

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 4 / Issue no. 4

Dicembre 2011 / December 2011

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 4) / External referees (issue no. 4)

Edoardo Fumagalli (Université de Fribourg / Universität Freiburg)

Ida Merello (Università di Genova)

Fabio Pierangeli (Università di Roma “Tor Vergata”)

Gino Ruoizzi (Università di Bologna)

Guido Santato (Università di Padova)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Manzoni e i dintorni della “Tirannide”*
VALTER BOGGIONE (Università di Torino) 3-35
- Balzac palimpseste*
PATRIZIA OPPICI (Università di Macerata) 37-64
- Jacques Rivette ou les jeux du bricoleur*
FRANCESCA DOSI (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 65-88
- Un libro-labirinto. Echi di Borges in “House of leaves”
di Mark Z. Danielewski*
MARIANO D’AMBROSIO (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 89-109

MATERIALI / MATERIALS

- ‘Lupi d’autore’ nel panegirico ad Avito di Sidonio Apollinare
(carm. 7, 361-368)*
FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II) 113-129
- Il “Sogno” di un collezionista del Seicento napoletano. Maurizio
Di Gregorio tra riscrittura e plagio*
DANIELA CARACCIOLO (Università del Salento – Lecce) 131-147
- “Quello splendido faber”. Sui destini moderni di una citazione dantesca*
ROSARIO VITALE (Université de la Sorbonne – Paris IV) 149-167
- Padre Bresciani nel “Cimitero di Praga”. Eco, riscrittura, citazione*
EMILIANO PICCHIORRI (Università di Roma “Tor Vergata”) 169-186

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione/review] *Rendering: traduzione, citazione, contaminazione.
Rapporti tra i linguaggi dell’arte visiva*, Roma, Palombi, 2010
LAURA DA RIN BETTINA 189-193
- [recensione/review] *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*,
a cura di C. Casero e M. Guerra, prefazione di L. Hutcheon, Reggio Emilia,
Diabasis, 2011
ELISABETTA MODENA 195-200



FRANCESCA DOSI

JACQUES RIVETTE
OU LES JEUX DU BRICOLEUR

1. *Comme un mauvais rêve : le hasard fabuleux d'une composition par assemblage*

En 1970, Jacques Rivette porte à l'écran, sous le titre énigmatique de *Out 1 : Noli me tangere*, ce qu'il définira par la suite "comme un mauvais rêve",¹ un de ces rêves dont on perçoit la durée et la substance féerique lorsqu'on est encore dedans et dont on ne croit pouvoir sortir que pour y retomber. Une fantaisie les yeux ouverts ayant la forme d'un film-feuilleton de douze heures-quarante en huit épisodes. Une œuvre filmique excédant les normes courantes de durée, de production et de distribution ainsi que toute convention narrative.

Le cinéaste, après un long travail préparatoire avec ses principaux comédiens, auxquels il ne fournit qu'un canevas et un schéma de

¹ Cf. Y. Baby, *Entretien avec Jacques Rivette*, dans "Le Monde", 14 octobre 1971, p. 13.

rencontres, tourne environ trente heures de film et intervient au montage pour choisir et assembler les *rushes* selon une ponctuation dramatique récapitulative. Il met en scène la poursuite, par deux jeunes *outsiders*, d'un hypothétique groupe de conspirateurs agissant à Paris et incarnant le modèle associatif exprimé par Balzac dans la préface de l'*Histoire des Treize*.² Il structure cette quête en épisodes séparés les uns des autres par des images en noir et blanc empruntées à l'épisode précédent. Il s'agit des photos de plateau montées comme plans fixes et accompagnées de la musique utilisée dans des exercices théâtraux filmés. Ces plans forment une sorte de mémoire du film et une première citation interne à l'œuvre : ils rappellent les scènes déjà vues et en annoncent des nouvelles en insistant sur des détails et en juxtaposant les visages des comédiens. Le système complexe du retour des personnages chez Balzac se manifeste ici sous forme de raccords photographiques faisant des acteurs des 'revenants' et ponctuant, en même temps, l'enchaînement des séquences. Car tout Balzac, et non seulement l'*Histoire des Treize*, se manifeste dans *Out 1*. Un Balzac éternellement réapparaissant.

Par sa durée et par sa fragmentation en épisodes, le film sanctionne son appartenance à l'époque de la série, mais la technique de la suite différée, retardant la solution du mystère et attisant la curiosité du public, le rattache également au système d'assimilation du roman feuilleton, et, plus spécifiquement, au récit policier à énigme qui avait si profondément influencé l'écriture de Balzac. Rivette en garde toutes les récurrences (messages secrets, personnages mystérieux, chantages) et amorce, dès le début, l'idée d'un complot qui demande un déchiffrement progressif. On aurait tort, pourtant, de chercher la trilogie romanesque de l'*Histoire des*

² Voir H. de Balzac, *Préface*, dans Id., *Histoire des Treize*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de R. Chollet et R. Fortassier, Paris, Gallimard, 1977, vol. V, pp. 787-792.

