennent. Ce sont des monstres, Walter. Ce n'est plus la droite, la politique, c'est autre chose. On ne sait pas jusqu'où ils iront. Près de chez moi, ils ont pris des vieux dans la rue, les ont martyrisés. Devant des jeunes qui ont ri. La politique n'a plus rien à voir avec ça. C'est un bourgeon nouveau du satanisme. Inconnu, jamais apparu dans l'histoire des hommes. Je ne vois rien d'autre : le diable, quoi.

WALTER

C'est vrai.

NAHUM

Tu ne peux pas rester. La guerre vient, très vite. C'est pour bientôt.

WALTER

Ici, ils disent tous que l'armée française est la meilleure du monde.

NAHUM

L'armée française ne te défendra pas. Leurs combinaisons sont incertaines. Ils ont vendu l'Autriche, les Tchèques. Quel prochain marchandage ? En Palestine, tu fais l'avenir, de tes mains.

WALTER

L'URSS tiendra. Staline est un fou, un maniaque. Les maniaques tiennent. En Palestine, il doit faire extrêmement chaud. Je crains beaucoup la chaleur. Je vais te faire une confidence.

Il regarde autour de lui, pour vérifier qu'on ne l'entend pas.

Je suis cardiaque. J'ai vu un médecin : il n'a pas pu me faire le cardiogramme – c'est trop cher, je n'ai pas les moyens. Mais il m'a dit vous êtes cardiaque, faites attention. Parfois j'ai des faiblesses brutales, j'étouffe. La Palestine n'est pas pour moi.

NAHUM

Walter, tu ne peux pas penser sérieusement ce que tu racontes. Cardiaque ou pas, tu peux venir. Qu'est-ce qui te retient ?

Il cherche autour. Asja est près du bar, à une table où elle fait des comptes. Son regard croise le leur, elle lance un sourire. Elle est toujours très belle.

NAHUM

C'est cette femme ? Emmène-la. Ce n'est pas une Parisienne ?

WALTER (*souriant*)

Pas du tout. Pourquoi ?

NAHUM

Déjà exilée, je veux dire, déjà partie. Elle t'aime ? Elle viendra. Il y a autre chose ? Tu as cru trouver une patrie ?

WALTER

J'aime bien les Français.

NAHUM

N'y crois pas. Tu peux bien les aimer. Ils sont aimables. Tous les peuples sont aimables. La question est ailleurs. Dans cette affaire, chacun se bat pour sa peau. La France n'est pas ta patrie, Walter. Qu'est-ce que tu as, au fond ? Quoi t'arrête ?

On sent Walter ébranlé. Vacillant, penché devant un gouffre.

Ou... C'est le judaïsme ? Tu en es séparé ? Cela ne fait plus partie de toi ?

WALTER

Non, ce n'est pas cela. Je crois que ce n'est pas cela.

NAHUM

Alors ?

Fracas de vitres. Des projectiles tombent dans l'escalier, venant du dehors, brisent la porte.

RENÉ

Couchez-vous ! Ils tirent ! Couchez-vous tous.

Tous se jettent au sol. Près des tables, devant et derrière le bar. Un moment de silence, nu. La porte bat doucement.

Asja se lève, y va. Elle monte l'escalier, ouvre la porte, sort. Quelques-uns relèvent un bout de corps, craintifs, prêts à replonger. Ils se regardent – vertige au fond. Asja revient, époussetant ses vêtements.

ASJA

Ils sont partis. Ils ont jeté quelques pierres. Il y a des inscriptions sur le mur.

QUELQU'UN

Quelles inscriptions ? Contre les juifs ?

ASJA, *étonnée*

Non. Pourquoi les juifs ? Les Allemands. Dehors les Allemands.

Les atterrés se relèvent.

QUELQU'UN

J'ai cru qu'ils tiraient de là-haut avec des balles.

ASJA

Tout le monde l'a cru.

Elle va au bar, regarde René. Elle se sert à boire.

*

– 14. –

La porte de la loge. On frappe.

ASJA

Un moment !

La porte s'ouvre. Walter entre. Asja se tourne, étonnée. Elle s'habille, en tenue de danseuse. Elle est maquillée. Il s'adosse à la porte.

WALTER

Je suis malade, Asja. Malade d'indécision. Ils veulent tous que je parte, que je sauve ma peau. Et je réponds des inepties, parce que je ne sais pas quoi dire. Ils ont raison. Quelque chose me retient, que j'ignore. J'ai peur de manquer de force, d'instinct, de manquer de peur. Je devrais avoir peur : là, l'Europe noyée, et la nasse se ferme. Je ne peux pas. La capture, la mort me laissent indifférent.

ASJA

Pourquoi ?

WALTER

Pour ça.

Il s'approche du petit lit de camp, tire de dessous sa grosse sacoche de cuir noir. Il l'ouvre.

Dix ans. Tout est fait, mais en désordre. Il faut donner la forme. Les Russes diraient : le montage. Sans le montage, ça n'a pas de sens. Personne ne pourra le lire. Comment l'appeler : ce livre ? – ce n'est peut-être pas grand-chose, c'est peut-être beaucoup. Je ne suis rien. Personne ne sait que je travaille. Tout est là, dans cette sacoche de cuir noir. Sous ton lit. Si je ne finis pas, si la sacoche brûle, ma vie est la mémoire vide d'un temps vide, la trace de rien.

Asja contrôle son maquillage.

ASJA

Finis ailleurs.

WALTER

Je n'y pense pas. Je ne pense à rien, qu'à mettre ces bouts l'un derrière l'autre. L'autre soir, pendant les pierres, en me jetant à terre comme tout le monde, je ne pensais pas à la mort : à ça.

ASJA

Comment est la salle ?

WALTER

Tous les amis sont venus. Même Dieter est là.

ASJA

Dieter ? Au cabaret ?

WALTER

Dieter, Friedrich, tous.

ASJA

Staline et Trotsky, côte à côte au bistrot.

WALTER

Ils sont venus pour toi : ils savent que tu chantes. Quoi ?

ASJA

L'Expo. Sans le dernier couplet : amputée. Cela fait plaisir à Egon. Il revient au piano, lui aussi. J'aime ce duo.

WALTER

Oui. L'orchestre, c'est plus efficace, mais moins profond.

ASJA

Préviens Egon, je suis prête.

Walter se dirige vers la porte. Au moment de sortir

WALTER

Je veux t'aimer. Je veux te prendre.

Elle sourit.

ASJA

Je veux aussi. Cette nuit. Ici, où tu voudras. Pas maintenant ! Je vais chanter. Je ne peux pas les faire attendre. Et je te couvrirais de maquillage – de quoi on aurait l'air ?

Il l'embrasse.

WALTER

Ce soir ?

ASJA

Oui. Toutes les brûlures.

Il sort. Elle finit de s'habiller, en jouant, sur un miroir trop petit, d'un corps impeccablement jeune. Elle chantonne. Elle est contente. Walter ouvre la porte brusquement.

WALTER

Asja, viens vite. Ça cogne.

*

–15. –

Il y a une rixe. Asja se faufile – on la laisse passer. Elle se jette entre Dieter et Friedrich, indifférente aux coups. Elle crie, fermement, sans panique.

ASJA

Arrêtez. C'est ma maison. Vous êtes chez moi.

Des clients les séparent.

DIETER

C'est une ordure fasciste ! Il ne sait plus quoi inventer.

QUELQU'UN

Friedrich dit que l'URSS a signé un traité avec Hitler.

FRIEDRICH

Tout le monde ne parle que de ça ! Il n'y a qu'ici que vous ne savez rien ! Vous êtes enterrés ! Les journaux du soir ! La radio ! Mets-la, ta radio, nom d'un chien !

RENÉ

Je cherche, bordel ! Je cherche ! Je trouve pas !

DIETER

C'est la radio bourgeoise ! C'est la haine ! Je te laisserai pas cracher ton venin ! Serpent fasciste ! L'URSS est le rempart !

FRIEDRICH

Qu'est-ce que tu diras, dans deux jours, pauvre imbécile ! Qu'est-ce que tu diras, devant Staline couché ? C'est moi, le fasciste, ou ton maître ?

Dieter se libère. Il se rue sur Friedrich, le frappe, le fait tomber à terre et lui donne des coups de pieds.

ASJA

Arrêtez-les ! Arrêtez-les !

RENÉ

Ca y est ! Je l'ai ! Écoutez ! Je l'ai !

Tout le monde se fige. La radio annonce que l'URSS et le Reich ont signé un Pacte. Silence livide. Tous sont immobiles.

DIETER, à voix basse, sourde, comme dans un rôle

C'est la radio bourgeoise. C'est la propagande bourgeoise.

FRIEDRICH, à terre, saignant du visage,
d'un ton presque apitoyé, affectueux

Arrête, Dieter. Arrête de dire des conneries.

LE VIEIL HOMME

Hitler a les mains libres. Il va nous tomber dessus. La guerre, c'est très bientôt.

Egon rompt l'immobilité le premier. Il va au WC. Les autres bougent.

Certains rejoignent les tables, d'autres la sortie. Les conversations recommencent, à voix très basse, comme devant un mort.

René reprend son travail au bar. Il parle pour lui même.

RENÉ

C'est normal. Après tout, c'est quand même que des dictateurs des deux côtés. C'est nous les Français qu'on va tout prendre sur la gueule, comme d'habitude. Parce que le fou de Berlin veut Dantzig, ou Varsovie, ou n'importe quoi. Mais qu'est-ce que ça nous fait, à nous, Dantzig ? C'est vos affaires. Pourquoi on va mourir ? On demande rien. Vous, les Allemands, vous pouvez pas nous voir. Français et Allemands, ça s'est jamais entendu, c'est comme ça. Tout le reste, c'est du baratin : c'est rien que les pays peuvent pas se voir, et se bouffent. Pourquoi que vous êtes là, vous à Paris ? Si vous pouvez pas le gober, Hitler ? C'est facile, le cabaret, les réunions. C'est les autres qui vont au casse-pipe. Pourquoi que vous êtes pas à Berlin, à lui dire son fait, à le jeter dehors, à Hitler ? Pourquoi que vous restez là, dans cette cave oùsqu'on voit jamais le jour, alors qu'au-dehors la guerre monte et les gens vont crever ?

