

## Document Citation

Title	'Autour d'un film: India Song'
Author(s)	Marguerite Duras
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	interview
Language	French
Pagination	37-60
No. of Pages	13
Subjects	Lonsdale, Michael (1931), Paris, France Nuytten, Bruno Duras, Marguerite (1914-1996), Gia Dinh (formerly French Cochinc, Vietnam) Carrière, Mathieu (1950), Hannover, Germany Marcus, Elaine Bernheim, Nicole-Lise (1942-2003) Lhaute, Henri
Film Subjects	India song, Duras, Marguerite, 1975

***"Autour d'un film :  
India Song"***





Les pages qui suivent sont extraites d'un ensemble d'interviews, faites pendant et après le tournage d'un film, *India Song*, de Marguerite Duras.

L'ensemble des interviews va constituer un volume, illustré de photos d'Erica Lennard, à paraître prochainement aux Editions Albatros. Elles ne prennent tout leur sens que les unes par rapport aux autres, de l'interview de Marguerite Duras à celle de la maquilleuse Eliane Marcus. Les extraits choisis m'ont paru être soit les plus intéressants soit les plus significatifs à lire seuls.

Certaines interviews ont été faites après le tournage parce que je n'ai pas pu parler avec les gens pendant le film, sans autres raisons.

Le point de vue central pour moi tout au long de ce travail a été de vouloir élucider les rapports hommes/femmes sur un tournage, dans la mesure où ils apparaissent.

Ce texte s'appelle : «Marguerite Duras tourne».

## Marguerite Duras : réalisatrice

— *India Song*, c'était d'abord un livre. Cela devient un film. Que s'est-il passé pour toi, entre les deux?

C'est toujours un peu la même chose, maintenant: ce n'est plus assez, le livre. C'est comme si cela ne cessait pas. Cela cesse seulement avec vraiment le film, avec l'image. On peut parler d'une... banalisation du livre. D'un stade moins confidentiel. Plus exposé, plus dangereux pour moi. Pour le sujet, pour le livre. Mais pour moi aussi.

— Dangereux en quel sens?

Comme si le livre représentait un moment, clos. Je fais le livre, je le donne à l'éditeur, cela ne modifie pas ma vie, sauf le temps de l'écrire, qui est toujours un moment de crise.

Avec le film, je vais dehors, je sors le livre dehors. Je l'ouvre dehors. Tu vois? Dans le temps même de sa fabrication.

C'est comme si je le donnais à voir, je le livrais à un public plus large. Je parle du livre. Je sors d'un ghetto quand même, en ouvrant le livre au cinéma. Ce côté un peu sacré de l'écrit, je le blasphème, je l'abîme. C'était un problème d'ailleurs, pendant des mois je me suis demandé si j'avais le droit, de livrer *India Song* à la vulgarité du cinéma, il faut dire les choses comme elles sont.

— Pourquoi vulgarité?

Par rapport à l'écrit. Parce que c'est une divulgation. Tu écris seule un livre, dans une solitude qui est très aristocratique, très préservée. Un film se fait avec 50 personnes, enfin avec 30 personnes, dans mon cas. C'est toujours une épreuve. C'est comme un amour, comme si tu étais obligé de crier un amour sur la place publique, au lieu de le vivre solitairement dans ton coin. C'est une chose terrifiante, mais, c'est ce qui se passe quand on passe du livre au film. C'est le sens même du projet de «passer» au film.

— Tu as l'impression de t'arracher quelque chose?

De le livrer, oui. De me l'arracher de l'intérieur et de le montrer. Je me déshabillais presque en fait, avec *India Song*.

Avec le livre, je suis seule. Seule avec le livre. Enfin, j'ai toujours des amis avec moi qui lisent le livre dans l'heure qui suit la fin. Mais ce n'est pas pareil. Ce n'est pas la même pâture que je livre au public. Ce stade inférieur, il faut le dire.

— C'est moins subtil.

Le cinéma? Oui. J'essaye d'égaliser le cinéma et le texte. C'est dans le sens de mon travail au cinéma si tu veux. C'est moins... peut-être subtil est le mot, encore que subtil pourrait désigner un style plutôt qu'un projet essentiel. C'est moins

Marguerite Duras a 60 ans. Elle a commencé à faire des films il y a six ans. *India Song* est son sixième film.

### Filmographie:

La musica - en collaboration avec Paul Seban - 1966

Détruire, dit-elle - 1969

Jaune le soleil - 1971

Nathalie Granger - 1972

La femme du Gange - 1973

India Song - 1974

### FICHE TECHNIQUE D'INDIA SONG

Réalisateur : Marguerite Duras

1er assistant réalisateur : Benoît Jacquot

2ème assistant réalisateur : Jean Mascolo

Script-girl : Geneviève Dufour

Directeur de la photo : Bruno Nuytten

1er assistant photo : Pierre Gautard

2ème assistant photo : Joël Quentin

Chef monteuse : Solange Leprince

Assistante monteuse : Geneviève Dufour

Chef maquilleuse : Eliane Marcus

Coiffeur : Fabrice, c/o Edouard et Frédérique

Directeur de production : Stéphane Tchalgadjieff

Administratrice/régisseur : Stella Quef

Secrétaire de production : Roberta Nevers

Assistant régie : Jacques Peyrac

Chef électricien : Louis Bihi

Chef machiniste : Bernard Brégier

Ingénieur du son : Michel Vionnet

Stagiaire son : Nicole Lise Bernheim

Stagiaire réalisation : Rita Zizka

### Acteurs :

Mathieu Carrière . . . . . Le jeune attaché

Vernon Dobtcheff . . . . . Un vieil ami des Stretter

André Flamand . . . . . Le jeune invité

Claude Juan . . . . . Le domestique indien

Michel Lonsdale . . . . . Le vice-consul

Claude Mann . . . . . Michael Richardson

Delphine Seyrig . . . . . Anne-Marie Stretter

Et ainsi que des voix . . . . .

grave, moins solennel. Moins important. C'est tellement grave d'écrire, de plus en plus grave pour moi, que maintenant j'hésite. Beaucoup plus que de faire un film. J'ai des moments de divertissements dans un film. Très souvent je m'amuse beaucoup. Un livre, jamais, c'est comme si j'entrais dans la nuit. Je parle du tournage parce que le montage, c'est aussi une sorte de nuit.

— Tu commences à avoir peur de tes mots écrits?

Oui. Philippe Boyer a fait un livre récemment où il parlait de moi, il a parlé du danger que représentait cette écriture que j'ai. Le danger que représente cet état dans lequel je suis quand j'écris, tu vois, c'est un état de crise assez dangereux. Mais cela ne se produit qu'une fois, quand j'écris. Quand tu fais un film, c'est beaucoup moins dangereux. Tu es quelquefois angoissée, tu as une équipe qu'il faut faire tourner, tu as des problèmes techniques énormes, etc... mais tu n'es jamais seule face à ce danger. Je parle de mes textes, de mon travail à moi. Je ne parle pas de tout texte. Beaucoup de textes se construisent dans la raison, la logique... tandis que moi, je fais une part à l'instinct qui peut être dangereuse, je le sais. Boyer disait aussi qu'il n'y avait que cette façon là d'écrire, qu'il n'y en avait pas d'autre. Je ris... mais je ne sais pas pourquoi je ris.

— Tu dis le danger. C'est le danger pour toi, ou pour ce que tu écris?

Pour moi quand j'écris. Oui, le danger de sortir de certaines limites. De la raison... saine.

— Tu ne sais pas ce qui va arriver?

— Ah je ne sais jamais, je ne sais jamais où je vais. Je ne sais jamais comment je suis arrivée à écrire cela ou cela. **Jamais. Jamais.**

— Cela doit faire très peur?

Oh ben tu parles. J'en ai parlé dans «Les Parleuses» de cette terreur. Si tu veux, cela se passe un peu comme si celle qui écrivait, qui a le nom que je porte — par accident — je ne la connaissais pas. Quand je mets à cette table, en me disant je vais écrire, il y a quelque chose comme une substitution. De plus en plus. Cela se produit au montage maintenant. Et peut-être même pendant les films. Tu as vu, ces plans que



je n'avais pas prévus? La valse, tout cela. Ce sera très fou à l'image. Très inattendu. Ces trucs qui me viennent dont me parlait Bruno Nuytten (1) au téléphone. Avant j'avais la nostalgie de la raison, les gens raisonnables qui savent exactement ce qu'ils veulent. Je me disais, je n'y arriverai jamais. Alors j'ai essayé. Et puis, au tournage, paf, tout était balayé.

Je découvrais là, au tournage, dans le moment même de la présence de la caméra toutes les possibilités. Sans ce vertige, il n'y a pas de cinéastes, il ne me semble pas. Je ne parle pas en cinéaste, remarque, il me semble que si on ne connaît pas ce vertige-là, je ne sais pas ce qu'on fout dans le cinéma. On est un bon élève, c'est tout. J'ai toujours pensé qu'au beau milieu d'un film, un jour, je changerai de sujet. Tu sais? Oser. Faire un saut, dans un autre truc.

— **Cela m'irrite beaucoup que tu dises que tu n'es pas «cinéaste». C'est ton sixième film. Quand même, ce n'est pas sérieux de dire cela.**

Je suis devenue un cinéaste de fait. Mais si tu parles de moi à des cinéastes chevronnés, sur la place de Paris, commerciaux, mon cinéma les fait rigoler. Dans le sens banal du terme, le leur, je ne suis pas une cinéaste.

— **Mais comment expliquer, alors, que des gens comme moi, qui aiment le cinéma, qui voient beaucoup de films, pensent que tu fais du cinéma?**

Tu es un spectateur moderne. Libre. Mais un spectateur aliéné ne s'y retrouve pas dans mes films. Je lui propose une perdition, il ne veut pas. Non, c'est jouer sur les mots. Quand je dis que je ne suis pas une cinéaste, je veux dire que je suis autre chose - peut-être, si je suis quelque chose. Si quelqu'un est quelque chose. C'est parler en terme de profession. Disons que je suis plus habituée à écrire qu'à filmer.

— **C'est arrivé comment?**

Le dégoût des films qu'on faisait à partir de mes livres. J'aime beaucoup Dassin et Mélina Mercouri, ce sont de très bons amis, mais quand j'ai vu *Dix heures et demie du soir en été* tourné par Dassin, je me suis dit, bon je vais quand même essayer d'en faire un. Il y avait eu une série, *Le Marin de Gibraltar*, tourné par Richardson et le film de Dassin, alors j'ai eu envie

d'essayer. Et après pourquoi n'ai-je pas tourné pendant six ans, je ne sais pas. Je ne sais pas, j'ai fait autre chose sans doute.

