

Document Citation

Title	Jacques Rivette
Author(s)	Jean-Claude Biette Marc Chevrie Jacques Rivette Jean-Michel Frodon Jean de Baroncelli Jean-Louis Bory Jacques Siclier Antonio Rodrig Claude-Marie Tremois Philippe Royer
Source	<i>Groupement National des Cinémas de Recherche</i>
Date	
Type	booklet
Language	French
Pagination	
No. of Pages	8
Subjects	Rivette, Jacques (1928), Rouen, France
Film Subjects	La religieuse (The nun), Rivette, Jacques, 1967 L'amour par terre (Love on the ground), Rivette, Jacques, 1984

Le pont du nord (North bridge), Rivette, Jacques, 1981
L'amour fou (Mad love), Rivette, Jacques, 1968
La belle noiseuse (The beautiful troublemaker), Rivette, Jacques, 1991
Noroit (Northwest wind), Rivette, Jacques, 1976
Hurlevent, Rivette, Jacques, 1985
Duelle (Duel), Rivette, Jacques, 1975
Paris nous appartient (Paris belongs to us), Rivette, Jacques, 1960
Le coup de berger (Fool's mate), Rivette, Jacques, 1956
Out 1: noli me tangere, Rivette, Jacques, 1970
Céline et Julie vont en bateau (Celine and Julie go boating),
Rivette, Jacques, 1974
La bande des quatre (The gang of four), Rivette, Jacques, 1989

LE GROUPEMENT NATIONAL DES CINÉMAS DE RECHERCHE présente

J A C Q U E S R I V E T T E

G R A N D
G R A M M

LE COUP DU BERGER ♦
PARIS NOUS APPARTIENT ♦
LA RELIGIEUSE ♦ L'AMOUR
FOU ♦ OUT ONE ♦ OUT
ONE : SPECTRE ♦ CELINE ET
JULIE VONT EN BATEAU ♦
DUELLE ♦ NOROIT ♦
MERRY GO ROUND ♦ LE
PONT DU NORD ♦ L'AMOUR
PAR TERRE ♦ HURLEVENT ♦
LA BANDE DES QUATRE ♦
LA BELLE NOISEUSE ♦ LA
BELLE NOISEUSE, DIVERTIMENTO



COURREYE



groupeM national des cinémas de recherche

JACQUES RIVETTE

PAR MARC CHEVRIE

JEU. On assiste, dans les deux premiers films de Rivette, à la mise en place d'un univers (théâtre, complot, labyrinthe). Dans le troisième, à l'inauguration d'une méthode (la non préméditation). Avec, communs à ces trois films et à eux seuls (*Paris nous appartient*, *La Religieuse*, *L'Amour fou*), un sérieux, une gravité, le poids d'un vécu. *Out One* marque le tournant du jeu. Jacques Rivette : "Au départ, la seule idée était celle du jeu dans tous les sens du mot : jeu des acteurs, jeu des personnages entre eux, aussi bien jeu au sens où les enfants jouent et aussi jeu comme on dit qu'il y a du jeu entre les parties d'un assemblage (...) pour contrecarrer le côté faussement vécu de L'Amour fou." (*Nouvelle Critique* n°63).

Il y avait, dans ses films précédents, bien sûr, le théâtre, la complicité joueuse des novices dans la seconde partie de *La Religieuse*, les régressions infantiles de Kalfon et Bulle Ogier dans *L'Amour fou*. Et déjà, dans son court métrage *Le Coup du Berger*, qui tirait une anecdote a priori pas très personnelle du côté des *Dames du Bois de Boulogne*, la voix off de Rivette commentait les rebondissements de l'action comme les coups d'une partie d'échecs dont elle énonçait les règles et qui surdéterminait l'ensemble. A partir d'*Out I*, l'idée de jeu s'étend à tous les niveaux du film. Du théâtre au tournage (jeu des hasards), et du tournage aux vies qu'il met en scène. Le monde est un jeu de rôles et le film un jeu de l'oeil (*Le Pont du Nord*). Et même dans des films apparemment pas très ludiques, plutôt sombres et sans humour, *Duelle*, *Noroît*, *Hurlevent*, il est assez évident que les acteurs jouent des personnages fictifs et que ces personnages eux-mêmes jouent des rôles. Ce que racontent les films de Rivette, c'est la recherche et l'invention de ce que ces rôles recouvrent de vérité et d'illusion.