On entend un bruit sourd.

ASJA

Où est Egon ?

RENÉ

Au WC, pardi.

Elle y va.

*

Walter tend l'oreille. Peut-être un petit cri très sec, un bruit épais – comme quelque chose qui tombe. Mais ce n'est pas sûr Il hésite. Puis la rejoint,

lentement.

Asja est par terre, assise devant la porte du WC grande ouverte. En tenue de danseuse, maquillée. Egon, là, nous regarde, au dessus du WC – à la turque, sans siège. Vertical, comme en lévitation, les pieds un peu plus hauts que le sol.

Pendu.

IV

NOUVELLE DU PAS

Quarante.

12.

(Tiens. Pourquoi 12 ?)

Dans les grands théâtres, souvent la coulisse communique de façon directe avec une partie de l'administration. Il en résulte une impression étrange : qu'un visiteur cherche sa route entre des bureaux (direction, comptabilité, programmes) et, au détour d'un couloir, il plongera de façon abrupte dans l'univers très singulier des abords de la scène. Ce passage inattendu a quelque chose des ouvertures du rêve. Ou encore, de ces artifices romanesques qui dégagent dans une chambre banale l'accès d'un escalier par où le lecteur s'enfoncera vers des secrets, des intrigues, des mondes. Ainsi, dans un théâtre, en poussant une porte anodine, entre-t-on dans cette habitation particulière, où flotte une odeur reconnaissable, où les murs sont peints comme ils ne le sont pas ailleurs, où traînent des accessoires, des manuscrits, des chaises couvertes de velours rouge. Y circulent des acteurs, des régisseurs, peu à leur aise dans les bureaux, et qui ont ici autorité sur leur partie du navire. Au demeurant, force est de reconnaître qu'il règne dans ces lieux quelque chose de l'ambiance des soutes, du couloir des cabines. On dit que la parenté des théâtres et des bateaux, si notable, provient de ce que les premiers ouvriers des coulisses étaient d'anciens marins. De la mer à la scène, auraient ainsi passé des superstitions, des savoir-faire, et une habileté typique (marquée des mêmes tours de langage) au maniement de l'art des nœuds.

Or, voici que l'histoire reprend au théâtre Bolchoï de Moscou, à la jointure exacte de ces deux sortes d'espaces. C'est dans un petit bureau : il y

a des tables, encombrées de paperasses, des tiroirs à demi ouverts, des portemanteaux, des rayons surchargés de livres. Ici, pas un bibliophile : livres fatigués d'avoir été lus, couverts de notes. Quelques piles entassées au sol : l'espace des rayons ne suffit pas. Aux murs, des feuilles agrafées portent schémas, dessins au trait vif et net, et par endroits des exclamations écrites, membres de phrases suivis de plusieurs points étonnés ou rageurs.

Au milieu de la pièce, à son centre géométrique, sur une table étroite mais haute, un grand projecteur de cinéma, à l'ancienne, bel objet un peu hautain, sûr de sa distinction, chargé de grandes bobines, fait face à un drap blanc épinglé. Tout mouvement dans la pièce le contourne : monument, sculpture centrale.

Et dans un mur, une porte – ouverte. Qui donne sur un couloir : la coulisse du théâtre ; et sans doute, au-delà, sur la scène elle-même. Elle n'est pas visible, la scène : elle fait, au bout, une luminosité changeante, un jeu d'ombres – pas loin. Et on l'entend. Sourdement si la porte est fermée, plus fort quand elle s'ouvre. Nettement quand joue l'orchestre, confusément pendant les dialogues, il faut prêter l'oreille. Mais cette porte dans le bureau est un puits.

Devant une table, est assise une femme, dans un tailleur serré, avec lunettes. Elle travaille, reportant des noms et des chiffres sur les colonnes d'un grand tableau.

*

On frappe à l'autre porte – celle des bureaux. La femme, absorbée, ne répond pas. La porte prudemment s'entrouvre, s'y glisse à moitié un jeune homme, grand, très mince, avec lunettes aussi. Il est vraiment jeune : pas plus de vingt-trois ou vingt-quatre ans. Il observe le bureau, curieux, sans laisser voir trop de gêne à forcer ainsi l'autorisation. Son regard saute sur les choses, à la fois attentif et détaché, il fait penser à un insecte. Parce qu'il est américain, peut-être : comme si, devant le monde, ils montraient une légère différence d'engagement.

Et puis il parle.

– Excusez-moi, Madame. J'ai un rendez-vous avec le metteur en scène.

La femme le regarde. Il s'avance, lui tend une feuille, qu'elle consulte distraitement : son attention lui revient vite. Elle indique la porte de la coulisse.

– *Il est sur la scène.*

– *Je peux y aller ?*

Elle fait un geste d'indifférence. Il traverse la pièce, contournant le projecteur, et le considère au passage. Il siffle.

– *Il est beau.*

– *Vieux style.*

Il la regarde, revient vers elle.

– *Madame, j'ai aussi un message pour quelqu'un d'ici.*

Il sort de son sac une lourde enveloppe, montre la suscription.

– *Vous connaissez ?*

– *C'est moi, répond-elle.*

– *Oh, formidable. J'ai de la chance. Elle prend le paquet. Il fait un sourire innocent.*

Elle s'intéresse peu au paquet, ne détache pas ses yeux de l'Américain. Elle lui dit :

– *Nous nous sommes vus à Paris. Au cabaret allemand. Vous vous souvenez ?³¹*

Il la regarde, avec un effort.

– *Excusez-moi : non.*

– *Ça ne fait rien. Je suis contente. D'où vient cette lettre ?*

– *C'est compliqué. Vous verrez.*

Ils se sourient. Il sort, vers la scène.

*

Asja se lève, va fermer les deux portes. Celle de la coulisse, et celle de l'entrée, qu'il a laissées ouvertes. Elle se rassoit, observe l'enveloppe. Elle est un peu tendue. Elle l'ouvre.

Alors, il se passe ceci : la pièce devient sombre, le projecteur se met à tourner.

*

³¹ Cf. ci-dessus, p. 123.

11.

WALTER. – Je t'écris depuis une petite chambre d'hôtel. Je me trouve à Port-Bou, en Espagne. La nuit dernière, j'ai passé la frontière, en venant de France. Port-Bou est une petite ville, calme, ensoleillée. C'est le petit matin, le jour se montre. Il va faire beau.

Cette chambre est vraiment du Sud. Les murs sont tout blancs, tu penses bien. Rien : pas de décoration, pas d'image. Seulement un crucifix au-dessus du lit. Mais le Christ, lui, est figuré sans retenue : corps souffrant, muscles visibles, visage précis et détaillé. En haut de la croix, la pancarte qui annonce qu'il est le roi des juifs a les contours ondulés, pour faire joli. Le lit est petit, haut, on s'y enfonce. Ses montants sont de métal noir. Il branle, il grince. Je suis assis sur le bord : j'ai les pieds ballants, dans le vide, comme un enfant sur une murette. Il n'y pas de table pour écrire, mon papier pose sur mes genoux, j'utilise la couverture d'un livre comme écritoire. Quel livre ? Je n'avais plus beaucoup de place dans ma sacoche – chargée de toutes ces feuilles. Je me suis demandé quelle œuvre me serait bénéfique – dans l'imprévu et le redoutable. Ce fut Goethe. La prose fluide. La dignité sous la plume. La puissance probe. L'autre manière d'être Allemand. Tu sais, je ne suis pas guéri. Je ne guérirai pas de l'Allemagne.

Par la fenêtre, qui est ouverte, je vois le haut des Pyrénées. Maintenant, je connais bien cette montagne. Je sais comme la garrigue y est épaisse, la terre griffée par le vent. À une certaine hauteur, le paysage s'émancipe. On accède à la libre patrie des bêtes : insectes, rongeurs qui courent, oiseaux, serpents cachés. Il me semblait par moments commettre une intrusion, brutale. Mais aussi bien, je pensais être l'un de ces animaux : muet, volage. Tu sais : la sensation d'éprouver quelque chose d'avant l'humain, de ce

qu'était la terre avant que l'homme y marche, parcourue du vol des rapaces et du frisson des feuillages dans l'air. Ce pays est comme baigné dans le ciel. Le ciel en est l'élément, la demeure éclairée : tout se détache sur le bleu, les nuages fixes, à contre-soleil.

(Autre impression, que je veux noter : j'étais bien fatigué, là-haut, quand je piétinais les épines. Mais je gardais les yeux grand ouverts. Tout était si neuf, le monde si jeune – pour un Berlinois. Et en grimpant, je ne cessais d'avoir à l'oreille ce petit air juif polonais que me chantait ma mère. Il s'était effacé de mon souvenir. Et là, dans la senteur de la montagne, parmi toutes ces bêtes étrangères, il m'est revenu. Pourquoi ?)

