

L'aventure intime d'Adolphe (2002) : Benjamin Constant – Isabelle Adjani – Benoit Jacquot

Ce texte est la reprise écrite d'une communication prononcée le 22/05/2013 à l'université Paris Ouest Nanterre, dans le cadre du séminaire doctoral « L'adaptation comme dispositif nocturne » (INHA et Université Paris Ouest Nanterre) sous la direction de Sylvie Robic et Laurence Schifano.

Résumé

Le cinéma de Benoit Jacquot, souvent qualifié de cinéma d'adaptations littéraires et de cinéma de « portraitiste » féminin comme il se définit lui-même, trouve dans des adaptations commandées par des actrices une synthèse idéale. *Adolphe* (2002), d'après le court roman éponyme de Benjamin Constant (1816), a ainsi pour origine le désir d'Isabelle Adjani de retrouver un grand rôle romanesque. Notre hypothèse sera que, méprisant le terme d'« adaptation » et construisant, par la force des choses, *Adolphe* sur la persona d'I. Adjani, B. Jacquot adapte moins Constant qu'il ne s'adapte à - et n'adapte Adjani, opérant en particulier, dans le respect de la « chirurgie mentale » (B.J.) que les actrices espéreraient de lui, un retour à *L'Histoire d'Adèle H.* (François Truffaut, 1975). Si le processus d'adaptation ne devient plus inspiré par une *muse* mais dicté par sa filmographie et son empire de star (« contre-muse » ?), l'étape du montage, notamment, permettra au cinéaste de se r'emparer de son film, pour à la fois élaborer un discours critique sur Adjani « pathos de femme » (B.J.), pathos d'actrice, et esquisser ce qui peut être envisagé comme un autoportrait.

[1] Adolphe sous dictée

Le cinéma de Benoit Jacquot, souvent tenu pour un cinéma d'adaptations littéraires (parfois doublées de films d'époque) et un cinéma de « portraitiste » féminin comme il se définit lui-même¹, trouve dans des adaptations commandées² par et pour des actrices une synthèse idéale. *Adolphe*, tourné en 2002 d'après le court roman éponyme de Benjamin Constant à l'initiative de son interprète Isabelle Adjani, s'inscrit chronologiquement entre des commandes de Sandrine Kiberlain (*La Fausse suivante*, 2000, d'après Marivaux) et Catherine Deneuve (*Princesse Marie*, 2003, d'après la vie de Marie Bonaparte et en particulier son amitié avec Freud).

Parue en 1816, l'« anecdote » *Adolphe*, conformément au sous-titre de l'œuvre « Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu », est une réflexion cruelle, réputée autobiographique mais surtout intemporelle, sur la passion, le couple et « la météorologie sentimentale », selon une métaphore de B. Jacquot³. Ce précis d'analyse amoureuse rapproche puis oppose Adolphe, un jeune homme désœuvré de vingt-quatre ans, et Ellénore, une belle femme d'une trentaine d'années qui vit avec le Comte de P. et ses deux enfants en province.

¹ Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *Détours et métissages : le cinéma de Benoit Jacquot*, Rennes, Le Bord de l'eau, 2008, p.56.

² Laurence Schifano, Martial Poirson (dir.), *L'Écran des Lumières : regards cinématographiques sur le XVIIIème siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p.252.

³ Gisèle Breteau Skira (dir.), *L'Art de Benoit Jacquot*, Paris, Séguier, « Les entretiens de Zeuxis », 2010, p.26.

Adolphe en entreprend la conquête, se heurte dans un premier temps à sa résistance pour, dans un second, la posséder et entrer aussitôt en désamour. Mais, ne pouvant se résoudre à faire souffrir celle qui a renoncé à ses enfants, à son honneur et à son confort par amour pour lui, Adolphe accompagne Ellénore en Pologne et réalisera, trop tard, tandis qu'Ellénore se meurt, qu'il ne veut plus être libre.

Ce « marivaudage tragique, disait Stendhal, où la difficulté n'est point, comme chez Marivaux, de faire une déclaration d'amour, mais une déclaration de haine »⁴, semblait offrir un rôle sur mesure à I. Adjani, régulière et fervente interprète d'amoureuses éperdues, de *L'Histoire d'Adèle H.* (François Truffaut, 1975) à *Adolphe* (2002), en passant par *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988) et *La Reine Margot* (Patrice Chéreau, 1995), sans oublier ses performances au théâtre, par exemple dans *La Dame aux camélias* en 2000 (mise en scène d'Alfredo Arias), pièce sur laquelle l'adaptateur René de Ceccatty lui aurait précisément laissé entendre que le personnage d'Ellénore lui était prédestiné⁵.

C'est à ce même tournant du XXI^{ème} siècle que les producteurs d'ARP, Michèle Halberstadt et Laurent Pétrin, auréolés de la Palme d'Or pour *Rosetta* (Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1999), se sont donnés pour objectif de relancer la carrière cinématographique d'I. Adjani, absente des écrans depuis le remake américain des *Diaboliques* (Jeremiah S. Chechik, 1996), et ont donné carte blanche à la star pour réaliser ses désirs de rôles. Un contrat de cinq « films écrins »⁶ aurait été signé, dont trois ont vu le jour : *La Repentie* de Laetitia Masson (2002), *Adolphe* de Benoit Jacquot (2002) et *Bon voyage* de Jean-Paul Rappeneau (2003).

