



Y. J.-B. Moraly, *L'Œuvre impossible. Claudel, Genet, Fellini*

Information publiée le 10 décembre 2013 par [Matthieu Vernet](#) (source : [Yehuda Moraly](#))
Yehuda Jean-Bernard Moraly, *L'Œuvre impossible. Claudel, Genet, Fellini*

Paris : Éditions Le Manuscrit, coll. "L'Esprit des Lettres", 2013.

EAN 9782304042344 (livre imprimé)

EAN 9782304042351 (livre numérique)

Présentation de l'éditeur :

Il existe chez tout artiste une « oeuvre impossible », reprise, abandonnée, toujours inaccessible mais inlassablement méditée. Trois brouillons sont ici présentés que trois des artistes les plus grands et les plus prolifiques du XXe siècle ont laissés inachevés. Claudel a longtemps voulu écrire une oeuvre où le christianisme dialoguerait avec le judaïsme. Ce projet est continué dans un brouillon fascinant : *On répète Tête d'or* (1949) où des prisonniers préparent la pièce *Tête d'or* dans un camp, pendant la Seconde Guerre mondiale. Jésus Christ (« le Fils de la Colombe ») y affronte le « garçon de café juif » (la Synagogue). Genet a longtemps travaillé à *La Mort*. En 1954, il en publie des *Fragments*. Quelques brouillons inédits (*Les Folles*, *Peur de mourir*) se rattachent au grand projet, finalement détruit. Le tournage raté d'*Il Viaggio di G. Mastorna*, voyage au pays des morts, est devenu une légende. Fellini écrit un scénario dont il abandonne le tournage. À ce projet il reviendra souvent, sans pouvoir jamais le réaliser. Or il se pourrait que ces textes, bien qu'inachevés, autorisent l'approche la plus aiguë de l'oeuvre de Claudel, Genet, Fellini. Bien qu'inachevés ? Y aurait-il un lien fondamental entre l'oeuvre impossible et le reste de l'oeuvre que ces projets fantômes éclairent de façon nouvelle ? Toute oeuvre ne serait-elle pas, essentiellement, impossible?



Moraly, *L'Oeuvre impossible*

Information publiée le 16 décembre 2013 par [Laure Depretto](#) (source : [Jacques Bonnaure](#))

Référence bibliographique : MORALY L'ŒUVRE IMPOSSIBLE, Le Manuscrit, collection "L'Esprit des lettres", 2013. EAN13 : 9782304042344.

YEHUDA MORALY : L'ŒUVRE IMPOSSIBLE

Présentation de l'éditeur

L'ouvrage de Yehuda Moraly fonde sa réflexion sur trois projets inaboutis de trois auteurs sur lesquels il a déjà beaucoup travaillé: Paul Claudel, Jean Genet et Federico Fellini, « Ma démarche, écrit Moraly, sera, pour les trois projets, identique. J'essaierai d'abord de reconstituer, à l'aide de brouillons, de témoignages, les différents états du projet inabouti. Cette reconstitution nous rend témoins du processus de la création elle-même, du début de l'idée à son développement, aux différentes versions que le projet connaît, jusqu'à son abandon, ou parfois, ses abandons, puisque l'auteur peut revenir au projet, sous une autre manière, et à nouveau l'abandonner. Il s'agira ensuite de repérer dans l'œuvre les échos immédiats du projet, la reprise de certaines images, de thèmes. Enfin, et c'est là le plus difficile,

j'essaierai de faire un lien entre le projet abandonné et l'ensemble de l'œuvre qui s'en trouvera éclairée d'une manière nouvelle ».

Paul Claudel.

La Trilogie claudélienne (*L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié*) évoque l'histoire d'une famille à travers le XIX^e siècle, depuis le règne de Napoléon jusqu'à la fin du siècle, à l'époque où le neveu du pape est l'amant d'une merveilleuse Juive aveugle (cécité symbolique représentant l'obstination des Juifs à ne pas voir Dieu en Jésus-Christ). Pour Claudel, l'histoire ne s'arrêtait pas là.

Ida Rubinstein avait fait demander à Claudel le texte d'un spectacle qu'elle mettrait en scène à l'Opéra de Paris, il commence par refuser puis rédige *La Sagesse ou la Parole du Festin*, texte sur lequel Darius Milhaud a composé une musique ne sera pas donné en version scénique pas plus que *l'Histoire de Tobie et de Sara*, également proposée par Ida Rubinstein sur une musique de Stravinsky ni la Danse des morts (d'après Ezechiel) dont Honegger composera la musique mais qui sera souvent donnée en concert. Ces œuvres seront inégalement achevées. Un autre projet d'Ida Rubinstein, qui aurait constitué l'un des éléments de cette Tétralogie du Mal, aura été mené à bien, *Jeanne d'Arc au bûcher*, créé avec succès en 1938 à l'Opéra de Paris avec la musique d'Honegger. Le cas de *Tête d'or* est plus complexe. La première version de la pièce, qui n'est pas inachevée mais a connu trois réécritures, date de 1889. *Tête d'or*, par certains aspects, est un héros barrésien, nietzschéen également, farouche, énergique, individualiste, antisémite et anti-démocrate. Un demi-siècle plus tard, on pouvait rapprocher *Tête d'or* de Hitler. Claudel va donc réorienter le sens de la pièce, non en refusant tout parallèle entre les deux « conquérants » mais en en tirant une leçon de sagesse politique et un message religieux qui fera l'objet d'un nouveau texte, jamais achevé, On répète *Tête d'or*. Dans tous les cas, Claudel le catholique s'arrête au moment où il aborde le mystère de son rapport complexe avec le judaïsme.

Jean Genet.

Pendant une vingtaine d'années, Genet a poursuivi un projet jamais abouti, *La Mort*. Sartre l'évoque dans son *Saint Genet comédien et martyr* et Genet en publie même des *Fragments*. En dépit de l'inachèvement, cette œuvre, en quelque sorte une réponse à Sartre, irriguera sa production ultérieure. Ces *Fragments* sont au nombre de trois. *Fragments d'un discours*, *Le Prétexte*, *Fragments d'un second discours*. Le deuxième a pour objet l'impossibilité progressive de la création, une condamnation au silence liée à un « prétexte », sa liaison avec un jeune amant. On retrouvera cependant des préoccupations identiques dans divers textes ultérieurs, un brouillon intitulé *Les Folles*. La correspondance avec son agent et traducteur Bernard Frechtman montre souvent la pénible confrontation avec cette œuvre projetée qu'il envisage maintenant comme un diptyque intitulé *La Mort*. Un autre texte, *Peur de mourir*, se rattache au même réseau thématique, évoquant l'autodestruction de l'œuvre, qui devrait emporter son créateur dans ce que Yehuda Moraly qualifie d'apothéose-chaos.

Federico Fellini.

Le thème de l'impuissance créatrice était déjà présent chez Fellini dans *8 ½*. Quelques années plus tard, le cinéaste réalise un scénario et prépare un nouveau

film (*Viaggio di G.Mastorna*). Alors que tout est prêt pour le tournage, il abandonne le projet, dont le scénario a cependant été publié en 1995, après sa mort. Il existe certainement des causes conjoncturelles à cet abandon, dissensions entre Fellini et le producteur De Laurentis, maladie du cinéaste. Ce *Viaggio* évoque l'itinéraire d'un violoncelliste qui, à travers divers épisodes, s'éloignerait de l'Enfer pour atteindre une sorte de paradis de l'indifférence, à travers des décors étranges, parmi des créatures irréelles. Yehuda Moraly montre sans difficulté comment divers éléments de ce scénario plusieurs fois remis se retrouvent dans d'autres films, *Toby Dammit*, *Ginger et Fred*, *La Voce della Luna* ainsi que le court-métrage *Fellini, a director's notebook*, et à un moindre degré dans *Roma*, *Prova d'orchestra* ou *La Citta delle donne*. Comme chez Claudel, comme chez Genet, au moment où il va dire une chose essentielle, et figurer l'abolition des frontières entre judaïsme et christianisme, entre Bien et Mal, entre Ici-Bas et Au-delà, le créateur s'arrête, comme frappé de paralysie.

Cette impossibilité d'achever est fondamentale, par ce qu'elle nous découvre sur les mécanismes de la création. Toutefois, Yehuda Moraly ne se limite pas à étudier deux auteurs et un cinéaste qui l'auront accompagné pendant toute sa vie. Comme il le note dans sa conclusion, « les trois sujets qui ont été traités dans ce texte ne l'ont été qu'à titre d'exemple. Il faudrait étendre ce début de recherche à un cadre plus vaste, idéalement collectif et interdisciplinaire : musique, poésie, art, philosophie ». Et de convoquer le mythe d'Orphée : s'il regarde Eurydice enlevée aux Enfers et comprend la cause profonde de son art, il doit se séparer d'elle.

A travers ces trois études sur Claudel, Genet et Fellini se profile donc, en filigrane, une théorie tragique de la création, intellectuellement très stimulante.

Jacques Bonnaure

paru le 31/10/13 210p 21,90€

**BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ PAUL CLAUDEL
2013**

Yehuda Jean-Bernard Moraly, *L'Œuvre impossible : Claudel, Genet, Fellini*, Le Manuscrit – Recherche-Université, coll. «L'esprit des lettres», 2013

Plaçant son propos sous l'égide du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac et du «Livre» mallarméen, Yehuda Moraly, dans son dernier ouvrage, vise à mettre en lumière une loi de la création artistique : un projet rêvé, repris puis abandonné constituerait le cœur de l'œuvre de tout artiste et sa clé. Il s'intéresse plus particulièrement au «grand œuvre» abandonné de trois artistes du xx^e siècle, Claudel, Genet et Fellini. Pour chaque artiste, il reconstitue, à partir des brouillons et des correspondances, les différents états du projet puis les phases de son délaissement et recherche les multiples traces de «l'œuvre impossible» dans l'œuvre réalisée.