Comme il m'est difficile d'admettre l'idée que nous n'allons pas nous revoir, Asja. Pourquoi ne te l'ai-je pas dit ? Qu'il est curieux qu'on se côtoie tous les jours, qu'on passe de longs moments dans les mêmes espaces, et qu'on ne dise rien de ce qui est, à chaque minute et sans cesse, le plus aigu ? J'ai passé tout ce temps, toute cette époque, à ne penser qu'à toi, au désir de toi, à la joie, à la douleur de toi. Rien ne m'importait d'autre, dans le monde. Tu penses que mon écriture m'importait plus ? Elle n'est pas dans le monde, mais en retrait. Écrivant, je me retire entre de petites cloisons, dans une espèce d'alcôve où le monde est une marque, une ombre. Je ne la déprécie pas. Tu sais que je m'y dévoue. Mais elle est d'ailleurs. De l'univers des traces. Toi, tu étais ma seule intention, ma seule volonté parmi les êtres. Dans le cabaret, j'avais l'œil sur toi, toujours. Je ne regardais rien d'autre – ou seulement sur un second plan. Ta position dans l'espace était une référence, un point autour duquel s'ordonnait la place des choses. Comme je t'ai aimée. Comme je t'ai attendue à toute minute. Toi, ma seule espérance de sauvetage, de remontée aux berges. Comme je trouve intolérable, et blessant, comme elle est sans cicatrice, et ouverte, et coulante, la plaie – de ne plus te voir.

Te voilà vers Moscou, moi en Espagne. Est-ce que tu vas bien ? La vie ne glisse pas où on l'attend. Elle était belle, notre alliance. Notre union germano-soviétique, à nous deux. Tu es dans l'URSS, j'ai tenté d'échapper à l'Allemagne. L'histoire nous écartèle, jette nos membres au loin. Ce siècle dissémine la matière du monde.

*

10.

Serge entre dans le bureau, vivement, suivi de Jay. Alors, toutes ces choses qui avaient lieu dans la pièce (l'ombre, le projecteur qui tourne, le drap tendu au mur éclairé, nappé d'images) tout cela s'interrompt, évidemment. Vivait à cette époque un philosophe, peu connu en Allemagne – mais à la date de ces événements, il n'était plus en Allemagne – du nom de Walter Benjamin. Il avait écrit : « Nous retenons d'autant mieux les gestes que nous interrompons plus fréquemment celui qui les fait. C'est pourquoi l'interruption de l'action a un rôle de premier plan dans le théâtre épique ». Dans ce texte, il parlait précisément du théâtre. L'action qui s'interrompt ici n'est pas exactement du théâtre. Ni tout à fait du cinéma. Ni même peut-être du roman – comment savoir ? Mais l'idée ressemble : ça s'interrompt. Asja replie la lettre, et la dépose dans un tiroir.

Serge a vieilli. Il a coupé ses cheveux, qu'il avait longtemps portés assez longs, laissant les frisures voler sur son crâne. Du coup, son front est encore plus haut. Il est vêtu de façon moins excentrique. Il a grossi : pas trop, sans l'empatement du mangeur. Non : son visage s'est élargi, comme si les mâchoires avaient pris de la force. Le corps aussi paraît plus compact. Il parle peut-être un peu moins vite. Il bondit moins sur la syntaxe. Parfois, il respire avec une sorte de difficulté.

Il dit au jeune Américain :

– Mettons-nous là. Vous savez, notre conversation sera décousue. On va m'appeler sur scène.

Il s'adosse à une table, montre un siège. Jay décline. Serge demande :

– Que voulez-vous savoir ?

– Pas seulement moi – le lecteur de la revue. Je m'étonne de vous trouver dans un théâtre.

– Le théâtre était l'art de ma jeunesse.

– Vous vous en êtes détaché. Vous avez écrit cela.

– Il y avait des raisons. Le cinéma naissait à peine.

– *Pourquoi revenir ?*

Serge rit.

– *Seriez-vous têtue ?*

Jay, d'un geste : c'est peu dire.

– *J'examine ce que presque vingt ans de cinéma ont changé à mon idée de la scène.*

L'Américain plisse la bouche, peu satisfait.

Il réfléchit un instant, puis :

– *En revenant d'Amérique, vous êtes resté plusieurs années sans tourner.*

– *Oui.*

– *Pourquoi ?*

– *J'avais compris que c'était votre question. Le cinéma soviétique était placé sous l'autorité d'un homme, qui n'aimait pas le sens de ma recherche. Il est parti.*

– *Comment s'appelait-il ?*

– *Choumiatski.*

– *Où est-il ?*

– *Ailleurs.*

– *Qu'est-il devenu ?*

– *Monsieur : – Choumiatski n'est plus à Moscou. Il n'est plus dans le cinéma. Cessons de parler de lui.*

Jay le regarde, étonné Serge lui adresse un sourire amical.

– *C'est à son départ que vous avez pu vous remettre au travail ?*

– *Je n'ai pas arrêté de travailler. Mais quand il est parti, j'ai pu réaliser Alexandre. Je vous fais une confidence – pas seulement à vous : à votre lecteur. Pendant cette période – de retour dans mon pays – j'ai tourné un film. Plus des deux tiers. Le tournage a été arrêté, la pellicule détruite.*

– *C'est incroyable.*

Il se passe un moment de silence. La destruction de ce film est le premier événement qui semble atteindre le jeune Américain. Il est interloqué : bouche ouverte. Il se reprend.

– *Aux États-Unis, en voyant votre film médiéval, Alexandre, on a eu l'impression d'une profonde évolution esthétique. Est-ce juste ?*

– *Bien sûr.*

– *Vos partisans ont été déconcertés. On a remarqué que vous travaillez*

avec des acteurs – et vous ne vouliez pas d'acteurs. Vous utilisez des décors construits, peints, alors que vous ne vouliez pas de décors – seulement le Monde. Est-ce un reniement ?

Serge se resserre.

– Il y a eu dans notre cinéma une période d'épopée. La Révolution d'Octobre a créé un monde neuf. L'épopée répond à cette sorte d'époques. L'épopée convient au début : Homère. L'art épique pense peu à la personne : notre sujet, c'était le peuple. Le cinéma traitait de la force qui lève les masses. Voilà : à cette période épique succède l'époque du drame. Les caractères et les actions des caractères. Ou bien, si vous voulez : le moment de la poésie s'éloigne. C'est le temps de la prose.

– Ce n'est pas un recul ?

– Non. L'important est de chercher les choses fondamentales. Par exemple : le film sur Alexandre contient une recherche entièrement nouvelle sur le son. Le contrepoint, le montage audio-visuel que j'annonçais voilà vingt ans. Et qu'une décennie de régression théâtrale a fait attendre. Je suis fidèle, savez-vous ? J'ai la maladie de la fidélité. Vous dites que je reviens au théâtre : ce n'est pas tout à fait exact. C'est l'Opéra, ici. Encore la même affaire : le jeu anti-naturel de la vision et des sonorités. C'est le naturel, l'adversaire. Pas la nature : le naturel. Le comme-si, le semblant. La convention, l'idée bourgeoise de la nature. C'est elle que je brise. Toujours.

Jay s'entête.

– Mais dans Alexandre, tout de même. Ces costumes d'époque, cette surcharge de costumes. J'ai trouvé que c'est la différence la plus frappante. Vous n'utilisiez pas de costumes. Dans le film mexicain, les corps sont très apparents.

Serge pâlit.

– Vous avez vu le film mexicain ?

– Oui.

– C'est un racket. Il n'y a pas de film mexicain. Le film, c'est le montage. Ils ont sorti un épisode.

– Vous l'avez vu ?

– Non. Rien, ici. Sinclair a tout gardé.

Un temps de vide. Serge demande :

– Comment sont-elles, ces images ?

– Magnifiques.

– *C'est ignoble. C'est immonde.*
Encore un temps silencieux.

– *Que sont devenus vos collaborateurs ?*
 – *Grigori est un cinéaste très connu. Il tourne des comédies musicales.*
On y voit de jeunes ouvriers qui aiment de jeunes ouvrières, et qui chantent.

Il sourit.

– *Vous voyez : lui aussi cherche toujours quelque chose avec le son.*

– *Et votre opérateur ?*

– *Je ne sais pas.*

– *Comment ?*

– *Il a quitté le cinéma.*

Jay retient son souffle.

– *Il est – vivant ?*

– *Je ne sais pas. Serge se met à marcher, vivement, dans la pièce.*

– *Il y avait aussi une femme ?*

On entend une sonnerie.

– *Où avez-vous appris le russe ?*

– *Ma mère est russe, répond le jeune homme.*

– *Ah. La mienne aussi. On m'appelle sur la scène. Venez.*

Ils sortent. Asja reste un moment pensive, puis ressort la lettre, la rouvre.
La pièce s'obscurcit encore, le projecteur se remet en action – et le drap se recouvre de songes cinématiques.

*

9.

WALTER. – Sais-tu qu'au mois de septembre, quelques jours après la déclaration de guerre, le gouvernement français a décidé de rassembler tous les Allemands et Autrichiens dans des camps ? Un matin, nous avons appris par la radio qu'il fallait se présenter au stade de Colombes pour un contrôle. Il faisait très beau en cette fin d'été. La plupart sont allés dans ce stade en pensant y passer

quelques heures. Ils n'avaient pas pris de vêtements, pas d'affaires de toilette. Moi, je suis toujours un peu maniaque, tu t'en moquais. J'ai emporté de quoi rester deux jours, me disant que je voyais toujours au pire.

Au stade, nous étions des milliers. Plutôt joyeux, somme toute : enfin la grande confrontation était ouverte, on allait en finir avec cette attente insupportable. Beaucoup voulaient s'engager dans l'armée française, se battre, et ils s'impatientaient fièrement de le faire savoir aux autorités. La convocation au stade, cela paraissait de saine politique : il fallait faire la différence entre la masse des proscrits et quelques provocateurs hitlériens qui pouvaient séjourner en France, tenter de faire leur sale besogne en profitant de la confusion des jours.

