

La mise en scène du corps
dans *La Belle noiseuse*, de Jacques Rivette

Milton do Prado Franco Neto

Mémoire de maîtrise
présenté
à l'École de Cinéma Mel Hoppenheim
comme exigence partielle en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès Arts (études cinématographiques)

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Juin 2011

© Milton do Prado Franco Neto, 2011

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Milton do Prado Franco Neto

intitulé La mise en scène du corps dans *La Belle noiseuse*, de Jacques Rivette

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Études Cinématographiques)

Est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

André Habib examinateur externe

Peter Rist examinateur

Rosanna Maule directrice

Approuvé par:

12 septembre 2011

Luca Caminati

Directeur du programme d'études supérieures

12 septembre 2011

Catherine Wild

Doyen de la Faculté

SOMMAIRE

La mise en scène du corps dans *La Belle noiseuse*, de Jacques Rivette

Milton do Prado Franco Neto

Ce mémoire se veut une analyse de la mise en scène du corps dans *La Belle noiseuse* (1991), de Jacques Rivette, afin de comprendre la mystérieuse puissance expressive de ce film. Cela dit, notre intérêt ne réside pas tellement dans les particularités narratives du film de même qu'il ne concerne pas seulement les éléments formels communément associés à la mise en scène ; notre intérêt porte sur ce qui est produit par l'agencement des corps et qui n'est pas traduit directement en langage verbal. Pour atteindre ce but, notre travail commence par la recherche de l'évolution du terme mise en scène au théâtre et au cinéma, ainsi que dans les textes et films de Rivette. Ce réalisateur de la Nouvelle Vague a placé la mise en scène comme question centrale de sa carrière de critique et de cinéaste. En effet, plusieurs de ses films portent sur le théâtre, le jeu des acteurs, la performance. *La Belle noiseuse* représente apparemment une déviation puisque ce film centre son récit sur la création en peinture. Une autre partie de notre recherche va alors examiner les relations entre la peinture, la mise en scène et les représentations du corps. Finalement, ce travail propose une analyse approfondie de la mise en scène de *La Belle noiseuse* inspirée principalement par la pensée de Maurice Merleau-Ponty et Gilles Deleuze, deux philosophes qui ont placé le corps au centre de leur conceptualisation sur les arts.

ABSTRACT

The mise-en-scène of the body in Jacques Rivette's *La Belle noiseuse*

Milton do Prado Franco Neto

This master's thesis aims to analyze the mise-en-scène of the body in *La Belle noiseuse* (1991), from Jacques Rivette, in order to understand the mysterious expressiveness of this film. That said, what interests us much is neither the film's narrative or the formal elements commonly associated with mise-en-scène, but what is produced for the arrangement of the bodies and that is not directly translated into verbal language. To this end, our work begins with the research about the evolution of the term mise-en-scène in theater and film, as well as in Rivette's texts and films. This Nouvelle Vague filmmaker elected the mise-en-scène as a central issue of his career as a critic and a filmmaker. Indeed, several of his films deal with the universe of theater, acting and performance. *La Belle noiseuse* apparently represents a deviation, since its story focuses on painting creation. Another part of our research will then examine the relationship between painting, mise-en-scène and representations of the body. Finally, this text provides a close analysis of *La Belle noiseuse's* mise-en-scène inspired by the work of Maurice Merleau-Ponty and Gilles Deleuze, two philosophers who have put the body in the center of their conceptualization in art.

REMERCIEMENTS

Je remercie énormément ma directrice de recherche, Rosanna Maule, pour ses consignes et suggestions, ainsi que pour m'avoir montré des possibilités d'investigation auxquelles je ne songeais pas au début de mon parcours. Je la remercie également pour sa compréhension et son engagement dans cette recherche.

Pour avoir partagé leurs différents savoirs et passions, je remercie les professeurs du programme en *Film Studies* de l'Université Concordia avec qui j'ai eu le plaisir d'étudier: Catherine Russell, Mario Falsetto, Carole Zucker, Erin Manning et Martin Lefebvre, ainsi que Thomas Waugh, le directeur du programme lorsque j'ai commencé mes études.

Je remercie l'Unisinos (Université du Vale do Sinos, Brésil) pour tout l'appui reçu à la fin de mon processus d'écriture.

Écrire un mémoire dans un autre pays est un défi qui exige de précieux soutiens. Je remercie alors Pascal Lelarge et Isabelle Lacroix pour la révision linguistique. Je remercie également mes amis Camila Blos, Sylvain Tessier, Jennifer Carter, David Sinclair, Mirtes et Michel Arcand, Oumar Kane, Daniel Schorr, Belinda Oldford, Warwick Long, Roc Pilon, Mustafa Uzuner, Van Ha, André Lemos et Mari Fiorelli pour tout l'appui reçu pendant mon séjour à Montréal.

Je remercie aussi Osmar et Cecilia Leonardelli pour leur visite; Enéas de Souza, Marcus Mello et Giba Assis Brasil pour les conversations stimulantes sur le cinéma; mes grands amis Fabiano de Souza (frère de cinéphilie avec qui j'ai vu mon premier Rivette)

et Gabriela Motta (qui m'a rendu visite à Montréal avec la petite Maria Clara dans son ventre). Je remercie aussi mon frère Beto, ma sœur Viviane et mon adorable et incroyable mère Nazaré. *In memoriam*, je remercie mon père, José Augusto, qui est parti trop tôt.

Enfin, je ne trouve pas les mots pour remercier Suzi pour son intelligence et son amour ; et mon fils Guto, qui ne sait pas à quel point il a été important durant tout le temps de la réalisation de ce mémoire de thèse.

Muito obrigado !

TABLE DES MATIERES

La mise en scène du corps

dans *La Belle noiseuse*, de Jacques Rivette

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 Qu'est-ce que la (les) mise(s) en scène(s) ?	19
1.1 Les origines du terme.....	19
1.2 Mise en scène d'une nouvelle vague	29
1.3 La mise en scène en question	40
1.3.1 Au-delà de <i>l'Amour fou</i>	46
1.4 Une mise en scène sous contrôle subtil, des corps encore libres	66
CHAPITRE 2 Peinture et cinéma, problèmes de mise en scène (ou comment mettre en scène un corps qui peint)	71
2.1 La Mise en scène dans la peinture	74
2.1.1 Le nu – et, plus précisément, le nu féminin	77
2.1.2 Peinture et récit.....	79
2.2 Mise en scène de la peinture au cinéma.....	82
2.2.1 Deux visions sur l'acte de peindre	86
2.3 L'acte de peindre en tant qu'action du corps	92
CHAPITRE 3 Où l'on scrute les mystères de <i>La Belle noiseuse</i>	99
3.1 Ce jour-là, un lundi de début de juillet, entre quinze et seize heures.....	100
3.1.1 Marianne(s), Nicolas, Porbus	102
3.1.2 L'invasion du château : Magali, Liz, Frenhofer	106
3.2 Le dîner (presque) sur l'herbe.....	113
3.2.1 Divertimento.....	115
3.3 Les séances de peinture	120
3.3.1 Le premier jour : bruit contre silence	121

3.3.2 Le deuxième jour : le corps entier, pas de morceaux	129
3.3.3 Le troisième jour : après la pause, Marianne cherche sa pose	134
3.3.4 Quatrième jour : la belle noiseuse – le geste.....	139
3.4 Liz et le château hanté : vie et mort	146
3.5 La fin : vie et mouvement.....	154
CONCLUSION	157
BIBLIOGRAPHIE.....	165
APPENDICE Filmographie de Jacques Rivette.....	174

INTRODUCTION

J'ai envie depuis longtemps, peut-être je ne le ferai jamais, de faire un film sur l'approche des corps, les regards sur les corps, mais j'ai très peur de le faire parce que c'est très difficile et je n'ai pas encore trouvé la méthode qui permettrait de le faire d'une façon qui semblerait juste.

Jacques Rivette¹

L'affirmation citée ci-dessus a été faite par Jacques Rivette dans le documentaire *Jacques Rivette, le veilleur*, réalisé par Claire Denis et Serge Daney en 1990. À ce moment-là, Rivette avait récemment lancé *La Bande des quatre* (1989) et ne savait pas encore que son prochain projet deviendrait *La Belle noiseuse* (1991). Lue aujourd'hui, les ans aidant, la phrase semble se référer avec exactitude à ce film « sur l'approche des corps ».

Commencer ce mémoire de thèse par cette citation revient à courir un risque : celui de sembler rechercher de manière commode, dans les mots du réalisateur, la justification de notre approche. Comme si, vu que le propre réalisateur a si bien synthétisé l'idée du film que nous nous proposons d'investiguer, était lancée la question : pourquoi dépenser d'autres mots avec celui-ci ? De fait, des substantifs tels que regards, corps, peur, méthode, façon et des adjectifs comme difficile et juste représentent des idées qui, articulées, fonctionnent presque comme des bornes parfaites orientant tout ce que l'on peut penser à propos de *La Belle noiseuse*. Cela fait

¹ Dans le documentaire *Jacques Rivette, le veilleur* (Claire Denis, 1990).

en sorte que la propre entreprise de notre travail paraît inutile ou, au minimum, injustifiée.

C'est toutefois inspiré par l'œuvre de Rivette lui-même que nous assumons ce risque. C'est une œuvre un peu moins populaire et moins foisonnante que celle de ses collègues de la *Nouvelle Vague*, mais elle présente, après une révision attentive, une cohérence thématique et formelle singulière. Parmi les nombreux thèmes récurrents, nous pouvons citer le complot, les relations homme / femme, le théâtre ou le corps (principalement le corps féminin). Cependant, nous pourrions difficilement taxer la reprise de ces thèmes dans différents films de simple répétition; les voir et les revoir indique justement le contraire. La richesse de l'œuvre de ce réalisateur semble précisément venir de la recombinaison de ces éléments, de l'exploration de nouvelles possibilités et des variations de regards sur eux. À chaque nouvelle combinaison, d'autres nouvelles possibilités sont générées, et souvent la genèse d'un nouveau film se situe précisément dans une idée à peine ébauchée dans le film précédent. Comme exemple, oublions l'affirmation faite dans *Le Veilleur* et concentrons-nous plutôt sur le film précédent réalisé par Rivette. Dans une scène de *La Bande des quatre*, Thomas, un homme mystérieux qui surveille les étudiantes d'un cours de théâtre, rencontre Claude, l'une d'elles, dans un endroit isolé. Claude craint que Thomas fasse partie de quelque secte secrète, mais ce dernier lui indique faire partie d'un groupe qui recherche des œuvres d'art volées. À ce moment du film, il pense que le petit ami de Cécile, collègue de Claude, peut être impliqué dans le trafic d'un tableau du XIX^e siècle titré *La Belle noiseuse*, du peintre Frenhofer. Claude déclare qu'elle n'a jamais entendu parler de celui-ci. Or, Frenhofer est le personnage peintre du *Chef-d'œuvre inconnu*, nouvelle de Honoré de Balzac publiée en 1831 qui raconte l'histoire d'un peintre essayant pour la

deuxième fois de terminer un tableau avec un nouveau modèle. Il est ensuite difficile de déterminer si Thomas a inventé l'histoire pour Claude ou si le peintre Frenhofer fait partie de l'univers de *La Bande des quatre*. Peu importe. Ce qu'il est intéressant de noter ici, c'est la façon dont Rivette est capable de prendre une idée brièvement travaillée dans un film pour l'exploiter d'une autre manière, la décortiquer, voire l'exténuer, jusqu'à ce qu'elle engendre de nouveaux points de vue, de nouvelles focalisations, de nouvelles idées et, finalement, de nouveaux films. Cela semble être une démarche habituelle de ce réalisateur connu pour ses longs films. Nous nous inspirerons de cette démarche pour poursuivre notre entreprise.

Pour autant qu'elle synthétise de manière exacte – même si prémonitoire – l'idée du film *La Belle noiseuse*, la citation qui débute ce travail n'est qu'un point de départ, tout comme elle est le point de départ de la nouvelle de Balzac. C'est une idée exprimée verbalement, qui sert de motivation pour que Rivette fasse un film dont le sens est justement d'explorer toutes les combinaisons possibles de tous ces « substantifs » et « adjectifs ». De cette phrase, l'idée devient film, un film qui multiplie et amplifie les questions qui l'ont motivé. Servons-nous alors de la même approche, et faisons la recombinaison des éléments de cette citation qui permettra d'explicitier l'intention du présent travail.

Méthode, corps, façon, juste : ce sont des termes chers à la mise en scène de Jacques Rivette, depuis son époque de critique dans les *Cahiers du Cinéma* (1953-1959, en plus d'être rédacteur en chef de 1963 à 1965). En tant que personne qui considérait l'acte de *penser* le cinéma comme une manière de *faire* du cinéma, ce réalisateur était probablement le plus fervent défenseur de la mise en scène en tant que concept fondamental dans la pratique filmique et pour la formulation du cinéma d'auteur.

La mise en scène apparaît comme la méthode, la manière de trouver le ton juste², ce qui faisait que le metteur en scène était plus qu'un simple réalisateur. Pour Rivette jeune critique, la mise en scène n'est pas qu'un élément du cinéma : elle constitue aussi sa propre justification. C'est que le cinéma, cet « art de déplacer le corps »³, est l'art de la mise en scène. L'insistance sur ce thème fait en sorte que Rivette donne à ce terme un sens particulier qui va, en fin de compte, servir de base pour son œuvre future.⁴

La notion de mise en scène est alors centrale dans les films de Rivette, non seulement en tant que question formelle ou comme sujet (beaucoup de ses films portent sur le théâtre ou sur des gens travaillant à la mise en scène au théâtre) mais également en tant que méthode, surtout en ce qui concerne le travail du réalisateur avec le corps des acteurs. L'attention particulière que Rivette a portée à la mise en scène l'a amené, surtout pendant les années 1970, à radicaliser l'emploi de l'improvisation avec les acteurs sur le plateau. C'est à partir du questionnement de la nature même de la mise en scène que ce tournant va arriver. Bien que sa carrière ait pris une autre orientation dès les années 1980 – il laisse de côté l'improvisation et met en valeur le scénario –, le travail de mise en scène au sens d'organisation du corps dans l'espace continue à être la préoccupation principale de ce réalisateur.

La mise en scène dans *La Belle noiseuse* est, pour autant, une question centrale de l'investigation de ce mémoire, de la même façon que la question de la mise en scène du corps est primordiale dans ce film. Dans aucun autre film de Rivette cette question

² Voir Frappat, Hélène. *Jacques Rivette, Secret Compris*. Paris : Les Éditions Cahiers du Cinéma, 2001, p. 73-77.

³ Dans Michel Ciment et Jacques Zimmer (sous la direction de), *La Critique de cinéma en France*. Paris : Ramsey Cinéma, 1997, p. 381.

⁴ Voir Frappat, Hélène. *Op. cit.* ainsi que De Baecque, Antoine. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d'une revue. Tome 1 (1950-1959)*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 1991.

n'a été aussi explicitement thématifiée, et des questions de mise en scène sont posées, même si elles sont camouflées dans le récit qui porte sur la peinture. Quelle est la meilleure manière de peindre un corps ? Que tirer de ce corps, que rechercher en lui et que doit-il offrir ? Voilà les principales questions que se pose Frenhofer, le peintre. Le processus ne sera pas facile, et durant les quatre heures de durée du film, c'est cette « bataille » entre lui et Marianne, le modèle, qui sera au centre du récit – récit autour duquel circuleront peu de personnages secondaires. Et tout au long du film, ces questions convergeront vers une question plus large, à savoir comment mettre en scène les corps ? Sous cette optique, ce film peut aussi être considéré comme une expression des principales préoccupations esthétiques de ce réalisateur.

Toutefois, nous ne nous contentons pas de considérer cette constatation comme suffisante pour comprendre le film. D'abord, parce que bien que soit adopté ici un point de vue d'auteur – dans le sens où nous croyons que Rivette a construit un corpus cinématographique cohérent à la fois formellement et thématiquement –, nous n'adopterons pas la position presque tautologique prise par une bonne partie de la critique dite d'auteur qui croit que si le film est le résumé de l'œuvre d'un auteur, alors il est son chef-d'œuvre. Nous ne nous limiterons pas non plus à rechercher dans le film les traductions des idées préalablement exposées par ce réalisateur dans ses textes. Nous préférons adopter une position proche de celle défendue par Umberto Eco dans « *Between Author and Text* »⁵. Dans ce texte, Eco plaide qu'au lieu de rechercher l'intention de l'auteur ou l'intention du lecteur, il vaudrait mieux rechercher ce que serait l'intention du texte. Cette dernière ne résiderait ni dans l'intention de l'auteur, ni dans

⁵ « *Between Author and Text* » dans Eco, Umberto. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

une lecture particulière quelconque⁶. Affirmer que *La Belle noiseuse* est la parfaite expression de l'esthétique de Rivette ne sert alors que d'élan pour notre travail, et cette affirmation ne constitue jamais notre point d'arrivée – de la même manière que nous ne considérons pas le film comme un point d'arrivée de son œuvre ni comme un « aboutissement » esthétique. Ce réalisateur a réalisé d'autres films après celui-ci, films dans lesquels ses questions de mise en scène ont été explorées à la fois formellement et thématiquement et ce, grâce à d'autres recombinaisons. Dans les chapitres à suivre, nous espérons alors non seulement démontrer pourquoi nous considérons ce film comme une expression des principales préoccupations esthétiques de ce réalisateur, mais aussi montrer comment l'expressivité de ce film se présente et nous amène à nous poser les questions les plus importantes de ce mémoire.

Le premier pas de notre travail se présente ainsi : pour en arriver à la mise en scène de ce film, il est alors fondamental de comprendre ce que représente la mise en scène pour Jacques Rivette. Mais pour que cette compréhension soit satisfaisante, il faut également mener deux autres investigations. La première porte sur le terme de mise en scène proprement dit. Qu'est-ce que la mise en scène ? Quels sont les sens que ce terme a déjà acquis, avant et après le cinéma ? Comment ce terme a-t-il été modelé par Rivette dans ce qu'il comprenait comme étant son sens principal ? C'est un mouvement qui passera du général vers le spécifique. La deuxième investigation, pour sa part, partira de cet aspect spécifique pour le transférer vers l'œuvre de l'auteur en répondant à ces questions : comment cette idée personnelle de mise en scène a-t-elle évolué avec le temps ? Comment apparaît-elle dans ses films ?

⁶ *Ibid*, pp. 67-88.

Cela sera donc le principal objectif du premier chapitre de ce mémoire. Pour appuyer la ligne d'investigation historique sur la mise en scène, nous nous servirons d'abord d'œuvres qui explorent la notion théâtrale de ce terme, principalement *La mise en scène contemporaine* de Patrice Pavis⁷, et le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin⁸. Ces deux livres font référence à l'historicisation de la mise en scène. D'autre part, pour l'analyse du parcours de ce terme lorsque appliqué au cinéma, deux livres de Jacques Aumont apparaissent fondamentaux : *Le Cinéma et la mise en scène*⁹ et *La Mise en scène*¹⁰ (dirigé par Aumont). Nous ne nous déroberons cependant pas à la recherche d'autres références de notions différentes reliées à ce terme et qui nous aident à mieux comprendre les transformations par lesquelles il est passé. Nous chercherons aussi à comprendre ce que Jacques Rivette entend par mise en scène, à la fois à travers ses textes (principalement ceux écrits durant les années 1950 pour les *Cahiers du Cinéma*¹¹) ainsi que dans les analyses contenues dans *Jacques Rivette : critique et cinéaste*¹², sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues. Lesdites analyses ont été fondamentales pour montrer plusieurs rapports entre les productions écrites et filmiques de Rivette. Pour finir, ce chapitre fera également usage de brèves analyses comparatives de certains de ses films. Pour ce faire, les lectures et relectures des livres peu nombreux mais essentiels sur l'œuvre de Rivette se sont révélées importantes. Citons plus spécifiquement *Poétique de la singularité au cinéma : une lecture croisée de*

⁷ Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*, Paris : Armand Colin, 2007.

⁸ Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991.

⁹ Aumont, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin, 2006.

¹⁰ Aumont, Jacques (direction). *La mise en scène*. Paris: De Boeck, 2000.

¹¹ Dans Frappat, Hélène. *Op. cit.* et De Baecque, Antoine. *Op. cit.*

¹² Liandrat-Guigues, Suzanne. *Jacques Rivette : critique et cinéaste*. Paris: Lettres modernes Minard, 1998.

*Jacques Rivette et Maurice Pialat*¹³, de Évelyne Jardonnet, qui démontre un choix minutieux et nullement évident d'éléments récurrents dans les films. De la même façon, *Jacques Rivette, secret compris*¹⁴, de Hélène Frappat, est un tissage poétique entre biographie et œuvre du cinéaste, qui fourmille d'idées révélatrices et de précieuses informations. Ces deux chercheuses montrent des visions différentes mais également riches sur les films de Rivette, faisant éclore ici et là des interprétations qui ont inspiré mes propres lectures. Le film *Jacques Rivette, le veilleur*, réalisé par Claire Denis en 1990, est également une source très importante.

À la croisée d'une étude historique du terme mise en scène et de l'œuvre de Jacques Rivette, j'ai divisé la filmographie de ce dernier en trois phases. Le critère de cette division, arbitraire comme tout autre, a pris en considération des changements stylistiques importants qui coïncident avec certains changements dans le processus de travail de Rivette. Bien que l'étude de la mise en scène soit l'objectif principal et que nous ne nous préoccupions pas de l'intention de l'auteur exprimée dans le film, nous chercherons à montrer pourquoi, dans le cas particulier de ce réalisateur, l'étude de certaines caractéristiques de son processus de travail est indissociable de la manifestation de la mise en scène. Les arguments et critères pour une telle division seront exposés tout au long du chapitre 1.

Pour aller plus loin, revenons à certains mots présents dans la citation qui ouvre ce mémoire. Regards, corps, méthode, façon, difficile. *La Belle noiseuse* traite non seulement du regard d'un peintre sur le corps d'un nouveau modèle posant pour lui,

¹³ Jardonnet, Évelyne. *Poétique de la singularité au cinéma: une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat*. Paris : L'Harmattan, 2006.

¹⁴ Frappat, Hélène. *Op. cit.*

mais cette œuvre représente aussi le long processus par lequel ce peintre arrive à son objectif. Sont également des interrogations du peintre les questions suivantes : Comment peindre un corps ? Comment l'aborder, comment le représenter, que tirer de lui ? Ces questions se rapprochent, évidemment, des questions posées par une mise en scène du corps du peintre lui-même. Une investigation qu'il nous semble essentielle d'explorer concerne alors certaines relations entre le cinéma et la peinture, ce dont traite le deuxième chapitre de ce travail.

Des diverses œuvres qui explorent ces relations, citons-en certaines qui ont été fondamentales pour le développement de quelques réflexions ici contenues. Tout d'abord, *Cinema and Painting : How Art is Used in Film*¹⁵, de Angela Dalle Vacche, nous propose une série d'analyses sur les possibles « apparitions » de la peinture au cinéma. Bien que l'auteure centre son livre sur des cas spécifiques, la clarté de ses analyses et sa capacité à identifier différentes manifestations « picturales » dans les films ont été fondamentales pour l'appréciation de diverses possibilités. Sur l'influence mutuelle entre les deux arts, il existe également *Décadrages : Peinture et Cinéma*¹⁶, de Pascal Bonitzer, dont les réflexions organisées sous forme de recueil nous ont inspiré des idées qui vont au-delà de l'approche de Dalle Vacche. Enfin, nous ne pouvons oublier de citer *L'Œil interminable*¹⁷, de Jacques Aumont, livre qui nous propose un traitement approfondi des relations entre peinture et cinéma et ce, non seulement à travers leurs influences mutuelles, mais en proposant aussi une cartographie génétique commune à

¹⁵ Dalle Vacche, Angela. *Cinema and Painting – How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.

¹⁶ Bonitzer, Pascal. *Décadrages : Peinture et Cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, 1985.

¹⁷ Aumont, Jacques. *L'Œil interminable*. Édition revue et augmentée. Paris: Éditions de la différence, 2007.

elles deux. Les questionnements quant aux limites du représentable dans ces deux domaines sont importants pour une bonne part de ce que nous explorerons dans ce mémoire.

La peinture a déjà été représentée au cinéma de diverses manières, soit à travers la biographie de peintres, soit par l'émulation visuelle de peintures célèbres, soit dans le dialogue imagétique entre ces deux moyens. Dans le cas de la peinture figurative, et plus spécifiquement de la figure du corps humain, sa représentation au cinéma tend à recourir dangereusement au conflit psychologique entre l'artiste (généralement exemplifié comme confus, capricieux) et le modèle qui pose (celle-ci apparaît souvent ingénue, mais aussi de manière inattendue sagace). *La Belle noiseuse* n'évite pas ce conflit, mais ce film centre sa mise en scène sur la présence physique des deux personnages; plus important que les motivations qui animent les personnages est ce qui résulte de la lutte entre les deux corps fermés en un espace exigu durant une bonne partie du temps.

Ces deux corps partent des représentations communes et traditionnelles, presque des clichés : le peintre en crise et le modèle qui est « transformé » par celui-ci. Comme, pendant une bonne partie du film, nous voyons le corps de Marianne (Emmanuelle Béart) nu, il est aisé de déduire que nous sommes en présence d'un autre film utilisant le mode fétichiste du « *male gaze* », pour utiliser les termes de Laura Mulvey¹⁸. Son texte « Visual Pleasure and Narrative Cinema » est une référence dans les études cinématographiques pour la démonstration que le plaisir fourni par la plupart des films narratifs provient de l'identification avec le personnage masculin. Selon

¹⁸ Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Dans *Feminism and Film* (dirigé par E. Ann Kaplan). Oxford: Oxford University Press, 2002.

Mulvey, dans ces films, la présence de femmes servirait en majorité à offrir un plaisir voyeuriste aux hommes. Cette formulation est complémentaire à l'œuvre de John Berger, qui démontre comment le nu féminin a servi d'objet pour le regard masculin dans l'histoire de l'art¹⁹. Une lecture rapide de *La Belle noiseuse* le placerait facilement au sein du grand groupe de films qui utilisent le corps féminin comme objet de plaisir visuel pour le regard masculin. Ce mémoire va rejeter ce jugement pour deux motifs. Premièrement, pour une raison intrinsèque au film : à aucun moment, parmi ceux où le corps de Marianne/Béart est exposé, il ne semble y avoir d'exploitation fétichiste de ses particularités physiques. Nous tenterons dans les chapitres 2 et 3 de montrer comment certaines procédures de mise en scène de *La Belle noiseuse* rejettent cette fétichisation du corps féminin.

Le second motif pour lequel nous refusons de taxer ce film de fétichisme s'appuie sur un bref souvenir de l'œuvre de Jacques Rivette. Parmi le quintette principal de réalisateurs de la Nouvelle Vague, Rivette est certainement celui qui met, de manière plus fréquente et critique, la femme comme personnage principal questionnant les systèmes de répression et donnant voix et corps à sa rébellion et à sa fantaisie. Les exemples ne manquent pas : *La Religieuse* (1966), *L'Amour fou* (1968), *Céline et Julie vont en bateau* (1974), *Duelle* (1975), *Jeanne la pucelle* (1993), *Haut bas fragile* (1995), entre autres, présentent non seulement des femmes comme protagonistes de même qu'ils essayent, chacun à sa manière, d'incorporer le regard féminin au film. Cela ne veut pas dire que ce centrage sur la figure féminine exempte Rivette de la critique féministe. Geneviève Sellier montre comment un personnage tel que celui d'Anne, de *Paris nous appartient* (1960), représente encore la figure féminine comme le

¹⁹ Berger, John. *Ways of Seeing*. Gloucester : Peter Smith Publisher, 1972.

personnage perdu, qui a besoin d'un « guide » (le directeur de théâtre) pour se découvrir dans la ville ²⁰. Ce traitement donné au personnage féminin ne serait pas si loin que cela de la misogynie plus explicite des films de Chabrol, par exemple. Même en tenant compte de cela, il nous semble encore juste d'affirmer la différence significative de l'œuvre de Rivette par rapport à celle de ses collègues en ce qui concerne la représentation de la femme. Nous n'affirmons pas que l'œuvre préalable d'un auteur a suffisamment de force pour dispenser de façon critique un film du sexisme dont il peut être accusé. Nous pensons simplement être tenus de considérer, dans le cadre du jugement d'une possible caractéristique sexiste du film, que l'œuvre entière de l'auteur ne corrobore pas cette idée. Que ce soit du fait de sa mise en scène ou compte tenu de la filmographie de son réalisateur, *La Belle noiseuse* ne nous semble pas exposer le corps féminin comme objet du regard masculin. S'il est un corps féminin exposé pour un peintre masculin, nous pouvons dire que ce dernier est un personnage historiquement justifié, pour ne pas dire plus que connu, et que le film va problématiser cette question, comme nous le montrerons dans les prochains chapitres.

Répetons-le : le thème du peintre en crise n'est en aucune manière inédit au cinéma. Il arrive au contraire à devenir un cliché. Selon notre optique, *La Belle noiseuse* échappe à ce cliché pour deux raisons. D'abord, ce film transforme le processus créatif du peintre non seulement en son thème, mais aussi en sa propre matière, à partir du moment où les questions de mise en scène de ce processus sont posées par la caméra elle-même : comment filmer un peintre qui se demande comment peindre un corps ? Autrement dit, la question générale « comment filmer un corps » ne se limite pas à la

²⁰ Voir Sellier, Geneviève. *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*. Paris : CNRS éditions, 2005, p.115-117.

manière dont est filmé le corps nu du modèle, mais aussi à la façon dont est filmé le peintre, soit quand il est en action, soit quand il interagit avec ce modèle. Et de cette interaction survient le second motif, qui fait en sorte que le film échappe au lieu commun sur les « peintres en crise ». Même si, jusqu'à un certain moment du film, sa narration tend vers une histoire d'inspiration à la *Pygmalion* (c'est-à-dire un créateur qui « fait » sa créature), le développement de *La Belle noiseuse* tend vers le contraire : c'est à partir de l'interaction active entre peintre et modèle qu'est faite l'œuvre, que l'histoire avance, que les personnages sont transformés.

Le chapitre 3 de ce mémoire s'en tiendra ainsi à l'analyse de quelques séquences de *La Belle noiseuse*. C'est dans ce chapitre que nous pourrons approfondir davantage l'analyse de la mise en scène dans ce film et la comparer avec les termes abordés dans les chapitres précédents. Les séquences ont été choisies par leur spécificité et leur potentiel à générer des éléments importants pour une interprétation générale. Ainsi, nous incluons l'analyse du début et de la fin du film, car nous pensons que ces séquences contiennent de précieuses informations sur sa forme, ainsi que sur ses personnages.

Nous analyserons également une séquence qui, à première vue, ne semble pas avoir une importance particulière pour le récit, où le groupe de visiteurs (Marianne, son amoureux et Porbus, qui les présente au peintre) dîne chez Frenhofer, juste avant l'invitation pour que Marianne devienne son modèle. Cette scène sera comparée à la même scène dans *Divertimento*, la version courte de *La Belle noiseuse*. Les

différences de découpage et de mise en scène, accentuées par la propre nature singulière de cette version²¹, justifient pleinement cette analyse comparative.

Seront évidemment analysées les séquences du processus de peinture et de l'interaction entre Frenhofer et Marianne. L'idée est de montrer comment sont effectués le mouvement et les actions entre les corps, et de révéler la différence de mise en scène dans les moments où ils sont plus « séparés » dans le tableau – c'est-à-dire Marianne en pose et Frenhofer en train de peindre.

À la fin du troisième chapitre, nous nous arrêterons brièvement sur des courtes séquences dans lesquelles le personnage de Liz, la femme de Frenhofer, joue un rôle décisif. Il s'agit de la séquence où elle reçoit les visiteurs chez elle, hors de la présence du peintre, de la séquence où elle converse avec ce dernier sur la nouvelle tentative de réalisation de l'ouvrage, et de la séquence où elle apparaît sur son lieu de travail – elle est taxidermiste. Ce personnage nous semble essentiel pour comprendre l'organisation spatiale du film – comment l'espace du couple est envahi (par Marianne, principalement, mais aussi par Nicolas et Porbus) et comment le mystère de leurs vies peut être bouleversé.

Approche des corps, regards sur les corps, peur : nous pensons que c'est dans ces idées mises presque côte à côte dans l'affirmation de Jacques Rivette qui ouvre ce mémoire que réside la clef pour la compréhension du film, ou pour le moins la clef de la compréhension de la force du film. Parce que la peur de Rivette de trouver une « façon juste » de montrer cette « approche des corps » se doit, en grande partie, à une

²¹ *Divertimento*, fait en fonction d'un accord préalable avec le producteur du film, a été monté ensuite à partir des prises non utilisées et des restes de coupure de la version longue. De cette manière, il n'existe aucun photogramme en commun entre les deux versions.

attraction risquée d'aborder le mystère – le mystère de la création, côtoyant d'autres mystères éparpillés tout au long du film, dans son histoire, dans sa construction, dans ce qu'il montre et dans ce qu'il ne montre pas. Cette idée de mystère n'est pas, comme nous le montrerons, une nouveauté dans l'œuvre de ce réalisateur : elle est la force motrice de pratiquement tous ses films. *La Belle noiseuse*, cependant, semble aller plus loin dans l'idée « d'incorporation » de ces mystères, comme aucun film de ce cinéaste ne l'avait fait auparavant.

La question « comment aborder ce mystère ? » résume d'une certaine manière la peur de Rivette devant l'idée du film, et elle va guider tout notre chapitre 3. Pour ce faire, nous nous servirons de quelques concepts théoriques qui ne se contentent pas d'un régime de représentation mais tentent de créer une pensée sur ce que serait un régime de sensations. Nous chercherons à établir un pont entre une théorie pionnière du cinéma et une approche théorique plus récente. Dans le premier cas, nous mettrons en relief les idées d'André Bazin²² comme étant fondamentales dans la conception cinématographique du réalisateur. Nous verrons comment Bazin a influencé Rivette « le critique » et aussi de quelle façon nous pouvons voir sa pensée dans les films du réalisateur. Dans le second groupe, nous oserons proposer des réflexions à partir principalement de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty ainsi que de la pensée de Gilles Deleuze.

Merleau-Ponty est l'un des premiers philosophes de la phénoménologie à aborder directement le cinéma dans « Le cinéma et la nouvelle psychologie »²³.

²² Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? – Édition définitive*. Paris : Éditions du Cerf, 1975.

²³ Merleau-Ponty, Maurice. « Le cinéma et la nouvelle psychologie ». Dans *Sens et Non-sens*. Paris : Ed. Nagel, 1966.

Cependant, ce n'est pas cet ouvrage, mais plutôt *Phénoménologie de la perception*²⁴ et *L'Œil et l'esprit*²⁵ qui nous semblent correspondre aux idées auxquelles la mise en scène dans *La Belle Noiseuse* nous amène à penser. Le premier est fondamental pour développer une phénoménologie qui nie la supériorité de l'esprit par rapport au corps présent dans la culture d'influence chrétienne. Le deuxième livre, que Merleau-Ponty écrit à la fin de sa vie, nous offre pour sa part une puissante réflexion esthétique d'approche phénoménologique de Merleau-Ponty sur l'acte de création et l'expression dans l'art, spécialement la peinture. Nous adopterons ainsi le parti pris phénoménologique dans l'interprétation de *La Belle noiseuse* puisque, comme nous le rappelle Dudley Andrew, « *the point of departure for a phenomenologist is not the text but rather the act of reading or interpreting* »²⁶. Andrew défend l'influence de la phénoménologie dans l'herméneutique, qui a, selon l'auteur, la tâche de découvrir « ce que nous devons faire quand nous ne comprendrons pas ce qu'on lit »²⁷.

Dans ce sens, l'œuvre de Deleuze nous offre une ligne de pensée complémentaire. Dans ses deux livres sur le cinéma, *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*²⁸, Deleuze a développé une façon de repenser le cinéma en essayant de rendre compte de la complexité du cinéma classique ainsi que du cinéma moderne à partir des films eux-mêmes, et ce en critiquant l'influence linguistique et lacanienne dans la théorie du cinéma²⁹. D.N. Rodowick résume ainsi la proposition deleuzienne « *there is no*

²⁴ *Id. Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

²⁵ *Id. L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

²⁶ Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984, p.178.

²⁷ "What we have to do when we do not understand what we read." Ma traduction. Dans Andrew, Dudley. *Op. cit.*, p. 179.

²⁸ Deleuze, Gilles. *L'Image-mouvement et L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985.

²⁹ Rodowick, D.N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. London : Duke University Press, 1997, p. xi.

thinking other than thinking-through »³⁰. Quoique Deleuze critique les limites de la phénoménologie de Merleau-Ponty pour la compréhension du cinéma³¹, nous voyons une claire influence de la phénoménologie dans la pensée deleuzienne à travers la possibilité de correspondance entre corps et pensée. C'est un autre ouvrage de Deleuze qui n'est pas spécifique au cinéma, pourtant, qui nous fournit des éléments plus précis pour notre recherche : dans *Francis Bacon – Logique de la sensation*³², l'analyse des tableaux du peintre cherche dans les éléments internes de ceux-là la compréhension sur les sensations qu'ils nous transmettent. Deleuze pense *au travers* de Francis Bacon pour créer des concepts qui nous aident à comprendre ce que, d'abord, le langage ne permet pas d'expliquer. Ce livre nous offre, avec *L'Œil et l'esprit*, de Merleau-Ponty, des modèles pour penser la création qui nous semblent justes pour l'analyse d'un film comme *La Belle noiseuse*.

L'idée n'est en aucune manière de s'ancrer dans des concepts théoriques aussi divers pour justifier l'analyse du film. En effet, la proposition de ce travail est autre. À l'aide d'idées qui nous paraissent fondamentales pour la compréhension non seulement de ce qu'est le cinéma, mais aussi de ce qu'il suggère en significations au-delà de la représentation directe, nous chercherons à cerner le mystère de la mise en scène du film afin de mieux le comprendre, ou, du moins, de définir ses contours et ses limites. Nous chercherons également à comprendre combien de ce mystère advient de sa mise

³⁰ *Ibid.*, p.6.

³¹ « *Although phenomenologists like Merleau-Ponty granted an abnormality to the cinema, and, thereby, a certain privilege, this abnormality exists within a regime of normal perception, which is anchored and centered.* » Flaxman, Gregory. « Cinema Year Zero ». Dans *The Brain is the Screen*. Sous la direction de Gregory Flaxman. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000, p. 105-106.

³² Deleuze, Gilles. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

en scène et à réévaluer, à partir de là, ce qu'est réellement cette mise en scène du corps pour Jacques Rivette.

Nous parlons de cerner le mystère de la mise en scène du film. Ce n'est pas sans crainte que nous faisons cela. Tout d'abord, la crainte de ne pas parvenir à délimiter les contours de manière suffisante pour comprendre un peu plus notre objet d'étude. Ensuite, et au contraire de la précédente, la crainte, qu'en scrutant le mystère de ce film, nous en venions à perdre complètement l'admiration sublime qu'un jour il a éveillée en nous en raison de son mystère. Mais c'est avec le pari que la compréhension du fonctionnement de ce mystère n'annulera pas ses effets, effets qui se multiplient dans d'autres films ou à chaque visionnement de *La Belle noiseuse*, que nous acceptons le défi et que nous courrons les risques qui en résulteront.

CHAPITRE 1

Qu'est-ce que la (les) mise(s) en scène(s) ?

1.1 Les origines du terme

Lors d'une conférence donnée en janvier 2010 à l'Université Concordia, Christian Keathley a parlé des raisons qui l'ont conduit à considérer le « découpage » comme un « terme perdu » dans la critique cinématographique américaine³³. Pour cet auteur, des raisons historiques et culturelles expliquent qu'un terme aussi fermement défini par Noël Burch et ostensiblement utilisé par la critique française ne soit pratiquement pas utilisé dans la critique cinématographique du nouveau continent – ou qu'il soit facilement réduit à ce que l'on appelle le découpage technique, quand la définition de Burch amplifie certainement sa signification. Selon Burch, il existe deux autres formes de découpage (donc trois au total), l'une d'elles étant constituée d'une série de processus mentaux faits par le réalisateur en choisissant de découper la scène en plans. En allant plus avant, le découpage final serait effectué au moment du montage, lorsque le réalisateur et le monteur redéfiniraient les plans filmés à partir du choix des prises et de la définition de nouvelles coupures³⁴. Abandonné ou déformé, le concept de *découpage* a tiré son origine d'une pratique cinématographique sujette alors aux changements des pratiques par rapport à l'époque, aux différents pays, voire aux différents groupes. Comprendre l'utilisation de ce terme dans un contexte déterminé

³³ *Cinephilia's Missing Term : Découpage*. Conférence donnée par Christian Keathley à l'Université Concordia le 5 février 2010. Organisé par Arthemis (Advanced Research Team on History and Epistemology of Moving Image Study). Montreal, Canada.

³⁴ Burch, Noël. *Praxis du cinéma*. Paris : Gallimard, 1969, p.11-12.

exige, nécessairement, de comprendre l'évolution de ses différentes utilisations et ce, même si ces différences paraissent souvent assez subtiles. Partant de ce raisonnement, un terme tel que mise en scène, provenant également d'une pratique (théâtrale ou cinématographique), doit aussi être compris dans l'extension de ses différentes acceptions. L'objectif de ce chapitre est alors de comprendre les différentes acceptions de l'expression mise en scène afin de comprendre l'idée spécifique de ce terme pour Jacques Rivette.