Treize (*Ferragus*, *La Duchesse de Langeais* et *La Fille aux yeux d'or*) à l'intérieur du film. Toute idée d'adaptation est refusée et, si l'on exclut deux citations verbales de *La Duchesse de Langeais*, il ne reste aucune trace, dans *Out 1*, des trois récits ; aucune des trois histoires n'est racontée, aucun personnage n'est conservé, aucun événement n'est repris. Le choix du cinéaste est inattendu : il récupère, dans la forme de messages à déchiffrer, deux passages de la célèbre préface et il met le personnage de Colin, interprété par Jean Pierre Léaud, sur les traces de la mystérieuse conspiration qui évoquerait celle des 'Treize'. Cette recherche, filmée sur le mode de la fiction, se double dans la quête policière d'un personnage féminin, Frédérique, jouée par Juliet Berto, parvenant, presque à son insu, à la découverte des 'dévorants' balzaciens et trouvant la mort dans une tentative de chantage. Les deux parcours ouvertement fictifs se mêlent à l'enregistrement, sous la forme du reportage documentaire, des répétitions de deux groupes théâtraux, travaillant, chacun, sur une pièce d'Eschyle, *Les Sept contre Thèbes* et *Prométhée Enchaîné*. Les comédiens s'avèrent être, par la suite, des membres de la société secrète : le spectateur pénètre le miroir et s'aperçoit que le présumé documentaire n'est qu'une fiction, que les deux plans du film n'en forment qu'un. Le récit policier semble s'imposer, mais tout chez Rivette demeure contradictoire et le déchiffrage n'aura pas lieu, car la quête, au lieu d'atteindre son but, se disperse dans l'espace et dans le temps. Le récit, alterné et entrecoupé, se dilate en toile d'araignée sur la surface de la Capitale, qui plane, tentaculaire et composite, sur les personnages jetés comme des dés sur une piste et abandonnés aux jeux du hasard.

La destinée obscure et onirique du récit est, d'ailleurs, déjà inscrite dans son titre. Si le terme anglais *Out*, suivi du numéro *un* en chiffres, peut indiquer l'exclusion du groupe, le sous-titre, de très difficile interprétation, est la marque d'un hermétisme triomphant lié au constant emploi de la

citation dans la construction du film. L'expression latine "noli me tangere" est tirée de l'épisode des *Évangiles*, peint par Giotto dans la chapelle Scrovegni à Padoue, où le Christ, sorti du tombeau, ordonne à Marie-Madeleine, de ne pas le toucher. Giotto dépeint le statut intermédiaire du Christ – plus de ce monde, mais pas encore dans l'autre – et la tentative de la pécheresse repentie de se rapprocher de lui. Cette tentative échoue car il existe désormais entre les deux un vide infranchissable qui provoque l'écart. Est-ce dans cet écart réitérant la distance et l'exclusion, déjà exprimées par le *Out* du titre, que s'expliquerait la référence ? Ou, à l'envers, dans l'évocation du rôle du Christ comme passeur et intermédiaire, jouant sur la dialectique apparition/disparition ? L'ensemble du titre et du sous-titre est à l'image du film : une formule hermétique associant un mot anglais à un chiffre mystérieux est suivie d'une citation religieuse en latin, rappelant une image universellement connue et au fort pouvoir évocateur, mais qui reste, cependant, ambiguë ; les deux parties, aux codes linguistiques distingués et appartenant à des champs sémantiques différents, sont librement associées, sans qu'il y ait de liens véritables entre elles, et, surtout, sans rapport apparent avec l'œuvre qu'elles sont censées désigner. La réalisatrice Claire Denis, dans son film documentaire sur l'œuvre et la carrière de Rivette,³ insiste sur le rôle de 'veilleur' et de 'passeur' joué par le cinéaste auprès de ses confrères. Son œuvre, imprégnée d'une mélancolie à peine saisissable sous le voile d'une fantaisie parfois bouffonne, relève de la même dialectique entre 'visible et invisible', se tenant, légère, en équilibre fragile entre le 'montré' et le 'caché'. Surchargée d'incidences et de lapsus, elle fonctionne véritablement 'comme un mauvais rêve' qui appelle et provoque l'analyse

³ Voir C. Denis (en collaboration avec S. Daney), *Jacques Rivette, le veilleur*, Cinéma de notre temps, France, 1991.

tout en laissant aux spectateurs le goût âpre d'une permanence énigmatique. Car Rivette "ne propose des énigmes que pour mieux s'abstenir de les résoudre et ne programme une attente que pour mieux la frustrer".⁴ *Out 1* est un rêve ludique qui sombre parfois dans la névrose et dans l'obsession, un jeu filmique qui se perd – et se retrouve – dans la fascination de la longueur, de tout ce qui n'est pas essentiel au récit. Un cauchemar les yeux ouverts qui tend un piège au public, le faisant glisser, la conscience frustrée et toute attente déçue, sur une surface énigmatique.

Rivette réalise avec *Out 1* une expérience monumentale sur l'improvisation n'ayant pas d'égale dans sa production. *Ab-norme* par sa durée inattendue, impliquant le dépassement des limites et des contraintes auxquels un film, généralement, doit répondre, le film l'est également par le choix esthétique de l'hybridation : l'assemblage apparemment incohérent de sources diversifiés, l'addition constante de citations (intra et extra-textuelles) et la juxtaposition – ou la superposition – de références, tantôt dévoilées, tantôt masquées, sont le seul et faible ancrage de ce récit filmique où le cinéaste se rapporte pour la première fois au génie de Balzac. Rivette évoque ouvertement l'écrivain (par deux citations de la préface à *l'Histoire des Treize*, deux autres tirées de *La Duchesse de Langeais* et la reprise du terme 'dévorants'), mais aussi Lewis Carroll (dont il cite *The Hunting of the Snark* et dont il reprend, occulté dans le récit, l'intrigue de *Through the Looking-Glass*) et Gérard de Nerval (par la citation d'une des *Chimères*), pour, ensuite, les insérer dans un véritable code auto-référentiel portant sur le jeu théâtral, le groupe et le complot, et parvenant finalement à les assimiler à ses propres préoccupations esthétiques. Il emprunte autant au reportage-vérité qu'au surréalisme, laisse résonner les échos d'une poésie mystique dans la reprise du fantastique

⁴ Cf. F. Thomas, *Les jeux du solitaire*, dans "Positif", 367, 1991, p. 10.

carrollien, met en scène les performances du *Living Theater* tout en récupérant deux tragédies d'Eschyle, cite Balzac et affirme tout devoir à Henry James, brouille les pistes, confond le spectateur. Créature monstrueuse, car hybride et démesurée, mêlant, en solution de continuité, des mots inventés ou inarticulés, des devinettes et des citations, de faux indices et des révélations, des gestes mécaniques et des moments d'immobilité, *Out 1* relève, dans un glissement de domaine et de perspective, du titanisme balzacien et suggère, à une échelle réduite, le rêve prométhéen de l'écrivain.⁵ Car les récits de Rivette recèlent des tiroirs qui s'entrouvrent les uns dans les autres, faisant miroiter aux yeux du public, dans un jeu citationnel ininterrompu et obscur, des images destinées à réapparaître.