— **Comment as-tu fait pour ton premier film? Tu es allée voir un producteur...**

J'ai demandé à Dassin. Mais il a coûté trop cher *La Musica*, c'est cela qui m'en a dégouté. 110 millions d'anciens francs. Pour lui, c'était une somme ridicule. Alors il a produit le film, c'est comme cela que c'est arrivé. Et sa fille joue dans le film, c'est une très bonne comédienne. Mais j'avais quand même 25 millions d'anciens francs du Centre National du Cinéma. Je n'ai pas osé le faire toute seule, j'ai demandé à Paul Seban de m'aider. C'est un film que j'aime beaucoup.

Et après j'ai eu envie de tourner *Détruire*. Je commence toujours de la même façon, je me dis qu'est-ce que je risque? Je vais déposer une demande au Centre, si on ne me donne pas de fric, je ne le fais pas. Et la plupart du temps, on me donne toujours quelque chose. Quelquefois très peu. Dix millions pour *Nathalie Granger*.

C'était très peu, on est quand même arrivé à faire le film. Et là, combien? 25 millions d'anciens francs. C'est toujours un pis-aller, quoi.

— **Tes films sont toujours des productions «fauchées». Tu en es contente ou pas?**

J'en ai marre maintenant. Ce n'est pas que je voudrais beaucoup d'argent, mais là il m'aurait fallu 40, 45 millions. Ce qu'on donne à bien des gens. A qualité de scénario équivalente. C'est pour pouvoir tourner en 35 mm. J'en ai marre du 16 mm. C'est un petit ghetto. On dit toujours qu'on va le «gonfler», et on n'y arrive pas. C'est très difficile.

— **J'ai eu l'impression, pendant le tournage, que ton prochain film, tu devrais le faire avec beaucoup d'argent... où les choses seraient possibles.**

Si j'avais eu de l'argent là, j'aurais fait un véritable bal, dans le parc, qu'on aurait toujours vu de loin. Cette étanchéité entre le parc et le salon particulier aurait toujours existé. Il n'y aurait jamais eu d'interpénétration. Entre les

Delphine Seyrig et Claude Mame





gens du parc et ceux que j'avais retenus près de moi, filtrés, c'est-à-dire le jeune attaché, le jeune invité etc... Mais cette masse de la réception aurait existé, on aurait ouvert les portes, et on aurait tourné de nuit. Evidemment sans fric, c'était impossible.

— **Et la présence de la mendiante?**

Non, elle, je ne l'aurais jamais montrée. La mendiante est sans visage, comme le soldat d'Hiroshima. C'est un soldat allemand, ce n'est personne. Elle, c'est la misère, elle est la limite extrême d'un état, d'une situation. Mais elle est sans nom, sans visage. Elle est désignée par sa fonction. Les autres, ils ont ce luxe d'avoir un nom, d'être nommés. Anne-Marie Stretter, je la mène jusqu'au bout, jusqu'à la mort. La dernière phrase d'**India Song**, c'est «Déjà la mendiante chassait, dans les eaux tièdes du Delta». C'est elle. La première phrase, c'est elle aussi. Je l'adore la mendiante. Tu l'aimes?

— **C'est quoi, pour toi la mendiante?**

L'éternité atteinte. Du moment qu'elle n'existe pas, qu'elle est un maillon dans la chaîne de la misère. Un état, un état de l'humain, qui ne se connaît pas. Elle est sans connaissance, sans auto-connaissance. Elle est sans passé, sans avenir, sans bêtise, sans intelligence. Sans repères. Sans identité. C'est l'instant. Elle mène comme cela son existence jusqu'à son terme. Ni tristesse, ni joie. C'est comme un état premier qui serait retrouvé, un état animal. Une sorte d'état... supérieur, poétique de l'humain.

— **Anne-Marie Stretter et elle sont les deux femmes...**

Oui, j'en ai marre de ces catégories, les riches sont dégueulasses, les pauvres sont pas dégueulasses. Ce sont deux femmes. Dans les mêmes régions du monde, dans la même géographie, voilà qui vont vers leur perte. La mendiante est suicidée par la société, et Anne-Marie Stretter se suicide. Mais elles sont toutes les deux abîmées dans la mort. Une mort en vie, une mort... morte. Je les vois de plus en plus parallèle. Les deux. Je ne préfère pas l'une à l'autre. Je vois Anne-Marie Stretter, la mendiante je ne la vois pas. Je ne peux pas la voir, je n'y arrive pas, c'est curieux. Peut-être qu'elle me fait peur. Je l'ai connue dans ma vie. Tandis qu'Anne-Marie Stretter, je ne sais pas

d'où elle me vient. Peut-être une nostalgie, j'aurai voulu être ça...

— **Et le tournage, cela s'est passé comment?**

En gros, le tournage, c'est comme si j'entrais dans un gouffre. D'abord, tourner un film qui fera deux heures, en quatorze jours, c'est de la folie. L'impression que tu ouvres la porte du tournage le premier jour et que tu en ressorts quatorze jours après. C'est comme une cure de sommeil, cela a l'air contradictoire, mais c'est cela, sans rêves. De réalité extrême. On n'est plus dans aucun état, on est dehors, on est sorti hors de soi. Je suis incapable de te dire comment je suis arrivée à tourner cela en quatorze jours. Mes cinq films, cela a été pareil. J'y suis arrivée. Ceci dit, les comédiens, cela me donne le vertige, ça m'enchant. Ce sont les comédiens qui font qu'aucun découpage ne tient. Pas tout à fait. J'ai tourné ce qui a été prévu. Puisque j'avais beaucoup de temps pour préparer le découpage avant. Mais ils me donnent le vertige, ils font basculer toutes prévisions. J'ai toujours envie de leur faire faire des trucs en plus.

D'avoir ces gens-là qui sont prêts à faire n'importe quoi... tout ce que tu veux. C'est formidable.

— **Bon, la caméra?**

Si tu veux, Bruno Nuytten, c'est moi. Sauf qu'il sait manier une caméra. S'il y a une identité entre deux êtres pendant le tournage, c'est entre le directeur de la photo et le metteur en scène. Les acteurs sont déjà plus loin. Ils sont devant nous deux. La place physique de l'acteur est différente. Mais le feu central, c'est le directeur de la photo et le metteur en scène. C'est comme mon double, Bruno, sauf qu'il sait tourner les manettes. On est ensemble. Et si on n'est pas ensemble, il n'y a pas de cinéma. Je me demande comment on peut se passer de caméraman. C'est impossible de faire les deux choses. Je ne peut pas être derrière une caméra et voir jouer. Lui, il est déjà au cinéma. Il voit déjà le film. Evidemment, cela peut être dramatique. On s'est beaucoup engueulés, on s'est crêpé le chignon avec Bruno. Aucune espèce d'importance, cela s'efface tout de suite. Il y a une complicité dès le départ, qui est essentielle, déterminante. Et qui décide de la valeur du film. Il m'a dit que c'est

une fois-là qu'il a été le plus proche de moi. A ce moment-là, c'est vrai. Pour **La Femme du Gange**, il est vanné. Il faisait l'électro, le machino, l'ouvrier. Mais on est attachés l'un à l'autre un peu comme des camarades de guerre. Il y avait de telles difficultés, et on y est parvenus. Je suis très attachée à lui.

— **Les acteurs, tu leur fais jouer un jeu «érotique», au niveau où tu le dis...**

Leur maniabilité est tout à fait érotique, oui. L'acteur épouse le metteur en scène. C'est le plus juste, au sens propre du terme. Il épouse mon désir. Cela, c'est très violent. C'est ce qui me dictent. Par exemple, je savais, en dansant valser ensemble Delphine Seyrig et Claude Mann, que j'obtiendrais le résultat que j'ai obtenu, qui est merveilleux. Je savais que cela se passerait immédiatement. Mais cela, c'est à l'instinct, je ne le vivais que je l'ai su. Je me souviens un soir, Delphine était décoiffée avec ses cheveux rouges, elle disait «cette coiffure ne me va pas», et j'ai vu les rushes, et quand j'ai vu l'espèce de dingue dans la glace, dans le noir, avec ses cheveux rouges, j'ai vu du cinéma. Je l'ai dit à Delphine, je lui ai parlé de la «dingue aux cheveux rouges». Ça a été comme un déclic. La dingue aux cheveux rouges elle l'a vue, et c'est elle qui s'est embarquée dans le film. Elle a pris à ce moment-là une voie sauvage qu'elle n'avait jamais eue, dans les deux ou trois premiers jours. C'est cela l'échange. Tu peux l'avoir que dans ce moment-là, celui que nous faisons-là, celui que je fais. C'est une sorte d'intimité. On n'est pas séparé sur le tournage, on est presque toujours ensemble. On parle ensemble, on s'amuse ensemble. Et on fait des plans très longs, où ils font ce qu'ils font. Ce n'est pas du cinéma où on mobilise vingt-quatre heures pour ouvrir une porte, dans un plan de neuf secondes vers quatre heures de l'après-midi...

On me donnait beaucoup d'argent et que je ne tenais pas à faire un cinéma en miettes, extrêmement détaillé, très haché, très calculé, je ne sais pas si je ne m'ennuierais pas tellement. Pour les comédiens, tourner vite, c'est un enchantement! Ils ne te l'ont pas dit?

— **Non.**

En fait, d'habitude, ils adorent cela. Avoir un film lisible. Et que ce soit lisible ce qu'ils font...

Ils auraient tous préféré aller plus lentement?

— **Ils n'en ont pas parlé. Sauf Mathieu Carrière, qui a dit que l'on parlait trop pour un tournage aussi court!**

**Tout le monde devrait tourner aussi vite?**

Ah! j'aime bien tourner comme cela! Mais tous les gens ne pourraient pas. Cela dépend aussi des gens. Ce qui me permet de tourner comme cela, c'est que j'ai fait des livres. J'ai quand même un sens de l'économie d'un livre. Sens acquis. J'en ai fait pas mal. Tu vois? C'est instinctif, puisque je suis complètement implantée dans l'instinct, mais comme un animal qui a du flair. Si tu n'as pas cela... Si tu te réfères à un plan... tu es paumée, puisque tu ne peux pas tout tourner en quatorze jours... Il y a des maillons qui sautent, il ne faut pas t'affoler, il faut essayer de rattraper, de changer... de compenser plutôt. J'ai pas ce plan-là, mais dans le prochain, je vais faire cela pour compenser ce manque, etc... Cela je le faisais, quatre, cinq fois par jour.

— **Une espèce de bilan?**

Oui. Le matin, je me lève à 5 heures 1/2 - 6 heures, quand je tourne. Et je suis au tournage à 9 heures. Je fais des bilans, d'une clarté mathématique. Et puis après, pendant le montage. C'est curieux que cela soit passionnant comme cela.

— **Tu disais que ton rapport avec Bruno Nuytten était un rapport d'identité?**

Oui, de double. S'il était un metteur en scène, il serait moi. Si j'étais caméraman, ou camérawoman, je serais lui. Mais tu ne crois pas que c'est toujours comme cela?

