



JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

« Je vis par curiosité. »

Écouter Jean-Claude Carrière, c'est prendre un bouillon de culture, c'est traverser l'histoire artistique depuis l'après-guerre : de Luis Buñuel à Pierre Étaix, d'Umberto Eco au Dalai-lama, de Jean-Luc Godard à Peter Brook, autant de figures qui ont partagé sa vie de conteur d'histoires et de créateur polymorphe. L'âge n'ayant pas de prise sur son insatiable curiosité, il explore d'autres contrées, celles de la science et de l'astrophysique. Et s'il porte un regard sombre et lucide sur l'évolution démographique et écologique du monde, ne comptez pas sur lui pour se départir de son humeur bienveillante.

ENTRETIEN RÉALISÉ EN MARS 2017 PAR ÉRIC FOURREAU

NECTART : *La première question que j'ai envie de vous poser, c'est : est-ce que vous avez ri aujourd'hui ? En référence à Buñuel, évidemment, qui disait qu'une journée où l'on ne rit pas est une journée de perdue.*

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE : Oui, j'ai ri ce matin avec ma femme. Elle m'a fait une blague et ça m'a fait rire. Avec Buñuel, le rire, en bon surréaliste, était une sorte de mystification, que j'ai subie pendant vingt ans tous les jours. Avec lui, il fallait que le monde soit un peu perverti. Par exemple, un jour à Madrid, on était en train de travailler depuis trois semaines, il entre dans ma chambre, jette les papiers sur la table et me dit : « Bon, écoutez, tout ce que

nous avons fait depuis que nous sommes là c'est de la merde, alors je m'en vais cet après-midi, j'ai pris mon billet. Tenez, voilà le scénario, vous vous débrouillez, au revoir. » Et il sort en claquant la porte... La première fois, vous êtes un peu surpris. « Qu'est-ce que je fais tout seul à Madrid ? » Et naturellement, un quart d'heure après il revient, c'était une blague. Ça n'arrêterait pas... Je crois que cet aspect-là, qui consiste à dévier légèrement la réalité, est une activité très saine, au fond, parce que ça évite de penser toujours dans les mêmes barres parallèles.

Puisque vous évoquez tout de suite Buñuel, allons-y. Vous continuez, trente ans après sa disparition, à faire référence

à lui très régulièrement dans vos écrits, dans vos interviews. Qu'est-ce que vous gardez encore de lui ? Et, de façon plus générale, qu'est devenu aujourd'hui ce mouvement majeur du xx^e siècle que fut le surréalisme ?

On peut le dire en quelques mots : le surréalisme est mort à Auschwitz. Après la Seconde Guerre mondiale, comme l'ont dit Buñuel et les surréalistes eux-mêmes, les plaisanteries et les provocations du surréalisme d'avant guerre paraissent dérisoires et enfantines. Ce n'était plus possible. Lors d'un dîner avec Buñuel, Breton avait pleuré à table, disant : « Luis, on ne peut plus scandaliser qui que ce soit après ce qui s'est passé. Tout paraît

dérisoire. » Le surréalisme reste donc très attaché à l'entre-deux-guerres, les années 1920 et 1930, un mouvement très fort, qui en a irrigué beaucoup d'autres, dans tous les domaines, littéraire, pictural... D'ailleurs, ça a été peu remarqué mais il faudra un jour écrire sur le fait que la période de gloire du surréalisme des années 1920 est la même que celle du cinéma comique américain – le burlesque. Il ne faut pas oublier que dans le premier volume de *La Révolution surréaliste*, où Dieu sait si les documents devaient être bien choisis, il y a une photo de Buster Keaton. Buñuel avait écrit un article sur lui, qui commençait par : « Les films de Buster Keaton sont beaux comme des salles de bains... » (Rires.) Dans cette espèce de

démolition systématique des perspectives et de la raison qui caractérise le grand cinéma burlesque américain – les Marx Brothers, Buster Keaton, Laurel et Hardy –, que Buñuel adorait, il y a comme une mascarade du monde. Le surréalisme et Kafka sont strictement contemporains.

Vous avez travaillé avec les plus grands artistes du xx^e siècle, vous avez été oscarisé en 2015, mais on continue souvent de vous présenter comme le fils de paysans du Midi, comme s'il y avait une anomalie entre l'incroyable richesse de votre parcours et vos origines. Est-ce que vous l'avez ressenti ainsi ?

Pas du tout. D'abord, j'ai gardé la maison où je suis né, j'y reviens régulièrement, je l'ai améliorée et je n'ai aucune raison de renier mes origines. Simplement, j'aime remarquer que je suis un produit de l'éducation de la III^e République. À l'âge de 9 ans et demi, sur les conseils de mes institutrices, j'ai bénéficié d'une bourse sans laquelle je n'aurais pas pu faire d'études. Je fais partie de ces gens, issus d'un milieu modeste, qui ont pu atteindre les grandes écoles et vous parler aujourd'hui. Malheureusement, dorénavant, la proportion d'élèves issus de milieu modeste et atteignant les grandes écoles se rétrécit au lieu de s'élargir.

En quoi vos origines terriennes, dans un Midi à l'époque très éloigné des centres de gravité artistiques, ont-elles été déterminantes ou non dans votre parcours d'écrivain, de créateur ?

Je ne suis pas sûr qu'on puisse parler de soi de manière tout à fait objective. Ce n'est pas possible. Parce que si je me mets à vous raconter ma vie je vais forcément l'organiser. Alors je préfère laisser et dire : « Je ne sais pas. » Il se trouve que je suis né en 1931, que je suis arrivé à Paris le 1^{er} avril 1945 – la guerre n'était pas finie, elle s'est terminée le 8 mai – pour pouvoir faire mon dernier trimestre au lycée Voltaire. Paris était libérée déjà, depuis l'année précédente, et arrivé au lycée Voltaire je ne savais pas qui était Voltaire. J'avais 13 ans et demi, je sortais d'un collège religieux. Tout cela a engendré une multitude de choses

« C'est extraordinaire de voir que le Mahabharata, cette histoire venue du fin fond de l'Inde il y a très longtemps, passionne des petits épiciers de l'Hérault. »

qui font que vous êtes obligé encore aujourd'hui, chaque jour, de découvrir quelque chose, en vous-même ou dans le monde extérieur, sinon vous devenez très vite une momie. J'ai 86 ans cette année et je ressens toujours autant le besoin et l'envie de voyager, de m'intéresser au monde qui m'entoure. La curiosité est mon principal moteur. Quand je mourrai, au moins j'aurai vécu dans mon temps jusqu'au bout. Louis-Sébastien Mercier, cet auteur du xviii^e siècle qui a écrit *Le*

Tableau de Paris, a dit, et j'ai fait cette formule mienne : « Je vis par curiosité. » C'est très beau.

Est-ce que vous continuez à vous définir comme un conteur ?

On me définit comme un conteur. Moi je veux bien, il m'arrive de raconter des histoires, mais disons que si je suis un conteur, c'est avec des techniques d'aujourd'hui. Il y a trois ou quatre ans, j'ai effectué une tournée aux États-Unis dans des théâtres, seul avec une musicienne indienne pour raconter le Mahabharata. Pour le raconter en anglais, mais comme un conteur, pieds nus, comme si j'étais l'auteur, avec un vieux bâton. Et c'est pas mal du tout. Je l'ai fait aussi dans des villages du Midi de la France ; c'est extraordinaire de voir que cette histoire venue du fin fond de l'Inde il y a très longtemps passionne des petits épiciers de l'Hérault... Dernièrement, on m'a proposé de jouer un rôle dans un court-métrage pendant deux jours. Le rôle d'un vieux Juif pendant la guerre, qui a une collection de tableaux qu'on veut lui voler. Je n'ai pas participé au scénario du tout, on est venu me proposer comme acteur. J'ai tout de suite accepté parce que pour un auteur, scénariste, auteur de théâtre, c'est absolument passionnant de passer de l'autre côté de la caméra pour voir quels sont les problèmes de l'acteur. Et je peux vous dire que j'en ai eu. (Rires.)

On ne compte plus les livres que vous avez écrits, les films que vous avez scé-

narisés... Avec le recul, quel regard portez-vous sur ce besoin incessant de créer, d'imaginer, d'inventer des histoires ?

D'abord, je dis que si quelqu'un m'entend un jour me plaindre de ma vie, je l'autorise à me gifler. (Rires.) Parce que j'ai eu une chance formidable de pouvoir passer une bourse, aller jusqu'à Normale sup', etc. J'ai eu des coups durs dans ma vie, j'ai fait deux ans de guerre d'Algérie, mais dans l'ensemble ce fut une vie passionnante. Si j'avais à recommencer, je n'en choisira pas une autre. Pour essayer de répondre à votre question, il se trouve qu'assez tôt, vers 23-24 ans, j'ai commencé à publier des livres, puis il y a eu la guerre d'Algérie, et puis vers 30 ans on a commencé avec Pierre Étaix à faire des courts-métrages, dont le second a eu l'oscar. On était stupéfaits. J'arrive au bureau, le producteur sautait de joie en disant « on a l'oscar », « on a l'oscar »... Je lui ai dit : « C'est quoi, l'oscar ? » Je ne le savais pas. (Rires.) Pour vous dire mon innocence à 30 ans... Et c'est peu de temps après, vers 35 ou 40 ans, que j'ai réalisé que j'étais né dans le premier siècle – le xx^e – qui ait inventé de nouveaux langages depuis l'origine des temps. Que si on était aujourd'hui encore à la fin du xix^e siècle, autour de la mort de Victor Hugo, si on allait boire un verre avec Verlaine... on ne pourrait parler que de théâtre ou de littérature. C'étaient les deux seuls langages qui existaient. À partir de 1895 arrive d'abord le cinéma muet, puis l'enregistrement de la voix et du son, ensuite la radio, le cinéma parlant,

la télévision, les images de synthèse... Et chaque nouvelle technique exige un nouveau langage, ce qu'on appelle une écriture. C'est cela qui m'a le plus passionné. C'est probablement pour ça – je dis « probablement » parce que je ne veux pas avoir l'air d'avoir décidé de ma vie – que j'ai toujours refusé d'être metteur en scène. Que j'ai voulu rester au niveau de l'écriture, en sachant et en voyant très vite qu'en restant scénariste je pouvais continuer à publier des livres et à faire ce qui m'attirait par-dessus tout, du théâtre. J'ai travaillé trente-sept ans avec Peter Brook. Ce travail avec Peter, c'est la base de toute ma vie, un travail concret, pratique, jamais théorique, qui m'a amené aux quatre coins du monde en faisant une multitude d'expériences, d'exercices, de travaux divers, et la base de tout, avec même des improvisations dans les rues de Venise avec un groupe d'acteurs. Chaque nouvelle technique nécessite un nouveau langage. C'est ce que je me suis efforcé d'apprendre à tous les étudiants que j'ai eus dans ma vie. J'ai dirigé plus d'une centaine d'ateliers un peu partout dans le monde en m'efforçant à chaque fois de trouver le langage du cinéma. Je peux parler en trois langues, donc j'ai travaillé sur tous les continents. C'est ce que je dis toujours à la Femis, partout : le cinéma a un langage qui lui est propre, qui n'est ni théâtral, ni littéraire, même

« Je suis né dans le premier siècle – le *XX^e* – qui ait inventé de nouveaux langages depuis l'origine des temps. »

s'il emprunte aux deux, et à la peinture. Mais ce n'est pas du tout l'art de l'image. L'art de l'image, c'est la peinture, la photo. Le cinéma, c'est l'art du mouvement, c'est un art dramatique. Explorer ces langages nouveaux – j'ai fait aussi des livrets d'opéra, écrit des chansons –, c'est ce qui m'a passionné toute ma vie. Et on sait très bien que depuis Flaubert, l'écriture, c'est-à-dire la distance entre l'auteur et son œuvre, est presque aussi importante sinon plus que l'œuvre elle-même. Au point que Joyce et d'autres ont fait de ce chemin le sujet même de leur œuvre. Ça s'applique aussi au cinéma. Ça s'applique à toutes les autres formes, y compris le théâtre du *XX^e* siècle, qui a été une aventure extraordinaire. Si on allait aujourd'hui, vous et moi, par miracle transportés au *XIX^e* siècle, voir une pièce de théâtre, on serait pétrifiés d'horreur parce que c'était un théâtre absolument conventionnel, réaliste, tandis qu'il a pris une envolée étonnante à partir du moment où le cinéma a existé. J'ai découvert que Constantin Stanislavski et Georges Méliès sont morts la même année. Ils étaient strictement contemporains, ils avaient deux ans de différence. Et ce n'est pas pour rien. Au moment où le cinéma s'empare de la réalité – et c'est indiscutablement ce que je filme, la caméra le voit –, le théâtre prend son envol et se délivre de l'obligation de réalisme. C'est très frap-

pant. Il est tout à fait probable, même à peu près certain, que Stanislavski avait vu les films de Méliès. Méliès, qui était de 2 ans plus âgé, n'avait probablement pas entendu parler de Stanislavski à l'époque, mais on peut penser qu'il a connu André Antoine, le Stanislavski français, à peu près au même moment. Et Gordon Craig en Angleterre... C'est prodigieux ce qui s'est passé dans le théâtre au *XX^e* siècle. Je me rappelle de ce que me disait Jean-Louis Barrault quand je travaillais avec lui : « Tu m'écris ce que tu veux, je te le fais. » C'est-à-dire par l'évocation, et non par la représentation. Et Peter est passé maître dans cet art.

Peter Brook, avec lequel vous avez mené l'extraordinaire aventure du Mahabharata...

Nous sommes, je crois, douze au monde à connaître le Mahabharata à mon niveau. Et j'ai eu de très longues discussions avec de hauts spécialistes du sanskrit – une langue morte, comme le latin –, au point qu'à l'université de Berkeley il y a trois ans, alors que je racontais le Mahabharata, un professeur de sanskrit de Bombay est venu me dire : « Monsieur Carrière, chaque fois que j'étudie le Mahabharata j'utilise votre texte. » On ne peut pas rêver mieux, je crois que c'est le sommet de ma vie... Mais j'ai compris pourquoi, il me l'a expliqué : aucun Indien n'a lu le Mahabharata en entier. C'est ainsi. Ce que j'avais fait, c'était quand même une réduction du suc, de la sève du Mahabharata en neuf heures.

Quand on est de culture occidentale, même si évidemment vous êtes ouvert à toutes les cultures, comment peut-on appréhender ce texte vertigineux ?

On l'appréhende en onze ans. En 1974, lorsqu'on a ouvert les Bouffes du Nord avec Peter Brook, on cherchait des sujets nouveaux. Dans le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, où il parle lui aussi de chercher des horizons nouveaux, nous sommes tombés sur le mot « hindouiste », et en même temps, par hasard, on est tombés sur un sanskritiste, Philippe Labastide, qui donnait des conférences. C'est là qu'on a entendu parler du Mahabharata pour la première fois. La seule chose qu'on connaissait, lui et moi, c'était la Bhagavad-Gita, qui en est une petite partie. Lorsqu'on est allés chez Labastide, je me rappelle très bien que Peter lui a posé la première question : « Comment se fait-il, au début de la Bhagavad-Gita, qu'Arjuna, qui est le grand guerrier, tout à coup laisse tomber ses armes et refuse de se battre ? » Philippe lui a dit : « Ah ! oui, mais pour ça, il faut que je vous dise qui est Arjuna ! » Et c'est parti comme ça. Trois semaines durant, tous les soirs j'y suis allé et je l'ai entendu raconter le Mahabharata. Après trois ou quatre semaines, Peter a pris la décision de le faire. Il était 3 heures du matin, rue Saint-André-des-Arts, on s'est serré la main, et Peter m'a dit deux phrases clés : « On le fera quand on le fera » et « Ce sera aussi long que ce sera ». (Rires.) Donc, finalement ça a duré neuf heures.

Mais avant d'aller en Inde, on a pris la sage décision de lire attentivement le poème. Par chance, il existe en français une traduction du XIX^e siècle qui couvre 17 livres sur 18, par deux orientalistes qui sont morts à la tâche. Il existe une version anglaise tardive, vers 1900 ; pas de version allemande, pas de version espagnole ; une autre version a été tentée dans les années 1930 à Chicago par un collège de traducteurs, mais ils se sont arrêtés au premier quart. On s'est très vite rendu compte qu'adapter le Mahabharata, ce n'était pas simplement passer d'une œuvre littéraire à une œuvre théâtrale : c'était toute une civilisation et tout un pays qu'il fallait transporter. Nous sommes donc allés très souvent en Inde, avec deux ou trois de nos acteurs. On allait dans des groupes de théâtre indiens aussi bien traditionnels que modernes, on passait du temps à travailler avec eux, pour essayer de voir comment se lit le Mahabharata aujourd'hui. De mon côté, j'écrivais, pas à pas, comme un patchwork. Il y a des scènes clés indispensables. Je n'ai pas forcément commencé au début. Je n'ai d'ailleurs trouvé le début que trois semaines avant le démarrage des répétitions. Comment introduire ça ? L'arrivée initiale de l'enfant, ça m'est venu une nuit d'insomnie. Mais il était indispensable de bien connaître l'Inde dans tous ses aspects. La dernière fois que j'y suis allé, il y a deux ans, c'était mon quarante-sixième séjour. J'y ai dirigé des ateliers, j'y ai fait beaucoup de choses à côté du Mahabharata.

Justement, comment ce poème vous a-t-il transformé ? Parce que l'hindouisme propose quand même une autre approche de la vie, loin des valeurs moralistes occidentales du bien et du mal : un échange entre les forces de vie et les forces de destruction, une recherche à l'intérieur de soi...

Tout à fait. Mais à la base, il y a quelque chose qui nous touche vous et moi, d'une manière absolument directe. Comme dans d'autres mythologies, la Terre est une déesse. La Terre qui nous porte. Elle s'appelle Bhûmi. Et elle se plaint. Krishna dit : « J'ai entendu les plaintes de la Terre. » Et la Terre, qu'est-ce qu'elle dit ? « Je suis fatiguée d'être piétinée par les pas de tant d'hommes arrogants. Ils sont de plus en plus nombreux, et je me demande : demain, que vont-ils encore me faire ? » Cette phrase, elle est d'aujourd'hui, elle est d'hier, c'est la clé. On avait la clé. La deuxième clé est une phrase du Mahabharata lui-même. On demande à Vyasa, qui est l'auteur supposé du poème, et lui-même personnage de son œuvre, pourquoi il a composé ce poème, qu'il appelle le grand poème du monde. Et il répond : « Pour inscrire le dharma dans le cœur des hommes. » Voilà. Alors, qu'est-ce que c'est que le dharma ? C'était l'autre piste. On est partis de ça. Ensuite, dans l'histoire, on a fait toutes les adaptations nécessaires, avec de vrais problèmes techniques à surmonter. J'avais fait de longues listes de mots français qui m'étaient interdits, que je n'avais pas le droit d'utiliser parce que trop

connotés. Par exemple, je ne pouvais pas utiliser les mots « noble », « chevalier », « prophète » – qui est trop juif –, « épée », « cavalier »... Il y a des chars avec des chevaux, mais pas de cavaliers. Chaque mot arrive avec une image. Le mot « noble » arrive avec un petit marquis du XVIII^e siècle qui n'a absolument rien à faire dans le Mahabharata. C'est un travail énorme mais passionnant. J'ai donné beaucoup de conférences en Inde sur mon travail. Et je me rappelle une fois, à Bombay, il y avait 200 ou 250 gens de théâtre, acteurs, metteurs en scène, auteurs, tous indiens, hommes et femmes, qui me posaient des questions, parce que pour eux c'était tout à fait impossible, inconcevable. Je leur répondais de mon mieux, ils étaient tous très intéressés, sympathiques, sauf un : un vieux brahmane, poitrine nue, cordon blanc, barbe farouche, qui me regardait du haut des gradins. Je l'avais repéré dès le début. Et à la fin, il me dit : « Monsieur Carrière – je le dis en français –, pourquoi, quand vous voulez présenter l'Inde au reste du monde, prenez-vous le Mahabharata, qui est plein de frères qui tuent des frères de sang, de batailles, etc., au lieu de prendre le Ramayana, un autre poème épique indien, qui est une belle histoire d'amour ?... » Je ne savais pas quoi lui répondre, alors je lui ai dit : « Excusez-moi – avec respect –, mais quand vous voulez présenter l'Europe à l'Inde, pourquoi choisissez-vous Shakespeare, qui est plein de frères qui tuent leurs frères, etc. ? » Alors tout le monde a ri, et j'avais gagné... Ce genre de rencontre est toujours très drôle.

Mais heureusement que Shakespeare est venu à la rescousse ! (Rires.)

Votre rencontre avec le Dalai-lama s'est-elle faite au moment de la création du Mahabharata ?

C'était après. Un fils de Robert Laffont – mon premier éditeur – m'a demandé un jour si cela m'intéresserait de faire un livre avec le Dalai-lama. J'ai dit : « Ça ne se refuse pas. Mais il faut d'abord qu'il accepte, et puis il faut me laisser le temps, parce que je connais assez bien l'hindouisme, mais le bouddhisme c'est autre chose. » Le Dalai-lama a vu les cassettes du Mahabharata, et moi de mon côté je me suis mis au bouddhisme à l'aide de ma femme, qui est spécialiste de l'histoire des religions en Asie centrale au Moyen Âge et docteur en chinois. Elle m'a donc beaucoup aidé. Après six mois de préparation intense, je suis allé le voir à Dharamsala à deux reprises avec ma femme. On est restés à chaque fois quatre semaines, et on se voyait tous les après-midi. C'était merveilleux, inoubliable. Dharamsala, c'est en altitude, dans l'Himalaya. Il recevait l'après-midi à 5 heures, autour d'un thé. Il avait deux assistants, un civil pour les questions politiques et un autre moine, qui parlait anglais mieux que lui, pour les questions éventuellement religieuses. L'autre moine restait quelquefois avec nous le soir. Et une fois rentré à l'hôtel, il fallait commencer à prendre des notes... Gros travail. Il s'est fait en deux temps, à deux ou trois mois d'intervalle. Et le livre a été mondialement traduit.

Qu'est-ce que le Dalai-lama vous a transmis, au fond ?

Au-delà de la connaissance proprement dite de l'histoire du bouddhisme, de ses rites, etc., de sa haine des croyances – mais il en accepte quelques-unes quand même : la réincarnation est une croyance et ça il l'admet –, ce qui m'a le plus frappé, c'est lui-même. À l'époque, il était chef d'État en exil – il ne l'est plus maintenant –, mais un chef d'État qui ne parlait jamais de lui. Il parlait toujours de son peuple, de l'humanité en général, et ça paraissait presque vain de lui demander des nouvelles de sa santé par exemple. Il ne disait jamais « je ». C'est très frappant et très agréable. Il est intelligent, dit des choses très profondes et toujours avec le sourire. Il m'a appris vraiment une chose, c'est à quel point, quand on parle avec quelqu'un, il est important de trouver le niveau auquel on va parler. Il y a une phrase qu'il m'a dite, par exemple : « Si à une question savante je fais une réponse naïve, c'est ridicule ; et si à une question naïve je fais une réponse savante, c'est inutile. » Il faut donc trouver à quel niveau on va pouvoir vraiment discuter. La question du niveau dans le bouddhisme est très importante. Parce que le bouddhisme n'est pas une religion, c'est plutôt une université. On peut aller à Dharamsala suivre des cours sur ceci, sur cela, il y a de nombreux professeurs partout dans la montagne. Le bouddhisme est une tradition sans dieu, et en particulier sans dieu créateur. Le Dalai-lama m'a raconté que

quand il a été choisi en 1950, à 15 ans, et qu'il s'est retrouvé à la fois roi et chef spirituel du Tibet, alors indépendant, il a tenu son premier conseil des ministres au moment même où les premières troupes chinoises envahissaient le Tibet. « Qu'est-ce qu'on fait ? » a-t-il demandé. Et son ministre de la Défense lui a fait cette réponse : « Il n'y a aucune inquiétude à avoir, on va envoyer la déesse Unetelle combattre sur le front du Sud, puis les Démons là-bas, et ainsi de suite. » Il en était là, en 1950. C'est quand même étonnant. Il m'a dit qu'il a dû perdre ça à partir du moment où il est parti en exil en Inde en 1959. Il dit qu'une grande partie de sa force, si force il y a, est venue de l'exil. Parce qu'il a dû découvrir à partir de 22 ou 23 ans tout ce que nous savons vous et moi, l'histoire de l'Occident. Il s'est beaucoup intéressé aux sciences, il est allé dans des congrès scientifiques, il est devenu un éternel étudiant. Il me posait des questions, à moi plus vieux que lui de 5 ans, sur la physique, la chimie, la mécanique quantique... Pensez qu'en 1950 il avait à peine entendu parler de la Seconde Guerre mondiale... Le Tibet était vraiment hors du monde. Et puis il est très rieur. Une chose qui m'a beaucoup frappé, c'est un détail, mais que je partage avec lui depuis mon enfance : il éteint l'électricité en sortant d'une pièce. Quand je suis né, on avait l'électricité dans le village depuis trois ans. Et j'ai fait pendant une grande partie de mon enfance mes devoirs à la lampe à pétrole. On remontait la mèche... J'ai vu vraiment disparaître le

monde de la petite agriculture française et mondiale. J'ai fait un livre là-dessus, *Le Vin bourru*. Des Japonais qui l'avaient lu m'ont dit : « C'est la même chose chez nous. » Dans les années 1950 il y a eu le grand exode rural, et cette petite agriculture qui était là depuis toujours a disparu en quinze ans.

Votre enfance, c'est aussi le dessin, que vous avez commencé très tôt, et vous continuez à faire des croquis chaque jour, je crois ?

C'est la première chose que j'ai faite dans ma vie. J'ai un certain don, apparemment, puisqu'on m'a consacré des expositions et des livres... Sans trop vouloir me vanter, vers 9 ans je faisais déjà des bandes dessinées, des histoires de cow-boys et de pirates, avec à la fois le dessin et les légendes. J'ai dessiné toute ma vie, et le premier argent que j'ai gagné quand j'étais étudiant, à 17 ou 18 ans, venait de la vente de mes dessins à des journaux. Des dessins humoristiques. J'ai gardé cette habitude. Le dessin, c'est comme la musique, c'est une forme intérieure. Si vous ne dessinez pas tous les jours, en quinze jours vous perdez. On ne peut pas expliquer ça, c'est quelque chose que vous avez acquis, et qui m'a été très utile en tant que scénariste pour décrire un personnage... Avec Buñuel, par exemple pour *Le Charme discret de la bourgeoisie*, tous les soirs je faisais quelques croquis des scènes de la journée, rapides, sans prétention, et le lendemain matin,

on vérifiait que nous visualisions bien la même scène. Quand on travaille sur un scénario on n'a aucun outil, on n'a pas de caméra, aucun document visuel – ou très rarement – des décors dans lesquels on va tourner. Donc il est bon de se mettre d'accord sur au moins la forme du film, et si possible aussi sur le fond.

Vous êtes aussi un admirateur de l'art contemporain. J'ai noté une très belle phrase que vous avez dite : « Chaque génération aimerait que l'expression artistique s'arrête à ce qu'elle a aimé. » Je trouve que c'est une belle définition du conformisme.

C'est tout à fait vrai, non ? En tout cas, depuis cent cinquante ans qu'on parle de l'art, depuis le milieu du XIX^e siècle, on entend à chaque époque annoncer la fin de l'art. On refuse l'avancée de l'art alors qu'il évolue sans cesse. Jeff Koons sera probablement un jour démodé, dépassé. Ce sont les artistes qui ont toujours été à la pointe de notre monde. Ce sont des visionnaires. Ils ont un rôle d'éclaireur, comme les gens de cinéma, les écrivains.

Justement, comment avez-vous vu évoluer, au long de votre vie, la considération des citoyens en général, mais peut-être aussi des politiques, des décideurs, vis-à-vis de l'art ?

Comme une lutte permanente. Heureusement, nous avons un ministère de la Culture en France, avec qui nous pou-

vons dialoguer, ce qui n'est pas le cas partout dans le monde. Le cinéma français s'exporte bien. Et nous sommes, proportionnellement au nombre d'habitants, le premier producteur du monde. Volker Schlöndorff par exemple, avec qui j'ai beaucoup travaillé, me dit qu'un film en Allemagne, un pays plus peuplé que la France, est un gros succès quand il fait 500 000 entrées. Quand les Espagnols voient qu'il y a des films français qui chez nous font 1 ou 2 millions d'entrées, ils sont absolument sidérés. Ils disent : « Vous avez un public en or ! Surtout, chérissez-le, ne le perdez pas ! » Pourtant, il y a malheureusement deux domaines en France qui sont toujours l'objet des premières coupes budgétaires : la culture et la recherche scientifique. Or, nous n'avons pas intérêt à diminuer le budget de la recherche scientifique, car l'Inde et la Chine, qui ont une profusion de chercheurs, vont nous laisser loin derrière.

Et quelle est la réaction des artistes ou du monde du cinéma en Amérique latine, en Asie, en Inde, etc., lorsqu'ils voient que la France finance une bonne partie des films venus d'ailleurs ?

La France a en effet une grande influence. Notre exemple a été imité dans plusieurs pays. Je suis de la génération de la Nouvelle Vague – on était une trentaine, tous sont morts sauf deux, Jean-Luc Godard et

moi. Il y a vingt-cinq ou trente ans, avec Jean-Luc et d'autres, on commençait à s'inquiéter de la possible disparition du cinéma d'auteur. Parce qu'on sentait la puissance commerciale anglo-saxonne nous écraser. Il y a eu une période où on ne voyait pas de nouveaux auteurs. Et tout à coup est arrivé Abbas Kiarostami d'Iran

« Ces trente dernières années, il y a eu beaucoup plus de découvertes dans l'invisible que dans le visible. »

– un grand maître. On était sidérés. Je suis allé voir un film de Kiarostami avec Jean-Luc, on est restés à deux séances parce qu'il y avait, dans sa manière de filmer, des choses qui nous échappaient, que nous n'avions jamais essayées. Et puis il y a eu Hou Hsiao-hsien, Zhang Yimou, Nuri Bilge Ceylan en Turquie, Alejandro González Iñárritu au Mexique... C'était comme s'ils venaient à notre secours.

Dans le livre que vous avez écrit avec Umberto Eco, N'espérez pas vous débarrasser des livres, vous dites qu'aucune nouvelle technique ne pourra supplanter le livre. Est-ce que vous en êtes toujours aussi convaincu ?

Avec Umberto, nous sommes devenus amis il y a une trentaine d'années, et nous avons travaillé ensemble quand il a pris sa retraite – c'est terrible de penser que je ne peux plus l'appeler, ni Kiarostami, ni Étaix, ni Andrzej Wajda, tous ceux dont on parle depuis tout à l'heure. L'avis d'Umberto, c'était de dire que le livre est irremplaçable. Parce que l'e-book ne prend pas.

La révolution qu'on en attendait n'a pas eu lieu. Il y a quelque chose de physique dans le fait de tenir un livre, d'en tourner les pages, qu'on n'a pas en appuyant sur un bouton. Je lis et j'écris mes scénarios sur un écran. Mais quelquefois j'écris à la main un brouillon, parce que ce qui manque sur l'ordinateur, c'est le brouillon. C'est le premier état, vous savez, balsacien, avec des flèches dans tous les sens. Je constate qu'aux États-Unis l'e-book n'a pas pris non plus, que le livre continue de fonctionner. Je sais qu'il coûte très cher en écologie, et il m'arrive, c'est vrai, de lire sur l'écran de l'ordinateur des textes qu'on m'envoie, mais est-ce réellement plus écologique ? Il y a aussi le fait que sur un écran on peut choisir son caractère et la taille du caractère, ce qui est très utile pour ceux qui ont une vue faible – c'était par exemple le cas de Buñuel dans les dernières années de sa vie : il lisait avec une grosse loupe.

Parlons du travail que vous avez mené depuis une trentaine d'années avec des astrophysiciens. Où vous a-t-il conduit ?

C'était tout à fait par hasard, vers 45 ans. Je n'avais aucune formation scientifique – je viens des « humanités classiques », j'ai fait du grec ancien, une licence de latin, etc. Un jour, mon ami Michel Polac me demande de faire partie du public de son émission de télé, « Droit de réponse », car de temps en temps il faisait en sorte que des complices s'y trouvent au cas où il serait en difficulté. Le thème était « science et philosophie ». Au cours

de l'émission, j'ai constaté que j'étais beaucoup plus en accord avec les scientifiques qu'avec les philosophes. Abordant le principe d'incertitude, la mécanique quantique, l'ambiguïté du monde..., ils m'intéressaient davantage. Cela m'a ouvert les yeux et je me suis dit : « Je suis en train de mourir idiot et de passer à côté du plus grand mouvement de l'esprit qu'ait connu le xx^e siècle avec Albert Einstein et Niels Bohr. » J'ignorais tout de cette grande aventure scientifique. Sur ces entrefaites, je rencontre Hubert Reeves, on discute d'un projet de film ensemble et il me présente ses deux jeunes élèves, Jean Audouze et Michel Cassé. C'est de là que tout est parti. Audouze a été nommé directeur de l'Institut d'astrophysique, et en 1985 je les ai invités à venir voir le Mahabharata. Depuis, nous travaillons ensemble. Un livre va sortir en octobre, dans lequel nous n'allons pas arriver à donner la clé du monde, mais on y trouvera des choses intéressantes. On découvre dans l'invisible ce que ni nos yeux ni aucune machine ne permettent de voir, des existences... C'est prodigieux ! Il existe des milliards d'univers autour de nous. Nous vivons dans un univers qui est accessible à nos sens, mais il y en a des milliards d'autres. Il y a eu le boson de Higgs, les exoplanètes, les ondes gravitationnelles, il y a eu beaucoup de découvertes ces trente dernières années, beaucoup plus de progrès dans l'invisible que dans le visible. C'est une émotion esthétique. Jean Audouze et Michel Cassé ont un jour montré aux étudiants de la Femis,

instruments à l'appui, comment on peut voir ce que l'œil ne voit pas. Pour des étudiants en cinéma, c'est fascinant. Ils m'en parlent encore aujourd'hui.

Et quel regard portez-vous sur l'intelligence artificielle ?

L'intelligence artificielle, c'est parti, on ne l'arrêtera pas. On ne sait pas si elle s'arrêtera d'elle-même. Est-ce que l'intelligence artificielle a une limite comme la nôtre, c'est difficile à dire. Il y a trois éléments ensemble : la robotique, l'intelligence artificielle et l'impression en trois dimensions. Ces trois choses-là nous rapprochent de la création de l'être vivant. C'est cela, la question. Nous y consacrons une centaine de pages dans le livre...

Dans La Paix, vous citez le dernier texte très optimiste de Condorcet en 1793, Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Deux siècles plus tard, il y a certes eu progrès, social, sanitaire, technique...

... Et législatif. Je crois beaucoup à la loi...

... Mais la barbarie a traversé le xx^e siècle, aujourd'hui on est en train de détruire la planète... Est-ce que l'idée de progrès est complètement révolue ?

L'idée, non. Une des phrases clés que j'ai lues dans ma vie est de Confucius. Il n'y a pas de texte de Confucius, mais ses propos ont été rapportés par ses disciples. Quand on lui demandait : « Si vous aviez le pouvoir absolu, quelle serait votre première mesure ? », il répondait paraît-il : « Je convoquerais les personnes compétentes pendant le temps qu'il faudrait pour nous mettre d'accord sur le sens des

« La robotique, l'intelligence artificielle et l'impression en trois dimensions nous rapprochent de la création de l'être vivant. »

mots. » « Progrès » est un de ces mots dont on ne connaît pas vraiment le sens. Il vient de paraître un livre disant que tout va mieux, qu'on a retrouvé des espèces disparues, que la criminalité est moindre aujourd'hui qu'il y a trente ans – ce qui est vrai –, qu'il y a plus de forêts en France aujourd'hui qu'à l'époque gauloise, et que cette forêt augmente chaque année, même si elle a diminué ailleurs. Donc, les questions climatiques et de prévision sont extrêmement délicates à manier. Dans les années 1930 et 1940, mon village faisait vivre 500 personnes de la terre, et uniquement de la terre. Il n'y a plus aujourd'hui une seule parcelle cultivée, tout est en friche, en ronces... En un sens c'est une mauvaise chose, mais d'un autre côté la terre se repose, sans plus être inondée de pesticides. Dans les années 1950, c'était horrible, les derniers paysans qui s'accrochaient à la terre la détruisaient avec des produits chimiques... L'agent d'inquiétude, ça

reste quand même la démographie. De mon point de vue – j'ai étudié la démographie autrefois d'assez près –, je ne vois pas comment on pourra, je ne dis même pas nourrir, mais donner à vivre à 10 ou 12 milliards d'êtres humains d'ici très peu de temps. Est-ce que l'on peut se contenter d'un bol de riz pour vivre ou même d'un produit chimique ? C'est possible, mais ce n'est pas ça, la vie. Ma femme est iranienne et à moitié kurde, et j'ai récemment participé à une réunion sur la Syrie, avec des Syriens, des Libyens, etc. Ces pays sont détruits écologiquement. Il faudra les reconstruire. D'abord les déminer – un travail énorme –, ensuite enlever partout les éclats d'obus, reconstruire les maisons, replanter les arbres, qui sont les premières victimes des guerres. Pour certaines régions du monde, la situation paraît désespérée.

Sur la question écologique, vous aviez quand même, parmi d'autres, lancé une alerte avec votre livre Le Pari...

Oui, bien sûr, il y a très longtemps. Il y a très longtemps que c'est un vrai problème de paysan, qui m'inquiète et me tracasse. J'ai même été, avant 1968, un des fondateurs de je ne sais plus quelle association écologique, et j'ai été membre du comité de soutien de Brice Lalonde quand il s'est présenté aux présidentielles en 1981. Par la suite, lui comme les autres, qui nous avaient mis en garde contre tant de poisons, se sont laissés contaminer par le venin politique...

J.-C. CARRIÈRE EN 18 DATES :

- 19 septembre 1931** : naissance à Colombières-sur-Orb (34).
- 1958** : rencontre avec Jacques Tati et Pierre Étaix, avec qui il signe plusieurs films.
- 1964** : *Le Journal d'une femme de chambre*, premier film avec Luis Buñuel, et début d'une longue complicité.
- 1971** : *Taking Off*, première d'une longue collaboration avec le cinéaste Miloš Forman.
- 1974** : ouverture du Théâtre des Bouffes du Nord, début d'une longue collaboration avec le metteur en scène Peter Brook.
- 1979** : *Le Tambour*, de Volker Schlöndorff.
- 1983** : César du meilleur scénario pour *Le Retour de Martin Guerre*.
- 1988** : *Conversations sur l'invisible*, premier livre signé avec Michel Cassé et Jean Audouze (Belfond).
- 1989** : *Le Mahabharata*, mis en scène par Peter Brook aux Bouffes du Nord.
- 1989** : *L'Insoutenable légèreté de l'être*.
- 1990** : *Milou en mai*, l'un des films écrits avec Louis Malle.
- 1992** : *La Controverse de Valladolid* (Belfond).
- 1994** : *La Force du bouddhisme*, signé avec le Dalai-lama (Robert Laffont).
- 1996** : président de la Femis, poste qu'il occupera pendant dix ans.
- 2000** : *Le Vin bourru*, autobiographie de sa jeunesse à Colombières-sur-Orb (Plon).
- 2008** : traduction avec Nahal Tajadod, sa femme, d'*Un loup aux aguets* d'Abbas Kiarostami (La Table ronde).
- 2009** : *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, avec Umberto Eco (Grasset).
- 2015** : oscar d'honneur.