

Collection Présence de l'écrivain

L'auteur et ses interprètes :
pour un échange critique sur l'œuvre

MICHEL SUFFRAN

Les Voix de la mémoire



En partenariat avec l'Ardua

Editions **Passiflore**

DANS LA MÊME COLLECTION

Colloque *Heurs et malheurs de la filiation*,
Échange critique sur l'œuvre d'Amin Maalouf,
2016, Éditions Passiflore.

Colloque *La Chair et l'invisible*,
Échange critique sur l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt,
2016, Éditions Passiflore.

Les dessins ont été réalisés par Michel Suffran.

Présence de l'écrivain
collection dirigée par Antony Soron

L'auteur et ses interprètes :
pour un échange critique sur l'œuvre

MICHEL SUFFRAN

Les Voix de la mémoire

En partenariat avec l'Ardua

Editions **Passiflore**



Agnès Lhermitte

Introduction

Encore un livre de Suffran ? Non, un livre *sur* Suffran. Ou plutôt un livre *avec* Suffran. Avec Michel.

En effet, la spécificité de l'ARDUA (Association régionale des Diplômés des Universités d'Aquitaine) est d'organiser annuellement un colloque international consacré à l'œuvre d'un auteur vivant et reconnu auquel elle a remis son Grand prix, mais un colloque en présence de l'écrivain, celui-ci dialoguant avec les intervenants et avec le public dans une confrontation chaleureusement fructueuse. Ce volume tente de rendre compte des échanges qui eurent lieu lors de la rencontre de mars 2016 : *Michel Suffran, les voix de la mémoire*.

Il était temps de faire le point sur une œuvre prolifique et polymorphe, appréciée d'un public et d'un lectorat fidèles, mais qui avait jusqu'à présent échappé au regard universitaire¹.

Le premier aspect retenu par les auteurs des articles ici recueillis est la passion de la lecture. Il faudrait voir Michel Suffran, l'« ivre de livres », tapi dans sa caverne où s'amoncellent, dans une anarchie heureuse, des trésors de bouquins et de papiers. Ce lecteur généreux renvoie à ses auteurs favoris l'hommage d'une compréhension sensible : hommage constant au maître Mauriac, hommage résurrectionnel aux jeunes écrivains de la « génération perdue » dans les tranchées, hommage créatif aux poètes aimés comme Jammes à travers des réécritures inspirées sublimées par les voix.

La mémoire, l'imagination, le rêve, les questions morales et métaphysiques entrecroisent leurs fils dans des récits plus ou moins fictionnels, romans et nouvelles (*La Nuit de Dieu*, *L'Aubier*, *Le Lieu le plus obscur*,

Villesonge) le plus souvent situés dans la ville de Bordeaux ou la région d'Aquitaine. Ces lieux d'ancrage personnel sont l'objet d'une transfiguration poétique, onirique, qui joue avec le fantastique. Les souvenirs d'enfance y croisent les fantômes de l'Occupation, les photographies pâlies révèlent un passé enfoui, des religieux affrontent les mystères du Mal, hommes et insectes se cognent aux vitres... Et partout, toujours, une quête se construit au fil du texte, forant avec toute l'énergie langagière de Michel Suffran les zones obscures du monde et de l'être, pour dégager une vérité primordiale perdue depuis l'enfance.

Le génie dialogique de Michel Suffran s'épanouit naturellement, depuis ses débuts, dans son intarissable production dramatique. Pièces radiophoniques superbement musicales, pièces destinées à la scène ou à la télévision, dont le colloque a donné à voir et à entendre un exemple de chaque type : *Une Heure avant le jour*, *Celui qui revient des îles*, et *À la rencontre de Francis Jammes*. Pièces gravement historiques comme *Savonarole*, pièces courtes intimistes comme *Les Approches du soir* et *L'Embarcadère*. Mais on aurait pu évoquer aussi toutes ces rencontres-miroir entre auteurs (*La Terrasse de Malenciel*, *Un Chemin jusqu'à toi*), ou entre auteurs et personnages comme *Lewis et Alice*. L'accent a été mis ici sur la transposition scénique qui donne chair et vie, présence et voix, aux textes du dramaturge Suffran.

Quelques dessins témoignent modestement d'une inclination pour la représentation plastique qui remonte à l'enfance, quand le petit Michel, bouche bée devant le Guignol Guérin, façonnait des personnages en mie de pain avant de devenir un véritable illustrateur.

On nous pardonnera l'impasse sur les poèmes (admirables), tant la verve poétique est constitutive de l'ensemble des écrits. Il ne sera pas non plus question dans ces pages des innombrables ouvrages consacrés à Bordeaux et à l'Aquitaine comme lieux réels cette fois, inlassablement chantés par Michel Suffran dans de « beaux livres » richement illustrés qui rendent honneur au bibliophile et témoignent de son goût pour la collaboration, soit la forme active du dialogue. En revanche, je tiens à rappeler la voix du citoyen Suffran dans ses articles du *Courrier français*, et son « talent de polémiste » admiré par Bernard Clavel. Les propos de Suffran sur « la société politico-mercantile », sur les immigrés, sur Camus le juste, demeurent on ne peut plus salutaires.

Jamais un texte critique n'aura la valeur expressive et poétique, littéraire en un mot, d'une page de Michel Suffran. Aussi avons-nous pris soin de le laisser *encadrer* les commentaires des différents auteurs par un écrit récent, « Le cœur à l'ouvrage », et par un florilège de propos recueillis au cours du colloque.

Afin de simplifier la présentation et d'alléger la lecture des articles, les références aux ouvrages de Michel Suffran renverront à la bibliographie placée en fin de volume, et dont la partie « dramatique » doit beaucoup au travail précieux de Philippe Rouyer.

NOTES

1. En dehors des critiques de presse, seules trois études, à notre connaissance, lui ont été consacrées : en 1985, un numéro spécial de la revue *Ouverture* (octobre) et *Michel Suffran ou la passion de l'écriture*, de Jeanne Brannens-Gouardère (éd. Gerbert) ; en 2010, dans *Spicilege, Cahiers Marcel Schwob* n° 3, un article que j'ai intitulé « *La Croisade des enfants* de Michel Suffran : un rêve ardent et mélancolique ».



Gérard Peylet

Discours de remise du Grand Prix de l'ARDUA

Dans *La Quête intermittente*, Eugène Ionesco écrivait : « *Ébloui, angoissé encore plus, par le livre de Michel Suffran : La Nuit de Dieu. Comment cet écrivain n'est-il pas plus et mieux connu ?* » Je pourrais reprendre ces mots à mon compte. Pour quelle raison, Michel Suffran, un grand écrivain comme vous est-il finalement si mal reconnu par sa région même ?

Peut-être à cause de la diversité très grande de votre œuvre. Peut-être aussi parce que, homme de Bordeaux et d'Aquitaine, vous avez beaucoup ignoré Paris et ses médias. C'est donc avec joie que l'ARDUA aujourd'hui répare un peu cette injustice tout en renouant avec ses principes d'origine : remettre son Grand Prix à un écrivain ayant un lien avec la région. Mais il me faut préciser qu'« *écrivain bordelais* » n'implique pas « *écrivain régionaliste* », pas plus que pour Giono, Pierre Michon ou Jean Follain, même si le Bordelais et l'Aquitaine sont pour vous une province fondatrice. Votre œuvre nous plonge dans une méditation plus large sur l'être, la mémoire, le temps.

Bordeaux ou l'Aquitaine, dans vos essais et vos romans, possèdent quelque chose d'essentiel et d'éternel qui dépasse le local. Si votre œuvre s'enracine dans une expérience singulière et intime, elle tend en même temps vers l'universel. C'est que le Bordelais, l'Aquitaine de Suffran, territoires géographiquement situés, s'élaborent sous le signe d'une « Province poétique », source inépuisable d'images, de métaphores. L'esprit des lieux que vous incarnez ne coïncide pas forcément avec l'esprit du temps : vos livres restent à l'écart de la communication,

de la satisfaction éphémère. Homme de fine et grande culture, vous avez créé une œuvre hors modes et hors circuits. L'esprit du lieu a une mémoire propre que seule l'intuition poétique peut appréhender ; il n'est pas de l'ordre de l'avoir, mais de l'être. À la fois matériel et immatériel, visible et invisible, le lieu se dérobe sans cesse mais sa recherche demeure essentielle, et inaccessible. Retrouver l'esprit des lieux dans vos textes, c'est faire appel à tout ce que les temps modernes rejettent : le silence, la poésie, la mémoire, le retrait, la nostalgie de l'enfance et de l'origine.

Les fictions radiophoniques de l'ORTF, où vous avez transposé, entouré des meilleurs comédiens et de grands musiciens, des textes qui vous étaient chers par une recreation empathique, illustrent cette « inactualité » : ainsi vos adaptations du *Livre de Monelle* et de *La Croisade des enfants* de Marcel Schwob, remarquables par la liberté d'une réécriture infiniment poétique, témoignent d'une compréhension profonde de l'œuvre originale.

Si le roman *La Nuit de Dieu* qui fascinait tant Ionesco est une œuvre difficile, d'autres sont plus accessibles, comme les romans « policiers » (*Sentinelle de l'aube* ou *Le Colporteur bossu*), qui dépassent la catégorie de la littérature populaire. La trame policière sous-tend des livres très personnels, presque intimes. Le héros Sébastien Lechat vous ressemble beaucoup, il me semble : bibliophile érudit, très sensible à la poésie des lieux, passionné autant que réservé, pratiquant l'humour sur lui-même, ce personnage attachant s'abandonne à des méditations profondes insolites dans ce type de livre. Je pourrais citer aussi des romans poignants et mystérieux comme *L'Aubier* et *Le Lieu le plus obscur*, qui se tient à la lisière de l'autobiographie, de la fiction et même du fantastique. Il faudra s'intéresser à la mythographie qui se construit d'un livre à l'autre, dans l'ensemble d'une œuvre située au confluent du biographique et de l'imaginaire. Le colloque de l'ARDUA aura pour but de révéler la richesse et l'originalité d'une œuvre absolument libre dans ses formes, qui semble émerger d'une plongée dans la mémoire affective et sensible, gardienne de l'essentiel.

Plus qu'un thème important, la mémoire est votre outil premier, la source de votre création. Dans *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora tentait de cerner ce qu'est la mémoire face à l'histoire :

« *La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants [...], en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations.* »

La mémoire dans votre œuvre capture avec bonheur et finesse le flux du temps révolu. Souvent confrontée à la trace, au vestige, à l’empreinte, elle s’affirme d’une manière mélancolique comme un territoire solitaire et secret. Vous êtes un maître dans le dévoilement subtil des souvenirs embrumés, dans la suggestion des occultations involontaires ou recherchées de la mémoire, dans l’évocation des déchirures aussi. La mémoire chez vous est bonheur de retrouver, mais aussi douleur, lorsque vous affrontez la rupture d’un fil temporel, lorsque vous vous placez au seuil des deuils.

Dans ce territoire profond et secret de la mémoire, vous affectionnez le lieu de l’enfance que l’on retrouve dans *Le Lieu le plus obscur*, dans des textes plus autobiographiques comme *Frontalières* et dans votre théâtre (*Je m’appelle Jean Gilles*, *Le Rendez-vous de Johannet*). La mémoire installe le souvenir dans le sacré car vous évoquez un monde (un paradis?) d’avant le déclenchement du temps qui va tuer l’enchantement mais en même temps nourrir la nostalgie qui est chez vous une source inépuisable de création. Le déclenchement du temps a mis un terme à l’innocence du regard de l’enfant sur le monde, à l’immédiateté des premiers contacts avec l’espace enchanté. Il introduit la conscience de la séparation et de l’éloignement du moment premier ; il suscite la quête d’un lieu perdu qui blesse et attire en même temps. La distance de la source n’empêche pas de revenir sur le lieu des origines. C’est la démarche du poète. Qu’importe que le réenchantement opéré reste illusoire et éphémère comme dans *L’Herbe et la feuille*, il a permis de dire l’essentiel.

Pour terminer cette trop rapide présentation d’une œuvre aussi riche, j’évoquerai les principales tonalités qui composent un univers très personnel. La tonalité tragique caractérise *La Nuit de Dieu* et *Savonarole*. Le premier est un livre inclassable, entre le récit historique autour de l’affaire de Loudun et le roman brûlant, éprouvant par ses questions métaphysiques sur la grâce, le péché, le salut, l’absurde, l’humiliation. Dans ce roman puissant, violent, aux images bouleversantes, vous avez

su rendre vivantes et aiguës des questions sans réponse universellement admises. Plus votre personnage s'enfonce dans la nuit, plus le mystère redouble. Le sujet profond de ce livre unique, c'est la face surhumaine de l'homme, celle qui le montre engagé dans une aventure plus grande que lui. Dans *Savonarole*, une pièce dense et dépouillée qui fait pendant à ce roman, vous avez atteint cette même hauteur de tragique. Jean-Pierre Laruy, qui l'avait admirablement mise en scène, en disait : « *La tragédie de Michel Suffran situe ses personnages dans un temps précis, mais au même moment les isole "dans le vide immense du ciel"* ». Bien que les thèmes abordés dans ces deux œuvres rappellent Bernanos (le mal comme aspiration du vide et du néant, le combat contre le mal, la sainteté peut-être), votre univers reste unique, comme votre écriture : quel peintre de la nuit vous êtes !

Trois autres tonalités – trois pôles de votre création : la féerie, le fantastique et la mélancolie –, témoignent d'une autre manière de ce « surhumain » qui est peut-être le signe spécifique de la nature humaine. La féerie, versant lumineux de votre œuvre, se retrouve dans le délicat *L'Herbe et la feuille* et dans d'autres livres à dominante autobiographique, où elle prend quelque chose d'intime et de domestique. Dans une durée hors du temps des horloges, la féerie fait planer la nostalgie du pays perdu de l'enfance. Entre le tragique et la féerie, le fantastique saisit le moment fragile, hésitant, du basculement de la réalité dans l'inconnu, un moment frontière, un entre-deux. On pourrait en retrouver des traces dans *La Nuit de Dieu*, mais je pense plutôt à *Le Lieu le plus obscur*, à *L'Aubier*, et dans une moindre mesure à certaines pages de *Sentinelle de l'aube* et de *Le Colporteur bossu*. Dans les deux premiers, le narrateur frôle ce pays de la mort ouvert par le fantastique, monde d'exil et de dépossession où règne une logique de néant. Dans *L'Aubier* le narrateur, sorte de Sébastien Lechat plus tourmenté, conduit son enquête au péril de sa raison, car comme dans *Le Lieu le plus obscur*, le fantastique rapporte dans le présent les épaves d'un monde qui est par-delà la vie et la mort, qui ne répond à rien, qui suscite un vertige sans fond et sans issue, qui fait tout exploser. Il y a enfin la mélancolie, plus disséminée dans l'ensemble de l'œuvre fictionnelle, autobiographique et théâtrale, comme *Le Rendez-vous de Johannet* et *Les Sablonnières*, ou encore *Fréquence Nuit*, qui mêle subtilement mélancolie, dérision et burlesque triste.

J'ai dû laisser de côté l'homme de radio et l'homme de télévision. De côté aussi, la critique passionnée que vous avez faite des auteurs que vous aimez : Mauriac, Buzzati, Jean de La Ville de Mirmont, votre essai *Sur une génération perdue*. Il me plaît de m'arrêter sur cette génération perdue et sur une jolie collection que vous avez dirigée, la collection « Oubliés et Effacés » aux éditions Opales. Cette entreprise vous ressemble car vous êtes un homme aussi généreux que modeste. Le petit livre *Georges Pancol (Journal intime, Lettres à sa fiancée, Poèmes)* que vous avez publié est un petit bijou d'élégance. Vous y reconstituez l'itinéraire d'un jeune homme, mort à l'âge de 27 ans à la guerre, en 1915. Le choix des textes, votre présentation fine et sensible, nous rend étonnamment proche cette figure oubliée.

Mon dernier mot sera pour la qualité de votre écriture, quels que soient le genre abordé, la tonalité choisie. Votre exigence est toujours la même et, pour le lecteur, le charme est au rendez-vous. Ce plaisir, au-delà d'un simple agrément, est d'autant plus singulier qu'il n'est pas attendu. Dans tous vos textes vous savez poétiser notre relation au monde, vous nous donnez accès avec pudeur et discrétion, entre surface et profondeur, à des émotions neuves, des dimensions ignorées de notre être. Le pouvoir de votre écriture vient de ce sentiment d'ouverture et de possible indéterminé qui est la marque de la poésie. On sent bien que pour vous, les livres sont des êtres vivants et parlants, et que les écrivains que vous aimez sont, avant tout, des voix. Pour nous aussi, votre œuvre est une voix. Comme le charme, elle ne se consomme pas, mais s'éprouve et se mérite.

I

Les trois « merveilles » :
le livre, la ville et l'enfant

Michel Suffran

Le cœur à l'ouvrage

À Viviane Barry,
dont l'absence parmi nous sera,
en faible mais tenace part,
compensée par sa présence en nos cœurs.

Le prix ARDUA dont me voici le bénéficiaire comblé éveille en moi à point nommé l'espoir que le modeste Pic du Midi de mes quelque quatre-vingts ouvrages accumulés pourrait bien finir par constituer, sinon un point culminant du Massif Littéraire, du moins une colline digne de considération.

Je m'en trouve rasséréné. Tant il est vrai qu'un impénitent *écrivain* de ma trempe, loin d'évoquer un sémillant funambule sur son fil d'encre, ressemblerait plutôt à un mineur de fond creusant sa galerie de taupe obstinée en quête d'un filon aurifère... Je parle ainsi au sens métaphorique de la formule alchimiste : « *Je cherche l'or du Temps* ».

Ce métal radieux, il fut une époque bénite où il se confondait avec la lumière ambiante, embaumait l'air respirable. Pareil Âge d'Or, je m'en souviens encore comme si c'était hier. Car si c'est l'Homme qui écrit, c'est l'Enfant qui dicte.

Joies, émotions, tendresse... mais parfois aussi glissement d'ombres furtives. Tout n'était pas rose bonbon en ce Vert Paradis. Le voilà bien, pourtant, cet humble mais fertile terreau que Malraux eut, je ne

sais trop pourquoi, la fantaisie cruelle de baptiser « *ce misérable petit tas de secrets* ». Pouvait-il méconnaître à tel point que là, seulement, jaillit la vivifiante source sans laquelle la moindre aspiration créatrice demeurerait lettre morte?

En ce temps-là, déjà, les livres étaient ces coffrets fascinants d'où, à peine ouverts, surgissaient tant de sortilèges. Je les ai aimés bien avant de savoir les déchiffrer.

Dans cette étroite chambre de la rue Saint-Rémi chaque soir, avant de m'endormir, je guettais la voix ailée de Maman me lisant les Contes d'Andersen. Féeries, si l'on veut, mais empreintes d'un envoûtement pathétique en dépit de leur douce compassion : *La Petite fille aux allumettes*, *Le Sapin* et, surtout, ma préférée : cette *Petite Sirène* blessée d'un amour méconnu. Au point que la nuit venue, la longue plainte des navires en partance s'élevant des quais tout proches, me paraissait prolonger la pureté désolée de son chant.

Oui. Je puis en attester sans me montrer suspect du moindre sentimentalisme. Ce fut par la voix maternelle que les livres commencèrent à me parler. Et, depuis, je n'ai jamais cessé de les entendre.

Je dis bien : les *entendre*. Car bien davantage encore que par leur style souverain, c'est par leur *voix* particulière que me touchent les écrivains qui ont été et restèrent mes compagnons de route. À les lire et les relire, l'émotion ne s'épuise jamais. En trois phrases, je me sens capable de reconnaître s'il s'agit de Giono, Colette, Ramuz, Buzzati, Supervielle et tant d'autres aussi. Mieux encore, les persiennes noires des lignes imprimées sur la page s'effacent. Et ce qui me parvient, c'est une voix très basse, très secrète. Une *mi-voix* plutôt, à peine plus perceptible qu'un murmure.

Mais, à coup sûr, en évoquant cela, je ne fais que traduire ce que mes compagnons en lecture ressentent eux aussi, chacun à sa manière, face à un interlocuteur de leur choix : l'écoute fervente de ce « traduit du silence » si cher au poète supplicié que fut et reste Joë Bousquet. Ce Verbe incarné tout proche d'une communion mystique.

Écrire, c'est aussi et d'abord transmettre. Former des mots n'a d'autre sens que semer des graines dans le vent. Certaines germeront, d'autres entreront en sommeil. Davantage encore, hélas, deviendront cailloux jalonnant le chemin.

Transmettre. Ce terme doit être pris dans un autre sens plus intime, mais dont je veux risquer aujourd'hui confession publique.

Cédant aux instances de Colette, ma précieuse et vigilante épouse, j'ai fini par concevoir un discret *ex-libris* destiné à la page de garde du plus grand nombre possible de mes innombrables bouquins.

Cette vignette, au-dessus de notre patronyme commun, comporte trois initiales de prénoms : CC pour Colette, Y pour Yves, notre fils, et M pour moi-même.

Trilogie indissociable pour braver l'oubli. Entreprise insensée? Qui vivra verra. À la grâce de Dieu. Car tracer des signes est un pari non moins démentiel. L'espoir tenace de protéger leur fragilité bien au-delà de notre passage. Une trace sur le sable, une empreinte sur la neige... Rien de plus, rien de moins.

Façon de dire : vous tous, ivres de livres, prenez conscience que quelqu'un vous a parlé, vous a aimés.

Vaste ambition, modestes moyens? Ce n'est là que trop vrai. Accueillons cette folle illusion sans en exiger davantage. Vivre c'est aussi survivre. À ce prix seulement nous garderons l'espérance d'avoir accompli *œuvre utile*.

Janvier 2016



Aziza Awad

Bordeaux et l'Aquitaine : terres de mémoire dans l'œuvre de Michel Suffran

L'Aquitaine, et plus particulièrement la ville de Bordeaux, occupe une place centrale dans l'œuvre romanesque, poétique et théâtrale de Michel Suffran. Les écrits sont divers, mais quel qu'en soit le cadre spatial, celui-ci évoque, explicitement ou non, l'espace bordelais. Bordeaux, pour Michel Suffran, est la ville de son enfance, de sa jeunesse, celle où il a passé toute sa vie, et il est resté fasciné par elle : il parle de présence « *aux tréfonds de [s]oi* », « *jusqu'à l'obsession, jusqu'à la hantise* »¹. (RF, 79) Bordeaux figure déjà dans le titre de plusieurs de ses essais, comme *Bordeaux naguère*, *L'Aquitaine de François Mauriac*, *Mon Aquitaine secrète*, *Bordeaux, mémoire partagée* ou *Les Grandes heures de Bordeaux*, etc. Nombre de ses romans, nouvelles et pièces ont pour décor essentiel les rues, les quartiers et les jardins bordelais : ainsi les quatre volumes des « Enquêtes involontaires de Sébastien Lechat », *L'Herbe et la feuille*, *Entre deux rives*, etc. Voyons en particulier comment Michel Suffran appréhende et représente cette ville dans son essai/mémoires *Une Enfance en Aquitaine*, mais aussi dans *Sentinelle de l'Aube*, une des « Enquêtes involontaires de Sébastien Lechat ».

REPRÉSENTATIONS DE BORDEAUX

Une Enfance en Aquitaine est un recueil de bribes de souvenirs personnels et collectifs qui raconte, avec une certaine joie, la période de l'enfance. L'auteur tente de ressaisir les événements banals d'une vie ordinaire qui s'écoule. Cette trame paisible et innocente vécue par le narrateur entouré de sa famille est interrompue, perturbée par la

Seconde Guerre mondiale. Les événements sont ainsi tissés, dans ce livre, à partir d'événements historiques importants mais aussi à partir d'un mode de vie quotidien.

Michel Suffran garde un souvenir ému de sa petite enfance à Bordeaux, où « *[s]a place était déjà marquée, ainsi qu'on brode un drap, au fond du long chenal de sable, derrière la façade grise, dans une chambre au premier étage, rue Saint-Rémi, à Bordeaux.* » (EA, 45) Cette cité portuaire, cette ville flottante, maritime, est gravée dans sa mémoire. L'enfant rêveur a vécu une partie de son enfance dans le quartier Saint-Pierre, avec sa fontaine, tout proche du port. Il évoque ce port dans *La Réunion de famille*, en particulier à l'occasion de la Saint-Sylvestre : tous les bateaux en rade dans le port de Bordeaux font alors hurler leurs sirènes pour annoncer le Nouvel An, éveillant chez l'enfant des sensations fortes liées au départ, une obsession ou du moins une tentation :

« *Toutes les voix de la rade s'éveillaient, à minuit, se fondaient, en une seule, énorme, qui ébranlait la ville avec la puissance désespérée d'une trompette de Jéricho. C'était comme si une parcelle encore vivante se détachait de notre rive, de notre être, rompaît les amarres, s'éloignait, s'engloutissait dans le noir.* » (RF, 81)

Dans cet espace ouvert à tous les vents, traversé par les différents parfums des épices, des marées, la famille joue un rôle crucial. Enfant choyé par ses parents, Suffran a connu un quotidien insouciant, des vacances de rêve, de nombreuses sorties et d'éblouissants Noëls. L'esprit des lieux émane donc essentiellement du bonheur intense que cet enfant a vécu en famille, dans « *la cohésion de [s]on petit univers* », caractérisé par « *l'union fondamentale dont il formait le cœur et qui était son socle ; le tissu indestructible d'un minuscule groupe d'êtres, mes Parents et moi.* » (EA, 111) L'auteur évoque l'espace et les êtres qui y vivent comme un tout : le bloc de pierres qu'est sa demeure, devient un foyer formé « *de souffles, d'haleines, de silences, de regards* ». (EA, 112) L'espace urbain n'est pas « *le décor pétrifié d'une demeure matérielle, d'une rue anonyme* », mais respire la vie de ses habitants. Comme un petit animal son terrier, l'enfant en a fait « *[s]a rue et [s]on refuge* ».

Cet ouvrage et les autres mentionnent d'autres lieux liés à la vie de la famille Suffran : la maison, près du Jardin Public, où elle déménage en 1936, le lycée Longchamps – devenu plus tard lycée Montesquieu... Chaque souvenir est étroitement lié à une rue ou à un quartier, comme la place Gambetta, les Quinquonces, la Place de la Bourse, la rue Sainte-Catherine, le Jardin Public, les rues qui longent les quais, etc.

Tout le paysage bordelais est dessiné, dans le livre de Suffran, selon la technique picturale du clair-obscur. Dans son livre de mémoires, il insère une photo en noir et blanc des colonnades de la galerie du Grand-Théâtre, où il met en valeur la conjugaison entre la « *limpidité solaire de la pierre* » (EA, 82) et l'ombre portée par les colonnes, caractéristique essentielle de toute la ville de Bordeaux. Sa maison, rue Saint-Rémi, est évoquée textuellement avec la même technique, par la mention du soleil « *toujours un peu terne en traversant la verrière* ». (EA, 87) Le contraste entre ce logement et la nouvelle maison est saisi sur le même mode :

« *Tout, autour de moi, devenait antithétique : au vieil et ombreux perchoir du “premier étage” succédait une vaste maison “moderne” [...] aux pièces ensoleillées [...]; l'encombrement populeux des rues étroites et noires laissant place à des percées rectilignes, offertes à la lumière.* » (EA, 152)

Caractéristique des descriptions urbaines (« *Ça et là, les éclats de lumière bleutée tranchaient, abruptement, les ténèbres de la rue vide* » SA, 35), le clair-obscur est une composante avouée de l'espace romanesque, comme le montre cette mise en abyme dans le décor :

« *Sur les murs tendus d'un cuir de Cordoue chocolat, de vastes peintures bitumeuses perpétuaient dans un clair-obscur fuligineux, à grand renfort de torches et de reflets de cuirasses – les faits d'armes de la guerre de Troie.* » (SA, 42)

L'auteur a souvent tendance à comparer la mémoire brouillée du personnage, qui tente de se remémorer un événement lointain, à un espace en clair-obscur : « *La pâle lueur du fleuve rayonnait et eux se trouvaient déjà plongés dans l'ombre dense.* » (SA, 207) Dans ce récit, le narrateur vit en permanence dans une ville où l'ombre est un élément essentiel

de la scène : « *L'éclat de soleil s'est éteint, étouffé par le lierre grimpant de l'ombre* » (SA, 136), ou encore « *Le jour brillait encore au-dehors, mais c'était comme si le soir, déjà, avait pénétré l'étroite chambre* ». (SA, 134) Cette ombre suggère ainsi sa valeur mémorielle d'oubli, d'enfouissement du passé. En effet, le clair-obscur est chez Michel Suffran un choix à la fois stylistique et symbolique.

LA VILLE ET LA MÉMOIRE

La mémoire est un thème majeur dans les ouvrages de Michel Suffran. Ses souvenirs sont essentiellement des souvenirs d'enfance, cette merveilleuse période qui a meublé presque tous ses écrits. Dans *Une Enfance en Aquitaine*, il affirme : « *Ces instants de mon enfance, je voudrais, moi aussi, posséder le pouvoir de les fixer sans les détruire, non point à l'état de reflet, par la magie ingénieuse, mais rudimentaire de quelque chambre noire.* » (EA, 114) La mémoire, cette chambre noire, devient l'espace éternel qui ne s'abîme pas, qui ne se détruit jamais, qui conserve tous ses détails les plus minutieux, toute sa fraîcheur, toute son odeur : « *Et voilà exactement ce que je m'efforce d'accomplir, je ferme les yeux. C'est un préalable. Ma cécité lucide détruit la cité visible.* » (EA, 86) Dans sa tentative de revivre le passé, d'en reconstituer quelques bribes, l'écrivain se sert d'une ancienne photo de classe, ou parfois d'une carte postale désuète. Peu importe si la photo est à demi effacée : sa désuétude crée, selon Suffran, un « *charme* » qui agit puissamment, déjà, sur les enfants : « *le microcosme de l'album finissait par imposer aux enfants que nous étions, une vision mille fois plus séduisante et crédible que celle proposée par la réalité extérieure.* » (EA, 133)

Michel Suffran tisse, à travers son œuvre, un lien étroit entre le passé lointain de son enfance et l'espace. Sa ville natale devient l'incarnation de cette période lointaine qu'il aime et qui est présente au fond de son âme. Il ne peut même parler de « *"Bordeaux de [s]on enfance", puisque cette ville et [s]on enfance, si longtemps, n'ont composé pour [lui] qu'une seule et très cohérente réalité* ». (EA, 107) Très tôt, Suffran garde dans les replis de sa mémoire les impressions visuelles et auditives d'une ville qui ne cessera de l'émerveiller. Son imaginaire sera nourri de couleurs, de lumières, d'odeurs et de rythmes, du « *tissu sensible du réel* » (EA, 16) qui se révélera dans son œuvre romanesque. Cette mémoire spatiale, cette mémoire bordelaise est

présente dans *Sentinelle de l'aube*. La ville y existe *physiquement* avec ses monuments, ses jardins, son bassin. Des expressions comme « *jeter l'ancre en son port d'attache* » ou encore la réminiscence balzacienne « *une huître sur son rocher* » évoquent fortement l'attachement à la cité bordelaise du narrateur ou de son doublet romanesque Lechat : « *la ville lui imposait sa volonté et il se laissait guider par elle [...] Elle s'était bornée à le garder prisonnier en ses replis.* » (SA, 117)

Dans ce récit, le Jardin Public est représenté d'abord comme un lieu réel, mais surtout comme un lieu mémoriel symbolique. C'est là que le groupe de lycéens se rencontrait jadis afin de faire leur vœu pour l'avenir ; là que quelques membres de ce groupe se retrouvent, cinquante ans après, pour voir si les vœux ont été exaucés. Le héros est obligé de se demander s'il se souvient de son rêve d'adolescent enthousiaste. L'écrivain établit ainsi un rapport étroit entre la mémoire et le cadre spatial. Des secrets profondément enfouis depuis longtemps surgissent, percent de leurs rayons le décor embrumé. L'espace devient, en quelque sorte, un dépositaire de la mémoire, des obsessions ou des rêves non réalisés et refoulés. Il occupe ainsi une place primordiale dans l'intrigue.

Si le texte suffranien devient un cheminement vers l'enfance, vers le temps qui, selon Suffran, n'est jamais perdu, il constitue surtout un cheminement vers la terre natale qui devient, sous la plume de l'auteur, la terre des mémoires. Mézin et la campagne d'où sont respectivement originaires ses parents offrent à la fois un autre espace et une autre strate temporelle, voire identitaire, que Bordeaux :

« *La terre ne cesse, depuis des décennies, de respirer au rythme de ma mémoire ou, plutôt, d'une mémoire plus ancienne que moi, et dont je ne suis qu'un chaînon. Cette route sommeilleuse [...] aura déterminé ma réalité avant même que je n'apparaisse au monde.* » (EA, 20)

La maison de son grand-père, à Mézin, réalise comme par magie ce que la mémoire essaie de faire : protéger le passé contre l'oubli par un enfouissement aléatoire des éléments conservés :

« *Comme mus par une lévitation imperceptible, aspirés au long d'insensibles courants, maints objets déviaient ainsi, défiant la raison, remontant les étages, traversant les cloisons, les plafonds, pour se nicher aux endroits les plus imprévisibles.* » (EA, 221)

Cette maison où la famille a pris l'habitude de ne rien jeter devient, selon Suffran, « *une labyrinthique mémoire* » ou encore « *une église de mémoire* ». (EA, 220)

UNE « ÎLE DANS LA VILLE »

Bordeaux est dépeinte, chez Michel Suffran, comme une ville à plusieurs secteurs, en quartiers enclavés. « *Bordeaux était – et demeure – secrètement morcelée par des barricades invisibles, réseau de frontières sinueuses imperceptibles au visiteur pressé : Saint-Pierre, Saint-Michel, Les Chartrons, Saint-Augustin constituent ainsi des manières d'enclaves que le temps n'a complètement réduites.* » (EA, 151) Dans la rue Saint-Rémi où il est né, cette impression provient du fleuve, tout proche de son domicile, qui instaure une certaine frontière « *invisible* » et délimite un « *territoire* » qui prend un aspect insulaire : « *Maillon ridiculement étriqué, île dans la ville, coincée entre les quais et la rue Sainte-Catherine, la place Saint-Pierre et les Quinconces* ». (EA, 107) Plus tard, le quartier du Jardin Public présente également les caractéristiques d'une ville à part, séparée par ses frontières des autres quartiers :

« *On dit d'ailleurs plus volontiers à Bordeaux "derrière le Jardin Public", comme si ce secteur urbain, tout juste séparé du centre par son rempart de verdure et ses glacis d'eaux calmes, constituait une entité distincte, à mi-chemin entre Tombouctou et la Cité interdite!* » (EA, 151)

Sa nouvelle maison, ce nouvel espace, loin du fleuve, loin du port, lui donnait le sentiment qu'il vivait sur « *une autre planète* », comme s'il quittait sa ville natale pour une autre : « *Ainsi sans m'en apercevoir, j'abordais une autre enfance, de même que, dans ma propre ville, j'habitais une autre ville* ». (EA, 152-153) Sous la plume de Suffran, l'espace est ainsi dénivelé.

Pendant la guerre, Michel Suffran quitte Bordeaux, devenue zone dangereuse et s'installe avec sa mère à Mézin, un village du Sud-Ouest, dans le département du Lot-et-Garonne. Cet espace protecteur est décrit, à l'instar de Bordeaux, comme une île symbolique : « *Mézin, vieille Arche échouée sur son Ararat de collines, ressemblait à une île à l'écart des eaux grises de la grande débâcle* ». (EA, 199) Mézin devient

« une nef ancrée dans la houle figée des collines, une planète close et fixe dans l'espace ». (EA, 211) Cette insularité se reproduit à l'intérieur de la maison. Dans la salle à manger, le petit héros préfère rester sous la table, dans « son coin », car l'enfance nourrit naturellement cet attrait pour les cabanes, les caches, les placards et autres recoins sombres :

« De tels lieux, pour aussi saugrenus ou déshérités qu'ils paraissent, sont ses seuls possibles refuges. Ils lui ressemblent : ils sont à la mesure de sa petitesse, à la hauteur de son regard, à la portée de son esprit. Ils n'appartiennent pas au champ vital des grands. » (EA, 62)

Le grenier, dans la maison de Mézin, se déploie sur trois niveaux. Le premier, encombré d'objets démodés ou hors d'usage. Au second étage « stagnaient essentiellement les reliques d'enfances évanouies ». (EA, 226) Le troisième et ultime niveau, *Le Belvédère*, est « un simple ajout, une manière d'observatoire dressé sur l'échine du toit, [...] Je ne sais trop quel ancêtre avait eu l'idée saugrenue de bricoler cette hutte enfantine, ramure folle pointant au sommet de l'arbre généalogique ». Cette hutte, cet endroit « classé zone interdite » nourrit, comme le cagibi et les autres cachettes, mais dans un espace inverse, ouvert cette fois en plein ciel sur l'espace extérieur, le goût inextinguible des « robinsonnades ingénues », d'« une brouillonne clandestinité, à l'abri de l'ordre matriarcal ». (EA, 228) Plus nettement que le cagibi, ce lieu réunit paradoxalement les paradigmes du refuge et de la liberté, de la régression et de l'indépendance.