C'est dans ce contexte de focalisation sur I. Adjani, d'effet de come-back, d'entreprise de reconquête du public et de perplexité de la critique, si l'on en juge par la réception mitigée de *La Repentie*, que s'inscrit le film de B. Jacquot. *Adolphe* a sans doute pâti, à sa sortie en salles en octobre 2002, de cette prise en charge « à l'américaine » d'une actrice, jugée suspecte par l'Hexagone, et qui a valu aux trois films d'être regardés au prisme étroit du *star vehicle*⁷. Quoiqu'il en soit, *Adolphe* fut accueilli dans une relative indifférence, symptôme, d'après Pascal Binétruy, d'une tendance plus générale de la critique à « L'Adieu aux livres », titre de son article consacré à l'adaptation ; « l'entreprise n'a donné lieu qu'à deux ou trois articles de connaisseurs »⁸.

B. Jacquot dit avoir répondu à une demande pressante d'I. Adjani⁹ : de l'écriture du scénario à la sortie du film, il s'est écoulé un an à peine¹⁰. Si cette tâche, au demeurant agréable, était pour lui l'opportunité d'adapter une de ses lectures de jeunesse¹¹, elle augurait aussi d'un infléchissement de l'adaptation sous l'empire de la star. « C'était une sorte de pacte initial que le noyau, le centre du film, non seulement quant à l'initiative du projet mais dans le projet lui-même, ce serait Isabelle Adjani »¹². Tout en maintenant le point de vue narratif

⁴ *New Monthly Magazine*, chronique du 1^{er} décembre 1824 ; repris dans Stendhal, *Courrier anglais*, tome 2, p.224.

⁵ « Au cours des représentations de *La Dame aux camélias*, [il] m'a dit : 'C'est vraiment un livre pour vous' ». Entretien avec Isabelle Adjani, propos recueillis par Louis Guichard, in *Télérama*, n°2755, 30 octobre 2002, pp.34-38.

⁶ Roselyne Quémener, in Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.52.

⁷ La bande-annonce de *La Repentie*, transparente quant à sa fonction promotionnelle, arborait des intertitres et avait sélectionné des dialogues aussi extradiégétiques, ou doubles, que « *Elle nous a manqué* » et « - *Elle est comment ? - Comme avant, en mieux* ».

⁸ Pascal Binétruy, « L'Adieu aux livres. Une nouvelle tendance de la critique », in *Positif* n°616, juin 2012, p.91-93.

⁹ Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.53.

¹⁰ « Adjani, Jacquot, *Adolphe*. L'adaptation lumineuse », propos recueillis par Marie Marvier, in *Synopsis* n°22, novembre-décembre 2002, p.16-23.

¹¹ Il soutient qu'*Adolphe* est « un livre dont [il est] depuis longtemps très proche » (Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.112).

¹² *Ibid.*, p.118-119.

d'Adolphe (du roman écrit à la première personne), tout en faisant entendre au spectateur les contradictions d'Adolphe en voix-off, le cinéaste et son co-scénariste Fabrice Roger-Lacan ont fait du personnage d'Ellénore, et donc, compte tenu de sa persona, d'I. Adjani, le véritable centre de gravité du film. En donnant à voir Ellénore/Adjani dès le premier plan, tandis qu'elle n'apparaît qu'au deuxième chapitre du roman, B. Jacquot introduit un décalage significatif par rapport au texte de Constant. De même que l'Ellénore de l'écrivain serait une condensation de deux à trois femmes réelles (Madame de Staël, Anna Lindsay, Charlotte de Hardenberg), celle du cinéaste semble une variation sur les interprétations antérieures les plus mémorables d'I. Adjani.

Notre hypothèse sera ainsi qu'*Adolphe*, le film, adapte moins le roman « prétexte » de Constant – d'ailleurs, F. Roger-Lacan signale d'autres sources littéraires¹³ –, qu'il ne s'adapte à - et n'adapte l'actrice du film, et ce, non pas à l'insu de B. Jacquot mais « par la force des choses » : « J'aurais préféré l'éviter, mais, à mon corps défendant, c'était forcément présent »¹⁴. En conséquence, les scènes les plus intéressantes sont les moments de rupture où, Constant relégué à l'arrière-plan, B. Jacquot reprend possession d'un film subordonné à l'aura de son actrice, en particulier par le biais de la production discursive du montage, et propose d'I. Adjani un portrait critique et contradictoire, de reconnaissance et de résistance, à l'image de sa conception ambivalente de l'adaptation : autant B. Jacquot émet des réserves voire méprise le terme d'« adaptation »¹⁵, autant il a conscience que ce que l'on appelle « adaptation » vaut pour une part éminente de son travail.

[2] Adjani « contre-muse » : *Adolphe*, ou le retour forcé à *Adèle H.*

En 2008, B. Jacquot analysait rétrospectivement les démarches de commande d'I. Adjani et de Catherine Deneuve : « elles sont venues, dit-il, me demander de faire des films pour elles, avec cette arrière-pensée que je pourrais opérer avec elles – c'est une histoire à la Dorian Gray – une sorte de chirurgie mentale qui leur permettrait de retrouver une merveilleuse jeunesse »¹⁶. Cette interprétation¹⁷ est confortée par le journal de bord tenu par la productrice Michèle Halberstadt lors du tournage du film précédant *Adolphe*, *La Repentie*. Il y est mentionné qu'I. Adjani, qui n'avait donc pas tourné depuis 1996, a demandé à revoir seule le *final cut* :

Lundi 12 novembre 2001. Retour devant la table de montage avec Isabelle. Elle est très crispée à l'idée de découvrir le film. Quand Élise, l'assistante monteuse, rallume la lumière, Isabelle est toute *pâle*. Nous allons déjeuner toutes les trois, comme au temps du tournage. Isabelle *n'arrive pas à manger*, elle parle par bribes, elle est encore sous le choc. Soudain, elle demande à Laetitia [Masson] : « Est-ce que je pourrais revoir le film ? Toute seule ? J'en ai besoin. Là, j'ai tout vu et je n'ai rien vu du tout. J'avais encore trop d'images du tournage qui *se superposaient* à ce qu'il y avait sur l'écran.¹⁸

Libre interprétation de cette autre demande expresse de l'actrice de se repaître en *vampire* de sa propre image (la référence à la *pâleur* du visage et la précision qu'elle *ne*

¹³ « Adjani, Jacquot, *Adolphe*. L'adaptation lumineuse », *op.cit.*, p.22.

¹⁴ *Ibid.*, p.20.

¹⁵ Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.38 et p.85.

¹⁶ *Ibid.*, p.43-44.

¹⁷ En ce qui concerne *Princesse Marie*, c'est surtout le générique d'ouverture, qui consiste en trois portraits de C. Deneuve imprimés sur du papier à lettres, qui peut la corroborer.

¹⁸ Michèle Halberstadt, *Adjani aux pieds nus*. *Journal de La Repentie*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p.112-113. (Nous soulignons.)

mange pas nous invitent à ce rapprochement), où nous verrons un symptôme du motif, conventionnel, de l'actrice en quête d'immortalité symbolique – un motif dont la scène archétypique pourrait être la projection à Gloria Swanson par Eric von Stroheim dans *Boulevard du crépuscule* (Billy Wilder, 1950). Par ailleurs, il n'échappera pas au cinéphile qu'I. Adjani a interprété Mina Harker, la proie du comte Dracula dans le remake de *Nosferatu* signé Werner Herzog (1979), film qui marquerait, dans la carrière d'I. Adjani, le passage de l'actrice vampirisée à l'actrice vampirisante, comme tendrait alors à le signifier le sourire énigmatique qu'affiche l'héroïne romantique dans son dernier plan.

En pratique, pareille recherche d'éternelle jeunesse, pareille conception de l'écran comme miroir défiant superbement le temps, se traduit par la reconduction du même rôle. Ainsi la « superposition » dont parle I. Adjani semble-t-elle moins celle des souvenirs du tournage que celle des plans antérieurs d'elle-même par F. Truffaut, B. Nuytten et P. Chéreau. Les nombreux projets qu'elle a refusés ou abandonnés (avec Luis Buñuel, Maurice Pialat, Jean-Luc Godard, Hervé Guibert, Jane Campion, Abel Ferrara...) peuvent, à cet égard, être vus comme une réticence de l'actrice à s'écarter d'une image « embaumante » d'elle-même. À noter, aussi, son regret d'avoir tourné *Possession* (Andrzej Zulawski, 1981), célèbre pour une scène d'hystérie dans les couloirs du métro et qui lui valut un Prix d'interprétation au Festival de Cannes la même année. L'entreprise phénixienne de renaissance à l'orée des années 2000 ne pouvait, par définition, qu'être un retour au même état originel. Et B. Jacquot d'observer à ce sujet que « l'expérience qu'[I. Adjani et C. Deneuve] [lui] proposaient [le] passionnait : faire un film comme si c'était le premier alors qu'elles avaient derrière elles une filmographie exceptionnelle »¹⁹.

« Par une sorte d'incurvation obligée »²⁰, le film auquel *Adolphe* renvoie, dont le fantôme hante et hantera toujours I. Adjani, est son quasi-premier : *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut, sa véritable entrée en cinéma en 1975, vingt-cinq ans avant le tournage d'*Adolphe*. Ce premier rôle principal de l'actrice est devenu son arché-personnage : variations mises à part, I. Adjani rejouera régulièrement la folie amoureuse, les scènes d'errance hagarde de la seconde fille de Victor Hugo qui, neuf années durant, poursuit de sa passion harcelante le lieutenant Pinson, jusqu'à son retour en France en février 1872 et son internement.

La souffrance amoureuse d'Adèle Hugo est le point commun le plus manifeste avec la version filmique d'*Adolphe* qui place Ellénore en son cœur. Lorsqu'il l'avait choisie, F. Truffaut disait avoir identifié une « coïncidence d'intensité »²¹ entre Adèle H. et I. Adjani ; c'est cette intensité propre à plusieurs de ses rôles – intensité de l'idée fixe, de l'obsession, du ressassement – qui permet à l'actrice de déclarer à propos d'Adèle et Ellénore : « Ces personnages sont devenus ma marque d'actrice, avec leurs passions excessives, un certain primitivisme, tout en poussant loin le raffinement des analyses sentimentales »²². Aussi inhibante soit-elle, la référence à *L'Histoire d'Adèle H.* garantit aussi la croyance du spectateur en cette nouvelle fièvre amoureuse, qui prend une fois encore le corps d'I. Adjani pour haut lieu somatique. Dans une interview vidéo pour la sortie du film au Japon, l'actrice résumait judicieusement l'intrigue d'*Adolphe* à « une passion qui est travaillée au corps de la femme par l'homme ».

Moins qu'au corps d'I. Adjani, c'est à son visage que les cinéastes aiment à se référer. Lorsqu'il la choisit à l'âge de dix-neuf ans, F. Truffaut dit être à la recherche d'un « visage nouveau »²³ et il finira par réduire l'histoire d'Adèle H. à l'histoire d'un visage, très

¹⁹ Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.44.

²⁰ Benoit Jacquot, *Ibid.*, p.121.

²¹ François Truffaut à propos d'Isabelle Adjani, émission « Pour le cinéma », TF1, 21 septembre 1975.

²² Isabelle Adjani, propos recueillis par Antoine de Baecque, in *Libération*, 30 octobre 2002.

²³ Journal télévisé 20h, Antenne 2, 20 avril 1978.

concrètement en demandant à ses techniciens à ce que le ciel ne prenne pas trop de place dans le champ, de peur que le plan perde en force émotionnelle²⁴.

Benoît Jacquot, pour qui F. Truffaut a été un parrain de cinéma²⁵, est dans une quête similaire de jeunes visages féminins, de Judith Godrèche à Léa Seydoux en passant par Isild le Besco, et affirme qu'*Adolphe* « [lui] aurait été parfaitement impensable si ce n'était pas *le visage* d'Isabelle Adjani qui [le lui] avait demandé » ; « il faut que le livre, quel qu'il soit, prenne *visage*, et *visage cinématographique*, et pour moi il y a un film possible. Ça n'a plus rien à voir avec ce qu'on appelle l'adaptation cinématographique »²⁶.

Si adaptation il y a, c'est donc de l'actrice plutôt que de l'œuvre-source : de la filmographie passée de l'actrice, projetée sur l'écran de son visage. Le motif romantique de la muse s'en trouve bouleversé : s'il y avait probablement muse en octobre 1974, quand F. Truffaut, en proie à une cristallisation toute stendhalienne, écrivait à I. Adjani vouloir la filmer « tous les jours, même le dimanche » (ce qui peut rappeler des poèmes de Baudelaire comme « La muse malade ») ; quand il la croyait seule capable, depuis Jeanne Moreau, de lui faire don de l'inspiration²⁷, il y aurait plutôt « contre-muse » chez le B. Jacquot d'*Adolphe*, du moins dans un premier temps.

« C'est un metteur en scène qui sait absolument se pencher vers une actrice comme on se penche vers une œuvre », disait encore I. Adjani de B. Jacquot dans l'entretien vidéo à l'occasion de la sortie japonaise d'*Adolphe*. On peut ainsi tenter un parallèle entre l'œuvre que le cinéaste adapte et l'actrice qui l'a employé (plutôt que l'actrice qu'il emploie), entre l'autorité du grand texte et le pouvoir de la star. De même que le texte adapté peut imposer sa loi et brider le travail d'adaptation, une actrice célèbre, argument commercial d'un film au point d'en devenir « l'identité », peut exercer une influence affichée ou insidieuse et orienter le processus créatif du cinéaste. Nous proposons de désigner sous le terme de « contre-muse » les contre-mouvements, les mouvements qui contrarient ou forcent l'inspiration.

Si le motif de la muse est daté, il mérite d'être réinterrogé pour en dépasser l'anachronisme et l'iconographie romantique, pour saisir, sinon une inversion historique, du moins une évolution dans les rapports entre créateur et modèle, que le passage d'I. Adjani « simple interprète » de *L'Histoire d'Adèle H.* à I. Adjani initiatrice d'*Adolphe* permet de mesurer. Le cinéma de B. Jacquot en particulier, parce qu'il est étroitement associé à des femmes, à des actrices parfois doublées de compagnes, parce qu'il est traversé par une figure d'actrice à l'image aussi contradictoire, à la fois muse et contre-muse, qu'Isabelle Huppert²⁸, invite à envisager la muse dans son influence inverse. Avant I. Adjani, B. Jacquot a pu parler en des termes similaires de J. Godrèche, qui se serait « servie » de lui, l'aurait « braqué », intimé de réaliser *La Désenchantée* (1990) plus qu'elle ne lui en aurait insufflé l'idée²⁹.

C'est pourquoi, lorsqu'I. Adjani déclare : « Je laissais Benoît [Jacquot] me filmer comme il voulait, à sa distance. Ce film est ma demande, mais la forme est la sienne. C'était un pacte entre nous : je lui donnais mon visage, il me filmait »³⁰, cette soi-disant « liberté formelle » laissée au cinéaste est plus complexe dans les faits. Les zooms, un effet auquel B. Jacquot a fréquemment recours et que l'on retrouve dans *Adolphe*, sont par exemple employés en avant et en arrière dans la courte scène où Ellénore, amante explorée, au désespoir d'être

²⁴ Carole le Berre, *op.cit.*, p.194.

²⁵ Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.26-27.

²⁶ *Ibid.*, p.113. (Nous soulignons.)

²⁷ En octobre 1974, F. Truffaut écrivait en effet à I. Adjani n'avoir jamais senti, depuis Jeanne Moreau, « un désir aussi impérieux de fixer un visage sur la pellicule, tout de suite, toutes affaires cessantes » (Carole le Berre, *op.cit.*, p.210).

²⁸ Nous pensons à leur dernière collaboration en date, *Villa Amalia* (2009), adaptation d'un roman de Pascal Quignard (Gallimard, 2006).

²⁹ Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.42-43.

³⁰ Isabelle Adjani, propos recueillis par Antoine de Baecque, in *Libération*, 30 octobre 2002.

délaissée, se débat dans son lit, et sont accompagnés d'un autre effet : des fondus enchaînés qui démultiplient Ellénore. Ce montage volontiers métaphorique semble une réminiscence des surimpressions qu'opérait F. Truffaut dans les deux passages de *L'Histoire d'Adèle H.* où l'héroïne rêve à sa sœur Léopoldine en train de se noyer, passages qui superposaient les deux femmes et traduisaient l'enlèvement dans la souffrance. L'extrait peut également renvoyer à Mina Harker saisie à la sortie de ses cauchemars : à ses réveils en sursaut, vêtue d'une chemise de nuit blanche dans un lit blanc.

À ceci s'ajoute un roman tout entier consacré aux « relations » et « tensions entre les êtres », dont F. Roger-Lacan a souligné l'absence de situation spatio-temporelle des scènes. Cette absence de « circonstances de lieux ou de temps dans lesquels se passe l'action »³¹, donc la nécessité de définir des cadres et des durées, aurait pu conduire les deux scénaristes à des efforts d'imagination et d'écriture originale, or nombreuses seraient les scènes d'*Adolphe* à se rabattre symétriquement sur *L'Histoire d'Adèle H.*

La scène de la méprise entre Adèle et un lieutenant joué par F. Truffaut se retrouverait dans *Adolphe* lorsque le protagoniste croit Ellénore de retour de son séjour chez une parente mais la confond avec d'autres voyageurs en fiacre. La visite d'Ellénore à Adolphe, annoncée par sa servante, se trouverait déjà dans *L'Histoire d'Adèle H.*, lorsque le lieutenant Pinson rendait visite à Adèle et que l'aubergiste Mrs. Saunders leur servait d'intermédiaire. Le trajet suivi d'une lettre d'Ellénore à Adolphe renverrait à la fausse annonce de mariage entre Adèle et Albert Pinson, qui est apportée à l'imprimeur par la servante de Victor Hugo. Les scènes épistolaires, celles où Ellénore rédige, plie, scelle la lettre puis se rend à la poste, ne peuvent qu'évoquer la récurrence des plans d'Adèle qui correspond avec son père, de même que ses visites fréquentes à la British Bank of North America. L'errance hagarde d'Ellénore, rentrant de la poste et croisant le comte de P. en fiacre, puis restant muette et indifférente à ses propos, renouerait avec Adèle marchant dans Halifax puis les Îles de la Barbade et ne reconnaissant plus le lieutenant Pinson à force de folie. Enfin, la séquence de réception mondaine où Ellénore, vêtue d'une robe rouge, cherche à rendre jaloux Adolphe, rejoindrait celle du cimetière nocturne où Adèle, travestie en homme, convainc Pinson de l'épouser ; toutes deux font appel au registre pathétique.

On rappellera aussi des motifs communs aux deux films : le motif de la prière, de l'évanouissement, de l'alitement ; et des répliques voisines concernant un sacrifice : « *Pour toi j'ai tout piétiné, j'ai tout abandonné. J'ai repoussé l'affection de mes parents. J'ai trahi l'homme qui devait m'épouser, le seul homme qui m'aimait* », dit Adèle ; « *J'ai renoncé à ma carrière, j'ai repoussé tous les plaisirs de la vie, tous mes intérêts* », dit Adolphe.

À la décharge de l'actrice, sa façon d'habiter le film remédie à un roman dont B. Jacquot souligne la sécheresse : « les protagonistes sont désignés en silhouettes », « il y a un narrateur fantomatique et la forme d'une femme en guise de femme » ; « mon travail, poursuit-il, consiste à donner un visage et un corps à ces personnages, puis à les mettre en situation »³². Il y est aidé par I. Adjani, candidate idéale pour incarner Ellénore, au sens littéral de l'incarnation : de la transposition d'un sentiment écrit en un « pathos de femme ». D'après B. Jacquot, I. Adjani, « extrêmement fine et futée », « a proposé l'adaptation d'un livre où le personnage qu'elle entend jouer est un personnage en creux, dans lequel ce qui l'intéressait était de remplir [une] forme et de l'habiter une fois pour toutes »³³.

« L'Ellénore du livre existe-t-elle ? », s'interroge plus loin B. Jacquot. Le cinéaste était conscient que s'engouffreraient dans cette « forme » des références aux rôles marquants de la filmographie d'I. Adjani. Plutôt que de déplorer l'ascendant d'une « contre-muse », B. Jacquot l'intègre à sa démarche de création : « Ma démarche consiste à fabriquer le

³¹ « Adjani, Jacquot, *Adolphe*. L'adaptation lumineuse », *op.cit.*, p.22.

³² Gisèle Breteau Skira (dir.), *op.cit.*, p.26.

³³ « Adjani, Jacquot, *Adolphe*. L'adaptation lumineuse », *op.cit.*, p.20.

personnage à partir de la personne qui l'interprètera (...) je pars de l'interprète pour construire le personnage »³⁴. Au point d'estimer que « les acteurs sont devenus la cause finale de [s]on travail »³⁵.

Ainsi, s'il est parfois dicté, tant dans son scénario que dans sa mise en scène, par l'héritage filmographique d'I. Adjani, B. Jacquot parvient à pratiquer avec l'actrice ce qu'il pratiquerait avec un texte qu'il adapterait : « se servir »³⁶, ne garder que ce qui peut alimenter le film, le renforcer à coup de réminiscences, selon un processus qui relèverait moins de la rêverie d'après une muse que de la remémoration, peut-être du visionnage effectif de *L'Histoire d'Adèle H.* avec son co-scénariste.

