

DES JOURNÉES ENTIÈRES DANS LES CLASSES

PAR CHARLES TESSON

Les Enfants est un film totalement neuf dans l'œuvre de Marguerite Duras, un virage à 90°, magnifiquement négocié, qui signe le retour à un cinéma pleinement parlé et dialogué. On ne dira jamais assez combien un sujet peut transformer le style d'un auteur, sa façon de faire du cinéma. *Les Enfants* est un film peu durassien dans sa facture (images désertiques habitées d'une voix off), hormis le plan final (un panoramique dans un parc sur quelques fauteuils vides) qui fait l'effet d'une signature discrète, apposée naturellement en bas de page d'une lettre-film adressée au spectateur. *Les Enfants* est adapté d'une brève nouvelle écrite par Marguerite Duras, il y a vingt ans, qui a été entièrement réécrite pour la circonstance et a déjà inspiré, dans sa forme originale, à Jean-Marie Straub et à Danièle Huillet leur très beau *En rachâchant*. Leur film était court, net et tranché, à l'image du comportement de l'enfant Ernesto, buté, têtu, ne sachant prononcer qu'un « non » irrévocable et qui finissait par dicter à la mise en scène son style sec, tendu et glacé. L'enfant Ernesto des *Enfants* (le pluriel du film est hors-champ dans le film) ne se borne pas à un refus. Il ne dit jamais « oui » ou « non » (à sa famille, à l'école), il parle entre les deux, tergiverse, et sa parole hante ceux qui l'écoutent d'un malaise encore plus profond. Le rythme du film et la nature des images sont entièrement soumis à la façon d'être d'Ernesto dans un plan, comme s'il en était l'ordinateur secret. Le coup de génie des *Enfants*, c'est d'avoir fait jouer le personnage d'Ernesto (un enfant de sept ans) pas un acteur qui en a quarante. Tous les effets comiques (l'acteur, avec son air dubitatif, est le sosie de Stan Laurel alors que, filmé de profil, sa silhouette ressemble étrangement à celle de Jean-Marie Straub), viennent de là. Mais ce qui est le plus fort, c'est que ce décalage entre l'acteur et le personnage devient en retour le moteur de la mise en scène et qu'il n'épargne aucun des personnages de la fiction. Lorsque Ernesto est confronté aux autres, à ses parents, au directeur de l'école ainsi qu'au journaliste qui se penche sur son cas, on ne sait jamais ce que ces personnages voient, s'ils parlent au personnage (l'enfant de sept ans) et font abstraction de l'acteur, allant jusqu'à ignorer qui joue le rôle

(comme si le spectateur était le seul à voir en permanence l'acteur dans son personnage). Il y a des moments où c'est le contraire : on a l'impression qu'ils ne voient que l'acteur, s'adressant à lui parce qu'ils n'arrivent plus à croire en son personnage. Le drame de ces personnages, c'est qu'ils n'arrivent pas à réunir les deux en même temps, en une seule image, tandis que le spectateur les a sous les yeux en permanence, assistant au spectacle de ce perpétuel va-et-vient. De manière générale, les parents d'Ernesto (l'amour est aveugle) ont tendance à voir le personnage. Ce sont eux qui parlent le plus de ses sept ans alors que l'institution, incrédule, voit plus court, au ras du corps de l'acteur et de ses quarante ans. Entre ces deux regards, d'amour et de conviction, le spectateur ne sait plus comment voir les choses et les gens qu'on lui montre. Alors, en attendant, face à ce chaos pathétique, il rit.

Le comique des *Enfants*, profond, « infiniment désespéré » selon les mots de Marguerite Duras, est de nature métaphysique. On rit toujours de ce dont on n'aura jamais le dernier mot, chaque gag ouvrant un désordre immense qu'il ne saurait refermer. Un exemple. Dans une salle de classe, Ernesto est là, face à ses parents et au journaliste. Les parents voient le personnage, en parlent comme s'il avait sept ans alors que le journaliste, comme Saint-Thomas, ne croit que ce qu'il voit : « Ça, un enfant de sept ans, vous vous foutez du monde ? ». Le spectateur, entre le journaliste et les parents, l'acteur et le personnage, se retrouve dans l'impossibilité de trancher, impossibilité constitutive du personnage d'Ernesto dont on ne saura jamais dire jusqu'au bout, selon le lieu d'où on le regarde, s'il est un enfant prodige, un génie absolu, ou bien un crétin total. Génie si on croit au personnage, crétin si on bute sur l'acteur. Ernesto est à la fois les deux. Il est descendant direct, légitime, du fils préféré et raté des *Journées entières dans les arbres*, un adulte qui a quarante ans et qui, au grand désespoir de ses parents, refuserait d'aller à l'école maternelle alors qu'il serait plus que temps, pour lui, de rattraper son énorme retard de scolarité. Un génie parce qu'Ernesto, âgé de sept ans, en l'espace de six mois, passe du niveau maternelle à ses études secondaires



Les Enfants : Ernesto confronté au directeur de l'école en compagnie de ses parents (photo Jean Mascolo).