En effet, l'espace natal, que ce soit Bordeaux ou surtout Mézin, dit et reedit le refuge, l'abri. Face à la guerre, qui coupe la ville en deux par de nouvelles frontières invisibles, qui a transformé Bordeaux en zone dangereuse, l'enfant cherche son coin de quiétude, de sécurité dans le village de son grand-père maternel, qui symbolise, en quelque sorte, le retour de l'enfant au ventre de sa mère. Dans ce village, Suffran insiste sur l'importance de la terre fertile qui devient le symbole de la vie, face à la mort qui règne dans tout le pays :

« En cette boutique austère, seuls régnaient, [...] les deux extrêmes : la terre et le grain, l'ensemencement et l'engrangement. L'alpha et l'oméga. Toute arabesque végétale se trouvait bannie au profit des valeurs éternelles. Il s'agissait de féconder et d'enrichir. Nul ornement futile ne détournait l'esprit de ces certitudes primordiales. » (EA, 205)

Si cet « *humble temple* » était son « *plus sûr rempart contre la dérive et la mort* », c'est que la plénitude éprouvée se mêlait « *à la terre noire de l'enfance* ». (EA, 210)

Michel Suffran n'a jamais quitté Bordeaux. Il est toujours resté sensible à sa beauté, à son architecture, à son Histoire, à ses jardins. La ville écrite par Suffran est géographiquement délimitée, avec des zones, des contours et des frontières multiples. Mais elle est plus qu'une géographie, bien plus qu'« *un "lieu-dit". [...] Bordeaux, c'était un être vivant, doté d'une âme et d'un corps indissociables, une personne en un mot.* » (EA, 107) À travers ses œuvres, Michel Suffran trace sa géographie par une sorte de dénivèlement qui renvoie moins à un espace référentiel qu'à une topographie nourrie d'un imaginaire affectif, personnel et fortement symbolique. Un lien étroit, intime, consolateur unit l'écrivain à son espace natal, vital, matriciel :

« *Les rues crépusculaires de mon vieux quartier eurent tôt fait d'apaiser ma fièvre. Son labyrinthe m'était devenu aussi familier que les corridors de ma propre demeure. Avant même d'en atteindre le seuil, je m'y sentais à l'abri. Chez moi en quelque sorte.* » (HF, 17-18)

NOTES

1. Les références des citations dans le texte seront notées par les initiales du titre (RF pour *La Réunion de famille*, EA pour *Une Enfance en Aquitaine*, SA pour *Sentinelle de l'aube* et HF pour *L'Herbe et la feuille*) suivies du numéro de page.

Agnès Lhermitte

À la recherche de l'enfant perdu

J'ai rencontré Michel Suffran sous le signe de l'enfant.

En travaillant sur *La Croisade des enfants*, petit récit polyphonique de Marcel Schwob paru en 1896, et sur l'oratorio qu'en tira en 1905 Gabriel Pierné, j'ai découvert qu'il en existait une adaptation musicale plus récente, datant de 1959 : une pièce radiophonique signée d'un certain Michel Suffran¹. *La Croisade des enfants* est une histoire étrange nichée dans la grande Histoire : des centaines d'*enfants*, sans qu'on sache très bien ce que désigne exactement ce mot, seraient partis pour délivrer Jérusalem, sans avoir la caution des autorités religieuses, n'écoulant que des voix mystérieuses. Embarqués à la hâte un jour de gros temps par des Marseillais pressés de se débarrasser de cette foule enfantine, ils se noient dans le naufrage ou, pour les survivants, sont vendus comme esclaves ou meurent dans le désert.

Une histoire d'enfants, donc, qui se joue parallèlement et en opposition à celle des adultes ; d'enfants innocents finalement victimes des adultes, c'est-à-dire du monde réel contre lequel vient se fracasser leur rêve sublime. Tout est dit, déjà, de l'univers de Michel Suffran, surtout si l'on ajoute que la pièce radiophonique, à l'instar des récits murmurés de Schwob et de la *Légende musicale* de Pierné, redonne voix, parlée et chantée, aux protagonistes. Car Michel Suffran a le don de percevoir, d'outre temps, les « *voix chères qui se sont tues* », d'en retrouver les inflexions, et de les répercuter pour des lecteurs plus normalement durs d'oreille.

L'ENFANT À L'ŒUVRE

M'aventurant plus avant dans son œuvre, je m'aperçus qu'au fond de presque tous ses écrits, ce sont un ou des enfants qui cherchent à faire signe, tandis que des personnages « adultes » tentent de capter ces voix oubliées – ou de leur résister. Pièces radiophoniques ou théâtrales, écrits autobiographiques, romans et nouvelles sont ainsi peu ou prou (souvent prou) habités par des enfants, en particulier par la version *enfant* des personnages adultes. Dès qu'on ouvre le livre, l'enfant paraît, dans les dédicaces ou les citations en exergue, surplombant le livre et veillant sur lui, comme une petite silhouette à son balcon. En voici deux exemples, empruntés l'un à Lewis Carroll : « *Nous ne sommes que des enfants vieillissants qui nous agitons avant de trouver le repos* », l'autre à Georges Bernanos : « *J'écris pour me justifier. Aux yeux de l'enfant que je fus* ».

La figure de l'enfant renvoie naturellement à l'enfance vécue par Michel Suffran, devenue par la métamorphose cristallisante de l'écriture, amalgamée des connotations symboliques héritées des lectures, un véritable mythe personnel, volontiers projeté dans des avatars imaginaires comme les héros du *Lieu le plus obscur*, ou de *La Sirène de Noviomagus*. Inlassablement évoquée à travers des anecdotes ou des sensations particulières, généralement inspirées de son expérience propre, l'enfance finit pourtant par s'essentialiser autour de quelques notions récurrentes, qui dessinent d'ailleurs les contours du monde de l'auteur : la solitude, la nature, les livres, le jeu.

L'enfant des livres de Suffran (l'enfant Suffran ?) est solitaire, volontiers enclos dans des refuges secrets habités de ses seules rêveries. Cette retraite, loin de congénères déjà happés par l'agitation qui règlera leur vie, lui ouvre cependant deux domaines infinis : la nature et les livres. Les sens et l'imagination travaillent ensemble, d'instinct, à saisir intensément le mystère d'un monde dense, lumineux ou obscur, où dans un paysage rural comme dans les pierres urbaines, palpitent la vie et d'évidents sortilèges. La lecture des livres fondateurs de l'imaginaire aventurier (*Robinson Crusoë*, *L'Île au Trésor*, *Le Château des Carpathes*, *L'Enfant de la haute mer...*), déploie plus largement le spectre des mondes rêvés et aussitôt perdus. Seul le jeu relie parfois l'enfant à quelques comparses choisis : après l'époque du Guignol (émerveillement du jeune âge),

on se lance dans les jeux de piste ou les jeux de rôles comme dans *Le Lieu le plus obscur*. Car on peut chercher ensemble à résoudre une énigme, parfois embrasée par la présence d'une fillette.

Si l'enfance est, chez Michel Suffran, une période qui s'oppose globalement à l'âge adulte ou mûr, il y distingue néanmoins trois époques. La prime enfance, éternel présent dans sa plénitude, âge « *instinctif, presque animal*² » (RF), met l'être humain en symbiose avec l'univers, de plain-pied avec les choses. Après 4-5 ans, et une première rupture due à la prise de conscience du temps, voilà l'enfance à proprement parler et son génie de l'imaginaire, l'âge des jeux et des rêves, des cabanes (ou des cagibis) et des îles, de « *l'inconsciente cruauté* » (LO) et de « *la tendre férocité* » (RF), de l'insolence et de l'ingratitude; l'âge aussi des premières lectures, d'abord distillées par la voix maternelle, puis savourées secrètement, l'âge des premières images animées par la magie du cinéma, pour réinventer le monde et ainsi mieux le décrypter. Après la bascule des 10-12 ans enfin, apparaît ce que Michel Suffran nomme rarement l'adolescence, mais plutôt la jeunesse; une jeunesse pleine de passions parfois tourmentées, mais encore crispée *in extremis* sur les exigences nées dans l'enfance, sur le dégoût du réel apparent et de ses limites. Au-delà, point de salut. « *La grisaille. La monotonie. Le vide. La trivialité* ». (LA) L'ensemble de la vie est alors appréhendé comme une dégringolade après un sommet initial.

De l'une à l'autre des périodes ainsi envisagées, c'est une mue douloureuse, un éloignement qui tue à petit feu la précieuse enfance, comme une essence s'évapore, et laisse un goût de mort. L'enfant a projeté sur les années à venir de grandes attentes, le modèle d'un destin à accomplir – ou à décevoir. Celui qui, par exception, demeure fidèle à cette vocation chimérique, court droit à la mort comme l'archéologue sous-marin de *La Sirène de Noviomagus*, ou Florent dans *Arion ou le secret de l'île*; la plupart des autres abandonnent. C'est pourquoi l'homme mûr, celui que Sancho Pança appelle « *le fils de sa jeunesse* », est le plus souvent « *l'enfant ingrat de ses espérances trahies* ». (DQ) Les images de la perte affluent, se répètent : « *écorces vides* » (ND), « *cités englouties* ». (SN) Buée, brouillard, nappes d'eau font écran. C'est surtout la confrontation avec les photographies, récurrente dans les ouvrages de Michel Suffran, qui impose la distance irrémédiable entre la forme d'antan et le spectateur vieilli :

« on aurait dit qu'une vitre épaisse s'interposait entre elle et moi, un peu comme cette couche cristalline qui recouvre, dit-on, les cadavres charriés par un glacier ». (SN)

D'ailleurs, il est peu d'évocations de l'enfance qui ne soient liées à la mort. C'est à un petit cercueil d'enfant que sont comparés, dans *La Nuit de Dieu* et dans *Don Quichotte*, les « coffres à chimères » contenant les marionnettes chères à Michel Suffran comme Dulcinée, les boîtes « où dorment nos rêves d'enfant ». (DQ) Les personnages d'enfants morts impressionnent plus violemment encore : simples allusions, comme le fils qui a lâché la main de son père et s'est noyé sous ses yeux, dans *L'Embarcadère*, ou, dans *La Nuit de Dieu*, cadavre cireux d'une fillette que sa mère refuse de voir sans vie. Le narrateur donne plus loin la clé de cette connexion récurrente : « *L'homme qui questionne sa propre enfance cherche en vain à ranimer le petit mort qu'il a été – à moins qu'à son insu il n'interroge sa propre mort, de la part abolie de sa vie qui, déjà, a rejoint la mort.* » (ND)

Cependant ces strates géologiques de l'enfance humaine sont traversées par un double mouvement réparateur. La hantise de la perte se voit conjurée, en quelque sorte, à la fois, côté aval, par le fantasme de la transmission, quand le personnage hérite de la part d'enfance de son géniteur, voire de ses ancêtres ; et en amont, non par la nostalgie (car cette « embaumeuse » décolore le souvenir), mais par la remémoration des étapes antérieures, qui s'organise dans une mise en abyme excédant les limites de la vie consciente. En effet, même le très petit enfant se souvient de temps immémoriaux et, comme le dit le vieux nègre dans *L'Embarcadère* : « *ce que savent les enfants* » équivaut à « *ce que savent les morts* ». Une vision hallucinée, dans *La Nuit de Dieu*, réunit, hors chronologie, l'avant et le revers de ce temps flottant des limbes : « *un visage d'enfant [...] les yeux clos, un visage lisse, effacé [...]. La face de quelqu'un de mort – ou de quelqu'un encore à naître [...]. Une empreinte – ou alors une promesse* ».

La remémoration est la grande entreprise, on pourrait dire le grand œuvre de Michel Suffran. Commençons par la sienne propre, qui se diffuse, directement ou secrètement, à travers ses livres. Chez un écrivain, il arrive que le récit d'enfance autobiographique soit

premier, comme s'il fallait d'abord déposer cette mémoire personnelle et factuelle avant d'inventer ; il arrive qu'il vienne au contraire clôturer l'œuvre, ultime dévoilement après la période d'invention. Telle fut la démarche de Nathalie Sarraute. *La Réunion de famille* (1988) repris en 2000 sous le titre *Une Enfance en Aquitaine*, fait partie de ceux qui interviennent en milieu de carrière. Curieusement, ce récit conforme au pacte autobiographique défini par Lejeune fait suite, six ans plus tard, à une version fantasmée jusqu'au fantastique, *Le Lieu le plus obscur*, qui inaugurerait la production narrative de l'auteur. Comme si le détour par l'imaginaire constituait un préalable nécessaire à l'autobiographie ; à moins que la version transposée n'ait exigé, avec le temps, sa traduction réaliste, sorte de mise au point finale d'une image délibérément floutée ? Pourtant, Michel Suffran discrédite l'autobiographie, « *miroir truqué, ou brisé, pareil à un de ces cadres vides derrière lequel grimace un clown maquillé à notre image* ». (RF) C'est que la vraie mémoire est dans la chair, et seule cette « *persistance sensorielle* », « *empreinte gisant dans la trame de nos nerfs, le remous de notre sang* » (RF) redonne, par éclairs, vie et couleurs au petit fantôme disparu, au petit profil perdu dans la buée.

Tous les personnages recréés dans les romans et surtout dans les pièces radiophoniques ou théâtrales, qu'ils soient réels ou livresques, sont, de la même façon que leur auteur, confrontés à leur propre enfance : c'est le cas d'Alice Liddell, de Marilyn Monroe (alias Sabine), de Don Quichotte, du père Surin et de Jeanne, la possédée de Loudun, de Thérèse Desqueyroux... Cette relation de l'adulte à sa propre enfance est mise en scène selon des dispositifs variés qui en reflètent la complexité. Outre les réminiscences sensorielles, fulgurances intermittentes qui font ressurgir l'enfant dans l'histoire de l'adulte, et avec lui une tranche de passé, un morceau de paysage, il y a le songe, médium conservé des primes années, qui permet à l'homme de *L'Embarcadère* de retrouver l'enfant « *en traversant une espèce de rue symbolique* ». *L'Aubier* en présente une variante fascinante qui rappelle l'*imago* antique : la figure d'une jeune fille sur une photographie découverte par hasard hante à la fois le héros qui la « *sente* », cinquante années plus tard, au cours de ses déambulations urbaines, et une survivante aux prises avec une évocation quasi spirite : « *une enfant*

morte continuait à souffrir et à gémir au creux de cette femme desséchée ». Ce cas (presque) unique, où le personnage jeune est distinct des adultes, confirme que l'enfance est un bien commun à l'espèce humaine.

Le théâtre, genre favori et premier (et encore actif) chez Michel Suffran, offre un espace dialogique et scénique propice au dédoublement du personnage, qui s'enracine sans doute dans l'expérience du garçonnet voyant son reflet dans la vitre, la nuit. L'homme de *L'Embarcadère* dialogue avec un « enfant » dont on ne sait trop s'il est son fils disparu ou le garçon qu'il a été, ni lequel insuffle à l'autre ses rêves de grands départs (inassouvis, bien sûr). Plus clair est le cas de Sabine, alias Marilyn Monroe, dans *Une Heure avant le jour* : la star hollywoodienne dialogue avec la fillette sombre et maigre qu'elle fut, et dont elle a à la fois réalisé le rêve de gloire et trahi l'identité intime. Quant à Lewis Carroll, dans *Lewis et Alice*, il se dédouble au présent pour assumer la part d'enfance incompatible avec son statut de professeur. En voici l'image la plus expressive : « *ce mince couteau de verre froid entre Carroll et Dogson – cette frontière presque imperceptible, cette fissure assez étroite pour laisser tout juste passer l'ombre d'un enfant* ». Le thème du miroir, fondamental dans l'histoire originelle d'Alice, joue ici un rôle actif dans la scénographie, celui de porte entre la vie réelle convenable et « *le monde enfantin, merveilleux* ». Mais aussi, plus subtilement, car la pièce est complexe, entre la petite Alice réelle et l'image mythique, livresque, fabriquée par l'incorrigible mathématicien rêveur à partir des petites filles. La révision du couple de Cervantès, dans *Don Quichotte ou le Chevalier au miroir*, est plus inattendue. Sancho Pança, « *vain fantôme ou jeune vivant* », y devient une allégorie de la jeunesse qui, « *dès la première heure du premier matin, n'a cessé de chevaucher auprès de [son maître]* ». Mais une autre ombre, écho des légendes romantiques allemandes, caracolait également aux trousses de Don Quichotte : celle de la mort, une fois de plus indissociable de l'enfance.

D'ailleurs, c'est au moment de la mort que se rejoignent l'homme (ou la femme) et l'enfant qu'ils furent. En cet instant de vérité, la boucle est bouclée. Ainsi, le moment de boire le poison réconcilie l'actrice vedette et la fillette qu'elle fut ; elles coïncident à nouveau, comme la mort avec le sommeil. De la même façon, le père Surin de *La Nuit de Dieu*

« se souvient de l'enfant qui, allongé sur le dos, [...] cherchait à se détacher du sol, à tomber dans l'abîme de lumière. Il est cet enfant. Il l'a toujours été... Un pas encore. Il s'arrache... » et saute dans le vide. La version de *Don Quichotte* est moins tragique. Le chevalier désillusionné et mourant est mené par Sancho, comme jadis par sa nourrice, jusqu'à la flaque de soleil qui, dans la cour, dessine une île : « *ce brasier de désir, de folie et d'espérance, ta première et ta dernière île* ». Ainsi le rêve se poursuivra, par les livres bien sûr, « *tant que rayonneront sur la terre la brûlure du soleil et l'enfance des hommes* ». Ce sont les derniers mots de la pièce.

LECHAT MÈNE L'ENQUÊTE

Dans un tout autre registre, la figure de l'enfant hante également la série des « Enquêtes involontaires de Sébastien Lechat ». Il se trouve que ces enquêtes pseudo-policières – sans policier ou presque –, quoique « involontaires » voire réticentes, relèvent de la quête, de la résolution d'une énigme nouée dans le passé et intrinsèquement liée à l'enfance, au sens large du mot. L'enquête est menée par un drôle de couple encore enfantin. Béatrice est une toute jeune femme fréquemment qualifiée de puérile par sa gestuelle animale, ses réactions imprévisibles, son « *amoralité sereine* ». (SA) Sébastien Lechat est « *un de ces hommes qui vieillissent sans mûrir* » (ASI), vieux célibataire recroquevillé au milieu de ses livres comme un garçonnet rêveur dans sa cabane. La part d'enfance de ces deux êtres tenus à la lisière de la période adulte – elle en deçà, lui au-delà –, leur donne un accès privilégié aux mystères enfouis dans les années de (prime) jeunesse.

On retrouve dans ces aimables parodies de romans policiers la distinction établie entre deux des principales phases de la vie préadulte : l'enfance, et l'adolescence. L'ordre dans lequel elles sont évoquées dans cette série d'ouvrages ne me semble pas dénué de signification. En 2000, *Arion ou le secret de l'île* construit une mise en abyme vertigineuse autour de l'enfant de 10 ans, puis en 2001, *Sentinelle de l'aube* dialogue avec les promesses des adolescents de 16 ans. Le dernier publié dans cette série, *Le Colporteur bossu*, en 2004, ne met plus en scène que des adultes, mais leur bibliomanie furieuse s'apparente, chez ces « *ivres de livres* » (comme se présente lui-même Michel Suffran), à une passion absolue d'adolescents encore obsédés

par le rêve enfantin du trésor caché. L'enfant mort deux siècles plus tôt, symbole sacré de l'enfance assassinée; les adolescents et leur rêve d'artistes sans compromis; la puérilité quasi pathologique des maniaques de tout âge. Les « âges de la vie » de l'enfance, en somme, ou ses incarnations successives, de plus en plus estompées, dans la vie d'un homme.

Dans *Arion ou le secret de l'île*, le petit Jérémy entraîne Lechat, en qui il a flairé l'enfant prêt à se réveiller, dans le plus sérieux des jeux : déchiffrer l'énigme que lui a léguée son grand-père, vieil homme aux livres également, accroché son secret chimérique. L'intrigue étant enchevêtrée avec une maestria diabolique, je donne d'emblée la solution, tirée d'une légende de la ville. La duchesse d'Angoulême aurait confié le cœur du petit dauphin Louis XVII, mort à dix ans, au maître du Jardin-Public qui l'enfouit dans l'île du bassin. Depuis, deux dynasties conservent pieusement le secret : l'une aboutit au jeune Jérémy, l'autre à une fillette délurée, Dina.

Après avoir décrypté des annotations sur l'exemplaire de *L'Île au Trésor* remis par le grand-père, observé un dessin tracé sur le trottoir par la fillette, puis écouté des bandes magnétiques enregistrées, consulté une brochure des Archives sur le Jardin, et enfin le journal de bord de l'ancêtre, capitaine du vaisseau qui transporta le dauphin, Lechat, détective involontaire mais consentant, est conduit nuitamment sur l'île par la petite Dina pour trouver, au fond d'un souterrain, un cénotaphe vide. Tous étaient, le temps de croire à leur rêve, gardiens d'une absence; celle de l'enfant mythique, objet d'une quête qui se répercute à rebours, de génération en génération, tout au bout d'un décor en trompe-l'œil qui aboutit à l'Île aux Enfants, dite aussi « *l'Île creuse* ».

L'obsession insulaire, signe de l'enfance, est déclinée tous azimuts. Comme une poupée russe, le jardin est une île dans la ville, qui contient l'île au secret (qui contient le souterrain, qui contient la niche qui contient le cénotaphe qui contient...). Il est aussi « *une île amarrée au milieu du fleuve de la vie* » de Lechat, qui contient ses souvenirs d'enfant, ravivés par des déambulations quotidiennes. Sur ses rives, la maison de Jérémy, celle où habitent Lechat et Béa, le logis de Dina, la serre-bibliothèque. C'est aussi l'espace scénique où, parallèlement à cette

quête, Béa interprète Titania dans *Le Songe d'une nuit d'été* avec des amis comédiens, « *cohorte d'enfants joueurs égarés parmi la grisaille d'un monde irrémédiablement adulte* ». La féerie shakespearienne fait écho au rêve vécu au Jardin, ces quelques semaines d'été que dure l'intrigue. La petite Dina participe d'ailleurs au spectacle avec le don naturel des enfants pour *vivre* son rôle au lieu de le jouer seulement.

Le motif de l'île résonne également d'échos littéraires. Non seulement *L'Île au trésor*, matrice du récit avec son narrateur enfant et son issue déceptive, mais *La Tempête* de Shakespeare (à une représentation de laquelle Béa avait rencontré le grand-père de Jérémy), et plus loin encore Arion, héros mythologique sauvé par un dauphin qui le déposa sur le rivage, et devenu le nom du bateau transportant le dauphin évadé, l'homonymie « dauphin » renforçant la connexion entre l'histoire et le mythe. Il reste enfin, de tout ce rêve, un alexandrin sublime tracé à la fin d'un volume des *Géorgiques* (le texte de Virgile, justement, qui annonce *in fine* l'avènement de l'enfant) : « *L'enfant sauvé des eaux dort en son isle ronde* ».

Il s'agissait dans ce roman, en somme, de rejouer l'enfance en accompagnant des enfants, juste avant le moment où ils auraient « *quitté les hauts fonds de l'imaginaire* ». La rencontre entre les deux âges, miraculeuse autant qu'éphémère, s'est produite sur ce point de rupture avec « *les derniers feux de joie de l'enfance* », renvoyant le héros à la mélancolie de ce monde indéfiniment reperdu.

L'enquête de *Sentinelle de l'aube* porte, cette fois, sur les derniers feux de l'adolescence. Elle est déclenchée à la fois par une photographie de classe, qui remet brutalement Lechat en présence de l'adolescent qu'il a été, et par l'irruption d'un ancien condisciple de cette classe, qui cherche à rassembler les comparses d'antan. Mais il ne s'agit pas d'une banale réunion d'« anciens » du lycée. Entraînés par Hubert, un camarade à l'exaltation romantique, poète précoce, chacun des garçons du groupe avait scellé naguère, dans une cassette conservée par celui-ci, une promesse à accomplir une fois adulte : le projet de sa vie. Cinquante ans plus tard, le « revenant » exige la confrontation des sexagénaires avec leur idéal de jeunesse, au grand effroi de Lechat, qui juge redoutables « *les illuminés qui prétendent ressusciter les morts [...]* ou simplement rouvrir les cicatrices ».

Car naturellement, les protagonistes de l'histoire s'étaient juré un avenir d'écrivain, abandonné piteusement par le héros résigné à l'enseignement et à la recherche érudite. Ainsi le thème principal, développé avec mélancolie, creuse le gouffre qui sépare « *les grimaces et les grimaces, les masques et les déguisements d'hommes vieillissants, bedonnants, ratés ou parvenus* », de leur jeunesse jadis porteuse « *d'un élan démesuré, une espérance gigantesque. Un avenir, un devenir sans limites. En soi et devant soi, à perte de vue, à perdre haleine* ». Mais l'adolescent oublié restait tapi au fond de l'homme racorni, aux aguets, et il vient demander des comptes.

Le second thème associe la jeunesse perdue à l'écriture et à la mort. L'intrigue « policière » démasque une rivalité d'écrivains et une imposture, qui elle-même cache une tragédie essentielle : la mort accidentelle d'une jeune fille aimée, par la faute involontaire de son jeune amant poète. C'est l'âge où l'on risque sa vie. « *Nullement par désespoir. Par jeu. Par élan. Par défi* ». La tragédie fait tache d'huile : le frère de Béatrice, lecteur exalté du poète, fut aussi, par son suicide, un « *mort de jeunesse* ». En effet les écrits du jeune Hubert, dont les poèmes, les textes intimes et le premier roman viennent truffer *Sentinelle de l'aube* et lui donner sa couleur adolescente, faisaient déjà preuve d'une clairvoyance terrible sur le Temps. Michel Suffran lui attribue les mots suivants : « *L'enfance, c'est la première chose qui meurt en nous. [...] Notre premier deuil secret* », ainsi qu'un poème où il cherche au fond du Dédale, comme Thésée son Minotaure, « *le dieu qu'[il] était, enfant* ».

C'est donc lui, le « *garçon dont [il] porte, en quelque sorte le deuil* », que le vieillard empâté et vulgaire vient venger en démasquant le rival qui lui a volé sa gloire. Mais ce garçon est resté « *quelque part sur une photo fanée, au creux du tiroir scellé de l'oubli* ». Pourtant, l'approche de la mort va jouer ici aussi son rôle de révélateur : le visage de l'enfant remonte sous les traits du vieil homme. Et Lechat de conclure : « *Maintenant, enfin, tu commences à lui ressembler... Je veux dire, au garçon de la photo. [...] Celui qui porterait, longtemps, toujours, à lui tout seul notre jeunesse.* »

Car la jeunesse est à la fois une étape commune, qui donne à tous les petits visages alignés un air de famille, et, sous sa forme superlative ou quintessenciée, la figure du génie capable de communier avec l'univers,

de brûler ses cartouches, d'aimer follement, d'espérer et de désespérer absolument, d'écrire avec incandescence. Une icône de référence imprégnée des météores mythiques de la littérature...

L'œuvre de Michel Suffran est donc, à l'instar de celle de bien des poètes, habitée par l'enfant, le *Doppelgänger* de l'écrivain, son ombre – ou sa lumière secrète – ou sa voix intérieure, qui murmure par la fêlure – « *la frontalière* ». Vie intérieure, vie antérieure... La succession des âges n'est peut-être qu'un « *enchevêtrement inextricable unissant ramures et racines* ». (F) Il n'y a pas d'âge pour l'esprit d'enfance, ses émotions vives, ses émerveillements, les exigences de ses désirs. Aussi est-ce toujours « *l'enfant qui dicte* », l'enfant qui, malgré tous les actes de décès consignés dans les livres de Michel Suffran, me semble là bien vivant, bien présent.

NOTES

1. Le texte est publié dans *Spicilege – Cahiers Marcel Schwob* n° 3, 2010, p. 61-101. Il est précédé d'un article de Michel Suffran, « L'Ivre de livres », et suivi de mon analyse : « *La Croisade des enfants* de Michel Suffran : un rêve ardent et mélancolique ».
2. Les références des citations dans le texte seront notées par les initiales du titre (RF pour *La Réunion de famille*, LO pour *Le Lieu le plus obscur*, LA pour *Lewis et Alice*, DQ pour *Don Quichotte ou le chevalier au miroir*, ND pour *La Nuit de Dieu*, SN pour *La Sirène de Noviomagus*, SA pour *Sentinelle de l'aube*, ASI pour *Arion ou le secret de l'île* et F pour *Frontalières*).

II

Lectures créatrices

Éric Hoppenot

Michel Suffran : démarche critique et quête spirituelle (Rivière, Alain-Fournier et Mauriac)

En deux ans, Michel Suffran publie deux essais chez l'éditeur Wesmael-Charlier, dans la collection « Conversions célèbres » dirigée par Gilbert Ganne : le premier, *Jacques Rivière ou la conversion à la clarté* (1967) ; le second, à peine deux ans plus tard, consacré à l'ami et au beau-frère du précédent, *Alain-Fournier ou le mystère limpide* (1969). Cependant, Suffran en propose une lecture qui obéit à une démarche bien distincte. Concernant Rivière, Suffran cherche à retracer un véritable itinéraire spirituel chrétien, alors que la conversion d'Alain-Fournier est beaucoup plus complexe que celle de son ami. À ces deux essais, nous adjoindrons son *François Mauriac*, dans la collection « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui » de Seghers. Ces trois ouvrages constituent une forme de triptyque critique dont chacune des pièces constitue une articulation entre l'œuvre littéraire, la biographie et l'itinéraire spirituel des trois auteurs. Une double interrogation portera d'une part sur le projet et la démarche critique de Michel Suffran, et d'autre part sur la place qu'occupe la spiritualité dans ces trois essais quasi consécutifs.

QUELLE DÉMARCHE CRITIQUE ?

L'approche critique de Suffran apparaît, sinon impressionniste, du moins particulièrement subjectiviste – parfois jusqu'au lyrisme. Dans le courant des années 60-70, où les grands mouvements critiques se tournent vers la modernité (Barthes et ses disciples) et où la critique littéraire ouvre son champ à d'autres espaces de pensée (la sémiotique, la linguistique, la sociologie, la psychanalyse ou l'anthropologie), Suffran

reste totalement hermétique à toutes ces démarches et suit résolument sa propre voie, sans se préoccuper des modes intellectuelles. Le terme « impressionniste » dit simplement que Suffran désire surprendre le sujet dans sa mobilité. Toute son entreprise d'essayiste semble mue par un mouvement d'attrance : il s'avance, il approche, s'enfonce dans une vie, dans une œuvre, retrouvant dans les mouvements d'une existence une parenté fraternelle avec son propre cheminement intérieur.

Nous voudrions à propos de cette démarche critique montrer, d'une part, l'usage complexe du biographique et, d'autre part, de quelle manière l'écriture et le projet critique de Suffran s'inscrivent notamment dans la trace des travaux de Charles Du Bos.

Le biographique

Au commencement de chacun des trois essais, Suffran semble vouloir rejeter explicitement le genre biographique. Le sous-titre du chapitre 2 du *Rivière*¹ s'intitule « Inutile essai de survol biographique sommaire », et plus loin, Suffran ajoute : « *Disons-le d'emblée : écrire une biographie traditionnelle de Jacques Rivière serait l'entreprise la plus vaine qui se puisse imaginer.* » (R, 22) C'est que, comparant la vie de Rivière aux toiles de Léonard de Vinci, il voit l'existence de l'écrivain aussi inatteignable que celle des peintures du génie italien ; elle ne se joue pas dans la succession des événements mais « *hors du monde traduisible* ». (R, 22) Même défiance à l'égard d'une prétendue biographie d'Alain-Fournier, mais pour d'autres raisons. D'abord, il existe de multiples biographies d'Alain-Fournier, et d'autre part, celle d'Isabelle sa sœur, épouse de Jacques Rivière, met un terme aux éventuelles zones d'ombre d'une existence brève et déjà bien connue. C'est aussi, peut-être stratégiquement, une manière de rendre hommage à Isabelle Rivière qui, en ouvrant à Suffran les archives de son frère et celles de son mari, assure le lien entre les deux essais. Enfin, dans son essai sur Mauriac, la biographie de l'écrivain est reléguée en fin de volume sous la forme d'un tableau chronologique dans lequel ne figurent que certains traits factuels qui renvoient soit aux fonctions sociales de Mauriac, soit à la publication de certaines œuvres. Dans l'essai lui-même, Suffran fait très peu référence à la vie même de Mauriac, arguant que « *L'homme biographique est presque sans commune mesure avec l'homme réel* ». (M, 47) Davantage encore que pour les deux précédents, on pourrait affirmer au sujet de Mauriac que sa vie est son œuvre.

Il n'en demeure pas moins que malgré les réticences affichées, le biographique participe pleinement à la démarche argumentative de Suffran. Il lui permet de pointer certains moments-clés de l'existence : enfance, rencontres fondatrices, lectures, production créatrice, car ces moments sont les motifs qui structurent l'histoire de ces trois subjectivités. Mais ce que le biographique apporte essentiellement au critique, en particulier pour Rivière et Alain-Fournier, c'est une trajectoire qui révèle des événements qui font sens *a posteriori* dans l'existence puis dans l'œuvre (par exemple la rencontre d'Henri Fournier et d'Yvonne de Quièvrecourt). Dans ses deux essais sur Rivière et Alain-Fournier, Suffran suit scrupuleusement la chronologie, comme le soulignent très clairement les titres des chapitres. Ainsi, s'il nie fermement la simple écriture biographique, celle-ci joue cependant un rôle central dans l'objectif même de l'essai, par exemple dans son *Alain-Fournier*, où Suffran se donne pour tâche de relire et de réinterpréter *Le Grand Meaulnes* à la lumière d'autres œuvres d'Alain-Fournier, mais aussi de sa correspondance et « *à la lumière de faits biographiques désormais bien connus* ». (A-F, 22)

En même temps, Suffran n'est pas totalement dupe du parti-pris chronologique. On peut ainsi lire dans une note : « *La plus minutieuse biographie n'enfermera jamais qu'une irritante, une décevante apparence. La vraie vie d'Alain-Fournier, c'est Le Grand Meaulnes.* » (A-F, 83) Mais cette dernière phrase n'est pas plus rassurante sur la coalescence ou la détermination entre l'homme et l'œuvre...

Charles Du Bos, un héritage critique?

Finalement la démarche critique de Suffran apparaît relativement proche de celle de Charles du Bos, qu'il convoque d'ailleurs à plusieurs reprises dans son étude consacrée à Mauriac². Il montre un même souci d'un travail poétique de la langue, mais surtout, il obéit aux mêmes ambitions critiques que Du Bos, qui définissait son projet comme la recherche de « *cette secrète vie spirituelle qui manifeste l'existence de l'âme* ». Tous deux paraissent mus par une même quête métaphysique : appréhender la manière dont un auteur peut témoigner directement ou indirectement dans son œuvre d'un parcours spirituel, voire mystique. Par ailleurs, Du Bos et Suffran partagent certaines affinités littéraires : tous deux ont écrit sur Rivière

et sur Mauriac, tous deux sont des lecteurs assidus de Pascal, de Bernanos et de Claudel. Enfin, tout comme Du Bos, Suffran choisit ses écrivains par affinités électives, voire par amitié.

Les deux auteurs pratiquent une critique littéraire qui s'affirme aussi comme un moyen de connaissance de soi. C'est tout à fait prépondérant chez Suffran, notamment dans son livre sur Rivière où semblent affleurer en maints passages les interrogations de Suffran sur son propre rapport au catholicisme. Certains énoncés et certains usages du « nous », du « on » ou des interrogations oratoires ne sont visiblement pas uniquement rhétoriques, mais participent d'une forme de brouillage énonciatif, si bien que le lecteur a parfois de la peine à discerner si tel propos concerne seulement Rivière, ou s'il ne s'applique pas également à Suffran. C'est ce que confirme une forme d'aveu dans les premières pages du livre : « *Lire l'œuvre de Jacques Rivière, c'est se sentir irrésistiblement concerné, mais, plus encore, et parfois contre son gré, impliqué.* » (R, 22) ainsi que, à titre d'exemple, cet énoncé dont on pressent qu'il convient doublement à Rivière et à Suffran : « *on ne ressort pas indemne d'une enfance et d'une adolescence bordelaises* ». (R, 26) Et même, encore plus explicite, cet aveu au moment d'entreprendre la relecture d'Alain-Fournier : « *C'est donc bien une lecture du Grand Meaulnes qui est exprimée ici. Ce qu'une telle interprétation peut avoir de subjectif, je ne le dissimule pas [...] le portrait d'Alain-Fournier qu'on va lire, comme d'ailleurs tout portrait, définit sans doute dangereusement le peintre à travers le modèle.* » (A-F, 27)

Le mouvement critique de Suffran s'avère délibérément introspectif. Ce qu'il traque, ce sont les vicissitudes d'une âme aux prises avec les affres de la foi, car il ne s'agit jamais d'une adhésion naturelle : ce qu'il veut explorer, c'est la rencontre au sein d'une subjectivité entre la croyance et l'intellect. Non pas, comme on pourrait le penser, qu'il existe une dichotomie irréconciliable entre la foi et la raison, mais au contraire, il s'agit de témoigner d'une foi qui se nourrit de la raison. C'est pourquoi les trois conversions de Rivière, Alain-Fournier et Mauriac qu'expérimente Suffran peuvent se manifester tour à tour par des sentiments qui peuvent se révéler antinomiques. Il sera par exemple question du christianisme paradoxal de Mauriac. (M, 14)

Comme celle de Du Bos, la démarche de Suffran procède d'un double mouvement : à la fois donner à son objet toute sa place, ne pas le quitter par des digressions qui éloigneraient le lecteur, mais en même temps, laisser advenir la voix consciente et consciencieuse du critique, toujours inhérente à son objet.