Les seules règles sont celles du jeu que les personnages se jouent à eux-mêmes. Car ce n'est pas qu'il n'y a pas de règle, c'est qu'on ne la connaît pas, qu'il faut l'imaginer : la deviner ou l'inventer, c'est pareil. La règle principale, alors, qui fait tout aller de soi, c'est celle des *Enfants terribles* : c'est de *jouer le jeu*. Le jeu de la fiction. Et chez lui, ce sont d'abord les lieux qui fictionnent, toujours hantés, lieux de tous les possibles parce qu'ils cachent toujours quelque chose : un secret, un trésor, un fantôme. Alors, il ne s'agit pas de savoir si ce trésor existe vraiment. Il s'agit d'y croire et personne n'en doute longtemps. Comme l'illusion au théâtre, la croyance et l'histoire

elle-même ne se produisent que par la toute-puissance du désir de chacun qu'elles produisent. Car la fiction, ici, ce n'est pas ce qui manipule, par des artifices de récit, les personnages, c'est ce qui est donné en pâture à leurs questions et à leurs jeux. Il y a chez les personnages de Rivette une extraordinaire capacité d'auto-fabulation, la jubilation enfantine de se vivre comme les acteurs d'une fiction qui les emporte et dont ils cherchent la clé, au compte de laquelle ils reversent tout ce qui leur arrive, sur laquelle ils se font des idées et se racontent des histoires. Ces idées, ces histoires font le film.

REFOULEMENT. Mais alors, s'il y a seulement des rôles, seulement du jeu, qu'est-ce qu'il y a vraiment dans les films de Rivette ? Ce tourbillon ludique est moins le signe d'une peur

projets autour desquels réunir une troupe, constituer un réseau de complicités. Comme il le répondait à l'enquête de *Libération*, la question pour lui n'est pas : pourquoi filmer, mais avec qui ? Et c'est cela même qu'il filme. Rivette : "Le théâtre, c'est la version civile du cinéma, c'est son visage de la communication vers le public; alors qu'une équipe de film, c'est un complot, c'est complètement fermé sur soi, et personne n'est encore arrivé à filmer la réalité du complot." Sauf que ce qui l'intéresse dans le théâtre, ce n'est justement pas son versant public, c'est son envers. Les seules représentations qu'il ait jamais filmées (dans *L'Amour par terre*) sont des spectacles privés et clandestins de théâtre d'appartement. Ce qui l'intéresse, ce sont les répétitions (de Périclès dans *Paris nous appartient*, d'Andromaque dans *L'Amour fou*, de deux pièces d'Eschyle



de la gravité ou du sérieux, que le refoulement, la phobie presque, de tout affrontement direct, frontal, violent, avec un sujet qui résiste, consiste en un complexe de traumas, d'affects et de pulsions, qui fasse problème et prête à conséquences, le refus de tout *point de fixation* dont Rivette se joue seulement dans une dérobade perpétuelle et presque dansée qui donne à ses films, aussi féminin que soit son univers, cette sorte de légèreté un peu asexuée. Il ne veut croire qu'au jeu. Donc à la mise en scène. Qui devient son propre sujet, le seul, celui du vrai et du faux. Nous revoilà au théâtre.

COMPlicités SUBJECTIVES. Rivette cinéaste n'a donc pas un sujet qui le pousse à filmer et *sur lequel* il centrera le film. Il a des

dans *Out I*), c'est la réalité du travail en train de se faire, le *work in progress* par lequel le film devient la métaphore de sa propre élaboration, mais aussi le secret du travail en commun, les complicités qu'il tisse, la préparation d'un coup, bref, la conspiration.

EFFACEMENT DE L'AUTEUR. Rivette a inventé, avec quelques autres, la "politique des auteurs". Il a surtout proclamé, critiqué, la primauté de la mise en scène. Au générique de ses films, il ne met jamais "un film de", mais toujours : "mise en scène". Vieux rêve du film comme entreprise collective, produit d'une complicité au lieu que cette complicité soit platement au service du film, d'"un cinéma qui n'impose rien, où l'on essaie de suggérer des choses, de les voir venir, où c'est d'abord un

dialogue à tous les niveaux, avec les acteurs, avec la situation, avec les gens qu'on rencontre." Etre là mais invisible, passager clandestin réorganisant le hasard, refuser toute programmation et programmer ce qui ne se programme pas en décidant de la liberté laissée aux acteurs et aux personnages, faire comme si on n'était pas le chef d'orchestre et l'être en dépit de tout.

COMPLÔT. En l'absence apparente d'un auteur-démiurge, il faut bien quelqu'un ou quelque chose qui en porte le chapeau qui en soit le *masque*, c'est la surdétermination d'un *deus ex machina*, d'une loi mabusienne, en un mot : le complot. Le théâtre est du côté de la réalité du travail, de la recherche incessante d'une vérité, du jeu, bref de la mise en scène. Le complot du côté de la paranoïa et de la conjecture, de la préméditation et du mensonge, de la terreur, bref du scénario : manœuvres d'infiltration, organisation secrète, tableaux volés, terrorisme, cache d'armes, filatures, fausses remises de peine — bribes d'une société clandestine, de pratiques louches et très exactement *parallèles*, où se décide à son insu la marche du monde.

MATÉRIAUX. Dans un film de Rivette, il n'y a donc *que* du jeu, *que* des rôles, *que* des fantômes et des médiums, *que* de la machination fictionnelle et de la conspiration, *que* de la représentation, bref : *que* du cinéma. Un film de Rivette ne fait rien d'autre que décrire l'espace impliqué par

les moyens sur lesquels il se fonde, expérience qui n'expérimente, intransitivement, qu'elle-même. Non seulement que le cinéma, écho d'une certaine modernité, soit à lui-même son propre objet, mais qu'il est son propre *matériau*. Il y a chez lui l'idée qu'on ne peut faire du cinéma qu'à partir des éléments qui le constituent, des contraintes qui le définissent, que c'est toujours de cela qu'il faut repartir. Et c'est peut-être ce que Rivette a apporté de plus neuf, ce nouveau rapport au *matériau* que seul Godard à la même époque a repensé aussi radicalement (et Truffaut en cultivant la mémoire, et Rohmer en faisant comme s'il adaptait des romans — parce qu'ils ont commencé à tourner dans un moment de fracture où il leur a fallu d'abord se demander : comment faire *encore* du cinéma ?). Ce sont les

éléments mêmes du cinéma qui jouent dans ses films, à peine déguisés, qui participent de la fiction et la nourrissent.

Extrait de "Supplément aux voyages de Jacques Rivette" / *Cahiers du Cinéma*

JACQUES RIVETTE PAR ANTONIO RODRIG

Ases débuts, Jacques Rivette a pris part à une aventure collective, celle du groupe des *Cahiers du Cinéma* "nouvelle vague". Puis, il a suivi un itinéraire qui a fait de lui un auteur *singulier*, au sens littéral du terme : il ne s'est jamais inséré dans une structure de production, et aujourd'hui encore, son cinéma demeure *en marge*. Son œuvre incarne et exemplifie les aventures du cinéma moderne, mais loin de commencer par le résultat, Rivette a suivi un parcours : après avoir été un des "enfants de la Cinémathèque" et exercé la critique, c'est à partir de son troisième film, *L'Amour Fou*, qu'il se lance dans son propre système de cinéma, dans lequel les films ne sont pas basés sur des scénarios et des découpages détaillés, mais sur des simples canevas qui rendent possible l'aventure de la mise en scène. Rivette a poursuivi de façon quasi obsessionnelle deux thèmes principaux : le travail des acteurs et le temps cinématographique. Mais loin de les aborder de façon abstraite, il le fait par le biais de deux *motifs* (au sens où ce mot est employé en peinture), le théâtre et le complot, qui parcourent tous ses films de façon plus ou moins directe.

Entre *Paris nous appartient* et *La Belle Noiseuse*, la carrière de Rivette s'étend sur une trentaine d'années. Après une période de définition et d'expansion, qui va de *Paris nous appartient* à *Céline et Julie vont en bateau*, son travail a été marqué, dans la deuxième moitié des années 70, par toutes sortes de difficultés (tournages interrompus, films non distribués, échecs commerciaux), jusqu'à ce qu'il parvienne à émerger à nouveau, au début des années 80. Avec *La Bande des quatre* et *La Belle Noiseuse*, Rivette a atteint un public plus jeune et plus vaste, qui ne connaît peut-être pas ses chefs-d'œuvre du passé, tels que *L'Amour fou* et *Out 1 : Spectre*. Et pourtant, son nom restera sans doute lié à l'idée d'un réalisateur isolé et indépendant, d'un *auteur de films*, "marginal" mais couvert d'une secrète gloire.