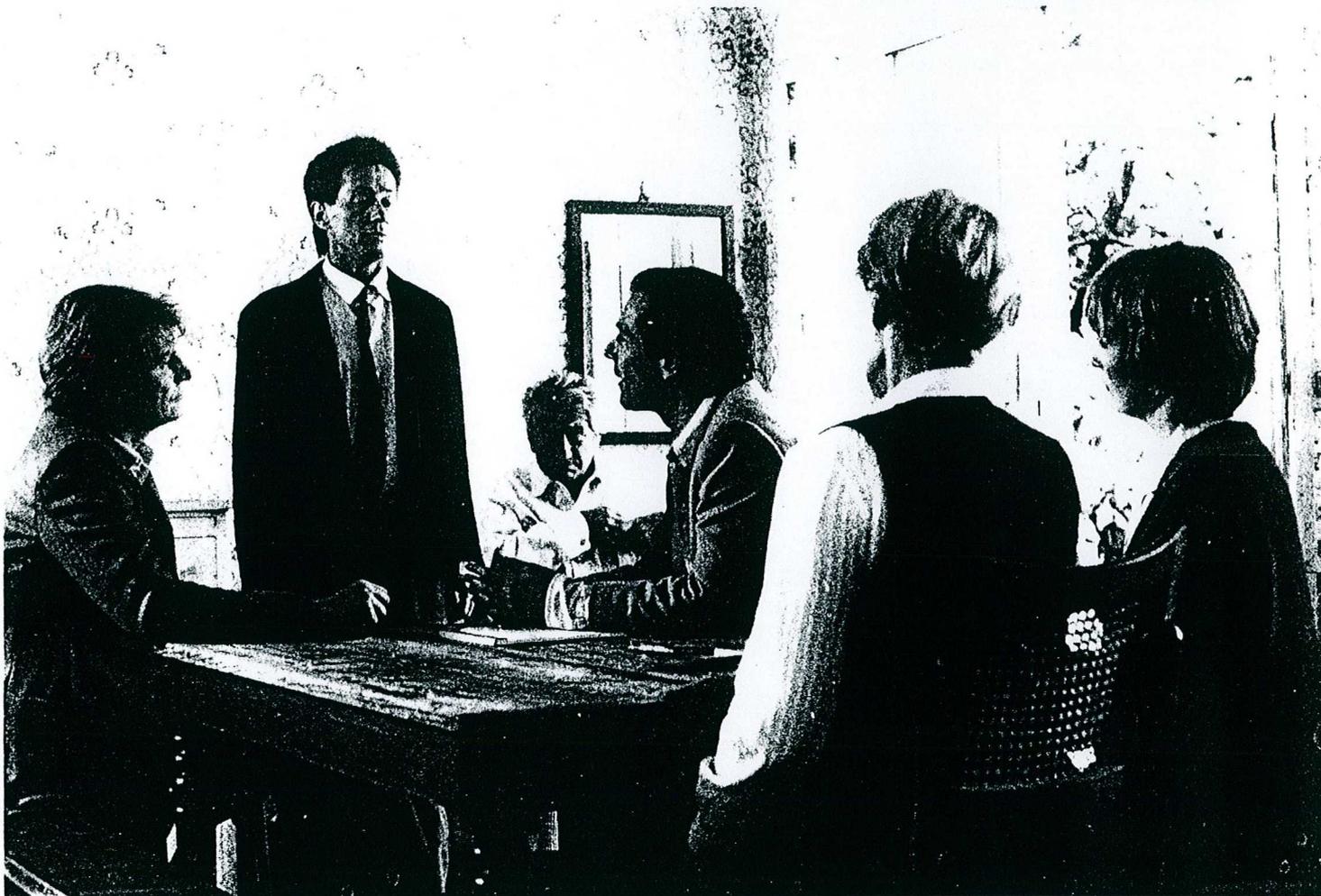
(sciences, mathématiques, physique-chimie) avant de franchir allègrement le cap des études supérieures. Ernesto est un enfant total, un enfant Dieu qui, nonchalamment, promène sur le monde, la création, un regard désabusé. Le leitmotiv du film, ce n'est plus que « le monde aille à sa perte » mais que, phrase lancinante répétée par Ernesto : « Ce n'était pas la peine ». La connaissance aussi. Au début Ernesto ne veut pas aller la voir de près. Il refuse d'aller à l'école car, lance-t-il à ses parents, complètement désarçonnés : « Je ne veux pas y apprendre ce que je ne sais pas ». Puis il y va — on ne voit pas ce voyage — et à l'arrivée nous dit que, ça aussi, ce n'était pas la peine.

