

## La nécessité du mystère Jacques Rivette (1928-2016)

Jean-Philippe Gravel

Volume 34, numéro 2, printemps 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/81063ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce document

Gravel, J.-P. (2016). La nécessité du mystère : Jacques Rivette (1928-2016). *Ciné-Bulles*, 34(2), 38–41.



Photo: Les Films du Losange

# La nécessité du mystère

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

*« Oui, c'était parti [pour nous, cinéastes de la Nouvelle Vague], mais c'est à Jacques Rivette que nous le devons, car de nous tous il était le plus farouchement déterminé à passer aux actes. »*  
(François Truffaut)

Jacques Rivette est mort le 29 janvier dernier. Des cinéastes de la Nouvelle Vague, il était sans nul doute le plus mystérieux (aucun de ses proches collaborateurs ne prétend l'avoir vraiment connu), le plus déterminé à tourner et celui dont l'œuvre est à la fois la plus atypique bien qu'en étant celle ayant le moins dévié de l'esprit et des manières de faire de ce mouvement. Son rapport au temps est un exemple de cette atypie: les quelque 20 longs métrages dramatiques qui composent l'essentiel de son œuvre totalisent plus de 60 heures, dont 12 h 30 min pour un seul film. Thèmes et méthode y sont aussi (souvent) indissociablement liés: un recours intensif à l'improvisation et une attention au travail de l'acteur en train de se faire acquéraient dans la durée une espèce de force incantatoire qui faisait prendre corps à des fantômes comme à autant de bons ou de mauvais génies lâchés dans la nature. Traversées de miroir, plongées dans la paranoïa et le

souçon: le travail de groupe accouchait d'un état d'esprit ouvert aux contagions oniriques de la folie et du quotidien sublimé. Il y avait du Lewis Carroll en lui, comme il y a beaucoup de Rivette en David Lynch, comme l'observa sensiblement la Film Society du Lincoln Center de New York, qui eut la brillante idée de leur consacrer une rétrospective croisée. « [S]ecrets, complots, femmes en difficulté, surnaturel manifesté au cœur du quotidien même, la nature du jeu et de la scène conçue comme une arène de transformations, conception du récit étrangement inquiétante comme un casse-tête sans solution, une force qui s'investit d'une vie propre », remarquait le programme à juste titre pour éclaircir leur appariement<sup>1</sup>.

Les improvisateurs doués, acteurs et musiciens, ont souvent parlé de communication extrasensorielle pour évoquer ce mode, assez miraculeux, de conversation spontanée où chacun écoute et discute avec l'autre en une création unique non préméditée. Ainsi les écrivains et autres artistes qui avouent, de façon assez déconcertante, n'avoir aucune idée de ce qu'ils feront ni d'où ils iront en se mettant à l'ouvrage,

1. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Rivette](https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Rivette) (page consultée le 19 février 2016).

comme s'ils n'étaient que les courroies de transmission d'un imaginaire qui circulerait librement à travers eux. C'est cette dimension énigmatique et très forte, non pas solitaire, mais collective, qui valut à Rivette ses films les plus impressionnants. Pour le spectateur : une immersion, presque une transe, et un jeu d'esquive quasi constant avec la certitude et la signification, gardant celui-ci à distance ou tout au moins, dans le mystère jusqu'au bout. En état de désir de récit jamais rassasié peut-être aussi, comme Sheherazade le provoquait, « notre patronne » d'après Rivette, qui constatait, dans **Jacques Rivette, le veilleur** (de Claire Denis pour la série *Cinéastes de notre temps*), qu'« on a perdu la bonne conscience du mot fin ».