LITTÉRATURE ET CROYANCE

L'enjeu du livre sur Rivière figure clairement à la fin du troisième chapitre : « *Écrire l'histoire de Jacques Rivière, c'est écrire l'histoire d'une conscience qui se cherche, et qui parfois se découvre et qui parfois se perd.* » (R, 47) Il est probable que cette perspective puisse aussi définir son approche d'Alain-Fournier et de Mauriac. L'intérêt majeur des lectures de Suffran, que l'on en partage ou non les interprétations ou les conclusions, réside à nos yeux dans la pugnacité de sa traque des failles, des interrogations de ces auteurs. Ce qui se joue, c'est le devenir-chrétien tourmenté d'une subjectivité. Sans doute Suffran est-il moins préoccupé, chez ces trois auteurs, par l'efficiencia de la quête que par le mouvement lui-même et ses apories. Autrement dit, sa démarche critique est toute exploratoire : il s'agit, en s'attachant à la biographie et à l'œuvre littéraire de chacun des auteurs, de cheminer dans les tréfonds d'une conscience.

Espace et temps de l'enfance

Ne pouvant évoquer ici tous les croisements que l'on pourrait établir entre les trois essais, nous nous attacherons au thème de l'enfance, pivot dans la fondation spirituelle des trois auteurs. Chez Rivière, Suffran s'attache assez peu à l'enfance : trois pages à peine, car le bonheur de cette enfance bourgeoise est fugitif, Rivière perdant sa mère à l'âge de dix ans. Pourtant ce n'est pas cette tragédie qui retient l'attention du critique, mais davantage le fait que la foi apparaisse comme une transmission maternelle et par conséquent, du point de vue de l'œuvre, matricielle.

L'enfance de Mauriac, benjamin d'une fratrie de cinq enfants, est également bordelaise et, comme celle de Rivière, aisée. Mais chez lui, l'enfance est le temps du questionnement, de l'incertitude malgré l'héritage catholique : selon Suffran, Mauriac cherchera toujours des traces tangibles de l'existence de Dieu, comme s'il était encore un enfant.

Telle que l'envisage Suffran, écrivant que « *la foi est une enfance retrouvée* » (M, 17), l'articulation entre l'enfance et la foi dessine peut-être tout le chemin de l'entreprise littéraire de Mauriac. Il ne s'agit pas tant de retrouver une enfance perdue que de redécouvrir le sentiment d'inconnu qui s'ouvrait alors.

L'enfance d'Alain-Fournier revêt un tour singulier. Au contraire des deux précédents, Fournier naît dans un milieu modeste mais ses parents, tous deux instituteurs, reçoivent la reconnaissance due à leur fonction. Suffran cite très judicieusement l'extrait d'une lettre de Rivière à Alain-Fournier, dans laquelle il décèle le drame de son compagnon : Alain-Fournier ayant connu le paradis dans l'enfance, il ne peut que se le remémorer, sans plus rien espérer de la suite de son existence. Cette enfance trop belle va, en un sens, se convertir en malédiction. Il eût fallu abandonner l'enfance pour vivre ; mort trop tôt, il ne deviendra jamais adulte. Selon Suffran, *Le Grand Meaulnes* serait la vie même d'Alain-Fournier.

Si l'enfance marque deux des auteurs du catholicisme, elle n'impose nullement des destins religieux. Pour chacun des trois, quelque chose naît dans une spiritualité enfantine aux accents souvent merveilleux, mais tout se noue à l'avenir, dans l'émergence de la conscience de soi et du monde, laquelle appartient à un autre temps.

Des itinéraires spirituels incomparables

Afin de conserver leur singularité à chacun des essais de Suffran et aux trois auteurs qu'il aborde, nous renonçons à une étude comparée qui n'aurait que peu de sens tant leurs rapports à la foi sont personnels – même si nous aurions pu interroger le statut que Suffran accorde à la Grâce, ou encore le rôle que joue l'œuvre de Pascal, notamment pour Rivière et Mauriac. Afin de problématiser la notion de « conversion spirituelle » vue par Suffran, nous préférons extraire pour chacun la manière dont se manifeste l'expérience spirituelle dans l'écriture.

En commençant par JACQUES RIVIÈRE, Michel Suffran pose les fondements de ce qu'il désignera par « conversion ». Il envisage celle de Rivière non pas comme un acte de foi, mais comme une saisie intellectuelle du monde qui lui vaut l'appellation, justifiée,

de « *conversion utile* ». (R, 17) Ce qui requiert l'attention du critique dans l'approche religieuse de Rivière, c'est qu'on assiste à la naissance d'un sujet qui rencontre la foi. Deuxième point essentiel, que l'on pourrait aussi retrouver dans certains textes de Mauriac : la foi catholique ne peut qu'être le fruit d'une conversion perpétuelle. Suffran témoignera avec maints exemples que la conversion de Rivière s'avère toujours saisie par le doute. Néanmoins, loin d'être négative, cette inquiétude est une chance pour Rivière, ainsi cité par Suffran : « [...] *il nous est à chaque instant rappelé qu'en Vous seul nous trouverons la paix et la possession et la communion véritable.* » (R, 62) Le critique épouse cette incertitude dans les mouvements de son écriture, car lui aussi parfois hésite, s'interroge sur sa propre interprétation de Rivière.

Certes, l'essai de Suffran n'est pas exempt de certains raccourcis dont on ne lui tiendra pas grief, mais évoquer « *l'âme naturellement chrétienne* » de Rivière a de quoi surprendre... Reconnaissons toutefois que Suffran nous livre des lectures très précises de deux livres essentiels de Rivière, *Aimée* (1922) et *À la trace de Dieu* (1927, préfacé par Claudel) – qu'il n'aborde d'ailleurs pas dans leur ordre chronologique. Reconnaissons surtout qu'il souligne la complexité de la démarche de Rivière, sa foi toujours fragile et incertaine. Tout au long de son essai, il parvient à exposer les égarements et le cheminement d'une âme certes convertie, mais tortueuse et torturée – décidément bien éloignée de ce que serait une « âme naturellement chrétienne ».

Des trois auteurs envisagés, celui qui présente le lien le plus problématique à la spiritualité chrétienne est sans nul doute ALAIN-FOURNIER. La réussite de l'étude de Suffran réside dans son obstination perspicace à vouloir en quelque manière « *traquer le spirituel* » chez cet écrivain. La conversion de celui-ci se distingue de celle des deux autres au sens où elle n'aboutit jamais à une certitude. Sa foi est une quête dont le but ne semble jamais tout à fait atteint, une tentation (une « *attirance* »), qui procède davantage d'une « *intuition mystique* » (A-F, 167), sans doute parce que la raison de l'auteur du *Grand Meaulnes* ne cède pas, refuse un abandon de la conscience, un mouvement de confiance jusqu'à l'adhésion. Les pages les plus intéressantes de l'essai, selon nous, sont celles où il démontre que la religion d'Alain-Fournier est médiatisée par le féminin. Si, en un sens, celui-ci se convertit, c'est au travers de l'ambiguïté qui se

décèle dans son rapport à la féminité. La femme est à la fois pécheresse, signe de la faute originelle, mais en même temps, elle incarne la Vierge que Suffran qualifie de « *pureté incandescente, cette neige de feu* ». C'est dans le « *corps de la Femme* » que germera « *la chair de la vérité divine* ». (A-F, 172) Suffran nous invite alors à lire des textes peu connus d'Alain-Fournier comme la nouvelle poétique *Madeleine* (écrite en 1909 et publiée par Jacques Rivière dans *Miracles* en 1924), où l'on perçoit que l'advenue au religieux se manifeste dans l'égarement de la faute.

Terminons par FRANÇOIS MAURIAC, héritier, comme d'autres auteurs de sa génération, d'une pensée chrétienne qui lui vient des dogmes du XIX^e siècle : le péché originel pèse de tout son poids sur les consciences culpabilisées, le monde est dégradé notamment par la sexualité, et l'existence se voue au sacrifice, à la rédemption et au rachat des souffrances christiques. Suffran insiste également sur la prépondérance du modèle janséniste dans l'itinéraire spirituel de Mauriac : valorisation des souffrances humaines, impossibilité de l'amour durable et partagé, et omniprésence du pêché. À cet égard, peut-être les œuvres les plus stimulantes de Mauriac sont-elles celles qui révèlent sa crise religieuse dans des univers totalement privés de la Grâce comme ceux de *Genitrix* (1924) et de *Thérèse Desqueyroux* (1927). Ces livres sont à l'opposé des romans publiés dans les années trente, où l'on découvre à la fois la manifestation de la Grâce et des interventions surnaturelle, sainteté ou démoniaque. Mais quelles que soient ces divergences, ses romans ne peuvent être que l'aventure du Mal.

Mais l'étude de Suffran ne se limite pas aux romans. Plus original, il lit Mauriac en mémorialiste (voir la réflexion des premières pages). Au-delà d'un principe d'analyse, ce choix semble révéler aussi celui qui veut retrouver dans l'œuvre de Mauriac celle de l'ami. En effet, dans cet essai – le plus autobiographique –, on découvre un Mauriac plus humain, plus apaisé, plus sensible à autrui et au monde. Par une démarche pénétrante, Suffran s'attache à démontrer de quelle manière toute l'œuvre de Mauriac s'inscrit sous le sceau de la foi, même si, il y insiste, Mauriac récuse le qualificatif de « romancier catholique ». Suffran ne considère pas son écriture comme « spirituelle » au sens où la foi et le mal y seraient représentés, mais dans la mesure où, comme il le souligne,

il s'agirait « *d'un examen de conscience sans fin* ». (M, 30) Ses analyses nous conduisent au plus près de l'œuvre à chaque fois que Mauriac pressent les limites de sa propre foi. Il faudrait à ce sujet prendre le temps de lire les trente dernières pages de l'essai, notamment les chapitres où Suffran, en lecture particulièrement fine, à la limite de l'expérience théologique, interroge le statut du péché dans les derniers écrits de Mauriac. Incapable de trouver l'origine de ses actes, Suffran peut définir le héros mauriacien comme étant à la fois coupable et innocent. *In fine*, ce n'est pas cela qui importe, mais le dévoilement de la vérité.

Au terme de ce parcours trop rapide d'une œuvre foisonnante, on peut se demander pourquoi, dans les pages si convaincantes que Suffran consacre aux figures de la nuit ou à l'expression du Mal dans l'œuvre de Mauriac, il ne mentionne pas une nuit bien plus noire encore, celle que durent traverser Élie Wiesel et le peuple juif, cette traversée narrée dans *La Nuit*, le premier récit de Wiesel, préfacé par Mauriac. Cette nuit où le chrétien Mauriac, découvrant les trains en partance pour les camps, crut qu'il pouvait partager la souffrance du Juif. Il écrivait alors : « *Ce jour-là, je crois avoir touché pour la première fois le mystère d'iniquité dont la révélation aura marqué la fin d'une ère et le commencement d'une autre.*³ »

Quel était, pour Mauriac, le commencement marqué par cette nouvelle révélation ?

Ce qui finalement rapproche sans les rassembler ces trois itinéraires décrits minutieusement par Suffran, c'est qu'ils procèdent d'un même élan : le chrétien a beau s'inscrire dans une tradition acquise dès l'enfance, il n'en demeure pas moins que le mouvement qui conduit à la conversion ne cesse de se rejouer inlassablement. Dès lors, l'œuvre littéraire devient le lieu où s'incarne non pas tant l'expression de la foi elle-même que son enfantement douloureux, ce dialogue éperdu entre soi et le divin.

Toutes les lectures critiques de Suffran s'avèrent être des exercices de reconnaissance et d'admiration, dans une démarche qui procède d'un réel dialogisme entre le critique et son objet. Lire avec acuité ces essais de Michel Suffran exigerait d'examiner aussi, par exemple, certains intertextes importants comme ceux de Pascal ou de Bernanos,

que nous n'avons pu convoquer dans ce cadre. Mais il aurait fallu aussi lire de près toutes les pages sur Rivière et Mauriac dans lesquelles Suffran décrit la ville de Bordeaux. En ces pages souvent lyriques, ce n'est pas le Bordeaux de Rivière ou celui de Mauriac que le lecteur découvre, mais plus vraisemblablement celui de Suffran lui-même. Le critique a d'ailleurs du mal à conserver sa voix, dans ces passages, et une autre instance s'y substitue fréquemment à elle : la voix du poète Suffran.

J'avoue dans un premier temps avoir été gêné par un sentiment d'affinités trop électives, l'approche parfois sensible et impressionniste, ou encore la tonalité très lyrique de certains passages. Mais la relecture de nombreuses pages m'inspire une forme d'enthousiasme et de reconnaissance pour votre voix ô combien singulière, en particulier celle de votre *Mauriac*. Grâce vous soit rendue, Michel Suffran, de m'avoir ouvert à une autre lecture possible du *Grand Meaulnes* et de certaines œuvres de Mauriac. Que demander de plus à un critique, sinon qu'il écarquille encore nos yeux ?

NOTES

1. Les références des citations dans le texte seront notées par l'initiale du nom de l'auteur (R pour *Jacques Rivière ou la conversion à la clarté*, M pour *François Mauriac* et A-F pour *Alain-Fournier ou le mystère limpide*) suivie du numéro de page.

2. Charles Du Bos (1882-1939) est un critique littéraire catholique, adepte d'une approche sensible de « l'âme » des œuvres d'écrivains – souvent ses amis. Auteur, entre autres multiples essais, de *François Mauriac et le problème du romancier catholique*, Paris, éd. Corrêa, 1933.

3. François Mauriac, Avant-propos à *La Nuit* d'Élie Wiesel, Paris, éd. Minuit, 1958, édition revue, 2007, p. 27.

Natacha Vas-Deyres

Michel Suffran et François Mauriac, une amitié d'encre et de pierre

Le titre choisi pour cet article est symptomatique d'une relation singulière entre Michel Suffran et François Mauriac : le point de vue d'un écrivain sur un autre écrivain, nourri par un élan passionnel pour une œuvre qui ne procède pas d'une détermination intellectuelle. Cette vision singulière n'est pas unique, comme nous avons pu l'évoquer lors de ce colloque : il y eut aussi Dino Buzzati, Colette et même Ray Bradbury, ce qui enchante bien sûr la spécialiste de science-fiction que je suis. Michel Suffran pourrait-il être l'auteur de « chroniques mauriaciennes » comme Bradbury le fut avec ses *Chroniques martiennes* en 1950 ? En 1987, dans le premier numéro des *Cahiers de Malagar*, Michel Suffran dans un article intitulé « La joue contre l'écorce » précise : « *On me dit mauriacien. Épithète que j'ai longtemps acceptée, revendiquée sans trop me demander ce qu'elle recouvrait : une nationalité, une religion, l'appartenance à un clan (ou à un club ?), un privilège ou un titre ?* » En réalité Michel Suffran se juge plutôt lecteur de Mauriac que critique érudit :

« *Sans doute on ne ressuscitera jamais l'innocence de sa première approche, cet émerveillement matinal de la découverte d'un horizon neuf et d'une terre vierge. Du moins est-il souhaitable de brouiller ses propres pistes, d'arracher de trop arrogants poteaux indicateurs, de retrouver sous la pesanteur des itinéraires conseillés, les féconds égarements du pays sans chemin. En somme il est salutaire, il est urgent que, par instants, le guide érudit redevienne ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être : un lecteur ignorant.*¹ »

Cette amitié fut faite métaphoriquement « d'encre et de pierre » car Michel Suffran donne littéralement à voir François Mauriac en tant qu'homme et en tant que créateur. Il nous dévoile, comme le fera Jean Lacouture, les signifiants profonds de l'œuvre mauriacienne, une esthétique indéfectible entre le fond et la forme. Mais les mots de Michel Suffran sur Mauriac incarnent également l'homme dans sa matière, attaché à sa ville, à sa terre et aux pins. Une chair devenue pierre dans sa ville, bois résineux, terre et source glacée dans la campagne girondine.

LA RENCONTRE D'UNE VIE

Michel Suffran a rencontré François Mauriac le 18 octobre 1965 au Grand-Théâtre de Bordeaux, lors de la réception organisée pour ses quatre-vingt ans. En août 2014, Michel Suffran se souvient de l'entrée du vieil écrivain : « *une haute silhouette mince, vêtue d'un sobre complet gris clair*² ». À cette époque Michel Suffran écrivait beaucoup de pièces radiophoniques et Mauriac avait fait une critique de *Christine ou la pluie sur la mer* (1964). C'est également à ce moment-là que Michel Suffran écrit son premier essai, *Sur une génération perdue*, consacré aux écrivains François Mauriac, Jean Balde, André Lafon, Jacques Rivière et Jean de La Ville de Mirmont³, entre autres. L'ouvrage n'est pas encore édité. Michel Suffran écrit à Mauriac qui l'invite à Malagar. Arrivé avec ses épreuves sous le bras, il est très impressionné. Malagar possédait encore à ce moment-là des bâtiments agricoles (le chai du rouge servait à entreposer le vin alors qu'aujourd'hui il est devenu la salle de conférences et celle des colloques mauriaciens...), il se souvient très nettement du tilleul, de la porte du salon. Mauriac tenait sur ses genoux un cahier sur lequel il écrivait, il eut un fin sourire en voyant Michel Suffran : « *Je vois avec plaisir que vous n'avez pas suivi le conseil de l'Ange*⁴ », l'Ange de pierre de Verdelaïs qui disait aux visiteurs de ne pas aller voir le « mécréant » François Mauriac.

Mauriac fut très étonné de voir qu'un jeune Bordelais pouvait s'intéresser à ces écrivains disparus d'*Une génération perdue*, comme Jacques Rivière ou Jean de La Ville de Mirmont. Ces écrivains formaient une véritable constellation pour Mauriac. Il s'est dès lors intéressé au travail de Michel Suffran grâce à cet essai dont il écrira la préface et lui consacrera un *Bloc-notes* :

« Et je crois que le livre de Michel Suffran constitue un relais nécessaire pour que, lorsque nous ne serons plus là, une trace demeure, comme la marque de pas dans la neige durcie du temps révolu, et qu'en suivant cette piste, de jeune Bordelais remontent jusqu'à L'Élève Gilles, jusqu'à La Maison pauvre, jusqu'aux Dimanches de Jean Dézert, jusqu'aux romans oubliés de Jean Balde, jusqu'à La Trace de Dieu de Jacques Rivière. D'autres les aimeront comme nous les avons aimés.⁵ » (GP, 12)

Malgré son jeune âge, Mauriac fait obtenir à Michel Suffran le Grand Prix littéraire de la ville de Bordeaux, une distinction plutôt réservée à un écrivain ayant déjà une riche carrière derrière lui. Michel Suffran insiste sur la grande générosité de François Mauriac qui fut un des éléments affectifs de l'amitié fidèle qui devait le lier à lui. Mauriac était « *une personne délicieuse* », charmante, directe et parfois désinvolte. Il savait se mettre au diapason des gens sans aucune morgue. Mauriac n'avait besoin de personne mais quand il aimait les gens il décidait de leur venir en aide avec une grande bonté. Philippe Sollers ou Jean-René Huguenin par exemple lui doivent beaucoup.

« La joue contre l'écorce » est le titre de l'article que Michel Suffran écrit en 1987 dans *Les Cahiers de Malagar*. Il y consacre *François Mauriac et le pays de Gironde*, mais évoque également un souvenir personnel, révélateur de la nature de l'homme et de l'écrivain Mauriac. Michel Suffran allait souvent voir le grand homme avec Raymond Mirande⁶. Deux ans avant sa mort, à quatre-vingt-trois ans, Mauriac les a emmenés à Saint-Symphorien qui, à l'époque, était un domaine un peu à l'abandon. Mauriac était alerte mais le parc était encombré de ronces et il voulait à tout prix aller voir le grand chêne à côté de la maison. Michel Suffran le soutenait un peu, il l'a vu embrasser l'écorce de l'arbre. Ce geste singulier a dévoilé la nature animiste de l'écrivain qui, sans journalistes, était dans un état émotionnel profond. Cet animisme, une tendance spirituelle essentielle de l'écrivain, est présent dans *Le Sang d'Atys* ou dans *Les Maisons fugitives* où l'arbre est le lien entre l'homme et le ciel. Cet amour sacré de l'arbre est symbolique dans sa pièce *Le Feu sur la terre* (1951). Mauriac plante son décor en pays landais qui enclôt le spectateur, comme le lecteur, dans un univers singulier : c'est, en général, un domaine campagnard au milieu d'immenses étendues de pins qui répandent leur senteur de résine ; le ciel est inaltérable et l'été, torride, « *fait peser son délire* » (p. 15) sur la terre

sèche. À l'intérieur de ce domaine vit une famille traditionnelle, emmurée dans un silence qui semble se solidifier autour de la maison, faisant songer au « *silence d'Argelouse* » dans *Thérèse Desqueyroux*; parfois l'incendie crépite et se propage à travers les forêts envahies de brandes, incendie à l'image des passions brûlantes qui dévorent les personnages.

Cette dimension charnelle de Mauriac, dévoilée par l'intimité vécue avec Michel Suffran, se retrouve dans le rapport qu'il a pu avoir avec sa ville natale, Bordeaux. Il avait écrit en 1925 : « *Cette ville [...] se confond avec nous, elle est nous-mêmes. Nous la portons en nous. L'histoire de Bordeaux, c'est l'histoire de mon corps et de mon âme.*⁷ » Or en 2014, Michel Suffran, lui aussi bordelais dans l'âme, commente ce rapport si particulier avec Bordeaux comme si son amitié avec Mauriac se gravait dans les pierres de notre ville :

« *Ah! ce serait d'une toute autre voix, plus vibrante, plus vivante, bien moins cérémonieuse en tout cas qu'il se serait adressé à sa Ville. [...] Un dialogue duel avec "la personne Bordeaux", ce grand corps de pierre et de songe. Cette chair pantelante pétrie de brume et de nuit, qui, tant et tant d'années, aura été tout à la fois sa marâtre et sa matrice.*⁸ »

D'UNE AMITIÉ DE PIERRE À UNE AMITIÉ D'ENCRE

Loin de colorer de subjectivité les jugements esthétiques portés par Michel Suffran sur l'œuvre de Mauriac, leur complicité, leur intimité ont renforcé la dimension critique de son approche.

Le premier élément définitoire de l'œuvre mauriacienne est pour Michel Suffran le rapport à la mémoire et au passé :

« *Mémoire. Ici encore, en un seul mot, l'essentiel est dit. Dans le monde mauriacien, tout est mémoire, ou processus tâtonnant de mémorisation. L'imaginaire lui aussi est une mémoire hantée. Seul, livré à lui-même, l'instant, en son immédiate séduction, n'est que parcelle de mort, éclat fugitif, paillette tourbillonnante tout juste capable "d'ouvrir les yeux sur l'écoulement universel de tout".* » (FMG, 56)

Car la mémoire que nous gardons du monde n'est que l'écho affaibli de cette mémoire, beaucoup plus ténue, presque imperceptible, que le monde conserve de nous. Ainsi en est-il du labyrinthique cerveau qu'est

Bordeaux, la ville-mère pour Mauriac : « *pour moi quelle pierre ici ne se souvient du drame secret de l'homme qui se débat dans l'enfant* ». Mais en retour, « *n'espère pas que je me laisse oublier, me souffle Bordeaux...* » Ainsi, nous dit Michel Suffran, dans l'œuvre mauriacienne tout se ligue contre l'oubli, ce « *gouffre sans nom, cette "loi universelle" – et, plus loin que l'oubli, contre la mort, ce trou de mémoire suprême* ». (FMG, 57) En 1990 paraît l'ouvrage *Bordeaux, une enfance*, une mise en parallèle et en contraste de l'évocation des deux jeunesses bordelaises de François et de Michel. Pour Mauriac :

« *Les maisons, les rues de Bordeaux, ce sont les événements de ma vie [...] Bordeaux, c'est mon enfance et mon adolescence détachées de moi, pétrifiées. [...] il m'a suffi de cette ville triste et belle, de son fleuve limoneux, des vignes qui l'enserrent et la font brûlante pour tout connaître de ce qui devait m'être révélé.*⁹ »

Pour Michel Suffran, ce texte de 1925 abolit l'épaisseur d'une vie, l'inexistence du temps et sa tyrannique imposture :

« *C'est qu'en vérité nous avons, non pas habité, mais vécu la même ville [...] Bordeaux – mon Bordeaux – est lui aussi ce "trésor enseveli par un ancien écolier à la veille de sa dernière rentrée" [...] Cette cassette perdue, voici que j'entreprends de l'exhumer à mon tour de sa gangue d'argile et de racines. [...] Dès lors je peux, sans outrecuidance, renouer le fil, prendre la suite. [...] ces cinquante années interposées entre nos deux enfances [...] je sais pourtant ce qu'elles représentent, ce qu'elles coûtent.*¹⁰ »

Évoquant la présence de Mauriac aujourd'hui, Michel Suffran insiste sur une forme de réhabilitation de l'écrivain, présence perceptible notamment par la primauté d'une voix exprimant une force de conviction incomparable :

« *L'œuvre de Mauriac ne me semble pas trop avoir connu le fameux purgatoire, qui suit, dit-on, la disparition d'un écrivain réputé. [...] Même si les bases religieuses de notre société semblent ébranlées, la pensée de Mauriac est très proche des interrogations des hommes de notre fin de siècle [...] et puis bien entendu, entre en compte la splendeur essentiellement poétique de l'écriture. Mauriac est de ce petit nombre d'écrivains qui, par-delà le style, possèdent une voix. La sienne est incomparable et immédiatement fraternelle à ceux, qui, sans préjugés, abordent ses livres.*¹¹ »

Cette phrase de Suffran sert parfaitement d'introduction au témoignage synthétique de Jean Lacouture, autre grand critique et biographe mauriacien : « *L'œuvre de François Mauriac est [...] unique. Unique, parce qu'elle manifeste, sur le plan artistique, une alliance incomparable entre la lucidité du sondeur d'abîmes de la personne humaine, dans l'éclairage chrétien et la musicalité du styliste.* »

Michel Suffran s'interroge également sur les influences littéraires servant de terreau à l'œuvre mauriacienne :

« *Les sources inspiratrices de François Mauriac se situent bien en amont de son temps ou du début du siècle (si l'on excepte l'influence, assez passagère, de Barrès ou Jammes, à ses débuts). Ses maîtres véritables sont, de son propre aveu, les grands brûlés vifs du XVII^e siècle : Racine et Pascal avant tout. Courants de pensée qui, déjà, lui assuraient – sans qu'il l'eût cherchée – une place à part parmi ses pairs, notamment au regard des deux autres porteurs de torche : Bernanos et Claudel.* »

Mais il insiste surtout sur la spécificité paradoxale de l'écrivain Mauriac, telle qu'on peut la retrouver formulée dans l'essai *Le Romancier et ses personnages* :

« *Sa singularité me paraît provenir du conflit, jamais résolu (et d'ailleurs fécond), qui a toujours existé chez lui, entre le chrétien et le romancier, c'est-à-dire entre celui qui doit témoigner d'une lumière surnaturelle et celui que hantent les zones d'ombre de ses personnages. Démarche qui est au centre même de son œuvre.* »

Enfin, il reste à s'interroger sur l'activité journalistique de François Mauriac – autre création scripturaire –, notamment celle du *Bloc-Notes*. Le journaliste, de l'entre-deux-guerres jusqu'à la fin de sa vie, est-il autre que l'écrivain ? Existe-t-il deux Mauriac, deux écritures, deux problématiques, et des analyses différenciées de l'homme et du monde ? À cela, Michel Suffran répond :

« *Il n'existe aucune solution de continuité entre le "romancier" et le "journaliste". La vision qu'il porte sur son univers intérieur et le "sombre monde des vivants" relève du "même regard perforant", sans concession, d'une terrible lucidité et cependant pitoyable. Car Mauriac est l'un des grands écrivains de la pitié humaine. Son alacrité, ses aspérités, ses "flèches" ne sont que l'écorce extérieure du mouvement profond du cœur et de l'esprit.* »

Reprenant la métaphore de l'arbre, Michel Suffran rajoute une image végétale à la constitution de l'être Mauriac, fait d'encre, de pierre et de bois : un humain au cœur de la matière du monde. La présence intellectuelle et artistique de Mauriac est incontestablement liée à son œuvre de romancier, de journaliste, mais aussi à sa trajectoire humaine.

L'empreinte de Mauriac sur Michel Suffran fut à la hauteur d'une rencontre qui a bouleversé sa vie et elle illustre ces quelques mots, pris dans le roman *Destins* (1928) : « *Les empreintes de l'homme sur l'homme sont éternelles et aucun destin n'a jamais traversé impunément le nôtre*¹² ». Pour Michel Suffran, François Mauriac semble toujours vivant, son œuvre se conjugue au présent, voire au futur : « *Je serais presque tenté de dire que non seulement Mauriac est actuel mais qu'il est en avance sur tous ces tâcherons à semelles de plomb qui mènent ce pays et atrophient sa pensée... Ah qu'il nous manque!*¹³ » Ces mots datent de 1998 et pourtant nous pensons qu'il pourrait les reprendre aujourd'hui. Remercions Michel Suffran pour cette dernière version rassurante d'une certaine éternité littéraire.

NOTES

1. *François Mauriac et le pays de Gironde, Cahiers de Malagar*, Volume 1, éd. Centre François Mauriac de Malagar, 1987, p. 52-53.
2. Discours de François Mauriac au Grand Théâtre de Bordeaux, 18 octobre 1965, document prêté aimablement par Michel Suffran à partir d'une retranscription du tapuscrit déposé à la Bibliothèque municipale de Bordeaux.
3. Voir Michel Suffran, *Sur une génération perdue*, préface de François Mauriac, et *Jean de La Ville de Mirmont*, avant-propos de François Mauriac.
4. Témoignage de Michel Suffran, entretien avec Natacha Vas-Deyres, novembre 2015.
5. Les références des citations dans le texte seront notées par les initiales du titre (GP pour *Sur une génération perdue* et FMG pour *François Mauriac et le pays de Gironde*) suivies du numéro de page.
6. Raymond Mirande (1932-1997), poète et artiste bordelais, ami de Michel Suffran puis de François Mauriac, qui écrira : « Je n'imaginais pas que pût survivre parmi nous l'un de ces humbles et merveilleux émailleurs limousins », in *Le Figaro Littéraire*, rubrique *Le Bloc-notes*, 1^{er} décembre 1969. Voir également le texte de Michel Suffran (1998) sur le site dédié à Raymond Mirande : <http://artmirande.online.fr/07/textsuffran.html#suffran> (URL octobre 2016).

7. Discours de François Mauriac au Grand Théâtre de Bordeaux, 18 octobre 1965, document prêté aimablement par Michel Suffran à partir d'une retranscription du tapuscrit déposé à la Bibliothèque municipale de Bordeaux.
8. Document aimablement prêté par Michel Suffran.
9. François Mauriac et Michel Suffran, *Bordeaux, une enfance*, Bordeaux, éd. L'Esprit du Temps, coll. « Contrastes », 1990, p. 9-10.
10. *Op. cit.*, p. 23.
11. Guy Lacour, « Trois témoins – Lacouture, Suffran, Sollers – jugent François Mauriac dans son temps et dans son œuvre », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 6, Paris, Grasset, 1998, p. 262.
12. François Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « La Pléiade », édition de Jacques Petit, tome 2, p. 187.
13. *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, *op. cit.*, p. 262.

Mikael Lugan

Michel Suffran : un promeneur en pays jammesien

Ma première rencontre avec Michel Suffran date de la lecture de *Sur une génération perdue*. Il y avait là, conduite par l'ombre célèbre de Mauriac, toute une théorie d'écrivains méconnus, voire inconnus de moi, à qui l'iconographie rendait un visage, à qui l'anthologie rendait une voix, à qui le texte de l'auteur rendait une présence. Je fus immédiatement séduit par le choix que fit Suffran de ne pas concevoir ses présentations comme de simples notices biographiques, mais, avec un style de haute tenue, de nous donner des études vibrantes de compréhension où l'univers poétique de chacun des écrivains ressuscités se remet, l'espace d'une lecture, à palpiter.

Quelques mois plus tard, je me procurai à la Maison Chrestia, siège de l'Association Francis Jammes, *Les Pyrénées de Francis Jammes*, livre que Michel Suffran fit paraître aux éditions Édisud en 1985, dans la collection « Les Chemins de l'œuvre » dirigée par Jean-Paul Clébert. Puis en 2013, je découvris dans un placard de la Maison Chrestia une copie du scénario d'un téléfilm intitulé *À la rencontre de Francis Jammes* que l'auteur avait écrit en 1988 pour le cinquantenaire de la mort du poète, et qui, réalisé par Dominique Gautier, fut diffusé sur FR3 la même année. Je décidai, avec l'autorisation de son auteur, de reproduire le scénario dans les *Cahiers Francis Jammes*¹.

Chacune de ces deux œuvres invite le lecteur puis le spectateur à une promenade en pays jammesien. Qu'on ne s'y méprenne pas toutefois : le pays dont il est ici question n'est pas seulement une terre géographique qui fut le terroir où se développa la poésie de Jammes ; et la promenade

à laquelle l'auteur nous convie n'est pas davantage un cheminement à rebours pour situer une œuvre dans une époque. Non, ces voyages que sont l'essai et la fiction télévisuelle s'inscrivent bien plutôt dans le présent, car pour Michel Suffran la poésie – et celle de Francis Jammes plus particulièrement – échappe à l'écoulement du temps; elle est ce qui ne cesse pas d'être, car toujours renaissant en une épiphanie de chaque instant.

*Les Pyrénées de Francis Jammes, À la rencontre de Francis Jammes*², le second faisant écho au premier, développent, chacun selon les modalités génériques qui lui sont propres, cette compréhension intime de la poésie de Jammes.

LES PYRÉNÉES DE FRANCIS JAMMES

Le livre n'est pas le strict et chronologique récit d'une vie. Certes, il donne quelques repères importants de l'existence du poète : date de naissance (2 décembre 1868), aménagement dans la Maison Chrestia à Orthez, « conversion » au catholicisme, mariage, déménagement et installation à Eyhartcia, date de mort; mais ce ne sont là que les articulations d'un squelette biographique. Il n'est pas davantage un guide littéraire du Béarn et du Pays basque dont l'itinéraire suivrait les pas de Francis Jammes, de Tournay, village bigourdan où il vit le jour, à Hasparren où il mourut, en passant par Saint-Palais, par Pau ou par Orthez. Les Pyrénées, moins qu'un territoire ou un terroir, constituent pour Michel Suffran un lieu symbolique, et d'abord un point de rencontre entre le poète et lui : « *Ses Pyrénées, entre Bagnères-de-Bigorre et Salies-du-Béarn, je les sentais venir à moi – alors même que la montagne m'était toujours invisible.* » (P, 31) Car l'enfance de Michel Suffran s'inscrit dans un monde qui est celui-là même que le poète célèbre dans ses ouvrages, et qu'il reconnaîtra dès sa première lecture, à laquelle l'initia Mauriac : « *Cette Profonde Province de Jammes, je me sens tout prêt à la comprendre. Mon enfance en aura été le témoin ébloui.* »

Sans doute l'attachement de Michel Suffran à Francis Jammes dépend-il en partie de cet univers enseveli par le progrès que partageaient à distance l'enfant et le poète. Tous deux éprouvent le même respect, la même affection pour cette vie simple de province. On retrouve chez

Michel Suffran cette sensibilité toute jammesienne lorsque, remontant le fil de son enfance, il se souvient d'un quotidien chargé de mystère et de sacré : « *J'ai aimé d'amour ces épiceries, ces merceries profondes et obscures comme des confessionnaux – on n'y parlait d'ailleurs qu'à voix basse.* » Comme chez Jammes, la banalité apparente devient, par la seule force d'évocation poétique, surprenante, exceptionnelle. Et la région se mue en « *profonde province* », où s'opère une rencontre mémorielle et sensible entre deux écrivains.