L'expression « mise en scène » est aujourd'hui généralement employée comme synonyme de « réalisation », et elle est d'ailleurs utilisée telle quelle dans plusieurs langues (même si l'anglais et le portugais préfèrent la graphie « *mise-en-scène* »). Dans la critique cinématographique, ou même dans des articles de fond, il n'y a pas toujours nécessairement la distinction entre le metteur en scène, le réalisateur ou encore la figure plus problématique d'« auteur » (problématique dans la mesure où le cinéma est une pratique essentiellement collective). Bien que, dans de nombreux cas, une telle distinction se montre inutile, la spécificité du présent travail (montrer comment la mise en scène est pensée par Jacques Rivette dans *La Belle noiseuse*) nous oblige à rechercher plus profondément l'origine et les notions de la mise en scène dans l'histoire du cinéma.

Le concept de mise en scène tire son origine du théâtre et surgit de manière spécifique au XIX^e siècle. Bien évidemment, sans l'attention conceptuelle adéquate, nous pouvons penser que, depuis que la scène existe, c'est-à-dire depuis que le théâtre existe, il existe le « mis en scène ». De fait, déjà dans le théâtre de la Grèce Antique, il existait un responsable de l'organisation matérielle de la représentation³⁵.

³⁵ Voir Pavis, Patrice. *Op. cit.*, p.14.

Historiquement, pourtant, il est connu que jusqu'au XIX^e siècle, ce qui était mis en scène ne servait qu'à résoudre un problème circonstanciel. Dans la majorité des cas, l'acteur apportait son propre costume, le groupe fournissait ses objets, et tout était organisé en s'adaptant aux différents espaces où les pièces étaient mises en scène. S'il existait un « metteur en scène », celui-ci se limitait à jouer le rôle d'un quelconque responsable de l'arrangement de ce dont on disposait dans les conditions scéniques de chaque occasion. Comme l'a bien spécifié Michel Corvin, jusqu'à cette époque, la mise en scène était «une fonction anonyme, plus technique qu'artistique, qui consist[ait] à réunir et à organiser les éléments utiles à la représentation »³⁶. L'activité d'organisation de la scène théâtrale était alors complètement soumise à la dramaturgie, c'est-à-dire l'écriture pour le théâtre, laquelle était considérée comme beaucoup plus importante d'un point de vue artistique. Ce n'est qu'au début du XIX^e siècle, plus spécifiquement dans les années 1820, que la mise en scène commence à devenir une activité expressive en soi. À partir de la seconde moitié de ce siècle, avec le perfectionnement des conditions techniques qui fournissent un meilleur contrôle des éléments scéniques (nous passons de l'éclairage à gaz en 1820 à l'énergie électrique vers 1880, par exemple), la mise en scène commence à être exigée aussi comme nécessité esthétique. C'est Émile Zola, suivi d'André Antoine, qui revendique une révolution au théâtre afin que cet art puisse répondre aux nécessités de mise en scène naturalistes. Surgit alors la notion de metteur en scène non plus comme simple « régisseur à gages », mais comme quelqu'un capable de donner à la pièce écrite sa première interprétation, son premier point de vue. Mettre en scène signifie alors montrer une vision du monde d'un point de vue artistique, vision qui est aussi voire plus importante que la vision contenue dans le texte écrit.

³⁶ Corvin, Michel. *Op. cit.*, p. 117.

Ces visions du monde varient à cause non seulement de la personnalité du metteur en scène, mais aussi de l'école à laquelle celui-ci appartient. En fonction de cela, plusieurs conceptions de mise en scène se sont superposées durant le XX^e siècle, des plus naturalistes aux clairement symbolistes, de celles qui amplifiaient le spectacle à celles qui imposaient une distanciation du spectateur. Il n'apparaît pas pertinent de détailler cette évolution pour le présent travail. Il vaut toutefois la peine d'observer que, malgré la révolution esthétique provoquée dans les arts scéniques par le nouveau concept, l'auteur du texte théâtral est encore considéré comme l'auteur réel de l'œuvre, du moins dans la grande majorité des cas. Aussi innovateurs et différents entre eux qu'aient été les mises en scène de *King Lear* faits par, entre autres, Peter Brook (1962) et Robert Wilson (1985), nous continuons à nous référer à Shakespeare comme étant l'auteur de la pièce. En d'autres termes, la notion de mise en scène ne s'est jamais imposée, sauf en de très rares exceptions, comme principal déterminant de l'autorité d'une pièce.

Peut-être est-il utile de se demander alors comment une notion venue du théâtre a été importée par le cinéma précisément quand la critique cinématographique française a voulu imposer l'idée du réalisateur comme véritable auteur du film. Dans l'introduction de l'ouvrage *Le Cinéma et la mise en scène*, Jacques Aumont propose un questionnement semblable, mais plus lié aux spécificités de chaque art³⁷. La question que je propose ici est légèrement différente : comment un concept issu du théâtre et qui ne s'est jamais sédimenté comme équivalent d'auteur, pour aussi révolutionnaire qu'il ait été dans les transformations esthétiques de cet art, a-t-il été importé par la critique cinématographique justement pour être la justification de l'autorité du film de la part du

³⁷ Voir Aumont, Jacques *Le cinéma et la mise en scène. Op. Cit.*, p.9.

réalisateur ? La tentative de réponse à cette question sera d'importance capitale dans le présent travail. Toutefois, un retour en arrière est pour le moment nécessaire.

La question de la spécificité cinématographique est présente dans une bonne partie de la pensée théorique sur le cinéma. Il est commun, par exemple, que les livres d'histoire du cinéma conditionnent l'évolution du dit « langage cinématographique » à l'utilisation de ce qu'il est convenu de dire comme plus spécifique : le montage. Par cette présupposition, c'est à partir de la possibilité de monter des plans de différentes dimensions, en les montant de manière à donner un sens narratif et dramatique, que le cinéma a pu se libérer de son origine ancestrale dans le théâtre, laquelle était sa marque dans ses premières années de vie. Ce faisant, il a pu assumer ce qui s'est constitué comme le standard dominant dans le cinéma commercial³⁸. S'être libéré de la théâtralité fut alors considéré comme une « conquête » du cinéma, et même des écoles dont l'esthétique allait à l'encontre du format dominant, tel le cinéma russe des années 1920, ont élu le montage comme arme principale.

Avec l'apparition du cinéma sonore, la question se complexifie. Le montage sonore pose de nouveaux problèmes et le son tend à faire en sorte que les plans soient plus longs. Avec une durée plus grande, l'espace peut être mieux exploité, principalement à travers la profondeur de champ, technique qui a fait de *Citizen Kane* (1941, Orson Welles) un repère dans le cinéma, entre autres motifs. La critique cinématographique est d'ailleurs sensible à ces changements. André Bazin utilise la profondeur de champ et le questionnement de la primauté du montage comme outils

³⁸ Pour un sommaire satisfaisant sur les caractéristiques du dit « classical continuity », voir Bordwell David. *Figures Traced in the Light*. Los Angeles : University of California Press, 2005, Cap.1

argumentatifs pour son « Ontologie de l'image photographique »³⁹. Pour Bazin, l'image du cinéma doit capter dans le monde, avec le minimum de manipulations possible, tout ce que le « réel » pourrait révéler. Curieusement, c'est Bazin qui défend également le cinéma impur en affirmant qu'un film adapté d'une pièce serait mieux réussi s'il ne cachait pas son origine théâtrale. Le fait que l'éditeur le plus influent de la première phase de la revue *Cahiers du Cinéma* – dont les nouveaux critiques allaient reprendre et réinventer l'idée de mise en scène – soit précisément celui qui défend publiquement l'idée que le cinéma ne doit plus avoir peur du théâtre serait-il une coïncidence ?

Avant le terme de metteur en scène, d'autres termes se sont popularisés dans la tentative de désigner et spécifier le travail du réalisateur d'un film. En français, le mot réalisateur est commun depuis les années 1920. Ce terme dénote très bien une fonction technique et équivaut, d'une certaine façon, à ce que le « régisseur » représentait pour le théâtre avant l'apparition de la notion de mise en scène. Autrement dit, même si le terme réalisateur désigne de façon appropriée la fonction de celui qui dirige un film (*director* en anglais), il ne rend pas compte de certaines œuvres qui indiquent un point de vue, une signature. La notion d'auteur d'une œuvre est donc déjà sous-jacente au terme « cinéaste », qui fut proposé en mai 1921 par Louis Delluc, dans son journal *Cinéa*⁴⁰. Bien qu'en anglais soit apparu « *filmmaker* », plusieurs autres langues ont adapté le mot « cinéaste », parmi lesquelles le portugais, l'espagnol et l'allemand. « Cinéaste » a fini par devenir, de manière simplifiée, l'équivalent d'un « réalisateur » avec des prétentions artistiques. Aumont rappelle que l'un des problèmes avec ce terme est qu'avec le temps, il en est arrivé à être utilisé pour désigner non seulement le

³⁹ Bazin, André. *Op. cit.*, p. 9-17.

⁴⁰ Comme le dit bien Jacques Aumont, le principal objectif de Delluc était de substituer le terme « écraniste » proposé par Ricciotto Canudo. Voir Aumont, Jacques. *Op. cit.*, p.14.

réalisateur, mais également tout artiste principal qui travaille sur un film, y compris le producteur⁴¹. Relié à une idée plus spécifique, le terme en vient à être utilisé, au contraire, de manière assez généralisatrice, se vidant alors de son potentiel à déterminer qui serait le véritable auteur d'un film.

C'est dans la critique cinématographique française de l'après-guerre que le terme mise en scène va commencer à être utilisé de manière plus fréquente et, jusqu'à un certain point, consciente. Alexandre Astruc défend aussi l'idée que le cinéma s'éloigne de la peinture et du théâtre pour se rapprocher de la richesse de la littérature. Il affirme, dans un texte de 1951, que « l'écran n'est pas ouvert sur le moment; il est ouvert sur autre chose. Appelons cela l'évidence poétique ou la beauté lyrique ou la vérité. L'art de la mise en scène est un art de surgissement. Il fait apparaître. »⁴² Quoique encore éloignée de la position bazinienne de la défense d'un « cinéma impur » qui ne nierait pas ses sources d'inspiration dans d'autres arts, l'idée d'Astruc est encore dérivée de sa défense du cinéaste en tant qu'auteur du film, présente dans le célèbre article « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo »⁴³. Pour Astruc, le réalisateur de cinéma serait l'auteur d'un film, comme l'écrivain est l'auteur d'un livre, et la mise en scène, cet art de définir visuellement ce qui est présent ou non dans le cadre, serait sa principale arme. Astruc rejette cependant tout rapprochement avec le théâtre. Il commence, même non intentionnellement, un certain *vidage* du concept théâtral de mise en scène.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14-15.

⁴² Astruc, Alexandre. « Notes sur la mise en scène ». cité dans Aumont, Jacques. *Op. cit.* p. 57.

⁴³ Astruc, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». Dans *L'Écran français* n°144, 30 de mars 1948, p.30.

Or, on connaît aujourd'hui l'influence que cet article d'Astruc a eue sur la génération suivante de critiques de cinéma, une génération dont le principal paradigme voulait justement que le réalisateur soit l'auteur réel du film. Même en insistant sur la nécessité de différencier le cinéma du théâtre, Astruc se donnait déjà le droit d'utiliser la notion de mise en scène pour accentuer le caractère d'auteur, appliquant de façon arbitraire le sens original du terme. Quant aux nouveaux critiques des *Cahiers du Cinéma*, ils se sentent parfaitement à l'aise pour élire ce terme comme étant l'un des bastions de ce qu'on appelle la « politique des auteurs ». Astruc et Bazin sont, de cette façon, les inspirateurs « théoriques » de ce nouveau courant critique qui visait à dénoncer le « cinéma de qualité » français, encore dominé par les scénaristes. Pour les « Jeunes Turcs », comme a été dénommé ce groupe de la revue, encore plus importante que l'histoire racontée dans un film est la vision du monde organisée par le metteur en scène⁴⁴. Pour ces nouveaux critiques avides d'un nouveau cinéma français qu'ils viendraient à fonder sous peu, la mise en scène apparaît comme une qualité fondamentale d'un véritable auteur cinématographique.

Il est donc important de comprendre la transformation de l'idée de mise en scène du théâtre jusqu'à son usage par les Jeunes Turcs tout en passant par l'acception d'Astruc. Il existe le désir de rehausser l'organisation visuelle dans la composition d'une œuvre, théâtrale ou cinématographique, capable de révéler la vision du monde d'un metteur en scène déterminé. Mais la mise en scène dans les pages des *Cahiers du Cinéma* en vient à avoir un caractère de mise en valeur car elle est pensée et utilisée, une bonne partie du temps, comme arme rhétorique plus que comme un concept précis. Prenons l'exemple d'un texte écrit par Jacques Rivette pour défendre *Angel Face*

⁴⁴ Voir Marie, Michel. *Nouvelle Vague : une école artistique*. Paris : Armand Colin, 2007, p. 48-50.

(1952), de Otto Preminger: « C'est à la mise en scène que croit d'abord Preminger, à la création d'un complexe précis de personnages et de décors, un réseau de rapports, une architecture de relations, mouvante et comme suspendue dans l'espace ».⁴⁵ Ce texte de Rivette, écrit deux ans avant le polémique « Une certaine tendance du cinéma français »⁴⁶ de François Truffaut, donne une bonne idée des limites conceptuelles de l'utilisation de ce terme par les jeunes critiques. En effet, Rivette parle « d'un complexe précis », mais il est incapable de définir ce complexe ou de spécifier ce que l'on nomme « l'architecture de relations ». Ce à quoi il parvient, sans doute, c'est à créer un équivalent poétique d'une sensation transmise par le film. Une bonne part de la critique des *Cahiers du Cinéma* dans les années 1950 va devenir célèbre précisément à cause de la polémique, de la passion et de l'impressionnisme de ses textes. La mise en scène, qualité atteinte seulement par certains auteurs élus par le groupe, n'est pas seulement un concept définissant une nouvelle fonction, ou une nouvelle possibilité esthétique, comme elle l'a été au théâtre. C'est aussi un appui rhétorique qui servait également à marquer un terrain neuf qui deviendrait occupé, d'abord dans la critique, puis dans la réalisation elle-même.

Jacques Rivette était l'un des plus enthousiastes défenseurs de la mise en scène, utilisant ce terme dans la grande majorité de ses textes dans les années 1950. On pourrait considérer Éric Rohmer comme l'autre critique des *Cahiers du Cinéma* pour lequel la notion de mise en scène comme art d'organiser l'espace est aussi importante⁴⁷. Une particularité de Rivette apparaît cependant : plus que tout autre critique, il démontre

⁴⁵ Rivette, Jacques. « L'essentiel », dans Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 79.

⁴⁶ Truffaut, François. « Une certaine tendance du cinéma français ». Dans *Cahiers du Cinéma* n°31, janvier 1954, p.15-29.

⁴⁷ Voir Rohmer, Éric. « Le Cinéma, art de l'espace ». Dans *Le Goût de la beauté*. Textes recueillis par Jean Narbonit. Paris : Cahiers du cinéma, 2004, p. 50.

une préoccupation particulière à l'égard de la mise en scène de la présence physique, du corps de l'acteur. Dans un de ses plus fameux textes, « Lettre sur Rossellini »⁴⁸, Rivette défend la modernité du réalisateur italien, explicitée en 16 points. Voici l'un des points principaux : dans le film *Voyage en Italie* (1950), Roberto Rossellini ne démontre rien; il accompagne seulement un couple en crise en mouvement lors d'un voyage en Italie. Des corps en mouvement, en contact avec d'autres corps, qu'ils soient ceux des gens qu'ils rencontrent en chemin, qu'ils soient les corps calcinés trouvés dans une fouille archéologique, ou qu'ils représentent encore la foule dans la procession de la séquence finale. Filmer ces corps en mouvement : voilà la modernité de Rossellini. Dans aucun autre texte de Rivette l'inspiration catholique n'a été aussi évidente : celui-ci appelle « incarnation » le processus par lequel Rossellini montre l'âme des personnages principaux par ce qu'il découvre dans le mouvement de leurs corps. Il termine en faisant l'éloge explicite du catholicisme du réalisateur italien : « Rossellini n'est pas seulement chrétien, mais catholique; c'est à dire charnel jusqu'au scandale... que notre corps aussi participe au mystère divin, à l'image de celui du Christ, voilà qui n'est pas du goût de tout le monde [...] »⁴⁹ À un degré moindre, voici ce que Rivette défend dans la mise en scène des cinéastes qu'il admire le plus : la grâce, la légèreté, la modernité de savoir filmer des corps en mouvement interagissant avec l'espace environnant et avec d'autres corps. C'est aussi ce qu'il voit chez Howard Hawks, Kenji Mizoguchi, Jean Renoir et Fritz Lang, en plus de Preminger et Rossellini, chacun à sa manière⁵⁰.

⁴⁸ Rivette, Jacques. « Lettre sur Rossellini ». Publié originalement dans *Cahiers du Cinéma* n°46. Paris, avril 1955. Extraits cités dans De Baecque, Antoine. *Op. cit.*, p. 232-245.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 238-239.

⁵⁰ Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p 39, 77-81, 87-91.

1.2 Mise en scène d'une nouvelle vague

Il faut rappeler que plusieurs des jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma* faisaient de la critique parce qu'ils ne pouvaient pas encore faire du cinéma (ou ils faisaient du cinéma en faisant de la critique, selon les termes de Godard). L'acte critique, pour eux, était une manière de définir des paramètres esthétiques qu'eux-mêmes allaient suivre, avec plus ou moins d'intensité, au moment de faire leurs premiers films. Nous est-il alors possible de parler d'une mise en scène de la Nouvelle Vague ? Toutes différences évidentes de chaque réalisateur gardées, il nous semble que certaines caractéristiques sont en effet communes à tous les premiers films du mouvement⁵¹. D'abord et avant tout, la volonté de montrer la ville : Paris pour certains (Godard, Truffaut, Rivette), certaines villes de province pour d'autres (Chabrol, Demy). Nous n'allons pas nous étendre ici sur les raisons techniques qui ont facilité les filmages en extérieurs (caméras plus légères, équipements de son direct, etc.). Le fait est que les jeunes cinéastes issus des pages des *Cahiers* aimaient filmer *in loco*, rejetant par là même la « fausseté » des studios. Voici une autre caractéristique de mise en scène commune à eux tous : les nouveaux visages et corps qui commencent à peupler les films français de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Ce sont en général des acteurs plus instinctifs, qui apportent aux toiles non seulement la fraîcheur de la jeunesse, mais aussi une nouvelle série de façons de marcher, de parler, de se déplacer. Enfin, il nous faut rappeler la négation des vieilles formes de découpage classique, qui a fait la réputation esthétique de la Nouvelle Vague en propageant les

⁵¹ Pour une plus ample définition des caractéristiques qui font de la Nouvelle Vague un mouvement, voir Marie, Michel. *Op. cit.*

faux raccords et le plan-séquence. Il s'agit donc de nouvelles formes filmiques pour de nouveaux corps dans de nouveaux espaces.

Toutes ces caractéristiques, parmi d'autres possibles, nous aident alors à comprendre ce qu'a été la Nouvelle Vague ; nous ne pouvons toutefois pas oublier les spécificités de chaque réalisateur. Il est parfaitement acceptable et compréhensible de penser que des cinéastes qui se sont créés à partir de la défense de l'idée du cinéma d'auteur ont déjà entamé leur carrière tout en étant conscients de ces conditions d'« être un auteur ». Cette condition va-t-elle ou non se confirmer de façon absolue, ou cela va-t-il déterminer définitivement leur qualité en tant que cinéaste ? Cela est une autre question. Les films existent certainement indépendamment de la volonté de l'auteur de définir une œuvre ; de même, la capacité et l'engagement de chacun d'eux à se définir comme auteur ont été des plus variés. Par exemple, la manière dont Jean-Luc Godard et Claude Chabrol s'imposent en tant qu'auteurs est clairement différente, le premier assumant à un moment donné un type de cinéma franchement anti-commercial, le second acceptant à divers moments des commandes de produits clairement tournés vers le grand public. Ce qui nous semble clair ici, c'est que ce groupe de cinéastes – dont les premiers films possédaient tous des caractéristiques en commun et clairement différentes des films de la génération précédente – possédait parmi ses caractéristiques la forte conviction qu'un auteur de film est un réalisateur qui impose sa mise en scène. Comprendre comment cette idée de mise en scène apparaît dans les films de Jacques Rivette, c'est analyser celle-ci sans perdre de vue cette « conscience en boucle » de la part de ce réalisateur.

Si nous laissons de côté les films dits d'apprentissage-formation⁵² faits par Rivette au début des années 1950⁵³, tous en 16mm et de facture d'amateur, nous considérons ainsi *Le Coup du berger* (1955) comme sa première œuvre professionnelle. En plus d'avoir été filmé en 35mm et financé par un producteur de cinéma expérimenté, ce court-métrage a été filmé tout de suite après l'expérience de Rivette comme assistant-apprenti de Jean Renoir dans *French Cancan* (1954). Du reste, *Le Coup du berger* est considéré non seulement comme le premier film professionnel de ce réalisateur, mais aussi comme l'un des films « déclencheurs » de la Nouvelle Vague. En effet, il a réuni pour la première fois sur un plateau professionnel une bonne partie de ceux qui allaient se lancer ultérieurement dans la réalisation de films, comme notamment Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol et François Truffaut.

D'un point de vue esthétique, toutefois, *Le Coup du berger* est encore un timide essai compte tenu de ce que ce réalisateur va faire postérieurement. Bien qu'il démontre le goût pour les plans plus longs et les *travellings* latéraux, la mise en scène des acteurs est encore claudicante et peu expressive ; elle demande d'ailleurs une utilisation ostensive de la musique afin de combler des espaces dans lesquels l'action des personnages est insuffisante. Même le champ-contrechamp, rare dans l'œuvre de Rivette, se fait présent dans une scène déterminée, de manière assez conventionnelle. Tout au long de ses vingt-sept minutes de durée, *Le Coup du berger*, dont le récit constitue un peu plus que l'illustration d'une anecdote⁵⁴, semble se perdre dans ses plans qui s'allongent pour montrer les mouvements de ses personnages. Lesquels

⁵² Voir Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 58, 98-99.

⁵³ *Aux Quatre coins* (1949), *La Quadrille* (1950), *Le Divertissement* (1952).

⁵⁴ Le scénario est fondé sur un fait divers, nous apprend le générique initial.

mouvements, ni narrativement importants ni expressifs, démontrent seulement la timidité du réalisateur débutant, quoiqu'ils contiennent déjà certains des éléments caractéristiques de la Nouvelle Vague. Une séquence courte filmée dans les rues le démontre d'ailleurs. De toute manière, il ne serait pas difficile de définir ce court-métrage comme trop théâtral : les mouvements des acteurs, excessivement marqués et ne créant aucune expressivité spéciale par rapport au cadre, semblent être issus directement du théâtre. De même, le contenu principal de l'action a lieu principalement dans deux intérieurs (l'appartement du couple et l'appartement de l'amant).

Ce goût pour le théâtral serait-il le fruit du hasard ou d'un possible manque de pratique cinématographique ? Il manquerait certainement beaucoup pour que Rivette développe un style proprement dit, mais il nous semble naïf de croire que l'amateurisme expliquerait cette approche par la mise en scène théâtrale, alors que celle-ci n'est pas présente dans les premiers films de ses collègues de la Nouvelle Vague. Nous tenons à montrer préalablement que le terme « mise en scène » a changé d'acception depuis son premier usage jusqu'à sa vulgarisation dans la critique cinématographique des *Cahiers du Cinéma*. Cela ne veut toutefois pas dire que l'héritage théâtral du terme n'a pas été assumé comme une question esthétique primordiale pour Rivette. D'ailleurs, les films suivants du réalisateur vont mettre le théâtre au centre de l'action, avec non seulement le « théâtre social » du *Coup du berger*, mais aussi le théâtre thématized (*Paris nous appartient*, 1960⁵⁵) ou adapté (*La Religieuse*, 1966).

⁵⁵ Puisqu'il existe, dans le cas de l'œuvre de Rivette, d'innombrables cas de films lancés longtemps après leur achèvement, nous considérons toujours la date à laquelle la première copie du film a été prête. Toutes les informations relatives aux dates proviennent de Frappat, Hélène, *op. cit.*

De son côté, *Paris nous appartient* raconte l'histoire d'Anne, une étudiante en littérature venue de la campagne qui essaye d'éclaircir le mystère autour de la mort de Juan, un activiste espagnol. Lors de son parcours dans les rues de Paris, elle rejoint une troupe de théâtre afin de se rapprocher de Gérard, un metteur en scène mêlé à un complot secret, et devient à la fois sa comédienne et sa maîtresse. Les scènes du film se relaient alors entre la déambulation d'Anne dans les rues de Paris, les ambiances fermées presque toujours claustrophobes des appartements et les répétitions de la pièce de Gérard, une adaptation de « Périclès, prince de Tyr », de William Shakespeare. C'est dans le mouvement d'Anne dans ces trois types d'espaces que la mise en scène du film paraît tirer sa force.

Anne est issue d'une ville de province et se trouve à Paris depuis peu. La ville représente encore pour elle comme un mélange de fascination et de peur. Dans l'ouverture de ce film en noir et blanc, avec le générique superposé à un point de vue d'une fenêtre d'un train de banlieue qui arrive en ville, s'installe un climat de mystère qui n'est amplifié que par la citation de Charles Péguy qui contredit le titre, « Paris n'appartient à personne ». À partir de là, la ville apparaîtra comme un lieu de liberté, mais également de menace. La chambre de bonne d'Anne est minuscule, de même que les ambiances encombrées où ont lieu les fêtes d'intellectuels qu'elle fréquente. C'est dans ces ambiances qu'Anne entend parler de gens qu'elle ne connaît pas, d'histoires de suicide qui furent peut-être des assassinats, et de complots mystérieux. Les rues de Paris pourraient offrir une issue, mais elles apparaissent dans le film comme un labyrinthe indéchiffrable et souvent menaçant. Tel est le cas dans la scène où Anne est témoin d'un brusque renversement de piéton : nous ne voyons pas qui est la victime, il n'y a aucune préparation quant à ce qui est arrivé; on voit simplement une voiture surgir

et un corps tomber, ce qui a pour effet de rassembler une foule au sein de laquelle Anne semble complètement désorientée. Si c'est dans les espaces clos des petits appartements et bars qu'Anne recherche et entend les rapports sur le prétendu complot, c'est dans l'espace ouvert le plus indéchiffrable de la grande ville que le complot apparaît comme quelque chose de plus grand, planant sur la propre ville.

Il existe pourtant dans ce film un espace qui n'est ni le micro-espace des appartements, ni les rues labyrinthiques de Paris : le théâtre. C'est dans les répétitions des pièces qu'Anne rencontre cette zone neutre où il est possible de jouer la fiction de manière ouverte, directe, et où il semble y avoir un espace pour se mouvoir sans se perdre. Pourtant, au fur et à mesure qu'elle fréquente les répétitions de *Périclès*, les difficultés de la vie réelle commencent à perturber le montage de la pièce, comme si l'univers du théâtre était en train d'être avalé par la ville réelle. À partir d'un certain moment, dans le film, l'univers du théâtre trouve une fin car Gérard, déprimé par l'impossibilité de monter la pièce, se suicide ou est aussi victime du complot. Et même si le complot atteint la fin du film sans que soit révélé s'il est réel, Anne va devoir sortir de Paris pour trouver quelques moments de paix, comme dans les plans finaux, avec la bande d'oies qui survolent le lac.

La pièce qu'on ne monte pas, le complot qui ne se confirme pas, l'amour (entre Anne et Gérard) qui n'arrive pas à terme sont les lignes d'incomplétude qui restent avec nous à la fin de *Paris nous appartient*. Et les signes de cette incomplétude se trouvent partout dans le film : dans les situations qui ne se concluent pas, dans les personnages qui disparaissent du récit, dans l'errance d'Anne dans les rues de Paris devenues chemins d'un grand dédale, ou encore dans l'épigraphe qui contredit le titre du film. Là où le spectateur blasé peut ne voir que de l'amateurisme, d'autres peuvent identifier la

confirmation d'une modernité cinématographique qui se dessinait à l'époque, tel Gilles Deleuze, qui affirme ceci : « [...] dans *Paris nous appartient*, la promenade culmine dans un fantasme crépusculaire où les lieux urbains n'ont plus que la réalité et les connexions que notre rêve leur donne. »⁵⁶ Avant même que la pensée deleuzienne ne se penche sur cette caractéristique du film, des personnes parmi les plus proches de la production sont déjà arrivées à une conclusion semblable : Jean Gruault, coscénariste du film, a su reconnaître quelques-unes de ces qualités malgré des signes d'une incomplétude « d'amateur » : « Sans ces temps apparemment morts [...] la niaiserie prétentieuse de notre intrigue serait apparue dans sa triste nudité. En l'enveloppant, en la relativisant, ils sauvent le film. Ils en deviennent le sujet, la raison d'être, cela, rien que cela en effet, les vaines déambulations de la malheureuse Betty. »⁵⁷

L'air amateur du film tire en grande partie son origine dans l'historique très accidenté de sa production. Le tournage de *Paris nous appartient* commence en 1958. Avec un budget insuffisant, les comédiens ne sont pas payés et ont besoin d'arrêter le tournage quand ils reçoivent une proposition de travail rémunéré au théâtre. Ce système de production peu professionnel fait qu'en 1959, le film comporte encore des prises à tourner avec, malgré tout, beaucoup de dettes à régler. C'est seulement avec l'aide d'amis, surtout François Truffaut (qui vient juste de connaître la réussite avec *Les 400 coups*), que Rivette parvient à finir le film en 1960 et à le lancer commercialement à la fin de l'année 1961⁵⁸. À l'affiche, *Paris nous appartient* est un échec commercial. Toutes ces mésaventures de production donnent au film une allure

⁵⁶ Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. *Op. cit.*, p.19.

⁵⁷ Gruault, Jean. *Ce que dit l'autre*. Paris : Julliard, 1992, p.189.

⁵⁸ Pour plus de détails sur la production de *Paris nous appartient*, voir Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 236.

négligée. Bien que l'amateurisme d'apprentis puisse être charmant, des détails gênent même les défenseurs les plus obstinés du cinéaste. Par exemple, on ne peut ignorer le changement brusque de coiffure du personnage principal, avec les cheveux courts dans un décor et une longue chevelure dans la scène suivante (en évidente continuité diégétique). Pourtant, c'est une autre caractéristique du film qui dérange Rivette, comme on peut le voir dans une entrevue accordée des années plus tard; un défaut qui ne découle pas forcément des tribulations du tournage, mais qui est directement lié à l'univers théâtral qu'il voulait mettre en scène :

« What bothered me from the outset, after I had finally managed to finish Paris nous appartient with all its tribulations, was what the characters said, the words they used. I had written the dialogue beforehand with my co-writer Jean Gruault (though I was ninety per cent responsible) and the nit was reworked and pruned during shooting [...]. The actors sometimes changed a word here and there, as always happens in films but basically the dialogue was what I had written – and I found it a source of intense embarrassment .»⁵⁹

Dans plusieurs entrevues accordées par la suite, Rivette fait toujours remarquer l'artificialité du film, surtout le fait qu'il montre le théâtre d'une façon « trop pittoresque, trop extérieure, [un théâtre] fait sur les clichés ».⁶⁰ Le « monde » du théâtre, qui va devenir l'un de ses thèmes les plus chers, est encore selon lui loin de sa véritable essence puisqu'il s'agit d'un monde qui lui est encore inconnu. Si la mise en scène a toujours été une question primordiale pour le Rivette critique, ce n'est pas parce qu'il

⁵⁹ Rivette dans Clarens, Carlos et Edgardo Cozarinsky, entrevue avec Rivette. Dans *Sight & Sound* Vol. XLIII, No. 4, Automne 1974, p. 195.

⁶⁰ Jacques Rivette dans « Le temps déborde ». Entretien accordé à Aumont, Jacques et al. Dans *La Nouvelle Vague*. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma. Paris, 1999, p.266.

avait une intimité avec l'office théâtral⁶¹, mais plutôt parce qu'elle représente un instrument conceptuel favorable aux batailles critiques des *Cahiers* des années 1950.

Rivette a raison de trouver le traitement de l'univers théâtral pittoresque et les dialogues artificiels. Pourtant, un regard plus attentif peut révéler que le réalisateur est peut-être trop rigide à l'égard de son premier long-métrage. On y voit déjà plusieurs éléments de ce qu'on appelle l'univers rivettien : le monde du théâtre, le complot, les couples en crise. Tous sont imbriqués les uns dans les autres, c'est-à-dire que c'est le théâtre comme spectacle (sens strict) qui nous permet aussi de lire le théâtre du complot (avec tous ses acteurs et actrices) et le théâtre du couple (avec ses drames, ses mouvements)⁶². C'est la « présence » toujours incertaine du complot qui remplit de doutes le travail de la troupe et le rapport entre Anne et Gérard. Enfin, c'est cette attraction entre les deux qui rend l'investigation d'Anne et sa participation à la pièce encore plus douteuse. Rivette a déjà fait remarquer que le mot « plot » est compris dans le mot « complot ». C'est en verbalisant sur le complot que les personnages de *Paris nous appartient* créent le véritable « plot » du film. Sa mise en scène devient alors la mise en scène de cette création. De là découle le climat de paranoïa du film pour trouver un correspondant parfait dans les trois ambiances par lesquelles circule Anne : les appartements claustrophobes, les rues labyrinthiques et, finalement, le théâtre où il est officiellement permis de pratiquer la fiction. Si, même ainsi, Rivette n'aime toujours pas

⁶¹ Jean Gruault affirme pourtant que Rivette a accompagné le montage de la pièce *Les Pavés de Paris*, mise en scène par Claude Martin au début des années 1950 et dans laquelle Gruault a joué. Toujours selon lui, la caractéristique collaborative des répétitions a été une influence marquante du cinéma de Rivette qui a suivi *L'Amour fou*. Voir Gruault, Jean. Op. cit., p.167.

⁶² Deschamps, Hélène. *Jacques Rivette : théâtre, amour, cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2001, p.7-11.

le résultat du film, c'est qu'il n'a pas encore trouvé un élément très important pour sa mise en scène : la parole.

Le mouvement suivant de Rivette consiste à se rapprocher plus encore du théâtre. Son projet suivant est une adaptation de *La Religieuse*, de Denis Diderot. Il est devancé par sa première expérience directe et concrète au théâtre : de février à mars 1963, le réalisateur met en scène ce texte, adapté par Jean Gruault, au Studio des Champs-Élysées⁶³. Ce fait est fondamental pour la réalisation du film quelques années plus tard et ce, pour deux raisons. D'abord, parce que le metteur en scène choisit l'actrice Anna Karina pour le rôle principal de la pièce. Ensuite, Rivette devient tellement obsédé par son expérience sur le plateau qu'il désire la transposer telle quelle à l'écran. Autrement dit, il veut maintenant faire un film sur le montage au théâtre de l'adaptation de l'ouvrage de Diderot (comme une mise à l'épreuve de la pensée bazinienne sur l'impureté du cinéma). Une fois la production du film mise en marche en 1965, son producteur Georges de Beauregard le convainc d'abandonner cette idée. La solution de mise en scène de Rivette est donc de simuler l'espace du théâtre dans les espaces clos de l'histoire (dans le couvent, la plupart du temps) tout en conservant de la pièce ce qu'il en trouvait indispensable : l'actrice principale et les dialogues⁶⁴.

De cette façon, *La Religieuse* (ou bien « *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* »⁶⁵) devient un film imprégné par le théâtre même si, différemment de son long-métrage précédent, le monde du théâtre n'est pas thématiquement par son récit. Les cellules

⁶³ Vignaux, Valérie. *Suzanne Simonin ou La Religieuse*. Paris : Éditions du Céfal, 2005, p.29.

⁶⁴ Exception faite des séquences finales, qui donnent un destin plus tragique au personnage. Pour plus de détails sur les différences entre les deux versions, voir Vignaux, Valérie. *Op. cit.*, p.33.

⁶⁵ Ce titre a été imposé par la censure pour la libération du film.

du couvent ressemblent à des plateaux. Les plans du film sont plus longs et les corps des personnages sont souvent montrés frontalement. L'utilisation du *travelling* devient plus systématique, ce qui permet à la mise en scène de se concentrer davantage sur l'expression des corps. Une certaine chorégraphie est déjà visible dans quelques séquences, comme celle où Mme de Chelles montre son désir sexuel pour Suzanne. L'utilisation expressive de la couleur, avec des lumières qui envahissent l'ambiance grise du cloître, donne aussi l'impression d'une mise en scène plus maîtrisée par rapport à l'apparent « amateurisme » du film précédent. Plus marqué que dans le film précédent, parce que déjà testé au théâtre auparavant, le mouvement des personnages est à la fois plus convaincant et non naturaliste, presque expressionniste, et intensifié par l'interprétation d'Anna Karina. Au lieu de déambuler dans des espaces labyrinthiques de la métropole comme le personnage de son film précédent, Suzanne Simonin rencontre dans les couvents des prisons-dédales, des univers clos qui veulent contrôler son corps – un corps qui ne cesse pourtant jamais de bouger. Et justement, cette inquiétude est interprétée comme dangereuse pour l'ordre claustral. Outre des dialogues proches de la récitation et un mixage sonore qui crée une ambiance fantasmagorique, la mise en scène de *La Religieuse* amplifie l'effet d'étrangeté déjà présent dans *Paris nous appartient* et construit une héroïne plus vraie parce que plus présente, plus physique. Il est possible de déceler dans *La Belle noiseuse* (1991), 25 ans plus tard, plusieurs de ces éléments de façon plus élaborée et complexifiée, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

Différemment de *Paris nous appartient*, *La Religieuse* a été un succès de billetterie, certainement catapulté par le « scandale » de son interdiction⁶⁶. Ce sont deux premiers films avec deux histoires de production compliquées, mais avec des destins commerciaux très différents, ce qui n'empêche pas Jacques Rivette d'être aussi rigoureux dans son avis sur l'un comme sur l'autre. Pour lui, *La Religieuse* est aussi une expérience ratée de rapprochement du cinéma au théâtre et ce, parce que son tournage n'offrait rien de nouveau ; rien de la mise en scène ne naissait de la présence des acteurs au moment où le film a été réalisé. « J'avais le sentiment de m'être embarqué dans une direction qui n'était pas la mienne. Le tournage en avait été difficile et à la limite peu intéressant. [...] Je me suis ennuyé très fort, et d'une façon qui, à mon avis, a nui au film. »⁶⁷ Autrement dit, cela a été une expérience minable de mise en scène parce qu'elle a constitué pratiquement la reprise, la reproduction de son expérience au théâtre. Sa conclusion : une « représentation qui a eu lieu est déjà morte. »⁶⁸

1.3 La mise en scène en question

Ce « mortel ennui » avec sa propre façon de filmer ne finira qu'à la rencontre avec un de ses maîtres, Jean Renoir. En réalisant trois épisodes sur ce cinéaste pour l'émission « Cinéastes de notre temps », Rivette peut approfondir la conversation sur la mise en scène avec l'auteur de *La Règle du jeu* (1939). Obsédé lui aussi par le monde du théâtre – d'ailleurs thématiqué par plusieurs de ses films –, Renoir avait développé une

⁶⁶ Le film a été interdit sur le territoire français en 1966 par le ministre de l'Information Yvon Bourges, à cause de son contenu anticlérical. Pour plus de détails sur ce qui s'est fait connaître comme « l'affaire *La Religieuse* », nous indiquons la lecture de Vignaux, Valérie. *Op. cit.*, p. 78.

⁶⁷ Rivette dans Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 133.

⁶⁸ Deschamps, Hélène. *Op. cit.*, p. 16.

façon de diriger les acteurs qui fascinait Rivette. Pour Renoir, la mise en scène était surtout la liberté de mouvement des acteurs – pas de découpage avant le tournage, pas de rigidité avec le texte non plus. Or, cette conception est diamétralement opposée à celle voulant transposer la pièce au cinéma telle quelle, comme Rivette l'avait fait avec *La Religieuse*. Frappé par les « révélations » de cette conversation avec Renoir, il repense sa méthode de travail et, conséquemment, sa mise en scène, au point de changer complètement son cinéma dès son projet suivant :

Oui, le fait d'avoir passé trois semaines avec Renoir, pour tourner les émissions de Cinéastes de notre temps, tout de suite après le tournage et la terminaison de La Religieuse, m'avait beaucoup impressionné. Après le mensonge, d'un seul coup c'était la vérité. Après un cinéma somme toute artificiel, c'était la vérité du cinéma. Donc, j'ai voulu faire un film non pas inspiré par Renoir, mais essayant d'être conforme à cette idée du cinéma incarnée par Renoir, c'est-à-dire un cinéma qui n'impose rien, où l'on essaie de suggérer les 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, où le fait de tourner le film fait partie du film.⁶⁹

Comment le changement du processus de réalisation implique-t-il un changement de mise en scène ? Nous pouvons tenter de rechercher les indices menant à la réponse dans les propres déclarations de Rivette; ce qu'il recherchait alors était d'éviter le « mensonge » de ses films précédents et d'atteindre la « vérité » des situations, surtout à travers la rencontre entre l'équipe du film et les acteurs. C'est la mise en scène de cette rencontre que Rivette n'avait pas encore réussie. Celle-ci est proche de l'idée bazinienne de révélation du réel, propre de l'image cinématographique

⁶⁹ Jacques Rivette dans « Le temps déborde ». Entretien accordé à Aumont, Jacques et al. *La Nouvelle Vague. Op. cit.*, p. 268.

