

COMMENTAIRE D'IMAGES

Photos de tournage commentées par Benoit Jacquot. Propos recueillis par Jean Cléder.

Le cinéaste Benoit Jacquot a commencé sa carrière comme assistant réalisateur sur les films *India Song*, *Nathalie Granger* et *La femme du Gange*. Il a ensuite réalisé *La Mort du jeune aviateur anglais* et *Écrire*, deux films-entretiens avec Marguerite Duras tournés dans sa maison de Neauphle-le-Château. À partir de ces films, Marguerite Duras publiera deux livres éponymes. Dans le texte qui suit, Benoit Jacquot commente trois images prises sur le tournage de *La Femme du Gange* à Trouville et de *Navire Night* à Neauphle, film dans lequel il donne la réplique à Marguerite Duras.

C'est une photo du tournage de *La Femme du Gange* (1974), qui est le deuxième film de Marguerite Duras, tournage auquel j'ai participé. S'était instituée, tacitement, une façon de fonctionner qui apparaît bien : on peut avoir le sentiment que c'est moi qui suis en train de fabriquer le plan que Bruno Nuytten à la caméra est en train de tourner, tandis que Marguerite promenant je ne sais quel chien qui se balade peut-être hors champ (chien qu'elle n'a jamais eu) s'est arrêtée pour regarder les quelques énergumènes qui sont en train de faire une image. De quoi d'ailleurs ? Il doit y avoir, en dehors du champ de la photo, Gérard Depardieu et je ne sais qui d'autres, vêtus des peaux les plus chaudes possible, en train de marcher comme des spectres le long de la mer : les images de ce film étaient pour beaucoup de cette nature-là.



Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, 1974. Photo : Jean Mascolo

Ce que cette image m'évoque immédiatement, c'est le froid de loup qu'il faisait, qui nous faisait souffrir, et qui faisait également souffrir le matériel un peu défec-tueux dont on disposait pour faire le film. Ayant fait moi-même des choses pour eux, j'avais conduit Marguerite au Service de la Recherche de l'ORTF – un laboratoire mis en place pour monter des projets atypiques, des prototypes de films. Immédiatement des fonds avaient été débloqués, mais très restreints. Ce qui est plus curieux, c'est qu'on voit ici Marguerite, non pas tout à fait une vieille dame, mais elle n'en est pas loin, en train de faire un film de jeune cinéaste underground.

La bâtisse qu'on voit derrière est l'Hôtel des Roches Noires, où elle avait un appartement, dans lequel elle passait beaucoup de temps – à écrire notamment, et autour duquel se déroule l'action de *La Femme du Gange*. On habitait tous là : on avait investi Trouville-sur-Mer à partir de cet Hôtel des Roches Noires où elle avait sa base, et on passait la journée à tourner, et la nuit à jouer. Comme on buvait beaucoup et qu'on était très pauvres, on jouait les consignes des bouteilles de vin qui défilaient. Le matin, ma copine,

qui était avec moi sur le tournage, allait échanger les bouteilles vides contre quelques centimes – ce trafic de bouteilles vides sur le dos de son film rendait folle Marguerite. Et le soir, en buvant de nouvelles bouteilles, on jouait l'argent des consignes au poker – avec Depardieu et ses copains. Les femmes qui étaient là, avaient plus ou moins des accointances avec Trouville-sur-Mer : une belle-fille Gallimard, Nicole Hiss, qui avait déjà joué dans *Détruire, dit-elle*, y avait une maison, de sorte que toutes les maisons autour étaient investies par nous. Ce tournage était très étrange : tous ceux qui faisaient le film, soit pour filmer, soit pour être filmés, se retrouvaient réduits à un état spectral, compte tenu du froid, des conditions de tournage et de l'improbabilité aussi de ce qu'on était en train de faire.