**Out 1, Céline et Julie vont en bateau, Va savoir, Secret défense, Haut bas fragile** : les titres ont parfois annoncé la couleur. La création n'a pas toujours comme finalité la production d'une œuvre achevée où ne se verraient plus les traces des repentirs et des doutes, et autres aspérités de sa gestation qui font l'empreinte de sa durée. La création est aussi un état de l'être dont le but, en soi, est le processus créatif dans lequel elle nous engage et nous transforme et, peut-être, transforme le monde. Une autre façon d'habiter le temps, la pensée, les sens, mais aussi de percevoir. Cet état vise le fugitif et l'expérientiel plus que le permanent; il ne s'arrête pas tant sur le constat d'une production achevée que sur l'intuition que ses possibilités ont été épuisées, quand l'irruption d'un élément externe n'en a rompu le charme avant terme. Il en restera l'intime conviction que quelque chose a eu lieu, voire que l'on a joué quelques bons tours à la folie, même si l'interprétation y échappe encore, comme si l'équilibre de ce casse-tête reposait sur les pièces qui lui manqueraient toujours.

Jacques Rivette est mort à 87 ans des suites de la maladie d'Alzheimer, mais dût-il avoir été encore vivant et actif aujourd'hui, ce texte aurait fini par être écrit quand même. Nous aurions appris tôt ou tard qu'il existait, depuis novembre dernier, une édition DVD et Blu-ray nord-américaine d'**Out 1**, dans sa version mythique de 12 h 30 min (**Noli Me Tangere**, 1971, 1990 pour la version définitive) et l'autre, sa version alternative de 4 h 25 min (**Spectre**), qui est d'ailleurs une structure parallèle du premier montage qu'une simple version abrégée.

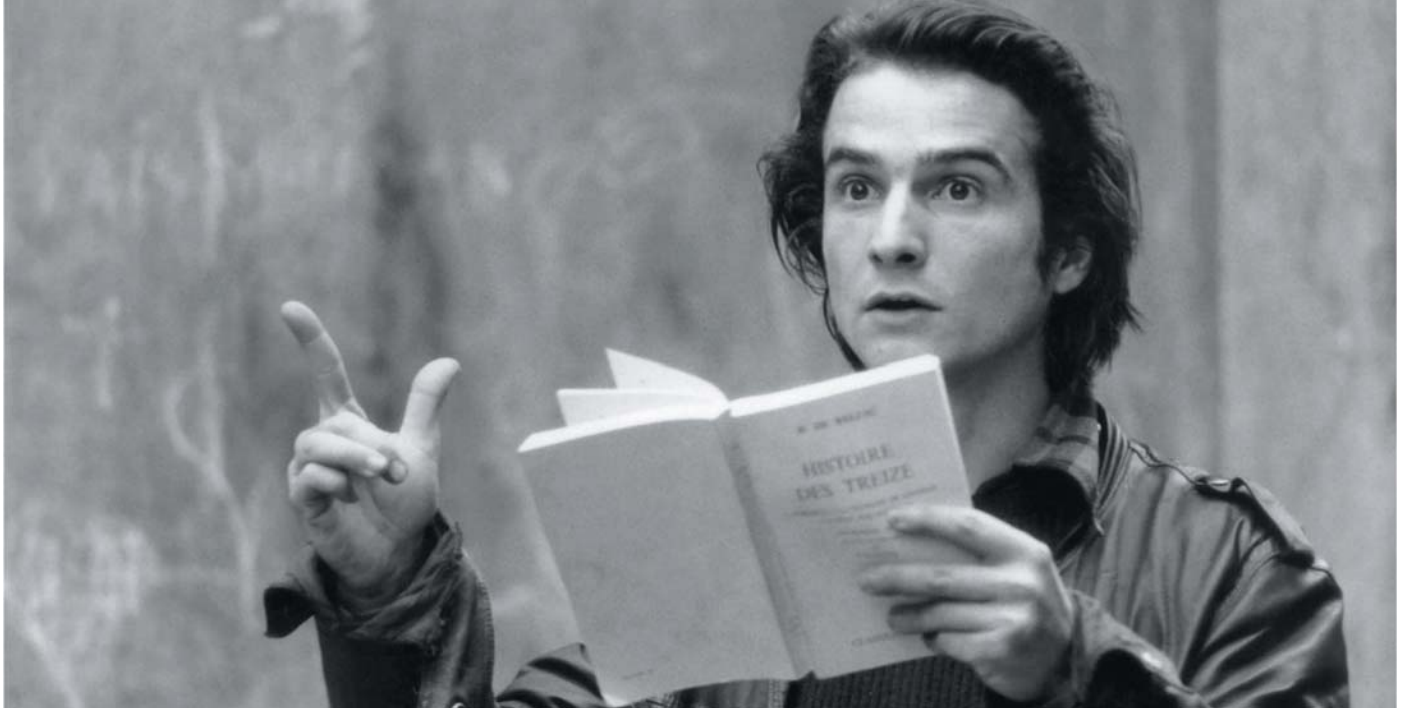
Depuis ma première rencontre avec le cinéma de Rivette au moment de la sortie de **La Belle Noiseuse**, en 1992, je n'avais jamais cessé bien longtemps de penser à ce film, surtout depuis l'essor d'Internet, où se trouvaient ici et là des histoires sur **Out 1** avec un débit assez constant. Des témoignages d'acteurs ayant participé au film, des comptes rendus de ses rares projections publiques, l'abondante littérature du critique Jonathan Rosenbaum à son sujet et la