Dans *Out 1* d'évidentes oppositions se manifestent simultanément sans parvenir à fusionner : des empreintes romanesques visibles et des références balzaciennes affirmées ont leur place dans un récit qui n'a rien du cinéma littéraire et qui, dans sa construction, se réfère plutôt aux indications esthétiques anti-narratives du Nouveau Roman, un maximum de vérité documentaire et la recherche d'effets de spontanéité s'ancrent dans une fiction clamée, dans l'artifice exhibé. Les insertions documentaires ne font pas de *Out 1* un film réaliste, la reprise de Balzac non plus. L'actualité de l'époque du tournage ressort du film et pourtant c'est l'onirisme qui en définit la substance, car les références constantes au fantastique nient tout principe reproductif du réel. Nous sommes devant un cinéma du possible, ou 'des' possibles.

⁵ Dans le film l'image de Prométhée, sujet principal d'une des deux pièces dont les répétitions sont filmées, revient sans cesse évoquer le défi humain aux lois divines.

2. *Le reportage ethnographique : les Français à Paris en 1970, psychanalyse d'une époque*

Out 1 relève du réel et démentit le réalisme, car, au lieu de décrire une époque, son auteur en fait la psychanalyse, en laisse ressortir l'inconscient pour le retravailler à sa guise. À l'origine du projet il y a le reportage ethnographique *Petit à petit* (1970) de Jean Rouch, que Rivette reprend, essentiellement, dans la volonté d'étudier les 'Français en France' pendant les années Soixante-dix. Rouch qualifie sa manière de filmer de *cinéma direct*, en suivant l'exemple du *free cinema* anglais, de l'avant-garde russe (Dziga Vertov en premier) et de Robert Flaherty aux États-Unis : caméra à l'épaule, dialogues improvisés, liberté de ton, il filme sa fiction comme s'il s'agissait d'un reportage révélant ainsi, en de longues heures de tournage, la tentative d'évolution du continent africain et l'essentiel de la société française. Mais son écriture filmique, qui influencera profondément toute la génération de la Nouvelle Vague et non seulement Rivette, au-delà de sa valeur documentaire, s'approche de l'esthétique surréaliste : le cinéaste forge une philosophie du plan-séquence qu'il appelle *Cinétranse* liée à 'l'inconscient à l'œuvre' au moment du tournage. Cet état de transe créatrice dans lequel il se trouve lorsqu'il filme, l'aide à capter le réel de manière émotionnelle et à se laisser diriger, dans la fiction, par l'intuition du moment. Ce qui permet une véritable plongée dans les sensations et dans les actes inconscients tout au long du plan séquence. C'est l'affirmation de la centralité physique, neurologique presque, des corps. Lorsque Rivette s'approche du film documentaire et du cinéma vérité il le fait, donc, par la reprise de ce concept qui lui permet d'atteindre un résultat paradoxal, juxtaposant à une base réelle des couches oniriques et hypnotiques. Le spectateur dégage de *Out 1* l'impression d'une longue transe, mais garde, pourtant, tout au long de la vision, ses repères

chronologiques et sociaux. Rivette tourne, donc, un ‘voyage à Paris’ en suivant des corps en mouvement, en faisant un cinéma de postures et de gestes et, conscient de sa dette, il rend hommage à Rouch à travers la mise en abyme de la recherche ethnologique : il introduit dans le film le personnage de ‘l’ethnologue’, interprété par Michel Delahaye, qui propose l’idée d’une étude des communautés présentes en France. Le jeu des références en sort renforcé : l’étude des Parisiens dans leur contexte renvoie à Balzac et à ses *scènes de la vie parisienne*. La méthode du cinéma vérité se réalise dans le film sous le double aspect de la libre improvisation des acteurs au cœur de la ville et de l’enregistrement documentaire des répétitions des deux groupes théâtraux. Ces dernières évoquent à leur tour l’univers des groupuscules artistiques des années soixante dix et les performances du théâtre expérimental de l’époque : les comédiens sont tous filmés en longs plans séquences par une caméra 16 mm, donnant l’illusion du temps réel, et les deux acteurs qui incarnent les metteurs en scène poursuivent dans la fiction un travail de recherche théâtrale entamé dans la vie réelle. Au moment du tournage, en fait, Michèle Moretti/Lili travaille sur le corps, le langage et la psyché avec le groupe de Marc’O⁶ et Michael Lonsdale/Thomas, vient juste de terminer sa collaboration avec Peter Brook⁷ qu’il a suivi pendant plusieurs mois, en expérimentant les défis, les instances et les difficultés du théâtre contemporain. L’insertion du document réel est reconvertie en hypnose scénique : les premières séquences du film plongent le spectateur au cœur d’une recherche sur les corps et sur les sons émis pas les acteurs, dans une approche atypique du langage théâtral évoquant la transe sacrée des rituels

⁶ Marc’O est le nom d’artiste de Marc-Gilbert Guillaumin, écrivain, chercheur, metteur en scène, dramaturge et cinéaste français qui marque l’avant-garde théâtrale des années 1960 et 1970.