Les Pyrénées, pour le jeune Bordelais, demeurent invisibles, lointaines, presque inaccessibles : « *Dans nos campagnes du Sud-Ouest – raconte Michel Suffran – on en parlait comme de l'Amérique, mais une Amérique céleste* ». Géographie jamais arpentée, elles deviennent un lieu fantasmé, investi par l'imaginaire kaléidoscopique de l'enfance de toutes les mythologies païennes ou chrétiennes, populaires ou littéraires ; un lieu rappelant des histoires plus ou moins exotiques (Roland, la Vierge, les génies d'Andersen, les éléphants d'Hannibal...). Les Pyrénées estompent les délimitations entre réel et imaginaire, entre présent et passé, entre profane et sacré ; elles constituent pour l'auteur un « *mythe exalté : celui des Isles Fortunées* ». (P, 32) « *Ligne de partage des eaux (et des rêves)* », « *fil d'un Excalibur magique* », cette « *frontière naturelle* » entre la France et l'Espagne, moins qu'un espace, est un entre-deux où s'échangent les vols aigus « *des palombes et des songes* ». Les Pyrénées sont une métaphore de la poésie, ce pourquoi Michel Suffran ne peut les dissocier de Francis Jammes. Le poète, en effet, ne cessa toute sa vie d'avoir les Pyrénées pour horizon sensible, mais surtout pour horizon intérieur réunissant les deux moments de sa vie d'homme, jeunesse et âge mûr, et réalisant ainsi son unité : « *Les Pyrénées de Jammes, c'est d'abord un regard devenu souvenir, une mémoire devenue présence...* » (P, 34)

La mémoire

Ce mot, qui revient souvent sous la plume de Michel Suffran, désigne le rapport particulier que Francis Jammes entretient avec un passé qu'il interiorise et que le surgissement mémoriel actualise. Les événements vécus, les lieux habités, les rencontres d'une vie, ne sont dès lors plus situés – donc fixés – entre des bornes temporelles qu'il reviendrait au biographe de rappeler ; ils échappent à la temporalité, au risque de l'effacement ou de la perte de sens.

Pour Michel Suffran, ce hors-temps qu'est la mémoire est essentiel, au point d'excéder les limites chronologiques de la naissance. « *Il sait, par expérience qu'il a existé avant le 2 décembre 1868, et même longtemps avant d'être ce fruit indistinct mûrissant dans l'épais feuillage pourpre d'une chair.* » (P, 19-20) La mémoire pourrait remonter, pour Jammes, jusque dans cette lointaine Guadeloupe où naquit son père et où mourut son grand-père, cette Guadeloupe que le poète, « *voyageur immobile* », n'a pas connue mais qui reste son « *île-berceau* ». En effet, Jammes sait, selon Suffran, « *que la part la moins dicible mais la plus sûre de notre conscience, n'est que la survivance en nous du "monde presque défunt" pressenti par Baudelaire [...]. C'est notre propre fantôme qui hante notre propre demeure.* » (P, 27) Les objets apportent la preuve de cette vie antérieure, comme ce coffre relique rapporté des Indes par l'arrière-grand-oncle maternel de Jammes, et dans lequel ses grands-parents palois le « *faisaient dormir [...] tel un petit pharaon dans son sarcophage* » : il sera comme la couveuse de son imaginaire poétique. Jammes s'en souviendra dans la magnifique « *élégie seconde* » : « *Tu verras dans un coin la malle en bois de camphre...³* » Au sein de ce « *coffre-navire* », pour reprendre la belle expression de Michel Suffran, qui a traversé les océans et les années, se produit, de « *l'oncle pensif* » au jeune enfant, une sorte de « *baptême alchimique* ».

Cette mémoire qui permet au poète d'inventer des lieux inexplorés, quoique l'inconscient familial en ait transmis les couleurs et les senteurs jusqu'à les muer en souvenirs intimes, fait de chaque instant souvenu une naissance. Et l'on comprend que pour Jammes la question du *non-être*, de la cessation de l'existence, puisse trouver sa résolution dans cette conscience de la mémoire. Si ses ancêtres continuent de vivre en lui, si le passé que l'on croit mort peut ressurgir dans le présent, alors celui qui est ne peut cesser d'être. Le retour à la religion, au-delà même de la crise existentielle qu'il traversait alors, ne fera finalement que donner un cadre à cette conviction que la vie humaine déborde le temps terrestre qui lui est imparti. Aussi, de la même manière qu'il mettait en doute la date de « naissance » de Jammes, Michel Suffran n'hésitera-t-il pas malicieusement à relativiser son *terminus ad quem* : « *Et puis, tout finit – ou semble finir – dans un jardin.* » (R, 9) Façon de dire la certitude, ici déguisée en soupçon, que Francis Jammes ne serait donc pas mort. Le poète préexistait à sa naissance ; il existe après sa mort.

Dès le premier chapitre de son essai, qu'il intitule « Cet homme-là », l'auteur abolit la temporalité biographique : chaque paragraphe propose un instantané de la vie de Jammes (sans même le nommer) à différents âges de sa vie, de la naissance à la mort, comme un album photos qui imposerait des sauts dans le temps. Les descriptions au présent actualisent ces époques : c'est là encore le travail de la mémoire. Mais cette succession de descriptions, évitant le récit qui aboutit forcément à la disparition du personnage, échappe à la chronologie car elle s'inscrit dans le temps du mythe. Évoquée par Michel Suffran, la vie de Jammes s'achève là où elle avait débuté : dans un jardin sans nom qui est tout aussi bien l'Éden des origines. Dans ce cas la mort du poète, loin d'être une fin, est une nouvelle naissance. En inscrivant son existence dans un temps et un cadre non plus biographiques mais mythiques, Michel Suffran réaffirme, en 1985, la présence de Francis Jammes, cet enfant qui ne cesse pas de naître.

Présence de Francis Jammes

L'ambition même des *Pyrénées de Francis Jammes* est de dérober le poète à une histoire littéraire pétrifiante, afin de le rendre au présent, qui est la seule éternité. « *Il est, avant tout, le poète du Présent – l'éternel Présent qui n'a presque rien à voir avec l'immédiat, le périssable. [...] Le Présent, c'est ce qui persiste à vivre, ce qui s'ajoute à notre être par stries concentriques, comme la croissance d'un arbre.* » (P, 104) Cette présence de Francis Jammes est évidemment liée à sa poésie, poésie vivante du quotidien, poésie naïve qui se sert des mots du paysan et de l'ouvrier, qui fait boiter l'alexandrin. En son temps, l'irruption de Francis Jammes dans l'univers poétique de la fin de siècle y fait entrer un souffle salubre et neuf. Le jeune Béarnais surgit comme « *un barbare dans un catafalque*⁴ ». Brisant le parnassien « *faisceau d'épées de cristal* » et le symboliste « *vitrail au crépuscule* », Jammes apporte la fraîcheur du gave, la rustique rugosité des Pyrénées et la simplicité de l'expression. La « *musique aigrette [du] pipeau* » fissure les murs des cathédrales à l'abandon du Parnasse et du Symbolisme. Alors que « *la Poésie se meurt de langueur* », alors que Mallarmé et ses épigones cultivent la fleur idéale « *absente de tout bouquet* », Jammes dit le concret du monde jusque dans sa trivialité. Et Michel Suffran de citer quelques vers extraits de *Jean de Noarrieu* :

« *Médor s'en vint à côté de Bergère.*

*Il lui sentit tout d'abord le derrière.*⁵ »

Cette violence barbare faite au langage des Muses est l'affirmation d'une présence au monde, la langue du poète épousant sa matérialité comme celle de Dieu épousa celle de sa création. La poésie « *est faite pour appeler les choses et les êtres par leurs noms*, écrit Michel Suffran. *Alors seulement elle redevient baptême, création, genèse. Alors seulement elle rejoint, pour sa faible part, les paroles initiales qui, du chaos, ont éveillé tout ce qui existe. Alors le verbe se fera chair, écorce, sève, argile, boue s'il le faut.* » (P, 50)

C'est l'originalité de Francis Jammes que de ne rien négliger du réel, y compris et surtout l'infime, l'insignifiant. Il ne se veut ni prophète ni poète des nuées ; le poète se situe non au-dessus du monde mais dans le monde, homme au milieu des hommes. Tout son orgueil réside dans cette appartenance. La solidarité de Jammes avec le monde va jusqu'au désir de fusion, ce qu'exprime superbement Michel Suffran : « *Par une obscure volonté de devancer l'appel, toute une part de son esprit, comme prise de vertige, a désiré la chute à corps perdu dans le gouffre étoilé, cette immersion – ou cet ensevelissement dans la substance même de l'univers. N'être plus séparé : être graine ou racine dans la terre, ou feuille et nuée dans le ciel.* » (P, 111) Chez Francis Jammes, le regard naïf retrouve à chaque instant le sacré des origines, la pureté d'avant la chute et d'avant la séparation. Sa poésie, parce qu'elle n'a jamais cessé de chercher à « *cerner au plus près [...] cette lueur d'enfance* », célèbre l'enfance toujours renaissante du monde. Il n'y a pas jusqu'à sa conception de la mort et de l'au-delà qui ne se ressente de son amour pour l'univers. Jammes ne conçoit pas la mort comme la libération d'un ici-bas condamné et condamnable, mais le ciel lui apparaît comme un lieu familier, « *un paysage de son enfance* » – comme les Pyrénées ? Michel Suffran rapporte les propos de François Mauriac rappelant « *cette vision si chère à Jammes d'un Paradis où nous retrouverions toutes les humbles choses de la Terre et jusqu'au dessin des fleurs de la tapisserie de notre chambre d'enfant* ». Le Paradis de Francis Jammes n'est pas un autre monde, mais, lavé des souffrances, ce monde même, où peut s'exaucer enfin le vœu du poète de ne plus faire qu'un avec lui pour l'éternité, où il peut enfin être cet « *enfant qui ne meurt pas*⁶ ». (P, 60)

Les Pyrénées de Francis Jammes, formidable essai lyrique, se ferme sur un chapitre au titre dénué de toute ambiguïté, « Jammes, notre contemporain », dans lequel Michel Suffran réaffirme une dernière fois

combien, par-delà les tentatives de remisage sur de poussiéreux rayons de bibliothèque, demeure vivante la poésie de :

« Jammes le Pyrénéen. Jammes l'Universel.

Son nom est Francis Jammes. Il est notre contemporain comme la pluie, l'aube, le soleil et le vent. Sa place est au milieu de nous, ici et maintenant. Et de tout temps à jamais. » (P, 54-56)

À LA RENCONTRE DE FRANCIS JAMMES

L'auteur devait trois ans plus tard donner un pendant fictionnel à son essai⁷ et offrir un nouvel hommage au poète. Je ne m'intéresserai dans le cadre de cet article qu'au scénario et non au film lui-même qui présente quelques différences avec la conception initiale de Michel Suffran. Sur la copie conservée à la Maison Chrestia, l'auteur a réparti en deux colonnes, d'une part ce qui se voit à l'image jusqu'aux mouvements de caméra et aux types de plans utilisés, d'autre part les dialogues et l'ambiance sonore particulièrement détaillée, manifestant ainsi le caractère fortement audiovisuel du scénario. Le titre, *À la rencontre de Francis Jammes*, suppose un parcours conduisant le spectateur jusqu'au poète. Quelque voyage dans le passé, pourrait-on penser, sous la forme traditionnelle d'un documentaire ou d'une biographie narrativisée. En réalité, ni l'un ni l'autre, mais « *une petite action dramatique* » pour éviter, avec une démarche de commémoration, de fixer dans le passé le personnage étudié, car Michel Suffran reste convaincu que seule la fiction peut témoigner efficacement de la présence toujours vive du poète cinquante ans après sa mort. Tel est l'enjeu du téléfilm.

Quelle en est l'histoire? Durant l'été 1988, à Hasparren, une jeune fille, un écolier et un âne partent à la rencontre de Francis Jammes. Chacun est confronté à la poésie qui prend vie sur le tableau de la salle de classe, dans la nature (matière même de la poésie jammesienne), ou incarnée sous les traits d'une adolescente d'autrefois. Rêve ou réalité, chacun subit une initiation intime qui lui fait découvrir, non pas la beauté d'une œuvre morte, mais bien un cœur poétique toujours palpitant qui continue de faire sens car, précise la voix off du narrateur, dans ce monde qui « *a bien changé depuis un siècle, depuis qu'un poète d'une vingtaine d'années arpente ces mêmes chemins* », « *aujourd'hui comme hier, il y a toujours des jeunes filles dans les clairières, des ânes dans les étables,*

des écoliers dans les écoles ». (R, 193) Les trois personnages, innommés, sont comme des images de l'album d'Épinal du poète. Mais si les clichés risquent de pétrifier la poésie, comme le suggère le plan de la pierre tombale au début du film, tout le travail de la fiction sera de les faire éclater, de briser la pierre pour qu'en jaillisse de nouveau la source lyrique.

Le film s'ouvre sur la jeune fille fredonnant la célèbre chanson, « La Prière » de Francis Jammes, mise en musique par Georges Brassens. En réalité, Brassens avait sélectionné cinq strophes du long poème « Le Rosaire », paru dans *L'Église habillée de feuilles* en 1906, et les avait rebaptisées. Mais le succès de la chanson fut tel qu'on lui attribua aussi la paternité du texte. Michel Suffran, dans le dialogue qui s'engage hors champ entre la jeune fille et un jeune homme, rappelle cette dépossession dont fut victime le poète et l'oubli dans lequel il semble être tombé. Ainsi, au jeune homme lui demandant : « *Tu sais de qui c'est? ce que tu viens de chanter, là...* », la jeune fille répond-elle : « *Bien sûr! De Brassens!* » Et lui de rectifier : « *De Jammes!* » Les premières minutes du scénario mettent donc en scène une première occultation de Francis Jammes. La jeune fille ignore tout du poète, déformant même son nom en le prononçant à l'anglaise : « James » – erreur qui dure depuis la réception de ses premiers vers en 1893. Mais quand elle lui demande s'il est toujours vivant, le jeune homme répond : « *Il l'a tellement été qu'il doit l'être toujours.* » (R, 191)

Le deuxième cadre fige à nouveau la poésie dans le passé. Dans une salle de classe, un écolier récite la « Prière pour aller au Paradis avec les ânes », autre poème célèbre de Jammes. L'élève se trompe et le maître finit par s'agacer : « *Euh-Euh... ou Hi-Han? Toi, mon bonhomme, de mon temps, tu aurais eu droit au bonnet d'âne...* » (R, 195) L'exercice scolaire de la récitation sclérose la poésie et finit par la dénaturer, muant l'animal fétiche de Jammes en symbole de bêtise et en humiliation, alors même que l'écolier de 1988 ressemble à l'écolier malheureux que fut le poète une centaine d'années plus tôt. Intuitivement, l'enfant comprend davantage Jammes que le maître. Et le voilà pourtant puni, privé de récréation, contraint de recopier le poème « à la plume », anachronisme qui dit combien l'école, loin de donner vie à la poésie, la relègue dans un passé lointain. Dans la solitude de la classe, l'élève engage un dialogue avec le portrait du « *poète barbu* » dont la voix off disant un extrait du « Renard » affirme la proximité avec l'enfant sanctionné : « *Francis Jammes, un jour,*

à l'école primaire/Faisait passer des examens,/Tel le dernier enfant il n'en savait plus guère [...].⁸ » Alors que l'écolier recopie les derniers vers du poème, on entend le bruit d'une craie écrivant sur le tableau noir ; levant les yeux, il découvre l'inscription : « *Je suis Francis Jammes et je vais au Paradis* ». L'intrusion du fantastique atteste la présence du poète en cette fin du xx^e siècle, établissant une communication par-delà le temps entre le poète et l'enfant. Ce dernier, précise le scénario, reste interdit et « *une goutte d'encre [tombant] de sa plume étoile son devoir* ». (R, 198) Cette tache – rature scolairement condamnable – vient symboliquement briser le cadre où la poésie était enfermée et, étoile d'encre, lui ouvre un nouvel horizon. La rancœur de l'écolier peut désormais se changer en sympathie envers le vieux poète qui fut, malgré lui, cause de sa punition.

Au cours de cette séquence, utilisant les vers de la « Prière pour aller au Paradis avec les Ânes » comme raccords, Michel Suffran conduit le spectateur dans deux autres lieux. D'abord, une étable obscure dans laquelle est enfermé un âne, symbole de la poésie de Jammes par sa familiarité, sa simplicité, son lien aux travaux quotidiens des champs, mais aussi par sa présence dans la crèche lors de la naissance de Jésus, qui en fait un animal des origines, sacré. L'enfermement dans l'étable obscure, comme celui de l'élève dans la salle de classe au moment de la récréation, traduit visuellement le figement de la poésie, empêchée de parcourir le monde et le temps.

C'est ensuite une clairière où est assoupie la jeune fille qui chantait « La Prière ». On entend, « *diffuses, chuchotées, réverbérées, rieuses et aériennes* » (R, 197), des voix féminines qui appellent ou se nomment :

« *Clara d'Ellébeuse, Éléonore Derval,
Victoire d'Étremont, Laure de la Vallée,
Lia Fauchereuse, Blanche de Percival,
Rose de Liméreuil et Sylvie Laboulaye...*⁹ »

Ce sont les noms des jeunes filles des romans de Jammes, « *écolières d'alors/qui avaient des noms rococos, des noms de livres* ». Les voix mystérieuses, entre rêve et réalité, introduisent de nouveau le fantastique dans la fiction. La jeune fille s'éveille et se retrouve face à une autre jeune fille « *exactement semblable* », interprétée par la même comédienne, « *mais en robe blanche estivale fin de siècle* » (R, 196) : c'est l'adolescente

d'autrefois, « *celle que le poète a chantée* ». (R, 199) Comme dans l'école, le passé fait irruption dans le présent et provoque le télescopage de deux époques. Le fantastique brouille les frontières, mais aussi les identités en faisant jouer le motif du double. S'ensuit une marche initiatique, la jeune fille d'autrefois guidant celle d'aujourd'hui à la rencontre de Francis Jammes.

Ce n'est qu'après avoir brisé les différents cadres qui enfermaient la poésie de Jammes que l'histoire peut vraiment débiter. Les trois personnages, désormais, ont quitté leur « prison » et se sont mis en marche : l'âne, échappé de son étable, « *va son chemin paisible, s'arrêtant çà et là pour croquer une gerbe ou un chardon* » (R, 198) ; l'enfant, parti pour l'école buissonnière, « *sautille et joue, poursuit les papillons, donne des coups de pieds dans les cailloux* » ; et « *la Jeune Fille suit la silhouette en robe claire qui, sous son ombrelle blanche, semble glisser à travers vallons et champs.* » (R, 200) Les protagonistes ont recouvré leur liberté et c'est dans « *la campagne béarnaise ou basque ensoleillée* » qu'ils feront l'expérience de la poésie de Jammes.

Mais leur première station sera le cimetière d'Hasparren, auprès de la tombe du poète qui les réunit pour la première fois. La conversation entre l'écolier et la jeune fille s'engage sur le métier de poète. Un métier d'autrefois, pense le garçon ; « *le poète, c'est un bonhomme qui fait des récitation*s », ajoute-t-il, lui opposant son rêve plus actuel d'être cosmonaute ; à quoi lui répond la voix off murmurée de Jammes : « *pour aller au Paradis où sont en plein jour les étoiles* ». La jeune fille rétorque que c'est également « *quelqu'un qui parle aux escargots, aux ânes, aux bêtes, aux plantes, aux gens aussi* » (R, 203) même s'ils ne savent plus l'entendre, quand soudain, la voix de Francis Jammes reprend : « *Ce n'est pas ici que vous me trouverez. Je suis partout, sauf sous cette pierre. Cherchez-moi sur les chemins, au bord des ruisseaux, dans les bois, au versant des collines... Partout, sauf ici... Cherchez-moi surtout en vos cœurs...* » (R, 205)

La tombe était le lieu de fixation ultime. L'intervention du poète nie sa propre mort et rend sa poésie au monde et aux hommes. La jeune fille, l'écolier et l'âne reprennent donc la route, séparément, en se donnant rendez-vous sur la tombe le soir même. Le scénario fait se succéder alors divers plans de la campagne qui privilégient les petites choses, les petits

êtres si chers à Francis Jammes : « *plan des pierres du chemin. De la poussière fine et blanche. Des insectes affairés. Des sabots cornés de l'âne. De son œil tourmenté de mouches. Des herbes desséchées. Des moineaux picorant. D'un fer à cheval oublié et terni. D'un lézard frissonnant au soleil* », etc. La bande-son mêle la voix off de Jammes disant « Le feu des fleurs¹⁰ » à « *divers plans sonores, rapides, furtifs, en murmures entrelacés comme les souffles du vent* ». (R, 206) La poésie, visible et audible, devient la nature elle-même.

Et voici la jeune fille entrant dans Eihartztea, la dernière demeure du poète, où Francis Jammes, relayé par l'adolescente d'autrefois réapparue, dit les premiers mots placés en exergue de son premier grand recueil, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* : « *Mon Dieu... J'ai parlé avec la voix que vous m'avez donnée. J'ai écrit avec les mots que vous avez enseignés à ma mère et à mon père qui me les ont transmis.* » La voix et le lieu entremêlent ainsi jeunesse et vieillesse de Jammes, résolvant les possibles contradictions d'une vie dans un présent qui réaffirme la permanence du passé. Ce que symbolise, à l'image, le ruban que l'adolescente d'autrefois noue dans les cheveux de la jeune fille, avant de disparaître.

L'initiation est achevée. La jeune fille peut retourner au cimetière retrouver ses deux compagnons de hasard. Chacun apporte un présent sur la tombe de Francis Jammes : l'âne, un chardon ; l'écolier, sa plus belle bille, « *petite sphère [qui] scintille comme un astre* », car le voici devenu cosmonaute comme on est poète ; la jeune fille, le ruban, signe objectif de la vivante présence de la poésie jammesienne. « *Dis... tu crois qu'il est ici ? Là-dessous ?* », demande l'écolier à la jeune fille en désignant la tombe. « *Je ne sais pas, répond-elle, je sais tout juste qu'ici – là, dans la terre – ce sont seulement les racines de l'arbre...* » « *Et l'arbre, alors ?* », interroge le garçon. Et la jeune fille de conclure : « *Partout... Autour de nous... Dans la lumière... Dans l'air... Regarde... Entends...* » (R, 215) Et la bande-son se compose alors de pépiements d'oiseaux et de froissements des feuilles, qui laissent place au thème mélodique de « La Prière », que le spectateur associe désormais à Jammes.

Les Pyrénées de Francis Jammes, À la rencontre de Francis Jammes, l'essai lyrique et la fiction audiovisuelle de Michel Suffran, se présentent donc comme deux variations autour d'un même thème. Et les deux œuvres de célébration s'achèvent d'ailleurs sur une même citation du poète :

« *Mon lit est blotti entre ce grain de sable : les Pyrénées, et cette goutte d'eau : l'océan Atlantique. J'habite ici. Mon nom est inscrit à la mairie. Et je m'appelle : Francis Jammes.*¹¹ »

L'une comme l'autre, la première par une écriture magnifique et dense, la seconde par l'union de l'image et du son, auront su affirmer avec force la vitalité et la présence de la poésie de Jammes, ici et maintenant.

NOTES

1. Michel Suffran, « À la rencontre de Francis Jammes (scénario et dialogues pour un film vidéo) », *Cahiers Francis Jammes*, n° 2-3, octobre 2014, p. 183-215.
2. Les références de ces deux ouvrages dans le texte seront notées par l'initiale du titre (P pour *Les Pyrénées de Francis Jammes* et R pour *À la rencontre de Francis Jammes*) suivie du numéro de page.
3. « Élégie seconde », in Francis Jammes, *Le Deuil des primevères*, Paris, éd. Mercure de France, 1901.
4. C'est le titre d'un des chapitres (p. 37-43) auquel nous empruntons les citations de ce paragraphe.
5. In Francis Jammes, *Le Triomphe de la vie*, Paris, éd. Mercure de France, 1902.
6. Dans ses *Mémoires intérieurs*, Mauriac avait écrit : « Un poète est un enfant qui ne meurt pas ». Michel Suffran applique l'expression à Francis Jammes.
7. L'essai est d'ailleurs cité visuellement dans le téléfilm.
8. « Le Renard », in Francis Jammes, *Le Tombeau de Jean de La Fontaine*, Paris, éd. Mercure de France, 1921.
9. « Elle va à la pension », in Francis Jammes, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Poésie », 1971.
10. Poème inachevé, recueilli posthumément dans *Sources et Feux*, Paris, éd. Mercure de France, 1944.
11. Francis Jammes, « La sécurité dans la tempête », *Pensée des jardins*, Paris, éd. Mercure de France, 1906.

III

Aux confins du monde
et de l'être

Christophe Pérez

La Nuit de Dieu de Michel Suffran : la peur et l'imposture

Le roman de Michel Suffran publié en 1986, *La Nuit de Dieu*, s'inscrit dans la fameuse affaire politico-religieuse qui secoua la France du Grand Siècle, l'*Affaire des possédées de Loudun*. Toutefois, l'auteur ne relatera pas l'Affaire en question, il s'intéressera plutôt à ce qui s'est produit après que le présumé coupable, le prêtre Urbain Grandier, eut subi le supplice du bûcher pour avoir ensorcelé dix-sept sœurs Ursulines. Le roman a comme principal protagoniste le Père Jean-Joseph Surin, prêtre de la Compagnie de Jésus, né à Bordeaux le 2 avril 1600 et mort dans sa ville natale le 21 avril 1665. Cette œuvre fut souvent comparée à celles de Georges Bernanos. En effet, parmi les thèmes communs entre les romans de Bernanos et *La Nuit de Dieu* figure celui de l'imposture. Le Père Surin doute de l'authenticité de sa vocation, de la sincérité de sa foi et du sens profond de sa vie ascétique :

« *Il s'était dérobé, abusé sur lui-même. Aujourd'hui, bien trop tard, il découvrait que seule l'angoisse avait été sa compagne fidèle. [...]* Une horreur négative, corruptrice, qui ne débouchait sur rien, qui ne rachetait rien... » (p. 200)

D'emblée, nous constatons que la peur et l'imposture sont intimement liées : Surin n'a pas été attiré vers la sainteté par l'amour de Dieu, mais il a été poussé par la peur de la vie que Dieu lui a donnée. Le père jésuite ne possède plus de critères pour distinguer le réel du fantasme, et vit dans une irréalité permanente. Nous trouvons là le problème fondamental du roman de Michel Suffran : comment peut-on avoir accès à ce que nous sommes en vérité ? Et par conséquent,

comment peut-on être sûr de bien être ce que nous pensons être, et de ne pas vivre un rêve éveillé où la distinction entre le songe et le monde est dissoute ?

SONGE ET MENSONGE

Il est nécessaire de faire un bref rappel de ce fait divers étrange, l'*Affaire des possédées de Loudun*. Loudun est une petite ville en Touraine qui comptait plus de 14 000 habitants en 1632. Elle abrite un couvent de dix-sept sœurs Ursulines, dont la Prieure est Jeanne des Anges, qui se trouvera en confrontation directe avec Surin dans le roman de Michel Suffran. Loudun sort traumatisée d'une épidémie de peste qui coûta la vie, entre autres, au confesseur du couvent des Ursulines, que Jeanne des Anges demanda à faire remplacer par le Père Urbain Grandier, un prêtre séducteur de mauvaise réputation. L'évêque refusa. L'Affaire commence le 21 septembre 1632, lorsque Jeanne des Anges voit l'ombre du confesseur décédé et d'autres apparitions ; puis les sœurs sont secouées de convulsions obscènes. Les autorités religieuses concluent à des possessions démoniaques et commencent des exorcismes spectaculaires. Jeanne et les sœurs désignent comme coupable Urbain Grandier. La résistance politique du prêtre à un commissaire de Richelieu renforce l'accusation et il est brûlé le 8 juillet 1634. Cependant les possessions continuent, ainsi que les séances d'exorcisme devenues attractions publiques. C'est à ce moment qu'intervient le Père Surin, à qui il est demandé d'exorciser le couvent des Ursulines de Loudun, et en particulier sa Prieure qui semble au centre de cette affaire.

L'*Affaire des possédées de Loudun* illustre bien ce XVII^e siècle dont le développement scientifique n'empêchait pas les procès en sorcellerie qui se terminaient sur le bûcher¹ ; où les philosophes s'intéressèrent tout particulièrement au rêve, et surtout aux critères permettant de distinguer le rêve de la réalité. Pascal se pencha sur cette question en insistant sur la continuité de la vie et la discontinuité du rêve², et Descartes utilisa l'argument du rêve pour construire le doute hyperbolique au début des *Méditations métaphysiques*³. Voilà qui éclaire le titre du roman de Michel Suffran *La Nuit de Dieu*. À plusieurs reprises, il développe l'idée que le monde dans lequel nous vivons et que nous pensons réel n'est que le rêve de Dieu.

Le Père Surin énonce cette idée étrange : « *L'enfer, s'il existe, c'est le cauchemar de Dieu. La Nuit de Dieu.* » (p. 30), et Jeanne des Anges approfondira cette idée :

« *Le monde n'est pas créé encore. [...] C'est seulement ici le milieu de la nuit, la profonde nuit avant le commencement des temps. Et Dieu nous rêve comme un ouvrier qui a une besogne à accomplir et y pense dans son sommeil.*⁴ » (p. 195)

Si le monde est le rêve de Dieu, cela signifie que ce que nous prenons pour la réalité n'est qu'illusion, inconsistance, c'est-à-dire vanité. Le monde est tissé dans l'étoffe du rêve, et les critères entre le rêve et la réalité ne sont pas discernables. L'homme vit dans un rêve, mais un rêve qui ne lui appartient pas ; il est lui-même la substance du rêve dans lequel il vit, puisqu'il est une créature onirique du divin. La vie humaine ne serait qu'un rêve éveillé, où toutes les distinctions se fondent, et où le discernement se noie dans les fumées du sommeil de Dieu. En percevant le monde comme une création inachevée, en gestation dans le sommeil d'un Dieu rêveur, la Prieure trouve une solution au vieux problème théologique du Mal : « *un tel chaos de péché, de souffrance et d'horreur, Dieu ne l'a pas voulu, Dieu ne l'a pas engendré. Ce n'est rien d'autre qu'un cauchemar de Dieu.* » (p. 195)

Nous avons un Dieu bon, un Dieu d'amour, et une Création où règnent la maladie, l'injustice et la domination des forts sur les faibles. La contradiction se résout donc par la supposition que la Création n'est pas terminée, qu'elle est encore à l'état de cauchemar dans l'esprit de Dieu. En ce monde, nous traversons la Nuit de Dieu, où son esprit n'est pas totalement responsable de ce qu'il engendre. Dans ce contexte où le mal n'est qu'un monstre irréel engendré par Dieu dans ses mauvais rêves, nous pouvons comprendre que l'imposture que Surin perçoit en lui vient de l'étoffe du rêve dans lequel il a été créé. Sa vocation n'est peut-être qu'un fantasme, son abnégation n'est sans doute qu'une peur qui retourne en courage une capitulation honteuse face à la vie et à ses dangers. Vivant dans un rêve éveillé, dans un monde qui n'est qu'un songe, Surin n'a aucune assiette ferme sur laquelle appuyer son discernement.

Ici se trouve un point commun entre la conception de l'imposture dans l'œuvre de Bernanos et celle de Michel Suffran. Pour ces deux écrivains, on ne peut distinguer l'imposture véritable de la sincérité qui doute d'elle-même. Dans *Les Enfants humiliés*, pamphlet écrit entre 1939 et 1940, publié posthume en 1949, Bernanos affirme ne plus croire aux imposteurs depuis la rédaction de son roman intitulé *L'Imposture*, publié en 1927, où il raconte l'histoire de l'abbé Cénabre, qui joue la comédie de sa vocation religieuse et qui se vide de toute forme de vie intérieure. « Pour mériter le nom d'imposteur, il faudrait qu'on fût totalement responsable de son mensonge, il faudrait qu'on l'eût engendré, or tous les mensonges n'ont qu'un Père, et ce Père n'est pas d'ici.⁵ » Selon Bernanos, le mensonge n'est pas forcément de la responsabilité consciente du menteur. Nous héritons de mensonges faits par d'autres, si bien que les mensonges s'engendrent les uns les autres au fil des générations sans que nous contrôlions leur développement. Pourtant, si Michel Suffran et Georges Bernanos postulent la confusion entre l'imposture et ce qui ne l'est pas, les deux auteurs ne lui attribuent pas les mêmes origines. Pour l'auteur de *Sous le Soleil de Satan*, l'indistinction de l'imposture est due à la longue contamination de la vérité par le mensonge, pour l'auteur de *La Nuit de Dieu*, elle est due à la longue contamination de la vérité par le songe. C'est le rêve de Dieu qui brouille la consistance même du réel et qui empêche Surin de percevoir l'authenticité de sa propre vocation, et non la lente corrosion du mensonge, venin injecté en ce monde par Satan en personne, selon Bernanos. Cette différence essentielle entre les deux écrivains aboutit à une compréhension du réel qui ne peut se confondre.

LE MONDE RENVERSANT DU RÊVE

Si ce monde n'est que l'émanation onirique de l'Esprit de Dieu, cela signifie que les manifestations les plus surprenantes peuvent surgir dans ce que nous appelons, par convention, la *réalité*. Cette idée trouve son illustration dans le passage le plus troublant du roman de Suffran, qui relate la rencontre improbable et impossible entre Surin et le Père Urbain Grandier, qui venait de périr sur le bûcher trois mois plus tôt.

Sur le chemin de Loudun, le père jésuite fait la rencontre d'un aveugle qui dissimule son visage comme un lépreux et qui se fait appeler le *Montreur*. Après un étrange dialogue, l'aveugle donne l'absolution,

ce que seul un prêtre consacré est habilité à faire. Quand il lève la main, des lambeaux d'étoffe tombent et laissent apparaître un bras calciné par le bûcher. Surin prend « *un morceau de bois à demi brûlé* » (p. 118) dans sa main gauche, afin d'en ressentir la douleur pour être sûr de ne pas rêver. Progressivement l'image d'Urbain Grandier s'estompe, et Surin trouve dans sa main gauche un crucifix à moitié brûlé, comme si cet objet était un reste du bûcher du prêtre indigne. A-t-il rêvé ? A-t-il réellement rencontré Urbain Grandier ? Cette rencontre qui n'aurait jamais dû avoir lieu anticipe sur celle, tout aussi irréaliste, avec Jeanne des Anges.

Cette fusion, cette confusion entre le rêve et le réel engendre un monde inversé. Nous retrouvons aussi cette inversion du monde chez Bernanos, où les Lumières sont obscurantistes et ceux que nous percevons comme étant obscurantistes sont les véritables Lumières. Mais là encore se joue la différence entre Bernanos et Suffran. Alors que Bernanos dénonce l'inversion du réel en raison du mensonge, Suffran décrit cette inversion en raison du songe. Le monde rêvé par Dieu dans lequel nous vivons peut se retourner comme un gant, et nous pouvons basculer de l'autre côté d'une réalité que nous pensons concrète et sûre, en un instant. Jeanne des Anges évoque cette possibilité du retournement du réel :

« *Tout ce qui nous est demandé, c'est de céder à sa propre pesanteur [...]* Et alors, très vite, on franchit le voile de l'irréparable. On se retrouve de l'autre côté de ce qu'on croyait être le réel. [...] Parce que tout cela, vois-tu, ces cilices, ces chaînes, ces plaies, ces branches pourries, tout cela a fini par se dissoudre en toi. Tu es lavé de tout. [...] Il ne faut pas avoir peur ni honte de ce que l'on nomme le désespoir. En vérité, c'est la paix, c'est l'oubli, c'est notre absolution. Notre innocence... La seule torture sans fin, crois-moi, c'est l'espérance... » (p. 169)

Alors que l'espérance, la seconde des trois vertus théologiques énoncées par Paul⁶, est censée nous conduire vers l'amour, cette espérance nous conduit, selon la Prieure, vers la souffrance en raison de la tension intérieure et de la répression des appétits charnels qu'elle réclame. Par inversion des valeurs, le désespoir devient absolution, paix, oubli et innocence. La confusion entre le rêve et la réalité vire au cauchemar dans la mesure où le bien devient mal, le bon, mauvais, et la beauté, laid. Jeanne perçoit même en Urbain Grandier un être pur, qui va jusqu'au bout de son indignité et qui boit son calice jusqu'à la lie : la pureté de

la sainteté se retourne en « *pureté négative* » où ne se trouve « *pas l'ombre d'un repentir honteux* ». (p. 175) Ce système d'inversion du réel culmine sans doute lorsque la Prieure perçoit la possibilité de la rédemption dans le Mal, secret qu'elle confie à Surin : « *Le Mal peut aussi porter sa lumière. Lorsque le Mal est souffrance, il est aussi rédemption. Ou alors, tout est dérision. Tout est néant.* » (p. 177)

Le roman de Michel Suffran est ponctué de renversements qui accentuent cette impression d'évoluer dans un rêve. Ainsi, la question classique de savoir s'il y a une vie après la mort se retourne pour demander s'il y a une vie *avant* la mort. Si la vie n'est que le rêve de Dieu, la question de la consistance de notre propre existence devient en effet tout à fait pertinente. De même, la conception classique du corps qui corrompt l'âme se retourne pour faire de l'âme l'élément qui corrompt le corps, et les Béatitudes du Christ se renversent en Béatitudes du Mal. Le désespoir comme absolution et paix, la pureté dans le Mal, le Mal comme rédemption et comme Béatitudes, etc., tissent tout au long de la trame narrative de *La Nuit de Dieu* comme une spiritualité inversée, un christianisme biaisé. C'est ici sans doute que se trouve l'illustration la plus parfaite de l'imposture, car ces séries de renversements et d'inversions, produites par un monde de confusion entre le rêve et la réalité, conduisent à une imposture spirituelle. Contrairement au surnaturalisme bernanosien, le surnaturel n'apparaît pas dans le roman de Michel Suffran. Il est joué, il est feint, il est singé, mais il n'est jamais totalement présent. Au fond, tout n'est que comédie, y compris et surtout les séances d'exorcismes dont le peuple se repaît. L'évêque prévient le Père Surin : « *De grâce, ne jouez pas vous aussi à confondre l'Ennemi avec leur ribambelle de diabolins en papier découpé. [...] Mais les écailles ne sont pas le serpent.* » (p. 184)

Jeanne des Anges ne se sent pas possédée, mais dépossédée : elle atteint un détachement tel envers toutes formes de honte qu'elle ne connaît plus les limites de la faiblesse humaine. Surin lui-même semble ne pas admettre la possession démoniaque pour la Prieure. « *Ce qu'ils appellent ta possession, je connais son véritable nom : rien d'autre que ton angoisse et ton orgueil cloués ensemble. Et c'est à cette croix de dérision que tu es attachée.* » (p. 208-209) Vivant dans un univers où la confusion devient la reine de ce monde, l'homme se retrouve confronté à sa propre comédie, sans savoir s'il est sérieux ou s'il ne l'est pas.