présence de quelques miettes du film sur YouTube entretenaient mon intérêt sans trop me permettre d'espérer que ce *magnum opus*, projeté en salle à peine une demi-douzaine de fois en 44 ans, se matérialise de sitôt grâce aux achats en ligne. J'ai finalement pu voir le film, début février, par l'entremise du distributeur Carlotta Films qui produit des éditions DVD de répertoire en France depuis 2002. Après les 17 heures de projection requises pour voir les 2 versions, plus les 2 heures du documentaire d'accompagnement (**Les Mystères de Paris : « Out 1 » de Jacques Rivette revisité**), plus 6 heures à revoir la seconde moitié de la version longue, après ces 25 heures donc à naviguer dans l'étrange univers d'**Out 1**, que dire, quoi faire et par où commencer?

Par quelques assertions subjectives peut-être : d'abord, que, oui, **Out 1** n'est pas pour tout le monde, qu'il est une expérience unique, que c'est un film tout à fait accompli organiquement, qu'il était en avance sur son temps, mais que les temps actuels lui sont propices maintenant que les visionnements marathon de séries télévisées sont devenus pratique courante; qu'**Out 1** est aussi long qu'une saison entière des *Sopranos* ou *Breaking Bad*, mais que, non, **Out 1** n'était finalement pas fait, selon Rivette, pour la télévision, mais pour le cinéma; que ses conditions idéales de projection seraient, par exemple, comme celle de sa première projection publique à la Maison de la culture du Havre les 9 et 10 octobre 1971, soit en deux jours à raison de quatre épisodes par jour, intercalés d'intermissions.

Aussi qu'**Out 1** est probablement l'illustration, la mise à l'épreuve la plus poussée des extrêmes et des libertés qu'il était possible d'atteindre en appliquant jusqu'au bout les principes et l'économie de la Nouvelle Vague (dont ce film est un sommet et une synthèse évidents), tels que : le tournage en petite équipe en son direct et en décors naturels, la création improvisée et l'usage de la « caméra-stylo », soit une écriture pour ainsi dire produite par l'impression de la pellicule, sans l'intermédiaire d'un scénario. Une sorte d'utopie incarnée d'un cinéma en liberté, affranchi des grammaires de langage cinématographique comme des stéréotypes narratifs (ces 5, 10, 15 ou 22 récits fondamentaux de base pour une histoire efficace). Un film loin d'un cinéma « où tout doit se plier aux formules usuelles et polyvalentes, stéréotypées pour tout usage, [où] l'univers est capturé et détruit sous un filet de conventions formelles [et] d'un langage courant, indifférent à son objet, [...] "valable" pour n'importe quel récit; au lieu d'un style nécessaire, nécessité pour celui-ci [:] créé par lui au fur et à mesure de son expression [pour une vision transcrite] telle et sans intermédiaire sur pellicule, mettant la caméra en prise directe avec sa réalité », écrivait Rivette à 24 ans, en 1950, dans « Nous ne sommes plus innocents », son premier article de cinéma (reproduit dans *Jacques Rivette, secret compris*, 2001) publié dans le





Jean-Pierre Léaud dans **Out 1**

*Bulletin du Ciné-club du Quartier latin*, dirigé par Maurice Shérer (bientôt connu sous le nom d'Éric Rohmer). Vingt ans plus tard, **Out 1** en serait la vision réalisée.

Le projet venait du désir de poursuivre les expérimentations de **L'Amour fou** (1968), centrées sur le travail d'acteur, le loisir de la durée (*a priori*) illimitée, le thème de la folie à deux ou à plusieurs, le théâtre — pour les pousser plus loin. Se sont rassemblés alors une troupe d'acteurs tel un b-a ba de la Nouvelle Vague : Juliet Berto, Jean-Pierre Léaud, Bernadette Lafont, Michael Lonsdale, Bulle Ogier et autres figures familières à la famille des *Cahiers du cinéma* (Éric Rohmer, Jacques Doniol-Valcroze, anciens directeurs tous les deux) : brochette impressionnante pour un film à peine projeté publiquement pendant tout ce temps. Le scénario tenait en un graphe de deux pages, orchestrant surtout les rencontres des personnages. Le reste serait confié à l'improvisation (dirigée) des acteurs. Durée du tournage : six semaines (en avril et mai 1970) au cours desquelles Rivette amassa une trentaine d'heures de prises, lesquelles, souvent, ne s'arrêtent que lorsque le magasin de pellicule 16 mm est vide (11 minutes).

Six semaines de tournage, 30 heures d'images, une œuvre de 12 h 30 min : pas de doute, le résultat nous rend témoins d'une expérience humaine qui ajoute à ses autres paliers de signification (la dominante cinéma-vérité des premiers épisodes, l'émergence et la dissolution d'une fiction paranoïaque au cours des suivants, parallèles à un schéma de venue au langage, suivi, au final, par la perte de ce dernier). Pour reprendre

les propos, brillants, de Pâcome Thiellement (*Les Mêmes Yeux que Lost*, 2011), auteur exégète et ludique : « C'est un film où l'on n'est plus sûr qu'il s'agisse vraiment de personnages ou d'acteurs, de compositions ou d'improvisations, où l'espace qui sépare la fiction de la réalité tend à se dissiper parfaitement dans la fiction vécue qu'est toute vie violemment signifiante, arrachée aux contraintes de la quotidienneté. »

Au départ du film (assez simple à résumer, quand même) : deux troupes de théâtre, une professionnelle, l'autre pas, travaillent une pièce d'Eschyle (*Prométhée enchaîné* et *Les Sept contre Thèbes*), et deux personnages solitaires, Colin (Jean-Pierre Léaud) et Frédérique (Juliet Berto), évoluent chacun de leur côté. La troupe professionnelle, dirigée par Thomas (Michael Lonsdale), se livre à des exercices inspirés de Peter Brook et du Living Theatre — reptations des corps et cris animaux, à ce moment plus proches de l'humain primitif que de l'antiquité grecque — qu'ils analysent ensuite par le menu. Ironiquement, les amateurs de Lili (Michèle Moretti) méditent et répètent de façon plus structurée. Pendant ce temps, Colin et Frédérique vivent de combines expédientes dans les cafés parisiens. Passant pour un sourd, Colin importune les clients avec son harmonica jusqu'à ce qu'ils paient pour qu'il arrête; la seconde feint de s'intéresser à eux pour leur vider les poches.

Un certain *deus ex machina* intervient quand Colin reçoit trois messages anonymes et énigmatiques, pétris de références à *l'Histoire des Treize* de Balzac et à *La Chasse au*