[3] Le portrait contrarié : *Adolphe* r-emparé par son cinéaste

Si *Adolphe* met à mal la conception romantique de la création, il en affirme une vision plus pragmatique, où B. Jacquot chercherait, en auteur, « à inscrire [l]a démarche [d'I. Adjani] dans la sienne »³⁷. Cette réappropriation de la commande donne lieu à des procédés *nocturnes*, au sens où ils sont ouverts à l'interprétation. F. Roger-Lacan, en parlant des extraits en voix-off correspondant au texte de Constant, révèle peut-être l'une des clés de lecture du film en regard d'I. Adjani :

On a utilisé la voix-off afin de mettre en lumière un aspect vertigineux du livre, impossible à rendre autrement : on voit à l'image des choses qui ont l'air de correspondre à des situations de séduction, à des sentiments d'enthousiasme et, derrière, il y a constamment un type, pourtant assez jeune et proche d'un archétype romantique, qui dit des choses épouvantables, telles qu'expliquer que s'il tombe amoureux de cette femme, c'est parce que sa vanité en a besoin, ou révéler, au moment où elle se donne, qu'il sait déjà qu'il s'en désintéressera. Ce constant décalage et cet abîme entre ce qui se passe vraiment et l'intériorité de ce jeune homme jetant des gouttes d'acide sur l'histoire, c'est la texture même du livre.³⁸

Ce « décalage », cette « texture même du livre » et peut-être aussi du film, peut illustrer le portrait contradictoire qu'*Adolphe* dresse de sa star, la montrant de manière intacte par intertextualité mais élaborant un discours critique sur elle dans la doublure du film.

À commencer par l'ouverture énigmatique, un pré-générique muet sur fond noir, d'une grande épure. « Dès le départ, dit B. Jacquot, j'avais l'idée d'un film qui serait dans l'épaule du personnage masculin. (...) C'est d'ailleurs la première chose que j'ai écrite et donnée à Fabrice [Roger-Lacan] : le prologue où il se regarde dans le miroir, elle est derrière lui et l'appelle en silence, mais il ne la voit pas. Tout le dispositif du film est là »³⁹. Comment définir ce dispositif autrement qu'en termes de narcissisme, sachant que, dans ces propos, B. Jacquot propose une mise en abyme du cinéaste, qu'ainsi il y a équivalence entre *Adolphe* et lui, de même que Constant se confondait avec son héros. « Je suis derrière *Adolphe* pour tenter d'en savoir plus long que lui sur cette fille qui va l'aveugler : tandis qu'*Adolphe* ne verra rien, moi qui suis derrière lui, je peux sans doute voir quelque chose et *faire voir quelque chose* »⁴⁰. Que s'agit-il de « faire voir » au spectateur ? À travers ce prologue de son

³⁴ Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.54.

³⁵ Benoit Jacquot, in Xavier Lardoux, *Le Cinéma de Benoit Jacquot*, Paris, PC / Ina, 2011, p.17.

³⁶ Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.86 et p.123.

³⁷ Isabelle Adjani, propos recueillis par Louis Guichard et Fabienne Pascaud, in « Les grands entretiens de *Télérama* », hors-série mai 2010, p.42.

³⁸ « Adjani, Jacquot, *Adolphe*. L'adaptation lumineuse », *op.cit.*, p.22.

³⁹ *Ibid.*, p.20

⁴⁰ Gisèle Breteau Skira (dir.), *op.cit.*, p.25. (Nous soulignons.)

invention, qui filme son actrice dans sa grande beauté iconique mais qui lui dénie le droit d'imposer sa voix, B. Jacquot semble signifier qu'il ne souhaite pas l'entendre.

De même à l'autre extrême du film. Le dernier plan est un gros plan d'I. Adjani qui manifeste une double altération d'image du premier regard diégétique entre Ellénore et Adolphe, puisqu'il est non seulement ralenti mais inversé : Ellénore ne détourne plus le regard, elle accorde à Adolphe, au cinéaste et au spectateur un ultime regard. L'implicite de la commande, l'implicite du « pacte », terme employé en entretien par les deux partis I. Adjani et B. Jacquot, est respecté, à savoir que le ralenti engendre une suspension temporelle qui réalise le désir initial de l'actrice de perpétuer une image figée d'elle-même. Simultanément pourtant, le plan enregistre un pivotement d'œil que le ralenti emphatise ; il en résulte un *punctum* disgracieux. La contradiction du dernier plan – un bel ensemble portraitique comprend un détail qui fait tache – joue de manière plus dense, en partie du fait de son emplacement final, le glissement conventionnel que B. Jacquot souhaitait, de « [la] beauté qui demeure absolument intacte malgré les sévices subis », beauté « semblable à elle-même le plus longtemps possible », beauté-masque donc, à l'effondrement, « tout d'un coup, à un moment donné en Pologne » ; « à partir du moment où elle est réellement malade et obligée de rester au lit, son visage change. Au lieu d'être blanc, il est gris et cerné. Quand elle meurt, on la voit mourante »⁴¹.

Ce passage au « gris et cerné » correspond aussi à l'évolution générale et progressive du film vers le bichromatisme, vers le noir et le blanc de la neige, vers la voix seule, d'outre-tombe, pendant exact du prologue qui donnait à voir le corps d'I. Adjani mais lui confisquait sa voix, vers le symbole de la fin de film enfin : la clôture par un fondu au noir dont on sait que, sémantiquement et elliptiquement, il équivaut à la mort d'un personnage, redoublant en l'occurrence celle d'Ellénore.

On peut voir dans cette fin de film la mise en scène et en images de l'allusion de B. Jacquot au roman d'Oscar Wilde *Le Portrait de Dorian Gray* (1890), point d'orgue de son discours critique sur l'actrice. Les deux derniers plans d'I. Adjani sont, d'une part, son corps alité et mourant, au visage « gris et cerné », qui tente d'êtreindre Adolphe une dernière fois dans un ralenti douloureux ; d'autre part, la répétition du plan du premier regard, un superbe portrait qui aurait eu pour source d'inspiration des tableaux féminins d'Ingres (notamment *Mademoiselle Caroline Rivière*, 1806). Deux versions de la femme se superposent presque, renforcées par la structure en boucle (*Adolphe* s'ouvre et se ferme sur des foules ; une promenade à travers les allées d'arbres marque la première et la dernière sortie d'Adolphe et Ellénore) et invitant le spectateur à relire le prégénérique comme la figuration moins d'une belle femme sans artifices que d'un spectre au buste ceint de bandelettes, à la féminité niée. Cette iconographie latente de la mort se retrouve à deux reprises, dans un plan de belle endormie précédant un rapt nocturne et, plus nettement encore, dans celui où Ellénore, étendue sur une chaise longue et recouverte d'un voile transparent qui bouge au ralenti sous l'effet du vent, évoque une femme enveloppée d'un suaire, en écho à la phrase mortifère que vient de prononcer Adolphe : « *Je ne vous aime plus* ».