Nous avons mis quelque temps à comprendre que les choses iraient autrement : pour l'autorité, nous étions allemands, voilà, sujets de la puissance ennemie. Que la puissance ennemie nous vouât à la mort, voulût notre extermination, que nous fussions sur toute la planète ce que Hitler comptait d'adversaires les plus haineux, – le gouvernement français l'ignorait et ne voulait pas l'apprendre. Les premiers temps, chacun a mis cela au compte de l'extrême désordre qui accompagnait la mobilisation, le début de la guerre – sans combats – la tension des esprits, le trouble des pouvoirs. Puis il a fallu se rendre à l'évidence : nous étions suspects, a priori, sans détail. Nous étions Allemands, – et cette qualité d'Allemands que nous déniait l'Allemagne, nous la retrouvions en France comme infamie. C'était un de ces paralogismes dont l'Histoire Universelle détient la ressource : nous, apatrides, passibles des camps en Allemagne par défaut de germanisme, internés en France pour trop de germanité. Les camps, les camps, les camps : le tout de notre histoire. J'ai tardé à comprendre, mais j'ai compris à la fin, que ce qui nous valait cette haine, ce n'était pas notre condition d'Allemands – après tout c'était facile à expliquer, notre antifascisme, si on avait voulu comprendre – non, c'était cette mixité sans nom de notre être, cette identité béante. Le trou dans quoi s'engouffraient les peurs de la France. Les Allemands pro-nazis étaient plutôt mieux traités : on leur savait gré d'être définissables.

Nous sommes restés deux semaines au stade de Colombes. Il a commencé à faire froid, on ne s'était pas changés, il n'y avait pas de douches, quatre WC pour des milliers de reclus. Après, on nous a conduits en trains spéciaux dans des camps. Moi, je suis arrivé à Nevers. Il a fallu finir la route à pied : mes jambes ont lâché, je suis tombé plusieurs fois. Nous n'étions pas retournés chez nous. Nous n'avions toujours pas nos affaires.

À Nevers, j'ai eu de la chance. Le camp était petit. Nous étions quelques centaines par là, mais on nous avait dispersés : j'ai abouti dans une sorte de hangar, parmi cinquante. Nous dormions sur de la paille, dans un grand espace unique et très froid. Il y avait une seule lampe, pendue à un fil, au milieu : à partir de cinq heures il faisait nuit. On ne pouvait pas lire. Il n'y avait pas de couverture. Seulement après deux semaines j'ai disposé d'un savon. J'ai pu faire du courrier, prévenir des amis. J'ai reçu du linge. Me changer m'a paru un luxe fou : ce jour-là j'étais presque heureux. Je suis resté à Nevers deux mois. Donc, en tout, dix semaines après ce jour où j'ai été convoqué à Colombes pour un contrôle annoncé à la radio. J'ai eu beaucoup de chance, des amis se sont démenés, on a fait valoir des recommandations littéraires. Adrienne, la libraire de l'Odéon où j'étais tous les après-midi, a déployé une énergie sans fond : démarches, missives, intercessions par dizaines.

Adrienne a laissé vivre en moi un peu de cette idée de la France : la liberté comme passion, comme ardeur amoureuse, l'Eros violent et jaloux de la liberté. Cette idée, je la garde, tapie dans un coin de ma tête, marginale ; séquelle d'un vaste paysage disparu. Pour le reste, la France m'a fait d'autant plus mal que je n'étais pas prêt à cette déchéance de son concept. J'avais pensé qu'une nation, c'est ce qui fait que le dernier de ses membres porte une philosophie implicite, non déclarée, presque physique – et que la philosophie propre à la France c'était la liberté et la dignité de tous les peuples du monde. La Révolution, quoi. Il y avait à Nevers une sorte de capitaine qui a démenti, très intimement, la justesse de cela. J'étais idéaliste, au fond. Comme précédemment avec l'Allemagne. Mais tout de même : de ce hangar froid et mal éclairé de la Nièvre date la première des blessures qui ont déchiré le lien profond qui me tenait à ce beau pays.

Alors, que reste-t-il, dis-moi, si ni la France, ni l'Allemagne ? Ni les partisans, qui Pactisent ? Ni l'Homme, devenu Aigle ? Ni toi, retournée ? Pour quoi faut-il vivre ? Tenir, garder un brin de souffle, même affaissé en marchant ?

Je suis revenu à Paris fin novembre. J'ai eu de la chance : les autres, presque tous les autres, sont restés à Nevers. Les semaines d'après je ne cessais de penser à eux. Le savon, la paille, la lampe.

*

8.

WALTER. – Je suis revenu à Paris. J'ai tenté de me remettre au travail. Mais elle était dissoute, cette anesthésie qui me faisait, t'en souviens-tu, parcourir les événements avec une attention comme détachée. Où certains voyaient de l'indifférence. Je travaillais, j'ai repris ma carte de la Bibliothèque, j'y séjournais de longues heures, mais je savais bien, moi, que le travail avait changé de prise. Je restais des moments à rêver de la guerre. Et de mon avenir, à quoi j'avais décidé pourtant de ne pas consacrer un gramme de pensée depuis Francfort. Le départ d'Allemagne, ç'avait été une nécessité, presque tranquille. Là, il s'agitait autre chose. La pensée de l'avenir m'emplissait la tête d'un petit bruit nasillard et malfaisant : comme la radio quand on la brouille.

Il a fait froid. Ma chambre était froide. Je ne pouvais écrire qu'au lit, momifié de couvertures et d'écharpes. L'ascenseur dans la cage démarrait et s'arrêtait furieusement. Oui, j'avais peur : parce qu'en regardant le paysage détruit des dix ans derrière, je ne voyais pas une digue, une seule, élevée à la face du flot hitlérien, qui n'eût cédé, au jour venu, devant la vague. Et il s'en déduisait une prévision irréversible et sombre où je ne pouvais qu'être noyé.

J'ai repensé à l'Amérique. J'ai écrit à Max, je lui ai demandé de faire le nécessaire. Vite – j'étais soudain plus pressé, plus intempestif que lui. J'avais honte, comme un enfant pris en faute. Et malgré la honte, j'écrivais, j'insistais encore. J'ai voulu faire

quelque chose de précis : apprendre l'anglais. En Amérique, ne pas être prisonnier du silence. J'ai commencé des cours. Asja, si tu savais comme cette langue m'est étrangère. Le letton, que par moments je t'entendais marmonner en douce, a pour moi des résonances plus chaudes.

*

(Je suis allé à la fenêtre, regarder le vent qui lève. Ici, l'Europe semble innocente. Fausse allure, mensonge – c'est comme une charpente encore debout dont rien ne trahit la brûlure, mais qui va tomber.)

La France est tombée en mai, comme une maison malade. C'est arrivé d'un coup, comme si cette longue attente avait instillé au cour du pays une maladie invisible, dévorant toute sa force, toute résistance interne. De jour en jour on apprenait l'avancée des autres. Cela paraissait facile, inéluctable, et il régnait à Paris, après quelques heures d'inconscience fanfaronne, une prostration d'avance résignée. J'ai vu dans les yeux des Français le consentement dès les premiers jours, comme si tout était déjà échu, quand les communiqués parlaient encore d'héroïsme. Il suffisait de regarder autour pour voir le vrai. Un pays est une texture, une chaîne d'organes : la même atonie, soudaine, peut s'y déclarer partout. J'ai parlé à une épicière, à un conducteur de tram, par expérience. Il n'y avait rien : aucune tension. Aucune raison à cette guerre. Comme si la guerre était absurde, sans cause. Ce qu'elle n'est pas. La guerre est monstrueuse, inhumaine, oui. Mais absurde, ah non. Elle a sa raison, on peut la comprendre. L'épicière et le conducteur ne savaient pas pourquoi il fallait gagner : sinon par haine du Boche ; et leur haine n'était pas forte. Les Français ne sont pas talentueux pour la haine. Ce qu'il leur faut, c'est de la pensée, de la justice. La haine ne les enflamme pas. L'injustice absolue du nazisme, ils ne la connaissaient pas vraiment, on ne la leur avait pas dite. Alors, pourquoi mourir ?

*

Tout de même, dans cette période de défaut de la France, dans ce moment où le sol ferme de la volonté française se dérobaît sous tous les pieds, tout de même, le gouvernement trouva de l'énergie pour une défense résolue : contre nous. Il fut décidé, aux premiers jours de l'offensive, que tous les Allemands et Autrichiens sur le territoire de France devaient être à nouveau internés. Tous, cette fois : les femmes, les enfants. Les vieillards – qu'on avait laissés tranquilles en septembre. Les cas incertains. Et ceux qui avaient déjà été pris, puis relâchés après enquête. Tous, sans exception, sans nuance. La France prouvait là qu'elle était capable de force. Il fallait retourner au stade.

Asja, je n'ai pas pu. Moi – si légaliste, tu te riais de mon respect du moindre point de réglementation française – j'ai pris deux sacs, presque rien, et en moins d'une heure je me suis enfui. Tout est resté là-bas : tant de manuscrits, de notes (je n'ai pris qu'une sacoche), presque tout mon linge, pas grand-chose : mes bibelots, les jouets d'enfants ramenés d'ailleurs, les poupées mécaniques, les boîtes, les images ; et mes livres. Tous mes livres. Pour la deuxième fois, après ma fuite d'Allemagne. Tous mes livres, humble bibliothèque peu à peu reconstituée avec acharnement et de minces économies. Mes livres : mes amis abandonnés, mon voyage, les bornes de ma tête – mon habitation, ma province. Mes chiffres, mes songes. Ma vie.

Moi qui marche si mal, j'ai marché, j'ai couru. Je suis tombé plusieurs fois de faiblesse. Il s'était logé dans ma pensée une détermination infaillible : je ne retournerais pas au camp. Cela, c'était certain – tout le reste, hypothèses branlantes. Cela, je le savais. Rien n'a pu y faire. Je le sais encore. Le camp, l'incarcération dans un camp, c'est à quoi je ne me résoudrai plus. C'est au-dessous de la ligne minimale de flottaison sur quoi est posé mon être, depuis toujours, et pour toujours.

Le 14 juin, les soldats allemands étaient à Paris. Quelle blessure, celle-là. Quel long déchirement sur le corps de la ville. Aux cafés, en parade sur l'Étoile, au Luxembourg, au Sacré-Cœur, à

la terrasse de Chaillot, sur les Boulevards, mes chers Boulevards, découverts à dix-huit ans dans la première déambulation émerveillée. La croix de mort partout, au soleil de juin, sur toutes nos promenades. Ces Allemands-là, le gouvernement français n'avait pas trouvé la force de les tenir derrière des grilles. Les antifascistes y sont encore, eux. Rien ne les fait sortir. Hitler pourra les y cueillir tout crus, les damnés.

Le 14 juin j'arrivais à Lourdes, défait, consumé par le voyage. J'y suis resté deux mois, parmi les pèlerins, les nonnes, les miracles. Puis j'ai sauté à Marseille.

*

J'avais reçu une lettre de Max m'annonçant un visa d'entrée aux États-Unis. Tu penses que tout était résolu : je l'ai cru, quelques heures. Mais il fallait y arriver, aux États-Unis. Et sortir de France. Là était la difficulté profonde. Le gouvernement avait changé. Le précédent n'était pas amical. Mais celui-ci mettait une fureur appliquée à nous poursuivre. Il voulait montrer la meilleure volonté aux yeux du vainqueur. Et aussi opérer une sorte de vengeance sourde, comme si les antinazis étaient, de quelque façon, responsables de la détresse de la France. C'est absurde ? Bien sûr. Pourtant j'ai pu observer, plus d'une fois, cette logique de la haine du fuyard.

Marseille était le rendez-vous de toute la terre. Le cloaque avant la fuite, ou la mort. Il y avait en ville des milliers de gens cherchant dans toutes les langues des combines pour partir. Mon ami le docteur F. avait une idée magnifique : embarquer comme marins sur un cargo. Il avait trouvé les uniformes. Je me suis habillé – pantalon à pont, rabat aux épaules, casquette marine. Est-ce que tu te souviens encore de moi ? Est-ce que tu te rappelles mon âge, ma corpulence ? Le docteur F. a cinquante ans, bon médecin juif venu de Prusse orientale, portant binocles et moustache. Lorsque les fonctionnaires du port sont montés à bord pour un contrôle, j'ai vu dans le regard du douanier de service une sorte d'éblouissement

métaphysique. Quand tu dansais sur la plage à Capri en vingt-quatre, je m'étais dit que tu serais belle, en scène. À ce moment, dans l'uniforme du marin, j'ai compris que j'aurais pu être clown.

J'ai encore eu de la chance : le douanier a simulé un moment de distraction pour nous laisser filer sur le quai.

*

7.

Une certaine agitation monte dans le théâtre, qui se sent autour du bureau. Des pas dans le couloir se font rapides, on entend des appels, des roulements de chariots. Par instants, une tête se profile dans l'ouverture de la porte, et se retire – un régisseur en cherche un autre.

Serge entre. Il demande :

– Il n'est pas ici ?

Asja tombe d'un rêve.

– Qui ?

– L'Américain.

– Non, je ne l'ai pas vu.

Serge ressort. Elle l'appelle.

– Serge !

Il passe à nouveau la tête.

– Oui ?

Elle ne sait pas pourquoi elle l'a appelé. Elle ne sait pas quoi dire.

– Il n'est plus avec toi ?

– Je l'ai laissé. J'étais aux lumières.

Il la regarde, avec un peu d'attention.

– Tu as pleuré ?

– Pas du tout.

– Tes yeux sont rouges.

– La fatigue.

Il voit les feuilles.

– On lit mal dans ce bureau. La lumière est trop blanche. C'est une lettre ? Un manuscrit ?

- *L'un et l'autre.*
- *Tristes nouvelles ?*
- *Je ne sais pas encore.*
- *Le temps n'est pas aux correspondances joyeuses. A tout à l'heure. Il s'apprête à ressortir. Elle appelle, à voix très basse.*
- *Serge.*

Il rentre, ferme la porte derrière lui, s'assoit près d'une table.

– *La répétition va commencer. Pour parler, ce n'est pas commode. Tu as des soucis ?*

– *Quand tu m'as vue revenir ; qu'est-ce que tu as pensé ?*

Il réfléchit.

– *J'étais content. Vraiment content.*

– *Est-ce que tu t'es demandé pourquoi je rentrais ?*

– *Évidemment. Je ne sais pas ce que tu as fait là-bas. Tu n'en dis rien. Jamais rien. Tu es toujours mystérieuse. Pas cachottière : mystérieuse. Si tu disais tout, resterait l'énigme. J'ai supposé que c'était la guerre. Peut-être la guerre t'a reconduite à ta jeunesse, à la patrie.*

Il se tait. Une danseuse ouvre la porte et dit : oh, pardon. Asja demande :

– *C'est tout ?*

– *Oui. Non, il y aurait d'autres choses. Pas maintenant. Pas ici. La répétition...*

– *Je ne parle pas. Toi non plus. Qui te connaît ? Qui sait ce que tu aimes, ce que tu pleures ?*

– *Asja, je t'en prie.*

– *Pourquoi n'avons-nous jamais évoqué notre histoire ?*

– *Pas maintenant.*

– *Quinze ans. Pas un mot de ça. Tes fureurs, les miennes. Qu'est-ce que tu voulais de moi ? Pourquoi m'as-tu demandé de venir au Mexique ? C'est toi qui me l'as demandé. Je ne voulais pas rompre une convention que tu avais posée. Au Mexique, tu ne pensais qu'à tes images. Ou on pouvait le croire. Mais aujourd'hui : nous n'avons plus vingt ans. Ni trente. Nous sommes presque vieux. Les corps n'attendent plus. Pourquoi n'avons-nous jamais dormi côte à côte ? Pourquoi ne l'as-tu pas suggéré ? Moi, j'y pensais. Souvent. Tu devais le voir. Ou est-ce que je me trompe ? Est-ce que tu ne l'as pas vu ? Ai-je manqué, aussi, à la vérité ? Je voudrais que tu me dises si tu avais, si tu as parfois envie de moi, ce que tu sentais quand tu sentais que ta*

présence me laissait tremblante. On ne peut pas tout abandonner au silence. Qu'est-ce que tu veux d'une femme, Serge ? Est-ce que l'idée d'une femme te fait rêver ? Souffrir ?

Serge frotte d'un doigt, obstinément, sa poitrine. Il regarde Asja, sans froideur. Tendrement, il lui demande :

– Asja, crois-tu que nous allons éclairer tout notre passé, maintenant, dans ce bureau blafard, alors que la répétition commence dans deux minutes, que les costumières courent, qu'un journaliste américain me tient les talons et que la moitié du monde est en guerre ? Crois-tu en cela ? Maintenant ?

Et elle répond :

– Oui.

Il se lève, se dirige vers la porte. Au moment de sortir :

– Il y a une hypothèse que je n'ai pas considérée, pour expliquer ton retour. C'est que tu sois devenue complètement folle. Je vais y penser.

Et il sort.

*

6.

WALTER. – Il existe à Marseille un lieu de croisement des proscrits, dont je ne t'écrirai rien. Quelques jours plus tôt, je m'y étais présenté pour une affaire administrative. J'expliquais mon projet vers les États-Unis, fort du visa envoyé par Max, fastueuse feuille. Là, un jeune Américain m'a regardé avec insistance : « Vous devez vous procurer le permis de sortie. Avez-vous ce document de l'autorité française ? » J'ai fait celui qui n'y voyait aucun obstacle. Il appuyait sur moi un regard très lourd. Il m'a demandé de le suivre. Dans la rue, il m'a donné une adresse, un rendez-vous pour le lendemain.

La rencontre a eu lieu dans un appartement bourgeois déserté. Il m'a fait passer, derrière lui, dans une grande chambre avec cheminée et glace piquée par l'âge. Il n'y avait plus de meubles, et par une sorte d'instinct, pour parler nous nous sommes approchés de

la cheminée – vide, bien sûr, en plein été à Marseille. Debout, je nous voyais dans la glace : huissiers en conversation dans une demeure familiale, après saisie de tout. L'Américain m'a dit : « Si vous n'avez pas de moyen sûr, vous n'obtiendrez pas le visa français. Ils sont devenus difficiles. » Et, à voix basse : « nous pouvons essayer de vous faire passer la montagne. » J'ai indiqué que je n'avais pas de don pour l'escalade. Il m'a rassuré. J'ai dit que je reviendrais bientôt. J'ai essayé d'abord la Marine.

*

Je l'ai revu, une semaine plus tard. Il s'agissait de retrouver dans un petit port près des Pyrénées une réfugiée autrichienne qui organisait tout. J'ai pris le train, anxieux : les étrangers n'ont pas le droit de se déplacer sans autorisation spéciale. J'étais dans l'illégalité depuis trois mois : mais les mesures devenaient plus précises, les fonctionnaires sortaient peu à peu de l'hébétude des jours de la défaite. Dans le train, j'étais à la merci d'un contrôle, sans pouvoir fuir. – Et je n'étais pas seul. Les choses sont allées autrement : je suis arrivé à Port-Vendres.

Comme cette ville est belle. Flotte sur ce petit port tranquille l'air de légèreté, d'insouciance heureuse qui court toute la Méditerranée. À Capri, j'avais senti cette douceur de vivre. – Et tu étais là. Je me suis rendu à l'adresse. Un petit bout de femme méfiante a ouvert la porte. Lorsque j'ai dit ma demande, j'ai vu dans ses yeux passer un nuage noir de colère. Contre moi ? Contre ceux qui m'envoyaient, plutôt. Après, j'ai compris : le passage était encore un projet. Elle ne s'estimait pas prête. Je serais le premier. Je me tenais seul, debout devant sa porte, par politesse, mais en fait nous voulions passer à quatre. À Marseille, j'avais rencontré dans un bar la femme d'un ancien collègue de Francfort : elle cherchait à le rejoindre, aux États-Unis. Je lui ai demandé si elle voulait tenter l'aventure. Elle a dit un oui ardent, m'a regardé comme le Libérateur, m'a appris qu'elle avait un fils de seize ans. Au rendez-vous ils sont arrivés tous les deux, suivis d'un vieillard muet : vieux

juif de quelque part, Roumain peut-être, qui ne parlait ni français, ni allemand, rien, et serait du voyage sans la moindre vergogne. Je me suis dit : c'est compréhensible, que sont les convenances quand il faut échapper au supplice ? L'étonnant, c'est l'absence d'un convoi, d'un essaim, dont il faille se défaire avec des coups et de la haine. Dans le train, j'avais encore plus peur.