« véritable ». C'est comme si Jacques Rivette arrivait avec retard à une modernité que lui-même défendait dans les pages des *Cahiers du Cinéma*. Cette notion « révélatrice » de la mise en scène n'était pas exclusive de ce réalisateur et il convient de parler ici d'un autre changement conceptuel qui avait été proposé par ce terme.

À la fin des années 1950, alors que la Nouvelle Vague était déjà née et que le corps critique des *Cahiers du Cinéma* exigeait une rénovation, la revue publia un manifeste esthétique, rarement aussi direct, sur la question de la mise en scène. « Sur un art ignoré », de Michel Mourlet, a été précédé d'un avis du rédacteur Éric Rohmer, selon lequel les idées contenues dans cet article relevaient de l'unique responsabilité de l'auteur du texte. Rohmer avait conscience que si l'histoire des *Cahiers* était jusqu'alors synonyme de polémique et d'idiosyncrasie, le texte de Mourlet lui faisait atteindre un certain paroxysme. Si les Jeunes Turcs avaient élu leur liste de préférés, les Mac-Mahoniens⁷⁰ en offraient une autre : à la place de Welles, Renoir et Hitchcock, ils ont élu Fritz Lang, Otto Preminger, Joseph Losey et Raoul Walsh, avec d'éventuels ajouts personnels en fonction des membres du groupe. Que ces cinéastes représentaient-ils ? Pour Mourlet, cela se résume en un mot : l'action. « Sur un art ignoré » fait une apologie de l'action « pure » du cinéma classique, la seule qui serait capable de rejoindre dans le monde réel la « révélation » de ce dont était capable le cinéma. Et quelle est la qualité du cinéma qui permet de faire cette révélation ? Mourlet répond avec le titre d'une des subdivisions de son texte: « Tout est dans la mise en scène. » Mais l'idée de mise en scène qui, durant les années 1950, était déjà passée d'un concept théâtral à une arme rhétorique d'affirmation du cinéaste comme auteur au cinéma, acquiert ici un autre sens,

⁷⁰ Tel qu'étaient appelés les membres du groupe duquel Michel Mourlet faisait partie. Ce nom vient du cinéma Mac-Mahon, fréquenté par le groupe et qui programmait les films de leurs cinéastes préférés.

à la fois plus spécifique et moins défini. Il n'est plus important de savoir que le réalisateur est l'auteur d'un film; ce qui intéresse à présent, c'est de savoir que seule la mise en scène de l'action dans le monde réel est capable de révéler quelque chose de ce monde. Si l'influence spirituelle de Bazin apparaissait éventuellement dans les textes de Rivette, elle se transforme chez Mourlet : « L'énergie mystérieuse, qui supporte avec des bonheurs divers les remous d'ombre et de clarté et leur écume de bruits, s'appelle mise en scène. »⁷¹ Le manifeste radicalise également d'autres positions baziniennes. D'un côté, il affirme qu'il n'existe aucun sens dans la construction cinématographique d'univers fantastiques; de l'autre, il défend l'idée que cela ne vaut rien non plus de capter le monde simplement comme il est. En d'autres termes, il se pose contre la féerie avec la même force qu'il se pose contre le documentaire et tout réalisme souhaité par le cinéma (incluant le néoréalisme italien, tellement encensé par les *Cahiers* eux-mêmes). La capacité de réorganiser une action du monde réel est l'énergie dont parle Mourlet : « C'est sur elle que repose notre attention, elle qui organise un univers, elle qui couvre l'écran, elle, et rien d'autre. »⁷² C'est la mise en scène qui trouve cet équilibre des choses là où il n'y en a pas, qui offre une organisation claire d'un monde bien souvent chaotique. « L'art est la religion de la lucidité. »⁷³

Bazin réapparaît à d'autres niveaux du manifeste « Sur un art ignoré ». Par exemple, c'est le cas lorsque Mourlet reprend l'idée du montage interdit. Si Bazin affirme que le montage doit être évité quand l'essentiel d'un événement dépend de la présence de deux ou plusieurs facteurs de l'action, Mourlet va plus loin en affirmant que le

⁷¹ Mourlet, Michel. *Sur un art ignoré : la mise en scène comme langage*. Paris : Ramsay-Poche, 2008, p. 42. Publié originalement dans *Cahiers du Cinéma* en 1958.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

montage doit être interdit simplement pour respecter la nature de l'action et la fascination qu'elle exerce sur le spectateur. Autrement dit, le montage empêcherait souvent le film d'atteindre sa « vérité ». Cette radicalisation de certaines idées baziniennes, en forme de manifeste et non de théorie, conduit au paradoxe d'offrir une définition plus restreinte que ne l'est la mise en scène en même temps que sont rendues plus évidentes les limites de compréhension sur sa nature. C'est comme si l'idée de mise en scène dépassait l'idée d'une arme rhétorique pour devenir une fin en soi. De la même façon, c'est comme si au lieu d'être utilisée pour défendre une certaine manière de comprendre le cinéma ou d'affirmer le réalisateur comme véritable auteur d'un film, la mise en scène était l'unique objectif possible du cinéma. En ce sens, le manifeste de Mourlet éveille encore la curiosité par sa verve passionnée et par sa volonté de transformer la fascination exercée par le cinéma en une lettre de principes. Cependant, il pêche en appuyant sa notion de mise en scène sur des fondements conceptuels encore plus indéfinis. D'une part, Mourlet affirme que « la mise en place des acteurs et des objets, leurs déplacements à l'intérieur du cadre doivent tout exprimer [...] »⁷⁴, rehaussant ainsi une idée de mise en scène proche de l'idée d'origine du théâtre. D'autre part, il se fonde sur des idées intangibles telles que « vérité » et « énergie », ou des idées indéfinies, comme « évidence ». Jacques Aumont voit dans cette contradiction le point d'éclaircissement de la différence fondamentale entre Bazin et Mourlet :

⁷⁴ *Ibid.*

Le moment clef est la défense de « l'évidence » du monde contre la volonté de puissance du créateur. « Évidence » est un terme à la fois clair et équivoque : clair dans sa signification (est évident ce qui s'impose à la simple appréhension, sensorielle ou intellectuelle, sans qu'il soit besoin d'argumenter), mais complexe dans sa mise en œuvre. « L'évidence du monde », cela peut désigner au moins deux choses, très différentes et aux conséquences presque opposées : soit la neutralité du regard porté par l'art, qui laisse le monde transparaître tel quel, soit la capacité du monde à se parler lui-même via ses apparences, quitte à ne rien dire, ou rien d'intelligible. La formule renvoie, donc, soit à une qualité de l'art – c'est le choix de Mourlet –, soit à une qualité du monde, et c'est le choix de Bazin avec son thème de « l'ambiguïté immanente au réel.⁷⁵

Si cette idée radicale de mise en scène de Michel Mourlet paraît à la fois éloignée et proche de la signification du terme pour Jacques Rivette, c'est parce que les premiers films de ce cinéaste expriment cette contradiction entre la fascination de l'art classique et une autre position, plus moderne, chère à ce réalisateur. Déjà à l'époque des *Cahiers du Cinéma*, cette contradiction était apparente dans les textes de plusieurs critiques. Aumont complète son paragraphe en prenant Rivette comme exemple de ce conflit entre le classique et le moderne parmi les Jeunes Turcs : « [...] quant à l'école des *Cahiers*, elle hésitera entre les deux, témoin Jacques Rivette, chantre de l'évidence de l'art en 1953, de celle du monde en 1955. »⁷⁶ « Sur un art ignoré », pour aussi radical qu'il paraisse dans sa rhétorique passionnée et violente, se révèle aussi comme une espèce de cri désespéré dans la défense d'un cinéma classique qui, comme Mourlet l'indique lui-même sur un ton de regret, était en voie de disparition. En 1959, année de la publication de ce manifeste dans les pages des *Cahiers du Cinéma*, le cinéma moderne

⁷⁵ Aumont, Jacques. *Op. cit.*, p. 94.

⁷⁶ En référence aux textes de Rivette sur Howard Hawks (« Le Génie de Howard Hawks ») et Roberto Rossellini (« Lettre sur Rossellini »), respectivement.

se montrait déjà présent, questionnant « l'action » comme primauté de l'image cinématographique, ou du moins l'action comme simple déclencheur d'un récit traditionnel⁷⁷. La Nouvelle Vague apparaît à la fois comme cause et conséquence de ce moment.

1.3.1 Au-delà de l'*Amour fou*

Revenons maintenant à l'autocritique faite par Rivette après *La Religieuse*. Ce que celui-ci reproche à ses premiers films, ce n'est pas tant l'achèvement mais précisément la mise en scène complètement définie et ce, déjà avant le moment du tournage. Ce faisant, c'est comme s'il se rendait compte, après ses deux premières expériences en long-métrage, que l'idée de contrôle total de la part du réalisateur ne conduirait jamais à la véritable expression de l'image cinématographique. C'est comme si à ce moment-là, Rivette optait pour de bon pour le rejet de l'idéal défendu par Mourlet et s'embarquait une fois pour toutes dans l'aventure du cinéma moderne. Nous ne défendons pas ici l'idée selon laquelle ce fut un choix tout à fait conscient ou un positionnement théorique. Le fait est que, à partir de *L'Amour fou* (1968), Rivette change le processus de création de ses films, ce qui affecte directement sa mise en scène. Si le théâtre va demeurer un univers à explorer, ce n'est pas par la transposition d'une mise en scène déjà testée sur les scènes, mais par le rapprochement avec sa propre nature. Si le théâtre est l'art de la présence et de la rencontre, le cinéma pourrait alors se construire à partir de l'enregistrement de la présence et de la rencontre.

⁷⁷ Le cinéma dite moderne, dont la Nouvelle Vague, met en échec cette primauté de ce que Gilles Deleuze appelle image-mouvement. Voir Deleuze, Gilles. *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*. Paris : Minuit, 1985.

De *L'Amour fou* à *Merry-go-round* (1978), nous voyons le cinéma de Jacques Rivette assumer deux caractéristiques fortes. Du point de vue du processus de travail, les scénarios de ses films sont chaque fois moins déterminants du résultat final vu sur l'écran; dans quelques cas, seules certaines actions sont indiquées, laissant ainsi un grand espace à l'improvisation avec une forte participation des acteurs dans la création de la trame et du dialogue. Cela fait en sorte que non seulement la trame mais aussi la mise en scène de ces films sont plus libres, moins prévisibles. Dans bien des cas, il existe même une interaction entre les personnages fictifs et les gens dans les rues; à d'autres moments, les réactions d'un personnage à une réplique ou à l'action de l'autre sont titubantes, démontrant par là même une surprise vis-à-vis de quelque chose qui n'était pas préalablement déterminé. Le « jeu » des acteurs est exposé et cette exposition se confond avec le « jeu » des complots, chaque fois plus fréquents et impalpables. Les plans longs prédominent alors que le gros plan et le plan détail deviennent chaque fois plus rares. Attention toutefois à ne pas confondre cette recherche de l'imprévu avec la simple nécessité de capter le réel. Si, déjà dans ses premiers films, des moments d'étrangeté conduisent le spectateur à ressentir un monde qui semble séparé du monde réel, dans cette phase nouvelle, le jeu imprévisible des acteurs peut avoir lieu et ce, même sous le registre du fantastique, que ce soit le complot absurde (*Out 1, Merry-go-round*), l'onirique (*Céline et Julie vont en bateau; Duelle*), ou encore l'univers de cape et d'épée (*Noroît*). C'est comme si, en élisant l'exposition et le jeu de l'acteur comme le centre de sa mise en scène, Rivette se sentait libre de se mouvoir dans n'importe quel monde créé. Comme Anne, de *Paris nous appartient*, qui se sentait libre dans l'univers du théâtre, le metteur en scène semble avoir trouvé la clef de sa « *house of fiction* »⁷⁸. Regardons de plus près quelques-uns de

⁷⁸ *House of Fiction* est, comme l'a appelé le critique Jonathan Rosenbaum, l'univers de création

ces films pour comprendre comment est construite cette double exposition d'une mise en scène à la fois plus dépouillée et plus propice à la fantaisie.

L'Amour fou (1968) est non seulement considéré comme l'un des plus importants films de Jacques Rivette, mais aussi comme l'un des films phare d'une époque de contestation politique. Comme l'affirme Hélène Deschamps, « si la révolte de 68 s'est tue, *L'Amour fou* reste un film révolutionnaire »⁷⁹. Mais où exactement le caractère politique de ce film réside-t-il ? Au contraire d'un film comme *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967), qui aborde directement les questions politiques chères aux manifestations qui allaient avoir lieu un an plus tard, *L'Amour fou* n'est un film politique que si l'on entend ce mot dans son acception la plus large, soit au sens d'une « morale des rapports humains ». C'est un film questionneur qui met en crise plusieurs de ces rapports : le rapport entre un metteur en scène (Jean-Pierre Kalfon) et sa troupe; celui entre l'homme et la femme dans un couple (Kalfon et Bulle Ogier); celui entre l'équipe de théâtre et l'équipe de cinéma. Dans ce film, le questionnement principal de l'essence de la mise en scène est directement lié au questionnement des relations entre les individus.

Rivette se sert de nouveau de l'univers théâtral pour examiner les tensions humaines. Cependant, cette fois-ci, il met en crise la façon même par laquelle il montre le plateau, grâce à l'emploi d'un dispositif cinématographique justifié par le récit. On ne voit pas que les répétitions de la troupe, on les distingue à travers le tournage d'un film qu'une équipe fait sur la préparation de la pièce. *L'Amour fou* comporte donc des images « fictionnelles » en 35mm (toutes les scènes du couple) ainsi que des images

du metteur en scène. Voir Rosenbaum, Jonathan. « *Work and Play in the House of Fiction* ». Dans *Placing Movies : The Practice of Film Criticism*. Berkeley : University of California Press, 1995, p. 142-152.

⁷⁹ Deschamps, Hélène. *Op. cit.*, p. 8.

« documentaires » en 16mm (le film mis en abyme). Ce dispositif, bien que quelque peu naïf si considéré superficiellement, permet néanmoins à Rivette de multiplier les tensions du récit en leur ajoutant celle du support (16mm/35mm). Le film, ainsi, ne se contente pas de la différence de résolution et de ratio entre les deux formats cinématographiques utilisés ; il essaie également de complexifier cette distinction par sa mise en scène et par le travail de la caméra. Côté 16mm, la caméra est à l'épaule, plus libre, et les « entrevues » sont pour la plupart filmées en gros plan; bref, il y a l'ensemble des codes qui sont utilisés jusqu'à maintenant pour donner l'impression de documentaire. De l'autre côté, on retrouve le registre fictionnel des répétitions, en 35mm. On peut même penser qu'il existe un rapport questionneur entre ces deux registres filmiques. Y a-t-il, par exemple, une différence au niveau de la façon avec laquelle les corps des comédiens sont montrés dans les différents registres ? Les comédiens changent-ils la façon dont ils bougent quand le registre change aussi ? Il est possible d'élargir encore la question : la nouvelle pratique plus libre de Rivette change-t-elle, finalement, le corps des acteurs ?

Dès les premiers films de Rivette, sont visibles sa préférence pour le plan d'ensemble et son mépris du gros plan et du plan détail. À très peu d'exceptions près, une des règles de sa mise en scène est justement de montrer le plus possible du corps de l'acteur. Un exemple très frappant de son malaise avec les plans détail se trouve dans une scène de *Out 1 – Noli me Tangere* (1971). Frédérique, le personnage de Juliet Berto, est dans un café quand un escroc arrive pour demander l'argent qu'elle lui doit. L'homme, donc, lui prend le poing avec force. Pour souligner la violence de cette action, est utilisé un plan détail de l'agression qui dure moins d'une seconde. C'est comme si la pudeur de montrer le détail d'un corps – surtout un corps qui subit une agression –

empêchait Rivette de s'attarder sur le poing du personnage. Dans le film que lui ont dédié Claire Denis et Serge Daney, dans la série *Cinéma, de notre temps*, cette posture esthétique est une question centrale :

C'est que je n'ai pas envie de le morceler, il y a beaucoup de cinéastes qui, de façon consciente ou inconsciente, fonctionnent sur cette idée du corps morcelé; pas seulement le visage, ça peut être n'importe quelle partie du corps, mais il est évident que c'est le visage la partie privilégiée. Et quand il m'arrive de regarder dans l'œilleton, j'ai toujours tendance, après parfois je m'en veux, à reculer parce que le visage tout seul... J'ai envie de voir les mains, et si je vois les mains, j'ai quand même envie de voir le corps. Oui, j'ai toujours envie de voir le corps dans son entier, et du coup également celui de la personne dans le décor, en face des personnes par rapport auxquelles ce corps agit, réagit, bouge, subit...⁸⁰

Le refus du « morcellement » du corps de l'acteur se présente donc pour lui comme une question à la fois esthétique et morale. Il ne faut pas oublier que cet amalgame était l'une des principales caractéristiques des textes des Jeunes Turcs, parfois explicitement – Luc Moullet défend que la morale soit affaire de *travellings* alors que Godard préfère dire que les *travellings* sont affaire de morale⁸¹. Le célèbre article de Rivette, « De l'abjection », paru dans le numéro 120 des *Cahiers du Cinéma*, en est l'un des plus frappants exemples. En critiquant la façon abjecte par laquelle *Kapò* (1959), le film de Gillo Pontecorvo, utilise un *travelling* pour montrer un personnage qui vient de mourir, Rivette défend que ce cinéaste « n'a droit qu'au plus profond mépris » parce qu'il stylise la façon par laquelle la mort est montrée. Le problème est, donc, le manque de

⁸⁰ Jacques Rivette dans *Jacques Rivette, le veilleur*, de Claire Denis. Transcription de l'entrevue dans Toffetti, Sergio, dir. *Jacques Rivette : La règle du jeu*. Turin : Centre culturel français de Turin, 1992.

⁸¹ Rivette, Jacques. « De l'abjection ». Dans *Cahiers du Cinéma* n°120, 1961.

scrupules de la mise en scène de ce film par rapport à quelque chose qui ne devrait pas être maculé. Rivette affirme sa foi en la morale de l'image cinématographique quand il déclare qu'il y a « des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement; la mort en est une, sans doute; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? »⁸² On voit encore une fois l'influence d'André Bazin, pour qui l'esthétique et la morale vont toujours de pair.⁸³

Si cette morale de mise en scène a toujours été présente chez le Rivette critique, elle est mise en pratique dans la nouvelle phase du Rivette metteur en scène. Dans *L'Amour fou*, les conflits du récit trouvent un équivalent dans le conflit de la mise en scène scindée par le dispositif du film mis en abîme. Ce dispositif révèle, lui aussi, un autre conflit : celui entre une vérité de la fiction et celle du documentaire. La contamination de la fiction par le documentaire va au-delà du simple dispositif de l'équipe du film 16mm. Dès lors que cette équipe, commandée par André Labarthe, filme les répétitions sans découpage prédéfini et interroge les comédiens de la pièce sans scénario, ce qui apparaît n'est pas exactement un « faux documentaire » mais plutôt du réel infiltré dans un film de fiction. D'ailleurs, le fait que ce soit l'acteur Jean-Pierre Kalfon qui dirige véritablement les acteurs dans les répétitions ajoute un facteur complexifiant à l'utilisation (apparemment banale) du dispositif « documentaire ». Enfin, la division 35mm/16mm ne trouve pas d'équivalent cristallin dans les notions fiction/réel dès lors que le 35mm filme aussi des répétitions « réelles » et que le 16mm fait un document « réel » sur des personnages fictionnels. La chaîne est longue : les acteurs jouent des acteurs qui répètent une pièce qui est filmée par une équipe. Et devant tout

⁸² *Ibid.*

⁸³ Serge Daney reprendra les idées contenues dans « De l'abjection » dans un article intitulé « Le travelling de Kapo », paru dans la revue *Traffic* n° 4 (automne 1992).

cela, l'intrigue principale se situe celle de la crise d'un couple (fictionnel) – laquelle intrigue constitue un récit dont le registre n'échappe pas à cette nouvelle mise en scène qui ne planifie pas tous les détails qui sont devant la caméra, qui ne fige pas les acteurs, mais qui profite de l'imprévu.

Rivette croit que cette façon plus libre de filmer se rapproche de l'essence du théâtre, où chaque moment est unique parce que chaque représentation est différente même si l'on a beaucoup répété antérieurement. Par ailleurs, alors que ce que le film nous montre est en fait ce qui est d'habitude caché (c'est-à-dire les répétitions, les tentatives), on peut affirmer que c'est surtout à une certaine tendance théâtrale que *L'Amour fou* se connecte (puisque le film est aussi un document du moment où il est fait). On se réfère à un certain théâtre d'avant-garde très présent dans la France des années 1960, proche de la performance, dont les décors sont indéfinis, imprécis et ne montrent ni le temps ni le lieu, à l'exemple du décor du film : « La neutralité du décor d'Andromaque répond à un choix esthétique délibéré. »⁸⁴ En outre, le théâtre d'avant-garde doit beaucoup aux idées d'Antonin Artaud, qui visait à « transformer l'acte théâtral en une cérémonie primitive, un rituel ». Enfin, comme l'affirme encore Hélène Deschamps, l'adaptation d'un texte de Racine n'empêche pas que le montage (ou encore, les répétitions) d'Andromaque ne prenne « conscience de la limite de la parole ». En effet, à ce moment-là, le théâtre de l'absurde avait déjà « subverti le langage au point de ne plus supporter que le silence ». C'est ce théâtre qui répond aux questions qui intéressent Rivette. Un théâtre dans lequel le corps de l'acteur apparaît comme question primordiale : « Le théâtre serait ainsi l'expérimentation d'altérité. Par une prise de conscience du corps de l'autre comme absolument séparé de soi,

⁸⁴ Deschamps, Hélène. *Op. cit.*, p. 17.

résolument autre. Un corps qui renvoie à l'existence même qui pose radicalement la question : qu'est-ce qu'avoir un corps ? »⁸⁵ L'homme et la femme en crise expérimentent aussi les limites de la parole et l'annulation d'un espace – voir la scène de la régression, durant laquelle ils détruisent presque complètement l'appartement et créent une vraie « scène primitive ». Le couple est aussi forcé à prendre conscience de l'autre comme d'un corps individualisé. C'est la crise au montage de la pièce qui mène à la crise du couple ou bien le contraire – cela a peu d'importance. Ce qui compte, c'est la remise en question de l'autorité du personnage masculin : ce dernier est aussi incapable d'achever la pièce que de sauver sa vie amoureuse. Comme le film débute par des scènes de la fin (dont on ne comprend pas encore la gravité), ce qui subsiste après son visionnement, c'est la sensation d'une boucle infernale, d'un cycle éternel d'impotence, de l'angoisse de l'impossibilité. L'impossibilité de l'amour et l'impossibilité de la création sont-elles identiques ?

Le portrait de ce désarroi doit beaucoup de sa force à la mise en scène du film, qui expose plusieurs couches possibles entre le documenté et le joué. Mais si les courts-circuits entre réel et fiction sont exposés avec force, c'est parce que dans ce film, le théâtre, ici, ne sert pas que comme décor expressif. Il aide à multiplier le sens de ce qui est mis en abîme ; il sert de sorte de miroir imparfait de la mise en scène des rencontres et des tentatives de répétitions. Alors que Deleuze classifie ces images comme des exemples de ce qu'il appelle des « images-cristaux », il parle d'une « image en miroir, parce qu'elle ne cesse pas d'avorter, [c']est le germe de ce qui n'arrive pas à se produire ni à se réfléchir »⁸⁶. Cela ne devient possible que par une mise en scène dérivée d'une

⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁶ Deleuze, Gilles. *L'Image-temps. Op. cit.*, p. 102-103.

méthode qui privilégie le moment de l'acteur, qui laisse place à l'improvisation et qui fait de l'imprévu son moteur. Une mise en scène de l'imperfection, qui actualise une idée courante dans les années 1960, un peu banalisée aujourd'hui, soit l'idée que le processus est plus important que le résultat. C'est la raison de la durée apparemment excessive de ses films⁸⁷ : ce sont les essais, les épreuves, les expérimentations, « le temps de la répétition des gestes inutiles »⁸⁸ qui rapprochent le cinéaste de ce qu'il croyait être la force de la mise en scène à son époque de critique. Considérons ce qu'il déclare à propos d'*Angel Face* (Otto Preminger, 1952) : « L'œuvre est moins un but qu'un chemin : ses accidents l'attachent, les trouvailles que suscitent les contretemps, l'invention de l'instant, née de la minute heureuse et vouée à l'essence fugitive des êtres et des lieux. »⁸⁹

Cette nouvelle façon de mettre en scène, vivante quoique souvent angoissante, est radicalisée par Rivette dans son film suivant, *Out 1*. Organisé en huit chapitres qui forment un total de 12 heures et 40 minutes, le film, rejeté par la télévision française, n'a bénéficié que d'une seule projection au Havre, organisée par Rivette lui-même. Après cela, il est resté inédit jusqu'à sa restauration en 1989. Là, il est projeté à Rotterdam⁹⁰ et diffusé à la télévision en France, en Allemagne et en Italie. Depuis 2006, on a pu le voir dans plusieurs rétrospectives dédiées au cinéaste. En 1974, Rivette en a lancé une version « courte » de 420 minutes appelée *Out 1 – Spectre*, tandis que la version plus

⁸⁷ *L'Amour fou* est plus connu dans sa version de 250 min. Il y a une version d'environ 120 minutes, montée par le producteur et reniée par Rivette, qui fait partie de la collection du VMR (Video and Media Resources) de l'Université Concordia en copie 16mm. Les deux versions ont été lancées parallèlement dans les cinémas parisiens. La version plus longue, cependant, a vendu beaucoup plus de billets, malgré son caractère apparemment non commercial.

⁸⁸ Bazin, André. *Op. cit.*, p.44.

⁸⁹ Jacques Rivette. « L'essentiel », dans Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p.91.

⁹⁰ Rosenbaum, Jonathan. *Op. cit.*, p.137.

longue reste connue sous le titre *Out 1 – Noli me tangere* (« ne me touchez pas », en latin⁹¹). Les deux versions, également rares, sont très différentes. Tandis que *Spectre* est organisé comme un casse-tête narratif, *Noli me tangere* est une expérience presque épuisante, dont le récit rectiligne ne commence à se dessiner qu'après environ trois heures de film.

Le point de départ de *Noli me tangere* est constitué des répétitions de deux groupes de théâtre qui montent des pièces d'Eschyle, « Les Sept contre Thèbes » et « Prométhée enchaîné ». Pendant les trois premiers épisodes, ces répétitions forment le principal de l'action, présentées de façon presque documentaire, certainement à cause de l'expérience de *L'Amour fou*. De temps en temps apparaissent des scènes avec deux personnages sans aucun rapport avec les troupes : Colin (Jean-Pierre Léaud), un faux sourd-muet qui demande de l'argent dans les cafés, et Frédérique (Juliet Berto), une voleuse qui passe ses jours à faire de petits coups. C'est au moment où Colin reçoit des lettres apocryphes d'une supposée société secrète que commence le récit – d'ailleurs pas très conventionnel.

De toute façon, la mise en scène très proche du documentaire, imprimée dans les premiers moments, persiste pendant tout le film, qui a été tourné en 16mm et presque toujours caméra à l'épaule. Encore plus que *L'Amour fou*, *Out 1* est complètement improvisé et ce, à partir de quelques définitions préexistantes pour les personnages. Selon Bulle Ogier, qui joue un rôle marginal dans le film, « chez Rivette, les acteurs sont toujours des participants actifs, mais dans *Out 1*, il a vraiment poussé cette méthode à l'extrême [...]. Par principe, chaque acteur ignorait ce que les autres

⁹¹ Selon Rivette, la phrase « *noli me tangere* » n'était qu'une précaution écrite sur la première copie du film pour que personne ne le coupe. Voir Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 147.

avaient joué la veille ».⁹² Cette radicalisation donne à *Out 1* un air encore plus angoissant. L'angoisse apparaît de plusieurs façons dans le récit : des sociétés secrètes empêchent qu'une certaine utopie collective se réalise (surtout dans *Noli me tangere*); des personnages marginaux meurent (Frédérique) ou bien ils deviennent fous (Colin); le casse-tête ne se complète pas (surtout dans *Spectre*). Mais l'angoisse est aussi perceptible dans la mise en scène avec des corps qui se déchirent dans les répétitions, des acteurs exposés grâce à la méthode expérimentale – voir le pleur désespéré et enfantin de Thomas (Michel Lonsdale) à la fin de *Noli me tangere*⁹³.

En même temps, *Out 1* radicalise aussi la négation de « l'auteur ». L'idée du réalisateur porteur d'un style visible, généralement associée à la *politique des auteurs* propagée par les *Jeunes Turcs* dans les pages des *Cahiers du Cinéma*, est pourtant à la fin des années 1960 questionnée par les propres membres de ce groupe. Prenons l'exemple de Jean-Luc Godard, dans une entrevue accordée pour le numéro 171 quand la revue lui demande : « - Pendant dix ans, on a dit que la mise en scène existait. Maintenant il faudrait plutôt dire le contraire. *Godard* : Oui, c'est vrai. Ça n'existe pas... On s'est trompé ! »⁹⁴ Pour Godard, il faut se rendre compte que le mot *politique* était plus important qu'*auteurs*, particulièrement dans les temps nouveaux qui allaient arriver et qui demanderaient des travaux plus collectifs et moins fondés sur un nom. Il faut rappeler aussi que les *Cahiers*, avec Jacques Rivette comme rédacteur en chef (1963-

⁹² Bulle Ogier dans Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 140.

⁹³ À l'occasion de la restauration du film en 1989, Jacques Rivette a coupé environ 10 minutes. La coupe la plus importante était une scène où, à la fin du film, Colin/Jean-Pierre Léaud, dans un moment de tension nerveuse, se coupe les cheveux et se rase les sourcils devant le miroir. Rivette a trouvé que le film avait poussé l'acteur trop loin et qu'il serait plus respectueux d'enlever cette séquence.

⁹⁴ Entrevue reproduite dans De Baecque, Antoine. *Les Cahiers du Cinéma : Histoire d'une revue. Tome 2 (1959-1981)*. Paris : Éditions Cahiers du Cinéma, 1991, p.145.

1965), sortent de la cinéphilie pure et s'ouvrent aux idées de la modernité : Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Bertolt Brecht et Pierre Boulez sont des exemples de théoriciens et auteurs modernes qui vont y être courants. « La confrontation est brutale, presque sauvage : ce n'est plus Goethe qui définit la beauté, mais Barthes qui structure la pensée de l'art moderne. »⁹⁵ Des notions d'inspiration classique et bourgeoise comme « auteur » et « mise en scène » n'ont alors plus de sens dans des *Cahiers du Cinéma* de plus en plus influencés par le structuralisme et la pensée de gauche. « Les *Cahiers* 'rivettiens' trouvent donc très vite leur personnalité : plus touffus, plus 'Nouvelle Vague', parfois plus désordonnés, que leurs prédécesseurs. Surtout, ils portent la marque d'une ouverture au monde intellectuel des arts et de la recherche. »⁹⁶ C'est un Jacques Rivette sorti de ces nouveaux *Cahiers du Cinéma* qui s'embarque dans une nouvelle conception du cinéma, qui va questionner ses anciennes croyances jusqu'à l'extrême. Toute différente est la position d'Éric Rohmer, qui, dans son étude sur *Faust* de F.W. Murnau, publié en 1977, défend encore l'idée de mise en scène comme étant l'art de contrôler les moindres détails dans l'image, soit l'image picturale, l'image architecturale ou l'image filmique⁹⁷. Autrement dit, pendant que Rivette est à l'apogée de sa pratique moderniste, Rohmer est un défenseur de la mise en scène classique.

Out 1 ne saurait être plus éloigné de cette idée. Thierry Jousse affirme à propos de ce film : « Concevoir, construire, bâtir un être ensemble dans le temps réel d'une performance, tel est le projet démesuré, prométhéen pourrait-on dire, du quatrième film

⁹⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Rohmer, Éric. . *L'Organisation de l'espace dans Faust de Murnau*. Paris : Éditions Cahiers du Cinéma, 2000, p. 5-7.

de Jacques Rivette. »⁹⁸ *Out 1*, surtout dans sa version plus longue, se propose donc comme une expérience radicale, exténuante pour ceux qui avaient fait le film et aussi pour ceux qui l'ont vu, une expérience difficile à reproduire par quelqu'un d'autre ou même par son réalisateur. « [...] l'expérience a abouti à cette liberté tellement forte, dans *Out 1*, qu'elle est proche du néant. Après, dans *Céline et Julie [vont en bateau]*, on a essayé de reconstruire, de s'amuser autrement, parce qu'on ne pouvait pas aller plus loin que lors du tournage d'*Out 1*. »⁹⁹

Céline et Julie vont en bateau (1974) est, à plusieurs niveaux, la réponse possible aux extrêmes d'*Out 1*. Fable à la fois légère et féministe, naturaliste dans son registre et fantastique dans le récit, le film est en grande partie responsable de la reconnaissance internationale de Jacques Rivette. Aux États-Unis, par exemple, des critiques comme Jonathan Rosenbaum et David Thomson font l'éloge du film comme étant l'une des œuvres les plus importantes de son époque en raison de son récit innovateur¹⁰⁰. La cinéaste nord-américaine Susan Seidelman a admis que son *Desperately Seeking Susan* (1985), un succès des années 1980, a été inspiré par le « *playful feminist film* » de Rivette¹⁰¹. Rosenbaum essaie d'expliquer ce succès par rapport au film précédent :

⁹⁸ Jousse, Thierry. « La communauté inavouée ». Dans Toffeti, Serge. *Op. cit.*, p. 151.

⁹⁹ Bulle Ogier dans Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁰ Thomson a postulé : « *the most radical and delightful narrative film since Citizen Kane... the experience of a lifetime* », dans le compte-rendu du film dans *Soho Weekly*.

¹⁰¹ Austin, Guy. *Contemporary French Cinema*. Manchester : Manchester University Press, 1996, p. 64.

« The differences between Spectre and Céline et Julie vont en bateau are considerable : they are respectively the director's « heaviest » film and his « lightest », probably the least and most accessible of his six pictures to date. Both of them clearly situate Rivette in the forefront of narrative innovation in contemporary French cinéma, exhibiting a sophistication about the entire fiction-making process that seems to go well beyond the recent effort of his peers. »¹⁰²

Le film raconte l'histoire d'une rencontre fortuite entre Julie (Dominique Labourier), qui lit un livre dans un parc, et Céline (Juliet Berto), qui passe en courant (le lapin d'Alice ?). Dès lors, l'une poursuit l'autre jusqu'au moment où elles deviennent amies. Leurs jeux intimes deviennent de plus en plus enfantins et elles s'embarquent dans une espèce de régression où la fantaisie est beaucoup plus intéressante que la réalité. Après environ une heure de film, elles entrent dans une maison hantée et participent à un jeu macabre duquel elles n'arrivent plus à sortir – il leur faut avaler un petit bonbon pour pouvoir entrer et participer à une mystérieuse histoire d'assassinat d'une petite fille, qui a eu lieu quelques années auparavant. Chaque jour, l'histoire avance un peu et le casse-tête se construit. À chaque nouvelle « séance », elles partagent le plaisir de faire avancer le récit, jusqu'au moment où elles décident d'interférer et de changer la fin tragique. Le dénouement heureux du film, quoique toujours morbide, ne laisse pas de doute : c'est la capacité de créer une fantaisie qui permet à Céline et Julie de vaincre une réalité pâle et sans vie. Et c'est l'équilibre entre la sophistication narrative et l'esprit gamin qui fait du film une réussite aussi commerciale que critique.

¹⁰² Rosenbaum, Jonathan. *Op. cit.*, p.142.

Bien que *Céline et Julie vont en bateau* mène le cinéma de Rivette dans une direction, disons, plus légère, il est correct de le considérer comme une continuation stylistique de ses films précédents. Il n'est pas tout à fait improvisé comme dans *Out 1*, mais son scénario a été créé en collaboration par les quatre comédiennes principales (soit Bulle Ogier et Marie-France Pisier en plus de Berto et Labourier), Rivette lui-même et un scénariste invité, Eduardo de Gregorio. Cette collectivité nous renvoie aux expériences de création précédentes du réalisateur et un certain style « neutre » domine dans le premier tiers du film. C'est avec la construction narrative de la maison hantée que la mise en scène devient plus visible. Les longs plans dans des décors plus ou moins naturels du début cèdent la place à des plans plus élaborés, qui apparaissent d'abord de façon très fragmentaire et prennent peu à peu une nouvelle allure. Dans la maison, les plans deviennent ensuite aussi longs, mais avec un souci particulier pour les couleurs et la profondeur de champ. C'est la création de la fiction de Céline et Julie, mise en scène de forme archaïque : les couleurs ressemblent au technicolor des années 1950, l'atmosphère de la maison rappelle celle des films d'horreur de RKO, et les références au cinéma muet abondent durant tout le film. Dans une scène des trente dernières minutes, par exemple, le tandem féminin décide de voler un livre magique de la bibliothèque alors que les deux femmes sont déguisées en Irma Vep, le personnage célèbre des *Vampires* (1915), de Louis Feuillade.

Révérance au cinéma des premiers temps, célébration du jeu enfantin, voilà deux des principes qui guident *Céline et Julie vont en bateau* et qui amènent Gilles Deleuze à le définir comme « un des plus grands films comiques français, avec l'œuvre de Tati »¹⁰³. Cependant, ce retour plaisantin n'est pas très loin de la régression montrée

¹⁰³ Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. *Op. cit.*, p.19.

dans *L'Amour fou* et *Out 1*. La différence réside dans le ton choisi : désespéré dans les deux films précédents, joyeux et léger dans *Céline et Julie...* La façon par laquelle les deux filles se jettent dans la fiction, autrement dit dans la fantaisie, est juste une façon d'affronter leurs horreurs personnelles. « C'est que, chez Rivette, la rupture des situations sensorimotrices au profit des situations optiques et sonores est liée à un subjectivisme complice, à une empathie, qui procède le plus souvent par fantasmes, souvenirs ou pseudo souvenirs, et y trouve une gaieté et une légèreté inégalables. »¹⁰⁴ Ou bien, comme l'affirme Rosenbaum, « all Rivette films might be regarded as different kinds of horror films; *Céline et Julie vont en bateau* is his first horror-comedy. »¹⁰⁵ La comédie ne nie pas nécessairement l'horreur. C'est pourquoi l'affrontement de la réalité par le jeu farceur pose un nouveau problème, une nouvelle angoisse : « Comment l'adulte peut-il jouer à être enfant, l'acteur moderne jouer à l'acteur muet, sans ternir l'enchantement primitif du jeu, cette invention, et sans tomber dans l'imposture (fausse innocence de l'adulte qui minaude pour imiter les enfants) ? »¹⁰⁶

Cette question, posée en fait depuis les premiers textes du cinéaste¹⁰⁷, ne laisse d'espace qu'à une réponse. Depuis *L'Amour fou*, les films de Rivette sont des variations d'un même principe selon lequel pour avoir la chance de montrer quelque chose « la première fois », il faut montrer le jeu, il faut filmer le théâtre dans le sens restreint ainsi que dans le figuré. La méthode d'improvisation, de l'écriture conjointe, n'est pas le but. C'est la façon d'arriver à une mise en scène apparemment dépourvue d'une illusion qui

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Rosenbaum, Jonathan, 1985. *Op. cit.*, p.151.

¹⁰⁶ Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁷ Voir « Nous ne sommes plus innocents », son premier texte publié, apparu dans la *Gazette du Cinéma* en mai 1950. Dans Frappat, Hélène. *Op. cit.*

veut passer pour réelle. À cette « imposture », Rivette préfère plutôt le registre « frais » né de l'imprévu. Ce qui compte, finalement, ce sont les gestes, le mouvement. Ce sont les corps des acteurs qui donnent au cinéma la possibilité, encore, de trouver la fraîcheur. La conclusion possible à ce moment est celle-ci : pour trouver une mise en scène juste des corps, le réalisateur doit les laisser libres comme s'il n'était pas là. Il doit « laisser les choses venir d'elles-mêmes, sans jamais les forcer, [il se doit] d'être là comme témoin »¹⁰⁸. Le metteur en scène « doit faire l'endormi », comme disait Jean Renoir.

Les mots du « patron » Jean Renoir peuvent amener à un malentendu et il faut l'éclaircir tout de suite. Le travail de mise en scène « invisible » auquel Rivette fait référence n'a rien à voir avec la transparence communément associée au cinéma narratif classique. Marie-Thérèse Journot¹⁰⁹ définit cette idée de transparence comme l'action « de masquer le travail énonciatif pour laisser croire qu'à l'image du monde, le film n'est raconté par personne ». C'est le contraire de ce que pense Rivette. Le travail de témoin va justement révéler une construction qui est d'habitude cachée au spectateur – de là vient son goût de montrer les coulisses du théâtre.

Dans les films, ce qui est important, c'est le moment où il n'y a plus d'auteur du film, plus de comédiens, même plus d'histoire, plus de sujet, plus rien que le film lui-même qui parle, et qui dit quelque chose qu'on ne peut pas traduire. Le moment où il devient le discours d'un autre, ou d'autre chose qui ne peut pas être dit parce que justement, c'est au-delà de l'expression. Et je crois qu'on ne peut y arriver qu'en essayant d'être le plus passif possible aux différents stades, en n'intervenant jamais pour son compte,

¹⁰⁸ Jacques Rivette dans « Le temps déborde ». Entretien accordé à Aumont, Jacques et al. *Op. cit.*, p.268.

¹⁰⁹ Journot, Marie-Thérèse. *Le Vocabulaire du cinéma*. Armand Colin, 2004, p.119.

*mais au nom de cette autre chose qui n'a pas de nom.*¹¹⁰

Il est important de dire que, à ce moment-là, la conception de mise en scène de Rivette s'écarte complètement d'une idée qui pense la mise en scène comme un instrument de contrôle du réalisateur. Cette idée, qui apparaît à un plus grand ou plus petit degré dans la littérature anglo-saxonne récente sur ce thème, se caractérise précisément par la définition préalable de tous les éléments à contrôler par le metteur en scène, comme le défend, par exemple, John Gibbs¹¹¹. David Bordwell va un peu plus loin, et défend un contrôle du mouvement des acteurs comme arme que le cinéaste utilise pour obtenir des réponses stylistiques à des problèmes surgis lors de la production de ses films¹¹². La mise en scène, pour Bordwell, surgirait de la solution de ces problèmes. Même si ces idées apportent des définitions assez utiles pour penser la mise en scène de nos jours, il nous semble que, au moins dans le cas de Jacques Rivette, elles ne soient pas satisfaisantes. Au lieu de se préoccuper du contrôle des éléments en scène, Rivette nie pratiquement tout contrôle.

Dans les années 1970, cette négation dirige d'ailleurs les films de Jacques Rivette vers une direction expérimentale apparemment sans retour. Parce que cette recherche est, maintes fois, la propre « chose » qu'il veut, ses prochains films vont demeurer entre l'improvisation « découverte » par le metteur en scène et une théâtralisation exacerbée. Explicité dans *Céline et Julie vont en bateau*, le fantastique se montre de plus en plus présent dans ses films. Les rapports avec la réalité du moment,

¹¹⁰ Jacques Rivette dans « Le temps déborde ». Entretien accordé à Aumont, Jacques et al. *Op. cit.*, p. 306.

¹¹¹ Gibbs, John. *Mise-en-scène : Film Style and Interpretation*. Londres and New York : Wallflower Press, 2002.

¹¹² Bordwell, David. 2005. *Op. cit.*

perceptibles dans *L'Amour fou* et *Out 1*, sont de plus en plus éloignés. « Oui, il y a eu un moment où je n'avais vraiment pas envie de faire des choses reliées, de près ou de loin, à ce qui se passait en France. »¹¹³ La réalité n'importe plus : seule la capacité de créer la fiction est importante et ce, soit par les acteurs qui se réinventent à chaque scène, soit par le metteur en scène qui essaie de créer un monde pour qu'ils l'habitent.

C'est ici que surgit l'idée de *Scènes de la vie parallèle* (initialement appelé *Les Filles du feu*), une série de quatre films qui raconteraient chacun des histoires fondées sur un genre cinématographique spécifique, mais toujours avec un côté fantastique. C'est le cas de *Noroît* (1976), d'abord un film western, puis un film de pirates. Il n'y a pas d'indications précises de temps ou de lieu, seulement l'utilisation de la mythologie même des films d'aventures. Les personnages habitent donc cette mythologie. Il n'y a même pas un récit racontable, mais l'évocation d'une vengeance (c'est son deuxième titre : *Une Vengeance*) entre femmes sur une île où les hommes jouent un rôle clairement secondaire. On suit les petits pas de Morag (Géraldine Chaplin), qui cherche à régler son compte avec Giulia (Bernadette Lafont), la chef des pirates, dont le personnage est construit sur l'image de Joan Crawford dans *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954). Il s'agit d'une île commandée par des femmes pirates, avec une cheffe de file venue presque directement d'un western mythique. Pour compléter, la musique du film est jouée par le groupe dans les décors, sans nécessairement participer au récit. Et le jeu des acteurs, surtout dans les scènes d'affrontement, est une espèce de dérivation du théâtre final de *Céline et Julie* avec les mouvements exacerbés, les marches marquées, les explosions de sentiments toujours exaspérés. *Noroît* est considéré comme l'un des films les plus bizarres de Rivette. C'est le type d'œuvre qui ne trouve pas de catégorisation facile et

¹¹³ Rivette dans Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 150.

qui ne pouvait que finir par une radicalisation de ses caractéristiques expérimentales : la lutte finale est montrée comme un étrange ballet où, de temps en temps, les plans sont contaminés par un filtre coloré et une interférence sonore.

Duelle (1976), quoique moins bizarre que *Noroît*, pousse encore plus loin dans la fantaisie. Son récit principal est centré sur la bataille des déesses de la lune (Juliet Berto) et du soleil (Bulle Ogier) autour d'un bijou magique. Le film commence comme un film noir de mystère qui ajoute peu à peu des éléments fantastiques. Les effets d'étrangeté s'accumulent ainsi lentement, ancrés encore sur une base « réaliste », jusqu'à ce qu'ils explosent durant la première bataille des déesses, scène centrale dans le film et même exemplaire du cinéma de Rivette.

Films difficiles, échecs commerciaux sont le résultat d'une recherche esthétique initiée timidement avec *Paris nous appartient*, puis plus consciemment à partir de *L'Amour fou*. Ce sont des films en partie inachevés parce que l'inachèvement est aussi le but de son projet. Un projet qui définit les imprévus du tournage comme plus importants que la préparation, les brusqueries des acteurs comme plus décisives que les actions répétées, les mouvements singuliers des corps dans les décors comme plus essentiels que le scénario. C'est la méthode d'écriture minimale du scénario (toujours avec la collaboration d'Eduardo de Gregorio¹¹⁴) alliée à la contribution des comédiens qui permet au metteur en scène de continuer son investigation et ce, même au risque de l'épuisement. C'est la conséquence d'une méthode d'exhaustion, c'est-à-dire laisser les acteurs libres, donner peu d'indications, déchirer la réalité, pousser les limites de la fiction vers le délire. Rivette ne finit toutefois pas sa tétralogie. En effet, après deux jours

¹¹⁴ Eduardo de Gregorio a été coscénariste dans quatre films de Rivette : *Céline et Julie vont en bateau*, *Duelle*, *Noroît* et, finalement, *Merry-go-round*.

de tournage du troisième film, *Marie et Julien*, il disparaît, suite à une dépression nerveuse.

Par la suite, il existe encore deux manifestations désespérées de cette mise en scène de l'exhaustion. D'abord, *Merry-go-round* (1978), un polar labyrinthique et elliptique où deux comédiens étrangers (Maria Schneider et Joe Dallesandro) sautent entre une dimension « réaliste » et une autre tout à fait onirique. Ensuite vient *Le Pont du Nord* (1981), qui montre la promenade de deux femmes (Bulle Ogier et sa fille Pascale Ogier) qui fuient un complot dans un Paris très loin de la ville touristique. Ce sont deux films où deux duos fuient une menace qu'on ne comprend pas et où les décors naturels sont lieux de la fantaisie absurde. Ces deux films montrent aussi les limites d'une recherche de mise en scène qui s'épuise. Deux films de fin de ligne.

1.4 Une mise en scène sous contrôle subtil, des corps encore libres

Si nous insistons sur l'analyse de la méthode de création de Jacques Rivette jusqu'à ce moment-là de sa carrière, c'est parce qu'il semble impossible de distinguer cette méthode de ce que l'on voit à l'écran. La mise en scène de ses films pendant cette période n'est pas seulement le résultat d'un processus de création, mais bien le processus lui-même filmé. Cette mise en scène ouverte qui essaie de saisir des choses uniques qui surviennent pendant le tournage n'est possible que par l'ouverture de la méthode qui commence par une écriture minimale et passe par le metteur en scène « invisible ». Mais ce minimalisme, comme on l'a déjà vu, trouve vite une limite. Que faire par la suite ?

Il nous semble que, même en constante évolution, le cinéma de Rivette trouve une route moins erratique à partir de *L'Amour par terre* (1984). De ce film jusqu'à *36 Vues du Pic Saint-Loup* (2009), son dernier film en date, il y a une unité stylistique plus régulière qui correspond à une méthode de travail plus organisée. Il en existe des caractéristiques qui sont présentes dans tous les travaux, aussi différents soient-ils.

L'Amour par terre marque la première collaboration entre Jacques Rivette et Pascal Bonitzer¹¹⁵, lesquels écrivent le scénario avec Marilù Parolini¹¹⁶ et Suzanne Schiffman¹¹⁷, anciennes collaboratrices du réalisateur. L'écriture, quoique dérivée des anciennes pratiques de Rivette, se montre plus méthodologique qu'avant. Cela dit, il existe encore un espace pour l'improvisation du texte : Bonitzer, coscénariste de Rivette dans tous ses films, participe dès lors aux tournages et réécrit les dialogues au besoin. Depuis *La Bande des quatre* (1988), le film suivant, Rivette et Bonitzer ont trouvé une nouvelle collaboratrice : Christine Laurent. D'habitude, Rivette parle de son idée pour le prochain film, puis les trois construisent les séquences et Bonitzer finit les dialogues avec Laurent¹¹⁸. Le texte se montre encore ouvert, mais avec une base plus solide et une méthode plus claire que dans les films des années 1970.

¹¹⁵ Pascal Bonitzer, en plus d'être coscénariste d'autres réalisateurs tels que Raul Ruiz et André Téchiné, est depuis 1996 réalisateur lui-même. Il faut souligner que Bonitzer a été critique aux Cahiers du Cinéma et qu'il est aussi l'auteur d'un ouvrage de référence sur les relations entre cinéma et peinture, *Décadrages (op.cit.)*. Il faut dire également que Bonitzer est cité par D.N. Rodowick comme faisant partie de la scène théorique française dans laquelle s'inscrit Gilles Deleuze. Voir Rodowick, D.N. *Op. cit.*, p. xii-xiii.

¹¹⁶ Ancienne collaboratrice de Rivette, Marilù Parolini avait déjà coscénarisé *L'Amour fou*, *Noroît* et *Duelle*. *L'Amour par terre* est leur dernier travail ensemble.

¹¹⁷ Nom fondamental de la Nouvelle Vague, Schiffman a collaboré avec Truffaut et Rivette dans plusieurs films. Avec ce dernier, elle va encore faire un film, *Hurlevent*.

¹¹⁸ Christine Laurent a travaillé comme comédienne dans plus d'une quarantaine de films. Elle a été coscénariste de tous les films de Rivette à partir de *La Bande des quatre*.

Cette nouvelle approche détermine pratiquement la fin de la collaboration expresse des comédiens dans le scénario. S'ils peuvent encore changer le texte, au moins un coscénariste (Bonitzer la plupart du temps) est au tournage pour trouver le ton, pour ajuster la nouvelle ligne ou adapter celles déjà écrites. Seule possible exception : *Haut Bas Fragile* (1995, donc plus de dix ans après *L'Amour par terre*), film dont la sensation de joie est due en grande partie à la collaboration entre Nathalie Richard, Marianne Denicourt, Laurence Côte, plus Bonitzer et Laurent. Dans les autres films, la méthode d'écriture rencontre peu de variations. On peut donc affirmer que Rivette découvre, dans cette nouvelle phase, que la préparation préalable du texte ne laisse pas celui-ci nécessairement figé, ni ne mène le film à la « dictature du scénario » dont il avait peur. Au contraire, le texte plus travaillé à l'avance lui permet finalement de plus se concentrer sur la mise en scène et le travail avec les comédiens dans les décors.

Le travail plus planifié de scénarisation trouve donc une correspondance dans la mise en scène et le style visuel des films. Si les effets d'étrangeté sont encore présents, l'expérimentation plus explicite commence à être abandonnée : on ne voit plus ni interférences visuelles (les filtres dans *Noroît*; les images figées dans *Out 1*), ni interférences sonores (*Out 1*, *Noroît*, *Duelle*), ni casse-tête narratifs (*Out 1*, *Céline et Julie*, *Merry-Go-Round*). D'autre part, Rivette limite ses choix de cadrages. S'il s'adonnait parfois au plan détail, même de façon maladroite, il a toujours fait savoir qu'il préférerait les plans d'ensemble. Dans la nouvelle phase qui commence avec *L'Amour par terre*, les plans détail et les gros plans se font encore plus rares. Les mouvances des corps des comédiens seront de plus en plus explorées comme un tout, c'est-à-dire que non seulement les corps sont mis en scène entièrement, mais ils sont aussi montrés presque toujours les uns par rapport aux autres. Il n'est pas rare que les mouvements

ressemblent davantage à des mouvements de danse (Jane Birkin et Géraldine Chaplin dans *L'Amour par terre*; le couple amoureux dans *L'Histoire de Marie et Julien*). Parfois, ils peuvent vraiment se transformer en danse (*La Bande des quatre*; *Haut Bas Fragile*).

La caméra à l'épaule est abandonnée, ce qui indique que le ton proche du documentaire (*L'Amour fou*, *Out 1*, un peu *Céline et Julie* et *Le Pont du Nord*) l'est aussi. Pour répondre à ce nouveau ton plus « juste », Rivette utilise de plus en plus le *travelling* latéral. Il faut dire que celui-ci a déjà été largement utilisé par le réalisateur, surtout dans *L'Amour fou* (les séquences en 35mm), *Noroît*, *Duelle* et *Le Pont du Nord*. Pourtant, il nous semble que depuis les années 1980, ce mouvement d'appareil va être systématisé dans son cinéma. C'est le *travelling* latéral qui va permettre les abondants mouvements des corps dans les décors, les échanges de place, les interactions et les nouveaux rapports établis. « Rivette, comme Tourneur, croit à la coprésence des humains et des spectres. [...] Quel mouvement opère le mieux cette liaison continue ? C'est le *travelling*, particulièrement le *travelling* latéral, qui relie un point à un autre dans l'immanence de l'espace et d'une durée. »¹¹⁹

Pas de doute, Rivette croit à la coprésence des humains et des spectres. Cependant, depuis *L'Amour par terre*, le fantastique explicite est abandonné. Seule exception : *L'Histoire de Marie et Julien*, une histoire de revenants mise en scène d'une façon pourtant discrète, très loin des éclats d'interprétation et du délire fantaisiste de *Céline et Julie*, *Duelle*, *Noroît*, parmi d'autres. C'est que, dans son « nouveau cinéma », Rivette poursuit encore ses thèmes fétiches : le théâtre, le complot et les relations entre les hommes et les femmes. Les spectres, eux aussi, continuent à hanter ses films, mais

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 198.

ils sont infiltrés de façon plus insidieuse. Pour déceler le mystère, il faut être plus subtil.

La Belle noiseuse apparaît dans cette nouvelle phase et arrive avec la possibilité de montrer les spectres au travers d'un autre monde, celui de la peinture.

CHAPITRE 2

Peinture et cinéma, problèmes de mise en scène (ou comment mettre en scène un corps qui peint)

S'il est correct de penser que Jacques Rivette a établi un style de mise en scène plus contrôlé à partir de *L'Amour par terre*, on ne peut toutefois en déduire qu'une accommodation créatrice ait eu lieu à compter de ce film. Atteindre le « ton juste » (pour utiliser un terme cher au Rivette critique lui-même¹²⁰) ne signifie pas entraver son projet esthétique. Une bonne manière d'introduire l'analyse de *La Belle noiseuse* est donc de comprendre comment ce film s'emboîte dans l'œuvre de ce réalisateur, comment il la prolonge, la complexifie et l'enrichit.

Nous avons déjà vu lors de l'introduction du présent travail deux pistes sur l'origine de ce film. D'abord, la citation explicite à la nouvelle d'Honoré de Balzac, « Le Chef-d'œuvre inconnu », par un personnage de son précédent film, *La Bande des quatre*¹²¹. Cette citation révèle déjà une approche originale par rapport au récit du livre, qui suggère que l'œuvre d'art détruite à la fin de la nouvelle existerait pour de vrai et qu'elle serait, de nos jours, un objet disputé dans n'importe quel marché noir. C'est l'histoire originale de Balzac qui est empruntée et adaptée à l'obsession rivettienne du complot, des sombres transactions et des sociétés secrètes. Par contre, dans la citation tirée du documentaire réalisé par Claire Denis¹²², et qui débute ce mémoire, ce que nous

¹²⁰ Voir Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p. 73-77.

¹²¹ Voir page 02 de l'introduction du présent travail.

¹²² *Jacques Rivette, le veilleur* (Claire Denis, 1990).

voyons est Rivette lui-même posant une question qui est essentielle dans tout son cinéma. Le cinéaste avoue donc son désir de l'aborder d'une autre manière – de faire, grâce à une méthode plus spécifique, « un film sur l'approche des corps, les regards de corps ». L'adaptation de la nouvelle de Balzac semble alors surgir comme une clé pour ce faire.

Dans divers articles et comptes-rendus sur ce film, on a beaucoup écrit sur l'analogie évidente entre la relation du peintre avec son modèle et celle du cinéaste avec les acteurs¹²³. Cette analogie est correcte et nous verrons dans le prochain chapitre comment elle se manifeste dans certaines séquences du film. Elle nous paraît toutefois insuffisante pour comprendre non seulement la force de *La Belle noiseuse*, mais également la place de ce film dans l'œuvre du cinéaste. Pour autant, il nous faut examiner comment certaines questions de mise en scène du réalisateur sont reposées par ce film et quelles autres lectures il nous offre.

Une question s'impose d'abord : qu'est-ce que la substitution de l'univers de la création au théâtre (ou, si nous voulons, la mise en scène du théâtre) par celui de la peinture offre-t-elle de nouveau ? Dans le chapitre précédent, nous avons déjà montré la façon dont le théâtre apparaît comme un élément diégétique dans certains films de ce réalisateur. Cependant, faisons appel à la statistique : en ne tenant pas compte des versions différentes de certains de ses films, *La Belle noiseuse* est le 14^e long-métrage de Rivette. Des films précédents, cinq présentent directement des répétitions ou des présentations de pièces de théâtre (*Paris nous appartient*, *L'Amour fou*, *Out 1*, *L'Amour par terre*, *La Bande des quatre*); d'autres font du théâtre leur thème indirect, avec des

¹²³ Nous pouvons citer entre autres les articles de Gérard Legrand « De la beauté comme labyrinthe. » *Positif* 367 (septembre 1991), p. 4-9, et celui de Maurice Elia dans *Séquences* n°158 (juin 1992), p. 60-61.

passages dans lesquels l'ambiance théâtrale est montrée (*Céline et Julie vont en Bateau, Noroît*); un autre est adapté d'une pièce et sa mise en scène est pratiquement copiée de celle-ci (*La Religieuse*). Même dans ses autres films, il est possible de voir de façon plus ou moins explicite l'influence du théâtre et une certaine mention à celui-ci (avec une exception possible de *Hurlevent*, 1985). Les arts de la scène, qui seront repris dans des films postérieurs¹²⁴, semblent être l'ambiance idéale pour que Rivette développe sa mise en scène des corps, avec leurs mouvements, leurs interactions entre eux et avec l'espace. Le théâtre semble présenter un point de départ optimal pour que le cinéma puisse construire un « complexe précis de personnages et de décors ». Cependant, il semble offrir des limites à un certain regard sur les corps que Rivette aimerait étudier.

C'est dans cet univers de la peinture que le réalisateur va chercher des nouveaux chemins pour sa mise en scène. Le sujet ne lui était pas inconnu puisque dans sa « Lettre à Rossellini », il avait déjà évoqué Henri Matisse afin de parler du style de Roberto Rossellini. Mais le projet de *La Belle noiseuse* ne représente pas seulement une question de comparaison stylistique. La peinture, avec des siècles d'histoire propre de représentation de la figure humaine, mais également de regards sur le corps, offre de nouvelles possibilités et de nouvelles questions de mise en scène. D'abord parce que, au moins dans la peinture figurative existe déjà quelque chose que nous pouvons identifier comme une mise en scène du corps. En d'autres termes, il existe une tradition figurative avec laquelle le film peut ou non dialoguer, mais qu'il peut difficilement ignorer. Ensuite, parce que mettre en scène la peinture dans un film amène à poser aussi des

¹²⁴ Ils apparaîtront explicitement dans *Haut Bas Fragile* (1995), *Va Savoir* (2001) et *36 Vues sur le Pic Saint-Loup*, de même que symboliquement dans les scènes de tribunal de *Jeanne la Pucelle* (1994), et dans les rencontres sociales et dans le cloître de *Ne touchez pas la hache* (2007).

questions spécifiques sur le cinéma par rapport à cette pratique, comme celle-ci : *comment filmer l'acte de peindre ?* Finalement, en prenant en considération le fait que le film est l'adaptation d'une œuvre littéraire, nous pouvons penser la mise en scène d'une manière encore plus large. Comme ladite œuvre propose déjà une réflexion sur ce qui peut ou ne peut pas être exprimé à propos d'un tableau, il y a aussi dans *La Belle noiseuse* la mise en scène de cette question. Autrement dit, dans le cas de ce film, il s'agit de la peinture pensée par la littérature et, finalement, mise en scène par le cinéma.

2.1 La Mise en scène dans la peinture

Comme cela a déjà été démontré au chapitre précédent, pour comprendre l'origine théâtrale de la notion de mise en scène – avec toute la charge esthétique qu'elle a représenté aux XIX^e et XX^e siècles pour les arts scéniques –, il est fondamental de comprendre l'évolution de la signification de cette expression au cinéma en général, et dans le cinéma de Rivette en particulier. Néanmoins, comme l'a bien affirmé Patrice Pavis, le fait qu'il n'existe pas de mise en scène consciente, revendicatrice de son rôle dans le montage des pièces théâtrales, ne signifie en aucune manière qu'il n'existait pas de mises en scène avant le XIX^e siècle : depuis qu'il existe une scène, des décisions existent quant à quoi y mettre, comment et quand¹²⁵. De la même manière, la peinture figurative a créé ses diverses façons de représentation scénique. Bien que dresser un inventaire de ces mises en scène ne soit pas l'objectif de ce travail, il nous est permis de penser à certains de ces modes de représentation, principalement en ce qui concerne la mise en scène des corps en peinture.

¹²⁵ Pavis, Patrice. *Op. cit.*, p.14.

Depuis l'Antiquité et jusqu'au début du XX^e siècle, la représentation humaine a été la plus grande préoccupation de l'art occidental. Dans cette histoire qui traverse des siècles, Nadeije Laneyrie-Dagen indique deux grands partis difficilement conciliables : celui des artistes qui recherchent la beauté idéale, la forme parfaite du corps humain; et celui des individus qui pensent que la représentation doit donner l'illusion de la présence d'un personnage réel, avec tous ses défauts¹²⁶. Toujours selon cette auteure, cette opposition peut être vérifiée avec le passage d'une représentation des dieux et des déesses hérités de la Grèce à l'art réaliste du portrait romain. Bien que cette opposition ait survécu aux siècles, le fait est qu'à partir de la Renaissance italienne, l'orientation naturaliste prise par les arts « conduit même les peintres partisans d'un beau idéal, à réfléchir sur les moyens de donner chair et mouvement à leurs figures »¹²⁷. Certains auteurs du XV^e siècle, comme Leon Battista Alberti et Léonard de Vinci, attaquent directement le problème du mouvement, des expressions, de la précision anatomique, allant bien au-delà des théories des proportions de Vitruve, au I^{er} siècle avant J.-C.¹²⁸ Alberti affirme, par exemple, que le peintre doit « veiller à ce que tous les membres remplissent la fonction qui leur revient dans l'action qui se déroule¹²⁹ ». De Vinci complète :

¹²⁶ Laneyrie-Dagen, Nadeije. « La Figure humaine ». Dans *La Peinture*. Dirigé par Jacqueline Lichtenstein. Paris : Larousse, 1995, p. 321.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Les écrits de Vitruve sont célèbres parce qu'ils proposent un système de mesures idéales des corps, inspiré par la théorie de l'architecture. Voir Vitruve, « Dix livres d'architecture », dans Jacqueline Lichtenstein, dir. *Op. cit.*, p. 325-326.

¹²⁹ Alberti, Leon Battista. « De la Peinture ». Trad. par J.-L. Schefer. Dans Jacqueline Lichtenstein. *Op. cit.*, p. 330.

*Il est nécessaire, pour rendre parfaitement les membres des nus dans les attitudes et gestes qu'ils peuvent exécuter, que le peintre connaisse l'anatomie des nerfs, os, muscles et tendons, afin de savoir, pour chaque effort ou mouvement, quels tendons ou muscles l'ont causé et ne faire paraître et grossir que ceux-là, et non tous à la fois, comme font ceux qui, pour paraître grands dessinateurs, composent des nus ligneux et sans grâce, semblables à des sacs de noix plutôt qu'à des formes humaines, ou encore à un faisceau de raves et non à un nu musclé [...]*¹³⁰

C'est pour cette raison que Nadeije Lanerye-Dagen affirme que le « XV^e siècle invente véritablement le corps »¹³¹. Pourtant, même Alberti et de Vinci parlent encore du mouvement comme étant l'expression de l'âme, fruit de la pensée religieuse prépondérante des siècles antérieurs. Si, durant la majeure partie du Moyen Âge, la peinture a été empreinte d'un caractère religieux, mettant de fait plus en emphase le visage que le reste du corps, à partir de Giotto et, postérieurement, les artistes de la Renaissance, la préoccupation pour une représentation naturaliste va devenir prépondérante¹³². Le retour aux sources classiques, allié aux nouvelles connaissances en anatomie, fait en sorte que cette représentation atteigne un réalisme inédit dans la peinture. Et si les sources classiques grecques ont également fourni le retour de la « scène » en peinture, c'est la perspective linéaire qui a permis le plus grand contrôle de l'espace scénique, avec des représentations précises des trois dimensions et des

¹³⁰ De Vinci, Leonard. « Traité de la peinture ». Trad. par L. Servien. Dans Jacqueline Lichtenstein. *Op. cit.*, p. 336.

¹³¹ Lanerye-Dagen, Nadeije. *Op. cit.*, p. 321.

¹³² *Ibid.*

ombres. La mise en scène en peinture serait développée, évidemment, à partir de ce plus grand contrôle de la part du peintre dans la création de cet espace¹³³.

2.1.1 Le nu – et, plus précisément, le nu féminin

Le nu est l'une des formes de représentations du corps les plus communes en histoire de la peinture occidentale depuis la Renaissance. Le nu dit artistique commence justement à être valorisé à partir de la sécularisation des arts. Traitant initialement des corps corpulents et figés, la Renaissance en vient, au travers de l'inspiration classique, à valoriser les muscles et les mouvements. Une préoccupation existe d'éviter le choc et l'aversion à l'égard des œuvres et ce, en donnant priorité à des thèmes épiques et d'inspiration religieuse et en créant une série d'artifices afin de désérotiser les tableaux, telles les feuilles couvrant le sexe dans les représentations d'Adam et Ève, par exemple. L'érotisme surgit très lentement dans la peinture, et l'art baroque et le maniérisme vont inciter à la représentation de poses exagérées, ou de corps tendus et torturés¹³⁴.

Dans tous les cas, cependant, c'est le nu féminin qui se détache. Beaucoup plus commune dans la peinture occidentale que le nu masculin, la représentation du corps féminin dénudé est le fruit d'une construction sociale qui traverse les siècles. Comme l'affirme John Berger dans *Ways of Seeing*, la forme par laquelle la femme est représentée dérive directement de la forme par laquelle la femme apprend à être vue. Des conventions sociales font en sorte que la femme soit incitée, depuis très tôt, à se penser avec l'objectif d'être vue par l'homme. Le nu artistique, dans la grande majorité

¹³³ Voir Aumont, Jacques. *L'Œil interminable. Op. cit.*, p. 158-160.

¹³⁴ Lanerye-Dagen, Nadeije. *Op. cit.*, p. 323.

des cas, corrobore cette idée : les corps nus des femmes sont en général là pour être vus par un spectateur du tableau, un homme. Considérons « Allégorie du triomphe de Vénus », de Bronzino. L'érotisme présent dans cette œuvre se manifeste avec Cupidon embrassant les lèvres de la femme. Pourtant, comme l'indique Berger, la manière dont le corps de celle-ci est arrangé dans la scène a peu à voir avec l'action du baiser en soi : son corps est positionné, d'une façon non naturelle, afin que quiconque voyant le tableau puisse apprécier ce corps¹³⁵. « The woman's sexual passion needs to be minimized so that the spectator may feel that he has the monopoly of [...] passion. Women are there to feed an appetite, not to have any of their own. »¹³⁶

La disposition du corps représente seulement l'une des diverses stratégies qui privilégient ce « mode de voir » le nu féminin. Il y a également la lumière qui fait ressortir ce corps par rapport au reste de la toile, la présence de personnages masculins qui dirigent également leurs regards vers « l'objet », le propre regard de la femme représentée étant dirigé vers qui la voit (c'est-à-dire le spectateur du tableau). À de rares exceptions près, le nu féminin est ici pour être vu.

La peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle complexifie un peu la question. Le nu y est montré bien des fois dans des scènes quotidiennes, et la femme commune, ou parfois la prostituée, est souvent représentée nue. Les tableaux « Le Déjeuner sur l'herbe » et « Olympia », d'Édouard Manet, ont fait scandale par la contingence du nu montré, attirant presque l'attention vers l'artificialité de la représentation féminine comme objet¹³⁷. Le corps féminin est ici encore présent pour être regardé, mais l'idéal est d'une

¹³⁵ Berger, John. *Op. cit.*, p.54-55.

¹³⁶ *Ibid.*, p.55.

¹³⁷ *Ibid.*, p.63

certaine façon cassé. Le courant réaliste contribue également à la complexification. Un tableau comme « L'Origine du monde », de Gustave Courbet, expose les limites entre l'exposition artistique du corps et la pornographie. La peinture du XX^e siècle, avec le cubisme, l'expressionnisme et d'autres avant-gardes, va évidemment mettre en échec l'idéal de représentation du corps de la femme « pour être vu ». Toutefois, si le « mode de voir » a été perturbé par l'art moderne, il subsiste dans la peinture académique, en plus de s'infiltrer, comme l'a bien démontré Berger, dans d'autres formes de représentation telles que le cinéma et la publicité. Ces formes narratives phagocytent des figures mêmes contestées de la peinture pour établir un nouveau régime standardisé d'images.

2.1.2 Peinture et récit

Est-il possible de dire qu'il y a déjà du récit dans la peinture ? Revenons aux questions de représentation et de mise en scène qui ont surgi à partir de la Renaissance : recherche de la perfection anatomique, expression des mouvements, contrôle de l'espace scénique grâce aux règles de perspective. À la peinture, il reste encore le défi de conter un récit au travers de ses images. Diptyques et triptyques ont tenté de résoudre le problème d'une certaine manière, comme les peintures qui combinaient diverses scènes en un seul tableau (comme celles de Hieronymus Bosch et Pieter Bruegel). Même ainsi, les limites narratives de la peinture sont évidentes. Dans *L'Œil interminable*, Jacques Aumont rappelle que l'une des difficultés de discerner le récit en peinture est que la narration est comprise prioritairement comme art du temps, et non de l'espace – ce qui n'est définitivement pas le cas de la peinture :

Le récit est ce point crucial où peinture et cinéma semblent irrémédiablement séparés, moins par le mouvement – que la peinture peut toujours mimer – que par le temps. Qu'est-ce qu'un récit en effet ? Essentiellement la mise en œuvre des deux notions d'événement et de causalité. On voit tout de suite que la peinture n'est pas bien armée pour marquer directement la causalité : c'est toujours verbalement qu'il faudra extraire la cause potentielle d'un événement peint.¹³⁸

Ce n'est pas ce qui arrive au cinéma. Comme le rappelle Aumont, le récit au cinéma se déroule en même temps que la scène est perçue. Toutefois, malgré cette claire différence, cet auteur défend que cinéma et peinture ne doivent pas être compris comme des formes successives, comme il est commun de le faire. Cela est d'ailleurs l'une des principales thèses défendues dans son livre, soit que cinéma, peinture et encore photographie doivent être compris comme des manifestations différentes d'une histoire générale des images et que le surgissement du cinéma ne s'est pas fait seulement par une conquête technique et scientifique, mais par des nécessités sociales et esthétiques qui commençaient à apparaître dans la propre peinture, en fonction de la modernité. La « mobilisation du regard » aurait été l'une des caractéristiques des images produites au XIX^e siècle, non seulement avec des formes moins « nobles », comme les grands panoramas, mais au travers de la recherche du temporel dans la peinture elle-même. « Incapable de fixer la durée [...], l'image représentative a parfois semblé en trouver un succédané dans la multiplication des instants »¹³⁹. Aumont cite par ailleurs les séries (par exemple celle de Claude Monet portant sur la cathédrale de Rouen, où sont montrés différents moments d'un même lieu) et les collages (moments différents d'un même mouvement dans la même toile, comme le firent postérieurement les cubistes et

¹³⁸ Aumont, Jaques. *L'Œil interminable. Op cit.*, p. 154.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 104-108.

les futuristes) comme exemples de cette tentative de la peinture de représenter le temps.

Si le temps n'est pas aussi étranger à la peinture, bien que ce ne soit pas une caractéristique qui paraisse « naturelle », peut-être que la difficulté de lier un récit à la peinture provient d'une autre erreur : celle de penser le récit seulement en termes de temps et non d'espace. Pour corroborer cette thèse, Aumont en appelle au théâtre : que serait la représentation théâtrale ? Elle serait, à la rigueur, la mise dans un espace (la scène) d'un contenu verbal (le drame, la pièce écrite)¹⁴⁰, opération inverse à celle de la verbalisation nécessaire à penser un récit en peinture. En d'autres termes, penser la mise en scène originale, du théâtre, fait apparaître clairement que la narration – en peinture mais aussi au cinéma – se doit aussi à une construction spatiale. « Mettre en scène, au cinéma, en peinture : porter quelque chose pour la scène pour le montrer. »¹⁴¹ La notion de scène, qui porte en soi une notion à la fois d'espace et de temps, résout d'une certaine manière l'équation. La perception du récit et de l'image se fait de manière simultanée au cinéma et au théâtre, mais pas en peinture. Pourtant, la peinture autant que le cinéma possèdent la liberté du point de vue, ce qui évidemment multiplie les possibilités de mise en scène, tant dans un format que dans l'autre.

Il serait intéressant de voir à présent sous quelle forme le cinéma met en scène la peinture elle-même, comment il la représente consciemment ou inconsciemment.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.203-205.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.210.

2.2 Mise en scène de la peinture au cinéma

La peinture est représentée dans le cinéma, ou elle contamine celui-ci, de diverses manières. On note la recherche du pictural au moyen de la recréation explicite de la peinture, comme dans l'un des épisodes de *Dreams* (1990), d'Akira Kurosawa, qui recrée certaines des toiles de Van Gogh; ou une scène de *La Marquise d'O* (1976), d'Éric Rohmer, qui renvoie directement au tableau « Le Cauchemar », d'Henry Fuseli¹⁴². La citation picturale peut également être faite de manière plus indirecte, comme avec les références à Edward Hopper dans *Days of Heaven* (1978), de Terrence Malick et *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, ou encore dans *Zhantai* (Plattaforn, 2000), de Jia Zhang Ke. Dans ces trois exemples, la référence à la peinture ne constitue pas exactement un travail de recréation d'une œuvre connue, mais elle passe par l'effort du propre spectateur pour créer le lien entre les images cinématographique et picturale. Il y a aussi l'influence directe exercée par la peinture dans le travail de réalisateurs et de chefs opérateurs, lesquels n'auront besoin ni de la citation directe ni de la construction mentale de la référence de la part du spectateur pour reconnaître une certaine picturalité de l'image. C'est le cas de films aussi divers que *Il deserto rosso* (1964) de Michelangelo Antonioni, et *Lavoura Arcaica* (2001) de Luís Fernando Carvalho, pour ne

¹⁴² Dans son analyse de *L'Histoire d'O*, Angela Dalle Vacche démontre comment la citation directe n'indique pas nécessairement le chemin le plus facile de représentation d'un tableau dans un film. Comme elle l'écrit : « *Fuseli's painting is not so much a spectacle of female eroticism as the mirror of a dark, male desire that the spectator is inevitably made to share.* » C'est la façon par laquelle le film de Rohmer utilise la citation comme image de la pensée des personnages. Voir Dalle Vacche, Angela. *Op. cit.*, p.89-106.

s'en tenir qu'à deux exemples qui recherchent un type d'expressivité issue de la peinture¹⁴³.

Mettre en scène la peinture peut aussi révéler d'autres défis tels que, par exemple, la représentation de l'acte de peindre lui-même. Cette question va bien au-delà des stratégies narratives connues de filmer la vie d'un peintre, ou des divers exemples de biographies cinématographiques desquels Van Gogh semble être un modèle incontournable¹⁴⁴. Le peintre du XIX^e siècle incarne avec perfection la figure mythologique, devenue lieu commun, du peintre qui lutte contre les conventions, qui questionne des paradigmes et qui passe au travers du romantisme jusqu'aux avant-gardes du début du XX^e siècle. Avide de personnages puissants et psychologiquement intéressants, le cinéma se sert de cette figure qui est jusqu'à nos jours pleine « d'agonie et d'extase », même si cela n'est pas l'exclusivité des films. Il est intéressant de remarquer que la figure contestatrice et révolutionnaire du peintre a été cristallisée par la propre histoire de la peinture afin de servir de contrepoids à la faible valeur sociale que la peinture avait par rapport aux autres arts¹⁴⁵. À l'image de la dévalorisation du corps par rapport à l'âme durant la période médiévale, la caractérisation de la peinture comme art mineur révèle aussi l'influence des idées de Platon. Comme le montre Jacqueline

¹⁴³ Il y a sûrement plusieurs autres exemples que l'on pourrait citer, comme des films de Jean Renoir, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, autres Stanley Kubrick, mais nous préférons nous limiter aux deux précités ici compte tenu de l'espace limité de notre travail.

¹⁴⁴ La vie de Van Gogh, à différentes époques, a servi de base à des films aussi différents que *Lust for Life* (1956, Vincente Minelli), *Vincent & Theo* (1987, Robert Altman), *Van Gogh* (1990, Maurice Pialat), et même à des documentaires comme *Van Gogh* (1947, Alain Resnais), pour s'en tenir aux exemples les plus connus. L'image du peintre caractériel et irascible va cependant au-delà des références explicites au peintre hollandais qui peuvent être observées dans des films tels que *Age of Consent* (1969, Michael Powell), *Life Lessons* (l'épisode de Martin Scorsese pour *New York Stories*, 1989), *Basquiat* (1996, Julian Schnabel), parmi d'autres.

¹⁴⁵ Lichtenstein, Jacqueline. « Le Mythe de la peinture ». Dans Jacqueline Lichtenstein. *Op. cit.*, p.20-23.

Lichtenstein, le philosophe grec défend l'idée qu'une création de l'esprit (langage) serait évidemment supérieure à une manifestation plus physique (peinture)¹⁴⁶. La peinture n'aurait pas de valeur de pensée, et l'élévation de la figure du peintre en quelque chose de proche d'un « génie contestataire » apparaît d'une certaine façon comme une réponse, une confirmation de sa valeur intellectuelle. Nous reviendrons sur ce point plus avant.

Pour le moment, revenons à l'autre question cinématographique, c'est-à-dire celle des possibilités de mise en scène du peintre en action. Comme une bonne part des personnages-peintres finit par correspondre à l'attente narrative et psychologique que le lieu commun du peintre caractériel crée, montrer l'acte de peindre en soi finit par être secondaire dans la majorité des films. L'acte de peindre dans le cinéma classique, qui valorise le développement narratif et la psychologie des personnages (stéréotypée ou non), est presque un écueil à éviter au profit du récit. Ainsi, au cinéma, les peintres sont montrés en action rapidement, ce qui prive donc le spectateur de la vision de ce qu'ils produisent ; autrement, est utilisée éventuellement la ressource du montage de détails rapides des mains d'un peintre – de forme similaire à celle que le cinéma utilise pour montrer les mains d'un pianiste lorsque l'acteur ne sait pas jouer de l'instrument – et de ce qu'il est en train de produire. Montrer l'acte de peindre serait un acte ennuyeux qui n'amènerait pas la narration plus avant et montrerait très peu de la rébellion et du conflit du personnage. Même dans *Pollock* (2000), d'Ed Harris, l'*action painting*, qui pourrait résoudre ce problème en unissant en une même scène l'acte et la révolte du peintre, est montrée de manière timide.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.20

La peinture n'a jamais fait l'objet d'autant de thèmes et d'études de la part du cinéma que dans les années 1980. Peter Greenaway, par exemple, a construit une bonne partie de son œuvre en essayant de rechercher dans l'histoire de la peinture une évolution esthétique que, selon lui, le cinéma narratif aurait abandonnée. Des films comme *A Zed & Two Noughts* (1986) et *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989) sont des mimétismes des tableaux de Vermeer et Rembrandt créant des tableaux vivants. Plus que cela, les films de Greenaway paraissent vouloir atteindre un statut propre de la culture qui a créé ces œuvres. « *The tradition of Renaissance art and humanistic philosophy are clearly discernable in Greenaway's work. He tries to represent cinematographic space similarly to its representation in Renaissance painting where symmetry and perspective are the most prominent elements.* »¹⁴⁷ Un résultat différent semble être celui de films tels que *Passion* (1982), de Jean-Luc Godard, où la construction des tableaux vivants, en renvoyant notamment à des tableaux de Goya et Delacroix, n'aspire pas à une simple ressemblance *esthétisante*, mais à un questionnement plus général sur la difficulté de représentation de formes déjà consacrées par des formes nouvelles (dans *Passion*, les tableaux vivants sont produits pour un programme de télévision). De toute manière, ces films de Greenaway et Godard ne sont que des exemples parmi d'autres qui, durant cette décennie, ont peuplé le cinéma de références à l'histoire de la peinture. Coïncidence ? Raymond Bellour émet une autre hypothèse : tous ces films constitueraient des « réactions suscitées par la peur d'une perte d'aura de l'image cinéma confrontée aux « nouvelles images » (vidéo,

¹⁴⁷ Shamir, Ruth Barhum. « Painting at a Cinematic Glance – The New Museum in Films of the 1980's and 1990's ». Thèse de doctorat en Philosophie. Jérusalem : The Hebrew University of Jerusalem, 1999, p.29.

image de synthèse) »¹⁴⁸. En d'autres termes, à une époque où la « mort du cinéma » était propagée aux quatre vents et où la vidéo et de nouveaux moyens électroniques semblaient questionner une bonne part des références que le cinéma avait construites par son histoire propre, la peinture semblait offrir un abri sûr. Comme l'a déclaré Thomas Elsaesser dans un article sur *La Belle Noiseuse*, « given its immeasurably longer history, painting was to provide a certain vantage point »¹⁴⁹.

2.2.1 Deux visions sur l'acte de peindre

La Belle noiseuse ainsi que *Van Gogh*, de Maurice Pialat, ont été lancés la même année, soit 1991. C'est peut-être parce qu'ils ont surgi alors que cette approximation entre cinéma et peinture avait déjà été faite en grand volume – tant en termes de production qu'en termes de réflexion¹⁵⁰ – que ces deux films dressent le portrait du « peintre en action » d'une manière particulière, chacun à sa façon. Commençons avec le film de Pialat. Bien que la figure du peintre hollandais ait été représentée plusieurs fois par le lieu commun associé au peintre, le film de Pialat fait montre d'une mise en scène beaucoup plus sophistiquée que probablement n'importe quel autre film fondé sur ce peintre. Le film semble se placer face à toutes les possibilités du « film sur la peinture » que nous avons énumérées il y a quelques pages :

¹⁴⁸ Bellour, Raymond. *L'entre-images 2 : mots, images*. Paris : P.O.L., 1999, p. 211.

¹⁴⁹ Elsaesser, Thomas. « Rivette and the End of Cinema. » Dans *Sight and Sound* vol.1, no.12 (avril 1992), p.22.

¹⁵⁰ Il faut rappeler qu'en plus de la grande quantité de films qui se rapprochaient de la peinture, des textes fondamentaux abordant les correspondances entre le cinéma et la peinture ont surgi à cette époque. Au-delà des livres déjà cités de Jacques Aumont et Raymond Bellour, nous pouvons citer aussi celui de Pascal Bonitzer (*Décadrages*. Paris : Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, 1985).

il s'agit d'une biographie où nous verrons des événements importants de la vie de son sujet, mais qui concentre l'action sur peu de mois et privilégie souvent des actions courantes à des scènes narrativement importantes. Il y existe aussi une récréation pictographique de certaines des peintures célèbres, quoique celles-ci ne correspondent pas nécessairement aux peintures du sujet de la biographie. Dans l'un des exemples les plus fameux, un pique-nique auquel ont participé Van Gogh et son frère Théo, on est renvoyé au « Déjeuner sur l'herbe », le célèbre tableau d'Édouard Manet; dans une autre scène, une nuit au cabaret nous rappelle plusieurs tableaux de Toulouse-Lautrec. Plus importante encore que la récréation picturale est l'évocation d'une époque, d'un climat lié à l'impressionnisme français, mouvement avec lequel le post-impressionniste Van Gogh entretiendrait une relation à la fois d'influence et de négation. Enfin, le film de Pialat débute en montrant une peinture en train d'être produite. Toutefois, la scène ne se résume pas à cela : c'est la propre main du cinéaste qui, au ralenti, commande un pinceau étalant de la peinture sur une toile. Bien que l'identification du cinéaste avec le propriétaire de la main montrée soit une information extra-filmique, elle ajoute une couche supplémentaire à l'interprétation de cette scène initiale. Oui, nous verrons Van Gogh en action à divers moments du film, mais cela sera toujours en rapport avec d'autres actions, courantes ou non. C'est cependant le cinéaste lui-même qui est en train de peindre ce portrait de Van Gogh, et donc lui-même est peintre ; et l'unique main que nous verrons en détail peindre et qui aura du sens est la sienne. Cela renforce seulement la constatation que *Van Gogh* n'est pas exactement un *biopic* sur le célèbre peintre, mais une récréation cinématographique personnelle de Pialat sur le geste créateur en peinture.

Au même Festival de Cannes où est lancé le film de Pialat, est aussi montré *La Belle noiseuse*. Ici, il ne s'agit pas de la biographie d'un véritable peintre. L'action du film s'étalant sur peu de jours, l'attention est au minimum également partagée entre celui-ci et le personnage du modèle, Marianne (laquelle peut très bien être considérée comme la protagoniste réelle du film). À aucun moment il n'y a de tentative de recréer un tableau célèbre ni de renvoyer à une tendance picturale ou à un mouvement; tout au plus, on voit le peintre Frenhofer se confronter au paysage provençal qui a inspiré plusieurs peintres, lors de l'intervalle entre deux séances de peinture. C'est une petite bouffée d'air dans un film d'une durée de quatre heures, qui centre une bonne partie de ses scènes sur les séances de peinture et qui, compte tenu de cela, doit trouver des solutions particulières de mise en scène.

Quelles seraient les lignes générales de cette mise en scène ? Rappelons le style moins expérimental que Rivette a sédimenté – selon ce que nous avons cherché à montrer précédemment –, pour le moins depuis le début des années 1980. Aux gros plans, Rivette préfère les plans généraux ou d'ensemble. Dans ceux-ci, le mouvement des acteurs est constant, changeant souvent de position comme dans une danse. La marque de la mise en scène ne désire pas être transparente et n'est pas nécessairement naturelle. Les mouvements de caméra, principalement le *travelling* latéral, accentuent le caractère chorégraphique du mouvement des acteurs en participant souvent au changement de mouvement. Cela est un bref résumé d'une certaine stratégie de mise en scène que nous pouvons voir dans n'importe quel film de ce réalisateur, surtout ceux réalisés après *La bande des quatre*. Il est toutefois évident qu'il existe des variations possibles dépendamment du type de scène, principalement.

Mais comment *La Belle noiseuse*, même en se prévalant de ces directives, met-elle en scène spécifiquement la peinture en action ?

Tout d'abord, la mise en scène de ce film commence à être définie déjà par le choix du ratio de l'écran. Bien que mise en cadre ne soit pas synonyme de mise en scène, la première a certainement de l'influence sur la seconde parce qu'elle fixe une limite à ce qui se voit, à ce que l'on peut imaginer hors du cadre – c'est d'ailleurs une leçon qui vient de la peinture, quoique la caméra en mouvement pose d'autres problèmes. Et la proportion de l'écran serait, en principe, le premier critère du cadre. Dans la grande majorité des films, le choix du ratio se fait selon des raisons techniques ou commerciales, le cinéma européen ayant élu pendant longtemps la proportion 1 : 1,66 comme standard tandis que le cinéma hollywoodien en est resté au 1 : 1,85. De la même manière, la projection anamorphique exige que l'on pense le cadre en 1 : 2,35 alors que la nouvelle télévision numérique imprime le standard 1 : 1,77, plus connu comme 16 : 9. La préoccupation quant au format de l'écran dans *La Belle noiseuse* est d'une autre nature. Comme une bonne partie du temps est dédiée à montrer l'action de la peinture et comme le tableau en question (ou plutôt, les diverses tentatives faites par Frenhofer) possède une orientation verticale, les proportions qui privilégient la largeur de la toile ne seraient pas adéquates. Le format choisi par Rivette radicalise l'option 1,37 : 1, connu comme le « format académique » et prédominant dans les films du monde entier jusque dans les années 1950, avant que la télévision ne devienne une menace et que les autres formats ne cherchent à se différencier par la largeur. Le choix de ce format semble se faire moins pour une motivation nostalgique de donner au film

une certaine aura de cinéma classique¹⁵¹, que pour une question de définition de limites de sa mise en scène. Choissant le format le moins large existant, l'écran du film se rapproche de celui de la peinture, ce qui a des conséquences évidentes de mise en scène, principalement lorsque deux personnages sont dans le cadre. Un correspondant scénique de l'encadrement est par exemple donné par le propre lieu de travail de Frenhofer, où va se développer toute l'action des séances de peinture. L'atelier de l'artiste est un espace clos, pas très large, avec une grande profondeur. À l'une des extrémités, un second étage, qui apparaît peu dans le film, nous fait nous rappeler la grande hauteur sous-plafond du lieu. Il ne s'agit évidemment pas d'une correspondance exacte, mais d'un rapprochement des espaces scéniques et des tableaux au travers de la définition des limites du cadrage.

Il faut voir comment *La Belle noiseuse* montre les corps, principalement ceux du modèle et du peintre. Quelles questions les corps du film nous posent-ils ? Autrement dit, quelle est la « logique figurative »¹⁵² du film par rapport aux corps ? Une question de mise en scène fondamentale dans *La Belle noiseuse* est évidemment le nu féminin. Marianne (interprétée par Emmanuelle Béart) apparaît nue dans une bonne partie du film, dans des poses parfois forcées et inconfortables qui serviront la peinture de Frenhofer. Si Rivette a fait ce film pour rechercher la relation entre les corps, le corps nu du modèle est d'une extrême importance. Béart, qui s'était rendue célèbre en partie par l'exposition de sa beauté physique dans le film *Manon des sources* (1986), n'a pas été

¹⁵¹ La motivation nostalgique du choix du format académique n'est pas nécessairement antagoniste à l'esthétique. De récents films comme *Morrer como um Homem* (2009, João Pedro Rodrigues) en appellent au format 1,37 :1 pour faire allusion au cinéma musical et au mélodrame américain des années 1940-50. Cette proportion ne sera cependant mise à profit qu'en DVD ou dans les rarissimes salles qui l'utilisent encore.

¹⁵² Brenez, Nicole. *De la Figure en général et du corps en particulier*. Paris: De Boeck Université, 1998.

choisie par hasard. Il y avait pourtant un défi principal : comment éviter que l'exhibition du corps de Béart/Marianne se transforme en exhibition d'un corps féminin « pour être vu », pour alimenter le voyeurisme d'un public masculin, ou que la dite exhibition avoisine la pornographie ? L'option, déjà présente dans le cinéma de Rivette, de ne pas morceler le corps en exhibant des morceaux de celui-ci est déjà un premier pas, mais cela n'est pas suffisant. Dans *La Belle noiseuse*, la mise en scène est concentrée dans l'interaction entre le corps du peintre, généralement en mouvement à la recherche du meilleur angle ou traçant les premières ébauches, et le corps « en pose » de Marianne, allant contre sa nature inquiète, afin de servir cette proposition. Cette tension qui émane des corps « opposés », détaillée lors de l'analyse de certaines séquences dans le prochain chapitre, finit par retirer toute érotisation fétichiste de la mise en scène du corps féminin. Bien que la sensualité soit présente dans ce film, c'est l'expression du corps de Béart/Marianne qui est recherchée, et non sa simple exposition¹⁵³. Qu'est-ce que ce corps qui se fige, s'enlace et s'exprime ? Voilà une question importante de la mise en scène du film.

Pour finir, il nous faut également parler de la manière selon laquelle le film montre le peintre en action. Opposé aux gros plans et aux inserts, Rivette s'attarde complètement cette fois au détail de la main du peintre. Si c'est Michel Piccoli qui incarne Frenhofer, c'est à travers la main du peintre Bernard Dufour que nous voyons la peinture se faire. Et voir la peinture en détail révèle une dimension qui va au-delà du cadrage : nous voyons le tracé des pinceaux dans les diverses études et tentatives de

¹⁵³ Emmanuelle Béart apparaîtra dans un autre film de Jacques Rivette, *Histoire de Marie et Julien* (2003), où son corps sera nouvellement révélé, cette fois dans des scènes à haute teneur érotique. Curieusement, certains articles de l'époque ont critiqué la froideur et la pudeur de ces scènes, qui ne montreraient pas en détail les corps des deux personnages en train de faire l'amour.

réalisation du tableau, nous entendons leur bruit sur la toile, nous sentons grâce à la longue durée l'effort et le travail. Il est permis de penser que l'insert n'est qu'une nécessité du film puisque Piccoli ne sait pas peindre. Mais même dans ce cas, la longue durée de chacun d'eux, pratiquement inédite dans le cinéma de Rivette, alliée au son montre un traitement assez peu commun pour ce type d'action et imprègne le reste du film d'une sensation de physicalité assez forte. Physicalité qui, même si elle est assez commune dans l'œuvre de ce cinéaste du corps, n'est pas souvent rencontrée dans la forme dans laquelle la peinture est mise en scène au cinéma.

2.3 L'acte de peindre en tant qu'action du corps

D'une manière générale, la difficulté de mettre en scène l'acte de peindre au cinéma a fait en sorte que soient privilégiés les aspects psychologiques (souvent réduits au lieu commun) de la figure du peintre, ou encore que soit recherchée la recreation picturale sur la toile du film. L'action physique du peintre ne déclenche pas, par elle-même, une séquence d'actions sensori-motrices¹⁵⁴ justifiées par la narration du film. Cela dérive directement de l'idée que la peinture est une action plus mentale que physique (et que, par conséquent, elle est incapable de générer une action intéressante à montrer et son développement).

L'ironie est que cette conception de la peinture comme un produit de l'esprit a été construite des siècles durant, justement en réponse à une dévalorisation sociale du peintre. Comme l'affirme Jacqueline Lichtenstein, pendant l'Antiquité, « le peintre est avant tout un homme qui travaille de ses mains. Cela signifie que son activité l'éloigne

¹⁵⁴ Selon les concepts de Gilles Deleuze dans *L'Image-Mouvement. Op. cit.*

de toute possibilité de contempler les idées, donc de toute théorie. »¹⁵⁵ Cette « infériorité » de la peinture par rapport à d'autres manifestations artistiques¹⁵⁶ fait en sorte que la peinture s'appuie sur les récits mystiques : la presque totalité de la peinture de l'Antiquité va être constituée de paysages et de représentations mythologiques, de récits fabuleux et de biographies légendaires. À partir de la Renaissance, toutefois, une autre forme de mythe s'incorpore, cette fois, à l'acte de peindre. Les « grands textes fondateurs, ceux d'Alberti ou de De Vinci, ont pour fonction de rappeler que l'excellence de la peinture ne saurait se réduire à la seule pratique, fût-elle magistrale, mais qu'elle s'affirme par la théorie. »¹⁵⁷ Ce n'est pas un hasard si la Renaissance va faire recours à des représentations mythiques de l'Antiquité, réactualisant celles-ci ainsi que le mythe autour de la propre figure du peintre en tant qu'être doté d'un savoir divin. Lichtenstein va plus loin et affirme que la propre figure du peintre rebelle et contestataire est une manière de construire une nouvelle mystique autour de la figure du peintre et ce, à partir du moment où la société européenne commence à se séculariser, refoulant ainsi l'imaginaire mythique et tout art fondé sur des structures mythologiques. Le cinéma, qui peut être compris comme manifestation et produit de la modernité d'un univers de l'histoire des images, répond seulement à ce nouveau mythe et aide à le consolider.

Que ce soit dans le recours aux constructions mythologiques de l'Antiquité ou dans l'apparition de nouveaux mythes relatifs à l'artiste, l'enjeu est, au fond, une tentative de valorisation intellectuelle d'un art qui serait né « mineur ». Dans les deux cas, il s'agit de la tentative de prouver que la peinture est un art de l'esprit. Or, cette idée

¹⁵⁵ Lichtenstein, Jacqueline. *Op. cit.*, p.19.

¹⁵⁶ Lichtenstein rappelle également (p.20.) que Platon remarquait déjà que le fait que la peinture ne parle pas constitue l'une des limites de cette forme d'expression.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

ne manque pas de correspondre à une conception dévalorisante du corps qui a traversé des siècles de pensée occidentale. Sans avoir la prétention de conter ici l'histoire de la métaphysique occidentale qui a nourri l'idée d'infériorité du corps par rapport à l'esprit, il convient néanmoins d'en souligner certains passages importants.

Dans l'Antiquité, c'est Platon qui est à l'origine de l'antithèse entre âme et corps en donnant un rôle clairement inférieur à celui-ci comme instrument de celle-là : « C'est la beauté dans les âmes qu'il estimera plus précieuse que celle qui appartient au corps. »¹⁵⁸ D'origine divine, l'âme serait responsable de la raison, mouvement plus parfait de l'âme. Les sensations sont des mouvements de l'âme et du corps qui peuvent perturber la raison. « L'âme a la domination sur le corps [...]; mais elle peut devenir déraisonnable sur l'influence du corps. »¹⁵⁹ La pensée judéo-chrétienne va souvent se confondre avec la métaphysique platonicienne, car elle donne continuité à la dualité âme/corps et à l'origine divine de l'âme. Le catholicisme considère le corps comme le temple de l'âme. La chair serait la condition humaine de ce corps, naturellement bonne, mais finie et affaiblie. La chair serait le lieu du péché, et l'unique manière possible pour elle d'être sauvée serait d'accepter de « devenir l'esprit divin », renonçant ainsi à l'amour charnel et assumant l'amour divin comme l'unique possible. Assumant l'influence platonicienne, parmi d'autres, la pensée scolastique va réconcilier la théologie chrétienne avec la pensée ancienne grecque, qui domine le Moyen Âge.

René Descartes, au XVII^e siècle, rompt avec la pensée scolastique et fonde la métaphysique moderne, maintenant (et rénovant, toutefois), la dualité corps/âme : « [...]

¹⁵⁸ Platon. « Le Banquet ». Dans Jacqueline Lichtenstein. *Op. cit.*, p.198.

¹⁵⁹ Kremer-Marietti, Angèle. « Platon », dans *Dictionnaire du corps*. Dirigé par Marzano, Michela. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 734-738.

l'âme par laquelle je suis qui je suis, est entièrement distincte du corps. »¹⁶⁰ Le corps serait une machine qui servirait l'âme¹⁶¹. Bien que certaines idées communément associées à Descartes, comme la métaphore du pilote (âme) dans son navire (corps), soient remises en question par des chercheurs qui se sont approfondis sur son œuvre¹⁶², l'idéalisme cartésien est fondé sur cette dualité et sur la conséquente conclusion de la supériorité de la raison neutre, fruit de l'esprit.

La conception cartésienne du corps a subi diverses remises en question, de Schopenhauer à Nietzsche, mais c'est avec l'apparition et le développement de la phénoménologie que la dualité corps/âme va être durement combattue¹⁶³. C'est l'œuvre de Maurice Merleau-Ponty qui va développer spécifiquement une phénoménologie du corps : Merleau-Ponty questionne directement l'idéalisme cartésien en même temps qu'il s'oppose à une conception purement scientifique. Le corps phénoménal de Merleau-Ponty, au contraire du corps objectif de la science, est celui qui charge et construit le signifié des choses à partir de l'expérience. « L'expérience des choses mêmes transcendantes n'est possible que si j'en porte et j'en trouve en moi-même le projet. »¹⁶⁴

Cette brève promenade sur les idées occidentales quant au corps sert à illustrer comment l'idée de l'acte de peindre en tant qu'« action mentale » a été une réponse

¹⁶⁰ Descartes, René. « Discours de la méthode », dans *Discours de la méthode / Méditations métaphysiques*. Paris : Flammarion, 2008, p. 39.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶² Alain Milon, dans l'entrée dédiée à Descartes dans le *Dictionnaire du corps* (Marzano, Michela. *Op. cit.*, p. 292-296), soutient que la métaphore a été utilisée par le philosophe dans la VI^e Méditation, pour justement questionner la dualité, et non pour affirmer la soumission du corps à l'âme.

¹⁶³ Lippe, Rudolf Zur. « Une unité problématique : éléments pour une histoire des conceptions du corps ». Dans *Le Corps et ses fictions*, sous la direction de Claude Reichler. Paris : Éditions de Minuit, 1983, p.36.

¹⁶⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception. Op. cit.*, p.423.

sociale clairement influencée par un mépris du corporel qui est issu de siècles d'influence du christianisme et de la métaphysique cartésienne. Nous sommes en droit de nous demander également si la représentation de l'acte de peindre par le cinéma n'est pas non plus le fruit d'une conception dualiste qui, en fin de compte, valorise plus l'esprit que le corps.

Merleau-Ponty remet directement en question cette manière de penser l'acte de peindre dans *L'Œil et l'Esprit*. Ce dernier ouvrage publié de son vivant amène sa phénoménologie vers des questions esthétiques très spécifiques. Son point principal est non seulement de penser l'acte physique de peindre, mais aussi de représenter la physicalité du propre acte de regarder. Cette physicalité n'a rien de scientifique, elle est phénoménologique. « C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. »¹⁶⁵ Et si la valeur de la peinture ne se trouve pas dans la fidélité avec laquelle elle reproduit le monde, c'est parce qu'il y a bien une intériorisation du monde de la part du peintre. Cependant, cette intériorisation n'est pas le fruit de l'esprit, mais du corps lui-même :

*Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, que parce qu'il leur fait accueil. Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-elles pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde ?*¹⁶⁶

¹⁶⁵ Merleau-Ponty. *L'Œil et l'esprit*. Op. cit., p.16.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.22.

Sans prétendre défendre l'idée d'une influence consciente de la philosophie de Merleau-Ponty chez Rivette, les points communs entre eux deux sont évidents. La mise en scène du réalisateur, fondée sur la corporalité des acteurs, trouve une résonance dans la conception que le philosophe a du corps. Une bonne partie de ce que Rivette recherche dans l'approximation avec le théâtre n'est rien de plus que la révélation d'une expérience qui passe nécessairement par l'expérience du corps. « Comme toute vraie morale, c'est le produit d'une expérience : expérience sensorielle, sensitive, expérience du corps. »¹⁶⁷ C'est au cinéma de Rivette qu'Hélène Frappat se réfère en poursuivant : « La virtuosité de Rivette est d'abord une gestuelle, et la mise en scène le travail du corps qui met en forme une idée. »

La spécificité d'une œuvre telle que *L'Œil et l'esprit* est toutefois de penser la vision à partir de la corporalité – d'où le thème du peintre. Or, cela nous semble être exactement le cas de *La Belle noiseuse* par rapport au reste de l'œuvre de Rivette. Ce film a surgi de la nécessité de filmer « l'approche des corps, les regards sur les corps »¹⁶⁸. Il s'agit non plus de filmer l'acte de peindre comme une simple projection de l'esprit du peintre, ce génie indomptable, mais de filmer la peinture comme fruit de la présence physique, de l'interaction de deux corps, celui du peintre et celui du modèle. Bien plus qu'une métaphore sur la relation entre le cinéaste et l'acteur, l'interaction entre le peintre et le modèle offre une nouvelle manière de voir la création artistique comme le fruit d'une expérience corporelle. Il s'agit, d'une certaine façon, d'une amplification des possibilités de mise en scène que le réalisateur a développées.

¹⁶⁷ Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p.187.

¹⁶⁸ Jacques Rivette dans le documentaire *Jacques Rivette, le veilleur* (Claire Denis, 1990).

Si nous raccordons la mise en scène de Jacques Rivette, celle de *La Belle noiseuse* en particulier, à une conception phénoménologique du corps, c'est parce que nous croyons qu'il existe une pensée articulée par le film dans ce sens. Cette « pensée incarnée dans l'espace », pour utiliser une autre expression d'Hélène Frappat¹⁶⁹, ne recherche pas une représentation de la phénoménologie de Merleau-Ponty, mais l'expression d'une préoccupation chère au cinéaste depuis ses premiers travaux. C'est afin de détailler de quelle manière cette expression est articulée par la mise en scène du film que nous consacrerons tout le prochain chapitre à l'analyse de certaines de ses scènes.

¹⁶⁹ Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p.187.

CHAPITRE 3

Où l'on scrute les mystères de *La Belle noiseuse*

Commencez par le commencement,
dit gravement le Roi, et continuez jusqu'à la fin ;
alors arrêtez-vous.¹⁷⁰

Jacques Rivette est fasciné par l'acte de conter des histoires. Pourtant, cet intérêt ne se traduit pas automatiquement dans ce que nous connaissons par une forme narrative classique. Dans beaucoup de ses films, le déroulement de la trame est moins important que la manière dont celle-ci est contée. Souvent cité comme exemple de cinéaste moderne surgi dans les années 1960, Rivette est adepte des digressions, des *works in progress* et des déambulations des personnages¹⁷¹. La fascination pour la fabulation apparaît néanmoins dans les jeux corporels, dans les jeux de mots, bref, dans le jeu de la fiction auquel plusieurs de ses personnages se permettent de jouer. Il s'agit de « la fiction donnée comme fiction devant la caméra », comme le dit Youssef Ishaghpour¹⁷².

Rappelons l'exemple de *Céline et Julie vont en bateau* : les deux protagonistes deviennent complices et leur jeu – leur « crime » peut-être – consiste à fuir la réalité. Ce n'est pas par hasard si l'une des références reconnues de ce film est le personnage

¹⁷⁰ Carroll, Lewis. *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*. New York : Morton N. Cohen, 1972, p. 185.

¹⁷¹ Gilles Deleuze cite les films de Jacques Rivette comme exemples de la crise de l'image-mouvement et des sensations senso-motrices traditionnelles. Voir Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. *Op. cit.*, p. 19-21.

¹⁷² Ishaghpour, Youssef. *Cinéma Contemporain – De ce côté du miroir*. Paris: Éditions de la différence, 1986, p. 211.

d'*Alice* de Lewis Carroll. Cette référence est palpable à différents moments du film, que ce soit dans le passage vers un autre monde (la maison), au début du film (lorsque Julie voit Céline passer en courant, comme le lapin de l'histoire de Carroll), ou encore dans les innombrables jeux de mots présents dans le film (Céline dit : « J'avais un boa *conquistador*. » Julie la corrige : « Un boa *constrictor* ? » Et Céline répond : « J'avais un boa *con qui m'adorait* quoi ! »). Raconter une nouvelle histoire en faisant partie de celle-ci peut être à la fois terrifiant et drôle, mais cela sert surtout à fuir la réalité paralysante. Laquelle réalité tend à revenir le lendemain, quand il faut alors recommencer la fiction. Il n'est pas surprenant qu'une expression qui apparaît dans presque tous les films de Rivette soit : « Mais, le lendemain matin... »

Ainsi, même si l'analyse présente dans ce chapitre ne considère pas la chronologie des séquences du film comme étant primordiale, nous obéissons au conseil du roi d'*Alice au Pays des Merveilles* – commençons l'analyse de *La Belle noiseuse* par le commencement. Un commencement où les personnages semblent aussi jouer à raconter des histoires.

3.1 Ce jour-là, un lundi de début de juillet, entre quinze et seize heures...¹⁷³

Dans le jardin d'un hôtel de campagne de la région Languedoc-Roussillon, deux touristes anglaises se plaignent de la chaleur. À une autre table, un homme écrit, ou plutôt dessine, sur un cahier. Au second étage de l'hôtel, une femme sort subrepticement de sa chambre, regarde en direction de la table de l'homme. Elle s'éloigne par le balcon, à la recherche d'un meilleur angle, mais elle revient vite à sa

¹⁷³ Tel qu'indiqué dans le premier intertitre qu'on voit dans le film après le générique.

position initiale. Elle prend une photographie et se cache. L'homme s'aperçoit de sa présence. Elle descend et annonce son chantage. Pour dix mille francs, elle lui remettrait la photo. Les touristes anglaises observent, curieuses. Le couple poursuit sa négociation jusqu'à ce que, dans un élan, l'homme suggère de monter dans la chambre, ce qu'elle accepte immédiatement. Les touristes regardent, incrédules, le couple monter les escaliers. Une fois dans la chambre, la farce est dévoilée car il devient clair que le couple se connaît déjà.

Voilà le petit théâtre que Marianne (Emmanuelle Béart) et Nicolas (David Bursztein) jouent pour fuir l'ennui tandis qu'ils attendent l'arrivée de quelqu'un, principal motif de leur présence dans cet hôtel. C'est ainsi que *La Belle noiseuse*, le film de Rivette « sur la peinture », commence : avec un jeu de théâtre. Mais qu'est-ce que ce jeu, sinon l'invention d'une fiction ? Une fois encore, les personnages rivettiens jouent pour se réinventer. Voilà *leur* fiction, mais comment le film la révèle-t-il ?

Il y a dans cette première scène du film un artifice narratif, utilisé avec parcimonie dans l'œuvre de Rivette bien que toujours avec une fonction assez précise : la *voice over* d'un narrateur. Dans ce cas-ci, c'est la voix d'Emmanuelle Béart elle-même, qui ne se révèle pas explicitement comme voix du personnage dans un premier temps. Lorsque Marianne se rapproche de Nicolas, nous entendons sa voix de narratrice pour la première fois, qui réfère à elle-même par le biais de la troisième personne : « Ce jour-là, pour Marianne et Nicolas, n'était pas tout à fait un jour comme les autres. » Jusqu'alors, ce qui est vu et entendu suit, narrativement parlant, le même cours puisque cette phrase peut se référer à ce que serait la première rencontre du couple. Mais une fois que Marianne a explicité son chantage, nous entendons de nouveau la voix de la narratrice : « Était-ce pour tromper leur attente qu'ils jouaient ainsi la comédie, et pour masquer leur

appréhension de ce qui allait venir tout à l'heure ? » À ce moment-là, la *voice over* de quelqu'un en train de raconter un fait qui a déjà eu lieu (ce jour-là) révèle la farce : ils jouent la comédie.

3.1.1 Marianne(s), Nicolas, Porbus

Si c'est la voix de la Marianne « narratrice » qui dévoile la *comédie* au grand jour, la Marianne que nous voyons comme personnage donnait déjà des pistes là-dessus. Elle sort de la chambre en se cachant de la serveuse de l'hôtel qui passe par le balcon, esquivant le corps tout en cherchant le meilleur angle pour voir Nicolas d'en haut. Lui, assis, dessine simplement dans son cahier et pose une question à la serveuse de l'hôtel. Son corps ne révèle rien d'extraordinaire. En revanche, les mouvements de Marianne sont marqués, nous dirions même antinaturels. Elle se cache comme s'il était possible qu'il la voie alors qu'il n'y a rien, ni dans l'angle de vision ni dans l'action de Nicolas, qui démontre cette menace. Il existe dans le jeu de scène de Marianne une artificialité visible qui contraste avec ce que nous voyons jusqu'alors, et qui se trouve accentuée quand elle s'éloigne au fond du cadre et revient à la fin.

Nicolas, à son tour, se montre calme et presque immobile, ne révélant rien de ce jeu. Mais c'est dans la comparaison avec les autres personnages de la scène que le contraste devient encore plus explicite. Tant les deux touristes anglaises que la serveuse de l'hôtel ont une interprétation complètement naturelle, un registre presque documentaire, peut-être grâce à la présence d'acteurs non professionnels. Cette présence *naturaliste*, dans cette première scène déjà, ne semble pas être un hasard – les deux touristes anglaises sont justement les deux premières personnes vues dans le

film. Elles sont ici précisément pour accentuer le « jeu » de Nicolas et de Marianne, qui va être progressivement mis à jour : d'abord, plus discrètement, par la présence de Nicolas qui regarde celles-ci tandis qu'il dessine, pose une question à la serveuse, se révèle plus que ces autres personnages. Puis, de façon bien plus visible, par l'apparition de Marianne.

Nous avons déjà mentionné au premier chapitre l'importance de l'improvisation et de la contribution de l'acteur à la méthode de travail de Rivette. Évelyne Jardonnet soutient que cette démarche contribue à la singularisation des personnages rivettiens. Selon cette auteure, cette singularisation provient « autant de l'indexation du personnage sur l'individu qu'est l'acteur en dehors de l'univers cinématographique que de l'actualisation de traits physiques, comportementaux, qui par leur récurrence sont singulièrement attachés aux apparitions à l'écran de tel acteur et pas d'un autre »¹⁷⁴. Dans *La Belle noiseuse*, cette singularisation survient de fait en trois étapes lorsque Marianne entre en scène. Rivette profite clairement de l'image publique d'Emmanuelle Béart, connue pour avoir joué quelques années auparavant le personnage principal de *Manon des sources* (Claude Berri, 1986). Son apparition représente d'un seul coup un fort contraste avec les figures presque *documentaires* du début de la scène. Le travail de Rivette, toutefois, va au-delà de l'acte de laisser faire irruption sur la toile une actrice connue. Marianne/Béart a un mouvement presque chorégraphique qui traite déjà d'une réinvention du corps encore associé à l'actrice, c'est-à-dire que c'est la mise en scène du mouvement de Béart qui actualise l'individu dans la fiction. À la fin, c'est l'apparition de la *voice over* qui éclaircit narrativement ce que nous voyons en ajoutant une couche supplémentaire d'invention dans le récit. La *voice over* (de Marianne/Béart, mais d'abord

¹⁷⁴ Jardonnet, Évelyne. *Poétique de la singularité au cinéma: une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 52.

non encore révélée comme telle) conte l'histoire de Marianne qui, dans sa première apparition, se fait passer pour quelqu'un d'autre avec son amoureux et ce, juste pour s'amuser. C'est dans cette multiple réinvention qu'en quelques minutes à peine de film, Marianne se présente comme un palimpseste formé par « l'intégration du passé cinématographique de l'acteur » et par cette nouvelle figure qui se met « à inventer des fictions »¹⁷⁵. Il faut dire que Marianne révélera dans une scène postérieure qu'elle est écrivaine (donc, une conteuse d'histoires).

Marianne est présentée de cette manière comme un personnage plus complexe que Nicolas. Ce dernier se contente de rester presque anonyme en dessinant les figurants présents dans cette scène ou en adressant la parole à une autre personne. La manière dont il est montré ainsi que la façon dont il dirige son regard ne laissent pas de doute que son « statut narratif » est autre, différent de celui des figurants. Mais c'est Marianne, qui, par son apparition en plusieurs couches (identification comme étant Béart, personnage qui présente un mouvement semi-chorégraphique, maîtresse de la voix narratrice), provoque un certain court-circuit qui va au-delà du récit : non seulement elle propose le jeu qui est joué devant nous, mais ce jeu passe par sa figure préfilmique, par son corps et sa voix diégétiques actualisés dans le personnage, et par sa *voice over* de narratrice. Ces couches s'intercalent parfois de manière inattendue. Au milieu du jeu de séduction et de chantage de Nicolas et Marianne, par exemple, nous entendons la Marianne narratrice : « Et pour Marianne, c'était une anxiété absurde, sans cause précise. » Nicolas demande alors : « Vous voulez venir faire un petit tour dans ma chambre ? » Marianne ne répond pas, mais nous entendons à nouveau la *voice over* – « Oui » –, qui révèle ensuite la cause de l'inquiétude : « [...] l'invitation chez les

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.51.

Frenhofer. » C'est seulement après cela que la Marianne personnage accepte l'invitation de Nicolas et que tous deux montent dans la chambre. Ces redoublements narratifs, pur plaisir de la fiction en train d'être mise en scène, finissent par créer, par l'échec des attentes, un mélange de plaisir narratif et d'effet d'étrangeté – voire un plaisir esthétique *à cause* de cet effet.

À l'intérieur de la chambre, encore un échec d'attente car l'image confirme à présent ce que la *voice over* avait déjà révélé, soit que le couple est simplement en train de se faire un petit théâtre. Mais en même temps que nous voyons qu'entre eux, il existe déjà une intimité, nous voyons également Marianne, anxieuse « sans cause précise », se dérober à Nicolas et se coucher toute seule dans le lit. Du climat picaresque du jardin, nous passons à présent à une sensation de poids, de mélancolie. Pourtant, même en changeant de ton, la mise en scène est déjà complètement imprégnée du « jeu » : tant dans son mouvement à elle (elle s'éloigne et se dirige vers le lit plus au fond) qu'avec son mouvement à lui (il traverse la chambre (et le cadre) de droite à gauche), tous deux ont une marque visible. C'est une véritable chorégraphie de corps se rejetant et se croisant qui va se répéter à divers moments du film. Ce ne sont plus des corps neutres, « naturels », mais des corps qui bougent dans un monde apparemment statique, des corps qui se réinventent quand ils le peuvent pour fuir l'inertie de leur vie.

Marianne se dérobe, Nicolas s'approche à nouveau pour ensuite s'éloigner à son tour vers la fenêtre. S'ensuit l'apparition d'un autre personnage : Porbus. Vu à travers la fenêtre de l'hôtel par Nicolas, il surgit dans sa voiture. C'est lui qui va emmener le couple chez Frenhofer, et c'est sa présence qui fait augmenter l'inquiétude de Marianne. La présence de Porbus est annoncée par un autre effet d'étrangeté : le son des cigales à

l'extérieur de l'hôtel augmente intensément, reliant ainsi encore plus la scène à la subjectivité de Marianne.

C'est après l'arrivée de Porbus que la Marianne narratrice termine la présentation du trio : nous l'entendons dire de Porbus qu'il est un riche chimiste, collectionneur de maisons, de femmes et de tableaux, de Nicolas qu'il est peintre, et de Marianne qu' « elle aime Nicolas ». C'est par cette observation ironique que nous entendons sa *voice over* pour la dernière fois avant la scène finale du film. Il reste à ces trois personnages à avancer, sans urgence, jusqu'à leur destin tout tracé. Il reste à Marianne à réclamer que l'intérêt de Nicolas est ailleurs.

3.1.2 L'invasion du château : Magali, Liz, Frenhofer

Si dès la première séquence du film, nous savons qui est le couple « en crise », de même que nous connaissons le « bourreau » qui l'emmène vers un terrain inconnu, il nous manque de découvrir qui sont les Frenhofer mentionnés par la *voice over*. Car leur révélation va suivre une logique spatiale à la fois précise et mystérieuse, avec peu à peu l'exploration de chaque recoin du château où vivent le vieux peintre et sa femme.

Déjà, l'utilisation de l'itinéraire jusqu'à cet endroit est significative : sous un soleil d'été, Marianne, Nicolas et Porbus cheminent lentement de par les rues étroites d'Assas et les petites routes, tout en conversant sur qui est Frenhofer. Chaque fois que le nom du vieux peintre est entendu, Marianne s'éloigne de Nicolas. En arrivant à la forteresse de Frenhofer, ils sont reçus par Magali, une petite fille maigrichonne qui est la fille de la bonne de la propriété. Le trio est surpris et le devient encore plus lorsqu'elle part en coup de vent, leur laissant la voie libre. Les invités pénètrent dans la maison, alors

seuls, ce qui imprime déjà un climat de mystère supérieur à celui qui était annoncé par le dialogue de la promenade. Tous trois ont alors un comportement d'envahisseurs discrets, regardant minutieusement tout autour tandis qu'ils se déplacent lentement parmi les salles.

C'est Marianne qui démontre la plus grande curiosité pour cet espace : dans la première salle, elle est attirée par la fenêtre qui donne sur le grand jardin. Dans la bibliothèque, elle laisse ses deux compagnons de côté pour aller examiner quelques livres. Dans le grand « Salon des Chimères », elle se promène partout afin de pouvoir explorer les gravures sur les murs. Finalement, dans le jardin, elle s'assied au fond, éloignée, et observe chacun des personnages qui interagissent : Nicolas, Porbus, Liz (la femme de Frenhofer) et finalement le peintre, qui arrive et se révèle surpris de son propre oubli du rendez-vous. Ce n'est qu'avec l'arrivée de Frenhofer que ce rôle « défricheur » de Marianne devient plus effacé. À partir de ce moment-là, c'est le peintre qui guidera les invités et sa femme. Liz, une figure fragile et claudicante, même si elle inspire de la bonté, ne semble pas capable de conduire Marianne dans les différentes pièces de la maison. Comme nous le verrons à la fin de ce chapitre, ce personnage n'est que superficiellement vulnérable, cachant subtilement sa force et son importance dans ce qui va arriver.

Liz apparaît pour la première fois lorsque les invités se trouvent encore dans la première salle. Portant un tablier et un fouet de cuisine à la main, elle est vêtue de manière simple et se présente maladroitement. Elle sort prendre de l'eau pour les invités et revient rapidement. Puis, elle sort à nouveau car elle a « oublié quelque chose dans le four » et revient une fois de plus en courant, juste à temps pour être surprise par les invités qui ne l'ont pas attendue pour pénétrer dans une autre pièce de la maison. Dans

la bibliothèque, elle est attirée par la curiosité de Marianne, qui se révèle écrivaine. Dans le Salon des Chimères, elle ne sait pas bien où aller car c'est Marianne qui conduit le mouvement.

La scène du Salon des Chimères est l'un de ces moments où la mise en scène est en même temps plus évidente (dans le sens où la construction du mouvement des personnages dans l'espace est visiblement construite) et cependant mystérieuse (dans le sens où nous ne savons pas très bien pourquoi cette construction est si expressive). C'est dans l'échange de mouvements entre Marianne et Liz à travers le salon, de même que dans la participation plus discrète de Nicolas et de Porbus, que quelque chose de l'ordre de la danse semble survenir à l'écran. Il existe une espèce d'échange de forces entre les personnages, et c'est comme si cette force était à la fois la cause et la conséquence de leurs mouvements. De façon plus évidente que dans les salles de la maison précédemment explorées (petite salle, bibliothèque), il y a ici dans le salon une force de mise en scène qui dépasse le récit en même temps qu'elle semble échapper à toute interprétation plus immédiate. Elle rappelle une autre scène de l'œuvre de Rivette : dans *Duelle*, au moment qui donne son titre au film, les déesses de la Lune et du Soleil commencent à s'affronter dans un salon bondé de miroirs (et donc aussi d'images, comme le Salon des Chimères), tandis que le *travelling* latéral crée une sorte de vertige sensoriel. Dans *La Belle noiseuse*, nous n'avons pas de personnages fantastiques et le choc n'est pas tellement explicite, mais ce vertige est présent. La mise en scène du Salon des Chimères est la mise en scène du discret duel de forces qui commence à s'installer entre les deux femmes. Un duel fait des mouvements (de caméra et des personnages) visiblement artificiels, mais quand même intenses et organiques. Rappelons l'affirmation de Gilles Deleuze sur la circulation de forces en parlant des

puissances du faux dans *L'Image-temps* : « Il reste les corps, rien d'autre que des forces. Mais la force ne se rapporte plus à un centre, pas plus qu'elle n'affronte un milieu ou des obstacles. Elle n'affronte que d'autres forces, elle se rapporte à d'autres forces, qu'elle affecte ou qui l'affectent. »¹⁷⁶

D'autres données ajoutent encore une couche supplémentaire à la lecture de cette scène et du rapport de forces entre les personnages. Liz est interprétée par Jane Birkin, qui avait déjà travaillé avec Rivette dans *L'Amour par terre*. Figure iconique en France, l'actrice anglaise a longtemps été identifiée comme la femme et l'interprète de Serge Gainsbourg, lui aussi une autre icône pop. Malgré le fait d'avoir construit une carrière cinématographique solide, avec des participations dans des films de Jean-Luc Godard (*Soigne ta droite*, 1987), Agnès Varda (*Kung-fu Master* et *Jane B. par Agnès V.*, tous deux de 1988) et Jacques Doillon (*La Pirate*, 1984, et *Comédie !* en 1987), à l'époque de *La Belle noiseuse*, elle était encore connue comme une *création* du chanteur français. Or, à l'époque, l'une des disputes publiques les plus connues entre personnalités des médias français a eu lieu entre Gainsbourg et Guy Béart, chanteur populaire et père d'Emmanuelle Béart. Invités à une émission de télévision pour parler sur la chanson, les deux compositeurs sont entrés en désaccord et se sont lancés piques l'un l'autre en direct, lequel désaccord a culminé par des insultes de la part de Gainsbourg. Appeler justement Birkin pour le rôle de la muse inspiratrice qui est remplacée par un nouveau modèle (c'est-à-dire Emmanuelle Béart) semble ajouter une dose de tension initiale au film depuis la première rencontre entre toutes deux. Béart est aussi l'insolente *Manon* vue alors peu de temps auparavant sur le grand écran. La totale conscience de Jacques Rivette sur cet effet n'est pas ici sujette à discussion, pas plus

¹⁷⁶ Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. *Op. cit.*, p. 182.

que l'intention de l'auteur. Nous nous intéressons plutôt à un *affect* ajouté au film par « l'indexation du personnage sur l'individu qu'est l'acteur en dehors de l'univers cinématographique », pour reprendre l'idée d'Évelyne Jardonnet.

Le propos de Jardonnet ne se contente alors pas d'une simple explication contextuelle de l'effet de cette rencontre, ce qui côtoierait l'appréciation superficielle fondée sur une certaine idolâtrie à l'égard des *stars*, si chère aux magazines de cinéma. Jardonnet ne se contente même pas d'une croyance en l'intention de l'auteur sur tel effet, comme si son choix était un calcul précis sur ce que le spectateur reçoit et analyse. Ce que l'on défend ici, c'est l'idée qu'une couche supplémentaire est accrue dans la force expressive de la scène par l'évocation de la mémoire du spectateur dans sa lecture. De cette manière, nous ne sommes tout de même pas si loin du « parti pris de la spectature » défendu par Martin Lefebvre quand il décrit le processus symbolique de la lecture d'un film : « C'est dans le processus symbolique que la spectature construit le texte filmique en l'intégrant aux autres systèmes de signes qu'utilise déjà le spectateur et qui forment l'ensemble de ses présupposés. »¹⁷⁷ Ce croisement d'informations extra-filmiques dans l'interprétation d'un film serait une opération naturelle¹⁷⁸ qui étendrait le processus purement affectif de lecture à un processus plus complexe qui est le processus symbolique – lequel processus dépend évidemment de la formation et de l'information individuelle de chaque spectateur.

La présence de figures d'acteurs connus du public apporte toujours une valeur symbolique qui va au-delà de l'évocation du *star system* de l'industrie

¹⁷⁷ Lefebvre, Martin. *Psycho – De la figure au musée imaginaire*. Paris : L'Harmattan, 1997, p.34.

¹⁷⁸ « Interpréter un film, au sens usuel du terme, c'est souvent réussir à l'intégrer à un système de signes plus vaste ». *Ibid.*, p. 34.

cinématographique et ce, même si en Europe, celui-ci fonctionne différemment du modèle américain¹⁷⁹. Dans le cas de l'œuvre d'un réalisateur comme Rivette, dont la mise en scène s'appuie beaucoup sur l'acteur, sur son expression corporelle et aussi sur l'actualisation de ses traits physiques et comportementaux provenant d'autres apparitions, cette valeur semble multiplier l'expressivité et la force poétique des films. C'est ce qui semble arriver à chaque rencontre, à chaque conversation, à chaque heurt entre les personnages de Liz et Marianne, dans *La Belle noiseuse*. Nous sentons la soumission et l'insécurité de la première ainsi que la force et l'audace joviale de la seconde et ce, non pas exactement par l'exploration de leurs caractéristiques psychologiques, mais par les corps des acteurs en mouvement, qui apportent au film d'autres références possibles. Dans l'interprétation sur la mise en scène du corps que nous proposons ici, il nous semble que l'intertextualité nous accorde un sens qui résulte de la présence de ces icônes *pop*. Mettre en scène un corps connu est aussi une question de mise en scène.

Quelque chose de semblable se produit dans l'apparition de Frenhofer. Dans le jardin du château, les personnages du film sont tous là, raisonnablement appréhendés par le spectateur, à l'exception toutefois du peintre, qui a jusqu'alors été évoqué dans plusieurs dialogues. Lorsqu'a lieu son apparition, l'aura de respect presque mythique construite par le film jusqu'ici est clairement intensifiée par l'entrée en scène d'un autre corps connu : Michel Piccoli, emblème du cinéma français depuis plusieurs décennies. À partir de ce moment, la visite que fait le groupe dans le reste du manoir (tour, passages

¹⁷⁹ Ginette Vincendeau écrit: « (...) the relatively low attention given to European stars is in direct (inverse) relation to the attention lavished on auteurs, who in a sense are the stars of European cinema. » (Vincendeau, Ginette. « Issues in European Cinema ». Dans *The Oxford Guide to Film Studies*. Sous la direction de John Hill et Pamela Church Gibson. Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 447.) Cependant, elle reconnaît que le *stardom* européen a toujours existé, quoique sous une forme plus individualisée (p. 445).

et, finalement, l'atelier du peintre) n'a qu'un commandant : Frenhofer. C'est lui qui ne laisse aucun doute sur l'identité du maître du château, imprimant le rythme de la marche, les dirigeant tous les autres au travers des espaces. Le corps de Frenhofer/Piccoli est à la fois plus vieux et plus imposant, plus calme et plus fort, plus discret et plus contrôleur.

L'atelier est la dernière pièce à être dévoilée. Ce point final du trajet de « l'invasion » (qui se révèle à présent comme une invasion non seulement concédée par le maître de maison, mais aussi dirigée par lui) indique que nous connaissons toutes les pièces du jeu. C'est alors que nous entendons parler pour la première fois de la belle noiseuse originale. Selon Frenhofer, ce nom aurait été inspiré par une courtisane du XIX^e siècle, et il l'avait incité à peindre un chef-d'œuvre jamais terminé. Il s'agit d'une nouvelle refictionalisation de l'histoire originale de Balzac, de même que l'était déjà l'histoire résumée dans une scène de *La Bande des quatre*¹⁸⁰. L'explication du mot « noiseuse », néologisme d'appréhension aisée, existait déjà dans la nouvelle de Balzac et elle se trouve amplifiée dans le film : cet adjectif vient de « noise », qui signifiait « bruit » ou encore « querelle »¹⁸¹ en vieux français. C'est justement à partir de bruits et de querelles que le film *La Belle noiseuse* se construira.

¹⁸⁰ Voir la page 2 de l'Introduction de ce mémoire.

¹⁸¹ Tandis que le mot noiseuse est probablement une invention de Balzac, l'étymologie du substantif « noise » vient du latin *nausea* (mal de mer) ou encore *noxia* (faute, délit). Disparu de l'utilisation courante, il est encore présent dans des expressions telles que « *chercher noises pour noisettes* » et est à l'origine du *noise* anglais (voir le web site Études Littéraires dans : <http://www.etudes-litteraires.com/noise.php>). Le livre et le film de Rivette affirment que l'adjectif est utilisé couramment au Québec, mais notre recherche n'a trouvé aucun registre fiable de ce mot. Le plus probable est que Balzac ait fait une confusion (intentionnelle ou non) avec « niaiseuse », c'est-à-dire « celle qui fait des niaiseries » (bêtises). Le film maintient la recreation. Comme un film qui réinvente une nouvelle, présenté par un personnage (Marianne) qui réinvente un événement de sa vie, ce vrai « jeu de mots » semble curieusement approprié.

3.2 Le dîner (presque) sur l'herbe

Ces scènes initiales de *La Belle noiseuse* contiennent une dose de tension répartie entre pratiquement tous les personnages, bien que Marianne soit la protagoniste, l'élément provocateur de cette tension. D'abord, il existe quelque chose de mauvais entre elle et Nicolas. De même, elle ne trouve pas en Porbus une présence bienvenue. Justement, l'air pétulant de ce dernier à l'entrée du château des Frenhofer rend Liz encore plus mal à l'aise avec l'arrivée du groupe. Finalement, Marianne avoue son antipathie pour Frenhofer, le peintre, depuis sa première apparition (« il se passe quelque chose de bizarre », dit-elle à Nicolas). La mise en scène de la marche des cinq personnages à travers les dépendances de la maison montre clairement cette tension, alternant des mouvements qui indiquent qui est maître de la situation – Marianne à l'arrivée du trio, Frenhofer ensuite. Il existe une sorte d'attraction et de répulsion entre eux deux, et c'est à partir de cette relation antagonique que le film sera construit. À partir de ce moment, cette tension sera présente même si au début, elle est encore subtile et discrète – elle ne s'est pas encore transformée en bruit, en *noise*. Cela ne sera définitivement déclenché qu'à partir de l'invitation du peintre à refaire la belle noiseuse, le chef-d'œuvre inachevé, avec Marianne pour modèle.

Maintenant, c'est justement la scène qui précède cette invitation à refaire le tableau qu'il nous semble important d'analyser. C'est la scène d'un dîner dans les jardins des Frenhofer, où le climat entre les hôtes et les invités semble déjà bien plus détendu, jusqu'à ce que survienne un petit accident. Nous ferons l'analyse du découpage de cette scène en partant du présupposé qu'elle définit la proposition de mise en scène.

Cette séquence est divisée en deux parties. Dans la première, toujours à la lumière du jour, un *travelling* accompagne la bonne qui s'approche de la table, pour ensuite s'éloigner et montrer, en un seul plan, tout l'arrangement des personnages. D'un côté de la table se trouvent Liz et Nicolas, et de l'autre, Marianne et Frenhofer ; à l'une des extrémités, se situe Porbus. Tous semblent un peu plus à l'aise qu'avant. Liz montre de la gentillesse, mais Frenhofer se montre à nouveau inconvenant.

Une coupure nous entraîne vers le second moment, découpé et mis en scène de façon très différente du premier. Il fait déjà nuit, c'est l'heure du dessert. Liz raconte des histoires, tous la suivent. La glace semble avoir été brisée. Le découpage, toutefois, fait ressortir la division du groupe par l'entremise de plans différents : nous voyons soit Nicolas et Liz, soit Frenhofer et Marianne. Plus rarement, Porbus est montré, isolé. Nicolas prête attention à ce que conte Liz, alors que le peintre et son futur modèle semblent rire de celle-ci. Le champ/contrechamp est utilisé ici de façon classique et, comme à aucun autre moment du film, la scène est extrêmement découpée. Le rythme des coupures suit celui de la conversation, qui débute en souplesse jusqu'à ce que Frenhofer pose une fois de plus une question indiscreète sur l'intimité du couple plus jeune. L'échange de plans est assujéti à la tension qui augmente progressivement, par Nicolas visiblement gêné, et Liz se plaignant de Frenhofer, jusqu'à ce que nous entendions un bruit sec. Une coupure nous en révèle le motif : Porbus s'est évanoui sur la table, puis est tombé par terre. À partir de là, le découpage et la mise en scène reviennent alors au registre qui prévaut dans le film avant cette scène; reviennent les mouvements bien marqués des personnages, les *travellings* lents, les plans d'ensemble, plus longs. Tout se passe comme si ce dîner était un moment étranger à l'ensemble du film. Comme si cette « paix » artificielle obtenue ici, cousue par un découpage classique,

était impossible car la réaction somatique de l'un des personnages est nécessaire afin que l'ordre des choses se rétablisse. Parce que l'ordre naturel de ces gens n'est pas un ordre statique, mais un ordre de mouvements et d'affrontements au sein du même espace.

Un détail presque anecdotique clôt la scène et semble corroborer cette interprétation : après que Porbus se soit remis, il prend conscience qu'il n'a pas ses lunettes. Nicolas et Liz se baissent pour les chercher et, sans le vouloir, se heurtent la tête l'un l'autre. Ce petit moment *slapstick* de tous deux baissés, un tant soit peu pathétique, est le maximum de choc dont ces deux créatures tranquilles sont capables. La force, l'inquiétude, l'inconstance, voilà les caractéristiques de Marianne et de Frenhofer. Ce sont eux qui vont gérer le choc de la force duquel naîtra la belle noiseuse. Ce n'est pas par hasard si c'est dans la scène subséquente, lorsque les trois hommes vont chercher les lunettes perdues dans l'atelier, que surgit l'idée de refaire l'œuvre abandonnée. Et Porbus montre son rôle : celui du héraut du réarrangement entre ces êtres.

3.2.1 Divertimento

Cette scène du dîner se révèle donc être le moment clé pour la compréhension du réseau de forces entre les personnages du film. Il nous faut maintenant voir comment se présente la variation de cette scène dans une autre version de *La Belle noiseuse*. Créée pour la télévision pour des raisons contractuelles, cette version a des caractéristiques très particulières.

Plusieurs films de Jacques Rivette possèdent deux versions différentes. Dans certains cas, celles-ci représentent deux films distincts, car les différences entre eux deux sont très grandes. C'est la cas de *Out 1 : Noli me Tangere* et *Out 1 : Spectre*. Dans d'autres cas, des désaccords avec le producteur font en sorte qu'une version plus courte est produite et commercialisée, comme pour *L'Amour fou*, *L'Amour par terre* ou *Jeanne la Pucelle*. Même ainsi, le cas des différentes versions de *La Belle noiseuse* semble être particulier. Contraint par contrat de faire une version plus courte destinée au marché télévisuel, le réalisateur a réduit les quatre heures approximatives de l'original à un peu plus de deux heures. Cette version ne répète aucun photogramme de la version la plus longue. Pour son montage, Rivette a utilisé des prises non retenues et des restes de coupures, de façon à ne répéter aucune prise ou morceau de prise de *La Belle noiseuse* originale. Le résultat est un curieux film fantôme du premier, en ce que tout ce qui semble répétition de celui-ci ne l'est pas en réalité. Il s'agit donc d'une version plus courte, et aussi plus légère.

Le sous-titre donné à cette version écourtée, *Divertimento*, fait référence au genre de la musique populaire au XVIII^e siècle, de style plus léger et allègre. Pratiquement tout ce qui est narrativement significatif est présent dans *Divertimento*. Une bonne part de ce qui en est extrait est justement ce qui est mis en avant dans le présent travail comme étant le fruit de la mise en scène du film. En d'autres termes, il est possible de dire que la clé pour faire une version *divertissement* de *La Belle noiseuse* fut de retirer non nécessairement des parties du récit, mais la force du mystère qui est constitué par le film le plus long.

Comme exemple, commençons par l'ouverture des films. *Divertimento* commence par l'arrivée de Porbus à l'hôtel où sont descendus Nicolas et Marianne. Il

n'y apparaît rien du jeu théâtral pratiqué par eux, ni aucune mention de la peur que sent Marianne de ce qui va arriver, pas même la *voice over*. Le film débute simplement là où commence le récit principal : le couple est emmené par Porbus pour rencontrer Frenhofer. Une autre différence fondamentale se situe dans la manière avec laquelle sont montées, dans chaque film, les séances de peinture que nous analyserons dans la prochaine section. Voyons toutefois en détail maintenant la séquence du dîner, qui est fondamentale pour déterminer comment est organisée la version la plus courte et comment le ton des deux films s'en trouve influencé.

La première et plus courte partie de la séquence est pratiquement pareille dans les deux versions : elle commence avec le *travelling out* afin de montrer tout l'arrangement des personnages à table, suivi d'un léger *travelling in* à mesure que la conversation se poursuit. Elle culmine dans un plan d'ensemble dans lequel nous voyons le peintre en train de gêner les invités. Dans la seconde partie, néanmoins, le découpage est complètement différent. Au lieu d'utiliser l'alternance champ/contrechamp comme précédemment décrit, dans *Divertimento*, un seul plan encadrant Frenhofer et Marianne est choisi pour montrer toute la conversation qu'ils tiennent à table. De la sorte, nous entendons Liz raconter son histoire pratiquement hors champ, avec une petite référence de son bras; nous voyons aussi le peintre et son futur modèle en train de rire, presque toujours dans le cadre, en un plan d'ensemble; et Nicolas est pratiquement absent de l'action, sans voix et sans image, bien que nous sachions que le personnage est bien là. C'est seulement dans les secondes qui précèdent la chute de Porbus (lui aussi visuellement absent de la scène) que le contrechamp avec Liz et Nicolas est montré.

En principe, une scène montée avec champ et contrechamp correspond plus au montage classique, ce qui élimine des temps morts, d'éventuelles hésitations, des erreurs, etc. Pourtant, la comparaison de ces séquences montre justement le contraire. La première partie du film original, avec l'utilisation plus massive du champ/contrechamp, est précisément celle qui dure le plus longtemps (3'43", contre 3'04" dans *Divertimento*). Au lieu d'abrégé cette scène, les plans sont utilisés pour l'allonger. Des pauses sont soulignées, des réactions de tous les personnages sont montrées afin de créer une tension qui croît au fur et à mesure que Frenhofer devient une fois encore inconvenant envers ses invités. La seconde version, au contraire, est centrée sur deux personnages et, sans couper aucune réplique, elle finit par être réduite pour n'utiliser pratiquement aucun autre plan qui prolonge l'action.

Il est possible d'affirmer que cette analyse frôle le tautologique, que si l'objectif était de faire une version plus courte du film, la voie suivie qui consiste à « sécher » les séquences est naturelle dans le nouveau montage et que cette voie n'apporte aucune signification spéciale. Il est raisonnable de penser que la décision de ne pas utiliser ici le champ/contrechamp a simplement résulté du fait qu'il n'y avait pas de prises assez bonnes pour cela (rappelons bien sûr que *Divertimento* n'a été fait qu'avec des prises rejetées et des restes de coupures). Même ainsi, cette analyse ne perd pas sa validité. Indépendamment des motivations pratiques qui ont conduit une telle scène à être découpée¹⁸² de cette manière, le fait est qu'elle a un effet bien éloigné de celui de l'autre version, pour autant que le dialogue soit maintenu.

¹⁸² Nous nous référons ici au troisième sens de « découpage » selon Noël Burch. Voir Burch, Noël. *Op. cit.*, p.11-12.

Comme nous en avons déjà parlé, le découpage en champ/contrechamp est rare dans l'œuvre de Rivette. Réfractaire au gros plan, il préfère les plans d'ensemble et les plans larges, de même que l'interaction des acteurs dans le cadre, avec une grande utilisation du *travelling* latéral. Une scène comme celle du dîner, découpée de manière classique, confère un effet précis à la version originale de *La Belle noiseuse*, soit séparer, dans le cadre, les groupes dans lesquels se sont répartis les personnages : Marianne et Frenhofer s'identifient par l'insolence, Liz et Nicolas par l'accalmie, et Porbus est isolé, abasourdi. La paix de la situation (ils sont tous assis, sans bouger) n'est qu'apparente car quelque chose est en ébullition. Le résultat de la tension est senti par la partie la plus isolée dans cette situation : Porbus, qui s'évanouit.

L'état naturel des corps dans *La Belle noiseuse* est le mouvement : au théâtre de la scène d'ouverture, lors du trajet vers le château des Frenhofer, dans l'exploration de son intérieur. Le moment où ils interagissent arrêtés, c'est-à-dire durant le dîner, se révèle être un faux moment « neutre », avec une tension croissante présente, interrompu par un corps qui s'évanouit, comme pour bien marquer le côté artificiel de cette situation. De la même manière, nous pouvons dire que le découpage de la scène telle que montrée dans la version originale du film n'est neutre qu'en apparence. Celle-ci n'est pas un simple choix d'*analytical editing*, comme la scène que David Bordwell décrit dans l'introduction de *Figures Traced in the Light*¹⁸³. Au contraire, elle possède une signification précise dans la relation entre les personnages par l'emphase placée dans la

¹⁸³ Bordwell analyse une scène de *Jerry Maguire* (1996) comme exemple de ce qu'il appelle l'*analytical editing*, où la scène est construite selon le principe du *master plan* suivi de champ et contrechamp. L'auteur ne soutient pas que cette méthode soit nécessairement automatisée ou dépourvue de créativité; même l'utilisation du champ/contrechamp doit avoir des motivations dramatiques. Bordwell soutient que l'emploi systématisé de ce type de découpage n'est toutefois que la manière la plus facile de construire une scène d'interaction entre les personnages, généralement avec pour objectif supplémentaire d'accélérer le rythme de celle-ci. Voir Bordwell, David. *Figures Traced in the Light*. Los Angeles : University of California Press, 2005, p. 24-30.

distribution spatiale de ces derniers. De plus, au lieu d'accélérer le rythme de la scène, qui est selon cet auteur l'un des objectifs majeurs de l'*analytical editing*, le champ/contrechamp dans la scène originale est au contraire utilisé pour distendre la durée de celle-ci et ce, en augmentant sa tension de façon subtile. Tout cela devient plus évident dans la version de cette scène dans *Divertimento* : l'action et les dialogues sont tous là, le champ/contrechamp est bien moins employé, mais le rythme est plus rapide et la tension de la scène presque disparaît (l'évanouissement de Porbus devenant alors un incident presque dénué de sens dans sa version la plus courte). Cette scène du dîner montre, subtilement, comment Rivette subvertit la logique attendue d'un découpage « traditionnel » pour régler le ton plus souple de la version plus courte.

3.3 Les séances de peinture

Divertimento est donc une version plus légère de *La Belle noiseuse*. Elle renferme également la réflexion sur la création, la relation entre peintre et modèle et toute l'intrigue impliquant les deux couples. Presque aucun détail narratif ne reste en dehors. Cette version *light* pourrait donc recevoir l'éloge pour son efficacité narrative, qui va droit au but sans besoin de « dégraissage ». Pourtant, elle ne présente pas la force qui émane de la version la plus longue, qui dépasse le purement narratif et atteint l'apogée de son mystère dans l'exploration de ces corps dans l'espace. Autrement dit, ce que l'on pourrait appeler un excès lors d'une analyse narrative superficielle est précisément là où le film se montre le plus expressif. C'est dans les séances de peinture, dans leur extension et leur mise en détail que la force de mise en scène de *La Belle noiseuse* est la plus évidente.

3.3.1 Le premier jour : bruit contre silence

Même si l'on pense à une progression dramatique pendant les séances de peinture, la tension est déjà présente dès les premiers instants. La rébellion accompagne toujours Marianne. Celle-ci s'insurge en apprenant que Nicolas est tombé d'accord avec la suggestion, émise par Porbus, que Frenhofer tente de refaire son œuvre abandonnée avec elle-même pour modèle. Elle se sent outrée comme si elle était un objet de négociation. Pour elle, Nicolas a cédé en échange de la possibilité de se rapprocher du peintre qu'il admire. Une discussion échauffée à l'hôtel clôt l'étrange soirée du dîner, Marianne s'opposant complètement à l'idée de servir de modèle pour l'ouvrage de Frenhofer. Mais, le lendemain matin... elle se présente d'elle-même à la première séance de peinture chez le peintre.

Le premier jour de travail est marqué par la différence entre le mouvement des personnages ainsi que par le silence entre eux. Tandis que Marianne est orientée par Frenhofer, celui-ci se déplace à travers l'atelier, range les objets qu'il trouve sur son chemin (bancs, chevalets, toiles) et au-dessus de sa table (pinceaux, crayons, couleurs) ; il replace de nouveau le corps de Marianne selon une pose puis en revient à réarranger des objets derrière elle. Cette mouvance, cette quête de l'espace entreprise par le peintre nous amène à nouveau vers Maurice Merleau-Ponty :

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, Il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées

*dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine
et le monde est fait de l'étoffe même du corps.*¹⁸⁴

Comme dans une expression *merleau-pontienne*, le peintre se déplace alors afin de se situer dans ce monde qui l'environne et qui doit se transformer en une part de lui-même pour enfin devenir peinture. La différence entre Frenhofer en mouvement et Marianne immobile est encore plus remarquable par comparaison à la façon avec laquelle son personnage à elle a été précédemment présenté : pleine de vie, inquiète et presque toujours en action. La nouvelle situation révèle alors une démarcation presque politique des fonctions du travail qu'ils vont entreprendre : il est le maître des lieux, il doit trouver le meilleur endroit, la meilleure position pour elle, la meilleure combinaison avec les autres éléments se trouvant dans cet espace. Autrement dit, ce que Frenhofer fait avant de commencer le travail de peinture proprement dit, c'est de disposer le corps de Marianne dans cette scène.

Si Marianne montre sur son visage un certain mécontentement d'être « guidée » par le peintre, son corps exprime de l'anxiété et une gêne croissante à chaque nouvelle pose. En ce premier jour de travail, ces poses sont au nombre de quatre, progressivement plus inconfortables les unes que les autres. D'abord, elle est assise sur le banc face au peintre, mais distante de lui. Elle est encore vêtue, les bras pendants, sans appui. Puis, il lui demande de se rapprocher, d'attacher ses cheveux et de s'appuyer sur une colonne en bois de l'atelier, d'où elle le regarde de façon plus affermie¹⁸⁵. À la troisième pose, elle s'écarte à nouveau du peintre, elle est à nu et doit se mettre les bras croisés dans le dos. Enfin, elle est assise le corps penché en avant,

¹⁸⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit. Op. cit.*, p.19.

¹⁸⁵ À ce moment, nous voyons un unique geste où Marianne semble avoir plus de contrôle sur ce qu'elle fait: elle lui prend un pinceau pour se le planter dans les cheveux. Cela est un indice, encore fragile, des gestes plus volontaires que Marianne aura au fil du temps dans l'atelier.

ses coudes sur la jambe droite, qui est repliée tandis que l'autre est dépliée. Son visage regarde vers le bas (la position ne lui permet pas de regarder vers le peintre) et certaines parties de son corps tremblent; sa position n'est pas assurée, elle ferme les yeux en tentant de se concentrer. C'est comme une limite, du moins la limite qu'elle peut atteindre ce jour-là. Il y a dans cette première séance une claire supériorité de pouvoir de la part de Frenhofer. C'est lui qui est le seigneur du château, qui est le maître de la situation et qui essaie de soumettre le corps de Marianne à des positions inconfortables, voire humiliantes, comme on le verra le jour suivant.

Le découpage de la scène n'offre que peu de variantes avec des plans d'ensemble principalement utilisés au début, lorsque Frenhofer parcourt et réarrange l'atelier, de même que des plans moyens tant du modèle que du peintre durant le travail, et les plans de détail de la main de l'artiste déjà cités, filmés grâce aux mains du peintre Bernard Dufour. C'est le moment où Frenhofer trouve finalement l'espace qu'il désirait ressentir et où l'opposition de plans médians entre lui et Marianne s'établit. Et c'est lorsque Frenhofer/Piccoli fait les premiers tracés que les plans de détail de Frenhofer/Dufour se relaient avec les siens. Ce relais ne se fait pas de manière très classique : ces plans de détail sont longs, nous voyons les ébauches se réaliser en détail, pratiquement en temps réel. À travers le contraste entre le silence de l'ambiance et le son du porte-plume, nous sentons la physicalité du papier se transformer en traits renvoyant au corps de celle qui pose. Il y a une combinaison parfaite des mouvements des « deux » Frenhofer : corps de Michel Piccoli et mains de Bernard Dufour deviennent en seulement quelques plans un seul corps et ce, en même temps qu'ils maintiennent leur autonomie. L'insistance sur les mains du peintre finit par renvoyer moins à la virtuosité du peintre (objectif attendu de l'utilisation de ce type d'artifice) qu'à sa

recherche du corps qui est devant lui et qu'il commence à connaître à mesure qu'il essaie de le dessiner, le peindre, le mettre sur la toile. Et si cette recherche demande du temps, lequel est explicité dans la physicalité des gestes du peintre, c'est parce que ces mouvements ne sont pas le résultat de son esprit, mais « la suite naturelle et la maturation d'une vision »¹⁸⁶.

Nous avons déjà insisté précédemment sur la méfiance de Rivette pour les gros plans et les plans de détail. Dans ces scènes de peinture de *La Belle noiseuse*, il est naturel de penser aux détails des mains du peintre comme à une simple solution à un problème de mise en scène : comme il était important pour le film de mettre en avant les diverses tentatives de dessin, et comme l'acteur choisi pour le film ne possédait pas cette habilité, le recours aux mains d'un véritable peintre a eu lieu, ce qui a entraîné un découpage avec des plans plus fermés. Cette position est corroborée par le réalisateur lui-même lors d'une entrevue contenue dans le DVD du film, quand il affirme que la *solution* à ce problème a été trouvée quand il a été décidé de filmer également avec Bernard Dufour¹⁸⁷.

Cette idée va à l'encontre de l'argument de David Bordwell, qui défend l'analyse filmique comme étant l'analyse des solutions stylistiques trouvées par des réalisateurs face à certains problèmes pratiques. Le montage en champ/contrechamp, source de ce que l'auteur appelle l'*analytical editing*, serait la solution la plus facile pour résoudre une scène de dialogue. Opter pour une autre issue, comme une mise en scène plus élaborée en un plan séquence, occasionne toute une série de problèmes qui doivent être *solutionnés* par le réalisateur. Tenons-nous en à l'exemple donné dans l'introduction de

¹⁸⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit. Op. cit.*, p18.

¹⁸⁷ Toutes les références à *La Belle noiseuse* contenues dans ce travail sont établies à partir du DVD distribué par New Yorker.

Bordwell : une scène de repas avec plusieurs personnages. Un réalisateur qui opte pour l'*analytical editing* filme un *master shot* de toute la table, puis un gros plan de chaque personnage qui parle, ou qui réagit à ce qui est en train de se dire, laissant le choix de l'emphase et du rythme pour la table de montage, ce qui peut révéler d'autres problèmes. « The problem of matching eyelines, props and movements are so great that contemporary filmmakers often take a different tack : filming the meal with a camera circling the table to pass from character to character at the proper moment. »¹⁸⁸ Or, toujours selon cet auteur, cela reviendrait à substituer une solution facile de montage par une solution facile de mise en scène. Bordwell poursuit son argument en donnant des exemples de la façon dont certains auteurs contemporains (comme Hong Sang-soo) présentent des alternatives originales de mise en scène au lieu d'en appeler à ce qui est déjà traditionnellement employé.

L'approche de Bordwell est assez utile dans le sens de privilégier en particulier l'analyse stylistique de certains réalisateurs, sans en appeler à l'auteurisme impressionniste présent dans la critique en général et allant au-delà de la simple défense de « l'intention de l'auteur ». De cette manière, il démontre une voie d'étude d'œuvres de réalisateurs qui possèdent une marque stylistique de mise en scène non expliquée par des *schèmes* majeurs comme des écoles esthétiques, des contingences culturelles et autres. D'un autre côté, en défendant le style d'un cinéaste grâce à l'analyse des solutions données face à un problème déterminé, Bordwell ignore pratiquement les possibilités d'interprétation qu'une mise en scène expressive peut créer, indépendamment du fait qu'une scène ait été créée en vue d'une solution plus « facile » ou « créative ». Reprenons, par exemple, la scène du dîner de *La Belle*

¹⁸⁸ Bordwell, David. *Op. cit.*, p.4.

noiseuse et sa version courte équivalente dans *Divertimento*. Aborder cela sous l'angle bordwellien pourrait simplement penser la première comme un usage facile d'*analytical editing* et la seconde comme une solution stylistique à un problème réel (dans ce cas-là le manque de plans, car il s'agit d'un montage qui utilisait des restes de la version plus longue du film). Cependant, comme nous l'avons démontré antérieurement, le découpage apparemment plus traditionnel finit par montrer avec plus d'expressivité la relation des personnages à ce moment-là – et le propre choix de l'utilisation du champ/contrechamp dans un film qui en fait peu usage démontre qu'il ne s'agit pas exactement d'un choix stylistique évident.

Revenons alors aux plans de détail des mains du peintre Bernard Dufour, « solution » avouée comme telle par Rivette et qui corrobore apparemment la thèse de Bordwell. Indépendamment du motif pratique de son choix, les plans qui sont présents dans le film possèdent une signification expressive grâce à leur durée et à la manière dont ils sont montés avec les autres plans de la scène. En laissant les gestes de Frenhofer/Dufour se transformer lentement en ébauches, en montrant tous les détails des gestes, avec leurs mouvements brusques, leurs hésitations et leurs recommencements, ces plans renvoient directement à une approche rivettienne selon laquelle on laisse les acteurs se déplacer pour alors construire sa mise en scène. Mettre en relief le geste du peintre n'est plus seulement une simple solution à un problème de réalisme : cela même se transforme en un geste créateur cinématographique qui exprime la force, l'effort physique, la violence même de la création. Comme l'a bien synthétisé Valentine Robert :

Si seule la captation des premiers dessins montre l'intégralité du processus, du premier au dernier coup de pinceau, le film laissera toujours voir le geste pictural par de longs plans qui, de par leur durée, de par l'absence ou la lenteur des mouvements de caméra et de par le bruit grinçant du fusain sur le papier donnent immanquablement au spectateur une sensation d'endurance et d'oppression. Le temps du geste est donc précisément souligné par le « geste » filmique, qui en respecte le rythme lent, et même qui l'accentue.¹⁸⁹

L'échange entre les plans de Marianne, ceux de Frenhofer/Piccoli et ceux des mains de Frenhofer/Dufour va établir de cette manière une relation triangulaire, mais cela ne va toutefois pas exactement passer par la présence de trois acteurs en action ; cela passe plutôt par le rôle que chacun interprète. La triangulation est construite entre l'immobilité du modèle qui se fige devant la situation méconnue de lui, l'inquiétude du peintre qui recherche son espace et la transformation opérée par ses mains et qui résultera, espère-t-on, en l'œuvre qu'il veut atteindre. Dans sa durée allongée, tout au long de laquelle les mains dessinent, griffonnent, découpent et reconstruisent l'espace de la feuille en blanc, ces plans cessent d'être des plans-détail des mains du peintre et en viennent à fonctionner comme des plans d'ensemble de ce qui est en train d'être créé. Ce sont des plans qui synthétisent l'interaction entre le corps du peintre en action et le corps du modèle. La caméra statique observe simplement cette transformation qui s'opère devant elle, contrastant avec la caméra en constant mouvement des autres plans qui constituent la scène. En transformant les plans-détail des mains par la neutralité du registre « documentaire » et par la durée, le film établit la triangularité spécifique de cette première séance de peinture. Ainsi, Frenhofer/Piccoli est presque

¹⁸⁹ Valentine Robert. « La Belle noiseuse, une création en deux actes : pictural et filmique ». Dans *Filmer l'acte de création*. Sous la dir. de Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 39.

toujours montré dans un même plan avec Marianne. Quant à cette dernière, à partir du moment où le peintre débute ses ébauches, elle apparaît presque toujours comme un contrechamp des gestes du peintre, c'est-à-dire des plans-détail des mains de Frenhofer/Dufour et non plus de Frenhofer/Piccoli. À ce moment, les mains du peintre sont son corps. Ce sont elles qui se posent en contrepoint au modèle.

L'exemple le plus explicite de cette contreposition apparaît lors de la dernière pose prise par le modèle ce jour-là. Avant cette pose, est montrée en parallèle une scène dans laquelle Nicolas, inquiet du début du travail de sa fiancée avec le peintre, va rendre visite à Liz. En retournant à l'atelier, nous voyons d'abord le plan-détail des mains de Frenhofer sur un nouveau dessin. À travers cette ébauche, une nouvelle pose de Marianne commence, alors, à être construite mentalement, sans que nous ne voyions directement le modèle. Pour la première fois dans le film, certains *jump cuts* accélèrent un peu le processus, donnant au geste un peu plus de violence à mesure que le dessin prend forme. Quand, finalement, il existe une coupure pour Marianne, nous voyons son visage penché en avant, en un gros plan, tandis qu'un *travelling* arrière nous révèle lentement son corps en entier. Nous pouvons alors voir tout son effort pour maintenir cette pose, toute sa concentration et son hésitation. Le « travail » qui sert de contrepoint au travail des mains du peintre en action est celui du corps du modèle, artificiellement paralysé dans cette pose inconfortable.

De cette façon, de simple solution de filmage, les plans-détail des mains de Dufour, le vrai artiste, montrent d'autres significations. Par leur durée et leur accentuation de la physicalité du geste, ils traduisent aussi le propre geste cinématographique. Toujours par leur durée, ils quittent le *statut* de plans-détail pour se métamorphoser en plans d'ensemble de la création en cours d'exécution. Enfin, en

fonction de ce nouveau *statut*, ces plans finissent par construire une relation différente avec les autres plans de la scène, recréant y compris le champ/contrechamp traditionnel.

3.3.2 Le deuxième jour : le corps entier, pas de morceaux

Le premier jour des séances de peinture se termine avec Frenhofer démontrant encore qu'il a le contrôle de la situation. En interrompant la pose, Marianne croit avoir déclenché l'échec de l'entreprise du peintre. Lui, toutefois, affronte cette situation comme si elle était parfaitement normale, comme une inévitable partie de la quête. Marianne, déjà vêtue, tend la main pour prendre congé en un troisième geste personnel dirigé par elle-même (le premier étant le moment où elle prend un pinceau pour attacher ses cheveux, et le deuxième, celui où elle interrompt la pose). Frenhofer, néanmoins, dit au revoir, à la grande surprise de Marianne.

Le deuxième jour de peinture est le plus long et le plus détaillé. C'est en même temps celui qui occupe le plus de temps dans le film et celui qui semble, grâce à ses innombrables variations, opérer une transformation importante chez les personnages. Au début, prédominent deux caractéristiques. Tout d'abord, les poses de Marianne la montrent presque tournée. Que celle-ci soit debout, appuyée sur un banc, assise ou couchée, nous voyons presque toujours son corps de dos. Cela accentue la deuxième caractéristique du début de ce nouveau jour de travail : lorsque nous voyons son visage, celui-ci est au premier plan, souvent en composition avec le corps de Frenhofer au fond, diminué dans le cadre. De cette façon, non seulement nous voyons plus en détail l'expression d'insatisfaction croissante de Marianne, mais encore le contrechamp est-il

davantage mis en évidence entre elle et les mains de Frenhofer/Dufour, déjà présent le jour précédent.

L'utilisation la plus évidente du contrechamp entre le visage de Marianne et les mains de Frenhofer/Dufour pourrait à un certain moment résulter en la sensation fautive (conférée par l'emploi constant du plan-détail) de la séparation réitérée entre les mains du peintre et le reste de son corps. De fait, peut-être serait-ce là le résultat si Rivette n'avait pas utilisé ici, comme artifice de mise en scène, l'application du principe du montage interdit d'André Bazin. Selon Bazin, « il suffit pour que le récit retrouve la réalité qu'un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage »¹⁹⁰. C'est ce qui arrive précisément à ce moment du film, lorsque nous voyons Frenhofer/Piccoli achever, pour une durée raisonnable sur la toile, l'une des ébauches commencées dans le plan-détail. Jusqu'alors restreint au raccord de mouvement entre les plans de Piccoli et de Dufour, l'identification entre ces deux *interprètes* en tant que Frenhofer se concrétise à ce moment-là. Cette personnification du peintre devient justement complète une fois que la disjonction entre les deux *acteurs* qui le composent a été exploitée au maximum.

Une autre caractéristique du deuxième jour de travail est la verbalisation progressive de Frenhofer. Si, lors du premier jour, celui-ci se montre patient et silencieux, au fur et à mesure que progresse le jour suivant, il tente de « sensibiliser » Marianne par la parole. C'est comme si, incapable d'obtenir de son modèle l'expression qu'il souhaite uniquement grâce au changement de positions, le peintre en appelait à la fabulation, à la représentation verbale. D'abord, il raconte à Marianne comment s'est

¹⁹⁰ Bazin, André. *Op. cit.*, p. 60.

passée sa première rencontre avec Liz, sa femme, soulignant le fait de l'avoir désirée avant d'avoir désiré la peindre – et insinuant par là un possible motif à l'échec de sa première *belle noiseuse*. Tout de suite après, pour Marianne, Frenhofer arrive à mettre des mots sur ce que la mise en scène du film nous avait déjà montré, à savoir qu'il est un « peintre tactile », que ses « doigts voient au lieu des yeux ».

C'est à la fin de ce jour épuisant, à la moitié exacte du film, que cette verbalisation trouve sa manifestation la plus évidente de désespoir. Pliant, recourbant et plaçant personnellement le corps de Marianne dans des positions chaque fois plus inconfortables, Frenhofer répand en verbe ce qu'il recherche : « Le corps entier. Pas de morceaux de corps. Je m'en fous de vos seins, de vos jambes, de votre bouche. Je veux plus. Je veux tout ! Le sang, le feu, la glace qui sont dans votre corps. Je les prendrai, les ferai sortir et je les mettrai sur le canevas... là, sur le blanc ». Dans cette tentative d'éclaircir ce qu'il cherche, ce tourbillon verbal est montré par des plans d'ensemble rapprochés, où les corps du peintre et du modèle se combattent pratiquement dans la violence du geste et de la parole du peintre. Les bras de Frenhofer croisent le corps de Marianne, atteignent ses bras, ses jambes pour les contraindre à des positions inattendues – il serait possible de parler de confusion entre les corps si ce n'était que l'un est vêtu et l'autre nu. Marianne ne va plus seulement contre sa nature d'être en mouvement, elle y est contrainte physiquement et verbalement. L'apogée figuratif a lieu lorsque, assise avec l'une de ses jambes repliée, elle a les bras fortement écartés, ce qui renvoie directement à la position de crucifixion. Cette violence trouve résonance dans le montage en *faux raccords* qui forcent des coupures brusques entre les différentes poses de Marianne, lesquels sont accompagnés de l'utilisation économique de quelques accords de la musique de Stravinsky (unique utilisation de la musique dans

le film, mis à part les génériques de début et de fin). Montage et musique accentuent le brusque réarrangement d'articulations d'un corps qui semble ne plus être celui de Marianne. « J'ai déjà démis les os d'autres modèles », renchérit Frenhofer en entendant d'elle un gémissement de douleur.

L'attaque verbale du peintre ne s'arrête pas là. Il se transforme, grandit et tente de faire appel à des figures qui indiquent l'explosion qu'il recherche : « Plus de seins, plus de ventre, plus de cuisse, plus de cul... Les tourbillons, les galaxies, le flux et le reflux, les trous noirs, le grand brouhaha des origines... ». Il ne s'agit plus de substituer les morceaux de corps par le corps entier, mais d'atteindre une correspondance avec l'énergie cosmique. Dans son désespoir, Frenhofer tente de faire comprendre à son modèle ce qu'il veut d'elle et atteint le pathétique. Le mouvement du peintre, comme le défend Merleau-Ponty, ne passe pas par la pensée pour devenir tableau, mais il « est la suite naturelle et la maturation d'une vision¹⁹¹ ». Frenhofer essaie à tout prix de faire émerger le tableau à travers la verbalisation de l'irreprésentable, comme dans la croyance (très rivettienne d'ailleurs) qu'il « suffit cependant de parler des choses pour les faire exister »¹⁹². Marianne, pourtant, ne croit pas au petit théâtre de Frenhofer : elle a un accès de fou rire, ce qui fait en sorte que le peintre interromp le travail et quitte l'atelier.

Dans les derniers paragraphes, l'appel aux lignes de dialogue de Frenhofer n'a pas seulement pour intention de montrer comment avance le récit du film. Il va également par-delà la simple démonstration de la façon dont le langage du personnage équivaut aux idées du réalisateur lui-même, Jacques Rivette, totalement opposé aux

¹⁹¹ Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit. Op. cit.*, p.18-19.

¹⁹² Ishaghpour, Youssef. *Op. cit.*, p.221.

« morceaux de corps ». Avant tout, le langage de Frenhofer/Piccoli exprime l'impuissance du peintre face à une création à laquelle il n'a pas encore su donner vie et pour laquelle il a entièrement besoin d'une autre personne – le modèle. Évidemment, cela ne va pas sans trouver un certain écho dans la propre pratique de Rivette, mais au lieu de parler d'une démonstration d'auteur autolaudatoire, nous préférons nous en tenir à la notion de *paragone* défendue par Valentine Robert. Cette auteure emploie ce terme avec le sens utilisé à la Renaissance italienne « pour nommer le double jeu d'imitation et de différenciation qui galvanisait les arts en permettant leur redéfinition et leur théorisation »¹⁹³. Comme exemple de *paragone* dans *La Belle noiseuse*, Valentine Robert soutient que l'option finale de Rivette d'adapter la nouvelle de Balzac s'est faite en grande part à cause de la réflexion, déjà présente dans le livre, sur l'impossibilité de décrire une peinture avec des mots. De cette manière, de même que l'œuvre n'est pas décrite dans la nouvelle – à l'exception d'un petit morceau du pied –, de même dans le film, c'est le même morceau peint qui est montré ; la possibilité de voir l'œuvre enfin achevée est ainsi refusée au spectateur. Par comparaison, l'attitude de Frenhofer, sa verbosité invocatrice d'une émotion irreprésentable est une manifestation de plus, une variation du même *paragone*. Ce que le film nous *montre* à ce moment-là, c'est l'incapacité de traduire en entier une expression artistique, même de la part du propre auteur. Au lieu d'éclaircir son intention, simplement, il manifeste, vit, exprime l'irreprésentabilité de son entreprise. Ce que nous voyons alors, c'est la fiction de cette irreprésentabilité.

En riant de Frenhofer, Marianne fait le premier pas, encore que de manière non intentionnelle, pour s'emparer de la situation, pour être co-auteure du chef-d'œuvre

¹⁹³ Robert, Valentine. *Op. cit.*, p. 38.

méconnu. Si bien que, en revenant à l'atelier, la situation à la fin de cette journée est exactement à l'opposé de celle de la veille. À présent, c'est le peintre qui, se sentant impuissant, veut se désister et en rester là. C'est elle qui décide, à ce moment, qu'ils doivent continuer.

3.3.3 Le troisième jour : après la pause, Marianne cherche sa pose

Il existe un changement évident dans cette nouvelle journée de travail. Marianne se sent comme faisant partie du processus de création car elle sait qu'elle peut, d'une certaine façon, le conduire. Ce n'est pas Frenhofer qui l'en a convaincue en éveillant en elle le désir de s'exprimer ; c'est plutôt elle qui perçoit qu'il lui faut aller en ce sens. Une lecture plus rapide du film permet d'identifier dans son récit une variation supplémentaire de Pygmalion, où l'homme plus âgé fait s'éveiller le talent de la femme plus jeune – en d'autres termes, où elle est sa création. Pour contredire cette idée, il nous faut poursuivre l'analyse des deux derniers jours de pose.

Le troisième jour, c'est Marianne qui arrive la première à l'atelier. C'est elle qui le parcourt, cherchant sa place, réarrangeant certains de ses éléments. Elle se déplace et commence un chemin sans retour pour essayer de se montrer, essayer de faire voir au peintre quelque chose en elle qu'il n'a pas encore vu. Dans cette tentative intuitive, presque irrationnelle, Marianne se met également à verbaliser, à narrer des faits passés de sa vie. Pendant un moment, il semble que le film va tomber précisément dans une espèce de psychologisme qu'il avait jusqu'à présent évité – et pour lequel Rivette lui-même a démontré tant de mépris lors de certaines entrevues : « J'ai horreur des acteurs

qui affichent sur l'écran leur vie intérieure [...]»¹⁹⁴ Mais la verbalisation par laquelle passe Marianne et par laquelle est passé Frenhofer est d'une autre nature, de la même façon que le parlé a parfois chez Rivette un sens différent de celui usuellement recherché dans un scénario. « Les comédiens avec qui j'ai envie de tourner sont des acteurs physiques, corporels, des corps, des voix, et le corps et la voix sont plus importants que les mots. »¹⁹⁵ C'est-à-dire qu'il n'y a rien chez Rivette contre le fait que l'acteur parle, mais il y a toujours de la méfiance quant à la signification réelle de ce qui est dit. Le parlé devient alors plus un acte corporel, inséparable de tout autre geste.

Pour Marianne, parler n'est pas seulement une question d'extériorisation des causes de ses problèmes actuels avec Nicolas. Elle a beau essayer de trouver une relation de cause à effet entre le passé et le présent, ce n'est pas par cette voie qu'elle va exprimer la belle noiseuse que Frenhofer recherche. Ce qui différencie dans cette nouvelle attitude, c'est le geste, l'humilité de s'exposer, sans crainte du pathétique. Ce n'est pas par hasard si c'est dans la position fœtale, recroquevillée sur le sol, repliée sur son propre corps, que Marianne cherche cette explication causale. Si ce n'est pas encore le geste déflagrateur que tous deux (peintre et modèle) recherchent, c'est un geste qui fait partie du processus. Rappelons-nous *Out 1*, où les répétitions d'une des troupes d'acteurs incitait justement à la position fœtale, à la recherche d'un langage non articulé, vidé de sens, comme générateur de l'acte créateur.

À ce geste si intime, le corps de Marianne réagit. Quand son exposé sur son passé se rapproche de l'autopiété, Marianne interrompt son discours et se lève brusquement en se tournant vers le peintre. Ce mouvement brusque est montré en trois

¹⁹⁴ Frappat, Hélène. *Op. cit.*, p.187.

¹⁹⁵ *Ibid.*

plans : un plan général avec elle de face, débutant le mouvement de retournement d'elle-même; une coupure de 180° conduit à un plan médian d'elle, à nouveau en mouvement; finalement, une autre coupure mène à un gros plan à la fin du mouvement. Le seul usage de trois plans démontrerait déjà le but expressif du montage non habituel de cet extrait. Il existe néanmoins un autre facteur d'étrangeté : les deuxième et troisième plans ne continuent pas le mouvement, comme le régit le raccord classique, mais le répètent. Le résultat est un faux raccord de répétition, qui souligne de façon non naturaliste le mouvement de Marianne au lieu de miser sur la transparence de la coupure. Le mouvement ainsi triplé de Marianne se présente alors comme un coup, une réponse aux faux raccords présents à la fin de la deuxième journée, lorsque Frenhofer tentait de la changer de position et que sa violence était également explicitée par le montage.

Une question s'impose à ce moment de notre étude. Pourquoi une analyse qui met l'accent sur la mise en scène du film insiste-t-elle sur le pouvoir du montage ? Ce détail n'extrapolerait-il pas l'angle de vue proposé par ce travail ? Une réponse commode serait d'argumenter que l'ensemble du film est plus grand qu'un seul de ses aspects – ce qui ne manque pas d'être vrai, mais ne nous paraît pas être une justification suffisante. Il vaudrait mieux penser au montage comme à un élément du film potentialisé par la mise en scène. Il est évident qu'un film comme *La Belle noiseuse* est construit à partir de ses plans longs, qui privilégient le mouvement du corps de l'acteur ainsi que la relation entre celui-ci et l'espace. Il existe peu d'ellipses au sein de la scène où le parcourt du temps est une question cruciale¹⁹⁶. *La Belle noiseuse* n'est sous aucun

¹⁹⁶ Pour une brève analyse du non-montage dans les films de Rivette, voir le chapitre consacré à cet auteur dans Rohdie, Sam. *Montage*. Manchester: Manchester University Press, 2006, p 105-120.

angle un film *de montage*. C'est pour cela même que, quand certains effets de montage sont employés de façon évidente (comme les faux raccords elliptiques de Frenhofer changeant violemment Marianne de position, ou les faux raccords de répétition de son mouvement à elle), ils possèdent une autre force d'expression qu'ils auraient dans un film qui utiliserait le montage de manière plus systématique, qu'il soit classique ou même moderne. Dans un film où l'intégrité du corps est une valeur presque équivalente à l'intégrité du plan, un faux raccord apparaît comme un acte de violence qui amplifie la tension latente présente dans le film. C'est précisément parce qu'il est si peu mis en emphase dans le film que le montage, à ces moments-là, dépasse le simple *percept* et se transforme en véritable *affect*¹⁹⁷.

Le mouvement de Marianne annonce un autre moment dans le travail de création entre elle et Frenhofer. Il n'y a plus de sens à rechercher des motivations intérieures, car tous deux savent déjà que ce qu'ils cherchent n'est pas représentable sous forme de paroles. Il reste alors à utiliser les mots de façon encore plus irrationnelle et inconséquente. Modèle et peintre se mettent donc à boire, à converser ivres, à chercher en vacillant le meilleur geste, la meilleure position. Des mots, mais des mots sans sens. Des gestes, mais des gestes sans motivation psychologique. À un moment où Frenhofer semble avoir atteint le point qu'il souhaitait, son ivresse le renverse par terre, causant une colère passagère pour avoir « perdu la pose » qu'il voyait. La pose idéale est vue non plus comme quelque chose de fixable, mais comme un moment fugace qui doit être capturé par tous deux, accidentellement. Prochain geste irrationnel : Frenhofer peint par-dessus la belle noiseuse originale, qu'il avait commencé à peindre avec Liz – mais cet

¹⁹⁷ Nous utilisons ici les termes *percept* et *affect* dans le sens proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Voir Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991/2005.

acte de peindre-ci n'est rien de plus que la préparation de l'espace pour la nouvelle toile qui n'est pas encore arrivée. Il n'y a pas de façon de partir d'une chose préexistante; ce qui est arrivé auparavant doit être effacé pour que ce qui est nouveau apparaisse. Il est curieux de voir dans le film des échos d'un autre moment de l'œuvre de Rivette. Si *La Belle noiseuse* fait partie d'une phase moins expérimentale du réalisateur, il est quand même possible d'identifier dans ces moments l'idée romantique de la création à partir du néant, telle qu'elle est travaillée par l'une des troupes de *Out 1*, ou encore l'idée du voyage vers l'irrationnel entrepris par le couple de *L'Amour fou*. Ce sont des questions d'un certain modernisme qui apparaissaient de manière extrême dans le cinéma de ce réalisateur, mais qui n'ont jamais cessé de hanter ses films, y compris ceux fondés sur un récit plus construit, comme c'est le cas de ses films à partir des années 1980. Nous y reviendrons plus avant lorsque nous analyserons la présence de Liz dans le film.

C'est justement à un moment de pause du travail, en présence de Liz, que le geste accidentel survient, que la belle noiseuse se personnifie en Marianne. Après avoir cherché son espace, après en avoir appelé à l'extériorisation de son histoire, après avoir manifesté sa violence et s'être laissée enivrer, Marianne décide de dormir chez le peintre. Compréhensive et tranquille, Liz montre où elle peut dormir, où elle peut rester, ce qu'elle peut utiliser. À un certain moment, la gentillesse de Liz semble dépasser l'espace intime de Marianne. Quand elle va mettre un collier à Marianne pour lui montrer comme il lui va bien, celle-ci réagit avec un mouvement extrêmement brusque, repoussant Liz et faisant tomber le bijou qui se casse en morceaux par terre. Ce geste s'assimile au brusque retournement de corps déjà vu dans l'atelier. Il existe toutefois des différences évidentes : il n'a pas été recherché, il n'est pas intentionnel; il est réalisé en réaction à un geste de contrôle « involontaire » de Liz, qui allait lui mettre un collier (un

joug ?). Enfin, ce geste a été réalisé contre une personne et comporte donc un effet physique d'agression évident.

Hors de la chambre, Frenhofer observe. Alors que tous dorment dans le château, le peintre s'isole dans son atelier.

3.3.4 Quatrième jour : la belle noiseuse – le geste

Le quatrième jour de peinture est, du point de vue narratif, le plus simple de tous. Il est la conclusion, l'aboutissement du processus. En somme, ce qui nous est montré, c'est la tentative de Frenhofer de peindre le geste de Marianne qu'il avait vu la nuit précédente. Pour ce faire, il lui demande de rester debout, nue avec l'une de ses mains relevée, et de tourner son visage rapidement vers lui. Cette situation que le peintre semble de nouveau commander rend Marianne mal à l'aise, comme si elle savait que Frenhofer avait découvert quelque chose sur elle. Son geste, en se retournant, ne manque pas de contenir tous les éléments qu'il recherche : la furie, l'insoumission et la violence.

Comment ce geste est-il montré ? Tout d'abord, il faut dire que la position du corps de Marianne, quand elle se retourne vers Frenhofer, ne renvoie pas seulement au geste brusque et violent de la veille, mais il correspond avec assez d'exactitude au geste que nous voyons dans la version inachevée de la belle noiseuse que le peintre avait essayé de faire avec sa femme, des années auparavant. Il y a dans les deux versions du tableau les yeux exorbités, la tension dans le cou, le bras relevé. La peinture de Bernard Dufour qui est montrée comme la première version, inachevée, de la belle

noiseuse, même « à la limite de l'érotisme et de l'abstrait »¹⁹⁸, contient tous ces éléments, de façon bien semblable. Au geste initial du peintre consistant à effacer l'ancienne toile le jour précédent, suit celui de recherche de la nouvelle belle noiseuse. Si, au troisième jour, Frenhofer avait alors substitué l'ancienne toile par une image de Marianne accroupie, le quatrième et dernier jour, il va se rapprocher de la forme originale. Marianne modèle est autre ; la belle noiseuse est pourtant la même.

Que fait alors la belle noiseuse que Frenhofer recherche tant ? La même chose qui l'a fait auparavant se désister de l'achèvement de la toile avec Liz. Il est clair, par le processus de peinture, que ce que Frenhofer recherche viendra difficilement d'une pose ; cela viendra plutôt d'un geste. Plus spécifiquement, d'un geste de violence. Et il voit, depuis la nuit précédente, que ce geste ne peut être simplement pétrifié, reproduit en un corps figé, représenté par sa pose finale. Le geste complet est ce qui lui donne de l'énergie. La belle noiseuse est la belle qui fait du *noise*, la belle qui perturbe l'ordre, la belle qui explose en un geste.

Le geste que nous voyons à l'atelier, avec Marianne se retournant vers Frenhofer, nous est montré à nouveau à travers la répétition et le faux raccord. Un faux raccord semblable à celui que nous avons vu le jour précédent, lorsque Marianne s'était retournée, interrompant alors sa narration et sa pose – pose que le peintre pensait d'abord pouvoir substituer à l'ancienne belle noiseuse, mais que le geste découvert maintenant fait apparaître comme insuffisante. Le faux raccord et la répétition soulignent nouvellement la violence de la coupure et le pouvoir du mouvement dans ce geste. Lequel geste dure quelques secondes à peine, mais son énergie – amplifiée par la

¹⁹⁸ Hergott, Fabrice. « Préface » dans *Bernard Dufour – rétrospective en 40 tableaux*. Catalogue. Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, 2006, p. 9-11.

quasi-absence de son, même ambiant – semble provoquer « le grand brouhaha des origines ».

Même si ensuite, dans le film, nous voyons encore une autre action avec Frenhofer en train de demander à Marianne de changer de bras pour faire le geste, il reste clair que c'est le geste précédent qui a provoqué la déflagration de la peinture finale. Il est intéressant de remarquer comment le film même est structuré après ce moment-là. Si plusieurs scènes parallèles qui ont lieu hors de l'atelier sont présentes dans le film depuis le premier jour des séances de peinture (Nicolas rendant visite à Liz, Porbus rendant visite à Liz, l'arrivée de la sœur de Nicolas, Marianne et Nicolas discutant le soir à l'hôtel, la même chose entre Frenhofer et Liz), c'est à partir du « geste déflagrateur » de Marianne qu'elles deviennent plus nombreuses, plus courtes, avec plus de dialogues, narrativement plus directes et qu'elles indiquent clairement un final qui se rapproche. C'est comme si le propre temps lent du processus de la peinture, auquel nous étions déjà habitués, était aussi éparpillé par l'explosion du geste de Marianne.

Il nous reste à nous demander ce qu'est un geste. L'importance du mouvement pour Marianne a déjà été soulignée, mais qu'est-ce qui fait d'un mouvement un geste ? Tout geste contient un mouvement, mais le contraire n'est pas vrai. Isabelle Launay¹⁹⁹ explique que dans l'Antiquité, mouvement et geste signifiaient la même chose. C'est au XIII^e siècle que le mot « geste » commence à être utilisé distinctement, pour traiter des mouvements qui aident la rhétorique des moines, principalement les novices, qui apprennent à parler. Pour cet usage, le geste est principalement fait par les membres,

¹⁹⁹ Launay, Isabelle. « La danse entre geste et mouvement ». Dans *La danse art du XX^e siècle ? Actes du colloque de l'Université de Lausanne organisé par Pidoux, J.-Y.* Lausanne: Ed. Payot, 1990, p. 276.

en particulier la main; il doit constituer une figure dans laquelle chaque partie du corps assume une fonction particulière ; finalement, le geste n'est jamais gratuit : il a toujours un sens, une fin. Il s'agit évidemment d'une conception positive et analytique du geste : il sert à créer du sens et, pour atteindre cette fin, le corps est décomposé en parties, analysé et comparé analogiquement à des figures ou des sens préexistants. Ce n'est pas un hasard si cette notion de geste apparaît justement quand la propre notion de corps est donnée par la pensée judéo-chrétienne, selon laquelle le corps n'est que le « temple » de l'âme. Le geste est entendu comme une fonction possible supplémentaire du corps pour atteindre le divin. Il aide la rhétorique monastique, ce qui ne manque pas non plus de trouver un certain écho dans la peinture de la Renaissance qui va bientôt apparaître. S'il y a un geste à copier dans *La Création d'Adam*, de Michel-Ange, c'est le geste de Dieu, actif, expressif, capable de donner vie à Adam, dont la pose est beaucoup plus passive et ne traduit pas un geste véritable. Pour atteindre complètement le succès, le geste doit être contrôlé, codifié. Tout geste qui paraît sans objectif doit être méprisé.

Bien que la notion de geste évolue avec les siècles et que sa connexion divine perde de l'importance, celui-ci s'exprime encore par sa fonction explicite et par le besoin de discipline. Toujours selon Launay, même le geste étudié par la psychanalyse de Freud possède une fonction clinique, un signe révélateur d'une maladie psychique. Freud, pourtant, change aussi le statut du geste : ce dernier « n'est plus porteur d'un sens donné *a priori*, il devient, en revanche, un signe interrogatif ou plutôt un accident symptomatique qui peut révéler un moment de l'interprétation psychanalytique. »²⁰⁰ Il ne serait alors pas exagéré de dire que la psychanalyse, en détournant le sens du geste

²⁰⁰ *Ibid.*

d'un sens donné par un questionnement, prépare le terrain pour toute l'exploration gestuelle faite par les arts scéniques (théâtre, mais principalement la danse) au XX^e siècle. Si, au XVII^e siècle, le geste correspond à « une parole visuelle » par laquelle il « trahit l'âme du personnage selon une convention rigide et un vocabulaire très précis », au XX^e siècle, il va être questionné, détourné, voire nié. « Le geste, loin d'être ramené à un sens attendu, est devenu interrogation, matière d'un jeu chorégraphique et poétique. »²⁰¹ Le sens existe encore, mais il est « simplement suggéré, il circule », n'étant plus imposé par une codification froide et analytique, ni même interprété comme un symptôme.

À partir de cette réflexion rapide sur différentes notions de geste, deux connexions principales avec certaines idées traitées dans les chapitres précédents doivent être relevées. D'abord, prenons la notion de geste qui apparaît au XIII^e siècle afin que celui-ci devienne un instrument disciplinant le corps. La rhétorique du geste sert alors à imprimer une « soumission raisonnée et sérieuse du geste et du corps à l'esprit »²⁰². Tout geste sans sens préalable doit être critiqué car l'esprit est plus élevé que le corps, selon la vision cartésienne du corps qui a perduré pendant des siècles grâce à l'influence du christianisme. Ce n'est pas une coïncidence si l'on note que cette notion commence à être remise en question quand d'autres domaines de pensée, comme la psychanalyse mais aussi la peinture et les arts scéniques, questionnent d'anciennes fonctions et représentations du corps. La modernité, à partir de la fin du XIX^e siècle, va perturber le sens unique et prédéfini du mot geste.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 284.

²⁰² *Ibid.*, p. 280.

Or, c'est bien cette notion de geste que nous voyons être théorisée par Maurice Merleau-Ponty au milieu du XX^e siècle, particulièrement dans *Phénoménologie de la perception*. Nous avons déjà abordé au chapitre précédent la façon dont la philosophie de Merleau-Ponty en est venue à combattre la dichotomie corps/esprit de même que la vision scientifique et utilitaire du corps et ce, pour défendre le corps comme lieu privilégié de l'expérience humaine. C'est justement dans cet ouvrage que cet auteur traite spécifiquement de la question du geste comme d'un concept qui doit être repensé à partir de la phénoménologie. Le problème, pour Merleau-Ponty, n'est pas de détruire le sens du geste, mais de le limiter à un unique sens :

Le sens des gestes n'est pas donné mais compris, c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur. Toute la difficulté est de bien concevoir cet acte et de ne pas le confondre avec une opération de connaissance. La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocity de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. [...] Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, il m'invite à l'y rejoindre.²⁰³

Ce n'est pas dans le geste figé de la pose que Frenhofer parvient à voir la belle noiseuse, mais dans le geste spontané de Marianne, dont le sens final n'est né que grâce à l'interaction entre les deux. Le geste créatif du peintre ne devient possible que par le geste du modèle. Sa peinture exprime bien le sens qu'il a vu dans ce geste-là, non plus un sens représentable, traduisible en langage, mais exposé en logique de sensation. « Exploiter et découvrir toutes les possibilités du corps, à travailler non plus le

²⁰³ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. *Op. cit.*, p. 216.

geste proprement dit mais bien le mouvement dans le geste. Elle est recherche de techniques nouvelles et met l'accent sur le processus, l'élaboration et la dépense inclus dans le geste. »²⁰⁴ Isabelle Launay parle de la sorte à propos de la recherche principale de la danse au XX^e siècle, mais elle pourrait également parler du cinéma de Jacques Rivette, qui apparaît comme concentré sur le geste de Marianne, comme l'énergie cosmique concentrée sur le point qui est à l'origine du *Big Bang*, si désirée par Frenhofer. « Le mouvement ne saurait se réduire à une signification gestuelle. Il s'agit de saisir non plus directement un sens mais de suivre les circuits d'une structure spatio-temporelle dans laquelle « s'incorpore visuellement l'idée », pratiquer « un arrière exercice du regard », pour saisir un sens qui n'est plus représenté mais présenté. »²⁰⁵

La logique de la création se montre alors non pas comme une logique langagière, verbalisable, « psychologisable ». De là découlent les échecs de Frenhofer et de Marianne des jours précédents, lorsqu'ils ont cherché dans les récits intimes, chacun en son temps, la force qui permettrait d'atteindre la peinture. Mais cette force n'est pas née d'un sens donné, d'un sens recherché intentionnellement ; elle vient plutôt d'un long processus dans lequel « un arrière exercice du regard » a été pratiqué par le peintre, qui a parcouru tout le circuit généré entre l'interaction d'eux deux jusqu'à saisir l'énergie d'un geste accidentel. Or, cela n'est-il pas la base de la mise en scène de Rivette, qui se place patiemment à la recherche d'une force qui apparaîtra dans un geste, geste qui, à travers l'interaction avec sa caméra, produira une sensation ? Gilles Deleuze dit à propos de la logique de la sensation qu'« il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est à dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait la sensation ».²⁰⁶ À partir

²⁰⁴ Launay, Isabelle. *Op. cit.*, p.281.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.283. Launay cite ici des extraits de *Ballets*, de Mallarmé.

²⁰⁶ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon – Logique de la sensation. Op. cit.*, p. 57.

d'une formule de Paul Klee, il défend aussi l'idée que la tâche de la peinture n'est pas de « rendre le visible », mais plutôt de « rendre visible » l'invisible. C'est cet invisible qui est la force exercée sur un corps – corps du modèle, en court-circuit avec le corps du peintre au travers de son geste.

Ce qui fait le mystère de *La Belle noiseuse*, ce n'est pas tant la manière dont le film *thématise* cette idée, bien qu'il soit parfaitement possible de penser que, oui, la « peinture de forces » est l'un de ses thèmes. Le mystère du film réside dans sa capacité à créer des sensations qui vont au-delà du sensationnel, des sensations qui agissent « directement sur le système nerveux » sans passer par le cerveau, comme l'indique Deleuze²⁰⁷. S'il est possible de voir un *paragone* créé par le film, ce dernier intéresse moins par ce qu'une forme d'expression (cinéma) a à dire sur une autre (peinture, littérature), que par la capacité d'exprimer ce que toutes deux ont en commun : la puissance des sensations irréprésentables. « La question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle, perd toute importance. »²⁰⁸

3.4 Liz et le château hanté : vie et mort

Il est possible de penser ainsi l'acte créateur en peinture, et même l'acte créateur pour Rivette, comme l'agencement d'une force exercée sur un corps. Que l'on ne pense pas cette expression de manière naïve, comme si la concrétisation de la création générerait automatiquement le bonheur par l'objectif atteint. Au contraire, cette expression peut être source de *troublement*. Deleuze parle souvent de la violence de la sensation

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 41.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 57.

par opposition à la violence représentée²⁰⁹. La force exercée sur un corps est, constamment une force violente chez Rivette. Il en était déjà de même dans *La Religieuse*, où tout le système de cloître imposé à Suzanne Simonin servait à réprimer sa nature, les expressions de désespoir engendrées par le corps de Suzanne/Anna Karina étant alors le résultat de cette violence. Cela est plus évident encore dans l'explosion de furie du couple de *L'Amour fou* qui, enfermé dans un appartement, régresse et détruit tout autour de lui, au point que ni l'homme ni la femme mêmes, en tant que couple, ne survivent. Évident encore dans les mouvements brusques, dans les crises de nerfs de plusieurs personnages à la fin du film d'aventure exténuant qu'est *Out 1*. Il est possible de dire que le mystère des films de Jacques Rivette naît aussi de l'expression de cette contradiction entre pulsions de vie et de mort, de la constatation inévitable que la sensation créée à partir de la force exercée sur les corps peut être à la fois belle et noiseuse.

Pour comprendre comment *La Belle noiseuse* problématise cette question, il faut s'en tenir à la figure d'un des personnages les plus importants du film et à la manière avec laquelle il interagit et participe au processus de création, soit Liz, la femme de Frenhofer.

Nous avons déjà mentionné ici l'effet du geste de Marianne sur la structure du film. Après lui, les scènes deviennent plus courtes, s'intercalant jusqu'au dénouement inévitable. Il faut se demander à travers la figure de Liz si ce qui a empêché Frenhofer de poursuivre sa première tentative de création de la belle noiseuse avec elle n'a justement pas été la peur que cette force pourrait provoquer une fois libérée. Une force

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 39-46.

qui, entre le beau et le noiseux, est avant tout une force de vie. Liz, au contraire, est une figure entourée de tous les côtés de signes de mort. Oublions les possibles correspondances, préalablement soulevées, entre les figures publiques de Jane Birkin et Emmanuelle Béart, et cherchons ces signes dans le film. Cherchons dans « quel régime de visible »²¹⁰ le personnage de Liz apparaît dans *La Belle noiseuse*.

Avant toute autre chose, nous voyons plusieurs fois dans le film Liz exerçant une profession, ou plutôt un *hobby* : elle est taxidermiste. Dans une cellule du château, Liz, avec l'aide de Magali, passe ses jours à empailler des animaux, les embellissant dans leur immobilité, dans leur mort, pour une future appréciation. Le taxidermiste est celui qui « remplit » l'animal, qui le nettoie, qui le place dans une pose qui sera admirée. Rendre admirables les animaux morts est son activité, laquelle aide à maintenir la paix qui règne dans le château.

C'est Liz qui reçoit d'abord les invités (Porbus, Nicolas, Marianne). C'est elle qui essaie, sans grand succès, de les conduire dans les recoins, se révélant fragile, voire soumise. Pourtant, cette fragilité se montre, dans le déroulement du film, plus apparente que réelle. Lors d'une des séances de taxidermie, tout en parlant avec Magali qui souffre d'avoir été rejetée par un amoureux, Liz lui suggère d'utiliser une poupée vaudou pour se venger. Malgré son apparente fragilité, elle n'est donc pas inoffensive. Dans deux dialogues du film, il est clairement insinué que Liz était l'amante de Porbus quand elle a connu Frenhofer. Aurait-ce été ce fait, et non l'inconvenance du peintre, qui aurait causé la chute de Porbus dans la scène du dîner ? Et que dire du saignement de nez de Nicolas, à la fin d'une visite à l'officine de Liz ? Il y a une sorte de force, de tension qui

²¹⁰ Dans le sens utilisé par Nicole Brenez. Voir Brenez, Nicole. *Op. cit.*, p.14.

émane d'elle, la rendant capable de blesser physiquement quiconque se trouve à proximité.

Dans les divers moments de conversation intime entre Frenhofer et Liz, il est clair que tous deux ont choisi d'abandonner la création du chef-d'œuvre pour sauver leur couple. Faire exister la peinture dans toute son expression reviendrait à plonger le couple dans un univers de forces qui ne les maintiendrait pas ensemble. Il existe plusieurs répliques qui renvoient à l'époque turbulente dans laquelle tous deux ont tenté de créer le tableau, enfermés dans l'atelier, à la merci de toute émotion générée et non réprimée. Arrêter avant d'arriver au bout du tableau, c'était nier l'amour fou qui pourrait surgir à partir de là, l'explosion d'énergie à laquelle tous deux ne survivraient peut-être pas en tant que couple. La question qui s'impose toutefois est : alors qu'ils nient la création, sont-ils encore vivants ? Peut-il y avoir de vie sans violence ? Ne seraient-ils pas une espèce de couple de fantômes, prisonniers dans un manoir hanté, vivant un idéal de bonheur « empaillé » ?

Nicole Brenez affirme ce qui suit sur la présence de fantômes au cinéma : « [...] non que le cinéma ait inventé le spectre, mais il est peuplé de fantômes qui ne sont pas l'ombre de quelque chose d'autre, d'un disparu, d'une divinité, d'un ailleurs quelconque... des fantômes qui seraient à eux-mêmes leur propre fantôme. »²¹¹ La fantasmagorie a toujours été présente dans les films de Rivette. Youssef Ishaghpour définit cette fantasmagorie comme une force circulante dans le cinéma de ce réalisateur, en même temps cause et conséquence de la modernité de son cinéma : « Rivette réalise des fictions au moment où, avec la nouvelle modernité du cinéma, la fiction a perdu de sa

²¹¹ Brenez, Nicole. *Op. cit.*, p. 41.

réalité et apparaît comme telle.»²¹² C'est que ce que l'auteur appelle une « fantasmagorie de la fiction en direct », définie par « la rupture avec l'effet de réalité, c'est-à-dire avec l'illusion conventionnelle qu'on appelle ainsi, a toujours produit plus de réalisme »²¹³. Même si Ishaghpour fait référence à une phase de l'œuvre de Rivette où cette rupture était évidente, il est possible de percevoir cette force fantasmagorique comme permanente dans ses films les plus récents. Il ne s'agit pas ici du fantastique – si le fantastique est fréquent chez Rivette, c'est par son pouvoir de multiplication de la fantasmagorie, non par la nécessité d'en appeler au surnaturel. Rivette ne s'intéresse pas à la métaphysique du fantastique, mais au potentiellement physique.

Un type de fantasme intéresse spécialement ce réalisateur. Lors d'une entrevue qui fait partie du DVD de *Histoire de Marie et Julien*, l'intervieweuse commence à poser une question introduisant le film comme une histoire de fantômes. Promptement, Rivette refoule cette idée en disant qu'en fait, le film est une histoire de *revenants*. À divers moments, l'intervieweuse recommence à parler de fantômes et elle est toujours corrigée par Rivette, qui insiste sur la notion de *revenant*. Ce mot français qui ne trouve pas de bonne traduction dans d'autres langues sert à désigner celui qui s'en revient de la mort, mais qui a encore une présence physique. Le revenant, selon Rivette, ne traverse pas les murs, par exemple, au contraire des fantômes. Il ne s'agit pas non plus de zombies, cette figure liée à l'horreur moderne qui est anonyme, qui retourne à la vie par un facteur externe. Le revenant, à l'opposé, est un corps qui n'accepte pas sa propre mort. C'est une idée centrale de *Histoire de Marie et Julien* : dans ce film, Emmanuelle Béart incarne Marie, une femme qui revient de la mort pour vivre une histoire d'amour qu'elle n'avait pas pu vivre auparavant. Comme revenante, elle habite chez Julien et fait l'amour

²¹² Ishaghpour, Youssef. *Op. cit.*, p.217.

²¹³ *Ibid.*, p. 212.

avec lui. Si c'est l'unique film dans l'œuvre de ce réalisateur qui assume explicitement la figure du revenant, déjà dans *Céline et Julie vont en bateau* ou dans *Hurlevent*, figurent des morts qui renient leur condition, qui s'assument physiquement dans une réalité vivante.

Pour Rivette, vivre, c'est se déplacer. Le corps vivant est un corps qui se déplace, comme les filles dans *Haut Bas Fragile*. Par contre, un corps reclus dans un recoin, sans pouvoir s'exprimer, est comme un revenant qui nie sa mort et hante le lieu où il réside. Plusieurs films de Rivette font allusion à l'image du château hanté : *Céline et Julie vont en bateau*, *L'Amour par terre*, *Hurlevent* et *Histoire de Marie et Julien* sont ceux qui le font de manière plus explicite ; mais il ne nous paraît pas trompeur de penser également aux cloîtres de *La Religieuse* ou de *Ne touchez pas la hache* comme à une espèce d'endroits hantés qui enferment les corps en leur refusant la vie. Comme l'a affirmé Évelyne Jardonnet, « le jeu d'interactions entre les personnages et l'espace trouve avec la maison son expression privilégiée »²¹⁴, et la maison hantée, liée à la mort, au faux mouvement, est présente dans plusieurs d'entre eux. Le manoir-château de *La belle noiseuse* peut également être vu de la sorte. Frenhofer et Liz y vivent leur paix sans presque jamais le quitter. Il y a quelque chose de fantasmagorique dans les promenades que tous deux font le soir, par les longs et couloirs vides. « L'apparition de telles créatures défie la différence entre vie et mort, ils muent l'espace qui les environne en limbes perpétuelles [...].²¹⁵ ». Souvenons-nous des mots de Walter Benjamin, pour qui les fantasmagories de l'intérieur « se trouvent constituées par le penchant impérieux de

²¹⁴ Jardonnet, Évelyne. *Op. cit.*, p. 235.

²¹⁵ Brenez, Nicole. *Op. cit.*, p. 41.

l'homme à laisser dans les pièces qu'il habite l'empreinte de son existence individuelle privée. »²¹⁶

L'apparition de Liz a parfois une allure fantastique, comme au début de la deuxième journée de travail, quand Marianne se dénude, plus à l'aise, et s'aperçoit que la femme de Frenhofer est dans l'atelier. Pourtant, il existe deux moments, au moins, où le film assume la figurativité du couple mort-vivant de manière plus forte. D'abord, lors d'un dialogue entre tous deux, avant le quatrième jour de peinture. Liz vient alors de découvrir que Frenhofer avait effacé le tableau inachevé dont elle avait été le modèle. Le ton entre eux est assez âpre et Liz ne démontre pas autant de compréhension qu'au début du processus. Même en prenant en compte le degré d'intimité entre peintre et modèle, il ne s'agit pas exactement de jalousie sexuelle, mais la révélation d'une nouvelle condition. Comme l'indique Douglas Morrey, « numerous examples in *La Belle noiseuse* demonstrate that what the characters are jealous of is not much each other as works of art, or perhaps more accurately, the process and experience of art »²¹⁷. Le dialogue entre Liz et Frenhofer a lieu alors que l'un est de dos par rapport à l'autre, avec un découpage en deux plans principaux. Dans l'un, Liz est devant le miroir ; lui, pour sa part, est assis sur le lit, face à un tableau. Durant cette conversation, l'un l'autre ne se voient pas, mais leurs corps se dirigent vers une autre image. Mais, alors que Liz est capable de se voir, Frenhofer, la tête en bas, ne peut voir qu'une image qui ne lui appartient pas. La séquence continue avec les deux en constant mouvement, chacun des deux cherchant un miroir pour faire avancer la discussion. C'est seulement quand les deux sont l'un en face de l'autre que Liz, dans une autre démonstration de cruauté,

²¹⁶ Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Paris: Éditions Allia, 2007, p.8-9.