Il Viaggio di G. Mastorna, voyage au pays des morts, est le « film maudit » de Fellini. Commencé en 1965 dans une période de crise artistique et spirituelle profonde, le cinéaste le portera jusqu'à sa mort en 1993 (le scénario sera publié en 1995). Changement de producteurs, maladies, collaborations chaotiques, interruptions pour d'autres tournages, *Il Viaggio* restera à l'état de scénario jamais tourné. Giuseppe Mastorna, violoncelliste renommé, va de concert en concert. Lors d'un voyage, son avion, pris dans une tempête, est contraint à l'atterrissage. Mastorna découvre alors une ville mystérieuse, tandis qu'à la télévision, on annonce que le crash n'a laissé aucun survivant. Le scénario est construit comme un voyage dans l'au-delà, une déambulation dans le pays des Morts inspirée de la *Divine Comédie* de Dante, mais qui en inverse le sens ; il donne à voir un au-delà aussi dénué de signification que le monde des vivants : « Ce serait ça, la deuxième vie, la vraie vie ? Ça le but qu'on devait atteindre après toutes ces années de peur, d'angoisses, de solitude, de mal ? Une vie si maigre et si amère, tout ça pour arriver à cette fête misérable ? C'est ça le royaume de Dieu ? (avec un hurlement de désespoir) ». Le cinéaste empruntera, dans ses œuvres ultérieures, des idées ou des scènes à ce film fantôme : ces traces apparaissent dans *Toby Dammit* (1968) où le personnage principal évolue, lui aussi, dans le monde des morts, dans *Ginger et Fred* (1985) et dans *La Voce della Luna* (1990), dernier film de Fellini, où les personnages sont en contact avec l'autre monde.

«L'œuvre impossible» de Jean Genet surgit, elle aussi, dans une période de crise existentielle et créatrice profonde liée, pour partie, à la publication en 1952 de la monographie de Sartre, *Saint Genet comédien et*

*martyr*¹. En 1957, Genet évoquera cette crise dans *Le Funambule*: «Après une période brillante, tout artiste aura traversé une désespérante contrée, risquant de perdre sa raison et sa maîtrise». En juillet 1954, il publie *Fragments*, esquisse d'une œuvre immense préalablement intitulée *La Mort*, dont Sartre annonçait «la tentative inouïe»: «il faudrait que l'œuvre fût à la fois *Un coup de dés*, *Les Sept piliers de la sagesse* et *Euphalinos*». Ce projet extrêmement ambitieux, auquel Genet travaille de 1948 à 1967, est conçu comme une synthèse de tous les genres littéraires: «Ce sera un livre tout à fait inattendu, imprimé sur des grandes pages au centre desquelles il y en aura de petites, le commentaire, qu'il faudra lire en même temps que le récit. Au bout, il y aura une explosion lyrique qui s'intitulera *La Mort*» (76). Il répond dans ce texte à la vision sartrienne de l'homosexualité par une théorie fondée sur l'instinct de mort: constituée sur le refus de se perpétuer, l'homosexualité est une mort symbolique. *La Mort* devait aussi intégrer un cycle de sept pièces dont *Les Paravents* aurait fait partie. En 1964, Genet en détruit les brouillons. Mais Moraly montre que «l'œuvre impossible» se réfracte dans *Le Balcon*, *Les Bonnes* et dans les textes théoriques de Genet, *Le Funambule* ou *Le Captif amoureux*.

Attardons-nous maintenant sur «l'œuvre impossible» de Claudel, déjà abordée par l'auteur en 1998 dans *Claudel metteur en scène. La frontière entre les deux mondes*. Il s'agit, selon Y. Moraly, du quatrième volet du cycle des Coufontaine, dont le dramaturge entrevoit les linéaments lors d'une nuit d'orage en Guadeloupe en 1928 (cf. *J. I*, p. 832-833). Ce drame fondé sur le dialogue entre judaïsme et christianisme mettrait en scène Pensée, aveugle et juive, dialoguant avec sa fille Sarah. Ce projet inabouti² va nourrir deux autres œuvres dramatiques, en 1934 puis en 1949. Tout d'abord, de 1934 à 1938, à la demande d'Ida Rubinstein, le poète va travailler à une série de drames musicaux, *La Sagesse ou la Parole du Festin*, *Le Livre de Tobie et de Sara*, *La Danse des morts*, *Jeanne d'Arc au bûcher*. En raison de dissensions au sein du groupe que forment Ida Rubinstein, Audrey Parr, Arthur Honegger, Darius Milhaud et le

1 Comme le note Y. Moraly dans l'ouvrage qu'il a consacré à Jean Genet: «lorsque le livre [de Sartre] paraît, Genet, déjà engagé dans un voyage esthétique vers le rien, vit l'impossibilité d'écrire. Le livre de Sartre lui a fourni un prétexte facile pour expliquer une période de stérilité aux causes plus complexes.» (*Jean Genet, la vie écrite*, La Différence, 1988, p. 109-110).

2 Claudel indiquera dans ses *Mémoires improvisés*: «Il m'a semblé saisir une possibilité d'une quatrième pièce qui terminerait la Trilogie, et quand le jour est venu, ça s'était dissipé, je suis resté court.»

dramaturge, le « projet » échouera¹. L'interprétation de Yehuda Moraly met en lumière l'homogénéité *de fait* de cet ensemble qui présente une indéniable unité de forme et d'inspiration. Il confère cependant à cette suite l'unité quelque peu factice d'un « gigantesque projet de théâtre musical biblique » dont l'inspiration unirait les deux Testaments (29). Or, Claudel achèvera chacune de ces œuvres ; il ne s'agit d'aucune manière de brouillons abandonnés. Ensuite, ces drames musicaux seront montés : *La Danse des morts*, oratorio écrit en 1938, sera créé en 1940 à Bâle, puis en 1941 à Paris ; *Jeanne d'Arc* sera donnée en 1938 en version de concert en Suisse puis en 1939 en France ; seule *La Sagesse* mérite, dans cet ensemble, le qualificatif d'œuvre maudite. Enfin, nulle part, Claudel n'évoque le projet médité d'un cycle biblique judéo-chrétien. L'édition récente de ces textes dans la « Bibliothèque de la Pléiade » tend plutôt à montrer que c'est au gré des circonstances, des commandes et des possibilités de collaboration que le poète fait converger la création théâtrale et l'exégèse figurative de la Bible dans une série de drames musicaux unifiés par la représentation de l'histoire de l'humanité.

La seconde tentative de transposition théâtrale d'un dialogue entre juifs et chrétiens qui prolongerait l'impossible quatrième drame de la trilogie est, selon Y. Moraly, *On répète Tête d'Or* (1949). Cette ébauche, rapidement abandonnée, met en scène la répétition du drame symboliste dans un stalag en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale. Claudel y introduit le thème du judaïsme, totalement absent des premières versions. Simon, qui se nommait Agnel en 1889, s'appelle Simon Bar Jona ; le rôle de la Princesse est accaparé par un « garçon de café » juif qui joue caché : sa voix se fait entendre derrière un rideau où l'on peut voir la transposition du voile de la Synagogue. Y. Moraly met en lumière de manière très convaincante dans ce texte la concurrence entre les deux « fils de la Colombe » : le christianisme symbolisé par Simon Bar Jona, et le judaïsme incarné par le garçon de café. Reprenant la conclusion de son étude de 1998, il explique l'abandon de Claudel²

1 En réalité, deux drames sur les quatre, *La Sagesse* et *Jeanne d'Arc au bûcher*, devaient être montés ensemble à l'Opéra de Paris à l'initiative d'Ida Rubinstein. « Pour des raisons diverses et pas toujours clairement élucidées, la création régulièrement annoncée comme sûre, puis finalement repoussée, n'aura pas lieu, et la guerre mettra un terme définitif à ce projet. » (Notice de P. Lécroart dans P. Claudel, *Théâtre II*, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 1670).