L'improbabilité dont je parle tient au fait – accentué sur ce tournage par les conditions – qu'on avait le sentiment (encore actif rétrospectivement) d'une vaticination : quelqu'un, quelqu'une en l'occurrence, a des visions, des voix, et les fait réaliser. Ce qui est très curieux quand on voit cette photo, parce que cette petite dame pourrait sortir – si je continue le fil de

cette comparaison – d’un film de Polanski où elle aurait présidé à des rites étranges, et viendrait surveiller que ses aides font ce qu’il faut pour qu’apparaissent les créatures de son paysage mental. D’autre part, je vois cette image comme un témoignage très précis sur ce qui était mon rôle là-dedans – elle me laisse faire. C’était pour moi extrêmement gratifiant, et propédeutique aussi d’ailleurs, car à cet âge-là – vingt-trois ans – je n’avais pas encore réalisé de film à proprement parler. Elle me laisse faire, elle me regarde faire, et je fais, mais en sachant qu’elle, derrière, sans rien me dire me souffle en quelque sorte ce qu’il faut faire. Marguerite savait quoi faire mais elle ne savait pas, et surtout ne voulait pas savoir – comment faire. C’est à quoi nous nous employions à quelques-uns – Bruno Nuytten, Geneviève Dufour sa scripte qui est présente aussi, mais hors champ. Au premier plan, c’est l’assistant de Bruno Nuytten, Nguyen Van Dom qui venait du Cambodge ou du Viêt Nam, je ne sais plus, d’Indochine dirait Marguerite systématiquement, il laissait tomber les objectifs par terre. C’était une inquiétude constante. L’objectif est mal ajusté, il le tient négligemment, et de toute façon il ne voit pas bien, donc ça va tomber, et on va se retrouver sans focale, sans rien. En même temps ça nous faisait rire. Ce tournage ne ressemblait à rien c’était manifestement un tournage, mais on pouvait avoir le sentiment qu’il aurait pu ne pas y avoir de caméra et qu’on était là pour célébrer un rituel un peu étrange avec une sorcière. Ce n’est pas un hasard si cette caméra menaçait tout le temps, via cet assistant, de perdre ses objectifs

On ressemble à des ferrailleurs. On dirait des gens qui sont sur une plage à chercher de la ferraille, de la brocante ou des coquillages. Alors il y a des images magnifiques – c’est quand même Bruno Nuytten, mais on a aussi l’impression d’un film trouvé à la ferraille, et c’est d’ailleurs une des beautés de ce film.

Sur la plage – hors champ – les spectres énonçaient ces phrases durassiennes sur le désir, l’amour, le bazar durassien. L’affection inconditionnelle de Bruno Nuytten et moi à l’égard de Marguerite faisait qu’on ne lui demandait pas ce qu’on était en train de faire. Poussés par sa force intrinsèque, on essayait de faire ce qu’elle évoquait. Du coup on voit ma main et mon regard s’orienter vers quelque chose – je disais quelque chose comme «on met la caméra là, il se passe ça, et on filme ça». Je faisais donc là ce que je continue à faire depuis quarante ans, un film, mais je faisais un film sous non pas la dictée, comment dire – sous la houlette de Marguerite. On tâchait de faire ce qu’elle voulait en sachant qu’elle ne nous dirait pas ce qu’elle voulait, parce qu’elle cherchait elle-même ce qu’elle voulait, et c’est cela qui était fort. Elle ne savait ni ce qu’elle voulait ni ce qu’elle faisait. Pourtant elle était d’une extrême précision quant à la composition du film.

Elle avait des feuilles, des scénarios très précisément rédigés, sur lesquels nous avions travaillé rue Saint-Benoît à Paris avant de partir. On s’installait dans sa chambre, chacun d’un côté de sa table de travail, on regardait ce qu’elle écrivait, qu’elle annotait, corrigeait, surchargeait dans le temps de nos échanges. À partir de ces éléments, j’établissais