⁷ Peter Brook est un des maîtres reconnus du théâtre contemporain, actuellement il est régisseur et directeur des Bouffes du Nord à Paris.

africains. Cependant la référence à la tragédie classique est gardée et le défi que la troupe de Thomas exprime à plusieurs reprises consiste à se rapprocher le texte d'Eschyle pour en faire quelque chose de contemporain. En outre, les répétitions des acteurs et leurs discussions autour du texte miment l'acte de transposition du cinéaste et rentrent dans son jeu de miroirs : dès le début, s'établit l'analogie entre le jeu spontané des comédiens autour de *Prométhée* et l'improvisation des acteurs du film (parmi lesquels ces mêmes comédiens) autour de *l'Histoire des Treize*. Le régisseur Thomas, en citant Beckett, suggère de faire des mots de Prométhée une sorte de litanie, exprimée dans un langage moderne, qui rendrait l'histoire actuelle, en ferait une invocation à la justice et permettrait, en même temps, d'en évoquer l'origine sacrale. La quête mystique/mi-bouffonne de Colin sera accompagnée, lors de ses pérégrinations dans Paris, par une litanie qu'il a lui-même reconstituée d'après les billets mystérieux citant Balzac et Carrol. Au fur et à mesure que l'on avance dans le récit la dimension énigmatique, ébauchée au début à travers les allusions aux 'Treize', se renforce au détriment du cinéma vérité : les digressions théâtrales proprement dites diminuent en nombre et en durée, la quête de Colin et les aventures de Frédérique prennent le dessus et les comédiens se rapprochent toujours plus des deux jeunes enquêteurs. Dans la progression des épisodes a lieu une sorte de fusion entre l'image de Prométhée et celle des 'Treize' et les cercles se resserrent autour de la mystérieuse association ayant pris comme modèle celle de Balzac.

3. *L'énigme balzacien : tentatives de décryptage par les jeux scéniques et verbaux*

Colin/Jean Pierre Léaud joue le rôle clé de 'décrypteur' des messages codés et de 'passeur' par rapport aux 'Treize'. Rivette cite, dans la forme de messages écrits filmés en détail, deux extraits de la préface de l'*Histoire des Treize* accrochés par Colin au tableau noir de sa chambre :

"[...] le lecteur pendant quatre volumes, de souterrains en souterrains, pour lui montrer un cadavre tout sec et lui dire, en forme de conclusion, qu'il lui a constamment fait peur d'une porte cachée dans quelques tapisseries ou d'un mort laissé par mégarde sous des planchers".⁸

Deux scènes après le spectateur lit :

"[...] réunis, le soir, comme des conspirateurs, ne se cachant aucune pensée, usant tour à tour d'une fortune semblable à celle du Vieux de la Montagne ; ayant les pieds dans tous les salons, les mains dans tous les coffres-forts, les coudes dans les rues, leurs têtes sur tous les oreillers, et, sans scrupules [...]"⁹

La caméra imite le regard du jeune homme se posant sur les billets et l'alterne au gros plan de son visage pour focaliser ensuite un troisième message associant des extraits de *The Hunting of the Snark* de Lewis Carroll à des formules de mystique religieuse. Le déchiffrement que Colin opère par des cryptogrammes, des anagrammes et des combinatoires le conduit à saisir le nom de l'écrivain anglais, à fouiller parmi ses livres et à récupérer le tome de l'*Histoire des Treize* – ce qui permet une citation concrète de l'objet-livre sur scène – pour écrire enfin au crayon, "Balzac Les 13" (en chiffre [fig. 1]).

⁸ H. de Balzac, *Préface*, cit., p. 789.

⁹ Ibidem, p. 792.



Fig. 1. Jean Pierre Léaud écrit
"Balzac Les 13" au tableau noir.

Dans *Out 1* Balzac est cité sous forme d'obsession adolescente et extravagante, à travers la répétition des rituels que Colin s'impose, parvenant à faire de sa chambre austère la scène dépouillée d'un théâtre burlesque, où l'acteur, à la mimique rigide, répète ses gestes mécaniques et transforme en spectacle la névrose de son personnage. Car Jean Pierre Léaud joue avec justesse "les obsessions de la mélancolie ou de l'idée fixe",¹⁰ selon l'expression que Baudelaire utilise pour définir la répétition variable en poésie. Rivette ajoute au décodage de Colin les récurrences énigmatiques de la numérologie et de la libre association verbale : il multiplie les devinettes sans solution et réitère la présence de chiffres à valeur symbolique ou mystique (le 'Treize', évidemment, mais aussi le sept, concernant une des pièces répétées, *Les Sept contre Thèbes*, et des mystérieux guerriers cités par le personnage de Renaud, amoureux de Frédérique et membre des 'dévorants', et le onze, venant du jeu de mots lacanien "un plus dix égale indice" prononcé par le personnage de Pauline). La prolifération des jeux proprement dits à l'intérieur du récit contribue à renforcer l'idée d'assemblage chaotique : on y retrouve les parties d'échecs

¹⁰ Cf. Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, dans Id., [*Études sur Poe*], dans Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, vol. II, p. 336.

(jouées en solitaire par le personnage de Loinod ou jouées symboliquement par Frédérique), la patience des 'Treize' (un faux jeu solitaire), le jeu hypnotique de Colin qui, en magicien, balance treize fois un pendule en forme de tour Eiffel, la recherche du voleur Renaud aux portes de Paris correspondant à une sorte de chasse au trésor (**fig. 2**).



Fig. 2. Juliet Berto en train de jouer aux échecs avec Jacques Doniol-Valcroze.