2 Claudel écrit à Barrault : « Le premier acte, 2 fois écrit, me donne à peu près satisfaction. Le 2 n'est qu'un crayon informe que j'ai planté là au milieu, ne sachant plus comment m'en tirer, et au surplus découragé. » (Lettre du 2 septembre 1950, « Correspondance avec Jean-Louis Barrault », *Cahiers Paul Claudel* 10, Gallimard, 1974, p. 217).

par le fait que « la Princesse est redevenue ce qu'elle symbolise dans la Bible juive, la Sagesse, antérieure au monde même [...]. La Princesse est en train de redevenir, sous les yeux horrifiés de Claudel, la Synagogue, qui est aveugle, comme Pensée¹.» Il nous semble que dans *On répète Tête d'Or*, Claudel suggère les origines juives de l'Église par l'invention d'un personnage juif qui s'empare avec ferveur du rôle de la Princesse «et qui ne le lâchera pas», par l'image étrange et forte de Simon, figure christique, «traversé» par l'«autre», juif. Reprenant la mystérieuse parole du Christ «Je suis la porte», Simon Bar Jona déplore : «ça serait moi la porte, pour vous tous, s'y avait pas ct'aut' fi de la colombe, là-bas, derrière le rideau *qui s'occupe à me traverser*.» Mais Claudel intègre aussi à son drame une symbolique antijuvaïque (la «gargouille») et un langage antisémite («le youpin» méprisé par les prisonniers du stalag) comme si, pour embrasser dans sa totalité son rapport au judaïsme, il lui fallait aussi faire une place à cet antisémitisme chrétien qui fut longtemps le sien et celui de sa sœur Camille. On peut cependant proposer l'hypothèse que ce qui conduit Claudel à l'abandon «horrifié» de ce projet, ce ne sont pas tant les apories théologiques du dialogue entre juifs et chrétiens qu'un «impossible» d'ordre *historique*. Extrait d'un univers symboliste peu déterminé, *Tête d'Or* est inscrit en 1949 – Claudel le dit explicitement – dans l'histoire «ultra-moderne²». On peut à cet égard regretter que Y. Moraly, qui cite le propos du poète rapporté par Honegger («ça se passera dans un camp de concentration et la Princesse sera la Mort qui jouera du clairon³»), ne prenne pas davantage en compte dans sa réflexion sur la création claudélienne, par ailleurs fort stimulante, le rôle de cet événement historique qu'est l'extermination des Juifs d'Europe. Et ce d'autant plus que d'une part, le texte de *On répète Tête d'Or* inscrit sur un mode *allusif* la référence à l'événement de la Shoah qui reste toujours compatible avec la référence première, «littérale» au stalag⁴, que d'autre part, l'Holocauste

1 Y. Moraly, *Claudel metteur en scène. La frontière entre les deux mondes*, Presses universitaires franc-comtoises, 1998, p. 309.

2 Claudel écrit à Barrault : «J'ai repris pour ce drame ultra-moderne la forme la plus archaïque du drame, le dithyrambe, dont il ne reste plus qu'un exemple (par moi très admiré) : *Les Suppliants* d'Eschyle. Le dialogue d'un personnage unique avec des voix anonymes (le chœur) qui l'interpellent.» (*Op. cit.*, p. 217-218).

3 A. Honegger, «Collaboration avec Paul Claudel», *NRF*, 1955, p. 559.

4 Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à notre article : Emmanuelle Kaës, «Des camps de concentration à la restauration d'Israël : *On répète Tête d'Or* de Paul Claudel (1949)», «L'Actualité», *ELFe XX-XXI, Études de Littérature française des ^{xx} et ^{xxi} siècles*, Garnier Classiques, 2013.

est clairement évoqué dans les commentaires bibliques contemporains de l'ébauche de 1949, en particulier dans *L'Évangile d'Isaïe* : « Tout de même, ça! ça! Tout de même, ô mon Dieu, quelque chose, est-ce qu'il n'est pas arrivé quelque chose¹? »

L'auteur de *L'Œuvre impossible* met ainsi en lumière de façon très pertinente la dimension *métaphysique* de ces trois œuvres, la commune présence des questions du mal, de l'au-delà et de la mort qui « ne saurait être entendue comme fin de la vie, mais comme signe d'un autre monde dont les héros sont les intercesseurs » (148). « Le dialogue entre le judaïsme et le christianisme si souvent abordé, est au centre de l'œuvre de Claudel; le Livre Total de Genet, fondateur d'une nouvelle esthétique et d'une nouvelle morale [...] est la clé de son théâtre, de ses textes théoriques qui veulent aller au bout de l'altérité. Le film rêvé de Fellini montre sa foi en une existence après la mort » (169). Dans sa conclusion, l'auteur suggère de nouveaux exemples, littéraires, musicaux et picturaux : l'œuvre impossible d'Alfred de Vigny hantée par le personnage de Julien l'Apostat, l'opéra impossible de Schoenberg, l'adaptation de *La Recherche* par Visconti, les *Nymphéas* repris et retravaillés par Monet jusqu'à sa mort... Il introduit la notion nouvelle de « passage à la limite » et délaisse dès lors l'approfondissement conceptuel de ce qu'il posait pourtant en introduction comme une « loi de la création » et qui aurait pu être nourri, entre autres, par la réflexion de Maurice Blanchot. *L'Œuvre impossible* est une entreprise ambitieuse dont l'intérêt réside avant tout dans le minutieux travail de reconstitution analytique de trois processus créatifs particuliers, mais une entreprise peut-être difficile dans sa finalité théorique, tant il paraît problématique de dégager de ces parcours singuliers un principe général de la création artistique.

Emmanuelle Kaës

1 P. Claudel, « Le Serviteur de Yah », *Le Poète et la Bible II*, 1945-1955, éd. M. Malicet, D. Millet-Gérard, X. Tilliette, Paris, Gallimard, 2004, p. 673 sq.

1-1-2015

Yehuda Jean-Bernard Moraly. *L'Œuvre impossible: Claudel, Genet, Fellini*. Paris: Éditions le Manuscrit, 2013. 207 pp.

Eric Touya de Marenne
Clemson University, etouya@clemson.edu

Yehuda Jean-Bernard Moraly. *L'Œuvre impossible: Claudel, Genet, Fellini*. Paris: Éditions le Manuscrit, 2013. 207 pp.

The book is organized in three different chapters, and is based on three incomplete projects by Paul Claudel, Jean Genet and Federico Fellini. Moraly seeks to reconstruct the different creative stages of the unfinished works. This reconstruction sheds light on the process of writing, from inception, to development, and ultimate abandonment. The author frames his discussion by exploring what led the three authors to put an end to their works before their completion. The main argument of the book is that analyzing the abandoned projects offers a crucial key to understanding each author's complete work: "Il se pourrait bien que l'œuvre impossible d'un artiste constitue le centre de son œuvre" (17) 'It could very well be that the unachievable work of an artist constitutes the center of his overall creation.'

In Chapter 1, Moraly contends that Claudel wanted to write a work in which Christianity and Judaism engaged in a dialogue. Without success, he attempted to add a fourth part to his Coufontaine Trilogy that he considered incomplete, through a dialogue between a Jewish mother and her blind daughter. Proposed by Ida Rubinstein, the staging projects of *L'Histoire de Tobie et de Sara* ('The Story of Tobit and Sarah') and *La danse des morts* ('The Dance of the Dead') based on Ezekiel were also unachieved. Finally, *On répète Tête d'or* ('Tête d'or Rehearsed'), in which prisoners rehearsed the play in a World War II camp, was unfinished. Moraly argues that Claudel stopped writing as he began to ponder the mystery of his complex relationship with Judaism. In the chapter that follows, Moraly turns his focus to Genet. As Genet worked toward the completion of *La mort* ('Death'), he published fragments of it which related to a larger project of his that he eventually destroyed. Moraly contends that analyzing the unfinished manuscript is critical to understanding his overall theatrical work and political writings. Sartre referred to this unfinished project in *Saint Genet comédien et martyr* (*Saint Genet, Actor and Martyr*). Despite its incompleteness, it constituted, according to Moraly, a response to Sartre that would inspire Genet's subsequent writing. In the final chapter, Moraly discusses how the theme of creative failure was already present in Fellini's *Otto e Mezzo* (*Eight and a Half*). A few years later, the filmmaker prepared a scenario for a new film, *Viaggio di G. Mastorna* (*Journey of G. Mastorna*). While everything was set for shooting, he abandoned the project. Its scenario was published in 1995 after his death.

Moraly's critical reading and approach is similar for the three works and authors. Using drafts and testimonials, he identifies in each unachieved work the resumption of images and themes, in order to establish a link between the abandoned projects and the authors' work as a whole: "Dans les trois aventures créatrices, ces trois artistes, parmi les plus grands du siècle qui vient de se

terminer, échouent à penser l'Autre Monde" (194) 'In the three creative works, the three artists, among the greatest of the century which just ended, fail to conceive fully the beyond.' Yehuda Moraly shows how Claudel, Genet, and Fellini put an end to their creations as they were about to reflect and write about something essential: the questioning and abolition of borders between Judaism and Christianity, good and evil, the temporal and the eternal. In each instance, the authors stopped their work as if they became instantly immobile in their thinking and action.

The book lacks a more detailed explanation about the choice of authors analyzed and how they relate to one another through different genres. Moraly succeeds, however, in showing how the impossible work of an artist, writer, or filmmaker, half-conceived and abandoned, may in fact reveal what is at the center of his or her creative process. In this respect, the book will be of interest to students and faculty working in literary, theater, and film studies. As different as Claudel, Genet, and Fellini might be, they provide great examples that support the notion that authors often fail in their attempt to confer what is ineffable and yet central to their ambition: "L'art serait-il lui-même toujours en fin de compte une œuvre impossible?" (196) 'Might not art be in itself always in the end an impossible work to achieve?'

Eric Touya de Marenne
Clemson University

Continuum

10/2013

Jacques Bonnaure

YEHUDA MORALY : L'ŒUVRE IMPOSSIBLE

A paraître en octobre 2013, chez Metropolis.com, *L'esprit des lettres*.

On pourrait appeler cela le syndrome de Frenhofer. Dans sa nouvelle *Le chef d'œuvre inconnu*, Balzac imagine en effet que Nicolas Poussin aurait rencontré un peintre qui l'aurait invité à admirer ses tableaux, mais en cache un, encore inachevé. Cette *Belle Noiseuse*, doit être son chef d'œuvre. Lorsque Poussin découvre enfin le tableau, il n'y voit qu'un amas informe de couleurs. Frenhofer ne pouvant arriver à le terminer, le détruit et se suicide. Yehuda Moraly évoque ainsi un certain nombre de projets artistiques inaboutis, depuis le Livre de Stéphane Mallarmé jusqu'à l'opéra biblique d'Arnold Schönberg *Moses und Aron* et émet l'hypothèse, d'ailleurs vérifiée chez Mallarmé et Schönberg que « l'œuvre impossible » d'un artiste constitue le centre de son œuvre, sa clé. Il se propose ainsi de suivre à la trace l'élaboration et l'échec du projet et de le confronter avec les œuvres abouties « pour montrer comment le projet inachevé éclaire le sens du reste de l'œuvre – en excluant évidemment les inachèvements conjoncturels comme *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, interrompu par la mort subite du romancier.