un plan de travail pour répartir dans les deux semaines du tournage les images et les sons qu’elle voulait produire – lesquels images et sons, aussi bien à Bruno Nuytten, Geneviève Dufour, qu’à moi, nous paraissaient. On ne pouvait même pas dire qu’on trouvait ça beau, ou entraînant, ou inspirant, pas du tout. C’était de la durasserie. Quelque chose d’assez religieux, en fait, puisqu’on célébrait en quelque façon les rites qu’elle inventait, avec la gestuelle et les techniques voulues – qui étaient en l’occurrence très frustes compte tenu des circonstances. Je me demande même comment on tenait Geneviève Dufour. Me le dit encore quelquefois, il faisait -15°C, et comme Maurice Herzog sur l’Annapurna j’avais l’impression que mes mains allaient tomber. Sur la photo Bruno Nuytten est beaucoup plus couvert que moi, j’ai une canadienne mais il porte un duffle coat bien fermé, un capuchon qui l’empêche d’avoir froid aux oreilles, et il a des gants très bien fourrés. Moi je n’ai pas de gants, et je me demande vraiment comment je faisais, parce que je n’aime pas beaucoup le grand froid, et là c’était très éprouvant. Ma canadienne est ouverte, je dois être dans le feu de je ne sais quelle action. Mais je n’ai pas été malade mes cheveux très longs, très post-soixante-huit, devaient me servir de bonnet. L’Américaine masquée en arrière-plan a aussi une chevelure très campus – c’est Gayle, qui était l’amie d’Outa, le fils de Marguerite – de son vrai nom Jean Mascolo – qui a pris cette photo. En principe elle faisait les photos, quand Outa n’était pas là – il y avait donc plus de photographes que de techniciens pour

le film, ce qui était parfois le cas avec Marguerite.

Les acteurs jouent tous sous dictée. Les corps filmés des supposés acteurs ne savaient pas ce qu’ils venaient faire là, ils n’osaient pas le demander à Marguerite, c’est donc à moi qu’ils le demandaient. Alors j’inventais des trucs que Marguerite aurait été affolée d’entendre, pour leur indiquer quelque chose à faire, sinon ils seraient restés plantés comme ça dans le froid, je leur disais «Peut-être que là il se passe ceci ou cela, telle voix intervient, telle lumière...» pour qu’ils aient quelque chose à faire ou à penser. Pour Gérard Depardieu, qui jouait déjà dans *Nathalie Granger* (1972), ce n’était pas du tout un problème. Il était venu avec deux copains – qui sont dans le film, d’ailleurs – pour passer du temps avec Marguerite.

Il n’y a donc pas, à proprement parler, de direction d’acteurs, parce que, pour elle, il n’y avait pas d’acteur. Il y avait des silhouettes, des corps, des signes vivants, qui étaient traversés par quelque chose d’autre, de la lumière ou de la voix. Ce serait peut-être réducteur et désuet de le dire comme ça, mais ce film est pourtant une sorte de poème cinématographique, au sens où il obéit à des règles relevant de la poésie – une rigueur sous-jacente et comme automatique, et qui s’entend sur des voix, des images, des représentations très articulées cependant.



Benoit Jacquot et Marguerite Duras attablés, pendant le tournage du film de Marguerite Duras *Le Navire Night*, 1978. Photo: Dominique Le Rigoleur

Première chose contrairement à ce qu'on pourrait croire, cela ne se passe pas dans la maison de Marguerite Duras à Neauphle-le-Château C'est bien Neauphle-le-Château, mais pas dans sa maison elle était intriguée depuis des mois par une maison qui semblait complètement abandonnée, et assez mystérieuse – et qui de fait l'était, car elle avait un côté un peu hitchcockien, une maison où il pouvait se tramer des choses étranges Elle avait donc décidé qu'elle tournerait *Le Navire Night*, dont elle voulait faire un film avant que ça ne devienne un livre, dans cette maison