On peut également mettre au compte du portrait critique d'I. Adjani l'insertion mystérieuse, car absente du roman et sans doute décidée par B. Jacquot, du conte « La Barbe bleue » de Charles Perrault, lu par Ellénore à ses enfants. Il y a deux occurrences de ce conte, et si la seconde effectue, grâce au montage alterné et à des filtres bleus, un parallèle peut-être trop appuyé entre Barbe-Bleue et le mari d'Ellénore interprété par le barbu Jean Yanne, la première intervient au moment où Adolphe observe Ellénore de dos, la nuque dégagee. Au spectateur de fantasmer sur ce retournement du corps du conte, puisque le cou activement égorgé des épouses de Barbe-Bleue devient ici la nuque d'Ellénore passivement contemplée

⁴¹ *Ibid.*, p.31.

par Adolphe et son cinéaste. On peut certes voir dans le choix de ce conte une manière d'à la fois étoffer et réduire à la caricature le second rôle du mari. Le choix s'expliquerait donc par une coïncidence entre les deux intrigues, B. Jacquot traitant avec Ellénore de ce que le conte sous-entend seulement : la femme, chez Perrault, est tentée par l'infidélité.

Nous voyons dans ce retournement du corps du conte, sinon l'expression d'un sadisme inassouvi de B. Jacquot à l'endroit de son actrice, une façon ironique de faire dos au conte de Perrault, de marquer la différence avec celui-ci et de suggérer l'inversion des rôles : parallèlement à l'agonie amoureuse de l'héroïne, n'est-ce pas cette même Ellénore qui « égorge » Adolphe, comme tend à le souligner la lettre culpabilisante d'Ellénore à Adolphe qui clôt le roman et le film, et qui hantera Adolphe jusqu'au tombeau.

[4] Vers l'autoportrait et l'adaptation comme « transports »

B. Jacquot s'est ouvert sur la genèse du film, sur l'intimité hors-plateau entre I. Adjani et l'interprète d'Adolphe, Stanislas Merhar, manifestation de la « frontière toujours mouvante, insaisissable entre la vérité et sa mise en scène, le documentaire et la fiction » :

Les explications techniques ou esthétiques sont des masques. Isabelle Adjani était très amoureuse de l'acteur qui joue Adolphe, Stanislas Merhar. Et elle n'a conçu ce projet de faire *Adolphe* que pour retrouver Stanislas Merhar. Pendant tout le tournage, c'était ça et moi, ce qui m'intéressait, c'était ce point où ça devient indistinct de l'histoire d'Adolphe. C'est-à-dire celle de ce jeune homme qui a voulu cette femme, comme Stanislas Merhar a voulu Isabelle ; ils passent du temps ensemble et puis Stanislas en a marre, parce qu'Isabelle est difficile, il se tire de sorte qu'elle est dans un désespoir, un désarroi et une colère épouvantables ; et elle n'a qu'une idée : le reconquérir. Isabelle Adjani, pour ce genre de chose, n'y va pas avec le dos de la cuiller. Elle a donc carrément décidé qu'il y aurait un film où elle jouerait avec Stanislas Merhar et qu'elle en profiterait pour le reconquérir, ce qui n'a pas eu lieu davantage que dans *Adolphe*. (...) Ce film est un documentaire sur un amour d'Isabelle Adjani.⁴²

Si B. Jacquot se retrouve peut-être dans les personnages d'Adolphe et du comte de P./Barbe-Bleue, on peut se demander s'il ne parle pas également de lui-même dans cette anecdote privée de la liaison de deux acteurs. On se souvient, dans *L'Histoire d'Adèle H.*, de la scène de la méprise où Adèle confond l'objet de son amour, le lieutenant Pinson, avec un autre lieutenant joué par François Truffaut. Cette scène fut interprétée⁴³ comme la mise en scène par F. Truffaut du refus d'I. Adjani de céder à ses avances, comme l'expression fictionnelle d'une passion non réciproque éprouvée sur le tournage.

Pensons à un plan bref de voyeurisme, où Ellénore est vue à travers une fenêtre par Adolphe, et à la scène où Ellénore lit « La Barbe bleue » à ses enfants, filmée de dos. Interrogé à ce sujet, B. Jacquot confie qu'il « aime beaucoup les nuques féminines, (...) la sensation du regard masculin posé sur une nuque dégagée », qui est pour lui « de l'ordre du fantasme »⁴⁴. Cette signature d'auteur inclut I. Adjani à la série d'actrices de B. Jacquot, en particulier Isild le Besco qui fait une apparition en lingère dans *Adolphe*, qui a été comparée physiquement à I. Adjani⁴⁵ et qui, dans le film précédant immédiatement *Adolphe*, *La Repentie*, incarnait déjà un double, avec perruque noire, de la star.

⁴² Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.118-119.

⁴³ Carole le Berre, *op.cit.*, p.210.

⁴⁴ Gisèle Breteau Skira (dir.), *op.cit.*, p.28.