— **Quand tu travailles avec d'autres personnes que lui?**

Mais alors je suis malheureuse! Je m'entendais parfaitement avec Cloquet et Aronovitch, mais il n'y avait pas cette identité. Ce rapport de... comment l'exprimer, qui est physique, oui. Il y a une telle intimité dans la vision du travail commun, que je n'ai pas besoin de m'expliquer beaucoup avec lui. Je lui dis deux phrases, et il sait ce qu'il doit faire. Quand je lui ai dit de baisser la lumière à Pommereu, quand je lui ai dit :



«c'est trop clair», il m'a dit: «on ne verra rien, je te préviens». J'ai dit bon, alors laisse comme cela. Et cinq minutes après, j'ai vu qu'il avait été voir les deux électros et que la lumière était baissée. Voilà, j'avais raison. C'est le type à la caméra que j'ai vu le plus doué d'une sensibilité aussi géniale. Je suis bien contente qu'il fasse le film de Téchiné. Il va être très heureux là-dessus. Téchiné est un type très, très bien.

— **En tant que femme, avais-tu des difficultés particulières sur ce tournage?**

Maintenant, j'ai lu une partie des interviews, et ils le disent, Bruno Nuytten et Delphine Seyrig... Moi je ne le sens pas, cela... c'est curieux. Au cours d'un tournage, je ne me dis jamais : tiens je suis une femme... Il faut que je tiennent compte de cela, quand je demande telle ou telle chose, comme je suis une femme, il faut que je fasse plus attention, etc... jamais! Comme j'ai horreur de l'autorité, tu sais, être autoritaire, bon, je n'ai pas à plagier les hommes. Les rares films que j'ai vu tourner, les metteurs en scène étaient comme des patrons! Ils gueulaient, ils jouaient aux super stars. Et cela m'a toujours fait horreur, toute autorité. C'est pas la peine. On dit les choses, on ne les ordonne pas. Donc, tu vois, on peut faire un film en tant que femme.

Oui, je viens de lire les textes. Les trucs positifs, pour moi là-dedans, c'est cela. C'est justement cela. C'est que maintenant les hommes qui étaient dans le film, quand ils vont avoir affaire à un metteur en scène homme, ces patrons dont je parlais à l'instant, eh bien! ils vont se dire : «merde, c'était quand même différent avec les femmes. Cet espèce de clown, c'est pas la peine qu'il gueule comme cela. Pas du tout». C'est comme un vieux préjugé qu'il faut abandonner. Cela c'est un progrès. Toute disparition, toute altération du pouvoir est un progrès.

Cela dit, ce Bruno Nuytten, que j'adore, il n'est pas du tout politique, lui. Alors, tu vois, cela, c'est un reste de misogynie. Il ne veut pas que je sois politique. Parce que les femmes ne font pas de politique. Il veut que je sois encore plus féminine, mais dans une acception un petit peu désuète. Je dis ça en souriant, d'ailleurs, je lui en parlerai.

Contrairement à ce que dit Delphine Seyrig, je

suis toujours épatée à quel point les gens peuvent écouter. Dans le film, j'étais toujours épatée de voir à quel point cela marchait bien. On dit un truc, et puis c'est fait. Sans gueuler, sans l'imposer. Si, sauf le silence.

— **Tu t'es engueulée avec un électricien, qui aboyait tout le temps, pour rire...**

Ecoute, c'est pas tenable, un type qui aboie pendant les prises. J'étais vraiment en colère. Je m'en suis expliquée avec lui après. Et cela n'a jamais recommencé, tu as vu? Ce n'était rien.

— **Il ne s'était pas rendu compte. Mais à la limite, je me suis demandé si ce n'était pas aussi une petite trace de misogynie. Est-ce qu'il aurait osé avec Carné ou Clément?**

Qui sait? J'étais vraiment en colère, tu sais. Un film bien payé, non il n'aurait pas osé. Je ne lui ai pas dit, mais je le pense. Je lui ai parlé de sa grossièreté, de sa vulgarité, c'était très dur, et il n'a plus jamais recommencé. Il a été eu, par cette... sanction. J'étais hors de moi. Je me suis sentie blêmir, et puis c'est parti. Je ne le regrette pas, je ne pouvais plus le supporter.

— **Tu disais le silence...**

Oui, le silence, je gueule toujours pour le réclamer. C'est incroyable à quel point c'est dur de l'obtenir. Trois minutes et cela recommence dans les coins. Et alors quand on parlait pendant les prises, cela me rendait folle...

— **Est-ce que tu ferais un film avec une équipe de femmes?**

Ah! oui, j'aimerais bien! Mais tu me dis cela là tout de suite et je vois un film sans Bruno... alors je suis très triste.

Mais tu sais, pour moi, sur ce film-là, la grande nouveauté, c'est que les plaisanteries grivoises le film en était complètement exempt. Il n'y en avait pas! Je trouve cela un vrai progrès. Les femmes étaient tranquilles. C'est vrai ou non?

— **Oui.**

On ne les faisait pas chier avec les remarques des grivoiseries, des gauloiseries... des plaisanteries un peu grasses comme il y en a toujours sur les films, sur les pépées, etc... et je pense que c'était parce que tous les hommes étaient jeunes. C'est vraiment passé de mode.



«cela, c'est des progrès. Tu es d'accord, ou non?»

— **Oh oui! C'est sur le premier de tes films que tu vois cela, ou sur tous?**

La Musica, il y en avait encore. Cela se passait à Deauville, la nuit, ils faisaient les brets, ils ramenaient des filles...

En général, sur mes films, c'est comme cela. Tu vois toutes les femmes étaient à l'aise.



— **Tu crois que cela vient de ta présence? Si le metteur en scène est une femme on ne peut pas trop...**

Mais non seulement je suis une femme, mais je suis toute petite, comme dit Delphine. Cela ne joue pas, parce que c'était une équipe technique absolument merveilleuse. Je pense qu'ils ont compris au bout de quarante-huit heures que je n'utiliserais pas de l'autorité. Mais délibérément. Alors, ils ont... flotté un petit peu. Je l'ai senti. Et après, ils m'ont acceptée. Ils se sont dit, qu'est-ce que c'est que ça, quelqu'un qui ne gueule pas... qui ne vexe pas? Je ne l'ai pas voulu, puisque c'est comme cela. Je ne vois pas pourquoi je changerais de nature quand je fais du cinéma. Et après, j'ai eu l'impression que j'aurais pu leur demander n'importe quoi. L'équipe de la caméra est venue travailler deux fois, sans être payée... Le 14 juillet, ils sont venus. Et je n'ai pas demandé, ils ont dit, «non, non, cela nous intéresse, on vient».

— **Je voudrais que l'on reparle des équipes de femmes...**

J'ai souvent dit que je voudrais une équipe de femmes ; mais il y a beaucoup de femmes, dans mes films. Quand le premier assistant est parti, j'ai pris une femme, Rita Zizka. Mais je n'ai jamais fait l'expérience d'une équipe totale de femmes.

— **Est-ce que tu te battrais pour le faire?**

Tu comprends, Bruno, il a une sensibilité de femme... C'est justement pour cela que j'y tiens. C'est quelqu'un de plutôt féminin, Bruno. Dans l'intuition, la subtilité. Dans le silence aussi. Ceci dit, j'ai connu Babette Mangold à New-York, et immédiatement, j'ai eu envie de travailler avec elle. Tout de suite. Tu vois, je ne sais pas s'il y aurait une grande différence entre cette équipe d'India Song et une équipe de femmes. Tu crois? Je crois que toute l'équipe, c'était un petit peu comme cela. Mais les acteurs hommes, seraient toujours là, de toute façon. Est-ce qu'il y a des camérawomen en France, maintenant?

— **Oui, Bénédicte Delesalle, Nurith Aviv...**

Tu crois qu'il faut connaître le maniement des caméras, la technique? Moi, je ne crois pas. Je n'y connais rien. Je sais ce que je veux obtenir, je le dis.



## Bruno Nuytten : chef opérateur

J'ai l'habitude de travailler avec Marguerite... j'ai commencé comme assistant avec des opérateurs qui travaillaient avec elle, Ricardo Ronovitch et Ghislain Cloquet. Et, à l'occasion, le m'a pris comme opérateur. Cela ne veut pas dire qu'elle n'était pas contente des opérateurs avec qui elle travaillait! Il lui semblait que quelqu'un de plus jeune et qu'elle connaissait bien, lui importait davantage que des opérateurs très expérimentés... qui la paralysaient un peu car je me souviens, elle avait eu des ennuis avec des opérateurs qui ont l'habitude du «cinéma», d'un certain genre de cinéma et qui veulent plus ou moins imposer leurs habitudes et leur langage. Cela devient leur langage. Il sont habitués à travailler d'une certaine manière et cela devient difficile. Surtout par rapport à Marguerite.

Au départ, il me semble qu'elle envisage le cinéma un peu comme on envisage le théâtre. C'est-à-dire que le texte et le jeu priment. Sur le plan de la mise en scène, elle envisage les choses d'une manière très sobre, fixe, comme au théâtre. On a tort de penser que les mouvements de caméra, dans l'espace, c'est cela qui est capital. Au début du cinéma, on considérait aussi la caméra comme un spectateur de théâtre. Cela ne date pas d'hier, cela ne veut pas dire que je suis un fanatique des plans séquences fixes, on a tendance à en abuser aujourd'hui et c'est parfois une facilité trompeuse car cela a l'air austère et éfléchi. J'ai travaillé une fois avec elle comme opérateur sur un film produit par le Service de la Recherche de l'ORTF, **La Femme du Gange**. C'est un film qui n'est jamais passé à l'antenne, ce qui ne déplaît pas trop à Marguerite, (dit-elle), car beaucoup de gens l'auraient vu en noir et blanc. Cela lui faisait peur, car c'est un film qui avait été conçu pour la couleur par rapport au noir et blanc, film monochrome en couleurs, c'est quand même capital la couleur, quoiqu'à un moment, elle ait pensé le laisser en noir et blanc, car elle était distraite par cette couleur que moi j'avais faite pour ne pas la distraire. Elle était embêtée d'avoir fait un film en couleurs, je crois qu'elle ne le voulait pas du tout au départ, c'était

plus ou moins obligatoire. Je me suis arrangé du mieux que j'ai pu avec ce que j'avais, pour ne pas distraire avec la couleur.

Les lieux de tournage, à Trouville, en plein hiver, le ciel et le sable ont tendance à donner rien que du gris. L'un se noie avec l'autre, et on pouvait tenir la proposition du noir et blanc. Tout pouvait être d'un seul gris presque. Le ciel, le sol et les personnages dans la mesure où on tournait sans soleil. Quand il y en avait, on évitait de filmer à ce moment-là pour que tout soit monochrome. Pour les intérieurs, c'était plus embêtant, le décor avait une certaine couleur et c'était plus difficilement monochrome. Dans l'ensemble, ce n'est pas un film distrayant du tout par la couleur.