Cette histoire du *Navire Night* lui a été racontée, et elle me l'a racontée bien avant de faire ce film C'est un projet dont on a parlé beaucoup, et pendant longtemps, à un moment où je ne participais plus au tournage de ses films étant occupé par les miens Elle a décidé sur la base de ces discussions, que le film se construirait à partir d'un dialogue entre elle et moi Son idée était de nous installer à une table, et de nous faire filmer disant des textes que nous nous adresserions l'un à l'autre – répartis dans ce qui servait de scénario par les initiales MD/BJ Comme on voit, ces textes étaient devant nous,

et pour éviter que notre regard soit fixé sur les feuilles, et pour qu'on puisse cependant récupérer ces textes, des tableaux noirs se succédaient qu'on appelle dans le vocabulaire du théâtre et du cinéma, des nègres Son truc était le suivant tandis que nous dialoguons à partir de ce texte très écrit, des créatures d'entre deux mondes, comme surgies de ce texte, rôdent autour de notre table et de temps en temps présentent de façon très indirecte, très intransitive ce que nous étions en train d'évoquer Devaient s'ajouter à cela, des vues, des plans d'extérieurs faits dans des parcs

Alors moi j'aime énormément ce film – peut-être y suis-je très attaché parce que j'y suis très impliqué – car c'est le projet dont j'ai le plus parlé avec Marguerite tout au long de notre fréquentation Sur la photo on voit une opération concernant le son, et une opération concernant l'image, puisque d'un côté il y a cette grosse caméra, qui ne ressemble pas du tout à celle de *La Femme du Gange*, car c'est une caméra professionnelle Panavision, de film hollywoodien même si elle est anglaise, avec Pierre Lhomme derrière qui était le grand opérateur

français de l'époque, et qui était venu là de mon fait je venais de faire avec lui un film qui s'appelle *Les Enfants du placard*, et je l'avais amené là Il s'était immédiatement intégré dans la tribu durassienne Il y a donc une bipartition dans la photo entre l'image avec la caméra et ses officiants autour, et nous deux avec des micros et des papiers qui sommes en train de nous faire filmer, en passe d'apparaître éventuellement à l'image, mais nous sommes là pour émettre de la parole et du son

Mais voilà ce qui s'est passé et qu'elle raconte de façon lapidaire dans ce qui tient lieu de préface au livre à un moment donné, elle a trouvé les rushes épouvantables – ça se tenait, on avait une présence, mais cela ne ressemblait pas du tout à ce qu'elle cherchait Le dispositif est comparable à celui du *Camion*, mais dans *Le Camion*, c'est elle qui prononce quelque chose, alors qu'ici elle est dépositaire d'une histoire qu'on lui a racontée, et qu'elle transmet Elle appelle ce qui s'est passé le « naufrage » du film, *Le Navire Night* étant ainsi bien nommé, car elle a voulu tout arrêter – ce film, et le cinéma dans le texte publié, elle en dit peu par rapport à ce que j'ai entendu – l'idée qu'elle s'était fourvoyée dans le cinéma, cinéma terminé

Elle raconte donc comment je me suis employé à la calmer La connaissant bien, je lui ai dit « Attends, dors, ne dors pas, mais demain – on devait aller tourner, eh bien au lieu d'aller tourner, tu nous diras si on continue ou si on ne continue pas » Elle est réapparue le lendemain,

épanouie dans la cuisine de Neauphle-le-Château, nous disant « Écoutez, on va faire la journée normale, on va tout faire normalement, mais j'ai trouvé la solution nous, on n'apparaît plus » Les voix ont été maintenues, la sienne et la mienne, mais pas les corps – parce qu'ils disaient cela dans un deçà ou un au-delà du film qui ne supportait pas d'être incarné

Après on a continué, évidemment, à parler – mais sans être filmé désormais ni elle ni moi n'apparaissions physiquement dans le film Autrement dit, le dispositif que l'on voit sur cette image et donc la caméra a été supprimé au bout de trois jours de lectures filmées Elle a décidé que nos voix seraient maintenues off, et qu'elle ferait apparaître ici et là les corps recrutés précédemment, comme ça pouvait Dominique Sanda – que l'on voit se maquiller pendant longtemps, c'est un très beau plan très long, Bulle Ogier, et Mathieu Carrière On est resté deux semaines je crois dans cette maison de Neauphle-le-Château, à filmer ces apparitions inventées à la mesure de ce qu'elle appelait le naufrage du film, tandis que nous continuions d'enregistrer ces voix