




Benoît Jacquot

Entretien

avec Catherine Soullard

L'entretien avec Benoît Jacquot est écoutable sur la [Sonothèque](#) ou à partir de l'icône . Pour cette retranscription, l'entretien a été légèrement amendé.

CS : Benoît Jacquot, merci d'avoir accepté cet entretien pour le numéro 11 de la revue Secousse. Le thème de la Carte Blanche porte sur les rapports entre Littérature et Cinéma. Dans le livre de Xavier Lardoux, qui vous est consacré aux éditions PC, vous dites : « Dans l'histoire du cinéma, il y a sans doute des cinéastes-écrivains, des cinéastes-poètes, des cinéastes-peintres, des cinéastes-musiciens, et les mauvais cinéastes sont seulement des cinéastes-cinéastes ! » Vous, Benoît Jacquot, qui avez été marqué à vie par Dostoïevski, James, Baudelaire, Shakespeare, vous êtes un cinéaste-écrivain. Votre œuvre en témoigne. Vous avez fait des documentaires sur Salinger, Louis-René des Forêts, Vous avez filmé Lucchini disant du Céline dans Voyage au bout de la nuit et du La Fontaine dans Par cœur. Un grand nombre de vos films sont des adaptations d'œuvres littéraires : L'assassin musicien (1975, Dostoïevski), Les ailes de la colombe (1981, Henry James), Emma Zunz (1992, Borges), La vie de Marianne (1995, Marivaux), Adolphe (2002, Constant), À tout de suite (2004, Élisabeth Fanger, écrit après le film), L'école de la chair (1998, Mishima), Villa Amalia (2009, Quignard), Les faux-monnayeurs (2010, Gide) ; Les adieux à la reine (2012, Chantal Thomas). Et vous avez aussi pour projet d'adapter le livre 1934 de Moravia. Pouvez-vous nous dire un mot de votre collaboration avec Marguerite Duras, puisque La mort du jeune aviateur anglais(1993) pose la question du lien entre écrire et filmer ?

Marguerite Duras

BJ : C'est une collaboration qui est, pour sa plus grande part, vouée au cinéma puisque c'est comme assistant metteur en scène, quand j'avais une toute petite vingtaine d'années, que j'ai connu Marguerite Duras pour l'assister sur les tournages qu'elle entreprenait qui, à cette époque, étaient très nombreux. À ce moment-là, Marguerite avait beaucoup de peine à écrire directement pour la publication ; elle avait trouvé ce procédé, bien à elle, de passer par les films pour en arriver aux livres. C'est-à-dire qu'elle commençait par avoir l'idée de quelque chose qui était probablement, au fond, un livre, mais elle le détournait vers le cinéma, pour en faire un film : ce qu'elle écrivait d'abord était supposé être un scénario – quoique ses scénarios, quand on les lit aujourd'hui, sont quasiment des livres publiables. Et ensuite seulement, une fois le film réalisé, elle faisait de ce film (non pas du scénario, mais réellement du film) un livre qu'elle publiait. Donc j'étais, si je puis dire, directement impliqué, par le stade cinématographique des choses, qu'elle m'a très vite livré quasiment entièrement. C'est-à-dire que, d'une certaine façon, elle me confiait le versant cinématographique de ce qu'elle faisait, sachant que le cinéma m'intéressait, à tous égards, beaucoup plus qu'il ne l'intéressait elle. Voilà ce que je peux dire.

CS : *Il y a eu un petit problème avec La mort du jeune aviateur anglais ? Ou bien elle a eu l'impression d'avoir été trahie ?*

BJ : C'est-à-dire que ça a été comme c'était toujours avec Duras. Toutes ses promesses, tous ses pactes et toutes ses énonciations, d'une certaine façon, étaient à double entrée et à double sortie. En fait, elle m'a donné cette histoire, littéralement, lorsqu'elle est sortie d'un long coma qui l'avait tenu hospitalisée durant 9 mois. Lorsque je suis allé la voir, tout de suite après qu'elle se soit réveillée, elle m'a immédiatement, comme si on s'était vus la veille, raconté cette histoire qu'elle venait à la fois de découvrir et d'inventer, en me pressant d'en faire un film. Il n'était pas question d'elle, à ce moment-là. La connaissant, et connaissant ses façons de faire et d'être, que son coma n'avait certainement pas gommées, je lui ai proposé de la filmer, elle, aux prises avec cette histoire : parce que les quelques heures pendant lesquelles elle m'a raconté l'histoire du jeune aviateur, pendant lesquelles elle me donnait l'impression qu'elle était en train de réellement inventer quelque chose, j'ai pensé que c'était *ça* qu'il fallait filmer. Je lui ai donc proposé qu'elle m'emmène, en même temps qu'elle me parlerait, dans les lieux qu'elle évoquait. Ce qu'elle évoquait, ces lieux, donnaient lieu à une sorte d'histoire, de mythe, de fable qu'elle était en train de concocter. Je dis concocter parce que ça avait beaucoup à voir avec...

CS : *...la cuisine...*

BJ : La cuisine, oui.

CS : *Et Écrire ?*

BJ : Ensuite, quand le film *La mort du jeune aviateur anglais* a été fait, je l'ai monté, je l'ai construit sans elle. Lorsque je le lui ai montré, elle a eu vraiment le sentiment, tout d'un coup, concrètement, que j'avais fait un film avec elle, à partir d'elle, autour d'elle, sur elle, à son corps défendant d'une certaine façon. Elle s'est sentie comme... peut-être pas volée, mais frustrée d'un film qu'elle aurait pu faire, elle. Ceci étant, je l'aime beaucoup ce film. Je l'ai fait et je l'aime énormément, *La mort du jeune aviateur anglais*. Je voyais bien, elle me disait : « *Remettons tout sur la table de montage et recommençons, et c'est moi qui vais dire où faire ci, où faire ça* ». Ce à quoi je me refusais. Je lui ai donc proposé d'en faire un autre, où elle serait elle, seule, sans rien d'autre qui évoque un point de vue qui serait le mien, et où elle dirait, quand elle le voudrait, ce qu'elle voudrait. C'est ce qui est devenu *Écrire*. Des deux films, ensuite, évidemment, comme elle le faisait depuis 20 ans, elle a fait un livre, en deux parties. Ceci dit, si je me rappelle bien, la présence de couverture, de communication, c'est bien le sien : elle a mis *Écrire* en gros et *La mort du jeune aviateur anglais* en plus petit. J'aime beaucoup mieux *La mort du jeune aviateur anglais*, c'est normal. C'est-à-dire que c'est un film, en soi c'est un film, alors qu'*Écrire* – c'est un film puisque c'est filmé, mais c'est surtout un document, une archive sur Marguerite en train de dire ce que c'est pour elle qu'écrire. Ce qui est très précieux et très bien !

CS : *Oui, c'est une sorte de documentaire...*

BJ : Pour moi, un documentaire c'est un film. *L'aviateur anglais* aussi est un documentaire, mais c'est un documentaire qui va au-delà du documentaire, qui atteint quasiment des points de fiction. Ça, ça m'intéresse plus.

Louis René des Forêts

À un moment donné, je faisais beaucoup de documentaires et moins de films de cinéma qu'aujourd'hui. Les premiers que j'ai faits, je pense que ce sont des films sur Jacques Lacan, qui sont les seuls films que Lacan ait jamais consenti à laisser tourner sur lui.

CS : Je voudrais que vous nous parliez des rapports avec Louis René des Forêts. Parce qu'il y a eu quand même quelque chose de très fort et de tout à fait original : quand vous avez tourné Les mendiants, il a remanié son texte !

BJ : Oui, quand j'ai fait le film d'après son livre *Les mendiants*, ça a comme réactualisé ce livre qu'il avait, d'une certaine façon, quasiment oublié et qu'il tenait pour une sorte de début de son geste d'écrivain, sans grande incidence sur ce qui était son présent à ce moment-là. Mais le fait que j'en fasse un film, auquel il s'est beaucoup intéressé au moment du scénario – contrairement aux autres écrivains vivants à partir desquels j'ai pu faire des films –, que je lui montre le scénario, que j'en parle avec lui... d'ailleurs il trouvait tout formidable, alors que le scénario n'était pas très bon. Ça m'a d'ailleurs mis dans un certain mauvais pas, parce que le film a beaucoup de défauts, qui tiennent sans doute à cela, à l'enthousiasme de des Forêts, qui me portait à croire que ce que je faisais était très bien. Il est venu pendant le tournage, quand on tournait au Portugal, il voyait tout, il était enchanté... En tout cas, le présent de ce tournage, la fabrication de ce film, lui a fait reprendre le livre et, du coup, parce qu'il l'a relu, il l'a revu, il s'est remis en face de son propre livre et, de fait, pour la réédition, il a apporté un certain nombre de corrections. Mais je ne sais pas si c'est si rare, pour les rééditions. Les éditions de Proust, par exemple, sont constamment différentes ! Il y a des phrases qu'on ne trouve pas dans la 1ère édition. Si vous comparez les premières éditions de *La recherche* avec ce qui est maintenant publié en poche, il y a des choses qui existaient qui n'existent pas, et le contraire aussi...

CS : En effet, mais ce n'est pas un film qui leur a fait prendre conscience... C'est quand même quelque chose, ça !

BJ : Oui, oui... mais je pense que c'est plus anecdotique que ça. Je pense que c'est du fait que le film se faisait. Comme cela se passe souvent, les éditions Gallimard comptaient republier le livre et, du coup, des Forêts a été amené à le reconsidérer. Évidemment, le film a certainement joué un rôle dans ce qu'il était en train de faire. Mais peut-être plus encore le documentaire que j'ai fait presque dans la foulée du film, et même immédiatement après. Ça devait correspondre, d'ailleurs, encore plus précisément au moment où ils rééditaient le livre, si je me souviens bien. Du coup, ce documentaire (que j'ai fait avec un jeune écrivain – à l'époque – qui s'appelle Jean-Benoît Puech, qui était très lié à des Forêts), sans doute l'a remis devant des procédures d'écriture, des façons d'être écrivain, qui lui ont fait revoir *Les mendiants* comme il ne l'aurait sans doute pas revu sinon.

Pascal Quignard

CS : Qu'est-ce qui fait qu'un livre ou un écrivain vous attache pour un film ? Parce que vos liens avec Marguerite Duras, ou Louis René des Forêts, ou Pascal Quignard... enfin, ce n'est pas n'importe qui ! Ce sont des écrivains qui ont un rapport avec le

langage comme devrait avoir tout écrivain. Qu'est-ce que vous cherchez quand vous lisez un livre ? Vous cherchez le point cinématographique ?

BJ : À vrai dire, je ne cherche rien. Je ne lis pas pour chercher un film à venir ou à faire. Je lis pour lire. Et, comme je suis cinéaste et lecteur en même temps, il arrive que certaines idées de film que j'ai *recourent* certains livres que j'ai pu lire. Du coup, ces livres participent, d'une façon ou d'une autre, de manière plus ou moins importante, à l'élaboration du film à venir. Ou certains livres que je lis pour des raisons qui n'ont rien de cinématographiques (ne serait-ce que parce que l'écrivain me l'envoie), tombent immédiatement sur une occurrence de mon travail cinématographique qui fait écho.

Par exemple, vous parliez de Pascal Quignard... Pascal Quignard m'a envoyé le livre assez longtemps avant la publication *Villa Amalia*. Je me demande même si ce n'était pas sur épreuves, je ne me rappelle plus... En tout cas, je me rappelle que le livre, il me l'a envoyé des mois avant, avec une dédicace qui m'indiquait qu'il pensait, lui, à un film possible, mais sans rentrer dans aucun détail. Il se trouve qu'à ce moment-là, comme il nous arrive régulièrement avec Isabelle Huppert, on était en train de chercher (sans faire d'efforts considérables, mais enfin on se demandait...) quel film faire, le plus prochainement possible. Et lisant la 4ème de couverture et la première page du livre de Quignard, je me suis dit : « *Tiens en effet..., il devrait y avoir quelque chose là* ». J'ai immédiatement donné le livre à Isabelle Huppert, on l'a lu en même temps, et en même temps on s'est dit : « *Eh bien, on va faire ça* ». Voilà. Quand j'ai dit à Quignard que j'allais en faire un film, il était ravi. Je pense qu'il y pensait. Mais sa première question a été : « *Qui va faire Ann Hidden ?* ». Je lui ai dit que ce serait Isabelle Huppert et, là, j'ai vu qu'il avait une réticence... C'est ce qui se passe quand on fait des films avec des écrivains contemporains, quand on rentre dans les détails, quand on leur annonce précisément la teneur des choses. Autant, abstraitement, il y a un élan vers le film possible, autant quand ça devient quelque chose de visible et d'audible, il y a un recul, une méfiance, un scepticisme. Là, je sais très bien ce que c'est, parce que le livre était dédié à sa femme : c'est elle donc qu'il voyait, et entre Martine et Isabelle, il y a de très grandes différences... Quand j'ai vu cette réaction un peu perplexe – ce qui ne l'a pas du tout fait revenir sur son vœu que je fasse le film – je me suis dit que le mieux, avec Pascal, c'était probablement qu'il soit le moins là possible, sinon pas là du tout : qu'on ne pense plus du tout à lui pendant le tournage du film. Voilà : qu'on ne pense plus à lui. Ce que j'ai fait.

CS : *Et vous réinventez le livre, en fait, un peu...*

BJ : Non... Mais pour continuer : une fois le film vraiment terminé, c'est-à-dire sans possibilité de retour, à ce moment-là, je l'ai montré Quignard. Il est venu et c'était un risque parce que, s'il envoyait promener le film, et il en aurait été capable...

CS : *Vous arrêtez ? Vous ne pouviez pas le sortir ?*

BJ : Si, on pouvait le sortir, mais ça aurait été très ingrat, très difficile pour moi, très pénible à vivre. Et probablement pour lui aussi. La première projection à laquelle il a assisté, je l'ai faite pour lui. Il est venu seul, seul avec Martine justement. Je peux vous dire que j'étais extrêmement inquiet, beaucoup plus qu'en le montrant aux commanditaires ou aux communicateurs, ou même à Isabelle Huppert. Pour moi, du coup, ça a été quelque chose d'extrêmement gratifiant, comme un aval donné au film

(même si ce n'est pas pour cela que le film est forcément réussi... n'empêche, c'est quand même très particulier au fait de faire un film avec un écrivain vivant), il y avait un aval donné au film. Et même plus, parce qu'il était extrêmement ému...

Le rêve éveillé

CS : Vous n'avez pas eu ce problème avec Adolphe de Benjamin Constant. Le point de vue n'est pas du tout le même que dans le livre, par exemple...

*BJ : C'est ce que je vous disais pour commencer : je ne filme pas des livres à cause de ce qu'ils sont. Par exemple, mes livres de chevet, les livres qui ont le plus compté pour moi (qui sont quelques-uns !) il ne me viendrait pas à l'idée d'en faire des films. Je ne fais des films qu'avec des livres qui peuvent me servir à faire des films. Ce n'est pas du tout la même chose que d'être béat devant un livre – qu'on va illustrer, en quelque sorte, que l'on va traiter avec toutes les pincettes, celles du plus grand respect, de la plus grande fidélité. Je préfère même prendre un livre que je n'aime pas forcément obstinément et inconditionnellement pour pouvoir justement en faire ce que je veux. *Adolphe*, qui était pour moi un chef-d'œuvre, qui est un livre de chevet depuis que j'ai 15 ans, c'est venu de façon oblique. C'est une actrice, Isabelle Adjani, qui m'a demandé de le faire. C'est elle, son vœu de le faire et d'interpréter le personnage d'Ellénore, qui m'a entraîné au film. Sinon, je n'aurais jamais eu de moi-même cette idée-là. Du coup, comme c'est d'elle que ça venait et que c'était pour elle, je l'ai fait avec elle, non pas en détournant mais en déplaçant le centre du livre de *Adolphe* à elle. C'est ce déplacement-là que le cinéma a opéré via Adjani. Et c'est ça qui m'intéresse, comment je me sers d'un livre pour faire un film.*

CS : Vous ne filmez pas des mots...

*BJ : Non, non, je ne filme pas des mots. ... Il y a un texte de Freud qui a une grande importance pour moi, qui s'appelle *Création littéraire, rêve éveillé*, où il décrit à la fois ce qui s'empare de l'écrivain quand il écrit, c'est-à-dire cette espèce de rêve presque continu qui est le sien, qui accompagne son geste d'écrire et qui est pour lui un rêve éveillé ; et qui en écho, en retour, se trouve de la même façon chez le lecteur qui, lisant, accompagne sa lecture... accompagne, c'est peu dire : *fait prendre* sa lecture dans une sorte de rêverie continue qui, pour moi, ressemble beaucoup à un film. Donc, si vous voulez, quand je filme, je suis aux prises avec ce type de rêve éveillé qui est une opération très proche de la lecture. C'est de l'ordre de l'évocation, de l'invocation, je ne sais pas. Donc, ça a à voir avec les mots. Pour évoquer, il faut des mots.*

CS : « J'ai beau avoir été un lecteur toxicomane, rien pour moi, très sérieusement, n'arrive à la cheville du cinéma... »

BJ : Oui, oui, heureusement, puisque j'en fais ! Je n'écris pas.

CS : Merci.