Ce que nous prenons pour du surnaturel n'est qu'une confrontation intérieure de l'âme avec elle-même. La perfection spirituelle consiste, en effet, à pouvoir se regarder en face, tels que nous sommes. Les grands sacrements de l'Église, la confession en premier, servent à atteindre cet état de transparence envers soi-même. Finalement, la fameuse possession de Jeanne des Anges n'est que le symptôme d'une âme qui ne parvient pas à se voir en face avec paix. Surin, quant à lui, ne parvient pas à discerner s'il se joue à lui-même une mauvaise farce ou s'il est réellement celui qu'il prétend être. Surin et Jeanne sont deux âmes qui ne sortent pas d'elles-mêmes, de leurs drames intérieurs, et qui se dévorent elles-mêmes. L'évêque dit de Jeanne : « *À travers ses diableries et ses grimaces, j'ai discerné la pire disgrâce qui soit sur terre. [...] l'horreur d'une âme absolument privée d'espérance. Une âme emmurée vive.* » (p. 184)

Cette indistinction entre le rêve et le réel, cette claustration de l'âme en elle-même finissent par se retourner contre l'imposture elle-même. Si je ne peux plus rien distinguer, alors l'imposture est potentiellement partout. Si l'imposture est partout, elle n'est nulle part. Surin, en évoquant l'authenticité de sa foi et de sa vocation, doute d'être dans une véritable imposture :

« *Je voulais croire que Dieu finirait par habiter mes gestes, mêlerait son souffle à mes paroles. Était-ce réellement une imposture? Non, je ne le crois pas. Seulement une espérance informe. Une sorte d'espérance désespérée.* » (p. 246)

Toutes les structures fondent dans cette « Nuit de Dieu » où les distinctions et les séparations ne sont plus certaines. Même l'imposture est une imposture, et se nie elle-même comme imposture. Finalement, les individualités ne savent plus très bien ce qui les délimite, et quel drame ou quels sentiments leur appartiennent en propre. Dans ce monde diabolique de confusion, Surin peut demander de prendre sur lui le combat intérieur de Jeanne dans une prière sacrificielle : « *Ma requête va ressembler à un blasphème, je le sais [...] Mon Dieu, je Vous en conjure en mesurant chaque syllabe : Faites que je devienne semblable à cette âme égarée.* » (p 226)

La Nuit de Dieu est-il un roman bernanosien ? Il l'est sûrement dans le ton, dans le fait que le personnage principal est un prêtre, dans la place faite à l'intériorité. Mais, en réalité, les présumés de départ sont

très différents : l'imposture due au songe de Dieu de Michel Suffran et l'imposture due aux mensonges sataniques des hommes de Georges Bernanos, ne produisent pas le même univers. Finalement, Surin parvient à trouver la lumière au fond du gouffre dans lequel il s'enferme. En portant la croix de Jeanne des Anges, et cela jusqu'à la fin de sa vie, il retrouve l'authenticité de sa vocation, de ce qu'il est, en participant à la plus belle des images évangéliques : celle du Christ innocent, prenant dans ses stigmates la corruption des hommes. Surin se réalise dans la Communion des saints.

NOTES

1. Voir à ce sujet Régine Pernoud, *Pour en finir avec le Moyen-Âge*, Paris, éd. Seuil, 1997, p. 102.
2. Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Michel Le Guern, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 814, §662 : « La vie est un songe un peu moins inconstant. »
3. René Descartes, *Les Méditations métaphysiques*, in *Œuvres philosophiques complètes*, t. II, textes établis, présentés et annotés par Ferdinand Alquié, Paris, éd. Garnier, 1996, p. 412-413.
4. Voir aussi, *Savonarole*, pièce de théâtre écrite par Michel Suffran, qui partage de nombreux thèmes avec *La Nuit de Dieu* : « L'homme est un rêve de Dieu, un rêve monstrueux né de la solitude divine... », p. 28.
5. Georges Bernanos, *Les Enfants humiliés*, in *Essais et écrits de combat*, t. I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 830-831.
6. *Co* 1, 13, 13.

Antony Soron

L'Aubier ou les hasards du devoir de mémoire

Dans son essai critique, *L'Œil vivant*, Jean Starobinski induisait ses pairs à se méfier du risque de se perdre dans « *l'intimité de cette conscience originale que l'œuvre lui fait entrevoir* ». N'en déplaise à cette figure éminente de l'École de Genève, pour introduire notre réflexion sur *L'Aubier* de Michel Suffran, nous nous autoriserons une subjectivité créatrice induite par une lecture passionnée de ce roman. Après maintes relectures de récit hypnotique – que nous faisons rimer avec poétique – nous nous sommes laissé aller à rêver à une rencontre fictionnelle avec *L'Aubier*; à songer que nous le découvririons au petit matin, dans l'ancre désordonné d'un bouquiniste, frappé on ne sait pourquoi par sa couverture tristement jaunie. Un bon livre n'est-il pas aussi lointainement attendu que fondamentalement imprévu? Le protagoniste principal du récit demeure d'ailleurs tout proche de cette situation, attiré, au milieu du fatras d'un marché aux puces, par une « *minuscule photo d'identité en noir et blanc. Un petit visage blafard, des prunelles écarquillées de chevêche, la flaque sombre d'une chevelure... Une adolescente maigrichonne d'il y a un demi-siècle*¹ ». (A, 19)

Imaginons aussi le déplacement de ce lecteur dans la capitale girondine. L'église Saint-Michel, le Jardin public, les colonnes du Grand Théâtre, les Quais, autant de lieux que le récit poétique induit à revisiter, à voir autrement pour y rechercher quelque chose d'enfoui, de disparu, quelque chose comme une strate primordiale effacée par les années. Le projet de l'auteur pourrait se définir comme celui d'un archéologue en quête des couches primaires des lieux où le conduisent ses pas. Dans *Du Sens*,

le sémiologue Greimas soulevait cette idée essentielle que « *l'homme vit dans un monde signifiant* », quoique pour ce même homme « *le problème du sens ne se pose pas* ». À l'inverse, cinquante années après l'époque du cliché repéré par hasard, le protagoniste du récit, ce promeneur solitaire incapable de se satisfaire d'une évidence, s'engage par nécessité inconsciente à déceler ce qui se cache sous ce simple visage anonyme, et le traque dans les rues bordelaises. De même que Proust prétendait *radiographier* les êtres, le photographe fait appel à un sixième sens qui est aussi celui du poète.

La découverte de cette photo d'identité relève-t-elle d'ailleurs d'un simple hasard? Une photo d'identité n'est jamais complètement anodine. Par un bel exemple d'*intertextualité aléatoire*, aurait dit Riffaterre, Michel Suffran lui-même, lors du colloque, a d'ailleurs mis en relation la démarche d'enquête constitutive de *L'Aubier* et un livre lu tout récemment, *Les Gens dans l'enveloppe*, dont l'argumentaire lui semblait concorder avec son propre projet d'écriture :

« En juin 2012, j'achète à un brocanteur sur Internet un lot de 250 photographies d'une famille dont je ne sais rien. Les photos m'arrivent dans une grosse enveloppe blanche quelques jours plus tard. Dans l'enveloppe il y a des gens, à la banalité familière bouleversante. Je décide de les inventer puis de partir à leur recherche.² »

Une photo d'identité. L'expression est faussement banale. D'un côté, la photo, qui s'apparente à la saisie d'un indice; et de l'autre, l'identité, qui constitue le point nodal de toute recherche existentielle. Relevant tout à la fois de l'enquête et de la quête, il était par conséquent assez naturel que, sur le plan de la création littéraire, la photo d'identité fournisse le point de départ de nombre d'intrigues. À ce titre, *L'Aubier* rappelle donc aussi l'œuvre de Patrick Modiano, et notamment *Livret de famille* (1977) et *Dora Bruder* (1995). Dans le premier, on trouve une phrase que n'aurait sans doute pas reniée l'enquêteur du roman de Suffran : « *J'ai conservé une photo au format si petit que je la scrute à la loupe pour en discerner les détails* ». Néanmoins, la parenté de *L'Aubier* avec *Dora Bruder* reste plus saisissante. Dans la période de l'Occupation, zone trouble par excellence, l'auteur cherche, à partir d'un simple avis de disparition, à reconstituer l'identité et le parcours d'une jeune fille juive déportée. Une étude comparative fouillée des deux récits serait sans doute à effectuer. Nous nous contenterons de souligner un élément propre à singulariser le projet de Michel Suffran.

Là où le narrateur de Modiano tend tout entier vers son objet en choisissant de s'effacer, l'enquêteur de Suffran demeure tout aussi important que son objectif, à savoir la Sarah de la photographie. L'enquête a donc valeur d'introspection explicite, alors que cette tension introspective reste sous-entendue chez Modiano. Cette spécificité de *L'Aubier* est renforcée par la structure de la narration, qui fait alterner le récit du sujet photographe et du sujet photographié. De plus, le trouble induit par l'époque, par l'oscillation narrative, est matérialisé par les photographies perdues (et retrouvées) qui sont liées non pas à une personne mais à deux, et deviennent par là même un vecteur de questionnement identitaire. Qui est Sarah par rapport à Marie Chagnaud et à sa sœur Madeleine? La question renvoie à une identité impossible à assumer. Il n'était pas très heureux, en effet, en ces temps sinistres où l'étoile jaune fait figure métaphoriquement d'astre maudit, et où les braves gens s'estiment en droit de déverser le fiel refoulé des préjugés, de *s'appeler Sarah* pour reprendre le titre de la chanson populaire de Jean-Jacques Goldman.

Déambulateur anonyme, le narrateur apparaît, en somme, comme un frère de tous ces absents au monde que nous offre le roman contemporain, notamment des personnages de Dino Buzzati, auteur consacré par Michel Suffran par un ouvrage intitulé *Qui êtes-vous Dino Buzzati?* Pour autant, dans *L'Aubier*, roman inconnu du champ large du lectorat, pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu, quelque chose de singulier tend à s'exprimer, fruit d'une écriture aussi sensible que complexe qui tisse un texte aimanté par la tension *fantastique*. Cette tension est liée à la voix étrange du narrateur, qui se fait entendre comme une voix d'outre-tombe, chargée de dévoiler une histoire tue qu'un scripteur serait mis en demeure de transcrire enfin. Elle est liée aussi aux photographies, ces objets faussement anodins, inducteurs de surréalité, qui selon Todorov hantent les récits relevant du fantastique.

Il est entendu que deux époques identifiables historiquement, des espaces circonscriptibles géographiquement ancrent le récit de Suffran sur le plan réaliste. Néanmoins, cette interprétation rationnelle de l'histoire est rendue insuffisante par le regard étrange des deux personnages, un étranger et une étrangère au monde. Sarah, avec sa clandestinité et ses problèmes de papiers d'identité, se faufile en marge de la société. Dans un autre contexte, le photographe erre, complètement détaché de la vie

de son temps. Tout est affaire de regard, chez Suffran. Voir ce que les autres ne voient pas entraîne forcément le personnage dans un hors-lieu et un hors-temps où résident tout à la fois l'esprit des lieux et les âmes mortes. Or l'on sait, au moins depuis *Les Contemplations* de Victor Hugo, que les miracles de la communication subliminale ne sont pas promis aux gens simplement raisonnables. De ce point de vue, force est de s'interroger sur l'attraction exercée par la photo sur le personnage qui la découvre, sur sa force mystérieusement agissante qui déclenche la curiosité du héros pour la jeune fille et la dynamique de l'enquête.

Toutefois, au-delà de l'inquiétante étrangeté qu'il tend à susciter, le fantastique peut avoir une fonction pour ainsi dire réparatrice. En effet, tout concourt dans *L'Aubier* à suivre un sens. Un prénom qui en appelle un autre puis un autre; une photo qui appelle d'autres clichés; un personnage encore vivant que l'on est comme poussé à rejoindre. Et au final, des quêtes qui se recoupent en une enquête et une mémoire individuelle à définitivement sauver en dépit de l'évitement de la mémoire collective. Même si le scripteur, le narrateur, le locuteur sont indiscernables et impossibles à identifier, il reste l'attestation d'une mémoire. La trace d'une présence.

Partis de l'idée d'une subjectivité créatrice du lecteur, nous adopterons en conclusion une perspective similaire en nous penchant sur l'image-titre. *L'Aubier* se termine en somme sur sa définition : « *ce que l'on voit sur la souche d'un arbre abattu, là où les marques du temps s'inscrivent dans le bois* ». (A, 198) Voilà qui évoque irrésistiblement le travail de Giuseppe Penone, l'écorceur et sculpteur représentatif de l'*Arte povera* qui s'est assigné la tâche d'aller au cœur des arbres de vie. Inversement, si l'histoire narrée poétiquement par Suffran était figurable par un tronc et qu'un bûcheron le découpât à l'endroit exact correspondant à la période de l'Occupation, il y aurait fort à parier que cette coupe sombre laisse apparaître quelques marques de pourriture. L'aubier, n'est-ce pas la chair de l'arbre? Or dans le roman, cette chair est triste hélas, infiniment triste de toutes ces culpabilités étouffées, comme celle de Madeleine Chagnaud, de toutes ces *tabula rasa*, de toutes ces reconfigurations de l'espace urbain sédimentées par le trou de mémoire des hommes trop oublieux. *L'Aubier* de Michel Suffran, au fil de ses lignes narratives serpentine à des années-lumière des écritures

simplifiées qui ont cours aujourd'hui, a la vertu d'*intranquilliser* le lecteur en le déplaçant au niveau de la couche intermédiaire des plans historiques, quand, définitivement, le présent ne peut plus n'être que le seul présent ni le passé n'être que le passé.

NOTES

1. Les références des citations dans le texte seront notées par l'initiale du titre (A pour *L'Aubier*) suivie du numéro de page.
2. Isabelle Monnin, *Les Gens dans l'enveloppe*, Paris, éd. JC Lattès, 2015.



Cette mystérieuse frontière
du Temps où le Passé devient
souvenir et le devenir Espérance

MS

Fabienne Marie-Liger

L'émergence de l'être au monde dans les romans *La Nuit de Dieu* et *L'Aubier*

L'œuvre romanesque de Michel Suffran présente un univers imaginaire particulièrement riche. Ses récits s'organisent autour d'intrigues simples en apparence, mais le texte dit une réalité tout en suggérant un en deçà qui prépare le dénouement comme un dévoilement. La révélation est amenée par une stratification complexe de fils entrecroisés dans laquelle la perception joue un rôle fondamental et se déploie, par sa « *cohérence interne* », dans un réseau thématique « *d'échos* » et de « *convergences* »¹. Le récit se place sous l'égide de la subjectivité : l'être en quête de dévoilement se frotte au monde dans sa dimension sensible.

Les deux romans *La Nuit de Dieu* et *L'Aubier* présentent, d'évidence, une parenté d'écriture. Le prêtre de *La Nuit de Dieu*, en quête de lui-même, affronte « Jeanne la possédée » dans un dialogue qui amène à remettre en cause des certitudes et des croyances, notamment sur la nature et l'origine du mal. Michel Suffran fait émerger de la « nuit » de l'informel du texte une forme de vérité éclairante et déstabilisante que l'on retrouve dans *L'Aubier*. Le héros de ce roman dialogue à travers le temps avec une jeune fille juive prise dans une époque tourmentée. Les deux destinées ne cessent de se rencontrer en quête d'un sens qui apparaît puis se dérobe dans un croisement de chapitres qui structurent le roman. La recherche incertaine du photographe, par sa capacité de percevoir, tous ses sens en éveil, un monde qui lui échappe pourtant, sert de révélateur à ses propres interrogations.

On se demandera quelle est la vision de l'humain que Michel Suffran s'efforce de cerner à travers la quête de ses personnages. Ce questionnement existentiel s'incarne dans les corps souffrants des personnages, parfois représentés par l'animal, et dans la mise en scène d'une dynamique de communication de l'être avec le monde.

L'INDIGNITÉ ET L'INCONSISTANCE DE LA CHAIR

Afin de poser le difficile rapport de l'homme au réel, Michel Suffran montre le corps dans sa matérialité et utilise la sensation comme médium d'un état langagier antérieur à la parole. Il évoque toujours ses personnages par leur présence charnelle. Aussi peut-on comprendre le sens symbolique du titre *L'Aubier*, ce mot désignant la « *chair de l'arbre*² ». (A, 44) Cette métaphore, qui renvoie à la partie intérieure et fragile de l'arbre, traduit un combat contre le temps qui détruit l'homme et son passé, comme le montre aussi le portrait du père Bohire : « *Un peu de chair modelait étroitement l'ossature de son visage, comme un drap jeté sur un mort. Ses prunelles couleur d'eau gelée s'attardèrent sur son visiteur, avec l'insistance absente d'un regard d'aveugle.* » (ND, 13) L'évocation physique traduit son être au monde, à la fois vivant et mort.

La dualité entre l'enveloppe charnelle et l'âme est la problématique fondamentale de *La Nuit de Dieu*. Le corps s'y apparente à une forme d'architecture qui soutient une chair informe et inconsistante, voire répugnante : « *une graisse jaunâtre noyait l'ossature : joues flasques, menton mou aux chairs déjà tombantes.* » (ND, 23) La description du visage de sa mère révèle tout le dégoût de Surin pour la chair : « *Il revoyait son long visage osseux et pâle, aux paupières lourdes, aux lèvres lassées qui ignoraient le sourire [...]. Était-ce d'elle qu'il tenait son indéfectible dégoût du monde, sa crainte effarée de la chair?* » (ND, 46-47) Le héros souffre d'être un homme incarné, prisonnier de la trivialité de sa condition. Il appréhende cette domination du corps sur l'âme qu'il voudrait réprimer, et la peur « *montait laidement, du creux de son ventre. Elle lui emplissait la bouche comme un goût de fiel, un relent de vomissure.* » (ND, 15) La progression de l'insupportable sensation illustre la défaillance d'un corps qu'il ne maîtrise pas, qu'il n'assume pas, qui lui est à la fois prison et refuge, mais surtout lieu de perdition, comme le lui dit le Montreur : « *Tu vis en étranger, blotti au creux de toi-même, dans la caverne honteuse de ta*

chair, dans la cale d'un bateau qui va couler. » (ND, 117) L'horreur et la culpabilité devant le corps culminent dans des expressions comme « *l'instrument méprisé de son corps* », « *une plaie honteuse* », « *le garrot de son âme* », ses « *misérables fonctions* », origine de « *ses pensées les plus coupables* ». (ND, 99)

Sur un tout autre plan, *L'Aubier* reprend cette idée pour exprimer, à travers le portrait du vendeur du portefeuille, l'indignité morale que traduit un corps représenté dans toute sa laideur et sa trivialité : « *Ses épaules poilues tressautaient d'un gros rire gélatineux. [...] les doigts gras et boudinés qu'il promenait sur ces misérables reliques [...] La poigne rougeaude se ferma sur le billet tandis qu'il enfouissait l'étui dans sa poche.* » (ND, 18)

Dans *La Nuit de Dieu*, le corps est représenté comme un fardeau entravant, révélateur de la relation au monde. Le personnage n'est désigné que par ce corps menacé de se figer et de se scléroser contre sa volonté. Ainsi le corps de Jeanne, livré aux exorcistes lors d'exhibitions dénuées de toute spiritualité, ne lui appartient plus ; impuissant, il est accablé d'une pesanteur qui affecte également le père Surin, et que prolonge la métaphore filée du naufrage, signe d'un effondrement mais aussi d'une dissociation pernicieuse.

« *Tout en lui se faisait complice de l'immense déracinement qui l'emportait, comme l'estuaire charrie les épaves arrachées à la rive, vers l'Océan inconnu. Il semblait, accablé par une pesanteur implacable.* » (ND, 51)

Michel Suffran représente souvent l'homme comme une mécanique, grâce aux images de la marionnette et de la poupée. Ainsi de Jeanne préparée pour l'exorcisme : « *Des mains d'os et de parchemin soulevaient aux aisselles la grande marionnette disjointe, la dressaient, [...]. Elle se laissait manipuler presque sans mouvement, presque sans pensée.* » (NB, 83), tandis qu'elle-même voit dans l'exorciste qui lui fait face un « *pantin [qui] se dressa, les bras écartés* ». (ND, 58) Ces métaphores ironiques révèlent toute l'hypocrisie de la scène théâtralisée où tous les membres de l'Église jouent un rôle jusqu'à Jeanne la possédée : « *Une marionnette, pensa l'évêque... Une lamentable marionnette aux fils brisés...* » (ND, 98) *L'Aubier* déploie la même thématique.

Les portraits successifs de la caissière de Modern'photo : « *Son visage, plâtré de fard* », « *un sourire "bouche en cœur"* », « *barbouillage d'un clown* » (A, 23), font disparaître la personne derrière un masque déshumanisé et caricatural. L'individu, dans ce roman aussi, est montré comme un pantin aux gestes absurdes : « *Elle persista, mécaniquement, comme si elle eut imposé à son propre corps une tâche dépourvue de sens.* » (A, 91) Le comportement des personnages, pris au piège d'un univers qui les dépasse, est fondé sur un automatisme qui menace le sens même de l'histoire, vouée à une possible inanité.

Le corps dégradé et abîmé révèle les souffrances d'un individu en proie à un affaiblissement qui confine à l'effacement, comme « *un fantôme sans consistance* ». (ND, 12) Les atteintes du corps se traduisent souvent par le ramollissement, la putréfaction, convoquant les images lourdement connotées de la lèpre ou, plus moderne et violente, de l'acide capable de « *ronger ce qui, dans chaque parcelle vivante, pouvait encore ressembler à quelque chose d'humain.* » (ND, 104) L'être est menacé d'une contamination progressive, absenté par la « *lente évaporation de son être charnel* » (ND, 39), attaqué dans sa complétude corporelle. Le voilà « *visage sans traits, une pellicule vitreuse derrière laquelle se mouvaient des fumées, des meurtrissures [...]. On discernait le creux des orbites, la denture ébréchée de la bouche sans lèvres, la double encoche du nez...* » (ND, 198) Le corps tout entier subit la souffrance de la chair suppliée.

L'Aubier met également en scène des corps usés, vieilliss ou simplement altérés. Le héros est ainsi doté d'une « *longue cicatrice violacée, en balafre, au-dessus du sourcil gauche* » (A, 31), qui rappelle le sourcil du clown. Mais si cette marque physique l'isole (il cache ce signe honteux), elle signale aussi une distinction porteuse de sens. En revanche, la photographie, trace menue et fragile des disparus, accentue l'atteinte du corps et son effacement. L'image, « *surexposée ou décolorée par la corrosion solaire* » (A, 131), « *dévorée par les poussières corrosives du temps* » est assimilée à une lèpre rongeuse qui contribue à abîmer et dissoudre des visages devenus « *gris et délavés* ». (A, 80) Toute la problématique de ce roman réside dans la dualité paradoxale de la photographie qui capture et en même temps sclérose l'instant de la vie, ramène « *une poussière d'instant desséchés, stérilisés, tués par le déclic même qui s'efforçait de les retenir* ». (A, 37) Le corps se désagrège

dans l'instabilité de la surface soumise à la perception, montrant que « [...] toutes les empreintes charnelles peuvent bien se diluer, s'effacer ». (A, 102) Si l'empreinte s'efface, alors le souvenir et l'être disparaissent.

COMME DES INSECTES

Le romancier a recours aux métaphores animales pour faire émerger une réflexion profonde sur l'humain. Il s'attache tout d'abord à l'observation du minuscule. En décrivant longuement un insecte fait prisonnier d'un verre par Jeanne au début du roman, il montre son instinct de survie, simple mécanique dépourvue de sentiments. « *L'insecte prisonnier bougeait lentement, d'un mouvement très régulier et qu'on eût dit paisible. [...] Rien d'autre qu'une loi mécanique, une fatalité sans importance.* » (ND, 16) C'est bien le regard de Jeanne porté sur l'insecte, aiguë à l'imperceptible, qui lui révèle la destinée humaine, sa place au monde. L'évocation de groupes d'animaux comme « *un tourbillon d'insectes noirs* » (ND, 57) revient régulièrement. À travers ce grossissement de l'infiniment petit, les bêtes grouillantes suggèrent l'indifférenciation des hommes, tandis que la métaphore du « *peuple larvaire* » (ND, 112) souligne l'incomplétude un peu répugnante de l'humanité.

Cette attention du romancier portée aux animaux et en particulier aux insectes révèle l'intention de dévoiler ce qu'il y a de plus intime et de plus honteux. Le personnage de Jeanne l'a bien compris quand elle se remémore la cruauté qu'elle exerçait, enfant, sur des insectes pris à son piège. Sa propre dégradation s'exprime ensuite par des notations physiques renvoyant à cette image : « *comme soulevée par une reptation larvaire* » (ND, 56), ou morales, tant l'animal est propre à incarner le mal, le Malin, cet être mystérieux qui s'apparente à l'homme et à la bête : « *Dieu doit s'incarner dans notre grouillement de larves et de monstres.* » (ND, 173) Mais Suffran montre que la résolution de l'énigme est plus complexe : « *Non, il ne saurait admettre que l'Ange du Mal, le Foudroyé, le Grand Déchu puisse se confondre avec de tels monstres pour contes de nourrice.* » (ND, 45) L'image de l'insecte traduit également le tragique et douloureux rapport de l'être et du monde extérieur, notamment l'encerclement de l'homme qui se débat vainement dans un univers hostile qu'il ne maîtrise pas. Le romancier confronte ainsi Surin à l'image d'« *une minuscule bête griffue, une sorte d'araignée*

qui était tombée [dans le ciboire] et cherchait vainement à s'enfuir. » (ND, 240) L'insecte impuissant et recroquevillé sur lui-même révèle la perte d'espoir et l'inutilité d'un combat perdu d'avance. La description de ses mouvements permet au romancier de tendre un miroir à ses personnages, de transcrire l'absurdité de leur condition humaine.

La question du martyr est aussi suggérée et la « *mort innocente des bêtes* » (ND, 130) montre le renversement que le roman prépare. Le corps de l'homme est alors assimilé aux bêtes innocentes, c'est l'âme qui est coupable. *L'Aubier* reprend cette problématique avec plusieurs images, notamment celle de l'étoile jaune qui révèle la cruauté de l'homme. Le mot « Juif » inscrit sur l'étoile jaune est représenté par la métaphore des pattes d'un insecte, qui renouvelle avec force et subtilité la dénonciation de la barbarie tapie au fond du roman :

« Le jeu implacable de deux triangles affrontés coupant, de ses lignes sombres, le jaune solaire de l'étoffe grenue, ménageant au centre de l'étoile un hexagone serré ou se tordaient, en pattes d'insectes torturés, les lettres obscures et sinueuses du mot JUIF. » (A, 169)

UNE DYNAMIQUE D'ÉCHANGE

L'interrogation sur le rapport de l'homme au monde se traduit enfin dans la relation physique qui s'établit entre les personnages : les corps laissent transparaître des émotions et envoient des signes. L'auteur effectue des gros plans sur des parties du corps qui prennent valeur de métonymies. Ainsi les spectateurs de l'exorcisme de Jeanne sont ramenés à de simples visages « *tendu[s] vers elle* ». (ND, 16) La main et la bouche jouent naturellement un rôle similaire dans l'acte de communication, tandis que l'intime du personnage entre en contact avec le monde extérieur par la sensation : la paume sur la pierre, par exemple. *L'Aubier* révèle la même intention d'approcher les sentiments implicites : la main de Madeleine est reliée à celle de Sarah dans une communion muette. Michel Suffran conçoit ses romans comme un dévoilement que les signes du corps permettent d'assurer.

Le personnage romanesque se manifeste aussi, naturellement, dans de nombreux échanges par où émerge le sens de la quête. *La Nuit de Dieu* met en scène de véritables affrontements verbaux entre Surin et Jeanne,

faisant surgir, comme hors contrôle, l'émanation de leur être profond : « *Des mots entrecoupés débordaient de ses lèvres* ». (ND, 27) Le monstre n'est pas physique, il est incarnation verbale, explique Jeanne au Père Surin.

L'Aubier applique cette dynamique verbale à la reconstitution du douloureux passé, comme le souligne cette évocation des voix :

« *Et ici encore, en cet instant même, ces grêles éclats de voix dérivant à travers l'espace lui parvenaient, autrement réels que les menues formes indistinctes dispersées, là-bas, sur l'esplanade, comme si d'autres chemins que ceux de la distance les eussent apportés jusqu'à lui...* » (A, 87)

Le roman se fait le réceptacle des paroles confuses que le héros se charge de retrouver pour résoudre l'énigme de la jeune fille juive dans cet échange avec le passé. Le dialogisme laisse entrevoir la volonté de formuler l'indicible et de nommer l'imperceptible. En effet, toute la difficulté de Surin est de désigner le mal. Michel Suffran propose une dialectique entre l'échec possible du héros et de sa quête, et sa capacité à dévoiler le mal en le nommant. Par le dialogue entre Surin et Jeanne, il révèle la crainte voire la difficulté de faire apparaître la vérité, car la parole véhicule aussi mensonge et fausseté. *L'Aubier* montre également que la parole, en se heurtant au silence, à l'oubli, à l'informulé, peine à reconstituer le passé. Le romancier mesure la fragilité de la voix, due à son incarnation corporelle, et la délicate quête de sens de sa propre écriture, car l'enjeu du texte est bien le déchiffrement de l'histoire de la jeune fille. Les photographies font apparaître un monde en négatif, comme une trame qui permet d'assigner à l'écriture un rôle de décryptage.

Jean Rousset explique ceci : « *Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'œuvre véritable se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit*³ ». Les deux romans de Michel Suffran mettent en scène une quête dont l'objet reste menacé d'anéantissement. Ils révèlent peu à peu, donnant et reprenant à la compréhension du lecteur, obligeant à une réflexion profonde sur la dualité et le malheur de l'homme. L'écriture, reflet d'un réel mouvant, immerge le lecteur dans un monde où une perception capable de saisir le réel sous un aspect inédit ouvre sur le dévoilement d'une vérité. L'image de la chrysalide déchirée représente une renaissance susceptible de rétablir le rapport de l'individu au monde.

NOTES

1. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1955, p. 10.
2. Les références des citations dans le texte seront notées par les initiales du titre (A pour *L'Aubier* et ND pour *La Nuit de Dieu*) suivies du numéro de page.
3. Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, éd. José Corti, 1982, p. II.

Irina Durnea

Claustration et aliénation dans un monde en guerre : le cadre spatio-temporel dans *Le Lieu le plus obscur* et *L'Aubier*

Lorsque j'ai découvert l'œuvre de Michel Suffran, mon attention s'est surtout portée sur l'univers surprenant, en rupture avec la réalité, des deux romans *Le Lieu le plus obscur* et *L'Aubier*¹. Tous deux rappellent, mais subtilement, des épisodes tragiques de la Seconde Guerre mondiale. En effet, ni la chronologie ni la localisation du *Lieu le plus obscur* ne sont clairement identifiables. Le lecteur découvre une communauté à l'écart du reste du monde, menant une existence hors du temps et manifestant certains signes d'aliénation provoqués par la peur, l'enfermement et l'isolement. Le mystère se poursuit dans *L'Aubier* où le temps de l'action est double : les deux mondes parallèles de l'Occupation et du temps présent se croisent au fil de la narration, tandis que l'ambiguïté et l'aliénation concernent le personnage féminin. Comment comprendre un traitement aussi insolite du cadre spatio-temporel ? Que révèlent du drame sous-jacent les relations qu'entretiennent avec ce cadre, donc avec la réalité présente et passée, les personnages de ces romans ?

UN ESPACE-TEMPS MENAÇANT

Grâce à des éléments épars servant de marqueurs spatiaux (l'église Saint-Michel, le Jardin Public, ou le Grand Théâtre), un lecteur qui connaît cette ville comprend que l'action de *L'Aubier* est placée dans la ville de Bordeaux. Mais le cadre du *Lieu le plus obscur* demeure incertain. L'action se déroule dans le Village, entre champs, collines et forêts, mais le territoire décrit relève davantage du domaine fantastique que de la réalité. Un nom revient comme un leitmotiv orienter l'action du roman :

« Les Maisons Brûlées ». Cet endroit indéfini (« *là-bas* ») et inaccessible (« *Les chemins se trouvaient effacés* », LO, 125) relève de la légende ou d'un monde parallèle. Malgré l'existence d'autres villages et de métairies isolées, le Village semble coupé du reste du monde. Les lieux n'apparaissent que dans la mémoire : on se souvient de leur existence et on pense savoir qu'ils existent. L'action du roman est ainsi organisée autour de la quête des enfants qui veulent retrouver le chemin menant aux Maisons Brûlées.

L'action du *Lieu le plus obscur* se déroule constamment dans un cadre duel. Le village semble divisé entre l'espace des adultes, qui occupent un cadre lugubre et terne à la surface de la terre, et l'espace des enfants, cadre souterrain rempli d'espoir et pénétré par la lumière. Le village est décrit comme « *un vieux terrier pétrifié, plein d'avares sommeils, de magots enfouis, de peurs inavouables* » (LO, 128) duquel le jeune garçon-narrateur veut se libérer. Dans la rue où il habite, « *la muraille rongée d'une sèche lèpre de lichens bruns* » (LO, 148) donne l'impression d'un cadre délabré, malade et sans vie. Les « *veines desséchées des poutres* » prolongent l'image de corps momifié de la maison. Tout renvoie l'image d'un « *autre monde, ni vivant, ni habité* » (LO, 148), comme les « *chemins vides* » et les « *arbres fossilisés* ». (LO, 150) L'espace comme le temps est perçu à travers le prisme de l'isolement, de la peur – et de la quête. Les personnages se dissimulent derrière les murs, retranchés dans leur silence, ou se déplacent d'un lieu à l'autre à la recherche de personnes ou d'endroits.

L'espace du *Lieu le plus obscur* voit sa superficie diminuer à chaque tombée de la nuit : « *L'horizon, alors, se rétrécissait, se resserrait autour de nous, semblable aux rivages d'une île peu à peu recouverte par la marée du soir.* » (LO, 50-51) Les personnages des deux romans déambulent dans des espaces extrêmement étroits. Sarah, la jeune fille de *L'Aubier*, recueillie par les religieuses, est enfermée dans leur Institution protectrice, mais elle se retrouve également dans des espaces confinés plus oppressants comme le tramway, « *cage de fer* » où elle se sent prisonnière des regards « *refermés* » sur elle. Les rues lui apparaissant comme des images immobilisées, la jeune fille exprime la même sensation d'enfermement qu'« *une mouche emprisonnée sous un verre* ». (A, 92) Dans *Le Lieu le plus obscur*, les personnages bloqués comme par des frontières invisibles suscitent la même image : « *Nous nous trouvions enfermés là comme des insectes sous un verre retourné.* » (LO, 50) Comparé à « *une maison enchevêtrée sur elle-même,*

pleine de couloirs, d'alcôves, de passages, de chambres obscures » (LO, 74), le village donne une impression de claustrophobie plus que d'intimité. Dans cette forteresse renfermant une communauté serrée pour résister à l'ennemi et aux menaces extérieures, une dérive grandissante pousse les hommes à bâtir des murs à l'intérieur d'eux-mêmes « *pour les empêcher de réfléchir, de se souvenir, de penser à demain* ». Tous ces murs protecteurs sont une menace d'immobilité et d'étouffement – d'« emmurement ».