L'Autrichienne derrière sa porte m'a renvoyé au lendemain matin, dans une auberge sur le quai d'un autre port, tout proche : encore plus petit, encore plus beau, encore plus calme.

*

Notre guide s'appelait L. Je ne te dirai pas son nom : qui sait ce qui peut arriver à ces notes ? Je suis prudent : même l'initiale est fautive. Elle s'est fait attendre. Je ne nous trouvais pas discrets, dans cette auberge, très peu catalans, avec le vieillard barbu, prophète immobile, effigie de la détresse. Mais digne, droit. Elle a fini par nous rejoindre. Un paysan expérimenté lui avait tout dit de la route. Affaire de montagnards, de contrebande. On partirait à la fin de la nuit, dans la pénombre, parmi les groupes de vigneron qui grimpent en cette saison pour la récolte. On serait moins vus, on aurait moins chaud. Il faudrait passer avant la fin de la matinée, la chaleur est dure. Nous devons dormir une nuit dans ce village. J'ai dit que j'étais cardiaque : moralement résistant, peu porté à la plainte, mais de cela pas le maître. J'ai senti dans son regard encore de l'agacement, comme tempéré par une affection naissante : dans ces circonstances, l'amitié va vite. C'était notre deuxième rencontre, en tout une vingtaine de minutes – dans la nécessité, l'urgence, c'est beaucoup.

Elle a dit : « ne traînons pas dans le village. Allons en reconnaissance, examiner la route pour savoir si j'ai bien compris. Après les deux premières heures de marche, on doit trouver une sorte de terre-plein, avec des arbres. A la fin de l'après-midi, nous irons voir. »

Nous avons marché près de la plage. Des enfants se baignaient

en riant. J'ai vu le regard de Klaus, le garçon qui était des nôtres. Il a le corps un peu lourd, arrondi. Il n'avait peut-être jamais côtoyé la mer de si près. Il observait l'eau, la couleur de l'eau, les gouttes d'eau sur le corps des gosses. Il se demandait sans doute la sensation qu'on éprouvait à cela. Seize ans : presque enfant, les temps le vieillissaient d'avance. Il aurait eu droit à la baignade.

Et, tous, nous respirions les embruns.

*

A la fin du jour, nous avons emprunté un petit chemin montant derrière le village, à l'opposé de la mer. Il faisait chaud, mais c'était tenable. Après un moment de marche, alors que les maisons s'éloignaient au-dessous, L. a fait halte et m'a montré quelque chose en hauteur, loin, au pied du ciel : la ligne de crête. Voilà ce qu'il fallait franchir. Barre toute proche, et inaccessible. Je n'avais jamais rien fait de pareil. C'était ce qu'on voit sur un tableau, sur une carte postale, la ligne dessinée sous les nuages. Cela faisait une paroi, une muraille après quoi se trouvait l'autre monde : la vie ouverte. (Que c'est étrange, ce matin, de regarder ce même sommet depuis cette chambre, par la fenêtre qui accueille un air doux, de l'autre côté du passage ! Tout ceci a des airs de conte pour l'enfance, de roman.)

Nous avons marché sans hâte. Je m'arrêtais souvent, faisant mine de regarder les plantes. Puis nous sommes parvenus, en effet, à une esplanade surmontée de sept pins – repère initiatique pour un chemin d'épreuves. Il y avait là une herbe douce. Nous nous sommes assis, regardant autour, silencieux. Le vieillard mangeait des yeux le paysage. L. a dit : « Tout se présente comme il faut. C'est bien. Redescendons. »

J'ai fait un incident. J'ai annoncé : je veux rester là. Je vais dormir sur cette clairière. Croyez-moi : c'est mieux. La marche pour moi est difficile. Chaque heure est une étape. Celle-ci est franchie : je ne veux pas revenir en arrière. Allez dormir au village. Montez demain avec les vigneron. Nous nous retrouverons ici. Je vais être bien, sous ces arbres. Je suis plus près de l'issue.

Elle a compris que je ne changerais pas. À contrecœur, elle est repartie avec les autres. En amorçant la descente, elle s'est retournée – et j'ai senti, derrière son regard de reproche, l'ombre d'un sourire qui m'a fait du bien.

*

Sais-tu ? Ce fut ma première nuit à la belle étoile. À seize ou dix-sept ans, en voyage en Suisse avec des camarades, j'ai dormi hors d'une cabane, à la lisière d'un pré. Le paysage différait, tu penses. Et l'homme : j'avais l'âge de Klaus. Je n'étais pas seul. Celle-ci fut ma première nuit solitaire dans la nature éparse. Roulé dans mon lourd manteau d'hiver, à même l'herbe humide, sous les grands pins penchés, j'ai volé à l'Histoire une nuit de bonheur. Rien ne pouvait m'atteindre. Oui, l'étoile était belle. Le ciel ouvert. Le monde enténébré d'un voile clair, le monde jeté pur dans une écharpe d'astres infimes et innombrables. Le Dôme de la Nuit protégeait chaque insecte, chaque fleur dormante – et moi, donc, aussi. Moi, si peu à mon aise parmi les bêtes courantes – pressées, vives, volontaires –, j'étais là recueilli à ma place nocturne, à mon heure, oublié. J'ai fini par m'endormir. La nuit marchait, blanche, son pas de reine sous la lune. À un moment, ouvrant l'œil sans bouger, pour ne pas troubler d'une venue trop humaine le sommeil des choses, j'ai vu sur l'herbe, là, devant mes yeux, tout près de mon visage, un gros insecte paisible, bonhomme, lourd, intrigué de me trouver sur sa route et en effet ce n'était pas l'usage, qui me considérait toutes antennes flottantes avec un air chafouin et de la circonspection. Passèrent les heures.

*

Il faisait encore nuit, quand j'ai entendu un grondement de pas sur les pierres. Un troupe en désordre montait aux vignes, silencieuse, la marche seulement ponctuée de quelques grommelures

catalanes. L. vint à moi, très inquiète : je suppose qu'elle n'était pas sûre de me retrouver. Je rejoignis la cohorte, et repris avec eux l'ascension de la nuit. Puis s'inscrivit sur le poitrail de la montagne cette prophétie déraisonnable qu'un jour nouveau allait encore venir. Il vint. Par tirages discrets, délavements de couleur blanche. Le jour, le clair, la défaite des ombres. C'était hier matin.

Nous avons pris bientôt, de côté, un escarpement dru, pierreux, plus encombré de garrigues. Il était temps : les ouvriers se dispersaient dans les vignes, le groupe fondait, le jour venant nous n'étions plus discrets du tout. Un vieux talmudiste, deux allemandes au teint blanchâtre, l'adolescent rouquin et moi, professoral, égaré de la Bibliothèque. Il devait y avoir de la bienveillance dans le silence impassible des ouvriers. Mon manteau était lourd, je me préparais à souffrir. Ma sacoche de cuir noir pesait. Dès que j'ai pu, je me suis arrêté, j'ai dit à L : Madame, je ne sais pas si j'irai au bout. Je ferai tout pour cela. Mais il me faut une pause toutes les dix minutes. Assez brève : mais il la faut. Je suis habitué : je connais mon cœur. Et ça ira, si ça doit aller. Elle m'a dit : que faites-vous avec cette énorme sacoche ? C'est vous qu'il faut sauver. J'ai répondu : ma sacoche vaut mieux que moi. À choisir, je voudrais que ce soit elle qui passe.

Klaus écoutait, adolescent. Nous avons repris la marche. Autour, des triangles de vignes s'accrochent aux pentes, coupés d'étroites murettes en escalier, branchages courtauds chargés de vert sombre, convulsivement tordus, à l'envers du soleil montant, sur la terre pierreuse et noire, schisteuse, sèche, et noire. Les deux femmes parlaient un peu, pas le vieillard, dont le regard semblait un abîme sauvage, ni moi, qui me concentrais sur le souffle, ni Klaus qui m'observait en coin. Après un moment et quelques arrêts, Klaus a pris la sacoche.

*

La montée allait, sans encombre. De petits reptiles fuyaient sous nos pattes. À chaque arrêt, je m'asseyais sur une pierre, et me

ramassais sur l'espace du corps, essayant d'atteindre au plus de décontraction. Le paysage se raréfiait, les arbres étaient plus courts. Les dernières vignes passaient à l'oubli. Le chemin s'atténuait, douteux, à peine une trace, puis rien. Le jour montait. Il faisait chaud.

*

Ensuite j'ai peiné. Mon souffle lâchait, j'arrêtais de plus en plus tôt. Je sentais mes compagnons anxieux. La conversation des femmes s'était tarie. Tous me regardaient de biais, épiant mon pas. J'avais trop chaud. Le manteau me pesait, la mère de Klaus le prit avec elle. Je sentais chez le vieillard de la réprobation. J'avais mal aux pieds, je suis dans mes chaussures hivernales. Mes lunettes s'embuaient.