— **Celui-ci est en couleurs...**

C'est toujours difficile d'aborder les films de Marguerite parce qu'on ne sait rien avant de mettre en place : elle a horreur d'expliquer les choses techniquement. Elle ne sait pas très bien comment dire les choses, et cela l'ennuie de les préciser à ce niveau-là. Elles se précisent d'elles-mêmes et sur place. C'est pourquoi, je suis obligé de m'entourer de moyens quelquefois plus importants que ceux que je demanderais pour un film équivalent, mais qui serait très écrit et précis au niveau technique. C'est toujours au dernier moment que je comprends, ou que je crois comprendre ce qu'elle veut. Il y a eu un exemple sur ce film où on ne s'est pas compris du tout : c'était un problème de mot, de langage.

Quand Marguerite avait parlé de flaque, quand Delphine est allongée au sol, elle avait dit qu'elle devait être allongée «comme dans une flaque» et j'avais compris comme dans une flaque de lumière. Flaque, ça ne veut pas dire lumière, bien sûr. Alors que Marguerite voulait une flaque noire, sombre. Comme elle ignore beaucoup de choses de la technique, elle se fie à son intuition comme un spectateur. Pour moi, c'est une indication, mais souvent je passe par-dessus cette indication. Je me dis, elle trouve ça trop éclairé, mais la pellicule ce n'est pas l'œil! La pellicule a besoin d'une certaine qualité de



rière, qui la trouble, elle avec son œil. Et cette fois-là, j'ai cru qu'elle me disait que c'était trop éclairé, parce qu'elle se fiait à son œil, alors elle voulait Delphine dans une flaque d'ombre.

Mis à part ce malentendu, qu'elle a accepté à la projection des rushes, mais qui va, à mon avis, à l'encontre de ce qu'elle voulait, on s'est surtout entendu sur des éclairages très simplement compliqués. Le précédent film était uniforme, il y avait de la lumière partout, d'abord parce que j'étais tout seul, et que j'étais obligé d'en mettre partout pour ne pas être obligé de grimper tout le temps sur une échelle, pour rectifier les lumières. Et le sujet s'y prêtait d'ailleurs, il n'y avait pas de costumes, d'ambiances de lumières, mais celui-ci est un film très «effets»... et c'est plus compliqué à faire. C'est très vite réussi, puisqu'elle est satisfaite de ce que j'ai fait. Je crois d'ailleurs, à en croire les autres réalisateurs, qu'on va revenir aux images ce qui est une bonne chose, car on commençait à s'ennuyer à envoyer des lampes à réfléchir sur des plafonds blancs.

**Indian Song** est le premier film où j'ai eu un contact très clair avec Marguerite. Jusqu'alors, j'ai eu des rapports plutôt tendus, parce qu'elle demande beaucoup. C'est une femme qui

demande beaucoup, à un opérateur, comme à tout le monde. En tant qu'opérateur, on est sans arrêt obligé d'être près du réalisateur, même si on a des problèmes d'installation, tout à fait pratiques ou des problèmes techniques tout à fait mécaniques. Au départ, sur ce film, elle était très tendue, parce que c'est dans son tempérament d'être comme cela, et puis il y a de quoi, quand on commence un film, on doit être très tendu, mais cela c'est arrangé très vite, mais cela se passe aussi à un niveau très personnel, je commence à comprendre beaucoup mieux Marguerite maintenant.

Je commence à savoir qui elle est vraiment, à connaître bien ce qu'elle fait, où elle veut aller et quand ce que je fais va dans le sens qu'elle veut, c'est le meilleur rapport qu'on puisse avoir.

C'est un rapport qui se passe, au-delà du tournage. Elle est contente de mon travail, elle m'a demandé quelque chose qu'il m'intéressait de faire. Cela se voit certainement pour les gens qui assistent au tournage, on plaisante de choses, ce n'est pas comme avant. D'abord il y a le mythe Duras. C'est vrai, cela existe. La première fois que j'ai vu Marguerite, on m'en avait tellement parlé, comme d'une femme fantastique, extraordinaire et qu'il fallait de toute façon admirer, que ça m'a un peu braqué. Je n'aime pas me sentir imposer les gens de par leur nom. Ce n'est pas suffisant pour que les gens me plaisent. Il y avait tellement de gens qui ne l'abordaient que comme cela, que cela m'irritait. Au départ, je connaissais très peu ce qu'elle avait fait, ou écrit. Je ne voulais pas l'aborder par le nom qu'elle a, Marguerite Duras, mais en voulant savoir qui elle était vraiment.

Je l'ai connue sur **Jaune le soleil**, juste après 68, elle était complètement prisonnière de certains thèmes chers à tous les intellectuels, préoccupations politiques systématiques qui venaient se placer dans leur travail d'écrivain. Mais c'était un petit peu forcé par rapport à ce qu'elle aurait senti ou voulu écrire à l'époque. Elle voulait transcrire ce qui venait de se passer, ce qui était légitime, mais elle y pensait trop. Parce que Marguerite, c'est une femme de passion, pas une femme de politique. C'est d'abord une femme de passion. Ce qui m'a surpris, c'est la différence de ce qu'elle disait et de ce qu'elle était dans les



rapports quotidiens. Elle est très passionnelle. C'est quelqu'un qui dit ce qu'elle pense d'une manière sensible, avant de le dire d'une manière raisonnable. La bonne façon de l'aborder, c'est de voir en elle la passion d'abord.

Il y a quelque chose qui se passe dans cette petite bonne femme, d'assez fort, c'est cela qui est important.

Quelquefois, elle se sent un devoir de parler de politique. Dans **Nathalie Granger**, il y a aussi des allusions comme cela. Je crois que s'il y a des livres d'elle qui peuvent parler de politique, ce sont ceux qui ne le disent pas précisément. Elle parle de la femme comme aucun écrivain féminin n'en parle à ma connaissance, jusqu'alors. C'est plutôt en terme de souffrance. Tout à fait passionnel, ce n'est pas analytique. Dans Nathalie, à un certain moment, elle parle d'une bonne espagnole qui est mise à la porte, eh bien! là, pour moi, c'est en porte-à-faux. Cela pourrait ressortir autrement.

— **Penses-tu qu'il y a sur ce tournage une atmosphère d'amour autour d'elle?**

A mon avis, pour supporter un film de Marguerite, il faut être amoureux d'elle. D'une certaine manière par rapport à ce qu'elle fait et à ce qu'elle est.

Si on n'est pas amoureux, on peut ressentir son attitude comme une terrible agression. A savoir qu'elle demande beaucoup aux gens, il faut aller au-delà des rapports qu'on établit d'habitude dans des films «normaux».

Il y a aussi un problème de sexe, cela éclaire beaucoup les choses de travailler avec des femmes, avec les hommes, c'est beaucoup plus confus. Il y a un rapport de rivalité. L'opérateur est celui qui n'est pas obligé de se mouiller dans une histoire. Le fait d'être caché derrière les appareils, c'est déjà un signe en soi. C'est quelqu'un qui nourrit le réalisateur et qui lui fournit ce qui lui manque. Je ne veux pas dire qu'on abuse des opérateurs, mais il me semble qu'avec Marguerite, ce rapport est un rapport d'égalité, alors qu'avec d'autres réalisateurs, c'est très frustrant. Tu es relégué derrière tes appareils, et tu n'as rien d'autre.

Quoique la lumière, ce n'est jamais vraiment mécanique et rationnel. On ne peut pas éclairer

mécaniquement. Il y a toujours quelque chose qui n'est pas tangible, cela conserve un certain charme tout en ayant l'air très logique si c'est réussi. Le cadre est beaucoup plus un travail mécanique par rapport à une mise en scène et une mise en place.

De temps en temps, je pique des coups de gueule parce qu'il me semble que les choses vont assez lentement, mais je crois qu'on ne peut pas imposer son rythme à un réalisateur. Ce qu'on peut faire, c'est mieux organiser les choses. Mais le temps du réalisateur, on ne peut pas y toucher.

— **As-tu déjà travaillé avec d'autres femmes?**

Oui, un long métrage avec Viviane Berthomier, elle a fait un film que j'aime beaucoup, c'est **Alice, Babar et les 40 nénuphars**. On a eu des rapports difficiles sur ce film, je dois dire, le film m'intéressait beaucoup, et on avait même commencé un deuxième film ensemble, qui n'a eu ni titre ni suite... J'ai gardé un très bon souvenir de ce film, je ne sais pas si c'est dû à cette fille où à la façon dont les femmes abordent le cinéma, mais j'ai trouvé qu'elle était beaucoup plus libre par rapport à ce qu'on faisait, que la plupart des types avec qui j'ai travaillé. Elle n'avait pas d'idées préconçues sur les choses comme peuvent facilement en avoir les types qui gambergent trop leurs coups. Je trouve dommage que ce film n'ait jamais été montré nulle part.

Il est vrai qu'on a souvent de la fascination à voir les choses auxquelles on a participé, on voit devant soi quelque chose de tout fait alors qu'on a été l'exécutant d'éléments disparates. On est alors dans deux types de rapports très différents, à ce qu'on voit. Mais elle a beaucoup d'idées et elle fera des films très intéressants.

Avec les femmes réalisatrices, j'ai une impression de fraîcheur, par rapport à ce qu'on filme et aux idées qu'on peut avoir, soit sur le film, soit avant. Le tort de beaucoup de types, c'est d'écrire trop de choses et de vouloir les réaliser comme ils les ont écrites, souvent six mois ou un an après. Dans le cinéma il y a toujours un décalage entre le moment où on écrit, et le moment où on réalise, ce qui fait que si on se borne trop à ce qu'on a écrit, on fait des choses étriquées. Alors que ce soit Marguerite



ou Viviane Berthomier, il m'a semblé qu'elles n'avaient pas d'idées préconçues sur les choses, et que tout se faisait au fur et à mesure. La différence que je semble faire entre les réalisateurs et les réalisatrices n'est bien sûr pas en règle. Je vais, par exemple, commencer un film très intéressant avec un jeune réalisateur qui s'appelle André Téchiné, qui ne semble pas du tout avoir cette attitude par rapport à ce qu'il fait, qu'il reste systématiquement très critique. Marguerite, c'est différent, parce que tout se passe au niveau de l'écriture, quoi qu'on veuille, même si elle commence maintenant à être un peu un réalisateur, au début, elle était plutôt quelqu'un qui voulait illustrer ce qu'elle avait écrit. Et ça devait être très important pour elle, le lien du mot à l'image. Je comprends très bien le désir d'un écrivain : voir ce qu'il a écrit. Maintenant, elle commence à penser en termes de cinéma, elle voit les possibilités du langage du film. Mais ce n'est pas cela qui la bloque non plus. Elle ne se limite pas aux choses qu'elle sait

du langage du cinéma. Surtout sur **Jaune le soleil**, elle réécrivait entièrement chaque nuit, elle écrivait entre les lignes, elle déplaçait ses textes les uns par rapport aux autres, il y avait un travail qui se passait la nuit, qui était quand même assez étonnant. Chez elle, tout ce qu'elle a fait, c'était des livres au départ, mais il y a un grand travail de transcription, et un grand décalage entre ce qu'on voit et ce qui a été écrit. Tout cela se retrouve à la fin, finalement, car elle arrive ainsi à illustrer le mieux ses mots du départ. Il y a un très grand travail de recreation entre les deux.