Dans *Le Lieu le plus obscur*, seules des bribes, des périphrases situent l'action pendant la Seconde Guerre mondiale. La guerre semble liée au cours des saisons et déterminée par elles : « *C'est la guerre, c'est l'hiver... L'été reviendra et la guerre finira bien par finir...* » (LO, 171) Dans *L'Aubier* la délimitation temporelle est plus claire. Plusieurs indications placent l'action pendant l'Occupation, dont une date précise : le 4 juillet 1944. L'action des deux romans se déroule pendant des saisons opposées mais également hostiles aux personnages. Dans *Le Lieu le plus obscur*, c'est l'hiver, mais seule l'alternance du jour et de la nuit établit le cadre temporel. La nuit dévoile l'existence d'un monde parallèle, de l'autre côté de la vitre d'où surgit l'Autre du narrateur. Par ailleurs, « *les rues mortes* », les ténèbres denses et lourdes produisent un air irrespirable. Certains adultes sont « *sans âge* », dans leur existence figée, et les événements semblent se dérouler « *hors du temps* », comme par une « *nuit ensorcelée* ». (LO, 142) La rudesse du temps, l'été cette fois, apparaît dans *L'Aubier* lorsque le soleil, avec la puissance d'un laser, semble tout anéantir. Sous l'effet du « *mur aveuglant de lumière* » (A, 79) Sarah voit les visages des passants « *aussi gris et délavés que ceux des photographies dévorées par la poussière corrosive du temps* ». (A, 80) La clarté du soleil frappe les choses « *comme pour les immobiliser, les pétrifier en une paroi infranchissable* ». (A, 117) Le cadre entier est paralysé par la lumière qui engloutit toute trace de vie.

L'action de *L'Aubier* se déroule en une journée. Mais à cause de la répétition des mêmes gestes jour après jour, il semblerait que l'action du *Lieu le plus obscur* ait aussi lieu dans l'espace d'une même journée sans cesse répétée. L'existence des gens du village est régie par l'attente et leur quotidien est organisé selon les mêmes rituels. Dans ce lieu confiné, le temps semble prendre la forme de l'espace : « *le Village s'est maintenu comme une île au milieu de la grande inondation de la guerre et du temps...*

Et la même journée incolore et froide a recommencé. » (LO, 223) Encore ce temps cyclique n'existe-t-il même pas en tant que tel : « *ni passé, ni présent, ni avenir* » (LO, 124), précise un des personnages du roman.

UNE SYMBOLIQUE DE SOUFFRANCE²

Dans *Le Lieu le plus obscur*, alors que les enfants étouffent dans le village, les adultes ont choisi l'enfermement de peur de subir le sort des Réfugiés, car la présence des convois qui passent pendant la nuit ravive continuellement le souvenir de la colonne anéantie tout près du village. Enfermés derrière les murs avec leur peur, ils mènent une existence d'attente, à l'abri et sans risque. Dans ce cadre clos tout est occulté, même le mal « *qu'il ne fallait pas nommer – sinon à mots couverts – car nommer donne un surcroît de vérité à ce qui n'existe déjà que trop.* » (LO, 49) On s'interdit même de « *rêver à voix haute* ».

Le jeune narrateur adopte lui aussi l'enfermement comme moyen de défense, l'isolement pour retrouver un certain bien-être. L'espace extrêmement étroit et « *l'air stagnant [...] à peine respirable* » du placard lui offrent paradoxalement une sensation de plénitude qui tend vers l'ataraxie et lui permet de quitter l'instant présent pour un état second : « *Ces murs resserrés agissaient à la façon d'une écluse sur ce qu'ils enfermaient : le temps, la lumière, l'air, la conscience – tout subissait une sorte de décantation, de transmutation.* » (LO, 36) Le garçon perd la notion de son être limité, rentre en symbiose et commence à agir comme un organe de la maison, dont son corps réifié³ devient une partie. Cette retraite lui permet d'abord de retrouver le calme et de se protéger du monde des adultes, puis d'entamer une quête de soi. Lorsqu'il s'aventure à franchir la porte au fond du cagibi, il découvre, mise en abyme de l'espace, une autre maison dans la maison. Le dédale qu'il parcourt se présente dans une verticalité ascendante qui le mène vers le toit. Ainsi, s'il ne peut pas franchir les frontières terrestres du village, il peut néanmoins transgresser le territoire pour découvrir ce qui se cache à l'horizon. Le déplacement dans la grotte s'effectue également à la verticale, mais inversement : « *cette déclivité à peine perceptible semblait nous entraîner comme un vertige* ». (LO, 131) Dans cet autre espace « hors-terre », le petit narrateur semble bizarrement bénéficier au-dessous de plus de liberté, même quand ses déplacements s'effectuent dans des galeries étroites.

L'étouffement imprègne aussi *L'Aubier*. La première marque oppressive est l'étoile de David que la jeune fille doit porter sur son vêtement. Symbole de ségrégation et d'identification, ce bout de tissu réduit son accès à la société et l'enferme dans un rôle imposé. Le regard que posent sur elle les gens dans le tramway, obnubilés par l'étoile jaune sur son vêtement, est scrutateur et critique : pourquoi n'est-elle pas comme eux ? Sa singularité fait d'elle le bouc émissaire par excellence puisqu'elle sera même prise pour responsable des pleurs d'un enfant. Mais réciproquement, Sarah voit le monde qui l'entoure sous un voile d'étrangeté. En acceptant sa différence, elle se distingue des autres.

Dans *Le Lieu le plus obscur*, le narrateur prend conscience du rapport problématique des gens à la réalité : « *On ne peut pas supporter le réel, pas ce réel-là, en tout cas...* » (LO, 105) Cette conscience de ne pas appartenir à la réalité environnante provoque des comportements surprenants. Le jeune narrateur est confronté aux exhortations contradictoires de M. Loiseleur qui le pousse à trouver le chemin vers les Maisons Brûlées, et de son oncle qui l'incite à être satisfait de ce qu'offre le village. Tirailé entre ces deux versions, le garçon éprouve un sentiment d'étrangeté dû à son incapacité à saisir la réalité et, plus insidieusement, à l'intuition de son aliénation : « *Je vivais ou je revivais l'histoire advenue à un autre* ». (LO, 220) De plus, la vie secrète que mènent les enfants du Village donne l'impression de quelque chose qui n'a pas vraiment lieu. Les enfants doivent être discrets pour ne pas attirer les soupçons des adultes, le jour doit taire ce qui s'est passé la nuit. (LO, 144) Il s'agit seulement de durer, en attendant que « *Le monde redevien[ne] ce qu'il était, ce qu'il a inexplicablement cessé d'être*. » (LO, 106) Toutefois cette survie bâtie sur le mensonge et le secret est une existence de mort : « *Il fallait faire le mort. Faire le mort pour tromper la mort. [...] Nous imitions parfaitement le sommeil, un sommeil sans rêve, un sommeil de mort*. » (LO, 223-224) Les adultes du *Lieu le plus obscur* ressemblent donc à des spectres.

L'identité des enfants du Village n'est guère plus évidente. Présentés comme appartenant aux différentes familles du village, ils sont peu à peu identifiés comme étant les Orphelins. La déambulation dans les ténèbres du dédale souterrain qui mène au lieu de rencontre apparaît comme un rituel initiatique pour le personnage-narrateur qui fait un retour sur son identité en apprenant qu'il est orphelin également. Refusant d'accepter

ce fait, il attend toujours des lettres de ses parents, et les adultes qui habitent avec lui cachent la vérité sur ces derniers. Vue sur un autre plan, c'est sur son existence même que la quête de la vérité lui fait perdre toute certitude. En découvrant peu à peu les indices de son passé tragique, il se rend compte qu'il est un spectre qui erre sur les terres où son existence a été anéantie : « *Sur la route gelée, mon pas ne laissait aucune empreinte. Je me souviens aujourd'hui qu'il n'éveillait aucun écho. [...] Cette distance infime mais infranchissable entre le réel et moi était comme le fer dans la plaie.* » (LO, 231) À la fin du roman le narrateur se demande quel personnage il a incarné, mettant ainsi en cause la véracité de l'histoire, puisque le déroulement des faits est envisagé comme un rêve ou le fruit de l'imagination du personnage.

Dans *L'Aubier*, le premier signe de perte de soi se manifeste lorsque Sarah ne reconnaît pas son reflet dans la vitrine de l'atelier photo, mais aperçoit les reflets fantomatiques des hommes, femmes et enfants juifs qui l'incitent à les rejoindre. Son errance prend ainsi l'allure d'une quête. Mais à chacune des étapes, Sarah se sent amoindrie. Elle est forcée d'adopter une existence clandestine lorsqu'à son arrivée à l'Institution des religieuses, on lui attribue un prénom chrétien emblématique, Marie. Cette étape nécessaire dans le monde en guerre est aussi profondément aliénante. Sarah est prise en charge et abritée, mais elle n'a plus son destin en mains, n'est plus auteure de ses actes. Sa parole même ne lui appartient plus : elle doit répéter « *mot pour mot ce qu'on lui a commandé de dire* ». (A, 157) Le processus de dépossession de soi ne s'arrête pas au changement de prénom. Sarah sera poussée, pour ne pas être arrêtée, à prendre l'identité de la sœur de sa meilleure amie. La jeune fille voit moins cette substitution d'état civil comme quelque chose de nécessaire à sa survie que comme une trahison, pire : un reniement de sa personne. Elle affiche au contraire une certaine fierté à arborer l'étoile jaune. En effet, si porter l'étoile la séparait des autres, être acceptée des autres signifie être séparée des siens. Dans les deux cas elle est un être aliéné, mais ce bout de tissu est le seul élément qui lui permet de garder un lien avec son identité première. De plus, aux yeux de son amie, sa nouvelle identité est faussée puisqu'elle ne sera jamais la sœur disparue et ne pourra pas être acceptée sous ce nom-là. Finalement, après la lente aliénation qu'elle a dû subir à partir du moment où ses parents sont déportés, la jeune fille fait le choix de rejoindre le destin des siens et d'accepter ainsi le sort collectif – de retrouver son intégrité.

Comment dire l'indicible, nommer l'innommable? Raconter directement les horreurs de la guerre – et du deuil – est une démarche impossible pour Michel Suffran. Il ne s'attache guère aux atrocités du conflit armé mais adopte un discours métaphorique où l'écriture poétique transpose des tableaux saisissants. Il arrache ses personnages à la réalité et les enferme dans un cadre spatio-temporel réduit et déformé. Leurs mouvements limités par l'espace et ralentis par le temps les maintiennent dans un état de déréalisation où ils se retrouvent confrontés à leurs peurs, à la haine, à l'espoir aussi. Ils se sentent emportés par les événements malgré eux et la réalité leur échappe, dissimulée soit par la nuit et les murs, soit derrière la lumière, le soleil éblouissant terriblement destructeur. Ce mode d'occultation de la guerre en tant que sujet romanesque, cette façon de la rendre présente sans la représenter, rend plus manifeste encore la désorientation et la perte des personnages au cours de cette période noire.

NOTES

1. Les références des citations dans le texte seront notées par les initiales du titre (LO pour *Le Lieu le plus obscur* et A pour *L'Aubier*) suivies du numéro de page.
2. Voir Marie-France Rouart, *Les Structures de l'aliénation*, Paris, éd. Publibook, coll. « Lettres & Langues », 2008.
3. Cette notion de « transfert » est abordée par Frank Johnson dans *Alienation : Concept, Term, and meanings*, New York and London, Seminar Press, 1973, p. 30. Cité par Marie-France Rouart, *op. cit.*, p.62.



Marija Džunić-Drinjaković

Aux lisières du fantastique

Une dimension fantastique est présente, discrètement mais indéniablement, dans un grand nombre d'ouvrages de Michel Suffran qui se refusent souvent à la classification. Elle est sensible dans une empreinte nocturne, à travers l'évocation de l'opacité du monde et l'intérêt pour les zones obscures de l'être. Le rêve ne s'oppose pas au réel dans son univers : il est tout simplement « *une autre face du réel* », comme on peut le lire dans *Le Lieu le plus obscur*. La porosité des frontières entre le rêve et la réalité, ainsi que la présence de « *secrètes analogies entre les êtres*¹ » (LO, 137) et les choses, apparaît même dans les éléments paratextuels, où l'on trouve des citations d'auteurs sensibles à ces interférences du visible et de l'invisible, tel Jules Renard : « *Qui sait si chaque événement ne réalise pas un rêve qu'on a fait, qu'a fait un autre dont on ne se souvient plus, ou qu'on n'a pas connu ?*² » Ce fantastique se manifeste notamment dans la déréalisation des personnages et de leur environnement. Ainsi, Michel Suffran présente souvent ses héros « *dépouillés de leur identité présente* », comme Mathilde et son mari dans la nouvelle « La Chambre ». À Pompéi, dans La Villa des Mystères, devant les grandes formes humaines couleur d'argile remontant vers eux des profondeurs de la muraille peinte « *tels les corps glorieux de ressuscités* », ils ont l'impression de sombrer dans une opaque inexistence : « *Seule leur réalité emplissait le sanctuaire profané et farouche, nous éliminant, nous transformant en fantômes, en illusions* ». (V, 128)

Nombreux sont les thèmes et les motifs qui relient au fantastique l'œuvre de Michel Suffran. Aux limites troublantes entre le songe et la vie réelle, à la mise en question d'une causalité rationnelle et de la réalité,

il faut ajouter le retour du passé, le suspense et l'énigme. Plongé dans son univers mystérieux, le lecteur ne cesse de se poser des questions. Qui est Samantha, surgissant comme « *issue du gouffre nocturne* » ? (LO, 146) Qui est cette fille énigmatique dont l'apparition hante le narrateur dans « Villesonge » ? Qui est cette mystérieuse Emmanuelle qui obsède Mathilde, que va-t-on découvrir dans la chambre verrouillée ? Et pourtant, le fantastique diffus qui imprègne l'univers crépusculaire de Michel Suffran reste difficile à situer : tenant autant du « *brumeux mystère*³ » de Buzzati que du « *mystère limpide* » d'Alain-Fournier, cette tonalité se refuse aux concepts figés et aux étiquettes génériques.

« STATION-SERVICE » OU LES TROUBLES DU RÉEL

Dans la nouvelle « Station-service », la fusion de la nuit et de la brume, les présences invisibles et le sentiment de malaise qui étreint le personnage renvoient à première vue au fantastique traditionnel ou « classique ». Pourtant, l'insolite y progresse insidieusement, au contraire de l'« *intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle* » que plusieurs théoriciens du genre fantastique, dans le sillon de Castex⁴, ont désignée comme le trait principal permettant de le définir. La lente contamination de l'espace réel par un mystère trouble passe d'abord par la description d'une station-service isolée, qui paraît « *aux bouts des ténèbres* » (V, 110), puis par le portrait du garagiste, dont le visage aux yeux pâles ressemble « *à un dessin à la craie mal effacé* ». (V, 111) Le narrateur et protagoniste de cette nouvelle évoque l'inexplicable malaise qui l'envahit sans autre cause que cette voix « *transparente* » du garagiste et une atmosphère suspecte :

« *C'était le silence du guet, de l'attente. On l'avait posé là, comme un miroir vide. Et tout le reste s'inscrivait, s'y projetait furtivement, avec la netteté d'un film sur un écran : les ombres de leurs corps, les échos de leurs voix, la trace de leurs gestes.* » (V, 115)

Une inquiétante étrangeté s'installe avec les « *petites notes de givre* » d'une boîte à musique dont la « *furtive mélodie translucide* » rappelle au voyageur égaré dans la nuit un air ancien...

La mise en question de l'ordre rationnel passe ici par le procédé classique de la littérature fantastique : la narration à la première personne, propre, par l'identification à une subjectivité, à ébranler les fondements

de notre monde familier, à perturber notre vision de la vie et nos cadres de pensée. Afin que le lecteur puisse adhérer à la perception du personnage et adopter son point de vue, l'instance narrative cherche à en appuyer la crédibilité en se présentant comme un être rationnel : « *tout ce qui lui paraissait illogique le prenait à partie comme une offense personnelle* ». (V, 111) Ainsi le lecteur, gagné par la même incertitude, se demande si l'apparition d'une petite silhouette au bord de la route est due aux effets de la brume – comme le suggère la voix « *blanche* » du garagiste –, ou bien s'il s'agit d'un spectre... Hésitation caractéristique du fantastique théorisé par Todorov.

Cependant une analyse plus poussée oriente la lecture vers une interprétation symbolique et allégorique. L'évocation de la « *route noire* » qui file de plus en plus vite, tel ce « *tapis roulant déréglé* » (V, 121), pourrait ainsi être vue comme l'image de notre époque qui sacralise la vitesse, l'hypostase du mode de vie effréné de l'homme moderne qui le précipite vers la mort à l'image du héros de ce récit, immobile dans la carapace de sa voiture « *hermétiquement close* ». Il en va de même des paroles du garagiste au voyageur, qui selon lui sortirait du jet de lavage de sa voiture « *innocent comme l'agneau* ». (V, 118) On comprend que le fantastique chez Michel Suffran ne cesse de se mêler à la méditation sur le péché et l'expiation, le crime et le châtiment : à la lisière du mélancolique, du tragique et du féérique, il est aussi frontalier à la parabole. Comme le dit Pierre Gripari, le fantastique allégorique bien traité « *peut devenir une sorte de pédagogie supérieure, à la manière des paraboles de l'Évangile*⁵ ». Cela dit, le fait que certains passages de cette nouvelle puissent être lus comme une réflexion sur la part obscure de notre être ou comme la méditation sur la nature pécheresse de l'homme n'ôte rien au mystère qui l'imprègne.

Cette réflexion, en effet, arrive au lecteur d'une manière indirecte : transposée par le biais des différents indices textuels, elle devient *lisible* grâce à un déchiffrement des signes. C'est ainsi que la tache inexplicable qui apparaît subitement sur la carrosserie neuve de la voiture de l'automobiliste devient la marque d'un acte criminel oublié ou enfoui. Les références symboliques au thème du péché sont discernables non seulement dans sa description (« *une étoile sombre incrustée dans la peinture, grenue, rougeâtre* » V, 116), mais aussi dans la connotation vaguement punitive de la pédale de frein s'enfonçant dans le vide et de

la voiture quittant la chaussée. Inversement, dans l'évocation de la paix à l'approche de la mort transparaît une référence au rachat : la brume et la nuit « *se referm[e]nt sur lui, apaisantes, absolvantes* »... (V, 122)

« LA CHAMBRE » OU LE MYSTÈRE DE L'AUTRE

Dans « La Chambre », la réflexion sur les abîmes de l'âme humaine a sans doute une certaine parenté avec le « fantastique intérieur » ou le « fantastique psychologique », qui se développe notamment dans la première moitié du ^{xx}^e siècle grâce aux découvertes de la psychanalyse sur les labyrinthes de l'inconscient. Michel Suffran y plonge le lecteur dans les arcanes d'un être tourmenté qui poursuit sa quête douloureuse d'une part enfouie de lui-même : Mathilde, une jeune femme souffrant « *de ne pas se sentir réelle, de ne pas se sentir être au monde* ». Confrontée à la douloureuse prise de conscience de son « *opaque inexistence* », elle songe souvent à la parole de Katherine Mansfield qui revient constamment dans son *Journal* : « *Je veux être réelle. Mon Dieu, rendez-moi réelle* », tant ce cri « *pourrait être notre prière à tous...* » (V, 130) La figure de sa sœur Emmanuelle – ou plus précisément l'apparition de son spectre – permet à l'auteur d'exprimer cette sombre zone interdite de la psyché, ce qui est refoulé et que les cliniciens nomment, comme le remarque le mari de Mathilde, « *la douleur exquise* ». (V, 144) Mais ce récit véhicule aussi le thème du double, l'idée d'une dualité foncière de l'être humain souvent revisitée par les auteurs du genre fantastique, pour ne mentionner ici que Poe, Gogol, Stevenson, Schwob, mais aussi Borges et Cortázar. Cette altérité est abordée par Suffran d'une manière originale : elle n'a rien de terrifiant, alors que les auteurs du fantastique classique avaient tendance à inscrire dans le motif du double non seulement la prise de conscience d'une rupture foncière de l'être humain, mais aussi la peur de l'autre. Autrement dit, l'altérité est dans l'univers de Suffran pensée en termes de complémentarité. Ainsi que l'observe Jean-Baptiste Baronian, ce fantastique « *ne serait pas tant le chant d'une rupture, pas tant l'expression de l'ambigu et de l'inadmissible qu'un art de la vigilance, qu'un profond désir de plénitude*⁶ ».

Cette altérité, sinon heureuse et lumineuse, du moins indispensable, est illustrée à travers les figures de Mathilde et d'Emmanuelle, sœurs jumelles qui ne peuvent exister l'une sans l'autre. Semblables physiquement, elles sont différentes, voire antagonistes par leur armature psychique et

la façon d'être au monde : alors que Mathilde, mélancolique et tournée vers le passé, avec sa « *flamme froide* » qui l'apparente à Mathilde de la Môle de Stendhal, est caractérisée par l'impossibilité de se sentir réelle au monde, Emmanuelle est décrite comme étant pleine de vie et refusant de se résigner « *à vivre à petit feu* ». Antagonistes mais complémentaires sont également les figures de Sara et d'Amanda, dans *Le Lieu le plus obscur* : Amanda – « *la vie, insolente et sauvage* », Sarah, son antipode – sombre et terne, dénuée de rayonnement. Mais elles restent indissociables « *comme l'est le visage de son reflet* ». (LO, 146-147) Et cette union est symbolisée par l'image composite de Samantha, devant laquelle le narrateur troublé s'écrie : « *Mais qui était le reflet de l'autre ? Où passait la ligne de partage ?* » L'aspiration à la plénitude trouve encore une autre expression symbolique dans l'évocation de Domina et de L'Épouvantée, ces deux figures féminines énigmatiques représentées sur les fresques de La Villa des Mystères. Leurs « *visages mystérieusement semblables* » obsèdent Mathilde, tant ce questionnement concerne son être profond :

« *“Laquelle des deux ?” murmure-t-elle. Et elle reprend : “Et si c'était la même ? Oui, réellement la même... Non pas la Sereine et l'Épouvantée, mais celle qui feint d'ignorer et celle qui sait... celle qui n'en peut plus de sauver la face... la même. La seule...”* » (V, 145-146)

Que, par-delà la question de l'identité et de l'altérité, par-delà les méandres de la psyché et les gouffres de l'inconscient, ce soit le côté métaphysique et spirituel qui attire Suffran, c'est ce que montre la dernière scène, où l'on voit le mari de Mathilde fasciné par la sérénité du visage clos et à jamais souriant sur l'image photographique trouvée au centre de la chambre énigmatique. Le visage « *épuré de toute angoisse, baigné par ce même indicible ravissement qu'apportent l'amour, le sommeil et la mort* » (V, 149), et dont il ne peut détacher son regard, devient ainsi la preuve que la quête de Mathilde n'était pas vaine et « *que la part indestructible qui, horriblement, avait été déchirée d'elle-même, venait enfin de lui être rendue* ». (V, 153) Dans ce visage radieux, on peut aussi voir le signe que cet être tourmenté a passé en joie « *le sombre seuil* », comme le héros de Buzzati auquel ce personnage se rattache à maints égards. Dans la dernière scène du Désert des Tartares, le lieutenant Drogo, seul dans une auberge au moment de la bataille ultime, est soudain envahi de joie ; comme Mathilde, dans l'obscurité, « *il sourit, bien que personne ne le voie* ».

LA QUESTION DU TEMPS

L'un des thèmes majeurs reliant l'œuvre de Michel Suffran au fantastique est le Temps, dont la fuite irréparable, source d'une « *mystérieuse désagrégation* » serait selon Joël Malrieu l'un des critères du fantastique. Or, la plupart des héros de Suffran sont fascinés par le passé. Pour eux le présent n'est qu'une trompeuse illusion pleine d'apparences fugitives : Mathilde est persuadée qu'on ne peut posséder « *que ce qui a cessé d'être présent* », « *que ce qui est déjà mort* ». (V, 129) Elle possède une « *armature spirituelle* », pour reprendre ici les termes de Suffran dans sa belle étude sur Alain-Fournier, identique à celle de François, Franz, Meaulnes, tous en conflit avec le Temps, cet « *obscur inconnu* », et s'acharnant à préserver l'essentiel d'un passé évanoui.

Est-il besoin de dire que là aussi cet écrivain hors pair refuse d'emprunter des sentiers battus ? En effet, tout en impliquant la douloureuse nécessité « *d'accepter de cesser d'être* » (FM, 122), le thème de l'écoulement du temps se voit abordé par Michel Suffran d'une manière bien différente de celle dont usaient les écrivains de la littérature fantastique classique : pas plus que l'Autre, le Temps ne se présente chez lui comme terrifiant. Ce n'est pas une force maléfique ni l'émanation d'une énergie maudite, « *ensevelie dans les ténèbres* », qui attend sa délivrance « *pour nous prendre à la gorge* », comme c'est le cas chez Claude Seignolle, qui ne cesse d'évoquer « *des échos de tortures et de cruautés d'antan* ». Dans l'univers de Suffran, le passé est gardien de ce qu'il y a de plus précieux dans notre être. Aussi son retour est-il souvent envoûtant et devient un moment épiphanique, comme nous pouvons le voir dans *Frontalières*. Avec les fulgurances du passé, tout un monde est ressuscité, c'est à nouveau la révélation « *de ce vaste monde magique qui ouvre sur des horizons pleins de promesses* ». (F, 80) Retrouvant dans ces moments la présence et les voix d'êtres chers, le sujet poétique atteint la possibilité de revivre ce miracle familial guetté jadis à travers le hublot de fer forgé où il encastrait son visage... Et il se sent « *sinon exaucé, du moins absous* ». Révélateur de la beauté du monde, dépositaire de tout ce qui constitue notre être profond, le passé est donc sacré. C'est pourquoi toute tentation d'inventer les souvenirs équivaut à un acte sacrilège : « *Lorsque nous touchons à notre passé, c'est à notre être lui-même que nous attentons. Un prêtre dirait : à notre âme...* » (LO, 105)

Cet envoûtant retour du passé ne dépend pas de la volonté de ses héros : c'est une grâce accordée aux élus, un don du ciel, un miracle. Or, cette manière d'aborder le Temps et le passé sous le signe d'une transcendance relie en profondeur Michel Suffran à Alain-Fournier. Portant un regard perspicace sur l'œuvre de l'écrivain avec qui il partage sans doute la même trajectoire spirituelle, Suffran attire l'attention sur une différence entre l'auteur du *Grand Meaulnes* et Marcel Proust. Le temps chez Proust reste sur le plan du souvenir, le temps retrouvé est davantage une expérience *in vitro* psychique et sensorielle que la conséquence d'un miracle, le romancier faisant de son être entier, corps et âme, « *une machine à remonter le temps* », alors que le temps qu'Alain-Fournier ne cesse de rechercher à travers la figure du grand Meaulnes n'est pas un temps terrestre, mais « *la vérité que ce passé renferme* » (AF, 98), le retour du passé devenant pour lui signe d'une émancipation de l'ordre souverain des choses. Cette observation vaut également pour Michel Suffran. Cela dit, bien que le temps retrouvé (et la victoire sur l'oubli) soit davantage la conséquence d'un miracle que le fruit de nos efforts, l'homme se doit, selon lui, de lutter contre l'oubli, car c'est aussi lutter contre la mort : « *La mort, c'est la sœur de l'oubli. La sœur jumelle et complice. L'une ne va pas sans l'autre.* » (F, 65)

FANTASTIQUE ET SPIRITUALITÉ

Le fantastique de Michel Suffran est original et singulier. L'incertitude n'y est pas un jeu mental, pas plus qu'une antinomie irrésolue entre le naturel et le surnaturel. Il n'y a chez Suffran ni « *scandale* » ni « *déchirure* », ces traits distinctifs du fantastique selon Roger Caillois⁸. Michel Suffran s'éloigne autant du fantastique traditionnel, qui cherche à provoquer la sensation de la terreur, selon Lovecraft, que du fantastique moderne, qui passe sans heurt de l'insolite au banal, comme l'observe Roger Bozzeto⁹. Car la lumière crépusculaire dans l'univers de Suffran « *efface d'objets tout stigmate de banalité quotidienne* ». (F, 80) Son originalité réside dans toutes ces zones d'interférence du songe et de la réalité, dans un alliage inédit de la poésie et de la méditation sur l'Absolu, de la nostalgie et de l'inquiétude spirituelle. Le temps et la mémoire portent la marque d'une transcendance et le fantastique « *psychologique* » débouche sur la contemplation ; comme chez Valéry Larbaud, on ressent chez Michel Suffran un amour « *désincarné et*

spirituel » pour un souvenir, « *pour une ombre, pour une âme entrevue*¹⁰ ». (A, 6) Pour le photographe solitaire de *L'Aubier*, la petite juive traquée est une de ces âmes entrevues, dont le passage sur cette terre ne cessera de le hanter à partir du moment où il découvre par hasard les traces incertaines de son existence. Les préoccupations éthiques se mêlent – et pas seulement dans ce roman –, à l'inquiétude spirituelle. L'observation de Gérard Peylet sur *La Nuit de Dieu* – à savoir qu'en son centre se trouve « *la face surhumaine de l'homme, celle qui le montre engagé dans une aventure plus grande que lui* » – concerne toute l'œuvre de Michel Suffran. Et ce mystère est la source principale dont se nourrissent ses ouvrages aux lisières du fantastique.

Malgré les affirmations réitérées, depuis Maupassant, sur le déclin, voire la disparition du numineux¹¹, toute l'œuvre de Michel Suffran montre que le fantastique peut renouer avec le sacré et que le sentiment religieux a la capacité d'engendrer de nouvelles formes d'expression. Si la discrétion des symboles n'en rend pas la compréhension évidente, le lecteur ne reste pas moins envoûté par une écriture qui fonctionne comme un immense système de signalisation qu'il est invité à déchiffrer. Michel Suffran écrit à propos de Mauriac : « *Demain, aujourd'hui même, il se peut, dans un monde où la "grille chrétienne" ne permettra plus le décryptage de son interrogation torturée, l'univers mauriacien continuera à troubler et à ébranler celui qui s'y aventurera, comme le visiteur d'une église au sanctuaire éteint* ». (FM, 107) Cette observation pourrait être mise au compte de Michel Suffran. Les traces de ce sanctuaire éteint transparaissent dans les nombreuses images suggestives, tantôt insolites et fantastiques, tantôt mélancoliques et poétiques, qui traversent son œuvre : il suffit de songer à l'immense étendue nocturne « *griffée de signes illisibles et des brûlures encore ardentes de feux depuis longtemps éteints* ». (V, 8)

NOTES

1. Les références aux citations dans le texte seront notées par les initiales du titre (LO pour *Le Lieu le plus obscur*, V pour *Villesonge*, FM pour *François Mauriac ou le regard de la mémoire*, F pour *Frontalières*, AF pour *Alain-Fournier ou le mystère limpide* et A pour *L'Aubier*) suivies du numéro de page.

2. Jules Renard, *Journal*, 1887.

3. Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, éd. Pocket, 1949, p. 40. Suffran partage avec Buzzati et Alain-Fournier un pessimisme tragique transfiguré par la révélation d'un autre monde. Il consacre à ces « compagnons de route intérieure » deux études : *Alain-Fournier ou le mystère limpide* et *Qui êtes-vous Dino Buzzati ?*
4. Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, éd. José Corti, 1951.
5. Pierre Gripari, *Pédigrée du vampire*, cité par Jean-Baptiste Baronian dans *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, éd. La Renaissance du livre, 2000, p. 267.
6. Jean-Baptiste Baronian, *op. cit.*, p. 299.
7. Claude Seignolle, « Retour à Tibouriac », *Les Malédictiones II*, Paris, éd. Phébus, coll. « Libretto », 2002, p. 226.
8. Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, éd. Gallimard, 1966.
9. Roger Bozzetto, « Le fantastique moderne », revue *Europe*, n° 611, mars 1980, p. 62.
10. Valéry Larbaud, *Aux couleurs de Rome*, citation mise en exergue dans *L'Aubier*.
11. Voir Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, éd. PUF, 1965 ; Delphine Gachet, « Le franchissement de la frontière dans le récit fantastique : structure d'un imaginaire, structure d'un genre... », *Frontières et seuils*, textes réunis par Joëlle Ducos, revue *Eidolon*, n° 67, juin 2004 ; Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, éd. Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992 ; Roland Ernould, « La magie du fonds des âges. *Les Malédictiones* de Claude Seignolle », <http://rernould.perso.neuf.fr/h1SeigMa.html>, p. 10-14, consulté le 21 avril 2015.

IV

Écritures théâtrales

Philippe Rouyer

Michel Suffran et le théâtre : de la chrysalide au papillon

Le titre est bien « Michel Suffran et le théâtre » et non « Le théâtre de Michel Suffran ». En effet, sa production théâtrale et radiophonique est trop riche pour que j'aie pu voir ou lire toute l'œuvre, qui n'est pas toujours accessible sous forme imprimée ou enregistrée, malgré les efforts d'André Limoges quand il était à l'ORTF de Bordeaux. Je tenterai de repérer ce qui me paraît constituer le théâtre pour Michel Suffran à partir des textes que j'ai lus ou des représentations que j'ai vues et je ferai en particulier une large part à *L'Embarcadère*.

SOURCES ET MÉTAMORPHOSES DU TEXTE THÉÂTRAL

Une œuvre n'a pas besoin d'être autobiographique pour exister, même si Michel prétend que toute œuvre authentique se confond avec le secret d'une vie. Le théâtre de Michel Suffran, qui pose théâtralement des questions fortes sur les relations de l'homme et de la femme, de l'être humain à lui-même, à son enfance, à sa vie remémorée, sur les rapports avec le monde d'ici-bas et d'ailleurs, entre le réel et l'imaginaire, entre l'être humain et tout ce qui le dépasse et l'obsède, n'est certainement pas seulement le fruit d'une vie. Il est le travail d'un écrivain qui a su puiser dans son expérience personnelle mais surtout culturelle les grandes lignes de ce qu'il veut partager avec nous. Ce théâtre comprend des pièces directement issues de son vécu d'auteur né à une certaine période et dans un certain lieu, et d'autres pièces revisitant avec nous les œuvres de grandes figures disparues qui se sont penchées sur des questions qui passionnent depuis toujours Michel Suffran, insatiable lecteur et écouteur

(par son métier de médecin). Le dramaturge, selon Suffran, « *écrit en captant les échos d'une scène intérieure qu'il écoute, tapi dans l'ombre de coulisses imaginaires.* »

Cependant c'est sur la scène qu'a lieu l'éclosion véritable : « *L'écriture théâtrale a pour fonction primordiale d'être le support d'une incarnation. Une pièce n'existe vraiment que lorsqu'elle est jouée.* » À la question : « *Qu'est-ce qui vous intéresse dans le théâtre ?* », il répond ensuite : « *L'aspect à la fois onirique et charnel de la représentation théâtrale.* »

« *Au théâtre il y a toujours cet indice de réfraction majeur que sont la vision du metteur en scène, l'épaisseur humaine des comédiens sans compter tous les apports, moins faciles encore à cerner, du décor, de la régie, de l'éclairage, de l'atmosphère particulière de la salle...* »

Les didascalies des pièces de Michel Suffran appellent souvent le dépouillement matériel d'un plateau quasiment nu (*La Terrasse de Malenciel*) avec quelques objets symboliquement significatifs (*Savonarole*), mais aussi les sortilèges de l'image projetée sur des cycloramas et le jeu des lumières (*Lewis et Alice* en particulier, mais aussi *L'Embarcadère*). Ainsi l'auteur déclare dans *Rose et Rosie* : « *l'espace est aussi allusif que possible. Quelques éléments mobiles devraient suffire, l'éclairage et le bruitage aidant, à suggérer divers lieux* ». En fait, la liberté est laissée au metteur en scène. Michel Suffran écrit encore :

« *Le dramaturge doit se résigner (ou se complaire) à n'être que le témoin, craintif et émerveillé, de l'incroyable métamorphose : son texte, lentement élaboré, amoureuxment poli ne sera jamais que la chrysalide d'où s'échappe cet imprévisible papillon diapré : la représentation théâtrale.* »

On retrouve cette image dans l'entretien introductif à *L'Embarcadère* : « *Le théâtre est une aventure stimulante et douloureuse, qui déchire la chrysalide de l'écrivain d'une manière très féconde.* » Au fond, le texte n'est que le prétexte à la représentation qui est donc le vrai texte. À cet égard, tous les metteurs en scène qui ont travaillé avec Michel Suffran peuvent attester qu'il n'a jamais été offensé par les remaniements structurels ou les coupures de texte qu'ils ont pratiqués dans l'œuvre à jouer.

