

DANS LES JARDINS D'ISRAËL IL NE FAISAIT JAMAIS NUIT

ENTRETIEN AVEC MARGUERITE DURAS

Il n'était pas d'accord.

Il disait que l'absence de Dieu n'était équivalente à rien. Sinon à elle-même.

Il savait que ces choses-là, tout le monde les avait pensées mais il ne pouvait pas se défaire d'en souffrir.

Longtemps il avait cru que c'était dans la Chimie qu'il trouverait le défaut, par où sortir, retrouver l'air. Et puis ensuite dans la Philosophie.

Mais non.

C'est peu après qu'il avait lu ce livre du Roi d'Israël sur la vanité et la poursuite du vent.

M. D.

Noms d'auteurs

Marguerite Duras. De quoi voulez-vous parler ?

Cahiers. Des Enfants.

M. Duras. Ça ne marche pas très bien. C'est mal sorti. Le 29 mai, à la fin de Cannes, la plus mauvaise sortie de l'année. Mais là, encore une fois, j'ai été prévenue quand ça a été trop tard, je l'ai appris par mon avocat et je m'en suis désintéressée.

Cahiers. Il n'y a plus les noms magiques des films précédents, Aurélia Steiner...

M. Duras. Il n'y a plus de noms du tout. Il y a des prénoms qui changent. Le plus important de notre travail commun avec Turine et Mascolo, ça a été de garder ce comique initial populaire, intégralement, de n'en perdre rien. Mes co-auteurs ont été terribles sur ce point et bravo.

Mais vous savez que je n'ai toujours pas vu le film. Sur ordre du juge, les Berthemont ont été obligés de me le montrer, mais ils me l'ont montré sans les noms de Turine et Mascolo. Alors je suis sortie dès le générique.

Cahiers. Comment des gens, petits producteurs, qui connaissent ton travail, peuvent-ils en venir là ? Si c'était une grosse compagnie, on pourrait dire qu'ils méprisent les droits des auteurs, mais là ?

M. Duras. A mon avis c'est une opération de diversion. Ils savaient très bien que le texte était à Turine et à Mascolo depuis deux ans. Maintenant ils demandent une expertise détaillée de tous les états du script afin d'être sûrs de leur contribution, tout comme s'il s'agissait de leur participation à un attentat terroriste.

Cahiers. Tu avais combien au départ ?

M. Duras. 150 millions anciens, à mon avis le film a dû coûter beaucoup moins.

Cahiers. Ils n'ont apporté aucun argent à l'origine ?

M. Duras. La question me porte à rire... Non, rien, aucun... C'est nous, nous avons apporté l'argent, les comédiens, l'équipe.

Cahiers. Ce qu'ils voulaient, c'est le nom de Duras, seul, au nom de la Politique des auteurs ?

M. Duras. C'est ça (rires). Et que je trahisse Jean-Marc Turine et Jean Mascolo, que je les vole, que je reprenne ce que je leur avais donné. Alors j'aurais été selon leur cœur.

Cahiers. Vous avez travaillé deux ans ensemble, avec Turine et Mascolo ?

M. Duras. Oui. Et dans tous les domaines, sur tous les plans. Même sur celui de la réalisation bien sûr, même si j'étais seule à l'assurer sur le plateau. Il y a eu six versions du scénario — ce dont Straub (1) s'est servi, ce sont les deux pages du conte d'enfant. Ici il y a un véritable développement — oral — de l'énoncé d'Ernesto (nous n'étions pas sûrs, au début, qu'Ernesto vivrait), cela jusqu'à presque en mourir — Ernesto a promis à sa sœur qu'ils se tueraient ensemble si Dieu « existerait » pas. Et puis son désespoir s'est corrompu, il a composé avec lui. Le comique vient du naturel sans frein de la famille d'Ernesto, du langage seul. Du rien d'autre que du langage. Ernesto investit le monde entier, Dieu, l'Amérique, la Chimie, la connaissance, Marx et Hegel, les grandes centrales mathématiques de la terre. Ernesto est un héros.

1. *En rachâchant* : le court métrage de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (sept minutes) est tiré d'une nouvelle de Marguerite Duras, un conte pour enfants, à partir duquel elle a elle-même écrit le scénario des *Enfants* (N.D.L.R.)



Marguerite Duras avec l'un de ses producteurs (Robert Pansard-Besson) sur le tournage des *Enfants* (photo Jean Mascolo)

L'Écclésiaste

Cahiers. *Quelle est la genèse des Enfants ?*

M. Duras. La lecture de *L'Écclésiaste* faite à 18 ans. Lecture conseillée par ce petit juif de Neuilly — encore et toujours — qui est devenu le Vice-consul de France à Bombay, qui est devenu le modèle de l'intelligence moderne, du désespoir politique.

Cahiers. *Il tirait sur les lépreux ?*

M. Duras. Presque. Il aurait pu. Mais en France il n'y en avait pas. Tu sais, il faut très peu de chose pour faire un modèle, pour partir, foncer. Une phrase, un regard. Là, tout est parti de cette lecture à 18 ans. Ça s'est appelé d'abord *Ernesto* en toute innocence, et puis *Les Enfants d'Israël*, et puis *Les Enfants du roi*. Et puis *Les Enfants*. Car il était roi d'Israël, l'Écclésiaste. On ne peut pas dire plus loin que ce texte. Il est terrible. Ernesto devait lire des passages de *L'Écclésiaste* dans le film, mais c'est illisible en français. A cause des redites, de la litanie.

Cahiers. *Les mots ne sont jamais prononcés : « Vanité des vanités, tout est vanité... »*

M. Duras. Ils l'étaient.

Cahiers. *Pourquoi ? Tu as rayé ? La peur de trop signifier ?*

M. Duras. Non, ce n'est pas ça. Il n'y avait pas la place pour revenir sur elle. Ils étaient deux dans le jardin. Il n'avait plus le

temps de le dire sur elle et on n'avait plus d'images de lui. J'aurais pu vous donner ce long passage sur l'Eglise qui a été abandonné, mais seulement ça n'a rien à voir avec votre revue (*rires*).

Cahiers. *Lis le nous.*

M. Duras. « Il disait : « Les jardins d'Israël baignaient dans une violente lumière et il n'y faisait jamais nuit.

« Dès lors j'ai vécu dans cette lumière, dans son éblouissement.

« Par ce mot il entendait un autre mot qu'il ne connaissait pas, mais dont il savait qu'il existait.

« Et par cet autre mot il n'entendait plus rien.

« Pendant tout un temps il regretta.

Les pestes.

La faim.

Les guerres. La messe des morts. La pensée.

La nuit il regretta. La mort.

Dieu. Il regretta Dieu.

Les amants il regretta.

L'adultère. Et les chiens et le ciel. Et les pluies d'été.

L'Enfance il regretta.

Et aussi de ne pas savoir qui insulter, aimer, crier.

Et de le savoir.

Il lui vint le désir ardent de vivre sans la vie. Une vie de pierre par exemple ou de déchet.

Puis une fois il ne regretta pas. »

Cahiers. *A quel moment s'est décidé qu'il aurait 40 ans, cet enfant ?*

M. Duras. Dès qu'on a décidé que ce serait lui. Parce qu'il était comme ça. De toute façon, au départ, c'était Lonsdale, vous voyez... N'oublions pas le travail de recherche d'acteur qu'on a fait. C'est terrible. Je ne dis pas les noms des acteurs qu'on a vus mais en principe, c'était Lonsdale qui devait faire le principal rôle. Vous voyez, on retrouve le vice-consul. Comme on retrouve les chemins de la préhistoire. On a fait de nombreux essais à la vidéo. Moi-même, j'en ai fait pour le rôle de la mère, mais ça n'allait pas. Il n'y avait pas cette présence, cette lenteur de Tatiana qui est extraordinaire. Tous les enfants adultes, ça ne marchait pas, non plus. Et puis tout à coup, on a pensé à Axel qui était notre ami, celui de Jean Mascolo. On a fait un essai. Ça a été immédiat. Cela va si loin dans l'innocence ce qu'il fait, qu'elle est en lui, indestructible. Il a quelque chose de divin, je dois dire. Cela va si loin que j'ai pensé à lui pour lire le texte de *La Maladie de la mort*.

Cahiers. *Pour le théâtre ?*

M. Duras. Oui, mais en France. Mais là ce n'est pas décidé. C'est décidé pour Berlin, dans l'admirable traduction de Peter Handke. J'ai lu le texte à Peter Stein et à Luc Bondy en français comme j'entends qu'on le lise en allemand, ils ont été d'accord. Ce sera sans image, ce sera véritablement *du texte dit à voir*, rien que ça. Le film de Handke, ce n'est pas seulement le texte de *La Maladie de la mort*, c'est aussi un texte de Handke, et de René Char et de Maurice Blanchot. Pour moi le texte serait lu sur la scène et des gens l'écouteraient. Le grand problème, c'est de « blanchir » l'endroit, le décaper de toute habitude du texte, exiger chaque soir l'oreille absolue. En France, j'ai pensé à Axel pour le lecteur premier. Il faut quelqu'un qui ne ressente que la portée profonde de la parole, qui soit sourd à sa portée allusive, sa portée de communication. Contrairement à ce que l'on croit, il n'y a pas de procès dans *La Maladie de la mort*. Il n'y a pas de cache, il y a un doute fixe, un point d'incertitude qui est atteint et qui une fois atteint n'est jamais quitté par la suite. Ce point d'incertitude porte justement sur la parole. Le livre est fait de paroles essayées. On ne pouvait qu'essayer de faire ce livre. Il n'est pas fait, il ne sera jamais fait par personne. Il est ici dans son état culminant de déséquilibre. Et pourtant il se présente comme indestructible, c'est curieux.

Cahiers. *J'ai été surpris quand j'ai rencontré Handke à Cannes avant la projection de son film. Je lui ai dit que le texte parlait de l'homosexualité. Il est tombé des nues.*

M. Duras. Comme Blanchot. C'est selon, semblerait-il.

Cahiers. *Pourtant, il y a au moins un passage qui est explicite là-dessus. Quand il s'agit « d'aimer le corps de vos semblables ». Il l'a traduit ce texte, mais il ne l'a pas vu. C'est étonnant.*

M. Duras. Dans *La Maladie de la mort*, les femmes ne craquent pas sur les hommes comme dans le film de Handke. Ça ne s'est jamais produit dans le livre. La femme sourit et dort, elle est avec la mer, elle fait partie du dehors, un dehors pour le moment enfermé. Il ne l'a pas traitée comme ça mais comme une femme à part entière.

Cahiers. *Même s'il la filme par petits morceaux, en très gros plans (rires).*

M. Duras. Dans l'analyse du texte de *La Maladie de la mort* on confond souvent le désir avec le sentiment, l'amour. Or dans le cas de l'homme, on ne peut pas parler ni de désir ni

d'amour. On voit souvent que c'est un homme avec une femme comme partout ailleurs.

Cahiers. *C'est une lecture privative.*

M. Duras. Oui, c'est une lecture privative. Le point d'incertitude que j'ai atteint dans *La Maladie de la mort*, c'est cela : est-ce que l'hétérosexualité est le seul critère de la passion et du désir ? Tout à coup j'en doute. Je ne peux pas dire plus loin que ce doute, mais je peux entendre de plus loin les paroles que je ne dis pas, que d'autres disent. Quand l'homme dit ne pas connaître la femme, j'entends qu'il dit qu'en même temps qu'il pénètre la femme, il ne connaît pas pour autant la pénétration de la femme dans sa coïncidence entre son agissement et sa cérébralité.

Cahiers. *Je comprends cette inattention de Handke et de Blanchot au fait qu'il s'agisse d'un homosexuel dans la mesure où il y a une séparation par rapport à la femme que peut ressentir tout homme, même non homosexuel en pratique.*

M. Duras. Alors qu'il n'y aurait pas de séparation dans l'homosexualité. C'est *soi*. D'ailleurs, la plupart du temps, ça se résoud comme ça, *soi par soi*. De ce point de vue, Handke l'a vu encore comme un romantique. A la différence de la femme. Maintenant que les femmes jouent cartes sur table, ce romantisme a disparu et on a très souvent le sentiment qu'elles ne sont plus là, que les rues sont désertées par les femmes. Remplacées par d'autres femmes plus littérales, plus immédiates, plus menteuses. La femme, ça vient de plus loin que ce qu'elles croient, les jeunes.

Cahiers. *Pourquoi plus menteuses ?*

M. Duras. A cause de cette immédiateté du désir. Maintenant, on fait l'amour dans des coulisses de théâtre, par terre, partout. C'est une mode, pas plus que cela.

Cahiers. *Handke se place dans le film comme lecteur-traducteur. Le titre, ce n'est pas le mot juste mais un mot déplacé. « Das Mal des Todes » veut dire le stigmate de la mort, la marque, la tache de mort.*

M. Duras. Je croyais que c'était le mal, comme le mal de vivre, la malfaisance, le diable. Il a évité des passages comme celui des mouettes qui, à l'aurore, recommencent à se gorger de vers de vase, à investir les sables. Ce n'est pas une version qu'il a faite du livre, c'est une appropriation. Le film est superbe. Les images sont magnifiques. Mais ce n'est pas dans le livre qu'il faut qu'elles le soient, c'est Handke qui les fait ainsi.

Le futur antérieur

Cahiers. *On peut parler de « La Douleur » ? Je me souviens que tu avais mentionné à l'époque des « Yeux verts » cet agent de la Gestapo qui était plus ou moins amoureux de toi. Dans les petits avertissements qu'il y a en tête de chaque partie de ton livre, notamment dans celui intitulé « Monsieur A. dit ici Pierre Rabier », tu dis que ce texte ne part pas vers le large de la littérature.*

M. Duras. Non, il ne part pas vers le large de la littérature à la différence du premier, « La Douleur ».

Cahiers. *Pourquoi ? Les événements dont il traite sont moins grands, moins vastes ?*

M. Duras. Non, c'est que je suis partie de moi dans « La Douleur », de moi comme des événements, de la guerre, du nazisme. Et ça s'est agrandi, comme dans le schéma d'Hiroshima, jusqu'à la dernière phrase du récit même de « La Dou-

leur » : nous sommes tous responsables du nazisme, des morts. Je donne les solutions dans les petits textes d'avertissement mais cela n'enlève rien à la lecture. On me disait qu'il ne fallait jamais le faire mais je le fais toujours. Dans *Les Enfants*, je l'ai fait. J'ai dit ce qu'Ernesto allait devenir, bien avant la fin. Dans *Hiroshima* aussi. Dans *India song* tout le temps, elle est morte quand le récit commence. Mes films sont à l'envers. Tout d'un coup j'arrête et je dis qu'elle a été enterrée sur les bords du Gange. Quelquefois je dévoile le destin par le futur antérieur des événements. « Elle aurait été belle », « elle aurait nagé loin... » De telle façon que le présent participe de la fin, de la mort, qu'il en soit empreint.

Cahiers. Il y a une logique de parution autour de « La Douleur » ? J'ai pensé à cette phrase que tu avais dite chez Pivot où j'avais le sentiment que tu mettais tout le monde dans le même sac, collaboration et stalinisme, tandis qu'aujourd'hui, après « La Douleur », tu rouvres la plaie totalement.

M. Duras. J'avais promis un texte à P.O.L. parce qu'il avait publié des textes que les autres éditeurs avaient refusés. En particulier, ceux de Leslie Kaplan, cette petite juive de New York qui est maintenant un des plus grands poètes français. Elle a écrit : « L'excès, l'usine », « Le Livre des Ciels », « Le Criminel ». C'est magnifique. P.O.L. est un lecteur très attentif. C'était très difficile de retenir Leslie au passage, d'apercevoir dans le flot des livres ce que celui-ci avait de rare, d'exceptionnel. P.O.L. l'a vu.

Barbet Schroeder m'a dit à propos de la parution de « La Douleur » : « «La Douleur» après «L'Amant», si ce n'est pas concerté, c'est génial, si ça l'était ce serait trop ». Je ne l'ai pas voulu. J'étais en retard pour le livre de P.O.L., il voulait le sortir avant l'été, je n'ai pensé à rien d'autre qu'à ce retard. La critique, sur « La Douleur », a été quelquefois enthousiaste, quelquefois choquée. Il s'est trouvé quelqu'un à *La Quinzaine Littéraire*, pour me reprocher de l'avoir écrit. L'argument était qu'au moment de Le Pen, on n'a pas à rappeler qu'on a torturé un homme. J'étais assez désespérée, je ne regrettais rien bien sûr, simplement je regrettais que dans un journal comme *La Quinzaine* on pouvait avoir des arguments de cet ordre, de simple convenance, de stratégie littéraire. Il y a des gens qui ont parlé de « La Douleur » comme d'une immense histoire d'amour. Qui ont compris qu'elle était invivable. Ça s'est trouvé, des jeunes, tous, pas de vieux.

Cahiers. Il ressort des critiques que c'est autre chose que de la littérature. Je trouve au contraire que c'est la plus haute littérature parce que l'écriture saisit quelque chose d'impossible à évoquer et le texte y réussit, notamment à travers toute cette histoire de merde. Je me souviens d'une autre version parue dans Sorcières.

M. Duras. Ici c'est la version totale, celle des cahiers de la guerre. L'autre version était très courte, 3 pages, celle parue dans *Sorcières*. C'est un texte difficile. C'est dur d'être dans une redite, cette litanie de la douleur presque toujours paroxystique, intenable. Dans « L'Amant », à partir de la phrase sur l'exécution de Brasillach, j'ai eu quelques reproches très durs de juifs : « Pourquoi avez-vous dit ça ? (qu'il parlait mais qu'il n'aurait pas fait de mal). Il ne fallait pas ». Je leur demandais : « Qu'est-ce qu'il fallait faire alors ? Le tuer ? » Ils ne disent pas oui. Ils ne disent pas non. Il y a un progrès, là. Fallait-il le tuer ? Ils ne répondent pas, ils disent : « Il ne fallait pas dire qu'il ne fallait pas le tuer ».

Rue des Saints-Pères

Cahiers. Tu as suivi cette affaire autour d'un film sur le groupe Manouchian, Des Terroristes à la retraite : ce jury

d'honneur convoqué par le parti communiste pour dire ce que cela a été. C'est curieux, je crois que les jeunes ne peuvent pas comprendre, qu'il faille pour invoquer la vérité mettre en branle toute cette machine de figures héroïques. La différence, c'est qu'avec ton livre on est plongé dedans. La scène au restaurant avec Rabier et l'autre couple, c'est du cinéma. On est dans l'image. Loin de l'histoire, du mensonge officiel.

M. Duras. Ce que j'ai rayé, c'est sur les catholiques. Je déniais aux catholiques la même faculté de souffrir à partir de cette haine terrible qui n'était qu'à nous, les femmes. Le prêtre qui ramène l'orphelin allemand, je l'ai gardé. On était contre lui. Qu'est-ce que c'est que cet indélicat libéré de notre instinct criminel ? Nous on en passait par le crime, on voulait tuer les Allemands, on voulait les exterminer. Il fallait respecter cela aussi. Ça faisait partie de nous, de la douleur. Cette haine devait être respectée. Je revois tout très bien. Les camions de femmes qui attendent la nuit. Les projecteurs. J'entends encore mes pas dans la rue des Saints-Pères lorsque je m'en vais.

Cahiers. Le livre est en même temps un extraordinaire catalogue des corps, des types physiques qui ont émergé à cette époque-là, de ceux de « La Douleur » au corps du jeune milicien, le donneur de Juifs.

M. Duras. Je n'ai presque pas corrigé. C'est néo-réaliste comme la littérature de ce temps-là. Mais pas « La Douleur ». Là, la réalité est tellement terrible qu'elle en est irréaliste. Une profondeur est atteinte d'elle-même par la redite des jours, l'uniformité de la douleur, la pauvreté du langage qui la décrit.

Cahiers. Comment peut-on désirer un milicien tout en étant communiste ?

M. Duras. On peut tout. Le désir peut tout. C'était un désir comme un autre, passager, de la rue, mais qui allait chercher loin, là où c'était défendu. Je m'en souviens uniquement parce que ça a été consigné dans un écrit — et cela parce que l'objet du désir était criminel. Sans cela il aurait été oublié.

Cahiers. Tu imagines ce que ça demande au lecteur de passer de « L'Amant » à « La Douleur » ?

M. Duras. « La Douleur » s'est appelé « La Guerre ». C'était plus général.

Cahiers. Il y a beaucoup de gens qui t'ont découverte avec « L'Amant ».

M. Duras. Il y a beaucoup de gens qui me découvrent avec « La Douleur ». C'est sans doute là que j'ai appartenu à ce pays-ci, avec la guerre de toute l'Europe, pas avant, sauf par la lecture. Oui, je le crois.

Cahiers. J'ai écouté « Le Masque et la Plume ». Les professionnels de la littérature et de la critique ne croient pas au coup du « j'ai écrit cela autrefois et je l'ai retrouvé dans une armoire ». Ils pensent que tu as triché.

M. Duras. Je n'ai pas triché sur la douleur. Comment voulez-vous ? J'ai triché sur les catholiques. Je parle de « La Douleur », d'« Albert des Capitales » et de « Ter le Milicien ». Rabier a été écrit maintenant mais également à partir de nombreuses notes. Je peux montrer les cahiers. Je ne sais plus où je les ai écrits. Je devais avoir gardé les journaux pour citer les articles comme je le fais. C'est sûr. Mais où était-ce ? Dans les Maisons de Déportés ? Et quand ? Quand j'ai été sûre que Robert L. vivrait, cela c'est sûr. C'est peut-être après ces vacances de 46 ? Dans les mêmes cahiers, je retrouve les premiers brouillons du « Barrage », du « Marin de Gibraltar »,

de « Madame Dodin », et d'interminables récits de vacances dans ce même lieu à partir duquel a été écrit « Savannah Bay ».

Cahiers. Au début, c'est un peu écrit sous forme de journal, mais pas à la fin, où c'est du passé lointain, alors qu'avant on sent la continuité immédiate de l'événement.

M. Duras. Au départ je connais quelqu'un qui a été déporté. Il était en Allemagne et on n'imaginait pas encore ce qui se passait dans les camps. Et quand il revient, cet homme, je ne le reconnais pas. Je le reconnais l'espace d'un sourire puis de nouveau je le perds.

Je ne sais pas par quel miracle je suis arrivée à la fin du livre, à cette fin. C'est toujours extérieur, le génie, on croit que c'est en soi mais c'est souvent de l'autre côté que ça vient. Tout d'un coup, dans la lumière du soir sur la plage, quelqu'un parle de Robert L., une femme, dans la douceur. Elle dit qu'elle craint qu'il ne puisse plus jamais se servir de ses jambes. Elle parle de lui comme d'un être vivant, d'un enfant aussi. C'est par ces deux phrases qui portent sur son corps affaibli, sa démarche un peu hésitante, ces deux phrases entendues dans le soir que Robert L. reprend vie pour moi, qu'il est de nouveau embarqué dans la vie. Lui ne sait pas ce qui se passe pendant cet instant, dans la lumière du soir, sur la plage. La guerre finit là aussi. Nous ne vivrons pas ensemble lui et moi. Parce que cet amour a été vécu déjà, au-delà de nos forces.

Les Enfants. On peut parler des *Enfants*. A moins qu'on ne parle que de livres. Ce serait bien, une fois, de ne pas parler de cinéma. Moi je serais enchantée. *Les Enfants*, je vais vous dire. C'est pourri, pour moi, le cinéma. J'ai tellement souffert pour moi et pour mes amis que le film est un peu pourri par ça.

Le visage d'Ernesto

Cahiers. Pour parler comme Ernesto, tu penses que le film, tout ça, ce n'était pas la peine ?

M. Duras. Si, c'était la peine. Ça va revenir. Déjà, j'en parle plus volontiers mais jusque là, c'était affreux, à cause des conditions de production. Mais j'en ai déjà parlé un peu dans *Libération*.

Cahiers: Et cet enfant, il n'a pas connu les événements dont on parlait tout à l'heure ?

Combien elle paye Madame Chevalier ?

Voix : Madame Chevalier, elle est gentille, elle a un petit chien qui s'appelle Riri. Alors voilà, un matin elle dit à Riri : « Viens on va aller au marché pour voir s'il y a de bonnes choses ». Alors voilà, elle met sa belle robe bleue à fleurs et elle sort, il fait un beau soleil et elle est bien contente, elle rencontre Madame Duverger, elle lui demande comment va sa petite fille, puis Madame Stanley, puis elle rencontre aussi la concierge et à chaque fois elle dit « Comme il fait beau, oh la la ». Et tout d'un coup elle voit des belles prunes et elle dit : « Oh la la, j'oubliais que j'étais venue au marché pour acheter des prunes, qu'est-ce que je suis distraite, tu pouvais pas me le rappeler mon Riri, non ? » Alors Riri il fait la grimace parce qu'il aime pas du tout ce genre de fruits, les prunes, et Madame Chevalier elle veut acheter 2 kilos, elle demande : « Combien ça vaut le kilo ? », on lui dit : « Ça vaut 3 francs le kilo », elle dit : « Oh la la qu'est-ce que c'est cher » mais quand même elle en achète 2 kilos. Combien elle paye Madame Chevalier ?

(Extrait inédit du dialogue des *Enfants*)

M. Duras. Non. Les autres, à côté de lui, sont tout petits, de taille normale. Sa sœur a également sept ans. Pourquoi sept ans ? C'est une facilité que se donnent les parents pour ne pas retenir l'âge de leurs enfants : ils ont tous sept ans.

Cahiers. Avec la scène des pommes de terre, à la fin, on pense au pain et au vin du Sacrifice.

M. Duras. Je n'y avais pas pensé.

Cahiers. Il y a ce plan final qui balaie le jardin, les fauteuils vides, une barrière. On a presque l'impression de voir l'absence de Dieu.

M. Duras. J'avais dit quand même un peu aux comédiens ce qu'était le mal d'Ernesto mais sans indication particulière. J'ai trouvé qu'à la fin, lorsqu'ils parlent de Dieu et de la science, ils le font avec un tact immense. Sans aucune ombre de moquerie alors que, deux minutes avant, on était tellement dans le fou rire qu'on était obligés de couper. Là, non, ils se sont tous réunis dans la gravité. Mais il ne va pas mourir de Dieu, Ernesto. C'est vrai que je ne pouvais pas le dire à la fin. C'est dans le plan où je parle sur son visage, dans le jardin de l'école, que je dis son devenir, qu'il part en Amérique, etc. Après la scène du repas, à la fin, je ne peux plus rien dire de lui. Sinon l'équilibre aurait été faux.

Cahiers. Le comique du film, il est très cinématographique, très visuel. Si dans un livre tu dis d'Ernesto qu'il a sept ans et qu'il en paraît quarante, ce n'est pas pareil pour André Dussollier qui a devant lui l'acteur qui joue Ernesto et qui lui dit : « Eh bien dites donc... ». Comment s'est effectué le travail avec les comédiens au tournage ?

M. Duras. Quand Ernesto parlait seul avec sa mère, ils entendaient. Ils étaient tous là. Le film a été tourné de façon chronologique. On ne pouvait pas faire autrement. Sur le tournage, c'était unanime, c'était génial. L'idée est peut-être géniale et lui l'est encore bien davantage. Il est russe-polonais. C'est vrai qu'il ressemble à Stan Laurel. Dans *Les Enfants*, par rapport à mes précédents films, il y a une abstraction qui est quittée. C'est le fait d'avoir travaillé à trois. Je proposais des choses et ils me disaient ce qu'ils en pensaient. Parfois, ils en proposaient d'autres. Quelquefois, on refusait ensemble le parcours du film, son écriture elle-même. Parfois c'était le contraire, ils proposaient, et je refusais. Ils avaient toujours peur, car ils me connaissaient, que sur la première des six versions du scénario que nous avions faite pour l'INA, j'abandonne le comique du film. Mon fils trouvait que le rôle de Gélina était trop bavard, bêtifiant. Il a eu raison. C'est lui aussi qui m'a fait couper le plan de douze minutes de l'Eglise. Il y a la maison d'une part, il y a l'école d'autre part, et entre elles, il y a ce lieu intemporel qui est la cour. L'Eglise a été remplacée par le visage d'Ernesto. C'est sur ce visage que je dis qu'elle a été sa vie.

Cahiers. Les Enfants est un film plus facile que les autres mais il n'en est pas moins mystérieux, dense. Il n'est simple qu'en surface. Comme Ernesto qui est un personnage désarmant et très complexe.

M. Duras. Il y a des choses qui choquent, celles qui viennent de l'autre côté de soi. Après coup, on s'aperçoit qu'on ne les a pas voulues. Comme la malhaisance de mon frère dans « L'Amant ». Comme Dieu, ici, dans *Les Enfants*. Mes deux co-auteurs l'ont accepté. La religion, je n'en ai pas parlé. J'en parle maintenant. Je ne crois pas en Dieu. Je suis, comme à dix-huit ans, exempté de toute foi.

Cahiers. Il y a un trou ? C'est le sujet du film.

Axel Bogousslavsky (Ernesto) sur le tournage des *Enfants*. (photo Jean Masciolo)

M. Duras. Entre la mort et la vie éternelle, l'agrandissement du champ de la vie doit être insoutenable. Les croyants n'en parlent jamais. On ne sait rien de quelqu'un qui croit, jamais. Je ne connais pas Ernesto. Je l'écoute, c'est tout. Je ne sais pas si Ernesto croit en Dieu. Je crois qu'il est dans le supplice d'avoir à le décider sans s'y décider, que c'est là qu'il se tient.

Cahiers. Ernesto est très différent des gens qui aujourd'hui refusent le savoir.

M. Duras. Il n'a pas d'idées couues. Il est sans recettes, sans principes, sans morale.

Cahiers. C'est la phrase d'Ernesto qui le rend célèbre dans toute la France : « Je ne veux pas aller à l'école parce qu'on m'apprend des choses que je ne sais pas ». Est-ce que tu dirais que c'est un Saint ?

M. Duras. Non, je dirais qu'il est dans la contradiction. Que l'humanité l'a perdu et que c'est la plus grande perte qu'elle ait faite. Qu'il se tient dans sa connaissance comme dans son ignorance. Qu'il parle constamment de Dieu. Comme moi qui n'y croit pas. Que le mot est là pour nous deux mais que c'est Ernesto qui s'en sert à part entière. Un Saint ? Non. Il ne ment pas, il ne cache pas. Rien. C'est un enfant : s'il détenait la nouvelle de la fin du monde, il la répandrait comme celle d'une fête. Je le sens très proche de la mort.

Cahiers. Le regard de l'acteur est étrange. Il ne rencontre pas les gens, il les traverse. Tu lui as demandé de regarder comme cela ?

M. Duras. C'est lui qui est comme ça. Il faut qu'il le sache. La mère, elle a tout en elle. Elle ne peut pas nommer ce qui lui a manqué. Ernesto, si.

Cahiers. Et les autres enfants dont parle le titre, on ne les voit jamais ?

M. Duras. Non, ce n'était pas la peine. On y croit comme ça : toujours il est en train de les chercher, Ernesto, ses Brothers et ses Sisters, au Prisu ou ailleurs. C'est déjà un pasteur. Il est responsable. La mère, c'est la reine-mère, elle a abandonné ses enfants et eux la comprennent et la respectent et l'aiment pour cela même qu'elle était capable de le faire.

La première fois

M. Duras. Je n'ai pas fini avec la littérature. Je suis quelqu'un qui écrit, avant tout. Mes activités cinématographiques ? Je ne vais plus au cinéma depuis cinq à six ans. Je vois des films à la télévision. Pendant Cannes, je vois les extraits de ceux de l'année qui vient. Je crois que le cinéma n'existe plus. Sauf ce que j'appelle le cinéma de grande surface, celui de la peur, celui qui a une mauvaise odeur. Ce que je trouve qui ne va pas dans le cinéma, celui qui porte encore ce nom — peut-être que vous êtes trop dans le coup pour le voir — c'est qu'on peut circuler d'un film à l'autre, en quitter un, en retrouver un autre, sans plus s'en apercevoir. Les gens s'embrassent de la même façon, les corps sont nus de la même façon, les histoires sont les mêmes. Je ne vois pas du tout de différence entre les gens qui font du cinéma, entre les acteurs qui le jouent et entre les histoires qui sont racontées. C'est comme une division cellu-

laire — un film en engendre un autre, un visage un autre, une mode, un thème, etc. Je disais à Serge Daney : il n'y a plus d'émotion, plus de peur véritable, il n'y a plus rien, que des films télévisés. Le film de Lanzmann, comment s'appelle-t-il ? Je veux le voir.

Cahiers. Shoah. Quand tu parles du cinéma, tu ne pardones qu'à Godard ?

M. Duras. Non, mais quand on se sent seule et qu'on pense à un autre cinéaste, c'est à Godard. Voir un film, maintenant, c'est décider de passer du temps avec l'aide d'un film. Ce n'est plus le film qui décide de votre destinée d'un soir. Donc ce n'est plus le cinéma. Un jour il sera peut-être abandonné, comme la voiture, les bateaux, les voyages. Cela après qu'un homme, une fois, alors qu'il se trouve dans un grand et terrible désarroi moral prenne par hasard un livre et le lise et oublie tout.

Cahiers. Il existe quand même des cinéastes qui te donnent parfois de bonnes nouvelles. La maladie que tu décris, c'est celle de l'industrie, qui n'a pas toujours été comme ça. De grands films ont été produits dans les moules, à Hollywood ou au Japon.

M. Duras. J'ai l'impression quelquefois et même la plupart du temps depuis quelques années que ce ne sont plus les écrivains qui écrivent et que ce ne sont plus les cinéastes qui font les films. Que ce sont d'autres gens. Des gens pas tout à fait entiers. Des gens approximatifs, qui se tiennent dans la technique, qu'on ne connaît pas, des gens de télévision peut-être, mais de province reculée, pas au bord de la mer. Bresson devrait faire un film par an, je devrais faire un film par an. Mais il n'y a pas d'argent pour nous. Dans notre troupe, il n'y a que Godard, Resnais, Rohmer qui font un film par an et heureusement. *L'Argent* a été vu par 50 000 spectateurs...

Cahiers. ... et non-vu par 700 000 spectateurs qui ne l'auraient vu pour rien au monde.

M. Duras. Bresson, c'est gigantesque. Il est inaugural de tout le cinéma. On a l'impression de n'être jamais allé au cinéma quand on va voir un film de Bresson. Quand je vais voir *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, je n'ai jamais été au cinéma avant. Jamais. Le sentiment de *la première fois*, d'un premier amour, on ne l'a plus, c'est fini. Si la jeunesse refuse Bresson, c'est qu'elle a perdu sa propre jeunesse, la passion.

Cahiers. Et la télévision qui montre des images, les banalise, quel rôle joue-t-elle selon toi ?

M. Duras. Elle est irremplaçable. Elle est l'immédiat de l'information, l'abolition de la distance. Mais elle a le même défaut que le film actuel, elle parle à côté de ce qu'il faut dire — elle montre mal. Elle passe le temps aussi. Il y a le feuilleton *Chateaufallon* qui n'était pas mal au départ mais en ce moment, ça se gâte. Depuis quatre à six semaines, de grandes choses se préparent mais lesquelles, on ne sait pas. Le drame, tu comprends, c'est que eux non plus ne savent pas (*rires*). Ils accumulent les accidents primaires mais les conséquences de ces accidents, ils n'arrivent pas à les trouver. C'est souvent comme ça la télévision, le cinéma, des vêtements mal cousus, à travers lesquels on voit le mauvais devoir, les fautes d'orthographe du film. Les cinéastes en général et surtout les nouveaux, ils ne lisent pas, ils lisent des scripts. Même le livre qu'ils lisent, il devient pauvre car ils le lisent comme un script. Je connais un cinéaste qui lit Nietzsche. Il lit pour lire. Il n'est pas sans savoir que c'est dans la lecture qu'on apprend à travailler avec sa tête, mais il faut que ce soit sans le savoir. Que la pire des lectures est celle qui est déviée de sa propre voie.

Cahiers. Est-ce que tu prends la mesure de ce que tu dis à propos du cinéma, qu'il ne serait plus ce qu'il a été, une culture populaire ?

M. Duras. Oui, mais moins que la lecture. Je vais vous dire les gens que j'aurais dû aimer et que je n'ai pas aimés. Il n'y a rien à faire. Il y a René Clair, ce côté gentil, charmant, je ne le supporte pas. Je n'ai jamais aimé Guitry non plus. Je sais maintenant, c'est devenu à la mode. Je n'aime pas Bergman. J'aime Dreyer mais j'ai revu *Gertrud* et j'ai été déçue terriblement. Cocteau, je ne l'aime pas beaucoup, non. Renoir, si, j'aime beaucoup. C'est sans doute lui que je préfère de ceux qui sont morts. *Le Fleuve*, c'est superbe. Cet enfant au serpent, les images du Gange. J'aime Ozu, Satyajit Ray, Fritz Lang, John Ford, Chaplin et Tati. Il y a un cinéaste que je viens de découvrir, c'est Rouch. Je trouve ça génial. *Cocorico monsieur Poulet (rires)*. Rire comme ça, quel bonheur ! Voilà l'autre langue. Il y a celle de Rouch et celle des *Enfants*. Il faut les mettre en parallèle. Chez Godard, non. Chez Bresson, non. Mais chez Rouch et Duras, il y a une nouvelle langue, ce sabir. Quel repos, quelle fraîcheur.

Cahiers. Dis-nous, d'après toi, comment va-t-on se passer du cinéma, des grands films ?

M. Duras. On commence. Pour preuve, je prends mon exemple. Je regarde beaucoup la télévision et je n'ai pas Canal Plus. Ça ne me manque pas trop. Quelquefois, quand je vois le titre de films qui passent, je préfère les ignorer. Beaucoup d'amis ne voient que certaines choses à la télévision. Moi je la regarde tous les jours. Je sais très bien la regarder. On apprend ça. Quand une émission est truquée, on le sait. Ce n'est pas pour seulement voir des films que je regarde la télévision. C'est pour avoir un contact courant avec mon temps, être là. Avoir la télé, c'est être là et avec vous. Être à Beyrouth avec vous. Car si j'étais seule à avoir la télévision, je ne la verrais pas. C'est l'information commune que je regarde, que je partage. Pour le sport, c'est merveilleux. Pour la gymnastique. Le tennis. Avec Daney, c'est notre lieu de rencontre.

Cahiers. Tu as vu la finale Navratilova — Evert-Loyd ?

M. Duras. C'était sublime. Quelle leçon aux hommes. A part Noah, c'était tout à coup la grâce dans le sport.

Les Enfants ? Le succès ou l'insuccès n'influence pas les œuvres. Une œuvre dure à travers l'insuccès si elle mérite d'être gardée. Il n'y a plus d'oubli, plus d'enfer pour une œuvre. Un faux peintre peut exister, une galerie peut décider de « lancer » tel peintre sur le marché international. C'est une question de prix, de placement d'argent — cela se fait. Mais si le peintre lancé par la galerie n'est pas un grand peintre il ne durera pas plus de vingt ans. On connaît ces chiffres-là. La vérité finit toujours par se savoir.

Les Enfants ? Il faut que je me souvienne que ce film existe. Parce qu'il a été empoisonné par les conditions de production. Quand tu te bats pendant dix mois pour que le carton de tes coauteurs soit mis dans le générique de début et que les producteurs, feignant de se plier à la décision du juge, le mettent après le générique de fin, après le noir du générique de fin, presque après les rideaux, cela pour gifler, faire du mal, tu vois où en est le cinéma ? Ça va chercher dans les poubelles. Je suis là comme au sortir d'une poubelle. Il faut que j'oublie l'acharnement étrange, quasi meurtrier, la peur aussi car parfois j'ai eu peur. Il faut que je retrouve le film dans sa pureté.

(Entretien réalisé par Pascal Bonitzer, Charles Tesson et Serge Toubiana).

LE SCANDALE DE LA VÉRITÉ

Sans doute y a-t-il dans la création, surtout littéraire, une invite par elle-même suscitée, à être maltraitée à l'instar en quelque sorte d'une infamie.

Au début des temps il y a eu des gens pour raconter et des gens pour les écouter. Cela se passait dans les marchés, à la cour des nobles. C'est comme ça que ça a commencé, dans tous les pays du monde. Il s'agissait, ce faisant, de vivre un instant de la vie d'un autre, de s'enchanter avec un imaginaire autre que le sien, cela pour rien, pour vivre, pour s'imprégner d'esprit, d'esprit de gratuité, pour commencer à savoir ne rien faire, commencer à apprendre à perdre le temps.

Ensuite il y a eu des gens pour écrire et d'autres pour lire. Et puis entre celui qui écrivait et celui qui lisait il y a eu le livre.

De plus en plus, comme une marée d'une lenteur infinie, la lecture, l'écriture se sont répandues de par le monde.

C'est alors que les vautours, les ancêtres de ceux du cinéma, ont commencé à tourner autour. Et comme il y avait eu des gens pour vendre la lumière, l'eau, la mort, il y a eu des gens pour voler les écrivains, les écrits. Cela dès l'apparition du commerce du livre. C'est en effet avec la chose payée, le livre, que les gens ont découvert comment voler l'écrit. Le vol, quand il n'y avait pas de cinéma, s'opérait directement sur l'objet du livre (...).

C'est avec le cinéma, avec l'attrait des profits jusque là inimaginables des producteurs de cinéma, que l'exploitation des auteurs est devenue un scandale national. Il s'agit d'un vol généralisé et pour ainsi dire admis, légitimé, légalisé par tous les gouvernements qui se sont succédés en France depuis la guerre. Ce vol est commis selon le modèle Hollywoodien, — ne riez pas — c'est là qu'il trouve ses lettres de noblesse.

Les intellectuels, les écrivains, les réalisateurs sont devenus petit à petit les parias de la société du cinéma. On se trompe tout le temps là-dessus. Dans cette société basée sur le vol, ce n'est pas l'argent qui est considéré comme une grâce pascalienne, c'est le don de la création littéraire, qui du moment qu'elle est donnée de naissance, doit être punie. Cette punition s'exprime par le vol de l'écrivain. Cela pour corriger l'œuvre de Dieu. Mais cela personne ne le sait (...).

Notre travail échappe au monde de l'argent. Le chômage ne signifie rien pour nous. En ce qui nous concerne — j'ai posé dix fois la question — le droit au chômage n'a aucun sens. Notre activité ne peut pas se tarifier. On est un écrivain vingt-quatre heures sur vingt-quatre ou on n'est pas écrivain. C'est comme ça que nous avons oublié qu'on nous volait (...).

J'affirme que nous sommes le prolétariat moderne. Ce n'est pas parce que j'ai eu le Goncourt à 70 ans que j'oublie l'exploitation des écrivains, le désespoir des jeunes auteurs (...).

Je vais vous raconter comment ça se passe, le chemin est remarquable. Evidemment je ne parle que des petits de la production cinématographique, je fais des films pas chers.

Il faut que les cinéastes actuels et à venir se mettent ça en tête : Dès lors qu'un auteur signe un contrat avec un producteur de cinéma il est dépossédé de son film : le film appartient au producteur.

L'auteur n'a plus le droit de savoir quoi que ce soit de la gestion de ce film. Non seulement il n'aura jamais accès à la comptabilité de son film mais elle lui sera interdite. Il sera considéré par son producteur comme l'ennemi de son propre film.

Il n'aura connaissance que de faux documents. Du faux budget du film présenté à l'avance sur recettes et du faux contrat dit « contrat provisoire pour permettre de percevoir l'avance sur recettes mais qu'on remplacera dans quelques jours » (sic). Quelquefois ce faux document reste.

Si le vol de l'avance n'est pas trop considérable — en principe il doit se situer entre la moitié et le tiers de la somme — si le film peut quand même être fait, le réalisateur peut se considérer comme ayant eu une chance inespérée.

Reprenons le parcours du producteur petit format. On le voit en général le dernier jour du mixage. Il prend le mixage et disparaît. Il ne sera plus visible, il sera inaccessible, tous ses téléphones seront sur répondeur. Il m'est arrivé de téléphoner soixante fois en un mois — deux fois par jour — justement à des producteurs petit format pour leur demander de m'appeler à leur tour. Jamais ils ne l'ont fait.

A partir du rapt de l'optique, le stade dernier de la fabrication du film, l'auteur du film n'aura plus aucune nouvelle de son film.

Dans 60% des cas il ne touchera jamais un sou (...).

Une fois le film fini, le producteur a le droit de le « geler ». Ça veut dire de ne jamais le sortir en salle, de l'oublier. L'auteur n'a aucun droit à l'encontre du producteur qui opère le gel de son film.

Ne pas oublier que c'est la qualité du travail d'un auteur ou sa renommée qui vaut aux producteurs d'obtenir de l'argent. Que sans l'auteur le producteur n'est rien. Rien à un point difficilement concevable. Sans idée. Sans talent. Juste cette « création » de mettre in the pocket une part des millions qui ont été attribués à l'auteur (...).

Au scandale latent de cette situation de l'auteur, il faut opposer un autre scandale, celui de la vérité. Simplement cela : oser faire ce que je fais en ce moment, dire la vérité. La position la pire est celle du C.N.C., c'est-à-dire celle de la peur.

Si le C.N.C. veut « la paix », et préfère continuer à passer outre au gangstérisme de la production cinématographique, il faut passer outre à la peur du C.N.C. Il faut aider ainsi le C.N.C. Tout le monde le sait, l'Etat le sait, le C.N.C. le sait aussi, ça ne peut plus continuer. On est au bout de quelque chose, déjà ça craque. Des milliers d'auteurs viennent de se grouper pour empêcher le coup de force de « Canal Plus » qui refusait que le paiement des auteurs se fasse par la S.A.C.D. et la S.C.A.M. et ne voulait avoir affaire qu'aux producteurs. Canal Plus a dû reculer. Les producteurs ont perdu.

Les organismes officiels ont peur des producteurs. Il ne faut pas entériner cette peur. Les organismes officiels ont à ce point peur des producteurs qu'ils n'oseraient pas exiger d'eux une honnêteté relative — par exemple une limite à la marge de leur vol, en accord avec l'auteur-réalisateur. Dans ce cas, il serait entendu qu'ils ne voleraient pas au-delà du tantième décidé entre eux. Dans un sens, cela pourrait peut-être même soulager les producteurs, dont la majeure partie de l'activité consiste à truquer leur comptabilité, leur factures, leurs devis, leurs contrats, etc.

Ou alors c'est fini, on va vers la fin du cinéma français, c'est-à-dire du cinéma d'auteur.

La France n'est pas faite pour faire des films à grandes surfaces — est-ce d'ailleurs encore du cinéma que ce futurisme répétitif qui s'adresse à l'adolescence ? La France est un auteur et restera un auteur. C'est ainsi que Bresson, Rohmer, Truffaut sont accueillis aux U.S.A., et Resnais et Akerman et moi-même. Et c'est ainsi également que Jarmusch est accueilli en France avec l'admirable *Stranger than Paradise* par les auteurs. Plus le cinéma favorisera le vol, plus il fera du tort aux auteurs, plus il fera du tort au cinéma français.

Marguerite Duras

(Extraits de la préface à « Pour une nouvelle économie de la création », d'Henri Choukroun, avril 1985)