Véritable mise en abyme du film noir, les travestissements, le chantage, les jeux de la marelle et de la cachette et, enfin, le mime des duels policiers de la part de Frédérique, entrent dans ce système de poupées russes : ils réitèrent l'idée du jeu qui acquiert un double sens, celui du divertissement enfantin et celui de la pratique des acteurs. Cette dernière est présente, aussi, sous la forme des répétitions théâtrales, qui renvoient aux jeux de miroirs et à la présence constante du double : les deux groupes de théâtres, les deux pièces d'Eschyle, le personnage dédoublé d'Emilie/Pauline, interprété par Bulle Ogier. L'énigme déclenche une compulsion interprétative qui, au lieu de conduire à des solutions, maintient le récit dans un état d'enquête/quête perpétuelle. Et le jeu, sous toutes ses formes, est le principal instrument de cette recherche.

Les épisodes centraux du récit fournissent à l'enquête de Colin une modalité différente : sous le charme de l'incarnation de la femme rêvée, Pauline, et guidé essentiellement par la fatalité, le jeune homme sort du huis clos de sa chambre pour se rendre dans les rues de Paris où il répète à haute voix, comme une litanie, le cryptogramme carrollien reconstitué. Il cite, en outre, deux passages tirés de *La Duchesse de Langeais* lorsqu'il confère au hasard la décision à prendre pour poursuivre son chemin. Là où une rue se partage en deux, il s'arrête brusquement, exposé à l'œil rapproché de la caméra, il indique du doigt à droite, à gauche et au centre, ouvre le livre qu'il porte toujours sur lui et il lit :

“Ces quatre personnages, illustres dans la sphère aristocratique dont l'almanach de Gotha consacre annuellement les révolutions et les prétentions héréditaires, veulent une rapide esquisse sans laquelle cette peinture sociale serait incomplète”.¹¹

Comme si le livre lui avait indiqué la solution, il choisit son chemin et prononce la direction “à gauche”. Arrivé à un deuxième croisement il répète exactement le même rituel et il lit le deuxième passage : “Paris a besoin et donc il s'amourache pour quelques jours afin de satisfaire cette passion d'engouement et d'enthousiasme factice dont il est périodiquement travaillé [...]”.¹² Cette fois le livre détermine le choix de la droite.

De la peinture sociale du Faubourg Saint Germain à la présentation de Montriveau, les références hermétiques à Balzac s'accumulent chaotiquement, mais, dans la dernière citation il est question de l'amour et, surtout, de Paris. Balzac en fait un sujet de pensée et de volonté, un être vivant, animé par des forces opposées qui le travaillent en profondeur et s'expriment dans les passions humaines. La ville exige régulièrement des

¹¹ H. de Balzac, *La Duchesse de Langeais*, dans Id., *La Comédie humaine*, vol. V, cit., p. 1010.

¹² Ibidem, p. 940.

amours éphémères, destinés à être vite consommés, et met les individus en face l'un de l'autre pour que ce besoin soit satisfait. Colin cède à ce besoin, au chant de la sirène. Une sirène mariée dont l'époux, tel celui d'Antoinette de Langeais, est absent. Une sirène qui appartient au groupe comme la duchesse appartient au faubourg Saint Germain, et qui, tout autant qu'Antoinette, faillit le trahir par amour. Tel Montriveau, Colin fait, pour la première fois, la rencontre de l'amour et, avec lui, son entrée dans le théâtre du monde. Car l'image de la femme se confond, à ses yeux, avec celle de l'univers mystérieux de l'association, se mêlant, à son tour, avec la perception mystique qu'il a de la chasse au Snark, moteur de ses balades parisiennes. Dans son obstinée chasse aux 'Treize' il se fait conduire par la répétition des mots et des gestes, dans une sorte d'automatisme psychique qui nous renvoie, dans une extension de sens, à l'onirisme surréaliste. Cette allusion se fait d'ailleurs explicite par le personnage de Pauline : simultanément Duchesse de Langeais, chimère amoureuse et sphinx détenteur du secret, elle appartient au nombre de ces personnages fabuleux, surgissant du néant, qui fournissent des indices à Colin sans pourtant lui livrer le secret du groupe (**fig. 3**).



Fig. 3. Mise en abyme de l'image au miroir de Bulle Ogier.

Lorsque le jeune homme lui pose des questions concernant la mystérieuse association, elle répond par l’alliance des sonorités et par des jeux de mots qui l’amènent à citer le premier vers d’*Artémis*,¹³ extrait des *Chimères* que Gérard de Nerval publie à la suite des *Filles du Feu*. Le choix de ce poème dans le film est lié essentiellement à la présence du chiffre treize, à l’idée d’une ‘revenante’ qui serait ‘reine’ pour son amant et à l’évocation du moment passager de la passion amoureuse, mais il est aussi la marque d’une esthétique que Rivette partage, puisque dans son recueil Nerval relate, en vers souvent hermétiques, des expériences vécues mêlées aux réminiscences littéraires et aux allusions savantes à l’alchimie et à l’astrologie. D’ailleurs, Nerval dans ses *Nuits d’Octobre* décrit des promenades parisiennes qui semblent ouvrir la voie à la perception surréaliste de la ville, la même perception qui s’impose dans le film de Rivette au cours de la flânerie de Colin superposant au mirage des aventuriers balzaciens, celui de l’équipage de *The Hunting of the Snark*.¹⁴ La poursuite de l’animal fabuleux reproduit le parcours du jeune homme qui, sans équipage mais séduit par le mirage d’un groupe tout aussi fabuleux – dont il découvrira plus tard la substance aléatoire et qu’il réinsérera dans l’espace du rêve –, se fraye un chemin dans les rues de Paris. Filmé pendant qu’il marche à pas sveltes, côtoyé par une

¹³ Cf. G. de Nerval, *Les Filles du Feu. Nouvelles*, dans Id., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de J. Guillaume et de C. Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de J. Bony, M. Brix, L. D’Hulst, V. Pichois, J.-L. Steinmetz, J. Ziegler et le concours d’A. Fonyi, p. 648, vv. 1-4 : “La Treizième revient... C’est encore la première ; / Et c’est toujours la seule, ou c’est le seul moment ; / Car es-tu reine, ô toi ! la première ou dernière ? / Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ? [...]”.