Suffran doit principalement sa conception du théâtre à l'art radiophonique : « *Ce qui m'a le plus influencé, c'est l'écriture orale de l'art radiophonique* », dit-il souvent. Attentif à la modernité de traitement que permet la radio, il écrit pour elle dès la fin des années 1950 *Petite musique de nuit*; *Elsa ou le trouble des eaux*, « récit radiophonique »; *L'Ombre sur les yeux*, « récit radiophonique dialogué »; *Maria Goretti*, « pièce radiophonique ». *La Fêlure dans la tasse de thé* est appelée « récit audiodramatique »... En 1964, *Le Seuil du jardin* est primé au concours national des œuvres radiophoniques. La radio, comme le disent si bien les Allemands (*Hörspiel*), est le royaume absolu des mots pour l'oreille et rejoint un des thèmes clés de Michel Suffran. Lui, l'amoureux des mots, l'inventeur fertile, sait que les mots écrits, et même le jeu sur et avec les mots (« *autant en emporte le banc* » dans *Double banc*), ne sont qu'une piètre façon d'approcher des questions qui dépassent le langage, et que seule leur profération par des acteurs leur donne cette capacité de dire plus qu'il n'y paraît, dans un jeu de miroirs à l'infini entre le dit, l'entre-dit, l'inter-dit et le non-dit de l'expression corporelle des acteurs. « *Le fameux non-dit. L'inexprimé. Le silence entre les mots... On en ferait des pages blanches avec tout ça.* », entend-on dans *Le Fil de l'araignée*. Quand le texte convoque des images ou des objets forts, l'auteur prend soin de ponctuer son texte de pauses sous forme de points de suspension.

Les objets, même dans le registre comique, sont toujours à valeur métaphorique et symbolique. Le fonctionnement de *Double banc* repose ainsi sur un banc, une valise. L'exemple de la lampe dans *Les Sablonnières* est particulièrement révélateur. Elle symbolise la « *famille heureuse* », « *un fanal, une balise* », et joue comme accessoire un rôle dramatique fort : soufflée par Yvonne (malentendu ironique), elle détermine et représente la fuite de son père Augustin Meaulnes – comme la sienne. Dans *La Lueur d'une lampe éteinte*, toute l'évocation de Mauriac repose aussi sur cette métaphore. L'autre objet emblématique est le miroir. Forme de mise en abyme, le miroir est le concept clé dans *Don Quichotte ou le chevalier au miroir* et l'accessoire fondamental de *Lewis et Alice ou la vie secrète de Lewis Carroll*. « *Au théâtre comme dans la vie, le rideau, toujours, se lève sur un miroir* », écrit Michel Suffran à la fin de l'adresse de *L'Embarcadère*. Il en fait même une utilisation comique : dans *Double banc*, le voyageur de commerce parle de son double appelé Dureflet.

THÈMES ET SENTIMENTS EN JEU

Quoi de plus adéquat que le théâtre pour revenir à des temps passés rendus présents grâce à l'incarnation, sur le plateau, de rôles pluriels joués par les mêmes comédiens (mère ou fille, enfant et père) et dont les prénoms sont souvent aussi les mêmes. L'auteur écrit sur l'enfance sous la dictée de l'enfant, et le comédien est les deux à la fois, suggérant deux espaces et deux temps : François aime la mère à travers la fille dans *Les Sablonnières* par exemple. Ce jeu sur la confusion des identités permet ainsi à Michel Suffran, dans le sillage de son maître François Mauriac, de poser la question des relations amoureuses entre êtres humains. Tous ces personnages se cherchent, se trouvent, se refusent (de Lewis à Gilles en passant par François), découvrant ce désert de l'amour qui rappelle un des plus forts romans de Mauriac. *La Balle au chasseur* est une variante plus boulevardière et policière du même thème. Tout en abordant le problème de l'écriture (l'homme, un écrivain : « *C'est sérieux, c'est artisanal le travail d'écriture* », p. 167), *Le Fil de l'araignée* reprend les thèmes de l'amour et de la conception des personnages. Ils sont trois : Lui (le personnage central du roman) ; Léone (« *la catin* ») et Noëlle (la femme et l'assistante de l'écrivain), mais les deux femmes sont jouées par la même comédienne. Sur le mode comique, proche du cirque, *Rose et Rosie* parle encore de l'amour entre hommes et femmes autour de la paternité d'une fille, Rosa, tandis que *Je m'appelle Jean Gilles* pose sur le mode presque tragique la question de l'amour impossible, né de la pureté frustrée de l'enfance et de la foi, entre un auteur mort de la guerre en 1915 et une femme auteure, Jeanne Alleman [pseud. Jean Balde 1885-1938]. Une comédienne joue à la fois l'infirmière de 1915 et Jeanne ; un comédien, un homme – André Lafon – et l'enfant qu'il était : un enfant dialogue avec son aîné et son double, donc trois comédiens – deux hommes et une femme – pour quatre rôles.

La possibilité de faire se rencontrer des êtres sur un plateau, de les faire parler librement et avec humour (« *l'huitrumanité* »), de les faire disputer – au sens fort du terme –, conduit Michel Suffran à imaginer les dialogues de Montaigne, Montesquieu et Mauriac, et indirectement Pascal ; Savonarole, ou encore Don Quichotte et Sancho, Charles Dodgson et Lewis Carroll... L'évocation radiophonique n'est pas loin.

Le dialogue permet de soulever une question cruciale pour Michel Suffran, et que le théâtre laisse opportunément ouverte. Dans *La Terrasse de Malenciel*, c'est Mauriac qui la pose : « *Nous nous égarons ce me semble... Et Dieu en tout cela?* » Elle est développée brillamment dans *Savonarole*, dont le plateau deviendra progressivement nu. Le système de dédoublements et de mises en abyme permet aussi d'asseoir théâtralement, en termes dramaturgiques, un des thèmes favoris de Suffran, le rêve. La plupart de ses pièces sont structurées comme la mémoire, strate après strate où un mot appelle un autre souvenir, où un souvenir permet de revenir sur un mot ou un objet clé. C'est certainement *Lewis et Alice ou la vie secrète de Lewis Carroll* qui rassemble tous les ressorts du théâtre et montre que Michel Suffran sait bien ce que théâtre total veut dire. Outre cette œuvre, qui à elle seule mériterait une étude complète, et pour survoler en tant que tel le théâtre de Suffran, j'aimerais aussi évoquer *Fréquence Nuit* où, pendant la période de la guerre 1939-45 et de Radio Londres, cinq personnages – six acteurs dans la mise en scène de Jacques Albert-Canque – se souviennent de leur enfance. La pièce est dédiée à « *Paul Gilson Prospero inoublié de l'Île magiradiophonique* ». Comme quoi tout se tient dans le théâtre de Michel Suffran : il y a même à la fin un bateau JEP et un appel au voyage sur le plateau à deux niveaux (au fond surélevé, la surface du monde, et sur la scène, l'univers enfoui de la mémoire).

L'EMBARCADÈRE

« *L'homme : ... C'était comme si la brume se levait. Et soudain, par-delà l'enchevêtrement des kasbahs, des minarets, des fortins, des pagodes, à travers tous ces jouets démesurés, j'ai vu s'élever, purs et nus, les deux immenses cierges de pierre blanche des colonnes rostrales... Là-bas, tout au bout de l'esplanade, tout à l'autre bout du monde... Et je me suis dit – ou quelqu'un m'a dit – : "Courage! voici l'entrée de l'embarcadère... La porte du large... Elle vient de s'ouvrir pour toi. Elle ne se refermera plus... Alors, un jour, bientôt, sois-en sûr, tu descendras les marches, tu franchiras les grilles. Rien ne pourra t'arrêter... Rien de ce qui t'effrayait, te retenait... Aie confiance... Même si, à toi tout seul, tu n'as pas assez de force, ne crains rien : quelqu'un viendra et te tiendra la main."...*
La Mère (doucement) : Ah! quelqu'un (Il reste silencieux) Un compagnon de voyage? Comme celui de l'histoire que je te lisais? » (p. 87-88)

Ce passage de *L'Embarcadère* me semble résumer tous les thèmes de la pièce. L'embarcadère est placé sous le signe de Baudelaire (« *Mais les vrais voyageurs sont ceux qui partent pour partir* ») – qu'on retrouve aussi dans *L'Auberge fameuse* –, de Dino Buzzati (*Le Désert des Tartares*), de Fellini (*Amarcord*) et d'Andersen (le conte *Le Compagnon de voyage*). Son décor – fantasmé – est la ville de Bordeaux : une ville en souffrance et un port disparu, un vrai personnage qui hante allusivement toute la pièce. Le décor imaginé pour la scène est à la fois réaliste – un petit appartement, des chambres séparées d'une autre chambre par un labyrinthe de ruelles suggérées conduisant vers un embarcadère – et imaginaire : le plateau est un miroir avec en fond un cyclorama sur lequel des images d'un bateau et ses trous lumineux, les hublots, invitent le spectateur au voyage. Le plateau, lieu parfait de l'imaginaire très bien mis en valeur par la mise en scène de Jacques Albert-Canque, est une lanterne magique qui fonctionne aussi comme un kaléidoscope autorisant à la fois le flou (« *les éléments semi-translucides* ») et la confusion de la chronologie et des lieux.

L'Embarcadère est en même temps l'histoire de la vie d'un homme et celle d'une cité. L'espace réel est le lieu où sont prises en compte les métamorphoses successives de l'espace et du texte, le lieu de la mise au point précise mais hors chronologie des événements, des mots et des actions (une caresse ou une valise qu'on ouvre). Sur le plateau, des éléments de discours proférés par les acteurs nous révèlent, strate après strate, l'ampleur de l'histoire (la carte, la feuille de papier, l'oiseau, le vieux nègre de la foire coloniale). L'océan de « *l'immobile voyage* » (dernier mot des didascalies) est le référent ultime. Les sons et les éclairages renforcent les effets kaléidoscopiques : le bruit des sirènes est aussi celui des automobiles qui ont chassé les navires; les éclats de la lumière sur le verre de l'homme-enfant sont aussi les rayons de la lune et le scintillement des étoiles. Au fil des scènes, nous allons reconstruire l'histoire grâce à l'ambivalence de tous les personnages :

« *L'homme : [...] On croit les avoir rêvés ces mots maintenant qui se voulaient si magiques... De pauvres et fabuleuses histoires... Des passerelles d'haleine... Tout cela que mon père, enfant exigeait de sa propre mère... Et moi de la mienne... Lui aussi a fini par te les demander, à son tour... pour te les arracher...* » (p. 43)

Il y a quatre personnages : l'homme, la femme, la mère, l'enfant ; quatre comédiens, mais au fond deux personnages : un homme et une femme qui ne cessent de se dédoubler, mais au théâtre, nous nous y retrouvons toujours. L'enfant à la balustrade « *est le père de l'homme* », l'aube, « *de la graine d'homme* ». L'homme usé, le père, le soir, est « *de l'écorce d'homme* ». La mère est le point de départ pour le monde des contes d'Andersen. Elle est aussi, dans le récit qui s'offre aux spectateurs, la femme ancrée dans le monde réel, celle qui n'est pas dupe des « *vieilles lunes, des anciens dieux* », qui ne s'en est jamais laissé conter par « *les faux-bourlingueurs* », « *le gars de la marine* » et ses « *bourrasques* », et qui est capable de remettre l'homme à sa place, avec ses inventions pour donner un sens à sa vie détruite – mais détruite par la mère, qui lui a, sans le savoir, fait prendre le monde des contes pour la vraie vie !

Quelle histoire nous raconte *L'Embarcadère* ? Celle d'un fait divers. Un homme accompagnait son fils pour aller sur l'embarcadère voir arriver un grand transatlantique. L'enfant lui a échappé et il s'est noyé. Cet enfant a-t-il jamais vraiment existé ? Qui est cet homme ? Un petit fonctionnaire alcoolique dans une entreprise portuaire – les douanes ? – qui a compensé sa petite vie minable par toute une série de mensonges, de contes. Sa femme ne sait pas pourquoi elle a passé sa vie avec lui et supporté toutes ses élucubrations ainsi que ses réveils embrumés par l'alcool. Elle ne le ménage pas. C'est un couple raté de deux épaves, « *un vieux bout de tricot inachevé* ». Dans un superbe et long soliloque appuyé sur la présence d'objets, l'homme tente d'expliquer ce qui s'est passé :

« *Tous ces signes, ça devait bien avoir un sens, désigner un but... Et sur la petite table une lampe allumée à abat-jour verdâtre ; un encrier, une plume... Un gros registre ouvert... Des colonnes bien tracées à la règle avec des encres de couleur... Et, en pleins et déliés, des noms de bateaux, de cargaisons, de destinations, des chiffres de fret, de tonnages... Et puis j'ai entendu le raclement de la sergent-major au creux de l'encrier de verre. Et puis les chiffres, les noms se sont alignés comme des insectes... Et la petite pointe d'acier violacé ressemblait à l'aiguille aimantée d'une boussole... Elle m'indiquait la seule destination possible... celle de l'immobile voyage.* » (p. 73)

C'est l'histoire d'un rêve et d'un cauchemar, par lesquels se pose une question à la fois existentielle et théâtrale majeure. Si la femme tient pour la réalité des apparences : « *Pauvre nigaud! Tu ne te rends même pas compte que c'est un décor comme au cinéma. Du contreplaqué, du carton-pâte! Rien par-derrière!* », l'homme croit à celle de l'imagination, aux « *alcools du songe* » :

« ... Tout cela [images et souvenirs] pouvait devenir une promesse... Mener à un embarcadère... À condition que j'y croie de toutes mes forces... Pour le rendre vrai... Pour me rendre vrai. Rien par derrière! Pour me rendre vrai, les deux faces d'une même pièce. »

La vie est un songe et qu'y a-t-il au-delà de la vie? Cette interrogation dans tout le théâtre de Michel Suffran, souvent posée avec le secours d'autres écrivains et penseurs comme Mauriac, Montesquieu et Montaigne (*La Terrasse de Malenciel*), ou à travers des personnages historiques aussi divers que Savonarole, Lavoisier ou Boucher de Perthes (*Deux transfuges de l'éternel*). Mais depuis Calderón et Shakespeare, le théâtre n'est-il pas le lieu encore une fois du trompe-l'œil de nos désirs et de nos rêves? Prospero affirmait dans *La Tempête* : « *Nous sommes de la même étoffe que les songes et notre vie infime est cernée par le sommeil* ».

En somme, le théâtre de Michel Suffran met en scène tous les thèmes également traités dans l'ensemble de son œuvre narrative et poétique, comme aussi par ses plus grands prédécesseurs. Il est à la fois de son temps et hors du temps. Si ce théâtre a pu susciter des réactions diverses, c'est peut-être que l'auteur n'a pas toujours su trouver l'adéquation entre les thèmes qu'il aborde, la manière moderne qu'il a de penser la mise en scène, et une écriture moins novatrice. L'insatiable lecteur a peut-être fait du tort au dramaturge d'aujourd'hui. Cependant, grâce aux mécanismes fondamentaux du théâtre et au spectacle qui les met en œuvre, nous suivons toujours, derrière la luxuriance d'une prose parfois déroutante, le film subtil du souvenir et la force des histoires. Car l'humour et la passion qui animent le texte, même lorsqu'il se fait ample et grave comme dans *Savonarole*, sont servis comme il se doit par les comédiens et leurs metteurs en scène.

Michel Prat

Visions de Savonarole au xx^e siècle : *Savonarole* de Michel Suffran et *La Terre est ronde* d'Armand Salacrou

La Terre est ronde, pièce de théâtre d'Armand Salacrou, fut jouée et publiée en 1938 ; *Savonarole*, de Michel Suffran, a été écrite et représentée à l'Odéon – Théâtre de France en 1971. Le contexte historique des deux époques est fort différent. Salacrou écrit à une époque marquée par l'essor du fascisme en Italie, la montée en puissance du nazisme en Allemagne et, en réaction contre ces dictatures, par le Front populaire et l'antifascisme en France. La question du despotisme et de l'obscurantisme (on a commencé à brûler, en Allemagne, des livres « dégénérés ») revient alors se poser avec une force nouvelle. Michel Suffran, lui, évolue dans la France pompidolienne, matérialiste et paisible, après la fausse révolution de Mai 68. Pourtant, le choix de *Savonarole*, dans les deux cas, ne saurait être attribué au hasard (un auteur, d'ailleurs, choisit-il jamais ses personnages au hasard ?) Après avoir rappelé les différentes images que l'on a pu se forger de ce personnage historique à son époque puis au fil du temps, on s'efforcera de préciser quel portrait en dressent Armand Salacrou et Michel Suffran.

LE SAVONAROLE HISTORIQUE

À la fin du xv^e siècle, même à Florence où la Renaissance est un phénomène historique déjà bien avancé, le Moyen Âge hante encore les esprits et les mœurs. Il n'est donc pas surprenant que Savonarole, moine appartenant à l'ordre sévère des Dominicains, soit généralement perçu comme un homme du passé, inspiré par le Christ supplicié plutôt que par l'enseignement des Évangiles, et comme le tenant d'un ordre

théocratique régissant la vie quotidienne, politique et sociale. On lui a reproché d'avoir imposé l'ordre moral jusqu'à faire brûler des livres et des objets d'art en de gigantesques « bûchers de vanités ». Il n'était d'ailleurs pas seul à juger condamnables les mœurs nouvelles. Mais cette image de fer de lance d'une sorte de réaction médiévale est pour le moins incomplète car l'homme est aussi un humaniste, grand lecteur de la Bible et des textes latins, un intellectuel de premier ordre qui écrit fort bien et a publié un grand nombre d'ouvrages (certains, plus tard, devaient être récupérés par l'Église).

D'autre part, ce moine n'est pas très éloigné des grands de son temps, même les Médicis, et on le voit diriger une ambassade auprès du roi de France pour qu'il épargne Florence. Sa popularité devient alors très grande, et il réalise que, dans l'intérêt de Florence, le pouvoir est à prendre. Dès lors, il va prêcher avec plus de véhémence encore, terrifier les âmes pour les ramener à la religion, tricher même, en attribuant à Dieu, qui lui parlerait directement comme à Moïse, ce que son imagination lui présente de façon presque hallucinatoire. Pourtant, il n'exercera pas de fonction politique. En outre, il voit loin : alors que l'Italie est soumise aux pays germaniques, à la France et à l'Espagne, il aspire à la voir unifiée, indépendante des pouvoirs étrangers.

La dernière image qu'on peut avoir de lui (et la plus récente) est celle d'un homme annonçant les temps modernes. De fait, ce moine, qui pratique l'Ancien Testament plus que le Nouveau s'adresse directement à Dieu, méprise ouvertement le Saint-Siège et finit par braver l'excommunication (jugée par lui illégale), fait figure de précurseur de Luther – lequel le reconnaîtra comme un de ses prédécesseurs. Toutefois, en prétendant réformer l'Église par le moyen de ses institutions fondatrices, en réunissant un concile, il annonce plutôt son évolution ultérieure et la Contre-Réforme. Par ailleurs, ce prétendu dictateur obscurantiste a imposé à Florence un régime politique fondé sur des institutions républicaines, d'une manière qui rappelle les idées développées par Machiavel dans ses *Discorsi sopra la prima deca di Tito-Livio*.

Ces diverses images composent le portrait d'un personnage très complexe, en phase avec son époque de bouleversements dans tous les domaines. Reste à voir quel usage en ont fait les deux dramaturges.

LE SAVONAROLE DE SALACROU

*La Terre est ronde*¹, d'Armand Salacrou, est une pièce historique en trois actes qui met en scène la période de l'histoire de Florence allant de l'agonie de Laurent de Médicis (1492) et de la prise de pouvoir spirituelle de Savonarole à la chute de celui-ci et à son exécution (1498). Si l'on excepte Savonarole, les personnages en sont des types correspondant aux diverses couches de la population florentine. De la fête galante du début, en période de carnaval, jusqu'au martyre de Savonarole, la perspective est celle d'un assombrissement, en partie provoqué par une crise économique et sociale (comme en France dans les années trente...) « *Les laines ne se vendent plus. La Bourse est mauvaise. Les ouvriers sont au chômage [...]* » (p. 165)

Quelques-uns des personnages appartiennent au monde de la farce, par exemple le jeune soldat français qui jouit alternativement des faveurs de Margherita et de Clarissa, tout en se désolant de n'avoir pas de jeunes filles à violer : « *Eh bien, je suis déçu par le commencement de ma croisade.* » (p. 174) La plupart, cependant, relèvent de la comédie. Comédie de mœurs : on peut mesurer à travers eux l'accroissement, puis la diminution de la popularité de Savonarole. Comédie amoureuse débouchant sur le drame : les amoureux marivaudent du début, Silvio et Lucciana, devenus amants, puis séparés par le départ de Silvio, plus encore par sa conversion, n'ont bientôt plus d'autre choix que de s'aimer en Dieu. Comédie de caractères : les âmes vulgaires oscillent au gré des événements, mais on assiste à des conversions singulières. Après avoir jeté leur bonnet par-dessus les moulins, Margherita et Clarissa suivent Savonarole ; en sens inverse, Faustina, jeune fille de bonne famille devenue courtisane, imagine cyniquement de recourir à une ordalie pour venir à bout de Savonarole – conformément à l'esprit des hautes classes de l'Italie renaissante.

La prédominance de la comédie n'empêche pas Armand Salacrou d'évoquer de façon précise les événements caractéristiques de ces six années : la mort de Laurent le Magnifique, les prêches de Savonarole, les réformes politiques que ce dernier inspire, les fêtes religieuses, l'embrigadement des enfants, les « bûchers de vanités », le conflit du prophète avec Rome, l'hostilité réciproque des *arrabbiati* (enragés) et des *piagnoni*

(pleurnichards), l'ordalie ratée utilisée contre Savonarole, le procès de celui-ci et son exécution. En outre, dès le début est introduite la problématique de l'époque : la Renaissance comme conflit entre le Moyen Âge et les temps modernes. Au paysan qui résume l'opinion populaire en disant de Savonarole : « *Il se moque de **vos** Grecs et de **vos** latins que je ne peux pas lire. Il nous parle du ciel.* » (p. 142), viendront s'opposer les paroles d'un esprit épris de liberté : « *Je vous dis que les dictatures ne sont que des éclipses.* » (p. 194)

Savonarole, dans cette pièce, se meut sur un autre plan que les autres personnages. Il n'apparaît, seul dans sa cellule, qu'aux scènes II des deux premiers actes, ainsi que dans la scène II de l'acte III, où on le voit d'abord solitaire, puis en présence du bourreau, alors que la foule se déchaîne, pour ou surtout contre lui. Dans l'ensemble, il y figure l'homme du Moyen Âge qui s'écrie « *Seigneur, je suis fou de toi* » (p.192) dans un monde qui a changé, symbolisé par le titre « la terre est ronde », qui fait allusion à l'essor des sciences, à l'aventure maritime, aux grandes découvertes. La moderne Faustina peut donc le démystifier : « *Mon pauvre Silvio. Dieu lui parle, comme parlent les oiseaux des îles. Dieu lui répète ses paroles. Dieu est le plus fameux des perroquets.* » (p. 232)

Cependant, loin de caricaturer Savonarole, Salacrou le présente comme un personnage complexe, et d'abord un martyr imitant le Christ qui, après s'être senti abandonné par son Père sur le mont des Oliviers, avait ensuite affronté sans faiblesse son supplice. De même, le moine éprouve durement le silence de Dieu avant de le retrouver *in extremis* : « *Il me dit qu'il m'attend. La folie du monde se meurt. Seul Dieu est calme.* » (p. 248) Armand Salacrou montre aussi en lui un homme solitaire, dégoûté des mœurs de son temps, poussé par Dieu, malgré lui, à prêcher et à agir. Il fait état de ses doutes, souligne ses préoccupations d'ordre social, fait la part du calcul en sa conduite et le crédite d'avoir compris le paradoxe du pouvoir tyrannique fondateur de liberté. Enfin, il rappelle son amour pour l'Italie, son aspiration à la sauver.

LE SAVONAROLE DE MICHEL SUFFRAN

*Savonarole*² de Michel Suffran est une brève pièce en un acte centrée sur le personnage du dominicain ; une pièce historique qui épouse le moment allant de son arrestation à la fin de son procès et son exécution.

Cette concentration y est soulignée par le choix de deux lieux seulement : la cour de justice et le cachot de Savonarole. La mise en scène originale de Jean-Pierre Laruy la renforce encore en donnant à voir un cachot nu et une salle de tribunal dans laquelle trône un praticable en arc de cercle dont l'accès est constitué par deux plans inclinés latéraux figurant des sortes de mâchoires entre lesquelles se tient l'accusé. La projection d'images de Florence « ville charnelle », et de visions angoissantes de Savonarole, tend à renforcer les allusions de la pièce aussi bien au monde extérieur qu'au drame intérieur du personnage principal.

Cette pièce historique revêt quelques-unes des caractéristiques de la tragédie. Ainsi, les événements comme l'arrestation de Savonarole, puis son bûcher, ne sont pas montrés mais font l'objet de récits. L'alternance de scènes où ce dernier est seul, et d'autres où il fait face à ses juges, la brève confrontation de Savonarole et de l'évêque Romolino, qui cherche à le comprendre avant que le prophète florentin ne soit entouré de la foule, encore favorable (*i piagnoni*) ou majoritairement hostile (*gli arrabbiati*), met l'accent sur la solitude du héros. Enfin, un chœur réduit à quelques voix non seulement rappelle l'enchaînement inéluctable des faits antérieurs, c'est-à-dire la fatalité, mais désigne clairement Savonarole comme un bouc émissaire : « *C'est terrible, toute une ville décidée à détruire sa honte dans un seul homme.* » (p. 16) Dans l'ensemble, la pièce de Michel Suffran, par son ton soutenu, par le choix d'un moment où, tout étant joué d'avance, l'action se réduit à presque rien, par les monologues de Savonarole et de longues tirades qui en ralentissent la progression, renoue avec le théâtre tragique lyrique et lent du xvi^e siècle comme *Les Juives* de Garnier.

Les juges de Savonarole sont campés de façon nuancée parce qu'ils représentent toutes les factions florentines coalisées contre lui. Seul civil dans cet aréopage, Pier Soderini, politique d'envergure, ami de Machiavel, pressé d'en finir avec ce procès qui lui paraît nécessaire, ne dissimule guère le dégoût qui s'empare de lui à certains moments. Cini, jeune seigneur, ne cache pas d'être rebuté, lui aussi, par le déroulement des séances. Maggi, franciscain proche des Médicis, avait été incité par eux à prêcher pour contredire Savonarole. Nerli, lui, est un soudard, partisan d'une justice expéditive. Rucellai représente les riches marchands de la ville. Quant à Ubaldini, c'est un repentir qui a rompu avec Savonarole. À eux viennent

s'ajouter deux légats du Pape : Turriano, peu enthousiasmé par la tâche qu'on lui a confiée mais fidèle exécutant des volontés d'Alexandre VI, et Romolino, personnage, sinon inventé, du moins profondément modifié.

Ce dernier apparaît au début comme une sorte de Ponce Pilate religieux, intelligent et caustique, avide de comprendre le prophète florentin, de discerner s'il s'agit d'un « démon », d'un « saint » ou d'un « homme désespéré » : « *C'est seulement, en le brisant, dit-il, que je saurai ce qu'il vaut.* » (p. 27) Au sein d'une conception assez bernanosienne de l'agonie comme instant décisif de confrontation avec Dieu, lors duquel tout un destin se joue, se manifeste même chez lui ce qu'on pourrait appeler de la cruauté métaphysique. En effet, quand il se rappelle avoir confessé jadis un spadassin qui prenait plaisir à tuer parce qu'il avait le sentiment de saisir à ce moment sur les traits de sa victime l'entière vérité de celle-ci, se révélant alors comme à Dieu lui-même à l'instant de la mort, il avoue vouloir lui-même contempler « *un visage enfin sans masque, rendu à sa seule vérité, à son innocence et tel que Dieu le devait contempler... le plaisir de Dieu seul.* » (p. 26) Enfin, c'est lui qui, après la mort de Savonarole, prononce la dernière réplique de la pièce : « *Il ne m'a pas appelé!* » (p. 33) A-t-il le sentiment d'être renvoyé à son aridité spirituelle, comme si rien ne s'était passé? Déploire-t-il que Savonarole ne soit pas un saint, que ne se soit pas produite la contagion de l'exemple, laquelle aurait pu faire de lui un disciple de ce dernier et, qui sait, un martyr?

Ayant choisi, comme Armand Salacrou, de centrer sa pièce sur Savonarole, Michel Suffran s'attache à suggérer toutes les facettes de ce personnage complexe. Conforme à son portrait peint par Fra Bartolomeo et aux témoignages, son Savonarole venu du Moyen Âge est d'abord « *ce prédicateur violent et triste, avec ses lèvres minces et son visage d'os.* » (p. 16), un homme dégoûté du monde qui a trouvé sa voie dans le prophétisme lorsque Dieu, sous les traits médiévaux du Christ crucifié, s'est imposé à lui jusqu'à l'obsession :

« *Et la folie de Dieu s'est abattue sur moi. J'étouffais de pitié et de honte. Ce monde était l'ornière de boue d'un grand fleuve desséché, et nous aimions cette boue [...] Les rues étaient pleines d'hommes ivres et de femmes couvertes de bijoux. Moi, je m'efforçais de m'oublier en priant [...]. C'est là pourtant [dans une église], au plus noir de cette nuit, que la voix me parla pour la première fois...* » (p. 22)

La torture lui a cependant extorqué l'aveu d'imposture : « *il n'est pas vrai que je parlais à Dieu, ni Dieu à moi de cette manière spéciale dont il se manifeste à Ses saints, apôtres ou prophètes.* » (p. 30), et même de son ambition de devenir pape, tandis qu'il reconnaît devant Romolino sa volonté de dominer Florence. Ce Savonarole plus qu'à demi médiéval n'est pas un héros ni un bon martyr car il craint la torture et n'y résiste pas. Il n'est pas non plus un saint, parce qu'il n'a pas su « *rendre à César ce qui appartient à César* ». L'auteur ne s'intéresse guère à son républicanisme ni à son patriotisme, afin de mettre en relief ce qui lui paraît l'essentiel : chez Savonarole, le retour à la Bible inspiré par la Renaissance ouvre la voie à une forme très particulière de mysticisme.

Toute la pièce, en effet, concourt à exposer son drame spirituel. S'il a voulu, de bonne foi, être un prophète, ce n'est pas à l'image d'un Isaïe ou d'un Ézéchiel, mais du Christ tel qu'il le conçoit : « *Car ainsi parlait Christ notre sauveur du haut de sa croix, et son cri souleva le monde [...]* » (p. 21) De fait, son parcours se calque plus ou moins sur celui du Christ : prédication, arrestation, humiliations, doutes. Comme ce dernier sur le mont des Oliviers, il se sent abandonné de Dieu : « *Demain, j'aurai abandonné Dieu comme Dieu aujourd'hui m'abandonne.* » (p. 29) Mais c'est à ce même Jéhovah qu'il a principalement affaire : « *La pitié de dieu, c'est aussi la souffrance de Dieu, c'est l'éternelle crucifixion de son fils [...]* Car il n'est pas vrai que mon Dieu soit de douceur, mais de tristesse et de violence. » (p. 22) Sur le plan spirituel, Savonarole s'efforce, en effet, de concilier le message de l'Ancien Testament et celui du nouveau. Du même coup, Savonarole sort de l'Église. D'abord, à l'image de beaucoup de mystiques, emporté par son désir d'entrer dans la familiarité de Dieu, il est tenté par l'hérésie : « *Oui, l'homme est un rêve de Dieu, un rêve monstrueux né de la solitude divine... Et peut-être Dieu ne s'est-il incarné dans la statue vivante qu'afin de n'être plus seul. Afin de ne plus être Dieu.* » (p. 28) Ensuite, à ses derniers moments, parce qu'il entend s'adresser directement à Dieu, dans une sorte de défi, il refuse la confession : « *Dieu me sauvera ou me perdra! Peut-être ne peut-il me sauver qu'en me perdant... Ne reste pas entre Dieu et moi, dit-il à Romolino, car tu serais broyé.* » (p. 32) Enfin, sa vision finale semble bien préluder à une fusion avec Dieu : « *Ô ciel, je vois ton vide déchiré par le sillage des aigles! Je vois s'ouvrir plus loin que toi les calices de la mort! Ô ciel, je vois la Face lumineuse et sombre!* » (p. 32)

Dans l'ensemble, *La Terre est ronde* d'Armand Salacrou est une pièce bien menée, riche en personnages divers, souffrant toutefois du décalage trop accusé entre comédie et drame. En 1938, son auteur, sans tomber pour autant dans le théâtre à thèse, utilise l'histoire de Savonarole pour prendre position contre l'obscurantisme et la dictature. Si ce dernier y apparaît également sous les traits d'un précurseur de Luther et d'un politique inspiré par ce que la Renaissance italienne avait de plus moderne (l'aspiration à la liberté et à l'indépendance de l'Italie), il y figure plus encore le prophète imprégné de l'esprit du Moyen Âge, condamné par l'aspiration au bonheur individuel et à la liberté dans le domaine des mœurs. En 1971, dans une œuvre beaucoup plus brève, Michel Suffran fait allusion indirectement aux événements et à la vie des Florentins de la fin du xv^e siècle, pour garder surtout de Savonarole, lui aussi, l'image du religieux venu d'une autre époque. Mais il en fait un mystique singulier, à la fois prophète ambigu et homme qu'anime un élan vers Dieu tendant à l'arracher au monde. De cette façon, il prolonge par son *Savonarole* un courant de quête spirituelle qui, au xx^e siècle, allait du théâtre de Claudel (1904-1930) à *Dialogues des Carmélites* de Bernanos (1949) en passant par *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot (1935).

NOTES

1. Armand Salacrou, *La Terre est ronde*, Paris, éd. Gallimard, 1938. Les numéros de page dans le corps du texte renvoient à cette édition.
2. Michel Suffran, *Savonarole ou le plaisir de Dieu seul*, Paris, *Avant-scène*, 1971. Les numéros de page dans le corps du texte renvoient à cette édition.

Kamel Skander

Michel Suffran : dramaturge-poète

*« Si je tire des exemples du théâtre..., ce n'est pas pour vous parler
du théâtre de ce grand lyrique, mais de la poésie qui s'y trouve. »*

Jules Supervielle

Je ne connaissais pas Michel Suffran. Ce fut une expérience très particulière, unique : lire une œuvre en dehors de toute interférence pouvant conditionner ma lecture. Une découverte par immersion, loin du corps à corps du chercheur en armes avec l'œuvre : celle de Suffran n'oppose pas de résistance. Mais les premiers mots, premiers appâts, enveloppent le lecteur de fils arachnéens qui lui interdisent toute retraite. La citadelle laisse ses portes ouvertes pour mieux piéger le lecteur, piquer sa curiosité et l'amener à achever d'un trait sa lecture. La seconde impression est plus complexe. Le *charme* de la lecture se transforme en interrogation, comme si l'œuvre continuait à *travailler* un lecteur soumis à une double démarche orphique. Dans un premier temps, Orphée-lecteur continue sa route jusqu'à la fin du livre. Puis, constatant que le texte, devenu voix, lui parle encore, il est contraint de se retourner pour prendre la mesure de cet écho qui l'interpelle au-delà de l'œuvre.

Le théâtre de Michel Suffran nécessite cette double détente. La lecture en est constamment relecture. Dégagé de l'envoûtement, le lecteur revisite l'œuvre pour comprendre les moyens mobilisés par le dramaturge pour que le charme opère. Orphée relit, revient sur des traces qu'il transforme

en espace d'investigation ouvert au partage. C'est que l'écriture théâtrale, travaillant le langage selon une combinatoire savamment orchestrée des mots, des images et du rythme, manifeste ici une approche foncièrement poétique.

Abstraction faite de la nature de la pièce, de son genre et de son étendue, le mot est avant tout un espace vivant, l'appel ou le rappel d'une voix qui, en se concrétisant, met en place un univers. L'œuvre caméléonesque de Michel Suffran échappe en effet à toute tentative de quadrillage générique et conceptuel au profit du processus créateur en tant que tel. Le mot est mobilisé, le plus souvent, pour faire refluer à la surface une pensée, une tranche de vie, un secret enfoui dans les limbes d'une mémoire qui ne demande qu'à être mise en mots. Le langage est intimement lié chez ce dramaturge à la mémoire d'un lieu, d'un instant, d'une émotion vécue ou engendrée par la lecture d'un livre qui a largement marqué la sensibilité de cet homme-bibliothèque.

Ce langage alliant affect et intellect est exempt de jargons spécialisés tant est grande la maîtrise d'un vocabulaire sémantiquement saturé, véhiculant à la fois dit et non-dit. Résultat d'un brassage passé par de nombreux prismes, le mot ne peut qu'excéder ses propres limites pour devenir une interférence excluant toute interprétation monodique. Une écriture qui entretient avec le langage une telle relation dépasse la dimension foncièrement pragmatique du langage théâtral pour se doubler d'une dimension poétique. Le dramaturge-poète veille à ce que le mot soit à la fois un dit, un état, une atmosphère et un embrayeur pour l'imaginaire du lecteur, un espace où se condense une présence plurielle. Il travaille le choix du mot, sa place, ses sonorités, le rythme des phrases, la structure des pièces. Cette *poiétique* – risquons le mot – fondée sur le soin accordé au détail intéresse toutes les strates de l'œuvre théâtrale, à commencer par le choix motivé du titre, véritable *seuil stratégique*. Le plus souvent composé, chez Michel Suffran, le titre multiplie les pistes de lecture et crée une attente plurielle par l'emploi de termes littérairement chargés et connotés.

Tel est le cas de *Les Approches du soir*, une pièce courte mais révélatrice du travail d'écriture du dramaturge. D'emblée, le titre donne le ton, grave, en rapport avec la symbolique tragique inhérente à une perception

du temps qui fait vibrer une corde humaine commune. Le lecteur est aussitôt impliqué dans cette atmosphère mystérieuse et mélancolique. Il en est de même des indications scéniques, *écrites* avec un trait stylistique saillant et distinctif du théâtre de Michel Suffran : les éléments relatifs à l'espace et au temps débordent leur cadre indiciel pour devenir les signes d'un réseau symbolique. Dans la « *campagne landaise* », cadre de la pièce géographiquement localisable et ancrage de prédilection de presque toutes les pièces du dramaturge, on a surtout voulu voir la filiation et l'appartenance au détriment d'une portée symbolique plus large, pourtant évidente dans l'extrait suivant :

« Une pièce de dimensions modestes dans une maison de la campagne landaise. L'on a visiblement accumulé entre ses murs à la tapisserie fanée et, par endroits, décollée par l'humidité, un mobilier assez disparate et vieillot. À gauche, une cheminée de marbre noir. Au-dessus de la cheminée, un haut miroir, tâché d'ombres. Sur la commode, un petit poste de radio. Au fond, une fenêtre donnant sur un parc crépusculaire et pluvieux laisse entrevoir la silhouette de quelques pins à travers des rideaux aux broderies désuètes. »

Dans ce décor dysphorique, les adjectifs traduisent l'*usure*, effet irréversible du temps qui reprend, renforce et délimite le champ annoncé par le titre : *Les Approches du soir*. Au déclin du décor correspond celui du jour. L'atmosphère mêlant extérieur et intérieur déborde la localisation géographique, l'espace se transforme en un temps impalpable, spectral, dans lequel vont être plongés les personnages de la pièce. La campagne landaise devient un simple alibi servant à faire apparaître le caractère *vieillot, fané*, sur un mode poétique – la transposition du spatial au temporel, du géographique à l'imaginaire – d'où émane la dimension tragique, donc universelle, de la pièce.

Signe de communion, de filiation, soit d'altérité, l'indication scénique peut faire appel, dans le théâtre de Michel Suffran, à des réminiscences plus vastes que celles de l'espace régional. C'est encore plus net dans le cas de l'épigraphe, emblématique de la pièce dont elle éclaire certains pans de la création en révélant les accointances profondes du dramaturge.

*« Ô pins vous m'effrayez
Votre vie n'est pas mienne
je ne veux pas me souvenir. »*
(Gabriela Mistral)

L'intention de placer le théâtral sous le signe du poétique est exhibée dès l'épigraphe comme la sollicitation d'un territoire d'appartenance, d'une ouverture sur l'Autre. Un Autre prestigieux, consacré dans l'univers des Lettres puisque Gabriela Mistral, poétesse chilienne, a reçu le prix Nobel de littérature en 1945. Son invocation suggère des affinités secrètes entre son œuvre et celle du dramaturge. L'intérêt de cette épigraphe réside aussi dans son lien direct avec l'univers de la pièce, les thèmes qu'elle traite et les symboles qu'elle véhicule. Les pins du parc crépusculaire, entrevus comme des silhouettes fantomatiques et menaçantes dans l'indication scénique, reflètent la peur des personnages, particulièrement de Marthe. En sollicitant les *pins* de la poétesse, Michel Suffran crée un espace d'interférence métaphorique. La superposition poétise le décor de la pièce : l'espace déborde largement son acception dénotative. Personnifiés, ces « *pins* » deviennent source d'angoisse, en écho à l'atmosphère lourde et pesante de la pièce où Marthe veut maintenir fermée la fenêtre qui donne sur ces pins que la servante Antoinette voudrait faire abattre.

Les interférences analogiques entre l'épigraphe et l'univers de la pièce convoquent aussi d'autres strates. L'anthropomorphisation du cadre spatial, surtout de l'espace naturel, en fait le lieu psychologique d'un événement mystérieux et poignant dont il faut se défaire. En effet, le refus du souvenir manifesté par la poétesse : « *vous ne voulez pas me souvenir* », est un des ressorts fondamentaux de la pièce *Les Approches du soir* où tout tourne autour du travail de la mémoire, de l'aveu et du souvenir. Un souvenir tenu secret, taraudant la mémoire des personnages et découvert progressivement par le lecteur au prix d'une confrontation faite d'allusions et de sous-entendus qui ne font qu'épaissir le mystère.

Accouchement dans la douleur de deux mémoires tourmentées, *Les Approches du soir* est une pièce tragique, une histoire d'amour, de jalousie, de mort, de persévérance dans la douleur, dans l'attente absurde d'une revanche où l'on perd sa vie. Au-delà de l'anecdote, l'intérêt de la pièce réside dans le traitement particulier du tragique, ici placé sous le signe de l'atténuation : le sens dénotatif est esquivé au profit de la connotation et de l'allusion, dans une euphémisation généralisée. La mort mystérieuse de Bernard, objet de litige des deux femmes rivales,

est constamment exprimée par un détournement linguistique qui fait de son sort tragique une véritable énigme. Le lecteur passe de « *Bernard est mort* » à « *c'était un accident de chasse* », puis à une expression qui sème le doute et remet tout en question : « *c'est du moins ce qu'on dit* », « *il faut bien une expression rassurante, une raison décente à offrir aux gens* ». La véritable explication, principal ressort de la pièce, doit être reconnue sans être prononcée. Le discours sollicite subtilement la mémoire, se fait insinuation, accusation à peine voilée.

Dans sa réclusion solitaire, Marthe a mis des années pour peaufiner son stratagème, assurant au secret son caractère lancinant par une théâtralisation permanente de la confrontation à venir. C'est pourquoi elle a l'avantage quand advient la rencontre réelle avec sa rivale Thérèse qui perd ses repères sous l'effet de la surprise, s'empêtre en essayant de se reprendre, pour s'apercevoir que le discours de Marthe la place dans la posture non de la victime mais du principal accusé. Orientant le discours de l'effet à la cause, celle-ci amène sa rivale à s'écrier : « *tu ne vas tout de même pas me faire croire que c'est à cause de moi que Bernard...* » En amenant Thérèse au seuil du mot « *suicide* » sans le prononcer, le mot étant remplacé par les points de suspension, Marthe prend sa revanche sur celle qui a séduit son fiancé pour l'abandonner par la suite, le condamnant au suicide, et la fait payer : l'avenir de Thérèse est désormais placé sous le signe du doute, de la culpabilité, du mal.

Les Approches du soir est une pièce qui revisite le répertoire. Les thèmes universels de la trahison, de l'amour, de la haine traversent la littérature, tous genres confondus. L'intérêt de leur traitement vient ici de la poétisation de l'écriture qui envahit jusqu'au discours du personnage. Spéléologue de la mémoire et fin connaisseur de l'âme humaine, Michel Suffran évite, pour cerner la figure de Marthe, toute démarche analytique. La question de l'état psychologique du personnage, du souvenir, du temps que sollicite le travail de la mémoire, emprunte la voie de l'image métaphorique.

« *Marthe : ... je vis en ermite. Je ne vois pratiquement personne. Je ne sors presque jamais.*

Thérèse : Que fais-tu de beau ? Un napperon ?

Marthe : Oh ! Rien. Je passe le temps. »

À première vue, cet échange relève d'un discours ordinaire, sans recherche. Or ces bribes, qui illustrent le refus de tout déploiement explicatif, expriment par leur forme même le piétinement, le blocage de Marthe. Ses trois phrases brèves, négatives : *ne pas sortir, ne pas voir, ne pas vivre*, résument la vacuité de son itinéraire, arrêté sur le temps de l'attente. Mais le « *je* », sujet grammatical, est aussi celui de la décision prise, de la réclusion volontaire qui entretient la vengeance en mettant constamment le sujet face à lui-même, protégé de l'extérieur et de l'Autre qui pourraient modifier ce projet où se joue une existence. La métaphore de l'*ermite* introduit une analogie subvertie ironiquement, puisque le retrait ne s'inscrit ici dans aucune perspective mystique élevant l'être. Anachorète de la vengeance, Marthe entretient dans sa réclusion une basse rumination bien terrestre.

L'allusion suivante est encore plus subtile : un napperon pour passer le temps. L'identification de l'objet en cours d'élaboration, *un napperon*, et l'élément de réponse fourni, *passer le temps*, renvoient au contexte prestigieux du mythe. *Tisser, tricoter* ou *broder* évoquent au lecteur cultivé un motif élevé au rang de symbole ainsi que le personnage légendaire de Pénélope, tissant le jour et défaisant son ouvrage la nuit. Mais le recours à cette métaphore de la patience passe aussi par la perversion. Deux personnages face à l'attente s'adonnent à une activité mécanique, sans cesse refaite, mais dans un ressassement à visée opposée. Éloigner les prétendants pour l'une, aiguïser le désir de la vengeance pour l'autre. Espoir amoureux contre haine désespérée. Marthe devient ainsi une parodie de Pénélope, l'illustration d'un gâchis. Un intertexte savamment retravaillé renforce la démarche poétique, faite ici de détours et d'allusions qui sollicitent chez le lecteur une mémoire *autre*.

La poétique théâtrale régit également les autres pièces et tout particulièrement les « pièces relativement courtes » comme *La Balle au chasseur* ou *Le Seuil du jardin*, autres exemples d'un univers personnel et reconnaissable non seulement par la thématique, mais par les préoccupations d'ordre scriptural et stylistique. Un personnel extrêmement réduit à deux, trois ou quatre personnages, est impliqué dans une confrontation directe, inévitable et sans répit, soulignée par la configuration spatiale : une *maison isolée* ou une *pièce close*. L'entrée des personnages *in medias res* coïncide avec le paroxysme d'une crise, d'une tension. Le dialogue se fait d'emblée

affrontement autour d'un secret laborieusement et douloureusement dévoilé, lié au motif de la disparition tragique qui rappelle l'enquête policière. Déstabilisé, le personnage perd le contrôle du langage ordinairement élaboré et emploie pour sa défense des images, des phrases inorganiques dont le rythme traduit son désarroi.

Le travail sur le langage vise à traduire le moment crucial d'une intimité tourmentée. Michel Suffran semble aiguillé par le désir d'atteindre la parfaite coïncidence entre un instant, un état et une formule. Acculer le personnage, le dénuder, c'est susciter sa réaction, le mettre aux prises avec les mots, avec le langage, dans une posture tragique qui rappelle ainsi celle du dramaturge, aux prises avec le risque poétique de la formulation. L'écriture devenue style désigne et spécifie un auteur indifférent aux règles de l'art mais soucieux d'exprimer et de partager un univers profond et spécifique. Cette ambition est tributaire d'une lecture à la fois soucieuse du détail et embrassant l'ensemble de l'œuvre. En effet, le dramaturge instaure tout un réseau fait de rappels, un système de résonances se répercutant d'un ouvrage à l'autre. Exemple de cette intratextualité, ce jeu d'échos entre le titre de la pièce *Les Approches du soir* quasiment repris par la première indication scénique (« *déclinera aux approches du soir* ») dans *Le Seuil du jardin*. Le soir semble un moment privilégié par Michel Suffran, tout comme la notion de seuil qui suggère, autant que la tension spatio-temporelle, une *écriture des limites* où tout se joue sur le fil du rasoir, dans une dimension tragique.

Si le recours aux images poétise puissamment l'indication scénique, le lecteur est aussi attiré par la scansion particulière des phrases qui donne à chaque segment l'allure d'un vers, par les jeux de sonorités qui lui procurent une musicalité certaine, par les juxtapositions qui allongent la phrase en créant un rythme mélodieux, berceur, en appelant à l'intimité. Seulement, la poésie qui émane de l'écriture de Michel Suffran ne prend sa pleine mesure que lorsqu'elle est lue et proférée; quand elle est voix. Une indication scénique de *La Terrasse de Malenciel* donne un exemple de cette poéticité aux confins de l'écrit, du proféré et du réécrit par le lecteur. Par son déploiement, sa formulation et sa scansion déroutante, présentant plus des éléments textuels à agencer que de simples indications de mise en scène, elle incite le lecteur à se saisir de cette matière pour la transformer en poème. Donnons forme et voix à cette possible configuration :

« L'espace est d'ombre.

*Une musique fluide, entrelacée à des frémissements de feuillage,
des pépiements d'oiseaux, des battements d'ailes,
une lueur d'aurore commence à poindre,
encore ténue,*

puis

s'épanouit

insensiblement.

Du fond nocturne, des silhouettes émergent

Comme au sortir d'un songe

avancent à pas lents

viennent en silence

fascinés par le gouffre incertain,

voilé de brumes

un même soupir fervent, se lèvent de leur être. »

Tout en étant conscient du risque que peut engendrer une telle *lecture*, nous persistons à croire que le théâtre de Michel Suffran est une aire d'interférences où une telle reconfiguration n'est pas une profanation. Au-delà des thèmes profondément humains et, partant, universels, le plaisir esthétique que procurent de tels textes déborde le simple ressenti et repose sur la reconversion en mots. La littérature, et particulièrement la poésie, est capable de susciter ce genre de dialogue. Le théâtre de Michel Suffran, éminemment poétique, s'inscrit pleinement dans cette conception de l'écriture.

Jean-Claude Meymerit

L'Effet miroir.

Rencontre d'un Auteur avec un Metteur en scène

Quel metteur en scène n'a pas rêvé, même une fois dans sa vie, de rencontrer un auteur dramatique dans le but de créer une de ses œuvres ? Je fais partie de ceux-là. Ce rêve s'est exaucé en rencontrant il y a quelques années Michel Suffran.

J'avais déjà eu l'occasion d'applaudir, sur des scènes bordelaises, quelques-unes de ses pièces. L'ambiance scénique si particulière qui se dégageait de son écriture m'avait marqué. À cette époque, je ne connaissais pas l'homme et je n'avais jamais envisagé de monter une de ses pièces. Je ne me sentais pas à la hauteur pour servir un tel écrivain. Puis, à la demande insistante d'une amie commune, je serrai pour la première fois la main à Michel Suffran en 1995. Comme je l'avais imaginé, cette rencontre s'est déroulée avec beaucoup de chaleur humaine. Ainsi, les dés étaient jetés. À compter de ce soir-là, j'étais décidé à monter une de ses pièces, sans savoir encore laquelle. J'avoue avoir laissé passer des années avant de me décider. Il faut dire que d'autres théâtres bordelais avaient l'habitude de créer ses pièces. Je n'étais pas encore entré dans le sérail des passeurs de l'œuvre théâtrale de Michel Suffran. Aujourd'hui, je peux dire que je le suis, fier et flatté qu'il m'accorde aussi son crédit.

À ce jour, nous avons présenté six textes de son œuvre, dont trois créations. La première pièce de Michel Suffran entrée au Poquelin Théâtre fut *Rose et Rosie*, donnée par une compagnie invitée. L'ambiance originale, humoristique, poétique, surréaliste du sujet et de l'écriture m'avait séduit. Par contre, vu la pauvreté scénique présentée, j'ai tout de suite réalisé

que l'œuvre de Suffran demande pour l'interprétation et la mise en scène une recherche approfondie, une lecture double ou transversale, voire un petit plus personnel souvent très apprécié – et souhaité – par l'auteur. Cependant, tout en *s'éclatant*, le metteur en scène doit rester le miroir de l'auteur. C'est ce que j'ai essayé de respecter à chaque création.

En 2010, j'étais prêt à affronter en tant que metteur en scène le répertoire de cet auteur. Je choisis en tout premier son *Don Quichotte ou le chevalier au miroir*. Quel choc ! Au fur et à mesure que je découvrais ce texte, la mise en scène se déroulait dans ma tête, je voyais le décor et les grandes lignes de jeu des deux protagonistes. Humour, poésie, nostalgie, émotion, rire... se bouscullaient inconsciemment derrière chaque réplique. Aussitôt, je pris contact avec Michel Suffran pour lui annoncer mon projet. Je craignais qu'il refuse que sa pièce soit remontée à Bordeaux par quelqu'un qu'il ne connaissait pratiquement pas au plan artistique. Son accord immédiat me toucha profondément. Ma première collaboration avec un auteur vivant allait prendre corps. Michel Suffran m'annonça assez vite qu'il ne souhaitait pas s'immiscer dans la mise en scène de sa pièce. Il me faisait une confiance aveugle. Quelle pression, mais quel cadeau !

Au fil des mois et des entretiens sur divers sujets, il me semblait le connaître de mieux en mieux. Aussi la mise en scène que j'allais lui proposer me semblait-elle évidente. J'avais de surcroît un casting de rêve : un Don Quichotte (Ludovic Brisebourg) habité par le personnage et un Sancho Pança (Paul Bariou) idéal dans le double rôle voulu par l'auteur. Comme décor, j'avais recréé l'ambiance d'un grenier, clin d'œil à celui de la maison de sa prime enfance à Mézin. Michel Suffran n'a découvert le spectacle que le soir de la première. Son émotion nous a beaucoup touchés. Il n'a pas raté une seule des vingt représentations. Cette assiduité reste pour toute mon équipe et moi-même un souvenir immense et inoubliable.

L'autre pièce que nous avons montée fut *Les Approches du soir*. Nous avons joué sur la sobriété et l'ambiance intimiste à la Mauriac, tellement chère à l'auteur. Nous avons complété la soirée avec la lecture de son unique recueil de poèmes, *Village*, autre clin d'œil à son enfance dans le Lot-et-Garonne. Ça y est, j'étais atteint de *suffranmania* ou,

comme je le dis souvent, le Poquelin Théâtre se *suffranisait*. Dans mon parcours avec l'auteur, j'envisageai ensuite la possibilité de monter *Cyrano* mais ce projet, hélas, ne vit pas le jour.

Vint alors une autre belle rencontre avec la création de sa nouvelle pièce, *Celui qui revient des îles*. En tant que metteur en scène, j'étais face à un autre défi. Comme il ne s'agissait pas à proprement parler d'une pièce, un long travail de scénographie fut entrepris. Ce texte a été repris en clôture du colloque que l'ARDUA a consacré à Michel Suffran. Avec les conférenciers de l'ARDUA qui avaient étudié les diverses facettes de l'œuvre, avec les comédiens Paul Bariou, Anthony Tricard et Ludovic Brisebourg qui adorent Michel Suffran, avec la confiance des organisateurs et un nombreux public attentif, cette prestation mémorable fut exceptionnellement riche en émotions. Nous espérons reprendre cette pièce dans les prochains mois.

Depuis, Michel Suffran nous a sollicités pour créer la nouvelle mouture de sa pièce radiophonique *Une Heure avant le jour*. Nous n'avons pu en faire qu'une lecture théâtralisée. En revanche, nous sommes en train de répéter sa toute dernière pièce, *L'Admiroir*, qui sera présentée au Poquelin Théâtre courant 2017. Nous allons y retrouver un élément de décor cher à Michel Suffran : le miroir. Reflet de lui-même, de son enfance, de sa mort, de son œuvre – de sa vie –, le miroir est également pour l'homme et le metteur en scène que je suis un objet essentiel, ce qui fait de cet accessoire une passerelle de complicité et d'amitié entre nous.

En conclusion, je dirai que ma collaboration avec Michel Suffran en tant que metteur en scène est à la fois fascinante et subtile. Il y a chez lui une exigence sans rapport avec l'ingérence d'autres auteurs dramatiques dans la mise en scène ou les répétitions, mais qui réside dans certaines finesses d'intention qu'il suggère pudiquement lors de discussions amicalement informelles. C'est cette complicité qui fait que travailler avec Michel Suffran est un parcours passionnant, surprenant, basé sur un climat de confiance réciproque et efficace entre l'Auteur et le Metteur en scène.



Postface

Les dits de Michel Suffran

Avec sa langue naturellement somptueuse, Michel Suffran n'a rien d'un « écrivain maigre ». Sa parole, qui coule avec la même abondance, a enrichi le colloque en écho aux conférenciers, en réponse au public. Voici un florilège de ses propos.

SUR SES AUTEURS DE PRÉDILECTION

« Francis Jammes a été pour Mauriac et d'autres un initiateur. Mauriac a hérité de cet esprit cosmique, universaliste. Il y a en lui ce mystique païen. Dans Jammes, il y a déjà Mauriac, homme de la chair. Le poème de Mauriac, c'est *Le Sang d'Atys*. »

« J'ai connu Bosco, je me suis imprégné du *Mas Théotime*. Il s'agit moins chez lui de fantastique que d'une interrogation sur les choses – c'est aussi le cas chez Giono. Il n'y a pas d'irruption ; un point d'appui sur le monde pour aller plus loin. C'est une question de regard sur les choses, les gens, le monde ; un trouble, un appel. »

« Buzzati m'est un auteur fraternel, qui m'a impressionné énormément. J'ai connu son frère, sa sœur, son épouse. Surtout l'écrivain du *Désert des Tartares*, dont le héros attend... on ne sait quoi, mais il sait que la promesse sera tenue. L'horizon le fascine. Et le K, qui porte Kafka... »

« Les voix m'apparaissent encore plus importantes que le style. En lisant Colette j'ai ressenti intensément que quelqu'un me *parlait à l'oreille*. »

À propos des écrivains de la *génération perdue* : « Les livres venaient à moi, comme des bouteilles à la mer, comme s'ils cherchaient un écho. Ces lettres mortes, il fallait les réhydrater. »

SUR LE THÉÂTRE

« Le théâtre rompt la solitude du vieil écrivain confiné qu'est l'écrivain. »

« Le théâtre est un lieu de l'enfance : l'enfant joue. »

« L'écoute du dialogue est comme le fil du funambule : une mise en péril, une mise en demeure, une mise en cause. »

SUR L'EXPÉRIENCE DU COLLOQUE

« Le désir de l'*écrivain* est d'être entendu. Un livre est une partition qui a besoin des musiciens. Écrire n'est qu'une partie du dialogue ; un appel vers le lecteur. »

« On n'écrit pas ce que l'on *veut*. » « Vous m'avez révélé des parts de moi-même. » « Je me sens *entendu*. Vous avez donné [de mon œuvre] une vision ressuscitée. Vous avez recueilli et amplifié ses vibrations. »

SUR LA TRANSMISSION, LA SURVIE

« Sait-on jamais ce qui restera de nous comme trace ? Une empreinte – comme celle du pas dans *Robinson*. La trace de nos pas, le sillage de notre silhouette, un regard échangé ne sont-ils pas des écritures ? »

« Je suis de ceux qui croient au Saint Suaire de Turin. Le christianisme n'existe finalement que parce qu'une chair humaine s'est détruite et ressuscitée. »

SUR LE VOYAGE « *AUX LIMITES DU RÉEL* »

« C'est le pèlerinage de la Toussaint sur les lieux familiaux, "habités" plutôt que "hantés". Ce lieu où le temps s'est arrêté devient hallucinatoire, appartient à une surréalité, une autre réalité, hors de portée du regard, mais pas de l'élan qui nous y pousse. Une confrontation au mystère vécue depuis l'enfance. »

SUR LE RAPPORT ENTRE L'ÉCRITURE ET LE MÉTIER DE MÉDECIN

« Ma profession (rencontrer les gens dans leur quotidien) a nourri ma sensibilité, mon approche des êtres humains, m'a appris à ne pas séparer grands esprits et petites gens. »

SUR LES SOURCES DE SES LIVRES, peu nombreuses, liées au vécu, voici quelques clés :

- *L'Aubier* est une enquête par procuration sur la disparition d'une petite voisine juive.
- *Le Lieu le plus obscur* est un livre de deuil écrit après la mort de ses parents.
- Quant à Sébastien Lechat (pseudo très répandu sur les réseaux sociaux!), il doit beaucoup à Philippe Noiret et à quelques professeurs.

Je terminerai ce portrait sur LES GOÛTS ARTISTIQUES de Michel Suffran, inséparables de sa vie et de sa création. Deux principes orientent cette intimité esthétique passionnée : il ne dissocie pas l'homme de l'œuvre, et il adhère d'instinct à l'univers d'un créateur, d'où un éclectisme bien vivant. En peinture, il apprécie « ceux qui saisissent l'éphémère, le tremblé de l'instant, le vivant ». Au cinéma, il se « laisse aller au flux des images » et proclame le génie de Walt Disney et de Scorsese. Amateur de BD, il a connu Hergé et apprécie les graphistes actuels. Son rapport émotionnel à la musique le porte vers Schubert, Fauré, et vers la chanson. Pour les voix...



Bibliographie de l'œuvre de Michel Suffran

I. THÉÂTRE

- 1961 – *Les Approches du soir*, *Avant-Scène* n° 250.
1961 – *Les Glorieuses*. Théâtre de la Madeleine.
1964 – *Le Seuil du jardin*, *Avant-Scène* n° 307.
1970 – *La Complainte du vieux marin*, d'après Coleridge.
1971 – *K : Description d'un combat*.
1971 – *Savonarole ou le plaisir de Dieu seul*, *Avant-Scène* n° 463.
1977 – *Lewis et Alice ou la vie secrète de Lewis Carroll*, *Avant-Scène* n° 616.
1982 – *Un Amour*, d'après Dino Buzzati.
1985 – *La Lueur d'une lampe éteinte*, d'après François Mauriac.
1986 – *Un Amour*, (15/10), d'après Dino Buzzati.
1986 – *L'Auberge fameuse*.
1987 – *Molto espressivo*, pièce en un acte.
1989 – *Le Mal des ardents*, adaptation du roman *La Nuit de Dieu*.
1990 – *Bloc-notes*, d'après François Mauriac.
1992 – *Genitrix*, d'après François Mauriac.
1994 – *L'Embarcadère*, (07/04), éd. Théâtre Avenir.
1996 – *Les Sablonnières*, *Fréquence Nuit*, *Le Fil de l'araignée*.
1996 – *Double banc*, *L'Œil-La Lucarne*.
1997 – *Un Amour*, *Mystère à l'Italienne*, d'après Dino Buzzati.
1999 – *Une Inconnue nommée Marie*, éd. Opales.
1999 – *Pilate, l'homme aux mains nettes*.
2000 – *Cyrano né Bergerac*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
2002 – *Thérèse solitude*, d'après François Mauriac, éd. Opales.
2002 – *Rose et Rosie*.

- 2002 – *Don Quichotte ou le chevalier au miroir*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
 2004 – *Baudelaire juste avant la nuit*.
 2004 – *Le Rendez-vous de Johannet*.
 2007 – *Les Esprits de Garonne*, d'après André Berry, éd. Elytis.
 2008 – *Deux naufragés de l'éternel*.
 2009 – *La Terrasse de Malenciel, dialogue intemporel entre Montaigne, Montesquieu et Mauriac*.
 2013 – *Un Chemin jusqu'à toi : Rencontre entre Goya et Marceline Desbordes-Valmore*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
 2014 – *Je m'appelle Jean Gilles*, éd. Les Chantiers de Blaye.
 2016 – *Une Heure avant le jour*, adaptation du récit radiophonique.
 2017 – *L'Admiroir*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.

II. PIÈCES RADIOPHONIQUES

- 1956 – *Petite musique de nuit*.
 1957 – *Elsa ou le trouble des eaux*, musique Jacques Bondon.
 1958 – *L'Ombre sur les yeux*.
 1958 – *Le Bal*.
 1958 – *Les Gisants*.
 1959 – *La Croisade des enfants*, d'après Marcel Schwob, musique de Serge Nigg.
 1960 – *Le Royaume près de la mer*.
 1960 – *Marie Bashkirtseff ou le portrait effacé*.
 1961 – *L'Esprit des miroirs ou l'inconnue de la Seine*, musique d'André Jolivet.
 1961 – *Les Trains dans la nuit*, musique de Maurice Jarre.

SÉRIE « MÉMOIRES D'UN ROYAUME BLANC »

- 1961 – *Les Chemins du Grand Meaulnes ou la flèche d'une tourelle grise*.
 1961 – *La Voix merveilleuse qui appelle*.
 1961 – *Le Petit Prince*.
 1961 – *Le Trouble des eaux*.
 1961 – *Alice of Wonderland*.
 1961 – *Monelle et ses sœurs*.
 1961 – *Annabel Lee ou l'enfant qui voulait dormir*.
 1961 – *Les Lisières du domaine*.
 1961 – *La Clef perdue*.
 1962 – *Monelle de la nuit*, musique d'Henri Sauguet.
 1962 – *Deux enfants vêtues de noir, Monelle et Bérénice*.

- 1962 – *M. de Maupassant ou le partage des ombres.*
 1963 – *L'Histoire de Sainte Maria Goretti ou la fontaine scellée.*
 1963 – *Un Dimanche à Bordeaux ou l'envers de la trame.*
 1963 – *Une Heure avant le jour*, musique d'Henri Sauguet.
 1964 – *Une Histoire de moineaux*, d'après Rumer Godden.
 1964 – *Verlaine Twist.*
 1965 – *La Fête crépusculaire.*
 1965 – *La Tour grise.*
 1967 – *Cordelia ou Le Journal d'un séducteur*, d'après Kierkegaard.
 1967 – *Sur une génération perdue I, II et III.*
 1968 – *Le Fleuve*, d'après Rumer Godden.
 1968 – *La Fêlure dans la tasse de thé.*
 1969 – *Savonarole ou le plaisir de Dieu seul*, d'après la pièce.
 1970 – *Dorian*, livret d'opéra d'après Oscar Wilde, musique d'A. Rosenblatt.
 1970 – *Votre silence cherche Dieu.*
 1970 – *La Complainte du vieux marin.*
 1970 – *Les Colombes, ce soir II.*
 1972 – *La Balle au chasseur.*
 1977 – *Lewis et Alice.*
 2002 – *Matricule 31249*, d'après Pierre Saufrignon, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.

III. TÉLÉVISION

- 1965 – *Christine ou La pluie sur la mer*, musique d'Henri Sauguet.
 1965 – *Les Forêts en septembre.*
 1971 – *Les Complices.*
 1973 – *Hors-champs.*
 1975 – *Sur une génération perdue*, série d'émissions.
 1975 – *Salavin*, d'après Georges Duhamel.
 1976 – *L'Affaire Périssac* (dans une série d'émissions consacrées à des affaires célèbres).
 1980 – *La Pharisienne*, d'après François Mauriac.
 1982 – *Quelque chose dans son rêve*, inspiré de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock.
 1983 – *Un Adolescent d'autrefois*, d'après François Mauriac.
 1988 – *À la rencontre de Francis Jammes.*

IV. ROMANS ET NOUVELLES

- 1982 – *Le Lieu le plus obscur*, éd. Maurice Nadeau.
 1986 – *La Nuit de Dieu*, éd. Albin Michel.
 1988 – *Villesonge*, éd. Jean Curutchet.

- 1989 – *Les Vendanges de brumaire*, éd. Presses de la Cité.
 1997 – *La Sirène de Noviomagus*, éd. Atlantica.
 1997 – *L'Aubier*, éd. Le Bord de l'eau.
 2011 – *Entre deux rives*, éd. Atlantica.
 2013 – *L'Herbe et la feuille*, éd. Le Serpolet.
 2013 – *Frontalières*, éd. La Fontaine secrète.
 2015 – *Celui qui revient des îles*, éd. Le Serpolet.
 2016 – *De l'importance d'être ponctuel*, éd. La Fontaine secrète.

SÉRIE « LES ENQUÊTES INVOLONTAIRES DE SÉBASTIEN LECHAT »

- 1999 – *Le Sourire de pierre*, éd. Aubéron.
 2000 – *Arion ou le secret de l'île*, éd. Aubéron.
 2001 – *Sentinelle de l'aube*, éd. Aubéron.
 2004 – *Le Colporteur bossu*, éd. Aubéron.

BORDEAUX/AQUITAINE/SOUVENIRS

- 1968 – *Évangéline ou Bordeaux sels d'argent*, éd. Ducros.
 1976 – *Histoire de l'Aquitaine*, éd. Calmann-Lévy.
 1978 – *Bordeaux : visage de pierre*, éd. Philippe Petit.
 1981 – *Bordeaux naguère*, éd. Payot – Aubéron.
 1988 – *Cadillac armure de pierre, Épernon ou l'aigle à deux têtes*, éd. L'Orée.
 1988 – *La Réunion de famille*, éd. Dominique Balland.
 1988 – *93 Bordeaux Ombre, lumière*, éd. PLM.
 1989 – *Les Grandes Heures de Bordeaux*, éd. Perrin.
 1997 – *Le Rêve est une seconde ville*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
 2000 – *Clairières dans la ville*, éd. Opales, *Une Enfance en Aquitaine* (réédition de *La Réunion de famille*), éd. Renaissance du Livre.
 2001 – *Guignol Guérin : la vie au bout des doigts*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
 2001 – *L'Arc et la flèche*, éd. Pleine Page.
 2005 – *Mascarons de Bordeaux*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
 2005 – *Le Monument des Girondins*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
 2005 – *Le Navire ensablé*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
 2006 – *Mon Aquitaine secrète*, éd. Loubatières.
 2007 – *D'un étrange pays*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
 2007 – *Histoires peu ordinaires de Bordeaux*, éd. Elytis.
 2009 – *Vol au-dessus du bassin d'Arcachon*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.
 2010 – *Va, petit mousse*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.

BIOGRAPHIES, ÉDITIONS ET ESSAIS LITTÉRAIRES

1966 – *Sur une génération perdue*, éd. SAMIE.

1968 – *Jean de La Ville de Mirmont*, éd. Seghers.

1967 – *Jacques Rivière ou la conversion à la clarté*, éd. Wesmael-Charlier.

1969 – *Alain-Fournier ou le mystère limpide*, éd. Wesmael-Charlier.

1973 – *François Mauriac*, éd. Seghers.

1982 – *Qui êtes-vous Dino Buzzati?*, éd. La Manufacture.

1983 – *L'Aquitaine de François Mauriac*, éd. Édisud.

1985 – *Les Pyrénées de Francis Jammes*, éd. Édisud.

1985 – *François Mauriac ou le regard de la mémoire*, éd. Colonna.

POÉSIE

1976 – *Chimère de proue*, éd. SNPMD.

2013 – *Village*, éd. Les Dossiers d'Aquitaine.

CHRONIQUES DU COURRIER FRANÇAIS

1994 – *Encoches d'encre*, éd. Opales, lettre liminaire de Bernard Clavel.

Table des matières

AGNÈS LHERMITTE : Introduction..... 5

GÉRARD PEYLET : Discours de remise du Grand Prix de l'ARDUA..... 9

I. Les trois « merveilles » : le livre, la ville et l'enfant.....15

- MICHEL SUFFRAN : Le cœur à l'ouvrage..... 17

- AZIZA AWAD : Bordeaux et l'Aquitaine : terres de mémoire dans
l'œuvre de Michel Suffran 21

- AGNÈS LHERMITTE : À la recherche de l'enfant perdu 29

II. Lectures créatrices.....41

- ÉRIC HOPPENOT : Michel Suffran : démarche critique et
quête spirituelle (Rivière, Alain-Fournier et Mauriac) 43

- NATACHA VAS-DEYRES : Michel Suffran et François Mauriac,
une amitié d'encre et de pierre..... 53

- MIKAEL LUGAN : Michel Suffran : un promeneur en pays jammesien61

III. Aux confins du monde et de l'être.....73

- CHRISTOPHE PÉREZ : *La Nuit de Dieu* de Michel Suffran :
la peur et l'imposture..... 75

- ANTONY SORON : *L'Aubier* ou les hasards du devoir de mémoire 83

- FABIENNE MARIE-LIGER : L'émergence de l'être au monde
dans les romans *La Nuit de Dieu* et *L'Aubier* 89

- IRINA DURNEA : Clausturation et aliénation dans un monde en guerre :
le cadre spatio-temporel dans *Le Lieu le plus obscur* et *L'Aubier*..... 97
- MARIJA DŽUNIĆ-DRINJAKOVIĆ : Aux lisières du fantastique 105

IV. Écritures théâtrales.....115

- PHILIPPE ROUYER : Michel Suffran et le théâtre :
de la chrysalide au papillon..... 117
- MICHEL PRAT : Visions de Savonarole au xx^e siècle : *Savonarole*
de Michel Suffran et *La Terre est ronde* d'Armand Salacrou 125
- KAMEL SKANDER : Michel Suffran : dramaturge-poète..... 133
- JEAN-CLAUDE MEYMERIT : L'Effet miroir. Rencontre d'un Auteur
avec un Metteur en scène 141

Postface : Les dits de Michel Suffran 145

Bibliographie de l'œuvre de Michel Suffran..... 149

Imprimé en France
par ICN à Orthez (64)

Mise en page : Éditions Passiflore

Dépôt légal : mars 2017
ISBN : 978-2-918471-64-6

Programme éditorial soutenu par
la région Nouvelle-Aquitaine



Les Voix de la mémoire

Enraciné dans une Aquitaine mythique et poétique, dans un Bordelais dont il n'a cessé de célébrer les beautés, Michel Suffran est surtout un auteur universellement érudit et ouvert.

Sa prose généreuse et sensible a ressuscité ses écrivains préférés, a produit nombre de pièces théâtrales et radiophoniques, ainsi que des romans, nouvelles et souvenirs où l'imagination féconde la quête mémorielle.

20 €



9 782918 471646