Il y a des cinéastes-femmes que je trouve très embêtantes...

Chantal Ackermann, je n'ai jamais travaillé avec elle, mais ce qu'elle fait m'intéresse et j'aimerais un jour faire un film avec elle. Elle travaille avec une fille qui est opérateur, et qui lui a fait une très belle photo, pour son film **Je, tu, il elle**. A propos de «belle photo», cela ne veut rien dire en soi, il faut que la photo ait un rapport avec le sujet, on voit souvent les opérateurs s'égarer complètement, faire quelque chose qui leur plaît visiblement, alors que ce n'est du tout ce que veut le réalisateur. Le gros travail de l'opérateur, c'est un travail d'approche du réalisateur. Comprendre ce qu'il veut, voire même arriver à faire quelque chose de contraire à votre goût. Malheureusement, on n'a pas tellement l'occasion de travailler avec des réalisatrices...

Marguerite, c'est quelqu'un qui a beaucoup de charme. On ne peut pas se soustraire à cela. Et les rapports qu'on peut avoir avec elle sont très rapidement des rapports assez érotiques. Sur ce film, nos rapports ont cessé d'être uniquement érotiques. C'est devenu une véritable relation.

— **Tu mets cela dans un rapport homme/femme?**

Oui, je ne peux pas m'extraire de moi-même, je réagis comme un homme. Elle me fait réagir comme un homme, il n'y a pas de doute. Il n'y a aucune ambiguïté à ce niveau-là sur mon rapport avec Marguerite. C'est une femme que je prends vraiment pour une femme. Parce qu'au départ, il y a des gens qui ne savent pas faire la part des choses. J'ai plusieurs amis qui la connaissent



bien, qui sont troublés par le charme qu'elle a, et qui ne réagissent pas comme des hommes devant elle. C'est un peu dommage. Moi, au contraire, c'est une femme qui me donne l'impression de mon sexe. On ne peut pas oublier que c'est une femme. C'est capital! Parce que malheureusement, il y a beaucoup de femmes dont on peut oublier cela. Ce n'est pas une question d'apparence physique. C'est quelque chose que l'on ressent à l'intérieur.

Jusqu'à ce film, je n'avais pas beaucoup lu de ce qu'elle a écrit. Je ne lis pas beaucoup de toute façon. Mais maintenant, j'ai envie de tout lire. Je me bornais plus ou moins à lire ce qui était en rapport avec le film, de près ou de loin. Mais c'était comme un travail. Alors que là, je vais lire des livres d'elle par plaisir. Je le sais. Parce que je me sens libéré de quelque chose. Sur ce film, il s'est passé quelque chose qui ne s'était jamais passé sur aucun des films antérieurs de Marguerite, peut-être parce qu'il est plus réussi. Il y avait des costumes, beaucoup de choses qui demandaient à pas mal de monde de travailler sur le même sujet. D'habitude, c'était une équipe plus réduite. Marguerite a besoin de faire des grands films!

Marguerite a quand même une grande souplesse, elle se plie aux moyens dont elle dispose. Dans ses autres films, les décors étaient chez elle, c'est grand, mais c'est quand même un petit décor. Elle faisait de son mieux avec un petit décor. Mais je suis sûr, qu'elle a besoin d'avoir de grands décors. Et aussi avec une grosse équipe autour d'elle. Elle n'en avait peut-être pas conscience, ce n'était pas des petits films, mais il y avait moins de mise en œuvre. Elle aime beaucoup être entourée comme cela, car on lui fait comme un «spectacle». Et c'est ce qui est intéressant dans le cinéma, c'est de faire un spectacle à un réalisateur à partir de ce qu'il a lui-même mis en scène et le travail même de l'équipe fait partie de ce spectacle, car il ne faut pas oublier que les cadences du cinéma obligent les gens à devenir des virtuoses fantastiques même pour faire la plus simple des choses et c'est un spectacle fantastique. Souvent, on voit des metteurs en scène quand les choses sont mises en place, qui ont l'air complètement éteint et qui ne redécouvrent quelque chose qu'à la

projection ou au montage. Elle, à tout moment est comme un spectateur, en projection ou au pied de la caméra. Elle est émue par les comédiens, elle passe des mots à l'image. Et comme elle y passe bien... et qu'il se passe quelque chose entre ses mots, elle est émue. C'est normal. Et son émotion est d'autant plus grande que beaucoup de gens ont participé au transfert du mot à l'image. C'est très satisfaisant pour nous. Des gens un peu amers pourraient croire que c'est de la contemplation mais, c'est là que l'on peut voir sa fragilité. Sur le plan de l'émotion. On ne peut pas y être insensible, c'est passionnant de voir cela.

Il est très rare de voir des réalisateurs intéressés par la lumière à ce point. Jusqu'à présent, les sujets s'y prêtaient moins, mais pour celui-ci, elle a été tout à fait préoccupée par la lumière d'un bout à l'autre. Quand on a écrit des choses, qui ne parlaient pas de la lumière et qu'on réalise précisément la lumière qui leur correspond, c'est faire un grand pas en avant vers l'image, vers l'illustration du mot. Et, c'est la première fois que Marguerite fait ce pas-là. Est-ce le sujet qui s'y prête? Je ne sais pas, mais elle commence vraiment à posséder le langage du cinéma, parce qu'elle a vu qu'on pouvait beaucoup jouer avec la lumière au cinéma comme au théâtre avec des transformations à vue de l'ambiance lumineuse. Elle veut être comme un spectateur de théâtre. C'est un des grands problèmes, car la pellicule ne voit pas du tout comme l'œil et quelquefois, pour faire plaisir à son œil, j'ai été obligé de prendre des risques.

A l'hôtel, par exemple, on était à pleine ouverture alors que ma lumière n'avait pas été faite pour cela. Je pensais travailler à un diaphragme normal, et pour faire plaisir à l'œil de Marguerite, j'ai été obligé de couper presque toute ma lumière, et d'ouvrir mon diaphragme. En même temps, comme cela jouait beaucoup sur l'émotion, et qu'elle n'aurait été bouleversée que si la lumière correspondait à ce qu'elle sentait, mais avec son œil, puisqu'elle voit pas à travers la caméra, je n'ai pas fait un sacrifice. Je sentais qu'il y avait une part positive à cela mais dans la mesure où le film devait être gonflé en 35 mm, c'était quand même prendre un risque. Je n'étais pas très content non plus.

## Henri Lhaute : machiniste

### — Que penses-tu de ce tournage?

Le tournage est très agréable, il n'y a pas de problèmes... Je ne suis pas là pour critiquer, j'importe comment. On a suivi, dans la mesure du possible, ce qui allait se passer. C'était un peu improvisé chaque jour.

### — Pour toi, c'est un problème que ce soit improvisé plus que d'habitude?

Ça pose un problème, oui. Des fois il y a des choses à faire, il faut les faire très rapidement, au dernier moment. Des fois, on arrive plus tôt le matin pour faire une préparation quand il y a des choses prévues la veille.

Ça fait un effort rapide à faire de l'équipe. Ce n'est pas tout à fait normal d'ailleurs ça. Il y a un programme organisé, automatiquement, le soir on le sait, et le matin, c'est prêt quoi. On a une efficacité, mais trop vite, d'un seul coup.

Ça fait des efforts, les journées ont été très longues et très dures parfois à cause de cela. Il y a des coups de feu qu'il faut donner. Quand il y a une voiture dans la rue, qu'il faut la vider complètement pour amener trois bouts de bois et la recharger deux heures après et la recharger encore une heure après... C'est ce qu'on a fait à Versailles. C'est des poids énormes sur peu de travail effectif.

### — Pour toi, travailler avec une femme, c'était la première fois?

C'est la première fois. Je suis dans le cinéma depuis dix ans. Travailler avec Marguerite, cela a été très agréable, à part ce coup qu'elle est très organisée. Il faut l'avouer, elle n'a rien prévu. Elle improvise vraiment au fur et à mesure. Elle est agréable et très sympathique. Ce n'est pas parce qu'elle est une femme qu'il faut avoir un autre esprit ou autre... Elle mène son affaire comme un homme, quoi disons... C'est exactement pareil. Et que ce soit un homme ou une femme, on est là pour travailler. C'est pour la coopération, pour arriver au résultat. Chacun fait de son mieux, dans ce cas-là. Si le film sort et marche bien, on sera tous très contents.



### — Et s'il ne marche pas bien?

On regrettera que les gens n'aient pas compris! Voilà. Pourquoi j'irais critiquer Marguerite, c'est elle qui a écrit son histoire, qui l'a pensée et qui la lit au fur et à mesure qu'elle la tourne. On le sent dans les enregistrements qu'elle a fait des textes. Il y a une vie, une chaleur, si quelqu'un d'autre réalisait son film, il n'y aurait pas la même chaleur qu'elle. Si celui qui écrit un film, s'il a les capacités de le réaliser, il doit le faire, je pense. Pourquoi donner à un tiers, lui dire, voilà, j'ai fait ça et ça... Lui, il transforme totalement l'histoire, il n'y a plus la même âme... Je trouve ça très important les textes qu'elle a donnés, la façon qu'elle les lit.

Pour les comédiens, cela crée un climat tout de suite. Cela les situe bien dans le milieu. Pour nous, s'il y a des mouvements, des travellings, des choses comme cela, on est basé sur la musique, sur le texte donné. On part sur une parole, ou sur une note, s'il y a un mouvement à donner on part sur une musique ou le texte. Bernard, lui il n'a pas du tout l'oreille musicale. Lui, il n'aime pas partir faire un mouvement de grue ou un travelling sur de la musique, il ne peut pas le faire. Il n'a pas du tout l'oreille musicale. Il n'entend pas. Il n'enregistre pas, il ne peut pas. Il n'a pas la note à ce moment-là. Il part toujours avec un décalage.



## Éliane Marcus : maquilleuse

— *Est-ce que pour toi, c'est important que le metteur en scène soit une femme?*

Non, c'est une question d'être humain, et de contact. Elle pourrait aussi bien être un homme. J'ai de bons contacts avec certains metteurs en scène. C'est parce qu'elle aime les gens, qu'elle les pense tous utiles. On se sent utile quand on travaille avec elle. On n'a pas l'impression d'être là comme ça, parce qu'on doit être là... C'est très agréable.

— *Ça se passe comme cela avec d'autres metteurs en scène?*

C'est embêtant de nommer des gens, parce que cela en exclut tellement... Je ressens cela avec Resnais, je ressens cela avec Delvaux... avec Bresson... avec d'autres aussi que j'oublie. Mais pas tellement quoi. Dans le temps, il y avait peut-être davantage de gens comme elle. Maintenant, je crois que le métier se dégrade un peu. C'est un peu «à la va comme je te pousse». On a toujours l'impression d'ennuyer plutôt que de servir, de faire quelque chose sur un film. D'être là pour gêner. C'est parce que les gens n'ont pas le temps. Ils font la course à la montre. C'est le manque d'argent. Mais alors comment expliquer ici, où ce n'est pas un film à gros budget. Justement, Marguerite pourrait être nerveuse et anxieuse. Et non, ce n'est pas le cas. Elle l'est sûrement, mais pas vis-à-vis de son équipe.

— *Ici, il y a une équipe, oui...*

Tu sais, il y a toujours une équipe qui se forme autour du metteur en scène, qui se forme ou qui se forme pas autour du metteur en scène. C'est lui qui donne le ton. Si tu es avec un metteur en scène avec lequel tu es bien, décontracté, tu donnes le meilleur de toi-même. Quand tu es contracté, tu fais davantage de bêtises. Il me semble que c'est pour tout le monde la même chose. Quand on se sent bien avec les gens on a envie de faire le mieux possible. On a toujours envie de bien faire, c'est pas qu'il y a trente-six façons de travailler... Mais quelquefois, on dit «oh! vite, vite» et vite et bien, cela n'existe pas. Tu vois?



## Nicole-Lise Bernheim : stagiaire son

— *Si tu fais un autre film demain, tu aurais tout aussi envie de faire des interviews?*

Non, là... C'était le premier tournage auquel je participais. Et j'ai été fascinée, au sens très fort du terme, par Marguerite Duras. J'ai aussi eu l'impression que, par rapport à ce que me disent mes amis quand ils participent à des films, il se passait quelque chose de différent sur ce tournage. Une amie m'a dit au début du tournage : «mais note donc tes impressions!» Et j'ai commencé une espèce d'article, le quatrième jour.

Après, j'ai amené mon magnéto plusieurs fois, mais je m'en suis pas servi. A la fin, je me suis dit, non, je vais quand même essayer. J'ai beaucoup hésité, aussi parce que je faisais quelque chose de nouveau. Je n'étais pas venue pour faire un reportage.

Mais cela a été mon désir, et j'étais un peu gênée, parce que je ne voulais pas embêter les gens. J'ai demandé à Marguerite Duras si cela la gênait, elle m'a dit non... mais au début, elle n'y avait pas. Elle n'avait pas l'impression que j'allais faire quelque chose d'intéressant. Elle regardait cela un peu... narquoise. Elle me demandait si les gens disaient des méchancetés à elle.

— *Puisque c'était le premier film auquel tu participais, tu as dû le voir presque «de l'extérieur», en spectateur, en même temps que de l'intérieur, puisque tu faisais quelque chose dans ce film. Comment as-tu vu le film de l'extérieur, qu'est-ce qui t'a frappé?*

Non, c'était au début. Au début, c'était mon rapport avec Marguerite. Je t'ai dit comment ça s'est passé, pourquoi je suis venue faire ce film. Je la connaissais un tout petit peu avant. Je t'avais demandé un texte pour un numéro spécial «Femmes et Cinéma» de la Revue du Cinéma, et avant, je l'avais rencontrée pour lui demander de participer à une série pour France 2, une série qui n'a jamais été réalisée, mais que nous

ferons, peut-être, un jour, et elle avait accepté. En me posant une série de pièges.

— *Elle pose même des pièges aux dames! (rires), je pensais qu'elle posait des pièges surtout aux messieurs...*

Oui, elle voulait savoir politiquement ce que j'étais. Et mes réponses ont dû convenir. Je lui demandais de travailler pour l'ORTF: «Mais ils vont censurer», disait-elle. Alors j'ai dit, «mais s'ils vous censurent, je serais censurée aussi, et on prendra ensemble la responsabilité face à la censure». Tu vois, c'était des questions comme cela. Et je ne l'ai pas vue pendant un certain temps. Je l'ai appelée pour lui demander si elle voulait venir à Musidora présenter son film, pour le Festival de films de femmes, en avril dernier. Avant ce tournage, je lui avais téléphoné sans raison, simplement pour lui parler. Sur le moment, je n'ai pas pensé à lui demander de travailler sur le film. Je lui ai demandé le lendemain. Elle a tout de suite été d'accord. C'était presque la veille du tournage. Pour moi, c'était très important.

— *Tu avais une tâche particulière sur le film?*

Oui, elle avait besoin de quelqu'un pour aider au niveau du son. Et c'était ce que je demandais.

— *C'est pour cela que tu t'es retrouvée à te battre avec deux Uhers... Qu'est-ce qui t'a frappée dans ce premier tournage? Cela m'intéresse parce que je n'ai plus un regard neuf.*

Les premiers jours du tournage, c'était dans un hôtel particulier, rue Cortambert. On était tous là dans une grande pièce, mais c'était un lieu clos. Et j'avais un peu peur. Des techniciens, je me disais, comment vont-ils réagir par rapport à moi, c'est la première fois que je suis dans un film, est-ce qu'ils vont m'accepter... Je n'étais pas très sûre de ce qui allait se passer. Ni de mes rapports avec Marguerite Duras. Et je ne vous connaissais pas. Je n'étais pas très tranquille. Je n'étais surtout pas sûre d'être acceptée par l'ingénieur du son, Michel Vionnet avec qui j'allais travailler. Est-ce que j'allais pouvoir toucher son Nagra (2)?



C'était mon gros problème! Est-ce que j'allais vraiment apprendre à faire du son? Ce tournage a été aussi intéressant pour moi, parce que j'ai compris un certain nombre de choses par rapport aux acteurs.

— **C'était peut-être aussi parce que ces acteurs étaient eux en difficulté dans leur travail et que tu ne faisais pas le chemin nécessaire pour passer au travers de ces difficultés-là... Sur le tournage, les choses étaient simplifiées parce qu'apparemment, les acteurs faisaient quelque chose qui leur plaisait. Ils avaient moins de difficultés personnelles. Tu ne crois pas?**

Oui. Et il y avait aussi une relative familiarité. Entre un peu tout le monde. C'était assez agréable. Et en plus, le travail qu'ils faisaient était intéressant. Il inspirait un certain respect, que je n'avais pratiquement pas rencontré chez les acteurs que j'avais côtoyés. Pour la première fois, j'éprouvais une certaine détente par rapport à des gens qui sont acteurs. Et peut-être s'exprimait, dans mes refus des acteurs, le refus d'un certain narcissisme.

— **Cela te paraît normal d'interviewer tout le monde sur un tournage? Toutes les professions, tous les gens qui ont approché ce tournage?**

Oui, si j'avais pu le faire de tout le monde. Il y a deux ou trois personnes qui ont refusé, par exemple, le chef machiniste. Il avait un peu peur du micro je crois. Et Benoît Jacquot, le premier assistant, pour de mauvaises raisons, qui sont bonnes pour lui. Et Geneviève Dufour. Donc il n'y aura pas d'interview de la script. C'est dommage, parce que l'assistant et la script ont des rôles importants dans le travail. Mais les deux ont peut-être trop liés à Marguerite Duras pour vouloir en parler. C'est leur problème!

Autrement, dans l'équipe photo, Pierre Gautard a refusé, et Joël Quentin voulait bien, mais on n'a pas trouvé un moment qui convenait. On ne s'est pas rappelé. C'est à la fois normal et provocant. Normalement, tu interviewes le metteur en scène, la vedette, à la limite l'opérateur ou l'ingénieur du son. A l'extrême limite. Si ce sont des gens connus. Je trouvais

intéressant de faire ce travail parce qu'il s'agissait d'un tournage de Marguerite Duras et parce qu'elle est une femme.

— **Tu interviewais les minorités... opprimées du cinéma!**

Oui. Pour voir si les minorités opprimées ont envie d'être opprimantes. Par rapport à une femme cinéaste.

Malheureusement, pour le propos que j'ai dans la tête, c'est un exemple qui, peut-être, est mal choisi. Elle est trop connue, Marguerite Duras, donc il est difficile de lui manquer de respect. On peut. Mais ce serait rarissime.

— **Non, je ne crois pas. Etre connu, cela donne un a priori favorable. Mais il ne résiste pas à deux jours de vie en commun, s'il n'y a pas autre chose que la célébrité.**

Je suis sûre que si j'avais fait ce reportage sur un autre tournage, d'une femme qui a fait un film l'année dernière et dont j'avais eu des échos, par des copains qui travaillaient sur son film, ils m'auraient dit des choses désagréables, malgré le danger de la publication. Quand ce ne serait que dans des maladresses significatives de l'expression, «pour une femme, ce n'est pas trop mal...» etc...

Donc, j'ai à la fois bien choisi et mal choisi. On en tire un bilan positif, mais si la même équipe avait travaillé avec Nelly Kaplan ou Agnès Varda, je ne sais pas comment cela se serait passé. Ou avec des jeunes femmes tout à fait inexpérimentées et maladroites, qui veulent travailler avec des équipes dites solides qui ont l'habitude des vieux cinéastes français. Mais peut-être est-ce pareil pour ce garçon. Je ne sais pas.

— **Tu sais, il faut vraiment que les choses débordent, pour qu'elles figurent dans les interviews. Quand elles sont un peu latentes, elles ne sont pas dites. Essaies-tu d'aiguiller les gens sur certains sujets, par tes questions? Ou espères-tu qu'ils vont parler d'eux-mêmes de sujets qui leur tiennent à cœur?**

Quand j'étais face à quelqu'un, je réagissais par rapport à lui ou elle, et s'il ou elle ne me parlait pas de la question pour moi centrale, c'est à dire du rapport homme/femme, sur le tournage, je la



ais. J'ai donc toujours induit ce thème.

— **As-tu été satisfaite sur ce plan?**

sujet n'a pas été traité, il a été évoqué. que je leur posais la question, les gens n'ont pu éluder. Il sont été obligés de répondre la té ou pas, mais les positions sont nettes. être n'ont-ils pas souvent dit le fond de leur

pensée? Peut-être n'ont-ils pas réfléchi si c'est évident pour eux, ou qu'ils s'en moquent. Tu vois?

interviewée par Claude Mann  
(Extraits)

(2) Nagra : magnétophone professionnel.



## Michel Lonsdale : comédien

Depuis *l'Amante anglaise*, nous avons fait plusieurs choses ; mes liens avec Marguerite Duras sont assez profonds. Il y a beaucoup plus de choses que le travail. Il y a tout un monde de compréhension. Je suis une espèce d'inconditionnel. J'adhère totalement à ce qu'elle veut exprimer.

— *Le fait qu'elle est une femme, cela change-t-il ses rapports avec la technique et les acteurs ?*

Non, je suis très contre ces histoires de discrimination entre les hommes et les femmes. Pour moi, j'aime les êtres humains, indépendamment de leur sexe, et que ce soit homme ou femme n'a pour moi aucune signification. Ça n'a pas de spécificité du tout. C'est Marguerite.

— *Elle donne peu d'indications psychologiques...*

Cela ne l'intéresse pas la psychologie. Dans *India Song*, elle en donne peu, il n'y a pas tellement de raisons d'en donner, on connaît le fond de l'histoire. Pour *Détruire dit-elle*, nous avons travaillé un mois à l'avance et nous avons beaucoup répété chez elle en parlant des personnages, c'était très différent.

*Détruire*, c'étaient des plans avec beaucoup de textes, il fallait travailler sur ce qu'on allait dire et comment.

— *Que penses-tu de cette façon d'enlever la voix aux acteurs, de tourner des scènes sans parler...*

La voix n'est pas en direct, mais elle est là quand-même. C'est cela qui fait le caractère très fort du film, c'est l'emploi du monde sonore indépendamment du monde visuel. Et l'histoire amoureuse des voix est une invention très forte. Le tournage, c'est un peu plus difficile pour Marguerite Duras. Les autres films ont été tournés dans des décors petits, simples chez elle, jardin, là il y a plus de difficultés parce qu'il faut une certaine splendeur des décors. Cela elle ne l'a jamais fait. Il faut éclairer des grandes pièces et cela la retarde un petit peu, dans

l'exécution. Elle voulait faire plus de choses, elle ne savait pas que cela prendrait tellement de temps, d'éclairer ces grandes pièces.

Pour un acteur, pour moi, on aborde des personnages passionnants par leur nouveauté qui sont et qui ne sont pas en même temps. Et qui sont également des morts, aussi cela forme une place qui n'est pas dans la réalité... On ne sait pas très bien où on en est...

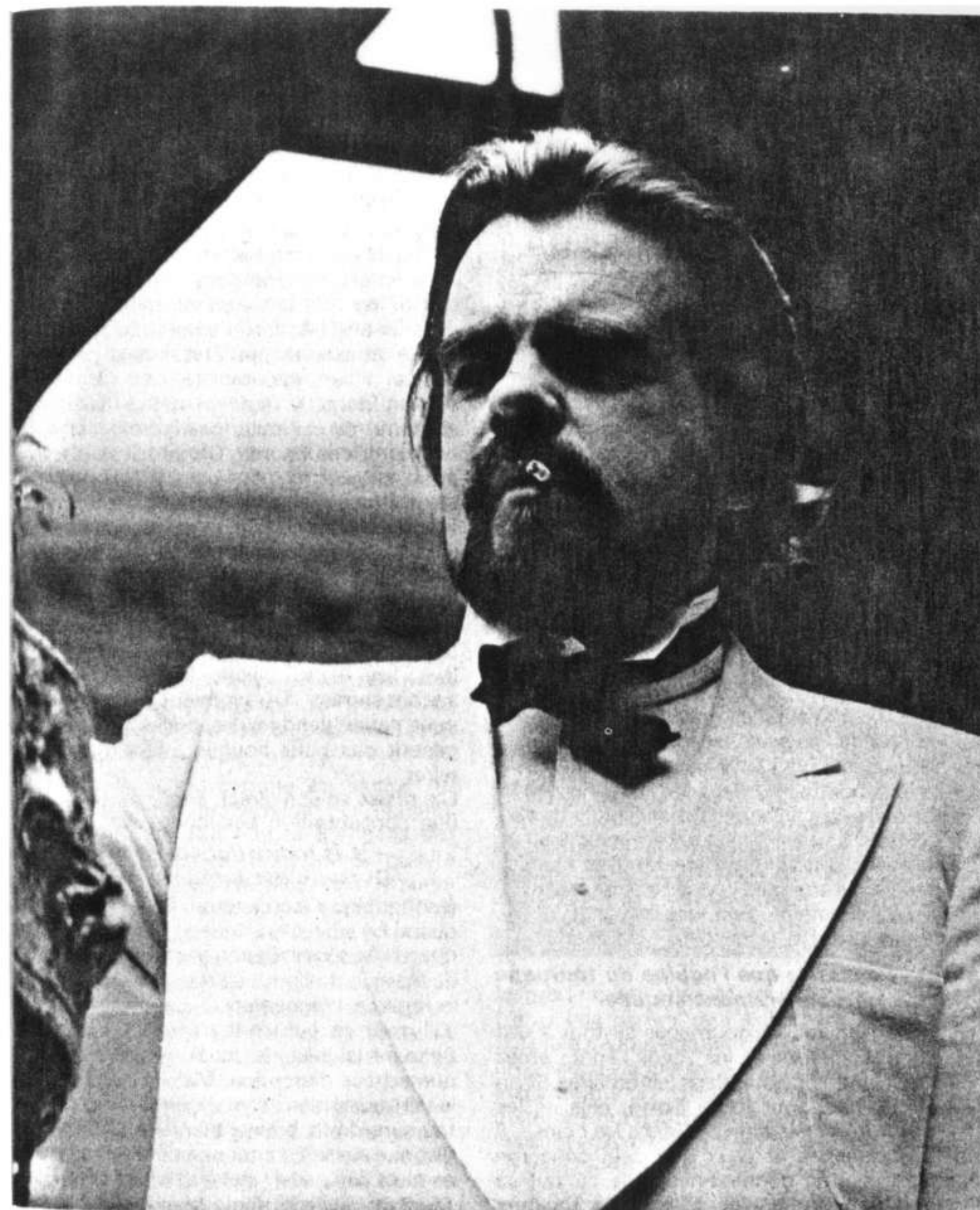
— *Avec Rivette et Marguerite Duras est-ce le même type de travail ?*

Avec Rivette dans *Out one*, c'était très spécial, dans la mesure où c'était improvisé. Il y avait juste un vague schéma, les personnages rencontrent un tel et doivent le persuader ou le dissuader de faire telle chose. On donne là un peu plus de nous que pour un personnage normal, puisqu'on était fabricant de la parole. Ce que fait Marguerite, c'est tout à fait autre chose.

— *As-tu un sentiment de frustration sur ce film ?*

Oui, un peu, car c'est un personnage qui est dans un seul état. J'ai l'impression que Marguerite Duras s'est surtout attachée au personnage d'Anne-Marie, le vice-consul, on en parlera, mais on ne le verra pas tellement. Je m'imaginais plus de choses à faire. Je me sens un peu éloigné de l'intrigue, un peu comme un pion qu'on pousse sans avoir de choses très variées, très précises à faire. C'est différent des autres tournages où Marguerite était très présente dans le travail que je devais faire. Elle me dit un petit peu : « mets-toi là... recule ». On n'a pas parlé du fond de ce que le personnage pouvait représenter. Dans *Détruire dit-elle*, elle demandait davantage de choses précises à exécuter. Elle a du mal à situer le vice-consul, elle ne sait pas trop quoi lui faire faire. J'ai l'impression d'être... assez loin du coup.

— *A la radio, India Song avait été enregistré pour France-Culture, l'atelier de création, c'est d'ailleurs de ces voix qu'est composée en partie la bande-son du film, cela s'était passé de la même façon ?*







A la radio... j'avais une chose à faire sans préparation, sans travailler beaucoup, mais cela a été très court, c'est certain. Une matinée et c'était fini. Dans le film, je croyais qu'elle accentuerait les rapports entre le vice-consul et Anne-Marie Stretter, et je m'aperçois que non. Il va être une ombre qui passe dans le film. On dirait que le sort s'est un peu acharné pour qu'on ne me voie pas dans ce film... Les plans trop noirs de Neauphle... curieux, ensuite les plans rayés et la seule scène que je devais tourner en direct pour le son avec Delphine, cela a brûlé au laboratoire... Peut-être que c'est mon rôle de ne pas être présent dans ce film, je ne sais pas... On dirait que les choses se liguent ainsi. Je suis également venu de nombreuses fois sur le plateau sans tourner, j'étais un peu frustré... J'aurais secrètement voulu faire davantage. Elle n'en a pas éprouvé le besoin.

— **Penses-tu que l'équipe du tournage est particulièrement soudée?**

Oui. Généralement, les tournages se font à des heures très précises, les gens sont assez syndicalistes, méticuleux dans les horaires. Si on déborde un peu, pour **India Song**, cela ne les gêne pas trop, ils râlent un peu dans les coins... Il y a les fanatiques et ceux que cela concerne moins, ou qui ne comprennent pas ce qui se passe. Ils font leur boulot. Mais il y a toujours

autour d'un tournage, à moins que le metteur en scène ne soit vraiment odieux, et les acteurs emmerdants, il y a toujours une sorte de famille qui se crée. Et de tristesse quand cela finit. Dans un autre film que je viens de tourner, qui dure depuis huit à neuf semaines, les gens n'en peuvent plus, ils ont envie de se séparer.

— **Que t'a demandé de particulier ce tournage?**

Ce qui est difficile c'est quand on lit une chose et quand il faut l'incarner ensuite. Presque tous les rôles, mais celui-là particulièrement. Le vice-consul est tout le temps en train de pleurer ou dans un état très fort d'amour absolu. J'ai eu du mal à conserver cet état intact pendant des heures. La spontanéité et la fraîcheur s'amenuisent. Il faut se mettre dans un état, attendre, on ne peut pas garder cet état des heures et des heures. On se laisse distraire par autre chose.

L'autre jour, j'ai attendu neuf heures avant de travailler. Il est certain qu'au moment de tourner j'étais fatigué! Je ne savais plus où aller chercher l'inspiration. Les choses physiques finissent par l'emporter. L'ennui. Et puis les prises où l'acteur ne parle pas. Alors les gens de l'équipe discutent pendant les prises, on dit un peu plus à droite, lève les yeux, baisse les yeux, c'est très déconcentrant. Du moment qu'on sait qu'on peut parler pendant les prises, les gens ne se gênent pas pour bouger... faire des commentaires.

Les prises en son direct, impliquent un silence et une concentration beaucoup plus grands.

— **Les indications lues par Marguerite Duras, c'est intéressant?**

Oui, quoique dangereux. En fait, j'aime bien quand il y a de la musique seulement. Mais moins quand c'est les indications de sens, et que la voix de Marguerite dit: «il se retourne vers l'attaché, il le regarde longuement». J'ai l'impression alors d'illustrer ce qui vient d'être dit.

Pendant la prise, la musique contribue à créer une espèce d'émotion. Mais je crois qu'on peut le faire aussi bien sans. Je ne sais pas si cela aide toujours de la bonne manière. Cela peut vous distraire aussi. Ecouter une chose et en jouer une ce n'est pas pareil. Je ne suis pas contre, mais il faudrait plusieurs films pour s'y habituer.