¹⁴ Ce poème burlesque raconte les tribulations d’un équipage improbable à la recherche d’une créature inexistante, le Snark, dont l’appellation ferait penser à un monstre fabuleux moitié serpent (*snake*) moitié requin (*shark*) Lewis Carroll, qui s’est toujours tu au sujet de son épopée fantastique et de la signification de son animal énigmatique, balance dans le récit le jeu linguistique et le raisonnement mathématique et il semble mener son équipage, et ses lecteurs avec lui, par le bout du nez quand, à la fin il affirme que le Snark en réalité n’était qu’un “Boojum”.

caméra/miroir qui ne le quitte pas, il répète plusieurs fois de suite sa litanie et en souligne ainsi l'hypnotisme, reflet d'un récit bâti, lui aussi, autour de la hantise des mots et de la magie des rituels réitérés provoquant l'étirement du temps et la dilatation de l'espace. Le labyrinthe métropolitain laisse percevoir la densité hypnotique des temps morts.

4. *Les échos surréalistes et l'étendue hypnotique d'une errance sans fin*

Rivette sonde l'espace énigmatique balzacien et rejoint ainsi 'l'autre Balzac', un Balzac flâneur qui déambule à travers les mystères de Paris. Un Balzac visionnaire qui transfigure la ville, y dessine des altimétries et des sphères, en saisit l'énergie ambiante et en fait le protagoniste souterrain de *l'Histoire des Treize*. Mais Rivette ne met en scène que la surface. Tous les modèles qu'il nous propose sont d'ordre spatial et visuel : plans de Paris, lignes de la main, acteurs allongés au sol des ateliers, jeu d'échecs, poèmes écrits au tableau noir, anagrammes. Le récit s'esquisse dans des labyrinthes spatiaux où les personnages se croisent et les situations s'entremêlent. Le parcours de Frédérique, l'autre déchiffreur potentiel, ressemble à une symbolique partie d'échec qu'elle perd, fatalement, juste au moment de 'pénétrer le miroir' et qui renvoie au récit de Lewis Carroll *Through the Looking-Glass* où l'héroïne de *Alice's Adventures in Wonderland* décide de passer de l'autre côté du miroir et commence un voyage fantastique dans un royaume qui est structuré comme un échiquier (il n'est pas étonnant, d'ailleurs, dans notre perspective, de savoir que quelques années après son rôle dans *Out 1 Juliet Berto* sera une des deux protagonistes de *Céline et Julie vont en bateau*, libre adaptation de *Alice's Adventures in Wonderland*). Frédérique est tuée par erreur par son amoureux mystérieux qui aurait pu lui livrer le secret des 'dévorants', appelés aussi, toujours en termes balzaciens, "Compagnons du devoir". Rivette met l'accent sur la

nécessité d'une initiation qui donnerait accès au secret du groupe. Colin et Frédérique accomplissent un parcours initiatique où l'essentiel est en jeu, une quête mystique de la vérité et de l'amour pour le premier et un jeu enfantin destiné à se conclure en sacrifice pour la deuxième (**fig. 4**).



Fig. 4. Juliet Berto croise des poignards sur sa poitrine en anticipant visuellement sa propre mort.

La flânerie surréaliste rencontre, donc, le récit à mystère et pénètre la tradition balzacienne. Elle prend la forme d'un abandon au présent des tribulations des deux enquêteurs et des potentiels conspirateurs, dans l'absence de préméditation temporelle et de volonté, exception faite pour une sorte de pulsion au mouvement qui saisit mystérieusement les deux outsiders. Elle avance dans une succession de lieux fortuits et, donc, dans l'absence de détermination préalable du trajet. Car la flânerie, chez Rivette, constitue également un parti pris esthétique, portant sur la déambulation non préméditée dans l'espace et sur la dilatation par répétition dans le temps.¹⁵ L'acte cinématographique lui-même forme une sorte d'abandon à ce que proposent les aléas du hasard, de la mémoire, de l'anticipation et des rencontres. De là un cinéma qui privilégie les associations d'images et

¹⁵ Selon une notion nouvelle de temporalité filmique, s'accordant à l'œuvre théorique deleuzienne et participant de la recherche cinématographique de l'époque, en particulier de celle d'Antonioni.

d'idées, et préfère aux constructions rationnelles les fils conducteurs affectifs portant sur la reprise, la contamination et la récupération constante de la mémoire culturelle et émotionnelle de son auteur.

Des échos littéraires se laissent entendre ; bien que Rivette n'introduit dans *Out 1* aucune référence directe aux récits de la ville écrits par Breton et Aragon, son film en partage l'atmosphère, car Colin et Frédérique s'exposent à toutes les perceptions de l'errance, leurs déambulations portent la trace d'une activité onirique inconsciente qui semble monter à la surface, de même que les répétitions de la troupe de Thomas, centrées sur la manifestation physique et sonore de l'inconscient, voire de la folie. Dans *Nadja* (1928) Breton exprime au mieux la démarche surréaliste de l'investissement par l'imaginaire d'un lieu réel, car la ville devient l'espace de l'errance où l'insolite se manifeste sous toutes ses formes et la femme incarne l'énigme à dévoiler ; dans le *Paysan de Paris* (1926), Aragon saisit le merveilleux quotidien, inséré dans une modernité définie par un changement perpétuel. La pratique surréaliste repose effectivement sur des formes de libre association, dictées par les rebondissements de l'inconscient et la toute-puissance du rêve ; il en est de même pour *Out 1*, dont l'esthétique repose essentiellement sur les pratiques d'hybridation, c'est à dire sur l'insertion d'éléments fortuits, incongrus qui provoquent la surprise et un effet de distanciation. À l'atomisation du récit s'ajoute la rêverie qui le hante, tantôt sous la forme de simple fantaisie enfantine, tantôt de cauchemar obsessionnel. Ces deux formes de rêve diurne tracent les parcours des personnages, semblables à ceux du *paysan de Paris* qui fait du collage une véritable quête de l'identité autour du mythe de la ville et de la religion de la femme, deux principes organisateurs forts qui lui permettent de faire face au risque de la dissolution.