*Snark* de Lewis Carroll, qui le portent à soupçonner l'existence d'un groupe de conspirateurs, les « Treize ». Du coup, Colin recouvre l'usage de la parole et tâche de passer pour un journaliste afin d'enquêter sur ses membres et leurs mobiles, pendant qu'un paquet de lettres volées (faute d'argent) au financier Étienne (Doniol-Valcroze) inspire à Frédérique de faire chanter l'organisation. Car le groupe existe. Outre Igor et l'architecte Pierre (jamais montrés dans le film), et outre Thomas et Lili, il y a l'avocate Lucie (Françoise Fabian), l'universitaire Warok (Jean Bouise), l'écrivaine Sarah (Bernadette Lafont) et Pauline (Bulle Ogier), la propriétaire d'un petit capharnaüm contre-culturel sans vocation précise, répondant au nom de l'Angle du hasard. Chacun semble avoir suivi son chemin depuis la brouille de Pierre et d'Igor, ce dernier s'étant éclipsé peu après, par une action commanditée par Pierre ou par besoin de se cacher, ce n'est pas clair. La clé du mystère pourrait se trouver à l'Obade, maison de bord de mer et repaire des « treize » (où ses membres se croisent davantage qu'ils ne se retrouvent), où certaines portes restent toujours fermées à clé...

En attendant, les irruptions illuminées de Colin (et les manœuvres de Frédérique) forcent les membres dispersés du groupe à se consulter et à se questionner. La « secte », utopique, vague plaisanterie pour la plupart, commence à s'animer toute seule. Elle épate le regard de Colin, un Jean-Pierre Léaud plus extraterrestre que jamais, ébahi de pénétrer un univers mystérieux comme il en rêvait. Elle en pousse d'autres à se demander s'ils ne se seraient pas désillusionnés trop vite. Une certaine nostalgie se profile à l'horizon de printemps perdus dont Mai 68 est la référence sans être le seul modèle. À la question de Colin, désarmant, qui demande à Warok s'il fait lui aussi partie des treize, répond ailleurs ce Thomas, sceptique reconverti après l'avoir rencontré: « Ça a surgi tout d'un coup comme quelque chose qui existait vraiment [...]. Du moment où on l'a pensé, ça existe. » Bien que les derniers épisodes d'**Out 1** soient dominés par la dissolution (des troupes, des liaisons comme de la communication en général), quelque chose d'un espoir y subsiste malgré tout de manière ambivalente, vu sa proximité avec la folie: celui que nos rêves, une fois formulés, évoluent hors de nous et exercent une influence qui échappe à notre volonté. « S'il y a quelque chose qui nous appartient dont on est dépossédé, c'est bien les choses que l'on croit avoir faites », observait Rivette vers 1990, qui travaillait à la version définitive d'**Out 1** tout en réfléchissant aux questions de peinture et de nudité qui préparaient **La Belle Noiseuse**, comme il le dit dans le documentaire **Jacques Rivette, le veilleur**.

La fin de **La Belle Noiseuse** est emblématique de la valorisation, chez Rivette, du processus créatif sur l'ambivalence ressentie envers l'objet qu'il est censé produire. On se rappellera qu'à la fin du film, seuls la compagne (Jane Birkin) et le modèle du peintre Frenhofer (Michel Piccoli) voient le tableau qu'il a réalisé au terme des séances de pose passées avec Marianne (Emmanuelle Béart), puisqu'au moment de le



Emmanuelle Béart et Michel Piccoli dans **La Belle Noiseuse**

dévoiler à son commanditaire, le peintre choisit d'y substituer un « faux » réalisé à la hâte et sans son modèle. Une ruse clairement conçue pour garder secrète, tenir dans l'intime, la cause du trouble des deux femmes à voir le vrai. Ni divulgué ou trahi, le secret reste sauf.

À l'instar de cette fable, les films de Rivette sont comme des *making of* d'œuvres qui nous rapprochent si fortement des composantes magiques de leur création qu'en voir un jour le « résultat » fixé cesse de compter. On y renonce, mais en paix. Une limite, ultime, finit par se tracer entre le créateur et le public où chacun trouve sa place, entre celui qui construit le secret et ceux que l'on convainc de sa nécessité. Après 44 ans de quasi-invisibilité, la soudaine accessibilité d'**Out 1** ne dépare pas cette logique poétique. Elle la propage à un moment où, dispersant notre vie privée par écrans interposés sous prétexte de n'avoir rien à cacher, nous avons besoin plus que jamais de reconnaître qu'elle est un socle de l'identité. **CE**