J'ai pensé : c'est le désert. Ce sont les pas dans le désert, sous le feu – les juifs, l'Exode, la Pâque. J'essayais de me rappeler l'enfance, la Pâque des farces et de l'humour. C'était la mémoire de cette extrême souffrance. J'ai pensé à Moïse, à tous les autres, dans la colonne. Aux haines, aux meurtres, aux idoles. J'ai pensé : si j'ai quelque chose de juif, c'est dans cette obstination à la marche. Si je mérite le nom de juif, c'est par cette fuite, cette soif, cet écrasement de soleil vers l'au-delà de la crête, la passe des montagnes, le saut hors d'Égypte et de la servitude, la fuite triomphante et prophétique par-delà le pays des morts.

Je me suis assis sur une pierre – et même elle était trop chaude. J'ai dit à L. : Madame, je vous remercie infiniment de votre effort. Je ne peux pas aller plus loin. C'est fini, c'est impossible. Guidez mes compagnons à la crête. Je vais rester là. Je ne peux plus, je ne peux plus. C'est trop, c'est trop tard, je suis trop faible. La vie, le corps ont décidé pour moi. J'ai fait mon possible. Je vous remercie de votre amitié.

Elle m'a regardé, d'un air doux, sans la moindre faiblesse. Elle a fait un signe à Klaus. Ils se sont placés l'un et l'autre à mes côtés. D'un mouvement fort, ils m'ont soulevé les deux épaules. M'ont

remis en marche. L'autre femme a pris la sacoche. Le vieillard, marmonnant, le manteau. Et le groupe, lent et stupide, a recommencé son ascension dans l'air épais. Un peu plus proche, plus compact. Volontés communiquant par voisinage. En tête marchait le devin, l'imprécateur livide. La mère regardait droit, vers le haut. Moi, corps pantelant, expulsé de mon souffle, suant, brûlé, j'étais traîné, comme un cadavre, vers le passage dans le ciel, entre deux béquilles vivantes, deux mulets obtus que rien ne rebrousse, frappés tous deux sans que Dieu le sache de la coite et abstraite compassion des saints, une Autrichienne inconnue, mon sauveur, ma méthode, et un gosse effervescent de puberté juive en boutons.

*

Et nous avons débouché dans les provinces célestes. Hors le monde. Derrière nous, très loin, très bas, la France délaissée. Au-devant, une plongée, un gouffre : des pentes grises, tendues. Des deux côtés, la mer. Verte, immatérielle. Les arbres, et les vignes. Et le Toit, exalté. Et nous cinq, au faîte, pèlerins dans l'absolu, isolés de tout, égrenés dans cette beauté surréelle qui baignait le jour.

L. était contente. Voilà, a-t-elle dit, là devant, à vos pieds, c'est l'Espagne. J'ai dit : où ? Elle a répondu en riant : là, tout de suite, devant. Je vous laisse ici. Vous voyez le village, le petit port arrimé à une flaque. C'est votre destination. Descendez là. Continuez votre route.

Elle a ajouté : je suis contente de vous avoir connus. Peut-être nous reverrons-nous, après la Guerre. Je m'appelle L. Je vous embrasse.

Et elle nous a embrassés. Puis elle est repartie, rieuse, comme une fillette, par les broussailles.

J'ai pensé : c'est une réfugiée, cette femme. Elle pourrait passer, après tout. Mais non, elle fait passer les autres. Au revoir, L. Merci, quoiqu'il arrive. Merci.

*

Nous sommes descendus au petit port. Le vieillard s'est mis à parler : il savait l'espagnol. Nous sommes allés au poste de Police – confiants, nous avons nos papiers, pour l'Amérique. C'est là que l'Histoire a fait entendre son ricanement de sorcière. Tout a viré au noir, d'un coup.

*

5.

Asja se lève, brusquement. Entre Serge, en trombe, avec l'Américain. Il dit :

*– Il fait sombre. Tu projettes quelque chose ? Sur la vieille machine ?
Asja va vers un interrupteur, redonne la lumière.*

Serge arpente le bureau.

– Il y a du retard. Cela nous laisse quelques minutes. L'entretien est haché : tant pis. Je vous cherchais, tout à l'heure.

Jay essuie les verres de ses lunettes.

– L'opéra, d'accord. Mais Wagner. L'emphase, le pathos romantique. Toute cette bouffissure nationaliste. C'est votre opposé, ne dites pas le contraire. Ça ne vous gêne pas ? Il y a des auteurs contemporains. Connaissez vous Arnold Schönberg ?

Serge est essoufflé. Il s'affale dans un fauteuil, puis se relève. Il fonce à une table, fouille un tiroir, parmi les crayons, les ciseaux. Il en tire un vieux paquet de cigarettes, en sort une, l'allume, respire profondément en fermant les yeux, visage froissé dans une sorte de grimace, comme quelqu'un qui a mal.

Et, sans rouvrir les yeux :

– Asseyez-vous. Quel est votre nom ?

– Jay.

– Asseyez-vous, Jay. Je vais vous raconter une histoire.

*

Un assistant passe la porte, et annonce :

– Le plateau est bientôt prêt.

Serge répond :

– Qu'on m'attende.

L'assistant reste pantois. Il sort.

– Si j'ai bien compris, Jay, vous vous êtes intéressé de près à mon œuvre. Vous savez beaucoup de choses. En revenant du Mexique j'étais très affecté. J'ai trouvé le pays bouleversé ici, les réformes sociales. Tout changeait. Je ne vais pas vous raconter ça – c'est long. Mais, les questions de cinéma y sont impliquées. Beaucoup plus qu'on ne le pense chez vous. Ce qui avait le plus changé, c'étaient les hommes. Les dirigeants de l'industrie. J'ai tourné Le Cuirassé à une époque où le chef du parti à Moscou avait fait la révolution de ses mains. Il avait couru dans l'insurrection, occupé une caserne. Sa femme était scénariste, elle a travaillé pour moi. Ces gens portaient une adoration au cinéma. Et à la révolution. Au nouveau, si vous voulez. Ils avaient la folie du nouveau. Choumiatski était d'une autre espèce. Il prenait autrement les rênes du métier. Il venait d'ailleurs. Quand je suis rentré on disait que j'étais le cinéaste le plus célèbre. Cette notoriété à l'Ouest fascinait beaucoup. Mais j'ai senti que rien n'irait comme avant. Je voulais faire un film. Un an, deux ans, les choses traînaient. Je présentais des projets, on refusait tout. Trop cher, trop loin des mots d'ordre. Ou trop proche, pas assez de recul. On est arrivés à l'an trente-cinq. Il y a eu de grandes manifestations pour le quinzième anniversaire du cinéma soviétique. On considère que notre cinéma est né d'un décret de Lénine, en dix-neuf, qui nationalisait l'industrie et donnait les moyens de tournage. C'est vrai : tout est venu de là. On a fêté cet anniversaire. C'est la fête que je veux vous raconter.

Il y a eu un meeting, un congrès des cinéastes. On m'a demandé de le présider – j'étais le plus célèbre. Retenez bien cela, on m'a demandé de présider le Congrès. J'étais en haut, le milieu de la tribune. J'ai fait une allocution d'ouverture : je ne m'en souviens plus.

Et puis Choumiatski a parlé. Quatre heures. Il a expliqué la nouvelle politique. Je n'étais pas d'accord avec tout, mais enfin. Après deux heures environ, il a parlé de moi. Il a critiqué la théorie du cinéma intellectuel. En

disant : Serge est le plus grand, il a fait des choses considérables, il a aussi commis des erreurs. Par exemple : séparer la pensée du sentiment. Voyez cela : je disais exactement le contraire. Mais, les mots. Cinématographie intellectuelle, etc. Ce n'est pas la séparation qui le gênait : la pensée, simplement. Mon cinéma, a-t-il dit, était de colosses aux têtes énormes, mais sans bras et sans cœur. Cela me séparait du peuple. Il manquait des personnages : on ne voyait que la foule. Je ne savais pas montrer des personnages – parce que trop loin du peuple.

Et j'étais à la tribune. Dès qu'il a eu fini, j'ai repris la parole : j'ai dit que dans nos premiers films (pas seulement les miens), on montrait plutôt le collectif. Ce n'était pas une « erreur », mais une différence d'époque. J'ai proposé la pensée de ce passage : une sorte de théorie, en trois étapes. J'ai établi des comparaisons dans l'histoire de l'art. Je parlais des autres cultures. Oui, il fallait changer. Mais le cinéma devait s'adapter à la nouvelle phase sans renier son essence et les acquis de la période antérieure. J'ai dit : c'est une question dialectique. C'est un peu différent de la présentation que donne notre camarade Choumiatski. J'ai dû sourire. Je suppose que j'ai souri. Sans doute. Puisque dans la salle, à ce moment, quel qu'un s'est levé et a clamé très fort : je demande qu'on porte au procès-verbal que Serge est en train de sourire.

Après, la série des interventions a commencé. De toutes sortes : des fades, des drôles. Leonid a fait l'éloge du Cuirassé, en indiquant, comme une réserve, qu'il fallait changer d'époque. C'était ce que je venais de dire. Le congrès durait plusieurs jours. On s'ennuyait un peu. Le lendemain, Piotr est monté à la tribune. Vous connaissez Piotr. C'est un grand artiste. Et un salaud.

Il a dit : « En écoutant Serge, j'ai admiré le penseur, je n'ai pas entendu le cinéaste. Serge devrait moins réfléchir aux femelles polynésiennes, et mieux regarder les femmes autour de nous. Serge a tant de connaissances que j'ai peur qu'il n'arrive plus à faire un film. Si je savais autant que lui, j'en mourrais. » La salle a éclaté de rire. Il a dit : « Je regrette que vous riiez. J'aime Serge, je veux son bien. Son érudition le tue. » Il s'est tourné vers moi – qui présidais, au centre de la tribune – et il m'a dit, de façon très théâtrale : « Si tu ne fais pas un film avant un an, tu n'en feras plus. Tu seras rejeté hors du mouvement de l'art. Oublie le complexe freudien. Cesse tout ça. Fais un film. » Ce fut une procession. Ils sont tous montés à la tribune, dire que je pensais trop et savais trop de choses. Ils m'aimaient, tous, ils voulaient mon

bien. Mais ils me mettaient en garde, etc. L'un a cité Flaubert, l'autre Marx. Tous avaient trouvé un livre dans leur grange. Et la culture entière montait vers moi, comme une théorie de nonnes en pleurs, me dire que je me trompais. C'était devenu le sujet du congrès. L'anniversaire du cinéma soviétique, les quinze ans, le décret de Lénine, c'était ça : Serge pense trop.

Gricha est monté. Vous savez qui est Gricha ? Il fut plus que mon ami : mon frère. Nous sommes deux frères que la vie a séparés. Tout le monde le sait : nous avons signé quatre films ensemble. Lorsqu'il est monté à la tribune, toute la salle s'est glacée dans un silence sans fond. Je dois vous dire que Gricha, en vérité, partage toutes les critiques faites contre moi. Il les a pressenties, avant l'heure. Nous nous sommes affrontés là-dessus. Il s'était bien sorti de l'aventure mexicaine, lui. A peine à Moscou, il avait commencé à filmer : des comédies, chantantes. Il commençait à être très célèbre. Il courait dans la salle, à cet instant, quelque chose du frisson des arènes avant la mise à mort.

(La porte se rouvre, l'assistant revient. Il est gêné, il demande :

– Serge, tout le monde attend. Que faut-il faire?

Serge répond :

– J'arrive. J'ai presque fini.)

À la tribune, Grigori a parlé de l'édification soviétique. Des objectifs du cinéma, et du reste. Le mot : « Serge » n'est pas sorti de sa bouche. Vous ne pouvez pas imaginer la force de cela. Je l'ai aimé, à cette minute, comme je n'ai jamais aimé personne. Ni avant, ni après. Il est arrivé que dans ce siècle la dignité d'un homme se rassemble dans l'acuité d'un silence.

J'ai prononcé l'allocution de clôture. Je ne sais plus ce que j'ai dit. Sans doute que les critiques étaient fortes, et que je devais les étudier.

Le Congrès s'est achevé dans une cérémonie officielle. On a remis des décorations : c'était le clou. Il y eut d'abord l'Ordre de Lénine : à Choumiatski, et à un seul artiste : Piotr. Puis l'ordre du Drapeau Rouge, moins prestigieux : à Leonid, Gricha, quelques autres. Au troisième rang, l'ordre des Artistes du Peuple : des inconnus, des nouveaux. Enfin, la dernière série : les Travailleurs Émérites. On l'accorda à quelques techniciens, cadres, preneurs de son. Et à moi. Voilà. C'était il y a cinq ans. Depuis j'ai refait un film, qui a eu beaucoup de succès. J'en prépare un autre. Choumiatski a été écarté de ses fonctions. Il a paru dans les Izvestia un article

expliquant que le cinéma était tombé sous la coupe des saboteurs.

Le camarade Staline m'a appelé au téléphone. Il m'a reçu dans son bureau. Il y avait Molotov, Jdanov. Jdanov a dit : vous avez été l'objet de brimades, il s'est infiltré dans notre parti des provocateurs trotskystes travaillant pour l'étranger. Le camarade Staline a demandé quels étaient mes projets. J'ai parlé de mon nouveau film sur l'histoire russe. Il a dit que le peuple me faisait toute confiance. Et qu'il serait bon, avant ce tournage, que j'utilise mes vastes connaissances pour présenter un grand spectacle au Bolchoï. Il a proposé cet opéra de Wagner. Qui m'intéresse. Après cela, en toute liberté, je pourrai entreprendre mon nouveau grand film sur le passé de notre patrie.

Je retourne à la répétition. Je les ai fait attendre. C'est pour vous. Pour l'Amérique. Vous pouvez venir dans la salle, si vous voulez.

*

4.

Serge ouvre la porte, et lance dans le couloir :

– Allons-y !

Une rumeur monte par la porte ouverte. Bruits d'instruments, courses dans la coulisse, interjections, éclats de voix.

Jay dit :

– Oui, bien sûr. Tout cela est intéressant. Mais Wagner, c'est à cause de la nouvelle alliance, vous ne pouvez pas le nier Vous êtes le cinéaste le plus connu en Allemagne. On dit que le Dr Goebbels aurait demandé à ses studios un Cuirassé, mais allemand. Vous avez un nom germanique. La Walkyrie, c'est pour ça. Staline veut faire plaisir à Hitler.

La fièvre de la répétition s'est emparée du théâtre. On entend les préparatifs de l'orchestre, les instruments s'accordent : violons, trompettes. Des gens courent. Des danseuses (Walkyries, avec tresses) se trompent de porte et ressortent, coquettes, en pouffant. Le régisseur hurle des annonces. L'assistant rentre et dit : cinq minutes, cinq minutes.

Serge :

– Vous êtes infâme. Hautain, ignoble. Vous donnez des leçons à toute la terre, – repliés derrière votre Océan, et rien ne vous bouge. Vous comptez les points du match, vous évaluez les coups. Vous entrez en guerre quand tout sera joué, comme en dix-sept, pour tirer les dividendes – pendant que nous nous ferons massacrer pour inventer des révolutions. Vous êtes l'univers des commerces, des bilans, des lendemains de fête. Vous n'imaginez rien, aucune audace. Vous convertissez les pensées produites ailleurs en comptabilité et en inventaires – pour jouir sans risque. Je la connais, l'Amérique. Elle m'a vomi, elle m'a jeté comme un poisson mort sur la plage. Où avez-vous gagné le droit de vos sermons ? Hollywood est un camp de singes. Un zoo de femmes. Et vous nous reprocherez de chercher le futur ? Ici on vend sa peau sous les canons qui font cercle. Ici je filme, je parle au prince, il m'écoute. Oui, parfois je tombe et je bave. Mais il y a quelques œuvres : là, dans cette armoire. Des bobines filmées, reproduites. C'est mon peuple, c'est mon histoire. Votre Hollywood m'a regardé quelques mois comme un ours en chaîne, m'a fait lever la patte, manger quelques restes, et jeté aux frontières, quand je puais trop. Il vous faudra apprendre l'odeur du siècle. Casser vos lunettes, salir votre chemise blanche. Vieillir, grossir. Enlaidir un peu.

Il rougit. Son souffle se coupe, il porte la main à son cou, il tombe. Asja crie. Jay se rue dans le couloir et appelle, en anglais. L'assistant et deux régisseurs arrivent en courant. Ils allongent Serge au sol, au pied du projecteur. Asja secoue un téléphone qui marche mal. Peu à peu le bureau se remplit, il se fait un attroupement. Le visage de Serge est crispé, très pâle. Il ouvre les yeux. Jay est accroupi près de lui, lui demande, en anglais, si ça va. Il passe la main sur son front. Serge sourit, très paisible. Il dit : ça va.

Un régisseur entre, furieux, ignorant ce qui se passe, et gueule :

– Qu'est-ce qu'on fout ? On commence, merde ?

Serge dit : oui, allons-y.

Tout le monde fonce dehors. Jay aide Serge à se lever. Il passe le bras du cinéaste sur son épaule, et le soutient dans sa marche. Ils sortent.

*

3.

Asja les regarde sortir. Elle referme la porte, avec précipitation, baisse l'interrupteur. Le projecteur, ronronnant, maniéré, vieux châtelain efflanqué, maigre, se remet à dérouler ses bandes nonchalamment. On entend, au loin, la répétition qui commence.

WALTER. – J'écris depuis plusieurs heures. Il doit être presque midi. Il faut que je m'arrête. Ici je dois me taire. Il n'y a rien à raconter après.

Asja, très tendue, marche dans la pièce. Un froid lui monte au visage.

*

2.

WALTER. – Nous sommes arrivés au poste de police, joyeux. Nous avons montré nos pièces, les tampons.

Le policier a parlé longtemps au téléphone.

Il a dit : vous n'avez pas le visa de sortie de France.

Je vous reconduis après la frontière.

On a discuté – c'était difficile, les langages. Il n'a rien entendu.

Il a dit : passez la nuit. Je vous reconduis demain. À midi.

Nous sommes venus à cet hôtel.

C'est de là que j'écris, de cette chambre.

C'est bientôt midi.

Je ne retournerai pas en France. Pas la France : les camps.

Pas dans un camp.

Je suis au bord de l'Espagne.

L'Espagne est close.

Je ne reviens pas. Non au retour.

J'ai ce qu'il faut, – je me glisse dans la fissure, je « fiche le camp ».

Ce qu'il faut : une petite ampoule, incolore. Inerte. Liquide. Extérieure.

*

Le camp, tu comprends bien, et alors

*

La dissipation. Les courbes –

*

(illisible)

*

l'inachèvement, disais-tu, l'inachèvement

Asja

*

1.

Le projecteur continue de tourner. Il n'y a plus rien sur l'écran. Du blanc, de la lumière vide.

Asja s'affole. Elle court à la porte. Mais se retourne – à ce moment une

coulée d'images rapides passe sur le drap épinglé. Walter est par terre, à côté du lit en bataille. Presque nu, emmêlé dans un drap. Il rampe difficilement, cou tendu, vers le pas de la porte. On n'entend rien, le grincement de la bobine.

*

Tout deviendra blanc, allez – la coupure du règne

*

Asja ouvre la porte, pour de l'aide. La répétition dévale, une digue a rompu. Les Walkyries à cheval envahissent la pièce. Le son est puissant, demain la première : tout l'orchestre communiste du Bolchoï y met son cœur.

0.

(fin de l'époque)

TABLE

Première époque.....	15
I. Serge part	16
II. La soldate.....	55
Deuxième époque	101
III. Le WC de la cave	102
IV. Nouvelle du pas.....	156
Table.....	191