La quête d'identité est, dans *Out 1*, celle des deux outsiders, Colin et Frédérique, mais aussi celle du groupe qui risque de se dissoudre dans le

néant avant que les deux jeunes ne le fassent réapparaître. Identité collective et identité individuelle qui se composent et se décomposent dans les jeux du hasard. Le réel s'exprime par une multiplicité d'indices contradictoires que les personnages – et le public avec eux – enregistrent en essayant de leur donner un sens, sans pourtant y parvenir. Ils nécessitent d'un décodage et ouvrent la voie à une pluralité interprétative qui n'a pourtant pas de solution véritable. Ce ne sont, finalement, que les actes incohérents, les mots inarticulés et les automatismes des personnages, soutenus par l'improvisation des acteurs, qui s'imposent tout au long du récit. Rivette ne lance des pistes que pour mieux dépister le spectateur, entraîné dans un univers mystérieux où il capte des signes à déchiffrer pour s'apercevoir, enfin, qu'il s'agissait d'un jeu cérébral et gratuit, voué à la réflexion sur sa construction et sur son système référentiel. Il reprend ainsi la double perspective du récit herméneutique balzacien, déclencheur d'une compulsion interprétative mais destiné parfois à l'échec de cette même interprétation, ce qui produit la permanence de l'énigme. *Out 1*, le film 'dédale' de Rivette, comme nous disions en ouverture, n'est au fond qu'un défi et un piège herméneutique, car il tend essentiellement à la répétition et à l'inachèvement et il se clôt (faussement) sur une impasse provoquant la désorientation des spectateurs. Comme si sa conclusion, toujours différée, s'évanouissait progressivement au lieu de se réaliser, "car les films de Rivette n'ont de fin que accidentelle, de fatigue ou d'obligation".¹⁶ Comme si le secret à la base de l'association fictive, ainsi que de l'organisation du récit lui-même, n'était qu'un leurre, qui se laisserait entendre au sens où le modifie la conclusion de *Paris nous appartient* : "l'organisation est une

¹⁶ Cf. J. Durançon, *Le guetteur du rêve*, dans S. Liandrat-Guigues, *Jacques Rivette critique et cinéaste*, Paris, Lettres Modernes, 1998, p. 6.

idée, elle n'a jamais existé que dans l'imagination".¹⁷ Car un film, chez Rivette, n'atteint jamais sa forme définitive, sa raison d'être est celle d'un 'travail à l'œuvre', incessant, interminable. Dans *Out 1* le cinéaste évoque le délire obsessionnel et inaccompli de Colin et Frédérique, les deux enquêteurs, et le processus circulaire de préparation de deux représentations qui n'auront pas lieu, en produisant une véritable mise en abyme de l'inachèvement, dans les deux sens d'absence de fin et d'absence de finalité. On pourrait lire dans cette dialectique irrésolue la perpétuelle réinvention 'en bricoleur' des récits balzaciens, toujours remaniés, révisés, corrigés par leur auteur. Comment ne pas songer, en fait, à un Balzac "procédant par retouches successives, adjonctions, corrections, gonflement du manuscrit originel" ?¹⁸

5. Rivette bricoleur : la récupération de la mémoire individuelle et collective

Rivette rattache explicitement la mécanique d'insertion parcellaire et de remaniement du matériel de départ qui caractérise *Out 1* – ainsi que la plupart de ses ouvrages – à la notion de 'bricolage' définie par Claude Lévi-Strauss par rapport à la 'pensée sauvage'. L'anthropologue compare la pensée scientifique moderne à la pensée mythique des populations dites primitives, exprimée, dans sa réalisation, par le bricolage, où l'on procède à une construction avec des outils improvisés et des matériaux hétéroclites, en renouvelant sa propre démarche au gré des opportunités et des contingences. Le travail du bricoleur, qui sert et exprime la pensée sauvage,

¹⁷ Cf. S. Liandrat-Guigues, *Génie de la mélancolie*, dans Id., *Jacques Rivette critique et cinéaste*, cit., p. 28.

¹⁸ Cf. A. M. Baron, *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Champion, 2002, p. 137.

se fait Poésie à travers l'acquisition d'un sens supplémentaire qui permet d'y reconnaître son auteur, car "sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi".¹⁹

Auteur au sens le plus strict du terme, balzacien par vocation, Rivette bricole son système de référence, combine des éléments hétéroclites venant de champs d'expression différenciés, recycle les restes des ouvrages antérieures, récupère des bribes de sa mémoire. Il tisse une tapisserie aux nuances multiples où "chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles"²⁰ et acquiert ainsi une signification autre que celle du départ. Il 'fait' du Balzac en bricoleur et, cela faisant, il en extrait le pouvoir mystique, l'ambiguïté cachée aux yeux de ces lecteurs qui s'attendent exclusivement à une peinture des mœurs réaliste, ou, du moins, vraisemblable. En cela Rivette rejoint, encore une fois, son écrivain d'élection, un 'Balzac bricoleur' dont l'œuvre serait le résultat d'un assemblage démesuré, et dont la cathédrale littéraire serait bâtie, elle aussi, selon un système additionnel :

"'Bricolage' génial, le roman balzacien est une combinatoire infinie de mythèmes constants, un arrangement toujours nouveau d'éléments toujours identiques, employés tantôt comme signifiés tantôt comme signifiants".²¹

Un siècle après Balzac, Jacques Rivette procède de la même manière, il élabore son travail minutieux de reprise et de disposition de fragments épars, issus de sa mémoire culturelle, mais aussi de ses propres fantasmes, de son expérience et de son intelligence créatrice. Car *Out 1*, œuvre 'dérivée' par excellence, naissant d'un mélange hétéroclite et inattendu, est d'abord le miroir de son auteur.