²¹⁷ Morrey, Douglas. « Bodies, Love and Jealousy ». Dans *Jacques Rivette*. Sous la direction de Douglas Morrey et Alison Smith. Manchester : Manchester University Press, 2009, p. 209.

dit à son mari : « Il y a 10 ans, ce tableau était le début d'une aventure... et maintenant ce n'est pas un nouveau début, c'est la fin. »

Finalement, le jour se terminant, après la peinture du tableau avec Marianne, Frenhofer arrive épuisé à sa chambre. Liz entre par la porte, en robe brillante, différente de l'air un peu négligé dans lequel nous l'avons vue jusqu'à présent. L'obscurité, coupée par le clair de lune qui entre dans la chambre, fait par son entrée penser à un fantôme qui se matérialise. Tous deux vont jusqu'à la véranda, essaient de bouger et de converser, jusqu'à ce que, fatigués, ils se couchent dans le lit, demeurent pratiquement immobiles et débute le dialogue suivant :

LIZ

...quand je t'ai vu dans l'atelier, j'ai pensé que tu étais mort... et moi aussi.

FRENHOFER

Je suis mort... et après ?

LIZ

C'est un drôle d'amour quand on couche ensemble pour la première fois dans un tombeau.

FRENHOFER

Je voulais savoir, après un tel épuisement, qu'est-ce qui reste mort et ne peut pas être rétabli ?

LIZ

Tout.

Et tous deux, couchés dans le lit, la main dans la main dans la pénombre, ferment doucement leurs yeux.

3.5 La fin : vie et mouvement

Accepter une force créatrice revient alors à accepter non seulement sa potentielle beauté, mais aussi sa potentielle violence, le potentiel bruit déstabilisateur. Déstabiliser, c'est toujours mettre en mouvement quelque chose de stagnant, d'arrêté, de mort. Frenhofer vit avec Liz au château, mais il ne crée plus rien depuis longtemps. Lors de sa première apparition dans le film, il apporte un lapin (d'Alice ?) mort. Il ne se sent pas à l'aise avec ces envahisseurs, mais c'est la présence de Marianne qui va être véritablement *troublante* : c'est elle qui va faire en sorte qu'il reprenne le travail. Pourtant, à la fin, c'est elle qui révèle au couple la vie sans vie qu'ils mènent dans cet endroit.

Pour éviter un trouble plus grand, Liz et Frenhofer finissent par tuer l'œuvre finale. Elle, sans qu'il ne la voie, place un signe de mort – une croix – derrière le tableau. Lui, après avoir découvert le signe de Liz, demande de l'aide à Magali et mure le tableau et ce, afin que personne ne le voie et qu'il ne fasse pas plus de dégâts qu'il n'en a déjà provoqué. Deux gestes complémentaires, qui mènent au même résultat : le tableau est à présent mort, enfermé dans le même château où le couple déambule tous les jours.

À la fin de *La Belle noiseuse*, un autre tableau est montré par Frenhofer : un faux tableau, une fausse énergie, inoffensive. Une manifestation suffisamment belle pour être admirée, mais qui ne présente aucun danger pour quiconque est présent. Ainsi, les invités sont à nouveau dans le jardin du château, fêtant la fin de l'entreprise. La mise en scène obéit à une série de mouvements élaborés, une fois de plus proches d'une étrange danse. Comme dans un quadrille, les personnages interagissent, marchent, se croisent, se relaient dans les conversations, dans les regards, dans les pas. Porbus est

heureux car il a une pièce de valeur à commercialiser. Nicolas se méfie du tableau de Frenhofer, mais il est content parce qu'il sait à présent qu'il ne veut pas être comme lui, « qui joue la comédie ». Frenhofer et Liz recouvrent finalement la paix, cette fois plus conscients encore de leur condition – « C'est mon premier tableau posthume », affirme-t-il à l'assemblée quand il présente le faux tableau. Marianne clôt l'histoire. Elle se présente explicitement comme la narratrice, concluant que « ce que Marianne est devenue après, on ne le saurait pas ce soir ».

Dans le dernier plan du film, Marianne révèle à Nicolas qu'elle ne va pas revenir avec lui. C'est elle l'unique personnage qui sort finalement de son état original. Cette fois, non plus « en jouant la comédie », mais avec un mouvement véritable, volontaire ; en effet, la dernière image de ce dernier plan est son mouvement à elle en sortant du cadre, comme si elle sortait même du film. Ce qu'elle va devenir n'a pas d'intérêt ; c'est plutôt le fait qu'elle va se transformer qui en a. Le geste créateur, qui dans ce cas a été engendré par l'interaction entre le geste du modèle et celui du peintre, a été le moteur propulseur de ce mouvement. Un mouvement de vie, en opposition à la stagnation de mort des autres personnages présents.

C'est dans la coprésence pas toujours discernable entre humains et spectres, entre « le familier et le fantastique »²¹⁸ qu'a l'habitude de surgir le mystère dans le cinéma de Rivette. Cet « effet d'étrangeté » est encore plus évident dans *La Belle noiseuse*, qui dégage la force du mystère de la création de la vie à travers l'art sans nécessairement équivaloir à une représentation de ce mystère. Ce que le film promeut

²¹⁸ *Ibid.*, p.300.

alors ne manque pas d'être, à sa manière, une sorte de transsubstantiation : ce n'est pas la *représentation* d'un acte créateur, mais la véritable *incarnation* de ce processus.

Transsubstantiation, incarnation, création : il faut faire très attention en se référant à une terminologie métaphysique essentiellement chrétienne, ce qui risque de nous éloigner de la conception sur le corps que nous défendons ici comme étant fondamentale du cinéma de Jacques Rivette. Toutefois, nous ne pouvons pas oublier que ce cinéaste est l'un des disciples assumés d'André Bazin, dont la conception du cinéma a été imprégnée de la pensée chrétienne. Il a toujours existé chez Rivette critique et cinéaste, une tension mystérieuse entre l'admiration pour l'humanisme chrétien et la croyance dans le potentiel rebelle du corps. Souvent, c'est précisément de cette tension que naît la force de ses films, *Jeanne la Pucelle* en étant l'exemple le plus évident. Le corps, pour Rivette, n'est pas simplement source de péché ; encore moins doit-il se soumettre à l'esprit supérieur. Pour ce cinéaste, le corps est la source de la vie, de sa propre création. Ses films portent toujours la tentative de prouver qu'une autre transsubstantiation est possible. Pour lui, l'artiste, le cinéaste, le peintre, doivent patiemment et scrupuleusement observer cette source, attendre que d'elle vienne un geste dont la force peut créer quelque chose de vivant, quelque chose de nouveau, sachant que ce nouveau peut être à la fois beau et menaçant. Ne pas avoir peur de ce risque n'en est pas moins un acte de foi. Et il est grand, le mystère de la foi.

CONCLUSION

Préoccupation primordiale dans le cinéma de Jacques Rivette, la mise en scène est un concept importé du théâtre, puis transformé et adapté au cinéma pour les besoins de la critique cinématographique liée à la Nouvelle Vague. Dans ce parcours, le terme de mise en scène a été moulé par des questions esthétiques – parfois politico-esthétiques – de chaque époque. En tant que critique des *Cahiers du Cinéma*, Rivette élit aussi la mise en scène comme une question de définition du film en tant qu'œuvre artistique d'un *auteur*. Pour lui, la mise en scène est l'art d'agencer les éléments d'un film à la recherche d'un « ton juste » – principalement l'arrangement et le mouvement des corps dans l'espace. Son œuvre cinématographique est depuis toujours contaminée par cette notion, d'abord à travers une mise en scène trop contrôlée, assumant postérieurement tous les risques issus de l'improvisation, et atteignant finalement une espèce d'équilibre entre ces deux extrêmes. Dans tous les cas, le corps de l'acteur avec ses mouvements, un corps généralement montré en entier, est au cœur de son projet esthétique.

La Belle noiseuse, son 13^e long-métrage, surgit comme un exemple parfait de cette préoccupation avec la mise en scène du corps. Cette mise en scène est déjà présente dans la peinture figurative, dont les questions vont apparaître au cours du processus de création montré par le film. Des questions de représentation, mais également d'expression, qui sont fondamentales en peinture moderne. C'est la peinture moderne qui questionne, précisément, la représentation traditionnelle du corps – principalement le corps féminin – dans l'histoire des arts. *La Belle noiseuse*, film adapté

d'une nouvelle qui, elle-même, exploitait déjà la difficulté de représenter une expression artistique grâce à un autre support, non seulement transpose ces questions pour le cinéma, mais ce film les confronte aussi au théâtre et même à la danse. C'est de ce court-circuit entre ces diverses formes d'expression que Rivette tire une bonne partie de la force de ce film. Si son œuvre s'est toujours calquée sur la mise en scène du corps de l'acteur, c'est dans ce film-là que cela devient thématique, transformé en récit qui renvoie à l'image d'autres questions telles celles-ci : comment mettre en scène un peintre essayant de faire un tableau à partir d'un modèle ? Comment montrer ce processus et en même temps paraître juste avec ce qu'il y a de mystérieux dans toute expression artistique ?

Mystère a toujours été un mot adéquat pour se référer au cinéma de Rivette. Quand il envahit la trame de ses films, il prend la forme de sociétés secrètes, d'un complot, parfois du fantastique. Toutefois, le mystère qui *émane* de ses films est aussi d'une autre nature : c'est celui qui apparaît en un moment précis, en un geste spécifique, en un mouvement apparemment banal qui possède pourtant une énergie expressive difficile à analyser. D'où le fait que l'acte de création apparaisse tant dans ses films, généralement sous forme de pièces de théâtre, dont les répétitions révèlent la réinvention des propres corps de la part des acteurs. Ce dont les films de Rivette nous font nous rappeler, c'est le fait qu'au cinéma, le mystère a aussi lieu par l'interaction entre quelqu'un qui regarde et quelqu'un qui se réinvente pour lui; ou plutôt, par la réinvention effectuée entre celui qui propose la mise en scène et un autre – l'acteur – qui assume celle-ci comme condition à la réinvention de son corps. Mettre en scène, pour Rivette, consiste à créer les conditions pour que, grâce à l'attente patiente, quelque chose de mystérieusement expressif surgisse du corps de l'acteur.

Le rapprochement effectué entre cette idée et le *mystère* catholique nous paraît une comparaison opportune, avec tous les risques que cela comporte. Dans la culture chrétienne, le « mystère de la foi » advient de la croyance que l'objet en question – l'hostie – est le corps et le sang du Christ. Pour le chrétien, l'hostie ne les représente pas, mais elle *est transformée*. Le mystère de la foi n'est rien de plus que le mystère de la transsubstantiation, de la transformation d'un élément en chair et en sang. Toute l'expression de la mise en scène de Rivette vient de la physicalité du corps, et non de la psychologie des personnages. Dans *La Belle noiseuse*, c'est le propre mystère de la création artistique qui est transformé en matière filmique. Partant de là, il est possible de dire que le cinéma de Rivette en arrive à promouvoir une transgression de la logique chrétienne, absorbant l'idée de mystère mais rejetant le dogme. Tandis que la transsubstantiation chrétienne est opérée dans un seul sens et par une autorité, la transsubstantiation artistique surgirait de l'interaction de n'importe quels corps. Bien que catholique de formation et disciple de l'humanisme chrétien bazinien, Rivette ne croit pas à la soumission du corps, mais plutôt au rôle fondamental de celui-ci dans certains effets expressifs d'étrangeté qui peuvent surgir du réel. La mise en scène du corps dans *La Belle noiseuse* serait alors l'incarnation de ce pouvoir créateur des corps. Un pouvoir créateur d'expressions, d'affects, de forces.

Si ce travail conclut au rapprochement – encore que relativisé – entre la mise en scène de Jacques Rivette et le mystère, il ne clôt pas la problématique soulevée par sa propre recherche. Au contraire : en comparant l'évolution des diverses notions de mise en scène et les conclusions surgies de l'analyse du film, nous nous retrouvons face à deux nouvelles questions.

La première est relative à l'entendement actuel de la mise en scène dans la théorie cinématographique. Il nous semble qu'il existe actuellement deux conceptions principales qui survivent à l'analyse filmique. L'une d'elles est directement dérivée de la notion développée par les *Cahiers du Cinéma*, laquelle notion a résulté en la défense de Michel Mourlet ; cette conception est davantage présente dans la critique cinématographique, en particulier dans la critique française. Elle est toutefois également présente dans une certaine critique qui prétend rééditer, via internet, la rhétorique et même la polémique de la critique française de la fin des années 1950²¹⁹. L'autre conception, plus défendable du point de vue *théorique*, est celle qui limite la mise en scène à l'organisation des éléments visuels dans le cadre : objets, costumes, usage de la couleur, la figure humaine. Elle est directement liée à l'étude du *style visuel* du film, fonctionnant comme une systématisation des éléments qui permettent – au-delà de l'identification du style d'un *auteur* déterminé – de ramener l'esthétique au centre de l'attention de l'analyse filmique. Des auteurs tels John Gibbs et David Bordwell peuvent être considérés comme les exemples les plus connus de ce courant, alors que l'œuvre de Jacques Aumont ferait le pont entre les deux différentes conceptions. Dans un cas comme dans l'autre, les études de mise en scène ou leur application à la critique cinématographique tendent à la considérer principalement par rapport à ce qui est construit au moment du tournage, générant ainsi une aversion presque immédiate à l'égard de toute conception qui puisse être en dehors de ce paramètre. Bordwell en arrive même à réagir contre toute interprétation de mise en scène qui ne puisse être identifiée à la réponse à un problème visuel affronté par le réalisateur durant le tournage.

²¹⁹ Mourlet lui-même reconnaît cette influence sur la formation de ce qu'il appelle la nouvelle cinéphilie, comme on peut le voir dans Mourlet, Michel. *Op. cit.*, p. 13.

Comme nous l'avons vu dans notre analyse, même un film qui ne se démarque pas par son travail de montage – tel *La Belle noiseuse* – possède une mise en scène qui alimente, amplifie et même modifie le montage à certains moments. Et le mouvement peut être compris dans les deux directions : quand le faux raccord est utilisé pour amplifier la violence vue sur la toile (soit par de petites ellipses soit par des répétitions), c'est le montage qui a sa signification construite par la mise en scène, et vice-versa. Ce n'est pas le seul film de Rivette à faire cela, et l'œuvre de ce réalisateur n'est certainement pas la seule à travailler cette alimentation mutuelle entre mise en scène et montage. Il faut se demander alors pourquoi la majorité des textes de mise en scène n'approfondissent presque jamais cette relation, quand ils ne l'ignorent purement et simplement pas pour préférer se centrer sur l'analyse de grands plans et des éléments qui peuvent être combinés en scène. Tant Gibbs que Bordwell, pour nous en tenir aux exemples déjà cités, délimitent l'étude de la mise en scène à ce qui est organisé visuellement dans la scène et ne dépend pas du montage. Mais que faire, par exemple, à une époque où l'intervention d'images produites par ordinateur rend souvent impossible la délimitation des moments où il y a eu ou non des coupures et permet de construire des plans-séquences à partir de diverses prises différentes ? Ou encore, dans les cas où plusieurs cadres sont présents en même temps, dans une sophistication apparemment sans fin du *split screen* ? Dans un cas comme dans l'autre, l'étude de la mise en scène devrait la définir à partir de nouveaux paramètres. Ces exemples ne sont que la manifestation la plus récente d'un problème qui semble cependant déjà exister depuis plusieurs décennies. Il nous semble que la notion de mise en scène, encore restreinte à son application au cinéma classique, privilégie l'étude du style dans le cadre, ignorant ainsi la richesse de possibilités offertes depuis l'apparition du cinéma moderne – c'est-à-dire bien avant l'apparition du CGI. C'est justement ce sur quoi Adrian Martin

attire l'attention dans son compte-rendu du livre de Gibbs, lorsqu'il parle de l'incapacité de cette notion de mise en scène à rendre compte de la complexité d'une séquence du film *Le Mépris* (1963), de Jean-Luc Godard. Ce dernier est un bon exemple de film dont la mise en scène et le montage sont interdépendants, l'une définissant l'autre²²⁰.

Nous pourrions ainsi résumer la première question soulevée par les conclusions de notre travail : la notion de mise en scène encore pratiquée dans la théorie et dans la critique ne serait-elle pas emprisonnée dans une mise en scène classique, ignorant tout un réseau complexe de possibilités surgies de l'explosion moderne des années 1960 ? Quelle que soit la réponse, cela nous amène à une autre question : et si ce qui attirait Rivette, représentant de cette modernité au cinéma, n'était pas exactement la mise en scène dans le sens classique employé par, disons, Éric Rohmer ? Le critique et futur cinéaste ne serait-il pas, dans ses textes des années 1950, simplement en quête d'un nouveau concept que la critique et la théorie de l'époque n'étaient pas encore capables de fournir ? Si le Rivette cinéaste donne continuité, dans ses films, à ses préoccupations en tant que critique, il faut alors se demander où serait la modernité, si évidente dans son œuvre, dans son utilisation de la mise en scène. Il est bien raisonnable de penser que l'utilisation de cette expression de la part de Rivette ne peut avoir eu lieu que par le manque d'un répertoire conceptuel connu, voire existant.

Pour nous, avec quelques décennies de recul, la phénoménologie de Merleau-Ponty ainsi que les concepts développés par Gilles Deleuze dans *L'Image-temps* (mais aussi dans *Francis Bacon: Logique de la Sensation*) nous ont aidés à comprendre la mise en scène de *La Belle noiseuse* dans ce qu'elle avait de plus spécifique. C'est-à-

²²⁰ Martin, Adrian. « Placing 'Mise en scène' : An Argument with John Gibbs's *Mise-en-scène* ». Dans *Film Philosophy Journal* vol. 8 no. 20, June 2004. <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n20martin>.

dire dans la manière avec laquelle le corps est responsable du fait de sentir et de générer les sensations, de sentir et de générer les forces qui agissent et qui, dans des séquences déterminées, extrapolent la possibilité d'être comprises par la simple analyse de style. En tant que metteur en scène, Rivette se comporte à la fois comme celui qui guette, attendant le moment où ces forces affleurent, et comme celui qui participe, comme s'il faisait sentir dans le film la présence de son propre corps. De cette double posture émerge ce que nous avons l'habitude d'appeler le mystère des films de Jacques Rivette. Un mystère qui ne s'éteint pas non plus dans son analyse, parce que chacun de ses films représente un nouvel agencement de forces, une nouvelle combinaison, avec ses surprises et sa rigueur – et encore le visionnage du même film va simplement nous faire mieux regarder ce mystère. Pourtant, nos deux principales références théoriques ont été fondamentales pour effectuer cette analyse. Merleau-Ponty a développé une phénoménologie du corps de même qu'il a proposé, dans *L'Œil et l'esprit*, une pensée esthétique pour la création qui ne passe pas seulement par l'esprit. D'une certaine façon, sa philosophie a préparé le terrain pour que la logique des sensations et l'image-temps proposées par Deleuze aient lieu et ce, en permettant une nouvelle conceptualisation sur les caractères sensoriels dans les arts. Les idées de ces deux penseurs ne se substituent pas à l'analyse de la mise en scène, mais elles amplifient ses possibilités à des niveaux d'interprétation d'un cinéma qui, il y a longtemps, a également élargi ses horizons.

Notre tentative a alors consisté à approfondir le maximum de tous les signifiés de mise en scène pour l'amplifier dans l'analyse du film choisi et ce, grâce à certaines notions théoriques et esthétiques. Le long de notre trajectoire, nous n'avons jamais essayé d'appliquer ces concepts à ce que nous avons vu dans le film, ce qui reviendrait

à congeler la signification de celui-ci ; au contraire, nous avons voulu rechercher les concepts que le film suscite, comme le suggère finalement Deleuze²²¹. Peut-être est-il encore possible, voire même désirable, de faire un pas en avant supplémentaire en assumant définitivement un autre parti pris théorique. Pour ce faire, il faut, comme le dit Deleuze au sujet de la peinture, « arracher la Figure au figuratif »²²². En d'autres termes, assumer définitivement le potentiel figuratif des films de Jacques Rivette, ce qui a été partiellement fait dans ce travail, pour retirer de ses films les interprétations possibles en se détachant une fois pour toutes des limites imposées par des concepts anciens comme celui de mise en scène. Cette approche exigerait par exemple de notre part une définition plus claire des éléments méthodologiques pour étudier l'économie et la logique figuratives²²³ de *La Belle noiseuse*. Il s'agirait, cependant, d'un autre travail de recherche, avec un autre objectif, une nouvelle possibilité future. Pour l'instant, ce film nous est apparu, au travers de l'analyse de sa mise en scène et des connexions avec les questions d'expression dans les diverses formes artistiques, comme un mystérieux objet filmique propice à susciter une interprétation riche du cinéma lui-même.

²²¹ Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. *Op. cit.*, p.365.

²²² *Id.*, 2002, p.17.

²²³ Dans le sens employé par Nicole Brenez. Voir Brenez, Nicole. *Op. cit.*, p.16.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. « Notes sur le geste » Dans *Traffic* n°1, hiver 1991, p 31-36.
- Alberti, Leon Battista. « De la Peinture ». Trad. par J.-L. Schefer. Dans *La Peinture*. Dirigé par Jacqueline Lichtenstein. Paris : Larousse, 1995, p. 330.
- Andrew, Dudley. *Concepts in film theory*. Oxford : Oxford University Press, 1984.
- Astruc, Alexandre. « Notes sur la mise en scène ». Originellement dans *Gazette du cinéma* n° 1, mai 1950. Extraits cités dans Aumont, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin, 2006, p.57.
- _____. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo ». Dans *L'Écran français* n° 144, 30 mars 1948, p.30.
- Aumont, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris: Armand Colin, 2006.
- _____. *L'Œil interminable*. Édition revue et augmentée. Paris: Éditions de la différence, 2007.
- Aumont, Jacques (dir.). *La mise en scène*. Paris: De Boeck, 2000.
- Aumont, Jacques et Michel Marie. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1999.
- Aumont, Jacques et al. « Le temps déborde ». Dans *La Nouvelle Vague*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999.
- Austerlitz, Saul. « Jacques Rivette ». *Senses of Cinema*, janvier 2003. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/rivette.html>.
- Austin, Guy. *Contemporary French Cinema*. Manchester : Manchester University Press, 1996.
- Balzac, Honoré. *Le chef-d'œuvre inconnu*. Paris : Findakly, 1998.
- Barbaro, Fabrice. « Le secret professionnel ». Dans *Vertigo* n°11/12, 1994, p. 55-59.
- Baron, Anne-Marie. « *La Belle noiseuse* ». *Cinéma 72*, n°478, juin 1991, p.11.
- Bassan, Raphaël. « *La Belle noiseuse* : Tyrannique perfection ». Dans *La Revue du Cinéma* n°474, septembre 1991, p. 17-19.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? – édition définitive*. Paris : Éditions du Cerf, 1975.

- Béart, Emmanuelle. Entretien accordé à *Cahiers du Cinéma* n°447, septembre 1991, p. 22-24.
- Bellour, Raymond. *L'entre-images 2: mots, images*. Paris: P.O.L., 1999.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Paris : Éditions Allia, 2007.
- Bensmaïa, Réda. « Le sujet de l'art. Prolégomènes à une esthétique deleuzienne future ». Dans *CINÉMAS* vol.16, n° 2-3, printemps 2006, p. 209-237.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. Gloucester : Peter Smith Publisher, 1972.
- _____, dir. *Cinéma et peinture, approches*. Paris : Coliartco-PUF, 1990.
- Biette, Jean-Claude. « A pied d'œuvre ». Dans *Traffic* n°1, hiver 1991, p.127-137.
- Bonitzer, Pascal. *Décadrages : Peinture et Cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, 1985.
- Bonvoisin, Samra. « Toiles ». *Première* n°174, septembre 1991, p. 68-73.
- Bordwell David. *Figures Traced in the Light*. Los Angeles : University of California Press, 2005.
- Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma*. Paris: De Boeck, 1998.
- Burch, Noël. *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969.
- Calle-Gruber, Mireille. « La Chimère du Modèle ». Dans *CINÉMAS*, vol.4, n°1, automne 1993, p.72-87.
- Carroll, Lewis. *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*. New York : Morton N. Cohen, 1972.
- Chateau, Dominique. « La visite de l'atelier dans *La Belle noiseuse* ». Dans *Jacques Rivette : critique et cinéaste*, sous la direction de Suzanne Liandrat-Guiges. Paris : Lettres Modernes / Minard, 1998, p.127-140.
- Ciment, Michel et Jacques Zimmer, dir. *La Critique de cinéma en France*. Paris: Ramsey Cinema, 1997.
- Clarens, Carlos et Edgardo Cozarinsky, entrevue avec Jacques Rivette. Dans *Sight & Sound* Vol. XLIII, no. 4, Autumn 1974, p. 195-8.
- Collet, Jean. *Le Cinéma en question; Rozier, Chabrol, Rivette, Truffaut, Demy, Rohmer*. Paris: Éditions du Cerf, 1972.
- Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991.

Dalle Vacche, Angela. *Cinema and Painting – How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.

D’Almeida, Pierre et al. *Analyses et réflexions sur Balzac: Le Chef-d’œuvre inconnu, Gambarà, Massimilla Doni*, Paris : Ellipses, 1993.

Daney, Serge. « Journal de l’an passé ». Dans *Traffic* n°1, hiver 1991, p. 5-11.

_____. « Le travelling de Kapo ». Dans *Traffic* n° 4, automne 1992, p. 5-19.

Deleuze, Gilles. *L’Image-mouvement*. Paris : Minuit, 1985.

_____. *L’Image-temps*. Paris : Minuit, 1985.

_____. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991/2005.

Descartes, René. « Discours de la méthode », dans *Discours de la méthode / Méditations métaphysiques*. Paris : Flammarion, 2008, p. 3-50.

De Baecque, Antoine. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d’une revue. Tome 1(1950-1959)*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 1991.

_____. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d’une revue. Tome 2 (1959-1981)*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1991.

_____. « Écrans. Le corps au cinéma ». Dans *Histoire du Corps vol 3. Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*. Sous la dir. de Jean-Jacques Courtine. Paris : Éditions du Seuil, 2006, p. 371-391.

_____. *La Nouvelle vague – Portrait d’une jeunesse*. Flammarion, 1998.

De Vinci, Léonard. « Traité de la peinture ». Trad. par L. Servien. Dans *La Peinture*. Dirigé par Jacqueline Lichtenstein. Paris : Larousse, 1995, p. 336.

Deschamps, Hélène. *Jacques Rivette: théâtre, amour, cinéma*. Paris: L’Harmattan, 2001.

Doane, Mary Ann. « Woman’s stake : filming the female body ». Dans *Feminism and Film*, sous la direction de E. Ann Kaplan. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 86-99.

Douchet, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris : Éditions Hazan, 2004.

Dufour, Bernard. « Questions au peintre ». Entretien accordé à *Cahiers du Cinéma* n°447, septembre 1991, p. 25-29.

Eco, Umberto. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

Elia, Maurice. "La Belle noiseuse". *Séquences* 158 (juin 1992), p. 60-61.

Elsaesser, Thomas. "Rivette and the End of Cinema." Dans *Sight and Sound* vol.1 no.12, avril 1992, p. 20-23.

Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma 1 et 2*. Paris : Éditions Seghers, 1975.

Estève, Michel. « La Belle noiseuse ou la recherche de l'absolu ». Dans *Jacques Rivette: critique et cinéaste*, sous la direction de Suzanne Liandrat-Guiges. Paris : Lettres Modernes / Minard, 1998, p. 117-125.

Études Littéraires. Site web : <http://www.etudes-litteraires.com/noise.php>

Fiant, Antony. « La création en direct : *L'Amour fou* de Jacques Rivette (1969) ». Dans *Filmer l'acte de création*, sous la direction de Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 57-64.

Flaxman, Gregory. « Cinema Year Zero ». Dans *The Brain is the Screen*. Sous la direction de Gregory Flaxman. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000, p. 87-108.

Frangne, Pierre-Henry, Gilles Mouëllic et Christophe Viart, dir. *Filmer l'acte de création*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Frappat, Hélène. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris: Les Éditions Cahiers du cinéma, 2001.

_____. « Rivette et les sensations fortes ». Dans *Traffic* n°16, automne 1995, p. 63-71.

Frodon, Jean-Michel. « La Belle noiseuse : Divertimento ». Dans *Cahiers du Cinéma spécial 100 films*, 1993, p.24.

Giavarini, Laurence. « Liz à la trace ». Dans *Cahiers du Cinéma* n°447, septembre 1991, p. 20-21.

Gibbs, John. *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. Londres and New York: Wallflower Press, 2002.

Grant, Paul. « Jacques Rivette - Le veilleur ». Compte rendu du film. Dans *Senses of Cinema*
<http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/07/42/jacques-rivette-veilleur.html>.

Gruault, Jean. *Ce que dit l'autre*. Paris : Juliard, 1992.

Guérin, Marie-Anne. « Le peintre et son modèle ». Dans *Cahiers du Cinéma* n°447, septembre 1991, p. 16-20.

Guignon, Emmanuel, dir. *Bernard Dufour – rétrospective en 40 tableaux*. Catalogue. Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, 2006.

Heath, Stephen. « Body, Voice ». Dans *Questions of Cinema*. Londres: Macmillan, 1981, p. 172-193.

Hergott, Fabrice. « Préface » dans *Bernard Dufour – rétrospective en 40 tableaux*. Catalogue. Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, 2006.

Horguelin, Thierry. « Le secret derrière la toile ». Dans *24 Images* n°56/57, automne 1991, p. 22-23.

Ishaghpour, Youssef. *Cinéma Contemporain – De ce côté du miroir*. Paris: Éditions de la différence, 1986.

Jardonnet, Évelyne. *Poétique de la singularité au cinéma: une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat*. Paris : L'Harmattan, 2006.

Journot, Marie-Thérèse. *Le Vocabulaire du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2004.

Jousse, Thierry. « Out One : Noli me Tangere. La communauté inavouée ». Dans Toffeti, Serge. *Jacques Rivette: La règle du jeu*. Turin: Centre culturel français de Turin, 1992, p. 155-158.

Kaplan, E. Ann, dir. *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

_____. « Is the Gaze Male ? ». Dans *Feminism and Film*, sous la direction de E. Ann Kaplan. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 119-138.

Kremer-Mariette, Angèle. « Platon », dans *Dictionnaire du corps*. Dirigé par Marzano, Michela. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 734-738.

Lanerye-Dagen, Nadeije. « La Figure humaine ». Dans *La Peinture*. Dirigé par Jacqueline Lichtenstein. Paris : Larousse, 1995, p.321.

Launay, Isabelle. « La danse entre geste et mouvement ». Dans *La danse art du XX^e siècle ? Actes du colloque de l'Université de Lausanne organisé par Pidoux, J.-Y.* Lausanne: Ed. Payot, 1990, p. 275-287.

Lefebvre, Martin. *Psycho – De la figure au musée imaginaire*. Paris : Harmattan, 1997.

Legrand, Gérard. « Jacques Rivette. De la beauté comme labyrinthe ». Dans *Positif* n°367, septembre 1991, p 4-9.

Liandrat-Guigues, Suzanne. *Jacques Rivette : critique et cinéaste*. Paris : Lettres Modernes / Minard, 1998.

_____, dir. *Jacques Rivette : critique et cinéaste*. Paris : Lettres Modernes / Minard, 1998.

Lichtenstein, Jacqueline, dir. *La Peinture*. Paris : Larousse, 1995.

_____. « Le Mythe de la peinture ». Dans *La Peinture*. Dirigé par Jacqueline Lichtenstein. Paris : Larousse, 1995, p. 20-23.

Lippe, Rudolf Zur. « Une unité problématique : éléments pour une histoire des conceptions du corps ». Dans *Le Corps et ses fictions*, sous la direction de Claude Reichler. Paris : Éditions de Minuit, 1983, p 29-41.

Magny, Joël. « *La Belle noiseuse* ». Dans *Cahiers du cinéma* n°445, juin 1991, p. 32-34.

Marie, Michel. *La Nouvelle Vague : une école artistique*. Paris : Armand Colin, 2007.

Marzano, Michela, dir. *Dictionnaire du corps*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

Martin, Adrian. « Placing 'Mise en scène' : An Argument with John Gibbs's *Mise-en-scène* ». Dans *Film Philosophy Journal* vol. 8, no. 20, June 2004. <http://www.film-philosophy.com/vol8-2004/n20martin>.

Maule, Rosanna. *Beyond Authorism : New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Chicago : Intellect Books, 2008.

McKibbin, Tony. « Art Variables and Life Variables in *La Belle noiseuse* ». Sur le site web *Senses of Cinema* n°42. <http://www.sensesofcinema.com/2007/42/belle-noiseuse/>.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

_____. « Le cinéma et la nouvelle psychologie ». Dans *Sens et Non-sens*. Paris : Ed. Nagel, 1966, p. 85-108.

Milon, Alain. « Descartes ». Dans *Dictionnaire du corps*. Dirigé par Marzano, Michela. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p. 292-296.

Monaco, James. *The New Wave : Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York : Oxford University Press, 1976.

Morrey, Douglas. « Bodies, Love and Jealousy ». Dans *Jacques Rivette*. Sous la direction de Douglas Morrey et Alison Smith. Manchester : Manchester University Press, 2009.

Morrey, Douglas et Alison Smith, dir. *Jacques Rivette*. Manchester : Manchester University Press, 2009.

Mourlet, Michel. *Sur un art ignoré : la mise en scène comme langage*. Paris : Ramsay-Poche, 2008. Publié originalement dans *Cahiers du Cinéma* en 1958.

Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Dans *Feminism and Film*, sous la direction de E. Ann Kaplan. Oxford : Oxford University Press, 2002, p. 34-47.

- Orr, John. *Contemporary Cinema*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998.
- Ortiz, Laura et Maria Jesús Piqueras. *La pintura en el cine*. Barcelona : Ediciones Paidós, 1995.
- Oubiña, David. « Still Life ». Dans *El Amante Cine* vol.VI n°68, octobre 1997, p 44-48.
- Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris : Armand Colin, 2007.
- Platon. « Le Banquet ». Dans *La Peinture*. Dirigé par Jacqueline Lichtenstein. Paris : Larousse, 1995, p. 198.
- Rivette, Jacques. « Nous ne sommes plus innocents ». Publié originalement dans *Gazette du Cinéma* n°1, mai 1950. Repris dans Frappat, Hélène. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001, p. 66-68.
- _____. « L'essentiel », dans Frappat, Hélène. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris: Cahiers du cinéma, 2001. Publié originalement dans *Cahiers du Cinéma* n°32, février 1954, p.42-45.
- _____. « De l'abjection ». Dans *Cahiers du Cinéma* n°120, juin 1961, p.54-55.
- _____. « Le Génie de Howard Hawks ». Dans *Cahiers du Cinéma* n°23, mai 1953, p. 16-23.
- _____. « Lettre sur Rossellini ». Extraits cités dans De Baecque, Antoine. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d'une revue. Tome 1 (1950-1959)*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 1991. Publié originalement dans *Cahiers du Cinéma* n°46. Paris, avril 1955, p. 12-24.
- Rivette, Jacques et Hélène Frappat. *Trois films fantômes de Jacques Rivette*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2002.
- Robert, Valentine « *La Belle noiseuse, une création en deux actes : pictural et filmique* ». Dans *Filmer l'acte de création*, sous la direction de Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic et Christophe Viart. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Rohdie, Sam. *Montage*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Rohmer, Éric. *L'Organisation de l'espace dans Faust de Murnau*. Paris : Éditions Cahiers du Cinéma, 2000.
- _____. « Le Cinéma, art de l'espace ». Dans *Le Goût de la beauté*. Textes recueillis par Jean Narboni. Paris : Cahiers, 2004, p. 41-55.
- Rodowick. D.N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. London : Duke University Press, 1997.
- _____. « The Difficulty of Difference ». Dans *Feminism and Film*, sous la direction de E. Ann Kaplan. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 181-202.

Rosenbaum, Jonathan, dir. *Rivette: Texts & Interviews*. Londres: British Film Institute, 1977.

_____. « *La Belle noiseuse* ». Dans *Sight and Sound* vol.1 n°12, avril 1992, p. 44-45.

_____. « *Work and Play in the House of Fiction* ». Dans *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. Los Angeles : University of California Press, 1995, p. 142-152.

Sabouraud, Frédéric. « Jeu de pistes ». Dans *Cahiers du cinéma* n°436, octobre 1990, p. 56-62.

Sánchez-Biosca, Vincent, dir. « La représentation du corps au cinéma ». *CINÉMAS* vol.7, n°1-2, automne 1996, p. 7-261.

Seknadje-Askénazi, Enrique. « *La Belle noiseuse: peinture et vérité* ». Dans *Analyses et réflexions sur Balzac: Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*. Pierre d'Almeida et al. Paris : Ellipses, 1993, p. 98-107.

Sellier, Geneviève. *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*. Paris : CNRS éditions, 2005.

Shamir, Ruth Barhum. « Painting at a Cinematic Glance – The New Museum in Films of the 1980's and 1990's ». Thèse de doctorat en philosophie, Jérusalem, *The Hebrew University of Jerusalem*, 1999.

Shapiro, Steve. *The Cinematic Body*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

Stuyck, Daniel et Ross Willbanks. *Order of exile*. Site web : <http://www.jacques-rivette.com/>

Tesson, Charles. *Théâtre et cinéma*. Paris : Éditions Cahiers du Cinéma, 2007.

Thomas, François. « Les jeux du solitaire » et « Musique et son directs ». Dans *Positif* n°367, septembre 1991, p 10-20.

Toffetti, Sergio, dir. *Jacques Rivette: La règle du jeu*. Turin: Centre culturel français de Turin, 1992.

Truffaut, François. « Une certaine tendance du cinéma français ». Publié originalement dans *Cahiers du Cinéma* n°31, janvier 1954. Extraits cités dans *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d'une revue. Tome 1 (1950-1959)*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 1991, p. 93-110.

Vancheri, Luc. *Cinéma et peinture*. Paris : Armand Colin, 2007.

Vignaux, Valérie. *Suzanne Simonin ou La Religieuse*. Paris : Éditions du Céfal, 2005.

Vincendeau, Ginette. « Issues in European Cinema ». Dans *The Oxford Guide to Film Studies*. Sous la direction de John Hill et Pamela Church Gibson. Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 440-448.

____. « Family plots : The fathers and daughters of French cinema ». Dans *Sight and Sound* vol.1 n°11, mars 1992, p. 14-17.

Vitruve. « Dix livres d'architecture ». Dans *La Peinture*. Dirigé par Jacqueline Lichtenstein. Paris : Larousse, 1995, p. 325-326.

Watts, Philip. « Jacques Rivette's Classical Illusion ». Dans *Contemporary French and Francophone Studies* vol. 9, n° 3, septembre 2005, p. 291-99.

Wood, Robin. « Narrative Pleasure: Two Films of Jacques Rivette ». Dans *Film Quarterly*, automne 1981, p. 2-12.

APPENDICE

Filmographie de Jacques Rivette

Chaque titre de film est suivi de la date de la première copie entre parenthèses, de la durée la plus connue, de la date de sortie en salles (s'il y a lieu) et des observations supplémentaires dans le cas de versions alternatives. Quand la version alternative forme un tout nouveau film, son titre est indiqué à la ligne suivante.

Longs-métrages

Paris nous appartient (1960), 140min. Sortie en 1961.

La Religieuse (1966), 135min. Sortie en 1967.

L'Amour fou (1968), 250min. Sortie en 1969. Il y a aussi une version de 120min dont le montage, non reconnu par Rivette, a été fait par la compagnie d'exploitation Cocinor et est sorti en parallèle.

Out 1, noli me tangere (1971), 750min. Première exhibition publique en 1971.
- *Out 1: Spectre* (1972), 260min. Version sortie en 1974.

Céline et Julie vont en bateau (1974), 185min.

Duelle (une quarantaine) (1976), 120min.

Noroît (1976), 130min.

Merry-go-round (1978), 155min. Sortie en 1983.

Le Pont du Nord (1981), 127min. Sortie en 1982.

L'Amour par terre (1983), 125min. Sortie en 1984. Il y a une version de 170min.

Hurlevent (1985), 130min.

La Bande des quatre (1988), 160min. Sortie en 1989.

La Belle noiseuse (1991), 240min.

- *La Belle noiseuse - Divertimento* (1991), 125min.

Jeanne la pucelle (1993), 335min (durée des deux parties). Sortie en 1994.

1 – « Les batailles », 160min. Il y a aussi une version de 112min.

2 – « Les prisons », 175min. Il y a aussi une version de 125min.

Haut bas fragile (1995), 170min.

Secret défense (1998), 170min.

Va savoir (2001), 154min. Il y a une version de 220min intitulée *Va Savoir +*.

Histoire de Marie et Julien (2003), 150min.

Ne touchez pas la hache (2007), 137min.

36 Vues sur le Pic Saint-Loup (2009), 84min.

Courts-métrages

Aux quatre coins (1949), 20min. 16mm.

Le Quadrille (1950), 40min. 16mm.

Le Divertissement (1952), 45min. 16mm.

Le Coup du berger (1956), 30min.

Naissance et mort de Prométhée (1974), 40min.

Paris s'en va (1980), 40min.

Une Aventure de Ninon (1995), 52seg. Épisode du film *Lumière et compagnie*.

Documentaire pour la télévision

Jean Renoir le patron (1966). Dans la série *Cinéastes de notre temps*.

1- « La recherche du relatif », 94min.

2- « La direction d'acteurs : dialogue », 90min.

3- « La règle et l'exception », 70min.

Documentaire avec Jacques Rivette

La nouvelle vague par elle-même (1964), 52min. Réalisé par André Labarthe et Robert Valey, pour la série *Cinéastes de notre temps*.

Jacques Rivette – Le veilleur (1990), 125min. Réalisé par Claire Denis, avec Serge Daney, pour la série *Cinéma, de notre temps*.