⁴⁵ Par exemple, Michèle Halberstadt, *op.cit.*, p.27-28.

Dans un plan d'*Adolphe* qui place un miroir au centre de la composition, l'équivalence entre I. Le Besco et I. Adjani est rendue claire par le texte en voix-off. Au reflet d'I. le Besco se superposent les paroles d'Adolphe évoquant Ellénore/Adjani : « *Son image errait devant mes yeux, elle régnait sur mon cœur, et la crainte de ne pas la revoir me donnait la fièvre* ». Plan qui renvoie au soir de leur rencontre, où Adolphe et Ellénore sont réunis par le reflet d'un miroir. *Adolphe* serait-il aussi « un documentaire sur un amour » de B. Jacquot, où l'adaptation servirait de prétexte aux « transports » sentimentaux, selon l'emploi qu'en fait Stendhal à propos de la passion entre Julien Sorel et Madame de Rênal ? Le cinéaste a d'ailleurs accordé que « presque tous [ses] films depuis *La Désenchantée* sont, de façon plus ou moins avérée pour [lui], la mise en œuvre d'un désir au sens littéral »⁴⁶.

On peut faire jouer le rapprochement entre des propos d'I. Adjani sur F. Truffaut que nous supposons connus de B. Jacquot – « Il n'avait pas besoin de ce que je pouvais faire, il avait seulement besoin que je sois là pour se fixer face à moi, pour engager cette idée fixe qu'il avait sur moi, cette fixité qu'il exigeait de mon corps »⁴⁷ – et des intentions de mise en scène de B. Jacquot impliquant I. Adjani, qui attestent une « idée fixe » de l'actrice : le cinéaste compare « la frontalité du premier regard » entre Adolphe et Ellénore à « une flèche tirée » ; « ils s'atteignent du regard », dit-il ; « c'est un premier regard symétrique et partagé »⁴⁸.

Il ne s'agit pas d'affirmer, mais de lancer l'hypothèse d'un film B au sein du film A, comme B. Jacquot lui-même en reconnaît l'existence : « (...) il y a toujours deux films. Il y a le film A et le film B qui prend le pas sur l'autre. Il y a un film qui est assez classique et linéaire, puis il est affecté ou infecté par un autre film, un film latent qui de temps en temps apparaît, un peu comme l'inconscient »⁴⁹.

D'un roman psychologique *a priori* peu adaptable, « il fallait, dit B. Jacquot, trouver une forme cinématographique »⁵⁰. L'une de ces formes est la revisite d'un mythe féminin et romantique (la muse), d'un mythe vivant et romanesque (I. Adjani elle-même), revisite certes provoquée par la commande d'une star de se voir, de se revoir au miroir d'elle-même, mais qui permet *in fine* à égalité au cinéaste de « se servir » et d'esquisser un autoportrait.

À l'image de l'adaptation littéraire, où il s'agit à la fois de subir le texte et de le vaincre pour conquérir sa liberté de création, l'adaptation d'une actrice engendre un double mouvement de muse et de « contre-muse ». Le paradoxe ici étant qu'I. Adjani doive la bonne exécution de sa commande à la « contre-muse » et que la muse ait donné lieu à un portrait critique, ironique.

La présence au générique d'une actrice vampire d'elle-même révèle de manière plus transparente que dans d'autres de ses films la cinéphilie de B. Jacquot, un trait caractéristique des auteurs que Jean-François Rauger associait, à la sortie du *Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola, à une « forme-vampire » : « le vampirisme apparaît avec le film de Coppola comme la vérité même du cinéma qui s'est nourri des autres arts dont il a fait la synthèse pour en tirer une énergie propre, unique »⁵¹. Ainsi les références abondent-elles dans le finale d'*Adolphe*, l'enterrement d'Ellénore dans un paysage de neige superposant Mauritz Stiller (*Le Trésor*

⁴⁶ Xavier Lardoux, *op.cit.*, p.27.

⁴⁷ *Cinématographe* spécial François Truffaut, n°105, décembre 1984.

⁴⁸ Gisèle Breteau Skira (dir.), *op.cit.*, p.28.

⁴⁹ *Ibid.*, p.30.

⁵⁰ « Adjani, Jacquot, *Adolphe*. L'adaptation lumineuse », *op.cit.*, p.17.

⁵¹ Jean-François Rauger, « La forme-vampire », in *Les Cahiers du cinéma* n°463, janvier 1993, p.50.

d'Arne, 1919, d'après Selma Lagerlöf⁵²), Jean Epstein (*La Chute de la maison Usher*, 1928), Carl Theodor Dreyer (*Vampyr*, 1932) et Max Ophüls (*Lola Montès*, 1955).

« La difficulté de l'adaptation littéraire, poursuit B. Jacquot, c'est qu'il ne faut pas illustrer le livre, il faut l'inventer »⁵³. Inventer, donc, des aventures intimes. Grâce au « pacte »⁵⁴ qu'ils ont signé, B. Jacquot et I. Adjani se seront mutuellement rendus service pour inventer, à partir de l'aventure intime anecdotique du roman, leurs propres aventures intimes, d'actrice en quête du même rôle, de cinéaste en quête d'un nouveau visage. L'aventure intime d'Adolphe transposée dans l'aventure intime des collaborateurs artistiques, commanditaire et exécutant, permet d'aboutir à un objet cinématographique indépendant du roman original prétexte.

Ivan Hérard
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

⁵² Dont B. Jacquot citait déjà le conte *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* dans *Le Septième ciel* (1997).

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Jean Cléder, Timothée Picard (dir.), *op.cit.*, p.118.