L'ouvrage de Yehuda Moraly fonde sa réflexion sur trois projets inaboutis de trois auteurs sur lesquels il a déjà beaucoup travaillé et qui ont accompagné toute sa vie intellectuelle : Paul Claudel qui n'a jamais réalisé la quatrième pièce qu'il avait envisagé d'ajouter à la Trilogie des *Coûfontaine*; Jean Genet qui a travaillé pendant près de vingt ans sur un projet intitulé *La Mort* ; Federico Fellini enfin avec son *Viaggio di G. Mastorna*, ce film sans cesse ajourné et jamais tourné. Les trois études seront menées selon une méthode identique.

« Ma démarche sera, pour les trois projets, identique. J'essaierai d'abord de reconstituer, à l'aide de brouillons, de témoignages, les différents états du projet inabouti. Cette reconstitution nous rend témoins du processus de la création elle-même, du début de l'idée à son développement, aux différentes versions que le projet connaît, jusqu'à son abandon, ou parfois, ses abandons, puisque l'auteur peut revenir au projet, sous une autre manière, et à nouveau l'abandonner.

Il s'agira ensuite de repérer dans l'œuvre les échos immédiats du projet, la reprise de certaines images, de thèmes. Enfin, et c'est là le plus difficile, j'essaierai de faire un lien entre le projet abandonné et l'ensemble de l'œuvre qui s'en trouvera éclairée

d'une manière nouvelle ».

Paul Claudel.

On sait que la Trilogie claudélienne (*L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié*) évoque l'histoire d'une famille à travers le XIX^e siècle, depuis le règne de Napoléon jusqu'à la fin du siècle, à l'époque où le neveu du pape est l'amant d'une merveilleuse Juive aveugle (cécité symbolique représentant l'obstination des Juifs à ne pas voir Dieu en Jésus-Christ). Pour Claudel, l'histoire ne s'arrêtait pas là.

« Dans ma pensée, écrit-il, ce drame [Le Père humilié] n'épuisait pas d'ailleurs la destinée d'une lignée représentative. J'attendais de l'inspiration le cadeau d'un quatrième et dernier événement. Les puissances capricieuses qui président au travers des générations au développement, qu'il s'agisse de réalité ou de fiction, depuis le germe jusqu'à la conséquence, de l'action humaine, me l'ont refusé. Bien des fois, et une fois surtout à la Guadeloupe au cours d'une nuit de déluge qui succédait à un effroyable cyclone, je me suis cru en possession d'une idée. Avec le jour, elle m'a fui. » (Introduction aux représentations du *Père humilié*, 1946).

Dans la pensée religieuse claudélienne, il existe une équivalence du Bien et du Mal, qui sont les deux pôles sur lesquels repose la Grâce. Il semblerait que Claudel ait imaginé un dialogue entre Pensée, la Juive aveugle mourante, et sa fille Sarah, devenue religieuse. Ce dialogue aurait montré l'impossible dialogue entre les deux religions, celle du Bien (le christianisme) et celle du Mal (le Judaïsme) étant entendu que le Judaïsme joue un rôle dialectique en vertu d'un principe de coïncidence des contraires. Le Mal est également béni en ce qu'il est un appel vers le Bien.

Lorsque la danseuse Ida Rubinstein fait demander à Claudel le texte d'un spectacle qu'elle mettrait en scène à l'Opéra de Paris, il commence par refuser puis rédige *La Sagesse ou la Parole du Festin* (d'après le livre des Proverbes et les évangiles de Luc et Mathieu), reprise d'un texte déjà rédigé lors de son séjour au Japon. Ce spectacle pour lequel Darius Milhaud a composé une musique ne sera pas donné en version scénique par la commanditaire, pas plus que *l'Histoire de Tobie et de Sara*, également proposée par Ida Rubinstein sur une musique de Stravinsky ni la *Danse des morts* (d'après Ezechiel) dont Honegger composera la musique. Ces œuvres seront inégalement achevées. Seule la *Danse des morts* a effectué une carrière au concert et au disque. En revanche, un autre projet d'Ida Rubinstein, qui aurait constitué l'un des éléments de cette Tétralogie du Mal, aura été mené à bien, *Jeanne d'Arc au bûcher*, créé avec succès en 1938 à l'Opéra de Paris avec la musique d'Honegger.

Etrangement, les trois projets bibliques, qui auraient pu rapprocher les écritures juives et chrétiennes, ont été abandonnés. Seul aura été monté celui qui se fondait sur la mythologie historique française. Cet échec est plus longuement évoqué dans un autre

ouvrage de Yehuda Moraly, *Claudiel metteur en scène* (1). Le cas de *Tête d'or* est plus complexe. La première version de la pièce date de 1889. Dans la mesure où non seulement l'œuvre n'est pas inachevée mais au contraire a été réécrite trois fois. C'est la dernière mouture qui nous intéresse ici.

Que raconte *Tête d'Or*, ce drame à la fois fulgurant et obscur, écrit par un jeune homme de vingt ans ? Tout commence par le sublime monologue de Cébès, constatant l'absurde de toute chose. Simon Agnel, un paysan est possédé par une force mystérieuse. Le deuxième acte nous le montre devenu Tête d'or, un général prestigieux ayant rendu à son pays épuisé, la force de combattre. Revenu victorieux de la guerre, il tue le vieux roi David pour prendre sa place et chasse sa fille, la Princesse. Au troisième acte, les armées de Tête d'Or sont arrivées au sommet du Caucase. Là, elles vont être vaincues. La Princesse errante, est crucifiée par le Déserteur, un ancien cuisinier du Palais. Tête d'Or mourant a encore la force de délivrer la Princesse et de la couronner.

La pièce évoque un héros imaginaire qui, devenu général, rend le courage à son peuple, tue le Roi David son adversaire, chasse sa fille, qui est torturée par un cuisinier du Palais. Avant de mourir, Tête d'or libère la Princesse. Ce long drame véhicule de nombreux mythes, de nombreuses considérations philosophiques et politiques bien ancrées dans les mentalités françaises de la fin du siècle. Tête d'or, par certains aspects, est un héros barrésien, nietzschéen également, farouche, énergique, individualiste, antisémite et anti-démocrate. Mais il n'échappera à personne que les lectures bibliques du jeune converti n'ont pas été inutiles. Les correspondances ne manquent pas entre Tête d'or et Saül. Un demi-siècle plus tard, les correspondances sont tout autres. Tête d'or, c'est Hitler. Lorsque Jean-Louis Barrault lui demande l'autorisation de monter la pièce en 1943, il refuse, vraisemblablement pour éviter de justifier le nazisme. Il va donc réorienter le sens de la pièce, non en refusant tout parallèle entre les deux « conquérants » mais en en tirant une leçon de sagesse politique et un message religieux. Le désir de conquête de tous les conquérants n'est que le double d'une réalité supérieure, le désir de l'absolu. Ce désir d'absolu, seule la Princesse, devenue l'Église catholique, pourra le satisfaire.

De ces réflexions va sortir un nouveau texte, jamais achevé. Dans cette pièce inachevée, on répète *Tête d'or*, des prisonniers d'un stalag répètent la pièce, sous la direction d'un metteur en scène au nom araméen, Simon Bar Yona. Claudel semble avoir hésité entre le Stalag et le camp de concentration, comme en témoigne une lettre à Honegger et comme l'évoque une phrase de Pierre Brunel, dans un article de la *Revue des Lettres Modernes* en 1965 : « Oui, qui sait s'il ne fallait l'effrayante pression des camps et ces gens littéralement fourrés, enfoncés, pétris l'un dans l'autre pour que cède la surface, l'enveloppe qui les séparait et que l'âme, enfin, devienne accessible à l'âme. »

Cette nouvelle version bute essentiellement sur la distribution du rôle de la Princesse

susceptible d'être joué à la fois par un garçon de café juif et par Simon Bar Yona (le fils de la colombe = le Christ). Ce problème provoque une sorte de court-circuit métaphysique et le projet sera abandonné dès 1950.

On répète *Tête d'or*, comme le volet manquant de la tétralogie des *Coûfontaine*, comme les volets inaboutis de la « Tétralogie du Mal » posent le problème, crucial chez Claudel de son rapport au judaïsme. L'auteur avait été dans sa jeunesse d'un antisémitisme extrême. Il évolua à partir des années trente avant de témoigner d'une rare compassion pour les victimes du nazisme, même avant la Guerre. Par la suite, il se réjouira de la création d'Israël. Reste que, même s'il pense qu'il existe un point où les contraires se fondent et s'abolissent, il n'a pas pu aller jusqu'au terme des œuvres qui auraient manifesté cette fusion.

Jean Genet.

Pendant une vingtaine d'années, Genet a poursuivi un projet jamais abouti, *La Mort*. Sartre l'évoque dans son *Saint Genet comédien et martyr* et Genet en publie même des *Fragments*. En dépit de l'inachèvement, cette œuvre, en quelque sorte une réponse à Sartre, irriguera sa production ultérieure. Ces *Fragments* sont au nombre de trois. *Fragments d'un discours*, *Le Prétexte*, *Fragments d'un second discours*. Le deuxième a pour objet l'impossibilité progressive de la création, une condamnation au silence liée à un « prétexte », sa liaison avec un jeune amant. Chez Genet, l'homosexualité est souvent liée à une rêverie funèbre et un désir d'anéantissement, qui se réalisera à l'intérieur même du texte inabouti, que Genet s'est refusé à montrer et qui ne sera pas retenu dans l'édition de ses œuvres complètes. On retrouvera cependant des préoccupations identiques dans divers textes ultérieurs, un brouillon intitulé *Les Folles*. La correspondance avec son agent et traducteur Bernard Frechtman montre souvent la pénible confrontation avec cette œuvre projetée qu'il envisage maintenant comme un diptyque intitulé *La Mort* composé d'un texte en prose et d'un cycle de sept pièces. Un autre texte, *Peur de mourir*, se rattache au même réseau thématique, évoquant l'autodestruction de l'œuvre, qui devrait emporter son créateur dans ce que Yehuda Moraly qualifie d'apothéose-chaos. Si le projet de *La Mort* n'a pas été réalisé en tant que tel, ne se serait-il pas infusé dans l'œuvre réelle, les quatre pièces d'un côté (*Les Bonnes*, *Le Balcon*, *Les Nègres*, *Les Paravents*), les divers écrits politiques ou théoriques d'un autre, composant d'une certaine manière ce double Traité du Bien et du Beau, double critique radicale de la morale et de l'esthétique aboutissant, en une somptueuse *coincidentia oppositorum*, à une abolition des frontières entre les principes contraires du Mal et du Bien, du Laid et du Beau.

Federico Fellini.

Le thème de l'impuissance créatrice était déjà présent chez Fellini dans *8 1/2*. Quelques années plus tard, le cinéaste réalise un scénario et prépare un nouveau film (*Viaggio di G.Mastorna*). Alors que tout est prêt pour le tournage, il abandonne le projet, dont le scénario a cependant été publié en 1995, après sa mort. Il existe certainement des causes conjoncturelles à cet abandon, dissensions entre Fellini et le producteur De Laurentis, maladie du cinéaste. Ce *Viaggio* évoque l'itinéraire d'un violoncelliste qui, à travers divers épisodes, s'éloignerait de l'Enfer pour atteindre une sorte de paradis de l'indifférence, à travers des décors étranges, parmi des créatures irréelles. Yehuda Moraly montre sans difficulté comment divers éléments de ce scénario plusieurs fois remis se retrouvent dans d'autres films, *Toby Dammit* (1968), *Ginger et Fred* (1985), *La Voce della Luna* (1990) ainsi que le court-métrage *Fellini, a director's notebook* (1969), tourné pour une chaîne de télévision américaine, et à un moindre degré (un décor, un élément narratif) dans *Roma*, *Prova d'orchestra* ou *La Citta delle donne*. Au-delà des ressemblances, ces films jalonnent l'itinéraire spirituel de Fellini, qui se libère progressivement de la tutelle de l'Eglise et envisage un Au-delà différent de celui que la tradition catholique lui a proposé (de ce point de vue, il se rapproche de Genet qui envisageait un Au-delà particulier où se confondraient dans la mort les valeurs contraires. Chez le cinéaste italien, cette abolition/confusion de contraires se fait au prix d'une sorte d'au-delà du bien et du mal et d'une indifférenciation finale des valeurs.

Comme chez Claudel, comme chez Genet, au moment où il va dire une chose essentielle, et figurer l'abolition des frontières entre judaïsme et christianisme, entre Bien et Mal, entre Ici-Bas et Au-delà, le créateur s'arrête, comme frappé de paralysie.

La remarque est en fait de première importance, par ce qu'elle nous découvre sur les mécanismes de la création. Toutefois, Yehuda Moraly ne se limite pas à étudier deux auteurs et un cinéaste qui l'auront accompagné pendant toute sa vie. Comme il le note dans sa conclusion, « les trois sujets qui ont été traités dans ce texte ne l'ont été qu'à titre d'exemple. Il faudrait étendre ce début de recherche à un cadre plus vaste, idéalement collectif et interdisciplinaire : musique, poésie, art, philosophie ». Et de convoquer le mythe d'Orphée : s'il regarde Eurydice enlevée aux Enfers et comprend la cause profonde de son art. Dans une légende chinoise, un peintre s'épuise à peindre un dragon, qu'il finit par réduire à une ligne sur la page blanche. Il a peint non le dragon mais son essence. Encore cette ligne est-elle de trop car le point limite de l'art c'est le néant.

A travers les trois études sur Claudel, Genet et Fellini se profile donc, en filigrane, une théorie tragique de la création.

1. PUFC, 1998, pp.191-255.



10/2013

Une voie tout intérieure - entretien Yehuda Moraly/Esther Orner

E. O. En lisant votre impressionnant curriculum vitae, je me suis demandée par quoi commencer – par votre parcours universitaire, par votre vie de comédien ou encore par l'auteur de pièces de théâtre ?

Tout me semble vous caractériser. Dans quel ordre vous définiriez-vous ?

Y. M. Ma vie de comédien a été très brève. J'ai continué en écrivant des pièces. Et en Israël, j'ai été engagé comme chercheur. Mais je crois qu'on ne peut être un bon chercheur de théâtre que si on a eu l'expérience de la création.

Mon rêve, c'était de faire des films. Mais, en 1966, quand je suis arrivé à Paris, c'était un âge d'or pour le théâtre. Les années où j'ai étudié le théâtre, à la Sorbonne, avec Bernard Dort, chez Lecoq, puis chez Vitez, Debauche et Merzer, ont été merveilleuses.

Je voyais plusieurs spectacles par soir, partais avant la fin pour rentrer dans un autre théâtre. Il y avait des recherches très différentes les unes des autres mais toutes fascinantes. Celles du Mouvement Panique (Arrabal, Savary, Garcia, Copi), celles, diamétralement opposées, du théâtre politique, ou celles d'Antoine Vitez dont chaque spectacle était une surprise.

Pour me donner des rôles, j'ai écrit des pièces. C'est d'ailleurs comme ça que je suis arrivé en Israël. Envoyé par Gérard Benhamou, Shosh Avital m'a vu dans *Les Catcheuses* au Festival d'Avignon et m'a proposé de venir au Festival du Printemps. Quand, en 1980, je suis arrivé ici, j'ai commencé à mettre en scène les pièces que j'avais écrites. Et quand j'ai été admis à l'Université Hébraïque, la recherche est devenue l'objet principal de mon activité. Maintenant, c'est, de loin, ce que je préfère. Le mariage de raison est devenu mariage d'amour.

E.O. Et toujours en regardant votre curriculum vitae, je me suis demandée si je devais m'adresser à Jean-Bernard Moraly ou à Yehuda Moraly. Le passage d'un prénom (Chem en hébreu) à un autre n'est pas anodin.

Y. M. Au début, tout était simple. En Israël, je suis revenu à mon prénom hébreu et j'ai laissé tomber mon prénom français. Je l'ai même fait effacer de ma carte d'identité israélienne. Mais tout s'est compliqué. Mes amis israéliens aimaient beaucoup mon prénom français, exotique, et pas du tout mon prénom hébreu, banal. Ils continuent donc de m'appeler Jean-Bernard. Et puis ce que j'écrivais en France était signé Jean-Bernard. Quand tout à coup j'ai changé de prénom, ça a jeté un froid. Donc ce que j'écris sur Genet est signé Jean-Bernard. Ce que j'écris sur Claudel, Yehuda.

Si en Israël la situation est claire, Yehuda, en France je ne sais plus quoi faire. Des fois je signe Jean-Bernard, des fois Yehuda, des fois Jean-Bernard (Yehuda), des fois

Yehuda (Jean-Bernard). Quel désordre.

E.O. Je m'adresserai à vous, Yehuda, plutôt qu'à Jean-Bernard.

Il serait intéressant, Yehuda, que vous nous disiez pourquoi vous aviez choisi de travailler sur Genet et sur Claudel.

Vous avez été le premier à écrire une biographie très appréciée sur Genet, et même invité à *Apostrophes*, si je ne m'abuse.

Y. M. En 1969, Victor Garcia a monté une pièce très peu connue de Claudel, *La Sagesse ou la Parabole du Festin* où je jouais, avec Charlotte Szlovak et Chantal Akerman. En même temps, il préparait sa mise en scène du *Balcon* à Sao Paulo, que j'ai vue ensuite, en film. Et quand Robert Abirached m'a proposé de choisir comme sujet de recherche, entre Genet et Claudel, j'ai choisi le premier sujet comme mémoire de maîtrise et le second comme sujet de doctorat (sur le conseil de Chantal Akerman qui m'a dit : "Prends Claudel, c'est un sujet qui continuera d'intéresser"). Et mon travail a été très apprécié. C'était une époque où les chercheurs, Bernard Dort, Jean-Jacques Roubine, étaient à la fois des passionnés de théâtre et des poètes qui savaient donner à leur enseignement un tour très personnel. Je les regrette beaucoup. Leur humour me manque et leur grande générosité.

Au cours de ma recherche sur Genet, entamée en 1969, j'ai découvert un trésor : la correspondance qu'il avait échangée avec son agent et traducteur Bernard Frechtman. Cette correspondance, qui n'a été que très partiellement publiée, détruisait totalement la légende qu'avait bâtie, autour de Genet, le livre de Sartre : un criminel devient brutalement écrivain en prison. Dans ces lettres, écrites dans différents hôtels où il écrivait sans relâche, apparaissait un créateur acharné, ambitieux, soucieux de bâtir une œuvre classique, éternelle. Ce nouveau point de vue m'a permis d'écrire *La Vie écrite* qui était le premier essai biographique sur Genet, puis *Le Maître fou* qui mettait en évidence chez lui un système esthétique très original, et très cohérent, exposé dans des textes apparemment hagards, décousus, et fous.

Mon travail sur Claudel révèle aussi un créateur très différent d'une image de marque (le poète catholique et conservateur) qui est très éloignée de la réalité. Les différentes tentatives de mise en scène, révolutionnaires, qu'il a rêvées montrent le créateur d'un nouveau système de théâtre sacré, encore à réaliser. Dans *Claudel metteur en scène*, j'ai publié certaines de ces expériences qui montrent à quel point son rêve théâtral est encore bien en avant du théâtre tel qu'il se pratique.

Enfin, continuant les recherches de ces deux grands créateurs (pas si opposés qu'on peut le croire), qui ont tous deux réfléchi aux mécanismes de la création elle-même, je me suis mis à m'interroger moi aussi sur les mécanismes de la création. Le premier thème a été les rapports entre création et voyance. Pour Claudel, le poète est une sorte de prophète dont les visions doivent être lues, interprétées. Par exemple, il était persuadé d'avoir, en 1889, prédit l'ascension d'Hitler dans *Tête d'Or* –et c'est pour cette raison, à mon avis, qu'il en a toujours refusé les droits à Barrault, qui voulait monter la pièce pendant l'Occupation. Ce qu'écrit Genet semble prédire les événements et non pas les décrire. *Le Balcon*, en 1956, semble une anticipation de mai 1968. *Les Nègres*, en 1958, semblent copier les slogans des Black Panthers des années 70. Dans *Les Paravents*, qu'il commence en 1955, juste après le début des "événements d'Algérie", il montre, non seulement la victoire du soulèvement, le départ des Français d'Algérie, mais encore l'embourgeoisement de la révolution algérienne et ses difficultés à se définir par rapport aux valeurs occidentales, ce qui est

un phénomène tout à fait récent. Fellini, lui aussi, dans *8 1/2*, en 1963, prédit exactement ce qui va lui arriver en 1965 : un metteur en scène abandonne un film dont les décors sont déjà construits et les acteurs déjà engagés.

E.O. Fellini me rappelle que vous avez consacré beaucoup de temps et écrit des articles et des livres sur le cinéma en posant un regard tout à fait neuf qui a pu provoquer la controverse.

Ce que vous révélez au sujet des *Enfants du Paradis* ne doit pas plaire à tout le monde.

Y.M. J'étais fou des *Enfants du Paradis*, comme tout le monde, puisqu'il est considéré comme le plus beau film français, un des plus beaux films du monde (l'Unesco a bâti pour lui un abri souterrain pour le protéger en cas de catastrophe nucléaire). Devant mon enthousiasme, deux amis, David et Yaël Cherki, m'ont conseillé de le revoir : ce serait une œuvre antisémite. Je l'ai revu. J'ai surtout découvert le scénario original de ce film et son histoire, si particulière.

Il a été conçu en 1942, au plus noir de la guerre, comme une colossale superproduction européenne (il coûte 68 millions de francs, le prix de vingt films ordinaires). Il est tourné en 1943 avec les stars collaborationnistes de l'époque, Arletty, Le Vigan, deux amis intimes de Céline et de l'occupant (Arletty tourne le rôle enceinte de son ami allemand), Barrault (qui a tourné pour la Continental), puis Renoir, qui remplace Le Vigan lorsqu'il abandonne le film, après le débarquement américain en Italie. Il est monté, après la Libération, en 1944. Il est projeté en 1945, après la fin de la guerre, auréolé d'héroïsme, celui de la "collaboration dans la clandestinité" de deux artistes juifs, Joseph Kosma, pour la musique, Alexandre Trauner, pour les décors.

Or, quand on lit le scénario, on s'interroge. La folle histoire d'amour, celle de Baptiste et de Garance, se double d'une folle histoire de haine, irraisonnée, celle du doux Baptiste, "l'homme blanc", pour un personnage toujours souriant mais profondément inquiétant, Josué, Jéricho, le Marchand d'habits, omniprésent, omniscient, aux mille visages. Celui-ci n'est pas ouvertement désigné comme Juif mais il en a les caractéristiques si célèbres, en 1942, dans la propagande antisémite directe de l'époque, si savamment orchestrée : la laideur, la trahison, l'amour de l'argent, de la matérialité, une méchanceté profonde cachée sous un masque de moralité et de douceur servile. Dans le texte de 1942, Deburau, l'artiste voyant, tue deux fois le Marchand d'habits : sur scène, dans la pantomime *Chand d'habits* et dans la réalité, à la fin du film (scène coupée, avec une dizaine d'autres apparitions du personnage, dans le film qu'on peut voir aujourd'hui). Si le film avait été montré comme il avait été conçu, le public aurait ressenti, de l'intérieur, les motifs de la haine irraisonnée de Deburau. Il aurait tué, avec lui, avec le même sentiment de purification, de libération, cet horrible personnage, ennemi de l'amour, la grande valeur du film. Il aurait écrasé ce rat humain dont la mort purifie le monde, exactement ce qui se passe, en 1942, dans une Europe se purifiant des éléments étrangers, impurs, inesthétiques.

"Pourquoi fouiller l'ordure ?", m'a dit Chantal Akerman, dégoûtée, et elle avait absolument raison. J'ai pourtant continué à fouiller. J'ai alors découvert ce fait sensationnel : la fameuse "collaboration dans la clandestinité" des deux artistes juifs, Joseph Kosma et Alexandre Trauner (dont les noms, aujourd'hui, remplacent, dans toutes les Histoires du cinéma, ceux des artistes aryens) avait été très farouchement

contestée par les artistes aryens qui se sont toujours déclarés seuls auteurs de la partition et des décors. Accusations, procès, etc. Pour *Les Enfants du Paradis*, le génial Joseph Kosma n'a écrit que la mélodie de la pantomime *Chand d'habits* et Maurice Thiriet, le "prête-nom", a fait le reste, ce qui n'est pas peu pour une fresque cinématographique de trois heures et quelque. Quant aux décors, les admirables maquettes de Trauner, partout exposées, ont été réalisées après la guerre. Pendant le tournage, il était dans le maquis. L'essentiel du travail, la construction a été effectuée par Léon Barsacq. Prête-nom ? De toute façon, en 1942 ou en 1943, ni Trauner ni Kosma n'ont reçu un centime pour une collaboration informelle, partielle, et qui aurait pu, en cas de besoin, être totalement effacée. Il se pourrait donc bien que cette légende ait été entamée en 1945 au moment où Marcel Carné, antisémite (il n'y a qu'à lire ses Mémoires), collaborationniste porté aux nues par la presse fasciste, représentant de la France de Vichy et de sa créativité, cherche à se "blanchir", comme on disait à la Libération avec de la poudre de Juif, et à masquer la véritable nature du film dont il a coupé la fin et plusieurs passages. Mes amis Cherki y voyaient un film antisémite. C'est évidemment improuvable mais on pourrait y voir un film de propagande à la française, pas à l'allemande : tout en finesses, tout en nuances, en non-dit, en suggéré.

Vous me permettez un autre exemple. Si on arrête le film sur l'image des rideaux des bains turcs où le Comte de Montray est assassiné à la fin du film, on est stupéfié de découvrir une étoile de David, mise en valeur par un effet d'éclairage (c'est ce que m'a dit Charlotte Szlovak, à qui j'ai envoyé l'image). En 1943, une étoile de David, est-ce vraiment un hasard ? Cette étoile de David aurait pu être mise en valeur et suggérer que le Comte, l'autre traître du film, l'autre visage de l'argent, est lui aussi un Juif, comme le Comte de la Chesnaye dans *La Règle du Jeu* de Jean Renoir (1939) se révèle être un Rosenthal. Deux traîtres, deux morts, deux Juifs. En 1942, tout est net. En 1945, tout est totalement voilé. En 2013, j'essaye de dévoiler mais c'est comme déboulonner la Tour Eiffel.

Cette analyse (que j'ai continuée plus tard avec d'autres films de l'époque) interdirait donc tout à fait la théorie partout dominante d'un cinéma français des années de guerre, apolitique ou même résistant. En tout cas cette recherche a déjà causé chez moi un bouleversement. Les valeurs encensées par le film (l'amour fou, la négation de la matière, la créativité), sont toujours les miennes. J'ai réalisé que je devais absolument me débarrasser de l'"homme blanc", dont la douceur assassine. L'embêtant, c'est que j'aime toujours le film, qui est vraiment extraordinaire. Mais un artiste, même génial, comme Prévert, comme Carné, est toujours un valet du Pouvoir. En 1942, avec le recul, c'est dégoûtant mais qu'est-ce qu'on pensera des auteurs de 2013, en 2083, ou là-haut, devant le grand Tribunal céleste ?

E.O. Il me semble que c'est après ce film ou tout de suite après guerre que Marcel Carné s'est brouillé avec Joseph Kosma.

Je le tiens de Lily Kosma que malheureusement je ne peux plus interroger. Elle a tout fait pour les réconcilier. Carné n'a plus jamais voulu revoir Joseph Kosma. Votre analyse nous donne une clé.

Passons à la question suivante:

J'ai lu votre projet sur *L'œuvre impossible* qui me paraît passionnant. Où en êtes-vous et pouvez-vous nous dire de quoi il s'agit ?

Y.M Il existe souvent chez un artiste une œuvre méditée, rédigée puis abandonnée, reprise, toujours inaccessible, « impossible ». Le but de la recherche est de montrer que précisément ce projet inabouti, que l'on doit reconstituer à l'aide de brouillons, de récits, constitue la clé de l'œuvre, ce qu'elle a d'essentiel. J'utilise pour le moment trois brouillons. Le premier est un projet de pièce où Claudel tente de lier Judaïsme et Christianisme. Dans ce texte presque inconnu, jamais représenté, il met en scène *Tête d'or* dans un camp de prisonniers pendant la deuxième guerre mondiale. Un prisonnier Juif et un prisonnier au nom Juif, Simon Bar Yona, le fils de la colombe, s'y affrontent, comme le Judaïsme et le Christianisme. Le deuxième brouillon est un projet sur lequel Genet a travaillé pendant presque vingt ans, *La Mort*, où il voulait fonder une nouvelle morale et une nouvelle esthétique. Le troisième est un extraordinaire scénario de Fellini, *Le voyage de G. Mastorna*, un voyage au pays des morts, abandonné en cours de tournage, et sans cesse retravaillé, repensé. Dans les trois cas, j'essaie de montrer que les projets inexprimables constituent les approches les plus aiguës de l'œuvre de l'artiste. Je pourrai étendre la recherche à des musiciens (*Moïse et Aaron*, que Schoenberg n'a jamais terminé), à des peintres (le projet des *Nymphéas*, que Monet n'a jamais terminé après des dizaines d'années de recherche et qui n'a été exposé qu'après sa mort), à des écrivains (*Le Procès* que Kafka n'a jamais terminé).

E.O. Et vous, avez-vous une oeuvre impossible, je ne dirais pas dans vos tiroirs, mais en vous ?

Y.M Evidemment, « L'œuvre impossible » est porteuse de sens chez des écrivains dont la technique est tellement sûre, l'inspiration tellement puissante qu'ils savent toujours, sauf dans ce cas, mener à bien leurs projets. Ce qui est loin d'être mon cas. Mais en y réfléchissant j'ai dans mes tiroirs une œuvre à laquelle j'ai beaucoup travaillé, à travers d'innombrables versions et que je rêve toujours de terminer. Le texte s'appelait *Le Jardin des Muses* et il se déroulait dans un bout de gazon où les fées de l'Art, la peinture, la littérature, etc tournaient en grand secret un film, une seule séquence, toujours reprise, retravaillée. On y voyait le dérisoire de l'entreprise artistique, les rapports violents qu'elle suscite, l'absurde culte de soi. Cette mise en accusation du processus de création me semble effectivement constituer un thème récurrent dans la plupart des pièces que j'ai écrites, des *Catcheuses* au *Tombeau des Beaux-Arts*, en passant par *Strip* et *Sissi en enfer*, et même dans mes projets de recherche (l'artiste valet du pouvoir, l'œuvre impossible). Merci de m'y avoir fait réfléchir !

E.O. Parmi les pièces de théâtre que vous avez écrites et fait jouer, lesquelles vous satisfont le plus ?

Y.M *Strip*, qui est une comédie musicale écrite en hommage au *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, me semble être ma pièce la plus réussie. Mais elle a un thème qui ne correspond plus vraiment à ce que je suis, et je serais gêné, je crois, de la voir mise en scène. Le texte que je préfère est inédit dans sa nouvelle version, c'est *Le Tombeau des Beaux Arts*, une promenade dans le tombeau de l'Art où différents artistes (Maria Callas, Salvador Dali, Edith Piaf, etc) racontent leur mort.

La finale a été publiée, il y a deux ans, dans *Continuum (Les merveilles du fond des mers)*. Pour apprécier ces monologues farfelus, il faut connaître l'œuvre des artistes. C'est dans la manière dont tout est déformé, tordu, que ça fait sourire. Pas grand monde, mais j'ai de l'espoir.

E.O. Au début de l'entretien vous dites « Pour me donner des rôles, j'ai écrit des pièces. C'est d'ailleurs comme ça que je suis arrivé en Israël, au Festival du Printemps. »

Je dirais que c'est la raison technique de votre venue en Israël. Est-ce que votre installation en Israël avait des raisons plus anciennes, plus profondes ? Pourriez-vous nous éclairer sur votre trajectoire de l'Algérie, via la France pour aboutir en Israël ?

Y.M. Je n'ai pas eu, comme vous, d'éducation juive ou sioniste. Ma Bar- Mitsva a marqué la fin de tout semblant de pratique religieuse. Mon ignorance était extrême. J'étais un parfait exemple d'assimilation, totale, enthousiaste, aux valeurs françaises, occidentales. Or, en même temps, très tôt, profondément, j'ai eu le sentiment que ces valeurs étaient vaines, que l'Art, l'ambition artistique, la liberté, l'amour fou étaient des notions dangereuses, destructrices. (Dans *Le Jardin des Muses*, que j'ai rédigé à vingt ans et quelque, les fées de l'Art sont des vampires). J'ai très tôt, dans la douleur la plus totale, essayé de revenir au Judaïsme, dont je ne connaissais vraiment rien, et dont je ne connais toujours pas grand-chose. Finalement je me suis dit qu'il n'y a qu'en Israël que je pourrai vraiment découvrir ces valeurs. Je suis d'ailleurs persuadé que sans le premier exil (celui d'Algérie, que je n'ai pas choisi), je n'aurais jamais eu la force de m'arracher à la France. L'arrivée en France a été (comme pour tous les rapatriés d'Algérie, je crois) extrêmement pénible et quand je suis arrivé en Israël, immédiatement, j'ai eu l'impression d'être rentré à la maison. A Paris, l'attaché culturel de l'Ambassade d'Israël m'avait dit : « Vous savez cueillir des oranges ? » Je me suis dit : « Bon, s'il faut cueillir, je cueillerai ». A ma grande surprise, Israël était bien plus vivant, même du seul point de vue culturel, que Paris.

E.O. Si votre culture de base est française, en choisissant de vivre et de travailler en Israël, vous vous êtes engagé d'une certaine manière à promouvoir un théâtre israélo-juif. Pensez-vous que l'art juif a un rôle à jouer ici ou ailleurs ?

Y. M. Dans un monde de plus en plus divisé, l'art juif peut servir de lien, entre religieux et non religieux, entre Israéliens et Juifs de la Diaspora, entre hommes et femmes (il n'y a rien de tel que des répétitions pour bien se connaître), entre normaux et handicapés.

Il y a donc longtemps que je rêve d'un théâtre juif musical, à la fois drôle et lyrique qui, contrairement au théâtre de l'absurde qui crie contre l'absurde du monde, tenterait au contraire d'expliquer le monde. J'ai écrit un cycle de quatre pièces (dont certaines ont été quand même montées !), qui décrivent mon parcours de la Diaspora à l'Israël de demain. La première est *Gimpel le naïf*, d'après Singer, la seconde *Jours du Messie*, d'après Goldfaden, la troisième *Altneuland*, d'après Herzl, la dernière *Voix*, d'après Peretz.

Quand, il y a trente ans, je parlais de théâtre juif, musical, religieux, les gens

écarquillaient les yeux. Depuis se sont créées des dizaines de groupes théâtraux travaillant sur des matériaux venant de la tradition juive. Mais les groupes sont extrêmement séparés. Les religieux restent entre eux (hommes et femmes travaillant à l'écart, comme à Emouna ou à Aspaklaria), les musiciens font des concerts admirables (*Koulmous anefech*, d'André Hajdu) mais ne veulent pas participer à des représentations théâtrales. Mon projet était justement de me servir du théâtre pour unir : un groupe de comédiens-créateurs, de tous les âges, acteurs et musiciens ensemble et pourquoi pas, normaux et moins normaux, ensemble, qui travailleraient sur ces quatre textes. Un théâtre juif et musical qui serait à la fois étude et jeu.

A la limite ce serait d'un théâtre sans public que je rêve, d'un groupe où l'on répèterait les textes pour le simple plaisir du travail de répétitions. Plaisir qui est très grand, bien plus grand que celui des représentations.

Yehuda Jean-Bernard Moraly en trois actes

Par Steve Krief | L'Arche | 11/04/2014 | 13h39



Rencontre avec le grand critique et professeur de théâtre à l'occasion de la sortie de son dernier livre *L'Oeuvre Impossible : Claudel, Genet, Fellini*.

L'Arche : Pouvez-vous nous parler de votre parcours théâtral ?

Yehuda Jean-Bernard Moraly : En 1966, quand je suis arrivé à Paris, je voulais faire du cinéma. C'était alors un véritable âge d'or du théâtre, avec des recherches très différentes mais toutes fascinantes, les premiers spectacles de Chéreau, qui m'ont bouleversé, ceux du Mouvement Panique (Arrabal, Savary, Copi), les grands spectacles politiques, dont Bernard Dort, dont je garde un très vif souvenir, était le spécialiste, la recherche de Vitez, dont chaque spectacle était une merveilleuse surprise. J'ai étudié chez Lecoq, à l'Ecole du Théâtre des Amandiers, avec Debauche, Vitez et Merzer et à la Sorbonne, à l'Institut d'études Théâtrales, avec Dort, Roubine et Abirached. Ce sont des années où j'ai énormément reçu. J'ai commencé à jouer, un peu, et j'ai écrit des pièces. La première, *Les Catcheuses*, a été montée par Daniel Mesguich, dont c'était le premier spectacle et a obtenu un

succès qui s'est prolongé, en France et à l'étranger. *Le Tombeau des Poupées* a été monté en 1983 au Palais de Chaillot dans de superbes décors de Karen Abd El Kadder.