Les Enfants, au moment même où sort *Je vous salue Marie* de Godard (étrange synchronisme de ces deux films), semble lui aussi s'inspirer d'un court épisode du Nouveau Testament : l'Enfant Jésus formant son « team » d'apôtres comme d'autres forment une équipe de basket, Jésus quittant la Renault familiale, appelé par les affaires de son Père. *Les Enfants* prend le relais : des parents inquiets, paniqués à l'idée de perdre leur enfant qui, incalable, intrigue et écœure ses maîtres.

Au bout de 60 minutes, on voit Ernesto, la tête appuyée contre un arbre, triste et inconsolable, et la voix de Marguerite Duras surgit, fixant en quelques mots la destinée de son personnage. Elle nous dit que Ernesto, après avoir réussi brillamment ses études supérieures, est devenu un savant et qu'il va désormais gagner sa vie en donnant des conférences aux Etats-Unis. Son savoir le condamne à l'exil, à une errance sans fin, loin de sa « patrie de banlieue ». Le film repart alors sur la sœur d'Ernesto et le spectateur croit à ce moment que va se répéter avec elle le même scénario face à ses parents et à l'institution scolaire. Soudain, dans le fil d'un plan long et large,

Ernesto revient dans le champ. Il faut du temps pour voir qu'il est arrivé là, dans cette image, sans même savoir d'où il vient, tel un fantôme sorti des limbes du hors-champ. On pense alors — mais cette impression était ressentie fortement dès les premières images — à ce personnage de Johannès dans *Ordet*, à ce fils qui se prend pour Jésus et qui désespère toute sa famille qui le tient pour fou, à l'exception de sa petite sœur. De Johannès, qui ne reste jamais en place (errant dans la lande, revenant dans le champ quand personne ne l'y attend, en plein tableau familial), on ne saura jamais s'il est un voyant halluciné, un imposteur ou bien l'incarnation véritable du Christ. Ernesto comme Johannès (même façon de se déplacer, même diction) est ce corps encombrant qui avale et perturbe tout le champ (la famille et l'école) dès qu'il le hante de sa démarche fluide. *Ordet* est un peu le modèle caché des *Enfants*, tant par son rythme fluide (on n'arrête pas un fleuve), la présence obsédante des paroles échangées (une caméra vissée sur des bouches qui parlent), la secrète combinatoire des mouvements entre les personnages et les mots à l'intérieur du cadre. Dans *Les Enfants*, c'est la vérité du personnage qui dicte à la mise en diction est splendide : il parle la langue comme on ne l'a jamais entendue au cinéma. Quant au couple de parents, il est sublimement interprété par Daniel Gélin (for-mi-dable) et Tatiana Moukhine (aussi), pathétiques dans leur brutale incompréhension des comportements de leur enfant. Ce sont des immigrés scène son rôle, l'amplitude de ses gestes, la sérénité angoissante de ses cadres.

Je n'ai pas parlé des acteurs et c'est injuste tant ils sont partie prenante dans la réussite du film. La façon qu'a Axel Bougousslavski (Ernesto) de se tenir dans un plan est unique, mixte de fluidité irrationnelle et de patauderie incurable. Sa voix, sa



André Dussollier, Axel Bougousslavsky, Daniel Gélin, Pierre Arditi et Tatiana Moukhine dans *Les Enfants* (photo Jean Mascolo).

pauvres, d'Europe centrale, pavillonnaires de banlieue, et Marguerite Duras les regarde comme Bresson les paysans de *Mouchette* : c'est la dignité de son regard qui est garante de leur vérité. André Dussollier, fort de ses valse-hésitation rohmériennes, campe superbement un instituteur coincé, ne sachant plus sur quel pied danser, tandis que Pierre Arditi entraîne dans son sillage tout le cinéma de Resnais : l'amour du savoir (le petit prof amateur de colloques dans *La Vie est un roman*), la science et l'étude du comportement humain hérité de Laborit (il joue le journaliste qui se penche sur le cas Ernesto avant