FILMOGRAPHIE

- | | |
|---------|----------------------------------|
| 1956 | LE COUP DU BERGER |
| 1958-60 | PARIS NOUS APPARTIENT |
| 1965-66 | LA RELIGIEUSE |
| 1967-68 | L'AMOUR FOU |
| 1970-71 | OUT 1 : NOLI ME TANGERE |
| 1971-72 | SPECTRE |
| 1973-74 | CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU |
| 1976 | DUELLE |
| | NOROIT |
| 1977-78 | MERRY GO ROUND |
| 1980 | LE PONT DU NORD |
| 1983 | L'AMOUR PAR TERRE |
| 1985 | HURLEVENT |
| 1988 | LA BANDE DES QUATRE |
| 1991 | LA BELLE NOISEUSE |
| | LA BELLE NOISEUSE - DIVERTIMENTO |

JACQUES RIVETTE, POURQUOI FILMEZ-VOUS ?

66 Ce qui, si j'essaie de comprendre votre question, me vient d'abord à l'esprit, c'est que je me suis souvent (avant, pendant, ou après chaque tournage) demandé : comment filmer, avec qui, pour qui ? Mais le pourquoi de la chose est toujours demeuré rigoureusement opaque : eh bien, qu'il le reste ! Et soit peut-être alors ce "point aveugle" au fond de l'œil, et sans lequel on ne verrait pas, auquel Jean Paulhan fit plus d'une fois référence.

Oui, j'y reviens, la vraie question, en ce qui me concerne, c'est : avec qui ?

Alors, pourquoi filmez-vous ? Pour pouvoir rencontrer les complices nécessaires, et que notre travail commence, notre réunion de quelques semaines aboutisse, parfois, à quelque chose comme un film."

1956

LE COUP DU BERGER

28 mn - noir et blanc

avec : Jean-Claude Brialy, Jacques Doniol-Valcroze, François Truffaut, Jean-Luc Godard.

Le premier court métrage en 35 mm de Jacques Rivette, réalisé grâce à l'aide de Claude Chabrol et de Pierre Braunberger.

Ce dernier le distribue en même temps que *Trois jours à vivre* de Gilles Grangier.

Le sujet est tiré d'un article de presse sur un jugement de divorce. Le film est tourné en deux semaines dans l'appartement de Chabrol et dans celui d'un ami de Chabrol.

1965/1966

LA RELIGIEUSE

2 h 15 - couleur

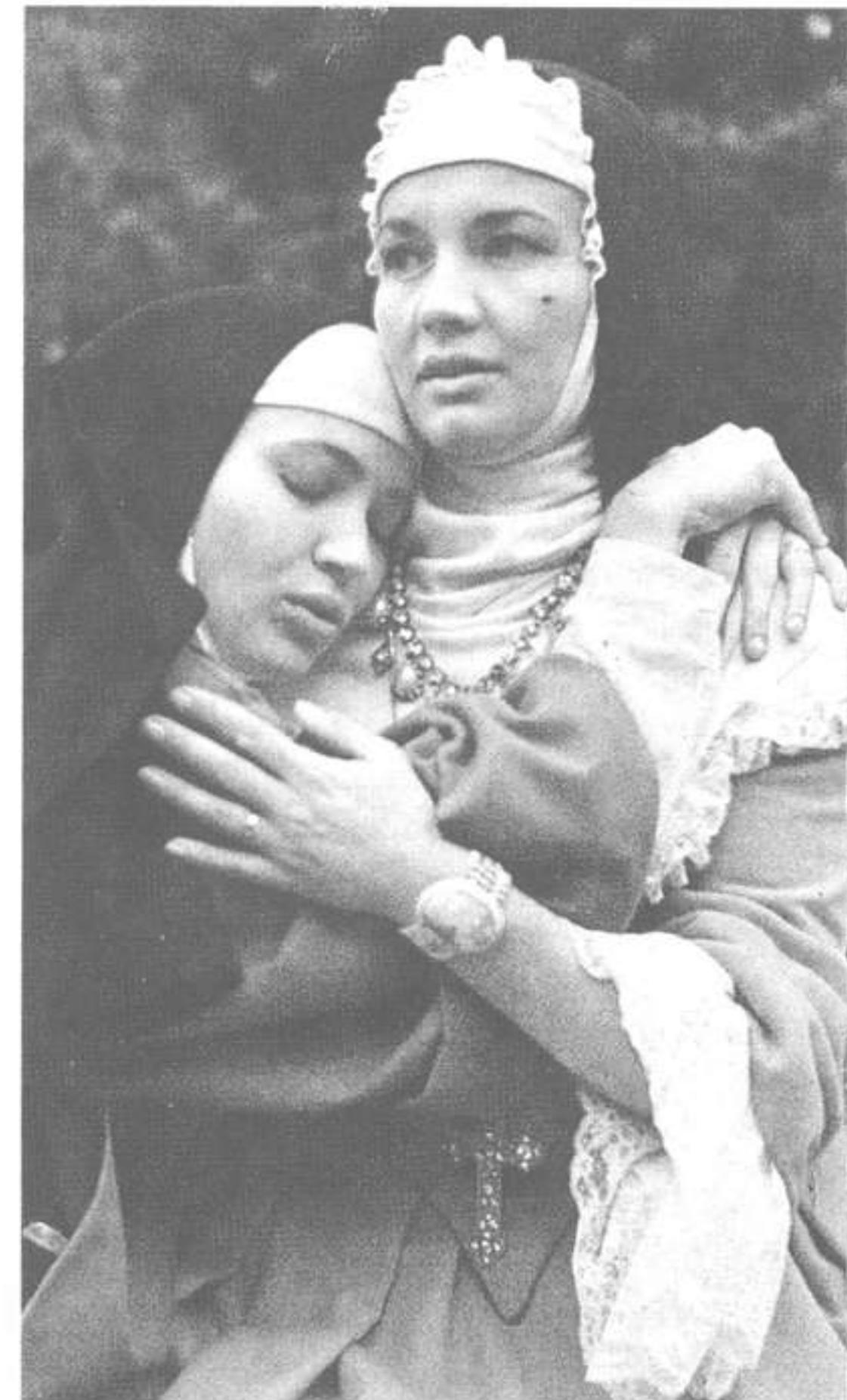
avec : Anna Karina, Liselotte Pulver, Micheline Presle, Francine Bergé, Christian Lenier, Francisco Rabal, Wolfgang Reichmann, Catherine Diamant, Yori Bertin

d'après le roman de Denis Diderot.

Fille illégitime, Suzanne Simonin est traitée en Cendrillon, la sollicitude familiale étant réservée à ses deux demi-sœurs, dotées à grands frais par les parents. Ceux-ci feront pression sur Suzanne pour l'amener à entrer en religion. Sans grande volonté, elle prononcera du bout des lèvres des vœux qu'elle tentera d'infirmer en faisant appel à l'extérieur...

"Ce qui frappe lorsqu'on voit le film de Jacques Rivette, c'est sa rigueur, son ordonnance austère, le classicisme avec lequel il a été construit et réalisé..."

De *La Religieuse*, le cinéaste aurait pu faire un film plein de cris, de pleurs, de revendications, d'effusions émouvantes. Il aurait pu céder aux tentations du lyrisme, cherchant à briller par une mise en scène décorative. Il a préféré faire un film pur et dur. La grille qu'il a posée sur le récit de Diderot est celle de la simplicité et de la



lucidité. De la fidélité aussi car en allant à l'essentiel, il a souligné la vérité profonde de l'ouvrage. Au-delà de toute polémique anti-religieuse, Suzanne Simonin est l'histoire tragique du combat livré par une âme pour préserver sa liberté."

Jean de Baroncelli / *Le Monde*



1958/1960

PARIS NOUS APPARTIENT

2 h 20 - noir et blanc

avec : Anne Goupil, Gianni Esposito, Jean-Claude Brialy, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Demy, Jacques Rivette.

Paris, juin 1957. Anne, jeune provinciale d'une vingtaine d'années, venue à Paris poursuivre ses études, est invitée par son frère Pierre à une soirée donnée chez un peintre en vogue. La soirée n'est qu'un assemblage hétéroclite de ratés, d'exilés et de snobs. La conversation roule sur la mort mystérieuse et récente d'un de leurs amis, Juan...

"Si j'essaie de résumer d'un mot l'aventure de *Paris nous appartient*, je n'en trouve pas d'autre que celui-ci : une aventure — inachevée, avortée peut-être, mais ce risque n'était-il pas le propre de l'aventure ? — Aventure de quoi ? D'une idée, d'une hypothèse, tour à tour proposée, écartée, reprise, déformée, refusée, avilie — épaisse enfin d'avoir tout voulu ramener à elle. Un film est en général une histoire construite sur une idée; j'ai essayé, en m'aidant d'une intrigue à forme policière, de raconter l'histoire d'une idée; c'est-à-dire qu'au lieu de dévoiler en fin de partie l'intention première, le dénouement ne peut ici que l'abolir : "Rien n'aura eu lieu que le lieu".

Jacques Rivette