Quand je suis arrivé en Israël, en 1980, j'ai mis en scène des pièces que j'avais écrites. *Strip*, en 1982, a eu un grand retentissement. J'ai monté aussi une comédie musicale pour personnes à besoins spéciaux, *La Belle et la Bête*. Récemment une jeune metteur en scène, Nira Moser, m'a fait le grand cadeau de remonter - exactement 30 ans plus tard - cette comédie musicale avec des personnes aux besoins spéciaux, toujours avec les très beaux chants écrits par ce remarquable compositeur francophone qu'est Gilbert Sabbah et la participation d'une chanteuse non-voyante, extraordinaire, Iris Ben Schimol. Et puis il y a eu la découverte du théâtre yiddish, de son fondateur, surtout, Abraham Goldfaden. La pièce que j'ai montée au Khan d'après I.B. Singer, *Gimpell le naïf* est un hommage à Goldfaden. C'est alors que je suis entré à l'Université hébraïque et, pour y rester, il m'a fallu aborder le théâtre d'une autre manière : celui de la recherche. J'ai alors écrit plusieurs livres, sur Genet, *La Vie écrite* (1988), qui a été sa première biographie, *Le Maître fou* (2009), sur ses textes théoriques, très peu connus et si intéressants, sur Claudel (*Claudel metteur en scène*, 1988). Plus récemment, j'ai entamé une recherche sur les représentations voilées de personnages juifs au Théâtre et au cinéma. *La Revue de l'histoire de la Shoah* a publié, l'année dernière, un article que j'ai écrit sur le personnage de Josué, dans *Les Enfants du Paradis*.

Quand j'ai été directeur du Département d'Etudes Théâtrales à l'Université, j'ai organisé de nombreux colloques (Théâtre et musique, Théâtre dans Société pluriculturelle, Théâtre comme Tikoun Olam) qui étaient de longues fêtes, mêlant conférences, spectacles originaux et spectacles invités. Avec très peu de moyens, nous avons réussi à monter plusieurs spectacles par an, dont certains, je crois, sont restés dans les mémoires.

J'ai maintenant un grand projet de théâtre musical juif, un ensemble de quatre pièces montrant une libération progressive, une alya théâtrale, de *Gimpell*, à *La Musique* (qui a été lue à France Culture) en passant par *Altneuland*, une adaptation du livre prophétique d'Herzl et les *Jours du Messie*, la dernière pièce, bouleversante, d'Abraham Goldfaden. J'espère un jour réaliser ce rêve ou le voir se réaliser.

J'ai d'autres rêves, plus modestes, celui de cycles de lectures permettant de découvrir les trésors du théâtre juif, les pièces de Peretz, de Goldfaden, de Shalom Aleichem, celles de ce prodigieux dramaturge aujourd'hui oublié, Alfred Savoir dont les pièces, que nous avons montées au Département, sont de pures chefs-d'œuvre.

Pourquoi le choix d'auteurs aussi différents dans votre livre ?

Pour découvrir l'œuvre impossible d'un créateur, il faut très bien connaître sa vie, ses projets, ses brouillons puisque par définition, cette œuvre qui n'a pas abouti, n'a pas été publiée, ou entièrement réalisée. Or, je connais bien Claudel, Genet et Fellini qui ont été les grandes passions artistiques de ma vie.

Tout a commencé avec Genet et la découverte, pendant l'écriture de ma maîtrise, d'un trésor d'Ali-Baba, les papiers de son agent, juif, Bernard Frechtman, qui venait de se suicider - en grande partie à cause de Genet - mais qui détenait chez lui les brouillons des œuvres, ceux des projets inachevés, et une énorme correspondance. Dans la correspondance, j'ai découvert l'existence de cette

œuvre, *La Mort*, sur laquelle il a si longtemps travaillé. En analysant les brouillons qui ont subsisté de ce grand projet, je me suis rendu compte qu'il fournissait la clé de l'œuvre. Des textes mystérieux comme *Le Balcon*, ou *Les Paravents* répondaient parfaitement aux objectifs qu'il s'était fixé dans *La Mort*. C'est une des caractéristiques de l'œuvre impossible : elle n'est pas aboutie mais éclaire le reste de l'œuvre d'une manière totalement nouvelle, et cohérente. Plus tard, je me suis aperçu qu'on pouvait opérer la même démarche avec Claudel. Cet auteur, si prolifique, avait lui aussi un projet qui l'a longtemps hanté, celui de la quatrième partie du cycle des Coufontaine où devaient dialoguer les deux Testaments, le Judaïsme et le Christianisme. Et ce désir de dialogue entre les deux religions constitue également la clé de l'œuvre de Claudel, présentant souvent (comme Genet, d'ailleurs) l'identité des contraires.

J'ai essayé ensuite, de transformer ces résultats de terrain en principe. Dès que j'aborde une œuvre nouvelle, j'essaie de découvrir, dans la biographie, l'œuvre qui n'a pas été réalisée et qui a longtemps hanté le créateur. C'est ainsi, qu'entre autres, je suis arrivé au *Voyage de G. Mastorna*, ce film qui a hanté Fellini jusqu'aux derniers moments de sa vie et qui, sans avoir été réalisé, est la clé de tous les autres.

J'ajouterai que Claudel, Genet, Fellini semblent différents mais ils ne le sont pas tellement, au fond. J'ai déjà beaucoup écrit sur le paradoxal parallèle qu'on peut effectuer entre Claudel et Genet (mêmes haines, l'art psychologique, pédagogique, mêmes modèles, le théâtre grec, la cérémonie religieuse, mêmes rêves d'un théâtre sacré, nouveau, qui transforme le spectateur comme une cérémonie religieuse). Et si on lit mon livre, on s'apercevra que l'image de marque de Fellini, les spaghettis, l'érotisme rieur, masque son œuvre. Lui aussi est un mystique dont la quête s'opère loin des religions établies.

Qu'est-ce qui vous a le plus marqué dans chacun de ces textes ?

Une des étapes du projet de Claudel (le dialogue entre le Judaïsme et le Christianisme) est une pièce étonnante, *On répète Tête d'Or*, qui a été publiée dans l'édition critique de *Tête d'or* par Michel Lioure. A 81 ans, Claudel réécrit *Tête d'or*, la pièce qu'il a écrite à 21 ans, en 1889. Il en situe l'action dans un camp de prisonniers, pendant la deuxième guerre mondiale et y présente le dialogue de deux personnages Simon Bar Yona (le Fils de la Colombe, c'est-à-dire le Christ) et le « Youpin du 127^e », la synagogue, le prisonnier qui jouera le rôle de la Princesse. Étrangement, le « Youpin du 127^e » est bien plus agressif, déterminé, que le « fils de la colombe » et Claudel interrompt le dialogue, « horrifié ».

Je suis sûr qu'aujourd'hui, ce texte, reconstruit selon les objectifs de Claudel pourrait constituer un spectacle étonnant. Claudel avait pris de Jacques Perret (*Le Caporal épinglé*) des cours d'argot de prisonniers et avait écrit cette version en argot.

La Mort de Genet est aussi un texte extraordinaire. Les brouillons inédits que j'évoque dans le texte désignent un rêve ambitieux. A part *Fragments*, il y a aussi *Les Folles* qu'il a commencé après avoir vu une parodie effectuée par Robert Hirsh chez Francine Weisweiler, amie de Cocteau.

Quant au *Voyage de G. Mastorna*, dont le scénario a été publié très récemment aux Editions Sonatine, si le film avait été tourné, il aurait mis en évidence la lecture métaphysique qu'on peut faire des films de Fellini. Le scénario décrit un voyage au pays des morts effectué par un violoncelliste victime d'un accident d'avion. La

couverture du livre est empruntée à la bande dessinée que Milo Manara a tiré des premières séquences du film.

L'aspect asymptotique d'une œuvre est-il motivant ou frustrant pour l'auteur ?

L'expérience de l'œuvre impossible, que le créateur tente toujours de rencontrer, sans y parvenir jamais, est extrêmement douloureuse. Je décris, dans le texte, les souffrances de Mallarmé aux prises avec le projet du livre auquel il se consacre presque trente ans avant d'en détruire les brouillons. J'évoque celles de Claude Monet, détruisant des toiles de son grand projet des *Nymphéas* qui n'a été montré au public qu'après sa mort. Genet frôle par deux fois le suicide, en 1952 et en 1964. Claudel tombe malade, après l'échec d'une des étapes du grand projet, le grand spectacle musical rêvé pour l'Opéra de Paris et Ida Rubinstein. Ce n'est qu'après un long séjour en clinique que Fellini renonce au projet du *Voyage de G. Mastorna*.

C'est la traversée de la forêt obscure, dont Genet parle, après Saint Jean. Mais cette période de crise est suivie, souvent, d'une renaissance de l'artiste - une renaissance qui s'effectuera dans un autre registre.

Yehuda Jean-Bernard Moraly, *L'Oeuvre impossible: Claudel, Genet, Fellini*. Editions Le Manuscrit.

Présentation du livre le 7 mai à 16h30 à l'Université Hébraïque de Jérusalem. Avec la participation de Thérèse Malachy, Betty Rojzman, Cyril Aslanov et Yaël Grinberg.

Le 8 mai à 19h30 à la Librairie du Foyer de Tel Aviv.

Soirée du 06.01.14 chez Vice-versa : présentation du dernier livre de Yehuda Jean-Bernard Moraly

<https://www.youtube.com/watch?v=VbmTScL13Eo>