(1) Trois noms qui sont précisément source de conflit entre Marguerite Duras et son producteur (Frédéric Vieille et Robert Pensard-Besson des « Films Berthemont »), toujours pas résolu, à en croire l'annonce parue dans *Le Film français* daté du 15 mars où était indiqué, à l'intention des diffuseurs éventuels que « les contrats entre les deux co-auteurs du films (Jean Mascolo et Jean-Marc Turine) reconnus comme tels par la production n'ont toujours pas été signés ». Revenons un peu en arrière. Marguerite Duras reçoit une aide directe (un peu moins de 2 millions de francs) du Ministère de la Culture afin de réaliser son film. Elle en confie la gérance à la société de production Berthemont. *Les Enfants*, du stade de l'écriture du scénario au montage, en passant par le tournage, a été le fruit d'une étroite collaboration entre Marguerite Duras, son fils Jean Mascolo et Jean-Marc Turine. A l'arrivée, Marguerite Duras exige que ces deux noms soient reconnus comme co-signataires du film par la société Berthemont. La production refuse, prétextant 1), que l'aide directe allait leur être retirée car accordée sur le seul nom de Marguerite Duras et 2), pour les mêmes raisons, l'agrément du C.N.C. ne pourrait leur être donné car le film avait été signé au départ avec Marguerite Duras, sans la mention des autres noms. Marguerite Duras s'empresse de vérifier ces deux clauses auprès des intéressés (Jack Lang et le C.N.C.) qui la rassurent bien vite. En fait, il s'agit d'une excuse pour les « Films Berthemont » qui ne veulent pas entendre parler des deux autres noms, pour des raisons strictement commerciales semble-t-il, car voulant vendre le film sur *le seul nom* de Marguerite Duras, la cohabitation des autres risquait de faire ombrage à son potentiel commercial, décuplé par l'effet-*Amant* (700 000 ex.). Quant à Marguerite Duras, interrogée par téléphone sur cette affaire, elle entend bien ne pas céder auprès des « Films Berthemont » et exiger d'eux qu'ils reconnaissent les deux co-signataires.

d'être renvoyé à ses chères études), sans oublier la métaphysique, l'archéologue de *L'Amour à mort* face au pasteur (André Dussollier).

Les Enfants est un très grand petit film qui traite d'un sujet immense, à la fois intemporel et d'actualité, quelque part entre l'existence de Dieu et les directives de Chevènement en matière de scolarité (apprendre à lire et à écrire). C'est non seulement un des plus grands films de Marguerite Duras, c'est aussi, dans le paysage du cinéma français, ce qu'on a vu de plus fort depuis longtemps.

C.T.

Suite de l'affaire. En novembre 84, les « Films Berthemont » veulent sortir le film, sans même en aviser Marguerite Duras, et prennent toute disposition en passant le communiqué suivant : « Les productions Berthemont et le Ministère de la Culture sont heureux de vous communiquer la sortie du nouveau film de Marguerite Duras, *Les Enfants*, le 5 décembre. Une seule et unique projection de presse aura lieu le 27 novembre ». Alertée, Marguerite Duras parvient à faire obstacle à cette sortie qu'elle juge prématurée (« *Les Enfants* sont loin de *L'Amant*, les gens ne vont pas se retrouver dans le film, il ne faut pas qu'ils y aillent dans ces conditions », confie-t-elle alors à Claire Devarrieux dans *Le Monde*), en demandant, tout simplement, n'ayant d'autre pouvoir juridique semble-t-il, aux critiques de ne pas aller voir le film sans son accord, en vertu « du droit moral d'un auteur ».

Seconde étape et goutte d'eau qui fait déborder le vase. Dans la copie des *Enfants*, Marguerite Duras a réussi à faire intercaler un plan de générique où sont mentionnés les deux co-signataires. La copie va à Berlin. Là-bas, un représentant des productions Berthemont, un dénommé Gorella, parvient à faire retirer ce carton, objet de litige. Dès qu'il apprend la chose, Moritz de Halden, après s'être renseigné au sujet de l'affaire, scandalisé à l'idée qu'une personne puisse ainsi retirer quelques photographies, décide, séance tenante, de montrer ce plan avant la projection du film.

Espérons maintenant qu'un accord puisse intervenir entre Marguerite Duras et la société Berthemont qui ne semble pas prête (voir la non-sortie du 5 décembre) à vouloir montrer *Les Enfants* contre Marguerite Duras.