## Mathieu Carrière : comédien

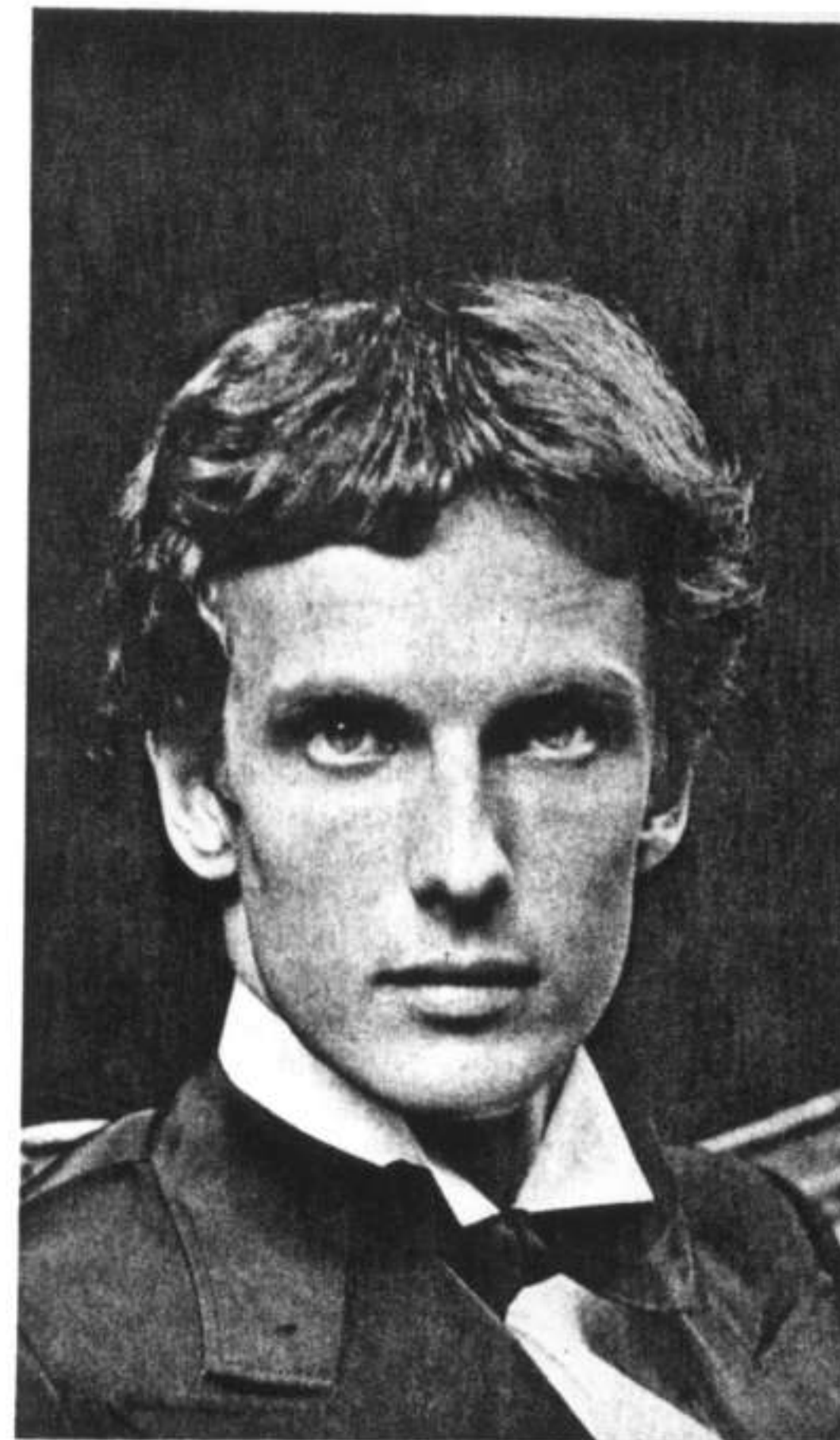
— **C'est la première fois que tu travailles avec Marguerite Duras?**

— **Que penses-tu de sa manière de faire un film?**

C'est d'abord une expérience technique très intéressante: comme la bande sonore a une grande importance pour elle, on sent partout le pouvoir des voix: elle enregistre tout le dialogue d'une scène, qui est le vrai dialogue de cette situation mais qui reste néanmoins «off», presque sur l'image les acteurs ne parlent pas, et on joue en fonction de cette voix préenregistrée comme sur des ordres qui viennent de l'extérieur du cadre pendant la prise: on dit toujours que l'acteur devrait se déplacer suivant son centre de gravité intérieur, que c'est lui l'intériorité du temps; ici par contre, on vit une expérience où l'acteur est agencé par l'extérieur, comme une marionnette, qui est manipulée par une ligne, qui est tenue par le vrai joueur.

— **Je t'ai entendu dire l'autre jour: «Les acteurs c'est comme les femmes, il faut nous diriger». Je suis une femme et je ne suis pas du tout d'accord avec toi...**

C'était une blague, parce que au début du tournage je n'avais rien compris: la féminité de l'acteur, c'est sa disponibilité à l'égard des divers des autres -c'est une bonne qualité féminine, non?- et j'étais un peu frustré, parce que Marguerite ne nous disait pas grand-chose, où alors entrer dans son jeu? Si un acteur se voit laissé libre, il a d'abord peur de cette liberté. Ce n'est qu'ensuite que j'ai compris qu'elle nous traitait avec des mains de fer de ses lignes invisibles des voix, des silences et de toute sa machinerie technique. Il y a une chose que je trouve incroyable chez Marguerite: c'est cette absence de conscience temps = argent. (C'est peut-être pour ça qu'elle peut traiter le temps différemment dans son écriture). Pour n'importe quel autre metteur en scène, le temps c'est la pellicule, la pellicule, c'est le crédit laboratoire et



le producteur; chez Marguerite c'est différent: elle oublie parfois que la caméra tourne parce qu'elle a découvert quelque chose qui la fascine, un geste, de la fumée, elle le fixe et elle est partie. Elle vit dans un temps hors de l'échange. C'est un temps qui n'a pas de marché; c'est là qu'elle est subversive: on n'a pas l'impression qu'elle est en train de faire un produit pour le vendre.

— **Est-ce que tu n'as pas l'impression**



***que les personnages masculins sont interchangeables?***

Le premier jour de tournage, je ne savais pas encore quel rôle j'allais jouer, elle a changé d'avis plusieurs fois; je crois que c'est parce qu'il n'y a pas de rôles individualisés dans ses histoires, chacun est plutôt une fonction dans un calcul abstrait; les hommes autour de Delphine ne portent pas de noms, seulement leur fonction est indiquée : le vice-consul, le jeune invité, même Delphine n'a pas de nom : c'est A.M.S., et c'est pour ça que les visages peuvent changer de corps comme dans un rêve.

Je suis «le jeune attaché d'ambassade», qui arrive pour la première fois dans une soirée à l'Ambassade de France à Calcutta où il rencontre Anne-Marie Stretter. Il danse avec elle, il sent qu'il va être pris dans sa toile d'araignée. Etant un étranger, il peut encore parler avec tout le monde : il leur pose les questions qu'ils ne se posent plus, il découvre la peur et la lèpre, cet étrange désir de mort chez tout le monde, et à la fin il fait partie des mouches autour de A.M.S. enivré par la chaleur et l'odeur des cadavres.

Lorsqu'on travaille avec Marguerite, on ne sait jamais quand elle va répondre à quelque chose et sur quel niveau : mais on est comme captivé dans cette incertitude de communication. Elle est d'une grande douceur. Elle a un sourire rayonnant lorsqu'elle s'ouvre et deux minutes plus tard elle sort son petit rire de sorcière grinçant.

***— Que penses-tu des rushes que tu as vus?***

Je me suis dit : voilà un film des années 30 qu'on a retrouvé dans les tiroirs de la Cinémathèque comme par hasard, il est en couleur. Une étrange aura d'oubli et de «déjà vu» s'en dégage. On découvre des choses comme à travers un microscope.

Delphine est assise sur un canapé, pendant quelques minutes, elle ne fait rien, puis elle se lève et quitte la chambre, la caméra reste encore trois minutes sur la pièce vide et on se dit : mon dieu, tu n'as jamais encore vu une chambre vide! Lorsque l'autre jour nous avons travaillé sur des textes avec Michel Lonsdale et Delphine, le problème consistait à éliminer toute intonation des voix, être vide ; et on s'est rendu compte que plus on a fait le vide en nous, plus le dialogue est

rempli avec de nouvelles intensités -comme si des sources commençaient à inonder des terres vierges. Pour préparer la découverte de ces terres vierges, Marguerite passe par des artifices extrêmes : tout se passe au ralenti. On pourrait dire, qu'elle paralyse le champ et qu'ensuite elle agit dessus : comme un peintre qui peint sur une photo. Elle organise d'abord le plan comme une photo, comme une «nature morte», ça dure très longtemps. Lorsqu'elle a ainsi obtenu un certain degré d'immobilité, elle demande un peu de fumée d'encens, elle renforce une dissymétrie dans la profondeur du champ, elle indique un geste minuscule : elle ajoute ainsi une deuxième «couche» de mise en scène, laquelle donne des traces authentiques, les accidents qui se posent sur l'image figée. C'est par-là qu'elle introduit le hasard : a posteriori même des petits accidents sont permis ; elle se laisse, avec une incroyable sensibilité, surprendre par des mouvements minuscules, qui prennent d'un seul coup une grande importance : l'artifice, la paralysie extrême, et là-dessus comme un voile fin les accidents, le hasard.

Par exemple : l'autre jour on tournait un plan au Trianon-Hôtel. Nous étions quatre hommes assis autour d'une table dans le coin d'un salon, Delphine est debout devant la fenêtre. Pendant deux heures on règle le plan. De notre part, il faut une immobilité totale qui est rompue seulement à un moment quand Delphine s'assied. On tourne, nous écoutons la voix de Marguerite qui sort du magnétophone, en nous dirigeant, en lisant notre texte ; après cinq minutes, je panique et j'essaie de lever la main droite avec une cigarette vers ma bouche : impossible, j'avais l'impression de produire un spasme violent. Ni la vitesse ni l'intentionnalité habituelle des gestes n'étaient à ma disposition. On devient maladivement attentif lorsqu'elle vous lance ce genre de défi : «je vous paralyse et si vous êtes des morts à l'Ambassade de France aux Indes, essayez donc de fumer une cigarette».

***— J'ai le sentiment que tout le monde sur le tournage est un peu amoureux de Marguerite, non?***

Parfois, j'ai l'impression que tout le monde marche sur la pointe des pieds. Elle nous impose son amour comme sa mise en scène : totalitaire et fragile. C'est l'amour.