¹⁹ Cf. C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960, p. 25.

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 27.

²¹ A. M. Baron, *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, cit., p. 137.

Le film évoque ouvertement son premier long-métrage, *Paris nous appartient*, où une compagnie théâtrale répète *Périclès* et plusieurs personnages évoluent autour d'une atmosphère de complot qui reste, pourtant, aléatoire ; il se rattache aussi à *L'Amour Fou* par sa dimension, par son goût pour le théâtre et par la névrose intellectuelle qui mine le caractère ludique de l'entreprise. Mais il est surtout le résultat d'un autobiographisme caché qui dans l'image du complot fait référence à la 'bande à Rivette' des "Cahiers du Cinéma", ainsi que – au-delà – au mythe des 'Treize' balzaciens. Plusieurs clins d'œil, dans le film, témoignent de cet aspect faussement frivole. Parmi tous les personnages d'*Out 1*, se détachent quelques figures solitaires, singulières tant par leur statut actoriel que par la nature et le degré de leur implication dans la fiction : il s'agit, en fait, de deux rédacteurs des "Cahiers du cinéma", Jacques Doniol-Valcroze en joueur d'échecs et Michel Delahaye en ethnologue, et d'un cinéaste-critique, Eric Rohmer, dans le rôle d'un spécialiste de Balzac. Au cours des pérégrinations de Colin, un panneau en détail indique place St. Opportune, au coin de la rue des Halles, pour que le public puisse situer la boutique *L'angle du hasard*, épicerie des rencontres entre des conspirateurs mystérieux et un des enquêteurs, près de la rue Coquillière, là où les rédacteurs des "Cahiers" avaient l'habitude de se rencontrer. La même rue est nommée par Eric Rohmer lorsque, dans le rôle de l'expert balzacien, il fournit des indications à Colin. Sphinx ambigu, en position liminaire entre la vie réelle et la fiction, Rohmer permet d'un côté une réflexion intertextuelle sur le travail en acte – selon 'l'expert', en fait, l'univers romanesque de Balzac serait traversé par la perception mythique de toute forme d'association, destinée pourtant à rester potentielle – et de l'autre évoque et rétablit le rôle clé de prosélytisme balzacien que lui – et non son personnage – avait accompli auprès de ses collègues et amis des "Cahiers du cinéma".

Dans la préface à *La Rabouilleuse* qu'il écrit dans les années Quarante-dix, Eric Rohmer affirme à quel point sa génération a été influencée "par Balzac que moi-même et mes amis – qui nous prenions un peu pour les treize – connaissions presque tout entier par cœur"²² en montrant comment la reprise de l'écrivain par Rivette s'inscrit dans une démarche collective où l'impregnation balzacienne est perçue comme essentielle. D'un côté, les 'jeunes turcs' auraient été, comme les 'Treize' balzaciens, attachés à leurs rites, à leurs lieux de rencontre, à leurs signes de reconnaissance (et, dans leur cas spécifique, au projet de nouveau cinématographique qu'ils allaient accomplir grâce au soutien réciproque).²³ De l'autre, ils auraient voué un véritable culte au démiurge de *La Comédie Humaine*²⁴ exprimé par de multiples références, des citations et des emprunts, répondant plutôt à une véritable mythologie balzacienne qu'à la volonté de transposer ses récits au cinéma.

Lorsque Rivette choisit de faire improviser ses acteurs sur le thème du complot, il saisit le potentiel mythique de l'œuvre balzacienne tel qu'il l'avait ressenti pour la première fois en lisant *Une ténébreuse affaire* sur le conseil du même Rohmer. *Out 1* serait, dans cette perspective, l'évocation du récit à énigme balzacien et la mise en abyme du fantasme de l'association, plutôt que de l'*Histoire des Treize* elle-même, l'expression d'une possibilité qui reste inachevée, inaccomplie. L'association des

²² Cf. E. Rohmer, *Lignes Balzaciennes*, dans H. de Balzac, *La Rabouilleuse*, Paris, Pol, 1992, p. 7.

²³ Balzac même, d'ailleurs, avait tenté de fonder une association à l'image des 'Treize', le 'Cheval rouge', dont les associés, selon les témoignages de Léon Gozlan et de Théophile Gautier, comme une écurie de fougueux talents, auraient dû se soutenir mutuellement pour obtenir les postes clefs du monde littéraire, théâtral et journalistique.

²⁴ Un culte dont l'incarnation cinématographique la plus célèbre est le petit autel fait d'une photo et d'une bougie que le jeune Jean Pierre Léaud, dans le rôle d'Antoine Doinel, dresse à Balzac dans *Les 400 coups*, premier long métrage de François Truffaut.

personnages s'inspirant des 'Treize' n'existe qu'à l'état potentiel et tend autant à la gratuité qu'à la disparition.

Rivette revisite ses rêves, sourit, ironique et tendre, devant ses passions de jeune homme, rend hommage à ses nourritures intellectuelles. Profondément daté et pourtant impérissable, *Out 1* demeure un rêve d'adolescent aux prises avec ses images mythiques et obscures. Sa valeur réside dans la compulsion interprétative qu'il déclenche dans le public malgré son affirmation d'hermétisme, dans le goût du collage, dans le plaisir du jeu. Entre le geste et le concept, sans issu et sans solution.

Copyright © 2011

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies