



HAL
open science

Out 1 de Jacques Rivette ou la conspiration à travers du langage

Eugenia Smirnova

► **To cite this version:**

Eugenia Smirnova. Out 1 de Jacques Rivette ou la conspiration à travers du langage. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02006589

HAL Id: dumas-02006589

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02006589>

Submitted on 4 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR04 – École des Arts de la Sorbonne

***Out 1* de Jacques Rivette ou la conspiration à travers du langage**

Evgeniya SMIRNOVA

Mémoire de Master 2 Cinéma – Recherche

Sous la direction de M. José MOURE

septembre 2018



***Out 1* de Jacques Rivette ou la conspiration à travers du langage**

Mémoire de Master 2 de Evgeniya SMIRNOVA

Sous la direction de M. José MOURE

Master 2 Cinéma – Recherche
Esthétique, Analyse et Création

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR04 – École des Arts de la Sorbonne

Evgeniya.Smironova@etu.univ-paris1.fr

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de recherche Monsieur José Moure, professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. C'était un grand honneur pour moi d'être dirigé par un tel spécialiste en études cinématographiques, ses conseils méthodologiques toujours pratiques et utiles m'aidaient beaucoup pendant mon travail.

J'exprime ma gratitude particulière à Monsieur Vincent Amiel, ses cours en esthétique du cinéma ont contribué décisivement à la qualité de mon travail et ont enrichi ma culture cinématographique en général.

Je voudrais en même temps remercier Monsieur Frédéric Sojcher pour des séances de ciné-rencontres, y compris avec le chef opérateur de *Out 1* Pierre-William Glenn qui était particulièrement importante pour mon travail.

Merci à mes proches et à mes amies qui ont cru en moi et m'ont supporté pendant l'écriture de ce mémoire. Ce soutien était d'une grande importance pour moi.

Résumé:

L'objectif de cette étude est de montrer l'obsession de Jacques Rivette pour le thème du langage en général et son influence au film *Out 1: Noli me tangere*. La problématique est par conséquent la suivante : dans quelle mesure pouvons-nous constater que *Out 1* est un film sur le langage ? Dans ce contexte, nous examinons la présence du langage verbal dans la forme des textes écrits et des dialogues prononcés, mais aussi le langage non verbal, l'importance de l'espace, la signification des inscriptions, le langage du corps. Nous visons à prouver que le langage au sein de *Out 1* est devenu une ligne directrice pour la narration et la logique du film. Le metteur en scène invite son spectateur à participer dans une enquête où le langage est toujours la clé pour la porte des secrets.

Abstract

This study is aimed to show the obsession of Jacques Rivette for the topic of language in general and its influence on the film *Out 1: Noli me tangere*. The research question is in accordance as following: To what extent can we state that *Out 1* is a film on language? Thereupon, we are going to analyze the presence of the verbal language in the form of written texts and pronounced dialogues, as well as of the nonverbal language, the role of the space, the signification of inscriptions, body language. We intend to prove that the language in *Out 1* has become a guiding principle for the narration and the logic of the film. The director induces his spectator to take part in an investigation where the language is constantly a key to all the secret rooms.

Mots clés :

langage, verbal, non verbal, langue, langage corporel, enquête, secret, improvisation, littérature, théâtre, révolte, mai 68, subversion, mise-en-scène, communication, dialogue, politique, art, Nouvelle Vague, interartistique.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE. Différentes forms du langage dans le film	13
<i>I.1. Langage verbal dans Out 1. Références littéraires et théâtrales.....</i>	<i>13</i>
<i>I.2. Langage corporel dans Out 1. Jeu d'acteurs</i>	<i>23</i>
<i>I.3. Langage non verbal au sens plus large. L'espace, les inscriptions, dialogue avec l'expérience culturelle des spectateurs.....</i>	<i>33</i>
DEUXIÈME PARTIE. L'omniprésence du langage au sein du film	44
<i>II.1. L'improvisation dans Out 1 qui pose des questions 'linguistiques'</i>	<i>44</i>
<i>II.2. Le scénario construit à travers des énigmes linguistiques</i>	<i>53</i>
<i>II.3. L'impossibilité de la communication dans Out 1</i>	<i>62</i>
TROISIÈME PARTIE. L'enjeu du langage dans le film	72
<i>III.1. Langage comme instrument de la révolte politique dans Out 1</i>	<i>72</i>
<i>III.2. Langage comme instrument de la révolte artistique dans Out 1. La mise-en-scène d'une subversion</i>	<i>81</i>
CONCLUSION	97
BIBLIOGRAPHIE	100

INTRODUCTION

Il y a des films qui retournent au temps comme les fleuves à la mer..¹

« Film-fleuve de la Nouvelle Vague », « film monstre », « un monument capital de l'histoire du cinéma moderne », les innombrables appellations exaltées pour le film *Out 1* de Jacques Rivette prouvent, en outre, le caractère colossal et exceptionnel du projet rivettien et son importance pour le septième art, à la fin du 20. siècle, comme aujourd'hui. Le film représente sans doute une expérimentation, une réflexion sur la nature du cinéma, mais aussi d'art en général.

Parallèlement aux clichés dans la tonalité superlative, *Out 1* a acquis une réputation plutôt sombre et secrète, le film est qualifié souvent le « film fantôme » de la Nouvelle Vague, Rivette lui-même a inspiré la naissance de telles étiquettes en donnant le sous-titre « Spectre » pour la version courte (4h20) de *Out 1 – Out 1 : Spectre*. L'auteur anticipait le sort de son œuvre ; c'était après la projection de la version intégrale, *Out 1 : Noli me tangere* (l'automne 1971) destinée initialement pour la télévision que Rivette a monté la version serrée (1972) parce que le film était rejeté par des chaînes de télévision et son existence en salle dans la forme conçue au début avec la durée de 13h40 était impensable. Le destin du film était ainsi triste, presque perdu est oublié, il était vu seulement par quelques « élus ».

Le film est conçu dans la forme d'un ciné-roman et il est divisé en huit chapitres/séries nommées après les personnages du film. L'action se passe entre Paris et l'endroit mystérieux d'Obade (la villa d'Obade sera après présente dans *Céline et Julie vont en bateau*) où deux troupes de théâtre essaient de mettre en scène deux tragédies grecques et deux personnages marginaux (Frédérique et Colin) essaient d'entrer dans la société secrète des Treize.

Les projections publiques de *Out 1 : Noli me tangere* peuvent être comptées sur les doigts d'une main ; le film, tout comme les cinéphiles, voyage à travers des continents : la première projection publique de la copie provisoire sans titres à la fin (Maison de la Culture, Havre, 9-10 septembre 1971) ; festival de Rotterdam (3-4 février, 1989), la première de la version finale qui va être projetée après à Paris (11-12 février) et lors de la Berlinale (fin février) ; la première projection à la télévision (WDR 3, Allemagne, le 3 avril 1991), la projection par la chaîne du câble française Paris Première (la même année) ; lors de la rétrospective de Jacques Rivette à Rome (11-13 juin 2004) avec la projection sur la télévision italienne qui suit (à partir du 14 juin sur Rai 3) – l'enregistrement de cette projection commence à circuler sur internet ; la première

¹ Rivette, Jacques. « Lettre sur Rossellini ». *Cahiers du cinéma*, 1955, p.14.

projection avec des sous-titres anglais (22-23 avril 2006, Londres, British Film Institute Southbank) suivie par la première à Vancouver ; les dernières projections du film au format 16 mm (le 20 octobre, 2013 à Berlin et le 1 novembre, 2013 à Vienne) ; 2015 – la reconstitution numérique, la sortie en DVD et Blu-ray, la distribution limitée en France, Angleterre et aux États-Unis ; la première projection en Russie (11-18 mars 2017) au Stanislavski Electrothéâtre à Moscou.

De cette méconnaissance du film vient l'absence d'études théoriques consacrées à *Out 1*, pendant trente ans presque, l'œuvre rivettienne était inaccessible. Elle était mal étudiée, mentionnée seulement rarement au sein d'études même sur Rivette. La seule thèse où *Out 1* est présent d'une manière globale et détaillée est celle de Francesca Dosi « Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette : Out 1 – La belle noiseuse – Ne touchez pas à la hache ». Pour riche et exemplaire que ce travail soit, il représente en premier lieu l'approche interartistique et comparative entre la littérature et le cinéma et couvre exclusivement l'influence de Balzac sur l'œuvre de Rivette, la piste la plus recherchée et apparente, alors une partie modeste de ce puzzle immense.

Avec l'expérience de *L'Amour fou*, *Out 1* se situe à part dans la filmographie de Jacques Rivette. Le cinéaste avait « envie de faire un film où l'on ne fixe pas le thème, où l'on joue la carte du 16 millimètres, de l'improvisation à partir d'un canevas ». ² *Out 1* était pour Rivette la façon d'explorer jusqu'à quel point il peut aller dans l'essai de secouer le septième art. Après l'échec commercial de deux versions de *Out 1*, le cinéaste abandonne son attitude radicale et ne réalise pas la suite du film qui était censée pousser l'expérimentation encore plus loin.

Cependant, notre hypothèse est que *Out 1* est surtout un film sur le langage. Des acteurs qui retrouvent le langage en jouant, le faux sourd-muet Colin qui a perdu son langage, la manière mystérieuse dont les personnages du film parlent. Les énigmes qui se cachent dans les mots prononcés par les acteurs. Le film se déroule autour des questions linguistiques, il est fondé sur ces questions, le langage joue le rôle fondamental même pour l'intrigue, il la constitue et détermine l'action des acteurs.

Dans le cadre de ce mémoire, nous tenterons de braver la tradition de traiter l'œuvre de Rivette seulement sous l'angle de son admiration pour Balzac et pour le théâtre. Nous essayons de voir comment Jacques Rivette problématise le thème du langage au sein de son film. Quelle importance accorde-t-il au texte écrit ? Comment utilise-t-il (ou n'utilise pas) le scénario ? Dans quelle forme existe-t-il dans son film ? Quelle est son attitude par rapport aux textes littéraires (Balzac, Lewis Carroll et d'autres) ?

² Rivette, Jacques, entretien avec Yvonne Baby, *Le Monde*, 14 octobre 1971.

Le langage représente l'arme secrète de Rivette, il l'utilise avec aisance et virtuosité de la manière que ces acteurs même ne réalisent pas dans quelle mesure ils sont menés par le langage. *Out 1* est souvent caractérisé comme un film manquant de la narrativité et de la clarté, ce qui est polémique, selon certains spécialistes, parmi lesquels Francesca Dosi qui déclare que « les trames complexes du récit se resserrent autour de l'idée du groupe, ayant son propre système linguistique (le code qui définit et distingue toute société secrète) »³. Comme la communauté secrète ne peut pas exister sans sa langue chiffrée, le film de Rivette en étant un exemple du complot artistique qui comprend les acteurs et l'équipe filmique s'articule à travers du langage spécifique et extrêmement sophistiqué élaboré par Jacques Rivette, un conspirateur hors normes.

Nous essayerons de prouver que Rivette a hasardé une tentative exceptionnelle d'utiliser le langage non seulement comme un outil expressif dans son film, mais aussi comme une ligne narrative à part permettant un autre niveau de la compréhension et agissant comme une sorte de masse adhésive dans *Out 1*.

Les questions posées dans le cadre de ce mémoire sont les suivantes : Existe-t-il une attitude spécifique de Jacques Rivette par rapport au langage dans son film *Out 1 : Noli me tangere* ? Peut-on considérer ce film comme un film sur le langage ?

Mais, avant de répondre à cette question, il nous faut différencier entre les diverses formes du langage qui sont présentes dans *Out 1* : le langage verbale qui se traduit par des références littéraires et théâtrales au sein du film. Nous allons parler de la « fascination tardive » de Rivette, comme il le décrit lui-même, par l'œuvre de Balzac. Nous allons évoquer ses nombreuses adaptations filmiques des textes balzaciens (*La Belle Noiseuse*, *Ne touchez pas la hache*) et expliquer la référence explicite à *L'Histoire des Treize* de Balzac au sein de *Out 1*, son rôle et sa présence controversée.

Ensuite, nous allons très brièvement remarquer l'importance de l'œuvre carrollienne pour les cinéastes de la Nouvelle Vague, sa présence par exemple dans le film *Week-end* de Jean-Luc Godard. Nous allons souligner l'affiliation avec l'écrivain britannique, Lewis Carroll, que Rivette renforce et développe dans *Céline et Julie vont en bateau* (1974) et comparer l'effet des textes carrolliens (*La Chasse au Snark* (1876) et *Alice au pays des merveilles*) sur *Out 1* avec ce du texte balzacien pour en conclure sur la référence la plus justifiée.

Nous allons parler d'autres références au sein du film, notamment à l'œuvre de Gérard de Nerval. Nous allons traiter les textes utilisés par les acteurs pendant leurs répétitions pour tenter en tirer des liens avec le récit filmique. En plus, nous allons nous approcher de la référence préférée de Jacques Rivette – le théâtre – et tenter analyser l'importance de deux œuvres

³ Dosi, Francesca, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*, LettMotif, 2013, p.44.

d'Eschyle mises en scène dans le film par deux troupes théâtrales (*Les Sept contre Thèbes* et *Prométhée enchaîné*) pour l'histoire et l'esthétique du film.

Par la suite, nous examinerons l'omniprésence du langage au sein de *Out 1*, c'est-à-dire, le langage comme le thème majeur dans le film qui débouche sur son esthétique : le jeu d'acteur, le scénario, le motif de l'absence de la communication entre les personnages, les acteurs et les hommes au sens plus large. Nous allons analyser les pièges 'linguistiques' des acteurs pendant leurs répétitions remarqués par eux-mêmes, traiter le thème de la naissance du langage humain utilisé par les acteurs pour tracer la ligne commune entre le langage et l'activité performative.

Nous allons parler du scénario dans *Out 1* qui est la question assez ambiguë et difficile pour l'analyse, certains critiques dénie même son existence a priori. Nous allons tenter de caractériser et définir le travail scénaristique de Jacques Rivette et Suzanne Schiffman, son assistante pendant le tournage du film. Nous allons essayer de prouver qu'il s'agit d'un scénario construit à travers des énigmes linguistiques, la pratique représentative de l'œuvre de Lewis Carroll. Nous allons tenter de caractériser ce procédé carrollien dans le film de Rivette et trouver les éléments propres à la stylistique unique de ce film, son caractère mystérieux et dissimulé typique pour le genre des thrillers renvoyé par l'écriture cinématographique de Jacques Rivette. Nous allons recourir aux travaux théoriques sur l'écriture scénaristique pour en conclure sur la fonction du scénario dans le film de Jacques Rivette. Nous allons faire un retour en arrière pour voir la progression de la pensée scénaristique du cinéaste jusqu'au film-monstre de la Nouvelle Vague qui est *Out 1*. Nous allons aborder la question polémique essentielle pour le film traité. Est-ce qu'on peut vraiment parler de l'improvisation pure des acteurs dans *Out 1* ? Sinon de l'improvisation guidée ? Quel rôle joue le scénario dans ce film qui est censé avoir aucun texte scénaristique à son origine ?

Ensuite, nous allons traiter l'impossibilité de la communication dans *Out 1*, la question abordée par Antonioni dans sa célèbre « Trilogia del l'incomunicabilità » réalisée seulement quelques années avant *Out 1*. Cette impression du manque de la communication et de l'incompréhension parmi les personnages/acteurs du film rivettien vient de leur manière de s'exprimer, d'utiliser le langage et des décisions stylistiques de Rivette et son équipe. Cela représente aussi une réflexion sur les sentiments de l'époque. Dans une interview, Bulle Ogier qui a interprété le personnage de Pauline/Émilie dans *Out 1* décrit le projet de Rivette comme l'introduction des « dépressions, démoralisations et des rêves qui sont tombés à l'eau. » À l'exemple d'un groupe secrète qui entreprend une activité subversive Rivette essaie de construire une situation d'un complot, il jette ces acteurs dans cette situation pour obtenir des vrais sentiments. Le metteur en scène crée les conditions dans lesquelles les participants de ce complot avouent eux-mêmes l'impossibilité de la communication, l'absence du langage commun.

Finalement, le dernier point de notre étude se focalisera sur la définition du rôle du langage comme un instrument subversif pour *Out 1*. La subversion passe par le langage dans le film, tout comme dans la réalité.

Matthieu Orléan écrit dans son article sur Jacques Rivette :

S'il y a quelque chose de récurrent à l'origine des films de Rivette à la fin des années 60 et au début des années 70, c'est bien l'intransigeante exigence de communauté. Le cinéma jaillit d'une conjuration, se concrétise à l'intérieur d'une bande. Un réseau de conspirateurs qui élabore pas à pas le film.⁴

Le cinéma pour Rivette, comme il l'avoue lui-même, est « un prétexte pour rencontrer des gens », autrement dit, une activité sociale. C'est une des raisons de son intérêt particulier pour toutes sortes de sociétés : bandes, troupes, réseaux, groupes. Et comme la société est inévitablement liée avec la politique, la dernière est omniprésente dans l'œuvre de Rivette, même si implicitement.

Nous allons essayer de montrer la corrélation de la trame filmique avec des vrais faits historiques et artistiques. Tout d'abord, il ne faut pas oublier que le film était tourné juste après les événements de mai 1968, pensés comme une rupture fondamentale dans l'histoire française. Suite à un bouleversement si frappant, la société française se trouve dans la position d'attente, selon Rivette, « on attend le moment où l'action sera de nouveau possible », explique le cinéaste. C'est pourquoi le groupe des Treize n'agit pas vraiment dans le film au moment de la narration. Ils ne savent pas de quoi remplir le vide qui s'est instauré dans leurs vies. Comme l'explique Rivette dans une interview, on continuait avoir des projets utopiques, essayer d'entretenir un faux enthousiasme. C'est la question la plus grande des personnages du film – Comment vivre dans les conditions nouvelles ? Est-ce-que la meilleure solution était d'abandonner le projet utopique et s'évanouir comme l'a fait le mystérieux personnage de Pierre qu'on ne voit jamais à l'écran ?

Out 1 est un film complexe non seulement par sa longueur, mais aussi par ses ambitions d'arracher les réminiscences socio-politiques et mettre le souffle de vie dans les pratiques cinématographiques.

Nous allons tenter de montrer que Jacques Rivette utilise le langage d'un côté comme un instrument de la révolte politique et d'autre côté comme un outil de la manifestation artistique pour mettre en scène une subversion multidimensionnelle.

Dans le post-scriptum de l'article *Nous ne sommes plus innocents*, Rivette écrit :

⁴ Orléan, Matthieu, « Des cinéastes pris par 68 » dans *Cinéma 68, textes et entretiens réunis par Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p.255.

L'expression naturelle qui, dans un langage artificiel et de convention, est de se plier aux conventions et aux artifices, exige dans ce langage sans loi, toujours improvisé, créé, toujours aventureuse tentative, une continuelle improvisation, une création perpétuelle.⁵

Nous pensons que cela était la stratégie du cinéaste dans *Out 1* – de se servir des utiles du langage artificiel d'une manière la plus naturelle possible pour créer le quasi-équivalent de la réalité qui reflète l'état de la société et du cinéma à la fin du 20. siècle.

L'idée de Rivette était utopique dans tous les sens – sa grandeur, la durée du film, sa structure complexe, son principe de réalisation, les thèmes abordés. Le chef opérateur du film Pierre-William Glenn l'a qualifié comme un film « jamais fait avant, et qui ne sera jamais fait après ». Un film unique a un destin aussi unique.

L'auteur de ce mémoire en étant une grande cinéphile a vu ce film grandiose au mois de mars 2017 pendant la première projection de *Out 1* à Moscou en présence de Jean-Pierre Léaud qui est venu de la France spécialement pour cette occasion. Cette semaine de projection et un intérêt personnel particulier pour l'œuvre de Jacques Rivette sont au cœur de cette recherche.

⁵ Rivette, Jacques, « Nous ne sommes plus innocents », 1950.

Première partie. Différentes formes du langage dans le film

I.1. Langage verbale dans *Out 1*. Références littéraires et théâtrales

Faire des films sur, ou avec, de la littérature, c'est toujours d'une certaine façon choisir entre donner à voir des textes dans leur matérialité (typographique ou manuscrite), en tant qu'objets scripturaux, ou les soumettre à des transformations figuratives plus au moins réglées pour en faire apparaître la (une) figurabilité.⁶

Il nous semble absolument impossible de parler de matières linguistiques sans avoir recours aux travaux d'un plus grand théoricien et précurseur du structuralisme Ferdinand de Saussure, d'autant qu'il traitait la question de la différenciation entre la langue et le langage (le problème qui n'existe pas dans beaucoup de langues, même européennes) qui est déterminante pour notre sujet aussi. Le langage, selon Saussure, est un fait social, tandis que la langue « c'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus. »⁷ Quant au langage, Saussure donne la définition suivante :

Le langage est multiforme et hétéroclite ; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, psychologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social ; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu'on ne sait comment dégager son unité.⁸

L'autre célèbre linguiste Émile Benveniste avait dit que « c'est dans le discours [...] que la langue se forme et se configure. Là commence le langage ».⁹ Le langage est alors, selon des linguistes, un phénomène universel, il peut prendre sa source dans n'importe quelle discipline et région de la vie humaine. Le terme du langage déborde le cadre d'une simple pratique conversationnelle (dans une forme orale ou écrite). Au sein de notre recherche, nous utilisons ce terme comme un équivalent d'un système des signes complexe qui permet de communiquer certains messages et sens jusqu'aux spectateurs potentiels, dans le cas du cinéma. Comme l'avait

⁶ Roumette, Sylvain, *Images de textes, textes en images*. In: Langue française, n°24, 1974. Audio-visuel et enseignement du français. pp. 55-63.

⁷ Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1971, pp.26.

⁸ Idem.

⁹ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, pp.259.

dit Roland Barthes à propos de la littérature : « j'ai une maladie, je vois le langage »¹⁰, nous osons d'appliquer cette réflexion au cinéma de Jacques Rivette puisque dans ses films, notamment dans *Out 1* qui fait l'objet de notre étude, le cinéaste provoque, et cela constitue notre hypothèse, une métamorphose de la pratique audiovisuelle en analyse linguistique de sorte que les spectateurs attentifs commencent à voyer le langage dans le film.

En parlant des relations entre la littérature et le cinéma, il est inévitable d'évoquer la question d'adaptation qui est la première association dans la réflexion sur la présence du langage au sein du cinéma. Finalement, « à quoi sert le cinéma s'il vient après la littérature ? », avait demandé une des plus grandes figures du cinéma moderne, Jean-Luc Godard. André Bazin était moins radical dans ses jugements, il avait écrit dans l'article « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation »: « De même que l'éducation d'un enfant se fait à l'imitation des adultes qui l'entourent, l'évolution du cinéma a été nécessairement infléchie par l'exemple des arts consacrés ¹¹ ».

Beaucoup d'eau a coulé sous les ponts depuis lors. Nous étions témoins des différentes phases d'interaction de la littérature et le cinéma. Nous avons vu la phase décrite par Bazin où le cinéma était pensé comme un art mineur par rapport à la littérature, d'où sa volonté de mimer l'art dit « traditionnel » et plus noble ; cette phase était cédée par la période d'une admiration totale pour le cinéma parmi les auteurs du Nouveau Roman, entre autres. Beaucoup de spécialistes en littérature constatent qu'une majorité d'œuvres écrites aujourd'hui représente plutôt des scénarios selon la manière dont elles sont conçues, leurs auteurs utilisent des outils audiovisuels pour construire leur narration, comme il est toujours conseillé pendant la préparation des futures scénaristes dans les écoles du cinéma – écrire d'une manière audiovisuelle.

Jacques Rivette ne peut pas être situé dans une telle ou telle autre catégorie. Même s'il a réalisé un grand nombre de films inspirés par des différentes œuvres littéraires (au premier lieu celles de Balzac, Diderot, Carroll et d'autres), même s'il est considéré comme un cinéaste le plus « littéraire » de la Nouvelle Vague, ses films ne peuvent pas être pensés comme les adaptations pures. Son travail avec des textes est exemplaire et dépasse la simple logique d'adaptation filmique. Dans un article sur l'influence d'Honoré de Balzac sur Jacques Rivette dans *Out 1*, Francesca Dosi, a qualifié le film comme en étant « une adaptation absente »¹², ce qui est proche de la vérité puisque l'*Histoire des Treize* de Balzac est à la fois présente et absente dans le film, « in » et « out », si on reprend les termes de Rivette.

¹⁰ Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV, pp.735.

¹¹ Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les Éditions du Cerf, 2015, p. 83.

¹² Dosi, Francesca. « Balzac et Rivette : l'énigme d'une rencontre », *L'Année balzacienne*, vol. 12, no. 1, 2011, pp. 337-363.

Il n'est pas exact de même d'utiliser la formulation « d'après le roman d'Honoré de Balzac », la seule phrase qui probablement peut être employée pour la description du projet de Rivette est la suivante, à notre avis : « inspiré par des idées d'Honoré de Balzac et partiellement par la préface et quelques parties de son roman *Histoire des Treize* ».

Dans une interview à l'intérieur du film documentaire sur *Out 1, Les Mystères de Paris : "Out 1" de Jacques Rivette revisité* (2015), Rivette avoue ses relations complexes avec l'œuvre de Balzac qu'il avait lu tardivement et qui avait pris certain temps pour la compréhension. Sa découverte de Balzac s'était passée par Éric Rohmer qui était un grand connaisseur de Balzac et qui après jouait dans *Out 1* un professeur-spécialiste de Balzac qui explique à Colin (Jean-Pierre Léaud) l'intrigue d'œuvre balzacienne, ce qui semble avoir une signification autobiographique dans le cas de Rivette. Le cinéaste « resterait très extérieur à ça »¹³ et avait lu justement la préface d'*Histoire des Treize* au commencement du film et le premier roman *Ferragus* (1833) au moment du montage. Dans la même interview, Rivette déclare que Balzac « condense le génie du pays »¹⁴ avec la largeur de vues comparable à celle de Goethe, Shakespeare ou Cervantès.

Le thème du complot et des sociétés secrètes qui est au cœur d'*Histoire des Treize* comme de *Out 1* n'était pas nouveau pour Rivette, il l'avait déjà utilisé dans son premier film *Paris nous appartient* (1961). Dans *Out 1*, le cinéaste essaie de l'approfondir en citant le nom exact d'organisation secrète du roman balzacien, *Histoire des Treize*, et en donnant quelques passages de la préface du roman qui sont prononcés par Jean-Pierre Léaud, mais aussi montrés sur l'écran et sur le tableau noir dans la chambre de Colin. Cette démonstration presque scolaire et didactique élève la préface de Balzac, dans le cadre du film, d'œuvre de fiction littéraire presque au manuel sur une conspiration.

L'intrigue commence dans le deuxième épisode du film quand Marie (Hermine Karagheuz), une comédienne de la troupe de Lili (Michèle Moretti) livre au faux sourd-muet Colin un message dans la rue près du café où il escroque les visiteurs en jouant sa flûte de la manière pressante. Ce message contenait un passage qui se trouve presque à la fin d'*Histoire des Treize* :

réunis, le soir, comme des conspirateurs, ne se cachant aucune pensée, usant tour à tour une fortune semblable à celle du Vieux de la Montagne ; ayant les pieds dans tous les salons, les mains dans tous les coffres-forts, les coudes dans la rue, leurs têtes sur tous les oreillers, et, sans scrupules,¹⁵

¹³ Fischer, Robert, Wilfried, Reichard, *Les Mystères de Paris : "Out 1" de Jacques Rivette revisité*, Carlotta, 2015.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Balzac, Honoré de, *Histoire des Treize (Les trois volumes) : Nouvelle édition augmentée*, Arvensa Editions, 2014, p.10.

Ensuite, Colin trouve dans sa chambre le deuxième message tiré du milieu du texte balzacien :

le lecteur pendant quatre volumes, de souterrains en souterrains, pour lui montrer un cadavre tout sec, et lui dire, en forme de conclusion, qu'il a constamment fait peur d'une porte cachée dans quelque tapisserie, ou d'un mort laissé par mégarde¹⁶

Ces morceaux du texte sont coupés par Rivette pour embrumer la narration et créer l'atmosphère d'un mystère, mais aussi pour inciter le spectateur/lecteur (les rôles sont mélangés) à consulter l'œuvre balzacienne qui promet de donner la clé pour cette énigme. Ainsi, le spectateur du film est impliqué dans ce complot linguistique, et, comme c'est toujours le cas dans les films de la Nouvelle Vague, le mieux informé il est, le mieux il comprend les allusions du rébus. Ici réside l'originalité de la pensée rivettienne, à l'époque où le cinéma est élevé à la hauteur d'un culte parmi les auteurs autour des *Cahiers du cinéma* et ne cesse pas d'émerger dans une forme de citations différentes, Rivette célèbre la littérature dans ses films, dans *Out 1* cette célébration trouve son apogée.

Le cinéaste communique avec son spectateur par le canal de la littérature, c'est le langage unique inventé par Rivette dans son film. Il nous semble que ce n'est pas par hasard que le cinéaste cite le deuxième passage de la préface dans lequel Balzac parle de relations entre l'auteur et le lecteur. Le début manquant de la phrase est le suivant : « Un auteur doit dédaigner de convertir son récit, quand ce récit est véritable, en une espèce de joujou à surprise, et de promener à la manière de quelques romanciers... »¹⁷. À notre avis, Rivette a chiffré de cette façon l'idée essentielle de son film : il n'est pas comme les autres, il n'y a pas de « joujou à surprise » à la fin de la narration puisqu'il est « véritable ».

Le troisième, et le quatrième passages tirés d'Histoire des Treize, mais maintenant du roman *La Duchesse du Langeais*, sont cités par Colin dans la rue quand il se dirige vers la boutique de Pauline (Bulle Ogier), l'Angle du Hasard. Voici le passage cité :

Ces quatre personnages, illustres dans la sphère aristocratique dont l'almanach de Gotha consacre annuellement les révolutions et les prétentions héréditaires, veulent une rapide esquisse sans laquelle cette peinture sociale serait incomplète.¹⁸

¹⁶ Idem, p.8.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Balzac, Honoré de, *Histoire des Treize (Les trois volumes) : Nouvelle édition augmentée*, Arvensa éditions, 2014, p.225.

Après avoir lu cette phrase dans le livre, Colin dit « À gauche ! » et prend le chemin sur le gauche. Le même schéma est appliqué pour la deuxième citation : « dont Paris a besoin et dont il s’amourache pour quelques jours, afin de satisfaire cette passion d’engouement et d’enthousiasme factice dont il est périodiquement travaillé »¹⁹ après laquelle Colin commande « À droite ! »

Ces passages étaient choisis par Jean-Pierre Léaud par hasard, mais la conception en soi, en revanche, était évidemment préméditée. Cette idée du hasard mène Colin jusqu’à l’Angle du Hasard ce qui démasque une certaine ironie et omnipotence de Rivette comme metteur en scène, il transmet le goût de la réalité et de la spontanéité dans son film, mais en même temps dirige cette spontanéité. Comme le décrit Francesca Dosi : « Jacques Rivette livre au spectateur un Balzac inattendu, à peine reconnaissable à travers des indices disséminés autour d’un jeu d’échecs dont les pions semblent flâner dans la capitale. »²⁰ Le cinéaste souvent appelé l’éminence grise de la Nouvelle Vague » n’accepte pas des règles du jeu admis, parce qu’il est out.

L’un des écrivains favoris de Rivette qui également rejette tout conformisme possible est Lewis Carroll. Cette affiliation avec l’écrivain britannique le cinéaste renforce et développe après dans *Céline et Julie vont en bateau* (1974).

Le troisième message contient des lignes qui ont tout le semblant d’être tirées de *La Chasse au Snark* (1876), récit sous forme de poème sous-titré *une agonie en huit chants*. Voici le texte que Colin écrit sur son tableau noir :

Deux chemins s’ouvrent devant toi
Treize pour chasser le snark
Place-moi comme je dois l’être
ils n’auraient rencontré le Boo
Sainte fut notre ambition
Jum qui les vit s’évanouir
Au port où tu dois aborder
Passe le temps qui les gomme
Une main guidera la tienne
D’autres treize ont formé un étrange équipage

En revanche quand Colin cite la version anglaise du texte, on comprend qu’il ne correspond pas aux mots français répétés sans cesse:

¹⁹ Idem.

²⁰ Dosi, Francesca, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*, LettMotif, 2013, p.56.

“Just the place for a Snark! “ the Bellman cried,
As he landed his crew with care;

Cela ne gêne pas Colin, au contraire: Il est très satisfait par sa découverte du mot « crew ». Il semble que Rivette a consciemment fait prononcer au faux sourd-muet les phrases fausses qui en vérité n'appartiennent pas à l'œuvre de Carroll, même si elles sont construites de la manière imitative par rapport à la dernière. Le mimétisme brillant a pour but la création d'un effet paradoxal, propre au style de Lewis Carroll. Rivette essaie de dérouter le spectateur en lui donnant les fausses clés pour le déchiffrement du mystère, il modifie l'œuvre de Carroll en y ajoutant les éléments nécessaires pour sa narration (les Treize qui n'existent pas à l'intérieur de *La Chasse au Snark*, l'équipage consistait en vérité de dix). Il ajuste le verset quasi-Carroll pour chiffrer le nom de Warok, d'un personnage pivot qui fait partie du groupe mystérieux des Treize. Le nom même nous fait penser au procédé privilégié de Carroll d'invention des noms étranges pour ses personnages, au motif de la perte de nom et de l'identité.

Il faut remarquer en plus que le préambule pour *La Chasse au Snark* présente la dédicace à Gertrude Chataway, une fille qui était très proche à Lewis Carroll comme Alice Liddell, prototype d'*Alice au pays des merveilles*, et qui à son tour lui a inspiré pour l'écriture de *La Chasse*. Dans la dédicace son nom est chiffré dans la forme d'acrostiche dans les premières lettres de vers ce qui ressemble à la manière avec laquelle Rivette chiffre le nom de Warok.

Le même procédé est utilisé pour guider Colin jusqu'à la boutique de Pauline. Il écrit le troisième message sur son tableau noir et implique les méthodes presque mathématiques (Lewis Carroll était professeur de les mathématiques) pour calculer la formule de ce mystère. Pendant ce temps, Marie qui a passé la note avec le vers à Colin est montré avec le tricotage dans le théâtre où répète la troupe de Lili, comme une Moire grecque, une fileuse du destin. Finalement, Colin parvient à la conclusion qu'il faut mettre ensemble quelques premières syllabes de chaque deuxième ligne et obtient l'adresse de la boutique « L'Angle du Hasard » : 2, place Sainte-Opportune.

Il existe d'autres allusions aux œuvres écrites au sein de *Out 1*, notamment sur Gérard de Nerval. Quand Pauline et Colin sont restés tête-à-tête, Colin pose ses deux questions à Pauline : « Suis-je l'un des Treize ? », « Êtes-vous l'une des Treize ? » Et la maîtresse de la boutique lui répond en citant le début du sonnet *Artémis* de Nerval :

La Treizième revient... C'est encore la première ;

Et c'est toujours la seule...²¹

Le sonnet vient de *Les Chimères*, ensemble de douze sonnets écrits par la grande figure du romantisme français. Ce nombre de douze était très important pour Nerval, il est associé soit avec les douze tribus d'Israël soit avec les douze apôtres entourant Jésus, la symbolique biblique est aussi présente dans le titre du film rivettien : *Noli me tangere*. Michel Delahaye qui est censé avoir exercé vingt-deux métiers dont l'acteur dans les plusieurs films de Rivette, notamment dans *Out 1* dans lequel il joue un ethnologue écrit dans un article des *Cahiers du cinéma* :

Noli me tangere : ne me retenez pas, ne me touchez pas, n'essayez pas de me toucher, je ne me laisserai pas avoir. Je vous dis que je resterai avec vous en esprit, et ça devrait vous suffire, mais vous ne comprenez pas. On traduit généralement par « ne me retenez pas », mais on pourrait traduire par « ne m'accrochez pas », ou « ne vous accrochez pas ». N'essayez pas de m'émouvoir puisqu'il faut que, maintenant, je parte.

Delahaye relève très bien le caractère presque intouchable du film rivettien. Le message du cinéaste peut être ainsi interprété comme : toute marginalité doit être laissée en paix, il est inutile de la comprendre et d'assommer de questions. Nous osons d'approfondir cette pensée et de l'appliquer au phénomène du cinéma en général, tel que le connaît Rivette – le cinéma d'auteur. Le cinéma pour le cinéaste est un fait sacré, une activité de la résurrection presque (la phrase « *Noli me tangere* » est prononcée par Jésus ressuscité à l'adresse de Marie-Madeleine) puisque chaque fois qu'on voit à l'écran un film, c'est son retour à la vie, une résurrection de l'art qui passe par la présence de spectateurs. De cette façon, l'étymologie biblique est inhérente à l'œuvre rivettienne d'où le titre qui représente un mystère tout comme le film lui-même.

Pourtant le premier mot qui vient après le nom de Jacques Rivette est le « théâtre » sans doute. Le cinéaste est pensé comme un grand admirateur de théâtre (il se présente jamais comme « réalisateur », mais comme « metteur en scène ») qui essaie d'accomplir une tâche impossible au premier regard – de réunir le cinéma et le théâtre, la présentation et la représentation, d'utiliser les moyennes propres au théâtre pour faire le cinéma. Ici, réside encore cette juxtaposition entre la vie et la mort qui nous renvoie à l'étymologie biblique et au titre du film, *Noli me tangere*. Est-ce que le cinéma, c'est vraiment une représentation qui est déjà morte, un art sans vie, une copie de la réalité ? C'est la réalité, la vie, qu'on ne peut pas toucher, qui est intouchable pour le commun des mortels. Rivette, en revanche, montre que le cinéma « vivant » n'est pas juste un rêve. Il commence à intégrer cette idée dans ses films à partir de son premier long métrage *Paris nous appartient* (1960), continue avec *L'Amour fou* (1968) et pousse cette

²¹ Nerval, Gérard de, *Artémis*, dans le recueil *Les chimères*, Michel Lévy frères, 1856, p.294.

expérience à l'extrême au sein de *Out 1* qui peut être vu comme une culmination de cette mission.

Tout comme dans *Paris nous appartient* ou *L'Amour fou*, la narration dans *Out 1* s'articule autour d'une mise en scène de pièces théâtrales, dans le cas de *Out 1*, ce sont deux troupes de théâtre (de Lili et de Thomas) qui s'attaquent à deux pièces d'Eschyle, *Les Sept contre Thèbes* et *Prométhée enchaîné*, deux tragédies d'ailleurs. Même si Rivette, comme c'est toujours le cas dans ses films, n'utilise pas la trame d'œuvres théâtrales et n'applique pas la narration littéraire/théâtrale à la narration filmique ; nous pouvons toujours trouver l'influence de ses références écrites au sein de ses films. Dans *Out 1*, tout comme dans la tragédie grecque (*Les Sept contre Thèbes*), le thème du messager est présent qui annonce l'arrivée de la guerre (cette scène est répétée par le groupe de Lili dans le premier épisode du film), les deux troupes théâtrales de Lili et de Thomas se battent sur le champ artistique comme les deux frères dans la tragédie d'Eschyle. La pièce parle de la division en groupes pour défendre la cité, les personnages du film, eux aussi, créent un, ou plusieurs, ce n'est pas clair, groupes secrets qui sont destinés à défendre leurs idées et l'idéologie qu'ils pensent juste.

Les sept portes de la cité sont aussi symboliques, elles sont présentes dans le film de Rivette sous forme de sept portes de Paris (même si en réalité il y en a beaucoup plus). Dans le cinquième épisode de *Out 1*, les artistes du groupe de Lili sont rejoints par le fils de Quentin, Max, et une amie de Nicolas et constituent maintenant sept membres qui sont à la piste de Renaud, un jeune garçon qui participait dans un moment donné à la mise en scène de la pièce d'Eschyle mais est disparu avec l'argent de Quentin. Chaque personnage choisit une porte de Paris et devient ainsi son gardien. De cette manière sophistiquée Rivette place l'histoire grecque dans les rues de la ville moderne, et en même temps introduit son thème favori – Paris – qu'on peut trouver dans chaque son œuvre pratiquement à partir de *Paris nous appartient*, le nom du film même dont atteste explicitement.

La deuxième pièce d'Eschyle, *Prométhée enchaîné*, traitée par le groupe de Thomas est consacrée à la fameuse confrontation entre Zeus et d'abord son père Cronos, et ensuite Prométhée, la dernière mène à l'enchaînement de Prométhée à un rocher aux confins de la Terre.

Comme le remarque Raymond Trousson, « il est peu d'œuvres qui présentent une aussi parfaite cohésion dramatique que le *Prométhée*. »²² Il décrit Eschyle surtout comme « l'homme de théâtre » ce que beaucoup de théoriciens négligent. Et c'est ce côté théâtral qui avait sans doute attiré Rivette qui était lui-même bien entendu un cinéaste dit « théâtral », c'est-à-dire intéressé par l'esthétique du théâtre. Dans la pièce d'Eschyle, il y a huit scènes si on compte

²² Trousson, Raymond, « L'élément dramatique dans le *Prométhée enchaîné* », dans *Revue des Études Grecques*, 1961, p. 20.

celle du supplice, tout comme dans le film de Rivette d'ailleurs. Le thème de chiffres est évidemment important pour Rivette, cette question est liée traditionnellement au thème du complot, elle donne un air mystérieux à la narration en général.

Au début de la scène avec l'improvisation surprenante des membres de la troupe de Thomas, les acteurs réfléchissent sur les origines de l'humanité. Ils nous montrent l'état sauvage, mi-aveugle, mi-muet, perdu et hystérique des hommes, ils se crispent dans les convulsions sur le sol, rendent des sons et des cris effrayants, ils ne représentent pas une communauté, chacun entre eux est seul et isolé dans son aliénation et sa folie.

Au cœur de la deuxième phase montrée par les acteurs, nous voyons une figure rouge au centre de la scène, une sorte d'idole qui devient le pôle d'attraction. Il est facile de deviner qu'il symbolise Zeus et tous les autres dieux de l'antiquité desquels Prométhée essayait de libérer les hommes. Les acteurs commencent à construire, décorer et amadouer cette figure d'idole, ils éprouvent l'extase et l'euphorie de cette activité, du fait qu'ils ont trouvé un point de repère dans leur obscurité. Mais ils ne représentent toujours pas une communauté mature et soudée, ils se battent pour la bienveillance de leur idole et restent mi-sourd, mi-muet, mi-aveugle.

Dans un moment donné après une autre phase du désespoir, vient l'éclairement. Il est intéressant pour nous que cet éclairement se confonde avec la naissance du langage et est associé à ce fait. Les acteurs se mettent à reconstituer cette période bouleversante et révolutionnaire de la transition du monde muet au monde sonore. Compte tenu de l'esprit cinéphilique de Jacques Rivette, nous voyons ici de même une allusion subtile à la naissance du cinéma sonore.

Après l'apprentissage du langage, les membres de la troupe montrent l'arrivée de la musique, autrement dit de l'art, dans la vie humaine; ils commencent à compter. Ces activités leur font un plaisir incroyable, ils éprouvent le bonheur, leur comportement et leurs actions deviennent conscients.

La première phrase que les acteurs répètent sans cesse en s'entraînant à l'articulation est : « Ne croyez pas que si je me tais, c'est par orgueil ou opiniâtreté ». C'est une paraphrase des mots prononcés par Prométhée dans la pièce : Croyez-moi, ce n'est ni l'orgueil ni un obstiné dédain qui cause mon silence ; mais j'ai le cœur rongé d'un cuisant chagrin, à la vue des outrages où je suis en butte.²³

Même si les acteurs dans le film ne prononcent pas la suite de ce passage de la tragédie nous comprenons bien qu'ils jouent les souffrances psychiques, mais pas seulement, de Prométhée, d'un dieu qui avait l'audace de s'opposer au pouvoir suprême de Zeus et de libérer la race humaine, de la rendre indépendante de tous les dieux en lui donnant le feu qui est censé présenter le symbole de la connaissance; en plus, il apprend aux hommes les mathématiques,

²³ *Théâtre d'Eschyle*, traduction nouvelle par Alexis Pierron, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1844, p.19.

l'agriculture, la navigation, la médecine, la notion du temps, l'art métallurgique et l'écriture. Il a rendu la race humaine voyante. C'est pourquoi les acteurs prononcent le mot « espérance » à la fin de leur performance.

Les autres phrases importantes pour comprendre l'idée de Rivette sont citées ensuite dans l'épisode : « vous voyez sans voir », « vous entendez sans entendre », « aveugles ». Loin d'être un moraliste, Rivette dégage de cette manière une conclusion de la pièce d'Eschyle. L'œuvre est en même temps présente et absente dans le film, pour ceux qui voient et entendent, elle est là, sans une citation formelle et exacte, elle peut être distinguée dans cette improvisation des acteurs, elle est aussi dissimulée au cours du film entier sous la forme de thèmes qui sont abordés et d'images utilisées. Comme nous avons déjà indiqué au-dessus, Rivette n'est pas un adepte de l'adaptation pure et classique (la seule exception étant *la Religieuse* de Diderot), il s'inspire d'œuvres littéraires ou théâtrales, dialogue avec eux, modifie et insère dans ses films parmi les autres pour en faire une sorte de collage où toutes les parties fonctionnent parfaitement bien ensemble, se complètent et développent la réflexion.

Comme toutes les grandes figures, Rivette dépassait son temps, mais il était compris et apprécié par sa propre société secrète, ses propres Treize, les cinéphiles et critiques autour des *Cahiers du Cinéma*. Son idée de faire un film de telle ampleur que *Out 1* suggère, comme l'avait souligné Francesca Dosi dans son travail sur l'influence balzacienne dans *Out 1*, « le rêve prométhéen de l'écrivain, qui s'approche, à son tour, en inversant les termes, de la fresque dantesque. »²⁴ Tout comme le Titan, « transmetteur du feu », Rivette réalise bien auxquels risques il s'expose, mais il s'y jette quand même. Ainsi le thème du défi humain aux lois divines déborde le simple cadre d'œuvre littéraire ou filmique et entre dans la réalité en s'entremêlant avec l'histoire de la genèse du film et avec son destin après le tournage.

Somme toute, nous pouvons constater que le langage verbal est présent aux différents niveaux et sous formes différentes dans *Out 1* : il vient d'œuvres littéraires et théâtrales citées explicitement ou implicitement dans le film, du discours autour de ces œuvres, des paraphrases inspirées par ces œuvres et des paroles des acteurs qui font partie de leur improvisation.

Le rôle du langage verbal consiste dans la constitution de l'intrigue du film, dans la création du contexte historique, politique et sociologique, dans la mise en place d'un dialogue entre l'œuvre filmique et son/ses créateur(s), entre les spectateurs et le film.

Dans la sous-partie suivante, nous tenterons d'analyser l'influence du langage corporel sur le développement d'idée rivettienne au sein de son projet monumental et tout précisément nous

²⁴ Dosi, Francesca, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*, thèse Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, p.71.

traiterons le jeu d'acteur dans le film, étudierons la question de l'improvisation, son potentiel et ses limites.

I.2. Langage corporel dans *Out 1*. Jeu d'acteurs

La culture [la vie] est un mouvement de l'esprit qui va du vide vers les formes et des formes rentre dans le vide, dans le vide comme dans la mort. Être cultivé [vivant] c'est brûler des formes pour gagner la vie. C'est apprendre à se tenir droit dans le mouvement incessant des formes qu'on détruit successivement.²⁵

Le concepteur du théâtre de la cruauté, Antonin Artaud, qui était à l'origine du nouveau paradigme théâtral et artistique en général, s'opposait à la tradition littéraire, aux formes écrites comme telles, en les pensant figées et mortes. Artaud prophétisait l'arrivée du théâtre du langage-corps où les acteurs influencent les spectateurs par le moyen de leur corps. Comme le décrit Daniel Odier, « pour Artaud, le corps est la zone de naissance vibratoire de laquelle toute chose part et aboutit après avoir pénétré et laissé une place brûlée à l'intérieur de ceux qui ont été touchés ».²⁶

Dans ses essais, Artaud parle d'un art nouveau, libre de tous les contraintes, pas superficiel et proche de la vie, inspiré par la destruction du langage conventionnel, par l'abandon du mot signifiant et par la construction du langage autoréférentiel. Comme l'avait indiqué Otto Mühl, « Il faut détruire le langage car, par le langage, la personne s'est éloignée de ses sentiments intimes »²⁷. Cette pensée est proche de l'idéologie d'Artaud qui prévoit l'avènement d'« un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots ».²⁸

Un prolongement de la même idée a été proposé par Marc-Gilbert Guillaumin, auteur du film-culte des années 60 *Les Idoles* publiquement connu comme Marc'O dans le cadre de sa conception du théâtre : « le théâtre de Marc'O ». Sa figure est importante pour notre recherche puisqu'il existe un lien direct entre l'œuvre de Marc'O et le film de Jacques Rivette. Le dernier ne déguise pas l'influence du metteur en scène, dramaturge et cinéaste sur l'esthétique de *Out 1*. Rivette était impressionné par sa pièce *Les Bargasses* où les personnages (incarnés entre autres

²⁵ Artaud, Antonin, *Œuvres*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p.702.

²⁶ Odier, Daniel, « Bilan », *Le Nouveau Planète + Plus*, 20 février 1971, p.19.

²⁷ Mühl, Otto, *Lettres de prison*, Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2004, p.95.

²⁸ Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p.81.

par Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon, Pierre Clémenti, Michelle Moretti) montent une pièce d'Eschyle, sujet utilisé par Rivette dans plusieurs de ses films. D'abord la personnalité de Marc'O qui s'intéressait en même temps pour le cinéma et pour le théâtre était très voisine pour Rivette, il lui sentait comme son complice dans les questions artistiques.

Par rapport à son impression de la pièce de Marc'O l'auteur de *Out 1* avait remarqué : « C'était ça l'idée du spectacle, et je m'en suis très directement inspiré pour *L'Amour fou*. Les années 60 ont marqué une période de renouvellement vraiment exceptionnelle. Warhol ignorait le théâtre de Marc'O, qui n'avait pas forcément vu les films de Warhol, mais tout ça communiquait. »²⁹ Il nous semble que le film de Rivette incarne au mieux en soi cette époque éprise de liberté où les frontières entre les arts n'existaient pas et la recherche des modes d'expression nouveaux était omniprésente et convenue.

Pour Marc'O, tout comme pour Rivette, le corps était un élément extrêmement important dans le travail d'acteur et les acteurs qui sont issus du théâtre de Marc'O (notamment Bulle Ogier, Michelle Moretti, Michael Lonsdale) évidemment apportaient leur mode de travail habituel dans le film de Rivette.

Marc'O dénie le terme « comédien » et le remplace par « acteur/créateur », il voit au premier lieu la personnalité de chaque acteur, chacun est différent selon lui et il voudrait faire sortir cette différence de chacun. L'acteur devait être créatif dans son travail, échanger des idées avec le metteur en scène, cette atmosphère interactive qui règne pendant des répétitions/le tournage devait ouvrir les nouvelles possibilités artistiques et créer des relations confidentielles entre les spectateurs et les acteurs.

Rivette réfléchissait beaucoup sur la question du vrai et du faux, notamment dans le cadre d'interviews avec Jean Renoir pour la série « Cinéastes de notre temps ». Renoir « soutenait que le principe de base du cinéma devait être la réalité, et plus encore, la vérité. Ce à quoi je lui opposais qu'il n'y avait d'autre vérité que la fiction³⁰ », disait Rivette. Mais dans ce cas-là, pourquoi Rivette fait-il appel au théâtre dans beaucoup de ses films ? S'il cherche la vérité pourquoi utilise-t-il l'art le plus artificiel pour ce but ?

Hélène Frappat essayait de trouver la réponse à ces questions et elle nous semble assez convaincante :

²⁹ Rivette, Jacques, entretien réalisé par Jean-Marc Lalanne et Jean-Baptiste Morain pour Les Inrockuptibles, 19 mars 2007. Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/2007/03/19/cinema/actualite-cinema/entretien-jacques-rivette-lart-secret-1165507/>

³⁰ Ibid.

L'enfant devient lui-même en oubliant qui il est – le jeu – et l'acteur trouve sa place en endossant celle d'un autre – le rôle. Travestissements : par l'épreuve du faux, du feu, un personnage rencontre la vérité. Ou plutôt : grâce à l'épreuve du faux, un personnage éprouve ce qu'il sent être vrai.³¹

Pour être vrai Rivette ne cache pas la fausseté du cinéma, il la professe et avec toute honnêteté tout franchement décompose les mécanismes de cette fausseté devant les spectateurs. Sa franchise est séduisante, stupéfiante et en fin de compte crédible. Pour être vrai Rivette choisit alors cette façon sophistiquée de dévoiler le processus de la naissance de cet artifice.

Nous commençons notre analyse des spécificités du langage corporel dans *Out 1* par le personnage de Colin (Jean-Pierre Léaud). Sa figure nous paraît centrale pour l'étude de cette question puisque Colin est un garçon qui prétend être sourd-muet pour gagner de l'argent en distribuant des « messages du destin ». Le fait qu'il s'est volontairement privé de l'usage de la parole, autrement dit, le langage verbal, et se contente de ses moyens corporels est symbolique pour l'idée du film. Jean-Pierre Léaud était avec l'actrice qui joue son double féminin Frédérique, Juliet Berto, les seules personnes dans l'équipe qui ne venaient pas du monde théâtral. Ils jouaient les deux personnages dits « out », les deux jeunes aventuriers, romantiques et naïfs, qui tentaient d'entrer la société secrète des Treize, mais en même temps leurs rôles sont proches à la réalité : les deux gens du cinéma qui essayaient de trouver leur place dans le milieu théâtral.

Suivant le schéma de Marc'O selon lequel l'acteur est toujours en contact avec le metteur en scène, discute avec lui les particularités de son rôle, Jean-Pierre Léaud s'adresse à Jacques Rivette pour chercher une solution commune pour la création de son personnage. Il se sentait mal à l'aise dans la situation de l'improvisation, même si guidée, il n'était pas habitué, de son propre aveu, à ce mode de travail. De ce fait vient l'utilisation d'harmonica dans certains épisodes ou la lecture à haute voix des passages qui viennent des références littéraires du film. Cela est devenu un instrument de la défense de l'acteur dans les conditions nouvelles et a de même contribué à la création du personnage. Rivette avait lui-même à plusieurs reprises souligné que le travail sur l'élaboration du film consistait des conversations longues et passionnées où tous les membres de l'équipe participaient, pendant cinq semaines ils ne se quittaient pas et n'arrêtaient pas les discussions.

Si on revient au personnage de Colin, il est nécessaire de remarquer un détail intéressant : avant d'avoir conçu *Out 1* Rivette voulait réaliser un projet commun avec Jean Gruault – l'adaptation des *Confessions* de Rousseau avec Jean-Pierre Léaud dans le rôle du jeune

³¹ Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001, p.30.

philosophe. C'est pourquoi nous pouvons constater, suite à Hélène Frappat qui a aussi étudié le sujet, que

Avant d'être une adaptation balzacienne, *Out 1* est une expérience rousseauiste : Rivette sélectionne un groupe d'acteurs, les plonge dans une liberté telle que même le premier homme l'ignora, et nous rend attentifs à la communauté qui pourrait en surgir.³²

Colin peut être alors associé à la figure d'auteur d'*Essai sur l'origine des langues*, célèbre œuvre inachevée de Rousseau où il raisonne sur le thème de moyens de la communication et de différences entre la langue du geste et de la voix. Dans le premier chapitre, il conclut :

Quoique la langue du geste et celle de la voix soient également naturelles, toutefois la première est plus facile et dépend moins des conventions : car plus d'objets frappent nos yeux que nos oreilles, et les figures ont plus de variété que les sons ; elles sont aussi plus expressives et disent plus en moins de temps.³³

Autrement dit, le langage corporel est plus descriptif, créatif et simple que le langage verbal, puisqu'il est primaire par rapport à d'autres formes de la communication, par les moyens de la voix par exemple. Alors, c'est une des raisons pour la mutité de Colin. Il choisit la pantomime et s'exprime par des gestes, des mimiques et là où lui manquent des mots il utilise son harmonica.

Nous voyons ce personnage mystérieux pour la première fois dans un café où il distribue ses messages du destin aux buveurs. Il a l'air arrogant, concentré, agit avec une certitude presque brutale et impolie, jette les feuilles sur les tables avec disgrâce et escroque les gens en jouant de son instrument de la manière impatiente. Ses mouvements sont éternés, il arrange ses cheveux de temps en temps pour paraître calme et décidé. Il ne fixe pas les gens qu'il escroque dans les yeux parce qu'il ment et a peur que son mensonge soit percé à jour.

Les spectateurs lui voient souvent en exécutant des tâches mécaniques et répétitives ce qui atteste de sa nature fermée et obsessive. Dans les séquences où il estampe les feuilles avec ses messages, il paraît comme un robot, son visage n'exprime aucun sentiment, ses actions sont mesurées, sans pauses, tous les objets autour de lui sont placés dans un ordre parfait, il les arrange de nouveau tout de suite si nécessaire. Ainsi le langage corporel de Colin, élaboré par Jean-Pierre Léaud dans le film, parle mieux de sa personnalité que des mots qu'il pourrait prononcer.

³² Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001, p.138.

³³ Rousseau, Jean-Jacques, *Collection complète des œuvres de J.J.Rousseau*, 1782, tome 8, p.358.

Le moment dans lequel Colin « retrouve » la capacité de parler ou tout simplement commence à parler est ce où il téléphone à ses parents dans une cabine téléphonique (troisième épisode). Ce moment est remarquable puisqu'il marque cette frontière entre les jeux et la réalité, le monde enfantin et adulte, vrai et faux. Le langage, encore une fois, guide le spectateur dans la narration du film et lui ouvre des significations supplémentaires et propose d'autres couches pour la compréhension.

En ce sens, le dialogue entre Colin et Sarah (Bernadette Lafont) dans la scène qui clôt le septième épisode, nous semble essentiel pour l'idée de Rivette. Cette conversation hallucinante et mystérieuse se déroule de la manière habituelle pour *Out 1* : les personnages utilisent les formules vagues, des ellipses, la suspension, ne répondent pas aux questions directement, changent du sujet brusquement. Mais cette dernière conversation est singulière. Le spectateur ne voit pas le visage de Sarah, il est caché derrière ses cheveux, ce qui crée l'atmosphère ésotérique et effroyable dans la scène. Colin ressemble à un enfant qui rencontre finalement la furie à l'existence de laquelle il a cru dur comme fer. Sarah qui fait prétendument partie de la société des Treize lui déconseille d'y entrer, cela se lit entre les lignes, elle ne le dit jamais hautement. D'ailleurs, il est encore plus difficile de suivre le dialogue de deux personnages parce qu'il est souvent interrompu, on a l'impression qu'il y a certains problèmes techniques avec le film, quelques passages entiers manquent dans le montage. Au début, le spectateur n'a pas la possibilité de comprendre qu'il s'agit d'une méthode artistique. Les mots à la fin du dialogue fusionnent, sont incompréhensibles, deviennent un langage barbare, fantôme, cela met le spectateur dans un état de transe.



Épisode 7. Colin et Sarah

Rivette voulait « que le film fonctionne comme un mauvais rêve, surchargé d'incidences et de lapsus, un de ces rêves qui semblent d'autant plus « interminables » que l'on sait plus ou

moins qu'il s'agit d'un rêve, et dont on ne croit sortir que pour y retomber ». ³⁴ Pour atteindre ce but il utilise, en outre, ce procédé curieux acoustique dans la scène finale de l'épisode qui nous renvoie encore une fois à la question linguistique : quel rôle attribue le metteur en scène au langage dans son film ?

Le langage est à la fois présent et absent dans cette scène, formellement il est là, mais les mots en soi ne contribuent pas à la compréhension du dialogue entre les personnages, ils déroutent justement les spectateurs, les inquiètent et leur font peur. Mais c'est de cette manière qu'ils sont utiles dans le cadre de cette scène : Rivette transforme ici le langage en élément artistique original, il efface le sens des mots et invente son propre langage. Il montre qu'on peut comprendre la scène sans comprendre les mots qui sont prononcés.

Le point où Colin commence à la demande de Sarah à jouer éperdument son harmonica représente à notre avis le triomphe du langage non verbal en face du discours classique. La demande de Sarah qui faisait Colin jouer de son instrument peut être interprétée de la manière suivante : Joue ta musique, reste muet, ne parle pas, n'utilise pas des mots puisqu'ils sont faux et mensongers, reste l'enfant, n'entre pas dans ces jeux d'adultes, sinon tu risques ta vie et ton innocence.

Le deuxième personnage principal, si on peut utiliser ce terme pour le film de Rivette, Frédérique, choisit un autre trajet et tombe victime du système, de ce jeu qui, tout comme des mots, semblait au début doux et sans danger.

La première fois que nous voyons Frédérique dans le film, elle ne parle pas non plus, nous découvrons ainsi son personnage à travers du langage corporel dans un café où elle escroque un jeune homme en faisant un faux dessin de son visage. Le parallèle avec l'activité de Colin est évident. Elle regarde la caméra au travers du miroir (ce détail est intéressant aussi parce que nous voyons Colin pour la première fois au travers de la vitrine du café).

Les mouvements de Frédérique sont imprévisibles, hésitants. Une bonne illustration de sa nature indécise et fluctuante serait la scène où elle court de ce jeune homme avec son argent et s'arrête brusquement dans l'escalier en réfléchissant un moment, après elle décide de revenir, mais s'arrête encore une fois et sort du café.

Elle est souvent montrée en silence dans sa chambre de bonne dans une posture méditative et rêveuse. Elle se trouve comme dans un état de transe, hors d'elle-même et hors du monde réel. Dans un état de « out » autrement dit.

³⁴ Rivette, Jacques, entretien avec Yvonne Baby, *Le Monde*, 14 octobre 1971.



Épisode 2. Frédérique dans sa chambre

Ses jouets sont toujours dangereux : pistolets, couteaux, hommes. Elle se prépare à la mort. Elle répète toujours qu'elle n'a pas peur, mais ses yeux, sa mimique et ses mouvements disent le contraire. Ce désaccord entre ses mots et ses gestes était remarqué justement par un jeune homme, « champion », avec lequel elle se trouvait dans une chambre d'hôtel. Quand il lui demande « Tu veux que je reviens ? », elle répond « oui » en secouant la tête. Après elle lui explique que « c'est la dialectique ». Il ne prête aucune attention à cette phrase, mais elle nous semble primordiale pour la compréhension du personnage de Frédérique.

Nous prenons la définition répandue de la dialectique comme « échange de paroles ou de discours, c'est-à-dire une discussion ou un dialogue »³⁵ ou encore une définition : « La dialectique s'enracine dans la pratique ordinaire du dialogue entre deux interlocuteurs ayant des idées différentes et cherchant à se convaincre mutuellement. »³⁶ Dans le cas de notre personnage, il nous semble que le terme « dialectique » signifie la dualité, le dialogue qui existe à l'intérieur de Frédérique. Ce dialogue se traduit par cette discordance entre son langage corporel et son langage verbal. Et comme nous avons déjà compris, selon Rivette c'est le corps qui ne trahit pas, qui est plus juste et fiable.

La dualité du caractère de Frédérique apparaît de plus dans la scène où elle s'entraîne à tirer au pistolet, elle joue les deux rôles en même temps, de celui qui tue et de celui qui est tué. D'abord, il est clair que les deux personnages qu'elle joue sont masculins : elle prend des poses des cow-boys et bouge comme dans un western américain. Cela fait partie de sa transformation en homme qui va se passer après plus explicitement. Pour changer sa personnalité il faut alors d'abord changer son langage corporel, c'est un axiome connu à chaque espion ou agent secret.

³⁵ BALIBAR, Étienne, MACHEREY, Pierre, « Dialectique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 août 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/dialectique/>

³⁶ L'encyclopédie libre Wikipédia, l'article sur la Dialectique : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dialectique>



Épisode 4. Frédérique joue au pistolet

Dans la scène du meurtre de Frédérique, les derniers mots qu'elle prononce sont « Tourne-toi ! » à son nouvel ami Renaud qui est supposément membre des Dévorants (l'association secrète dans le roman *Ferragus* de Balzac). Ces mots étaient tellement mal à propos, importuns et inutiles dans la situation, cela fait penser à suicide par des mots plutôt qu'au meurtre, Frédérique est suicidée par cette société secrète des Treize, si nous utilisons la formule d'Artaud, par la société comme telle en fait. Elle n'arrive pas à franchir ce décollage entre son langage verbal et corporel et cela mène à la tragédie.



Épisode 8. Frédérique tuée

Revenons maintenant au théâtre et analysons le langage corporel des professionnels de la scène qui jouent dans le film pratiquement eux-mêmes. Leur performance est influencée par l'expérience du Living Theatre new-yorkais où les acteurs essayaient de créer une confusion entre la réalité et la fiction (métathéâtre). Les acteurs qui dirigeaient les troupes dans le film, Michèle Moretti et Michael Lonsdale, portaient leur pratique professionnelle dans l'œuvre rivettienne. Michèle Moretti au moment du tournage faisait partie du groupe de Marc'O et préconisait l'entraînement physique pour les acteurs comme un élément du contrôle corporel qui mène à la meilleure conscience de soi et l'expression artistique ; c'est pourquoi il n'est pas par hasard que la longue répétition de la troupe de Lili dans le film commence par des exercices

physiques. Le spectateur est jeté dans cette scène sans aucun commentaire, sans comprendre au début de quel type d'actions il s'agit. C'est tout comme dans la vie, sans aucune explication.



Épisode 1. Répétition de la troupe de Lili

Michael Lonsdale à son tour collaborait avec le metteur en scène britannique Peter Brook, théoricien de « l'espace vide » et du « théâtre immédiat ». Pour le travail avec sa troupe dans *Out I* il n'inventait rien de nouveau, il transposait ses pratiques quotidiennes en tant qu'acteur et révélait aux spectateurs les méthodes artistiques nouveaux, révolutionnaires pour son temps, il donnait une possibilité d'épier la préparation d'une œuvre qui est dans le cadre d'art moderne parfois plus pertinente que la performance en soi. L'une d'instructions de Peter Brook était : « Nous devons prouver qu'il n'y a aucune tricherie, et qu'il n'y a rien de caché. Nous devons ouvrir nos mains nues et faire voir que nous n'avons rien dans nos manches.³⁷ » Lonsdale avait suivi cette recette parfaitement bien.

Le corps était central dans le jeu d'acteur de la troupe de Thomas. Ils commencent par le fameux exercice du miroir : les participants de cet exercice se séparent deux à deux, l'un de deux dans chaque groupe joue le miroir, l'autre copie tous ses mouvements dans les moindres détails.



Épisode 1. L'exercice du miroir. Thomas et Béatrice

³⁷ Brook, Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Points, 2014, p.129.

Cet exercice est connu à tous les comédiens et acteurs de théâtre. Il fait la base de l'éducation d'acteur. Mais ici, dans le film de Rivette, au tout début de l'entraînement de la troupe de Thomas, il perd son rôle mécanique, nous voyons son sens originel quand il était inventé et conçu pour la première fois : la connaissance du partenaire, de l'autre personne qui passe par la synchronisation des mouvements et la compréhension corporelle.

Peter Brook avait demandé dans ses écrits sur le théâtre : « Y a-t-il un autre langage, tout aussi exigeant pour l'auteur que le langage des mots ?³⁸ » Il nous semble que Rivette cherchait la réponse à la même question.

Après leur improvisation dans le premier épisode, les acteurs de la troupe de Thomas analysent dans un cercle tout ce que s'est passé pendant l'improvisation, ils expliquent à chacun d'entre eux leur propre mode de travail et le spectateur commence à comprendre leur idée peu à peu : chaque acteur avait une partie (ou parfois plusieurs) de leur corps handicapé. Quelqu'un manquait par exemple une jambe et avait dû marcher sur les genoux, il y avait un autre acteur qui avait une convulsion dans le bras, encore un acteur avait un pied coupé et il était aveugle, quelqu'un d'autre était borgne avec plus de cordes vocales, l'autre acteur n'avait pas de mains.

Nous voyons ainsi que les acteurs examinent les capacités du corps humain, ses limites, ses fonctions et l'importance de ses parties. Au début de l'improvisation, ils se transforment dans un être entièrement corporel, sans les possibilités langagières. Après, selon leur propre aveu, « l'enchaîner sur l'histoire de texte » leur avait fait beaucoup du mal. Ils sont d'accord que chaque fois que les mots viennent, on éprouve le sentiment que la scène devient artificielle. Et la question d'une actrice « Pourquoi ce sont toujours des mots qui nous gênent ? » est centrale pour cet épisode.

Pour finir cette réflexion sur le langage corporel, nous citerons des mots écrits par Peter Brook qui nous semblent convenables au cas analysé :

La vie quotidienne consiste à être n'importe comment. [...] Pour être parfaitement clair sur les intentions que l'on échange avec l'autre personne, intellectuellement, sans trahir le vrai sentiment et que le corps soit juste et en équilibre, indiquant cela avec la plus grande sensibilité, on voit qu'aucun des trois éléments qui nous composent – pensée, émotion, corps – ne peut être « n'importe comment ».³⁹

Dans son film *Out 1*, Rivette réunit les deux formes de langage, verbale et corporelle, pour montrer que l'une n'existe pas sans l'autre, même si elles ont des positions et des rôles différents.

³⁸ Ibid. p.71.

³⁹ Brook, Peter, *Le diable c'est l'ennui*, Actes Sud, 1989, p.34.

Ensuite dans notre analyse, nous allons prolonger notre réflexion sur le langage non verbal dans le film et étudier plus attentivement la signification d'autres éléments tels que l'espace, le texte écrit, les différents signes qui renvoient au bagage culturel des spectateurs.

I.3 Langage non verbal au sens plus large. L'espace, les inscriptions, dialogue avec l'expérience culturelle des spectateurs

Aux débuts du cinéma nul n'imaginait qu'il pût devenir un art non plus qu'une industrie. A plus forte raison une sorte de langage, un « donné à voir » chargé de sens.⁴⁰

À côté du langage verbal et corporel, nous distinguons aussi le langage non verbal par extension. Ici nous allons parler de ce que Jean Mitry avait désigné comme « langage intérieur » ou « langage interne » :

Ce « langage interne », en effet, quoique lié à des éléments sémiotiques, n'est pas nécessairement un « langage verbal implicite » [...] Il peut tout aussi bien être visuel, la pensée initiale, instinctive – nullement superficielle – opérant sur des choses (ou sur l'image des choses), sur des références formelles non verbales et pas du tout sur des mots.⁴¹

Il est évident à notre avis que la simple distinction « langage verbal » et « langage corporel » n'est pas suffisante pour décrire le projet complexe tel que le film rivettien. C'est la raison pour laquelle nous élargissons cette notion en y ajoutant un système de signes qui définissent l'espace, jouent le rôle d'ensemble de caractères écrits, peints ou imprimés, un système langagier qui communique avec le spectateur à un autre niveau, qui lui fait participer à cette enquête filmique en lui donnant les indices qu'il faut déchiffrer en s'appuyant sur son expérience.

Commençons par les particularités concernant l'espace dans le film. Le film est divisé en deux grands milieux d'action : le milieu théâtral presque documentaire et le milieu conspirateur

⁴⁰ Mitry, Jean, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Les Éditions du CERF, 1987, p.11.

⁴¹ Ibid. p.164.

de la fiction, même si ces deux milieux se croisent et fusionnent parfois, nous traçons la ligne entre les deux de cette manière dans le but de simplification.

L'espace théâtral réservé pour les exercices de l'improvisation et pour les recherches artistiques est au maximum minimaliste. Ce sont des salles sportives abandonnées ou des ateliers d'artistes vidés passés aux troupes, tout comme c'était le cas au moment de la narration. Ainsi, *Out 1* représente de même un document sur le temps caractérisé pour son esthétique rude et privée de toutes formalités en tant qu'objet, décor ou costumes, comme la définit Hélène Dechamps : « Il s'agit d'un théâtre totalement dépouillé. Les décors n'indiquent plus rien : le temps, ni l'espace ne font sens. »⁴² C'est un « théâtre pauvre », comme le décrit Jerzy Grotowski, la scène est totalement ou presque vide, pas d'éclairage artificiel, les choses sont simples et multifonctionnelles. Puisque comme nous avons déjà souligné ce type de théâtre induit le travail du corps, des mouvements imprédictibles qui demandent beaucoup d'espace libre, les salles sont spacieuses, sans éléments excédentaires, le regard ne s'attache à rien pour ne pas distraire des acteurs.

Les répétitions de la troupe de Lili prennent place dans les locaux d'un ancien théâtre, ce qui est symbolique – le théâtre du passé reçoit sous son toit le théâtre de la modernité qui monte une pièce de l'antiquité. La salle de théâtre a une forme ronde avec une scène ronde dans le centre comme dans l'amphithéâtre romain. Elle n'est pas utilisée par les membres de la troupe, mais elle renvoie un caractère spécifique du temps passé à la rencontre avec le présent qui l'ignore.

Dans les deux espaces, il n'y a pas de place pour les spectateurs, elle n'est pas prévue et elle n'est pas nécessaire puisque ce type d'art, du théâtre n'envisage pas la présence de témoins. Ce que Rivette voulait montrer à ses propres spectateurs c'est la naissance des formes, de l'art qui est dirigé vers soi-même : « c'est la réalité du travail en train de se faire, le work in progress par lequel le film devient la métaphore de sa propre élaboration, mais aussi le secret du travail en commun, les complicités qu'il tisse, la préparation d'un coup, bref, la conspiration. »⁴³ Et comme un complot a besoin de la confidentialité et se déroule devant des quelques initiés, l'absence des témoins et de la place pour eux est logique. Ici nous voyons une radicalisation dans l'idée rivettienne par rapport à son film précédent sur le théâtre, *L'Amour fou*, où il y avait aussi des répétitions d'une pièce, mais elles avaient lieu dans une vraie salle de théâtre classique avec des sièges pour les spectateurs, sur la scène, et parfois en présence de quelques témoins dans le rôle des spectateurs. Nous pouvons observer leur réaction et émotions, les acteurs sont retournés

⁴² Dechamps, Hélène, *Jacques Rivette : Théâtre, amour, cinéma*, Éditions L'Harmattan, 2003, p.17.

⁴³ Chevrie, Marc, « Supplément aux Voyages de Jacques Rivette », *Cahiers du Cinéma*, 1989, p.20.

vers le public, ce que nous ne détectons pas dans *Out 1* où les acteurs se déplacent partout en ne pensant pas au public potentiel.

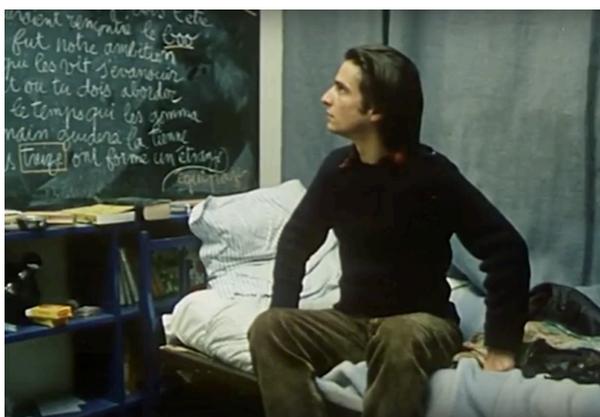


Out 1



L'Amour fou

Les deux personnages principaux du film, Colin et Frédérique, habitent chacun dans sa petite chambre. Colin réside dans l'appartement chez une dame avec laquelle il communique juste une fois dans le film dans la langue des gestes en lui promettant de lui laisser la clé pour qu'elle puisse faire le ménage dans sa chambre, elle se plaint qu'il ne la laisse jamais, et nous comprenons que cette fois malgré son assurance la situation ne change pas. Sa chambre ressemble à une salle de classe : avec un tableau noir directement près de la porte, devant il y a une table minuscule avec une lampe et quelques livres, les autres piles de livres sont pliés le long du mur sur le sol. Le lit sert en même temps comme un lieu pour se coucher, se reposer et s'asseoir.



Épisode 3. Colin dans sa chambre

Si nous considérons que la chambre est le miroir de la vie intérieure du personnage, d'autant plus que Rivette ne nous donne pas d'autres traces et détails de sa vie intime, il est clair que Colin est présenté comme un chercheur dans son laboratoire où il essaie de résoudre une tâche presque mathématique (nous voyons des formules sur son tableau noir) en appliquant la logique des sciences humaines, comme de la littérature par exemple. Sa chambre renvoie aussi le

caractère fermé du personnage, sa concentration sur un sujet spécifique, il n'y a rien d'excédentaire dans son espace personnel, tous les objets sont là pour servir à un but – trouver la réponse à la question : Qui sont les Treize ?

Colin est aussi un air d'un personnage de Dostoïevski, fixé sur une idée unique, oubliant la vie extérieure, limitant la communication avec les autres, habitant dans cet espace restreint et secret auquel il ne donne la clé à personne.

Frédérique, elle aussi, habite dans une petite chambre de bonne typiquement parisienne sous les toits de la ville. Contrairement à la chambre de Colin, sa chambre comporte beaucoup de petits éléments, des petits jouets, des bagatelles. C'est plutôt une chambre d'une petite fille que d'une jeune femme, ce qui corrèle très bien avec sa nature carrollienne. Dans sa chambre, il y a deux fenêtres, cela peut attester de son caractère plus ouvert que celui de Colin. Elle est curieuse, voyeuse, elle aime regarder les autres, elle explore la vie.



Épisode 2. Frédérique dans sa chambre

Frédérique sort du cadre de sa chambre, nous la voyons souvent sur le palier où elle se promène de temps en temps. Sa chambre est plus misérable que celle de Colin, il n'y a pas de meuble, elle dort presque sur le sol, mais elle essaie de la décorer avec des morceaux de toile de la couleur gaie comme elle habille la réalité.

L'autre espace important dans le film est celui de Paris qui est toujours une grande inspiration pour Rivette. Les différents indices sont dispersés dans la ville sous forme de noms des rues, des inscriptions, de sa topographie ou histoire.

Dans le troisième épisode, Colin pénètre le mystère des Treize en trouvant le nom de la rue où se trouve la boutique de Pauline, il est chiffré dans les premiers mots du vers quasi-carrollien que Colin avait inscrit sur son tableau noir. Après cette manipulation, il obtient le nom « Place Sainte-Opportune » qui est à la fois la place réelle qui existe au centre de Paris et en même temps décrit la conséquence avantageuse et propice pour Colin de cette aventure. C'est un signe qu'il est sur la bonne piste.

Après quand il arrive suivant l'adresse indiquée dans le vers, nous voyons une image qui signifie beaucoup pour le film : tout en haut il est écrit « boulangerie », au-dessous vient l'inscription « L'Angle du hasard » et après sur la devanture, il est écrit « Wanted. Any kind of bread ».



Épisode 3. Boutique de Pauline



Épisode 3. La devanture de la boutique de Pauline

C'est encore une fois dans le film une opposition entre le vrai et le faux, la démonstration de l'absurdité de ce monde : la fausse boulangerie où il n'y a pas de pain, un endroit qui fait semblant d'être quelque chose autre.

Bulle Ogier qui avait incarné le personnage de Pauline dans le film décrivait la situation autour de la boutique de la manière suivante dans une interview :

Mon environnement de l'Angle du Hasard – je ne sais plus si la boutique existait déjà, même si ça semble clairement une invention de Jacques -, je l'avait conçu comme les endroits de culture alternative que j'avais découverts à Berkeley, où on faisait un journal, un peu de musique, avec des gens qui traînent. Ça n'existait pas encore en France.⁴⁴

La boutique a cette allure hippie de l'époque, la liberté dans tous les domaines, l'atmosphère de la communauté imprégnée de l'esprit artistique. On écoute de la musique,

⁴⁴ Frappat, Hélène, Entretien avec Bulle Ogier et Stéphane Tchalgadjeff, Cahiers du Cinéma, novembre 2015, p.78.

regarde des dessins, participe dans les discussions non violentes en dégustant du thé avec de la confiture. Sur la devanture, nous voyons le nom d'une chanson des Beatles qui sont devenus les vrais symboles de ce mouvement pacifiste. Cette chanson est *Let it be*, par ailleurs qui fait partie du dernier album du groupe. Le nom de la chanson signifie « que cela soit » ou « qu'il en soit ainsi », nous voyons ici la liaison avec le projet rivettien, un certain fatalisme qu'il voulait investir dans *Out 1* : on se lance dans ce projet utopiste et colossal, qu'il en soit ainsi.

En effet, comme l'affirme Stéphane Tchalgadjeff dans la même interview, l'Angle du Hasard est le point central du film où tous les axes de la narration se joignent. C'est là où les deux personnages principaux du film, Colin et Frédérique, se rencontrent pour la première et la dernière fois, sans dire un mot l'un à l'autre, sans comprendre qu'ils sont à la recherche de la même chose, qu'ils sont les deux faces de la même médaille, les personnages-échos. C'était le hasard qui les amenait ici, c'est le hasard qui règne dans le film et guide les acteurs qui ne remarquent pas qu'ils sont devenus les véritables personnages. Et comme il est dit dans l'autre film de Rivette, *La Bande des quatre* (1988) : « sans le hasard, la vie serait affreusement routinière ».



Épisode 5. Pauline, Colin et Frédérique dans l'Angle du Hasard

Selon les mots de Bulle Ogier, Rivette « aimait beaucoup les films qui se prolongent dans d'autres films »⁴⁵, c'est pourquoi par exemple il était enchanté par l'idée de Bulle Ogier de porter les mêmes jupes dans *Out 1* qu'elle avait portées dans *La Vallée* (1972) de Barbet Schroeder.

⁴⁵ Idem.



Bulle Ogier dans *La Vallée*



Bulle Ogier dans *Out 1*

C'est la façon de créer un espace filmique entier, une réalité filmique, de briser les frontières entre les films. C'est pourquoi nous pouvons remarquer dans les films de Rivette une continuité apparente : souvent les mêmes acteurs (Bulle Ogier, Juliet Berto, Hermine Karagheuz, Jean-Pierre Kalfon et les autres), un prolongement des thèmes. Et ce n'est pas par hasard ou parce que c'est logique et naturel pour une personnalité artistique de s'occuper des mêmes sujets, cela est fait exprès pour que les spectateurs puissent détecter ce dialogue entre les œuvres différentes et sentir que le film ne s'arrête pas quand l'écran s'éteint.

Dans son film suivant, *Céline et Julie vont en bateau* (1974), Rivette développe le thème de la disparition inattendue, l'effacement d'un espace qui était déjà commencé dans *Out 1* dans la séquence où Colin entre un jour la boutique de Pauline et voit que tout est disparu, les choses et les hommes. Il voit un petit garçon sur le sol qui lui dit que Pauline et tous ses copains n'étaient jamais ici. Cette pensée est aussi présente dans *Céline et Julie vont en bateau* inspiré par la pièce espagnole *La vie est un songe* qui est une réflexion sur la relation entre la réalité et l'illusion.

Les personnages de Juliet Berto dans les deux films sont conçus aussi comme une unité. Si on regarde les films l'un après l'autre, on ne voit aucune transition, aucune ligne limite, aucune différence entre ces personnages, c'est la même Alice de Carroll. Et prétendument pour souligner cette absence de frontières et la mettre en valeur ou dans le cadre d'une coquetterie avec le spectateur compréhensif, Rivette intègre dans le film le même jouet qu'on a déjà vu dans *Out 1* chez Frédérique.



Out 1. Frédérique avec son jouet



Céline et Julie vont en bateau. Céline avec le jouet de Julie

Ces deux films sont liés en plus par les lieux de tournage. La maison fantastique où les fantômes jouent chaque jour une étrange tragédie dans *Céline et Julie vont en bateau* semble être presque la même que la maison mystérieuse d'Obade que nous voyons dans *Out 1*.



Céline et Julie vont en bateau. La maison fantastique



Out 1. La maison d'Obade

Dans les deux cas, cette maison représente un endroit de refuge, des illusions, de la magie qui attire les personnages et les tentent.

Nous pensons qu'une des plus belles explications de la théâtralité dans les films de Rivette était donné par Marc Chevré dans son article sur Jacques Rivette :

Le cinéma, c'est le sécurité du produit fini, l'enregistrement de ce qui déjà n'est plus, c'est un monde de fantômes. Dans les films de Rivette, il n'y aura donc que des disparus, des revenants et des médiums. Le théâtre, à l'inverse, c'est le péril de l'instant, le ici et maintenant du geste et de la parole, la présence physique des corps. Voilà pourquoi depuis toujours Rivette fait du cinéma avec du théâtre. Pour mettre le « il était une fois » au présent.⁴⁶

À notre avis, il est juste de prolonger la même réflexion et l'appliquer sur la façon dont Rivette construit l'espace dans ses films. Pour renvoyer à ses spectateurs l'impression d'« ici et

⁴⁶ Chevré, Marc, « Supplément aux Voyages de Jacques Rivette », Cahiers du Cinéma, 1989, p.20.

maintenant », le cinéaste tente de réunir tous ses films dans un espace en ranimant des fantômes de ses films précédents, en les plaçant dans les endroits déjà connus avec des objets déjà vus. Ainsi Rivette détruit la barrière entre le présent et le passé, le réel et la fantaisie, le film et la vie.

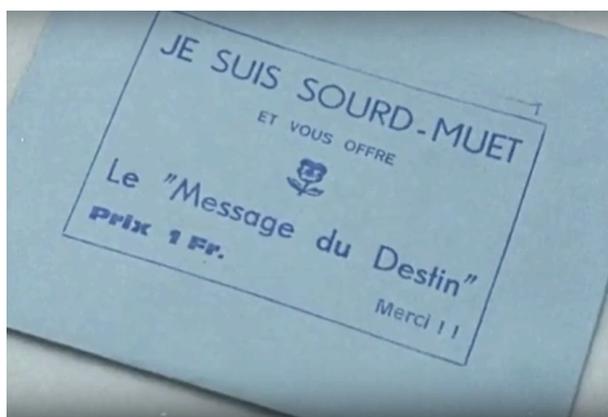
Nous pouvons observer le même procédé vers la fin de la discussion de Colin avec le professeur-spécialiste de Balzac (incarné par Éric Rohmer, ce qui est extrêmement important pour la suite de notre analyse). Avant de laisser partir le jeune homme, le professeur lui dit à la poursuite presque, comme par hasard, une phrase qui pourrait être manquée si on ne fait pas l'attention : « À propos de la rue coquillière, il y a un passage qui est très beau dans *Ferragus* où cette histoire des gens qui sont sous un porche est absolument admirable...il faut y aller... »

Cette remarque est liée au caractère cinéphilique du film et avec le passé et le présent de Rivette dans sa propre vie, et d'Eric Rohmer bien sûr aussi parce que au moment du tournage de *Out 1*, le siège des *Cahiers du Cinéma*, la revue pour laquelle les deux cinéastes écrivaient de la critique, se trouvait précisément sur la rue coquillière. Le nom de cette rue est effectivement présent dans l'œuvre de Balzac, mais c'était apparemment juste un bon prétexte pour mentionner le nom de la rue et faire ainsi la référence à la fameuse revue du cinéma.

Il faut aussi remarquer qu'à côté d'Éric Rohmer beaucoup d'autres gens du cinéma participaient au projet rivettien : Barbet Schroeder, Bernard Eisenschitz, Pierre Cottrell, Jean-Pierre Bastid, Jacques Prayer, pour en nommer quelques-uns.

Ainsi Rivette insérait encore une espace, cette fois cinéphilique, au sein de son film et créait encore une couche de la compréhension autour de ce monde tout à part avec ses propres héros, mythes, lieux et valeurs.

En ce qui concerne d'autres traces du langage verbal dans le film, différentes à celles qui décrivent l'espace, ce sont, entre autres, les nombreuses inscriptions, comme nous avons déjà indiqué. La première apparition de ces signes en forme d'inscriptions dans le film coïncide avec la première image de Colin dans le café : ce sont ses fameux « messages du destin » qu'il prépare minutieusement dans sa petite chambre en grande quantité.



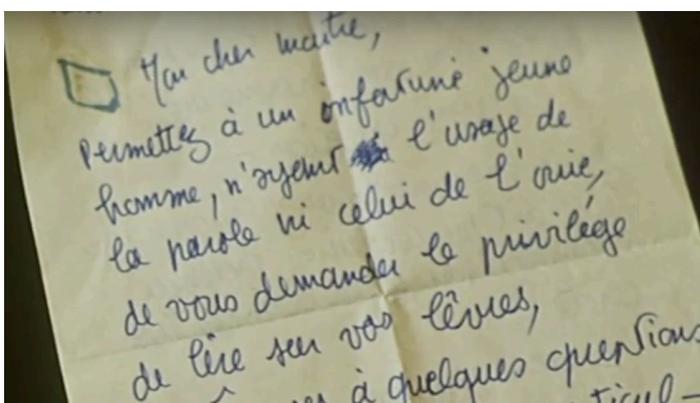
Épisode 1. Le « Message du Destin »

Nous ne voyons jamais dans le film le contenu exact de ces messages, mais il est clair dans une séquence que Colin arrache des pages de ses propres livres et les met dans les enveloppes avec l'inscription. Un faux message distribué par le faux sourd-muet, ce qui s'inscrit très bien dans le cadre de *Out 1*. En plus, le fait que c'est le sourd-muet, alors une personne handicapée, pas comme les autres « normaux », qui est présentée comme le messager du destin, une sorte de médium entre ces deux mondes, nous laisse penser que, selon Rivette, seulement les gens « out » comme Colin par exemple, sont capables d'accéder à un niveau plus haut de la compréhension du fonctionnement de ce monde ; leur auto-isolation et une apparente absence de volonté de parler avec le monde extérieur, des adultes, ne leur gênent pas à trouver d'autres moyens de communiquer leurs messages de façon non verbal : par des textes écrits, des gestes ou des mouvements.

Le texte écrit prend beaucoup de place dans le film, il possède une importance presque sacrée; les personnages échangent des bouts des papiers comme quelque chose fragile et précieux, ils sont épouvantés par leur contenu, prêts à donner tout ce qu'ils possèdent, à partir pour toujours à cause de quelques lettres, à tuer pour les obtenir.

Rivette élève le texte au niveau supérieur par rapport aux paroles. Le texte, c'est une matière stable, irréversible, mais en même temps dangereuse dans sa catégoricité et sa complétude. On ne peut pas contester tout ce qu'est déjà écrit, le papier est indifférent aux mots qui la couvrent.

La plupart des textes écrits dans le film sont imprimés, une seule fois que nous voyons le texte écrit à la main c'est quand l'expert balzacien incarné par Éric Rohmer lit la lettre écrite par Colin :



Épisode 3. La lettre de Colin au professeur

Ce texte représente une belle description du personnage de Colin, sa nature enfantine, presque scolaire, hésitante et rêveuse. Après avoir lu ce texte, le professeur dit à Colin : « Votre méconnaissance des réalités de ce monde n'a d'égale que votre méconnaissance des réalités de

l'orthographe. » Cette lettre donne ainsi encore un prétexte à rappeler que Colin est « out », qu'il est un enfant qui n'a pas appris sa leçon et est négligeable, comme l'écrit Hélène Frappat dans un article sur le phénomène de « out » dans *Out 1* chez les personnages de Colin et Frédérique:

[...] deux enfants, dans le camp des perdants de la dialectique, changent d'identité, de famille, de sexe, de café, sans jamais renoncer à la tanière de leur chambre de bonne, ni à la maison de papier qu'ils habitent : papier de livres, des messages codés, des lettres volées, des billets de banque qu'on obtient en racontant des histoires.⁴⁷

Dans la manière générale, nous pouvons constater que Jacques Rivette fait appel aux différentes formes d'existence du langage dans son film : verbale, non verbale, écrite, langage qui résulte de sa façon unique de construire l'espace. Mais ce qui est important, le cinéaste ne cultive pas ces formes du langage en serre, séparément l'une de l'autre, au contraire, il les combine et entrechoque pour créer le langage de son œuvre qui est par conséquent si complexe, avec sa propre grammaire, sa phonétique, sa stylistique et son vocabulaire. Il faut l'apprendre comme on apprend des langues étrangères parce que tout ce qui est « out » semble étrange et n'est pas naturel et logique au premier regard.

⁴⁷ Frappat, Hélène, « In and Out », Cahiers du Cinéma, novembre 2015, p.73.

Deuxième partie. L'omniprésence du langage au sein du film

II.1. L'improvisation dans *Out 1* qui pose des questions 'linguistiques'

J'avais envie de faire un film où l'on ne fixe pas le thème, où l'on joue la carte de 16 millimètres, de l'improvisation à partir d'un canevas.⁴⁸

Le concepteur du théâtre de la spontanéité Jacob Levy Moreno disait souvent que le psychodrame est une « science qui explore la vérité par des moyens dramatiques »⁴⁹. Certains chercheurs même révèlent dans sa conception du jeu les éléments et l'influence de la pensée freudienne. À la base d'idée de Moreno, qui était au début spécialiste en médecine ce qui est important pour la suite de sa carrière, était la conception du « théâtre impromptu », « forme de théâtre en rond où les participants amateurs sont invités à improviser sur scène à partir des nouvelles du jour et de faits divers. »⁵⁰ Cette pratique après évoluait vers l'expérience du psychodrame qui était au début destiné à résoudre des conflits humains et améliorer des rapports sociaux. L'expérience, des souvenirs sont verbalement traduits au cours de ce processus, d'où la parallèle avec des séances de la psychothérapie et avec l'approche freudienne. Mais le langage dans le psychodrame

est avant tout un langage d'action, celui du jeu lui-même. C'est le jeu qui le fonde. Il peut prendre plus ou moins d'importance dans la scène, il est au service de l'échange, de l'interpellation entre protagonistes, il sert à signifier la rencontre, à exprimer sa spécificité.⁵¹

Rivette était apparemment l'adepte du psychodrame et il l'a transposé sur l'écran. Son film précédent à *Out 1*, *L'Amour fou*, est associé à cette pratique. Les deux films ont une histoire commune, ils sont indissociables. *Out 1* est souvent vu comme une radicalisation de l'expérience de *L'Amour fou* où Rivette pour la première fois avait utilisé le travail avec l'improvisation, ce qui était un choc pour ses acteurs, Bulle Ogier et Pierre Kalfon. Le metteur en scène dans les

⁴⁸ Rivette, Jacques, entretien avec Edna Politi et François Albera, op.cit.

⁴⁹ Amar, Nadine. « Spécificité du psychodrame : de ses origines à son originalité », *Le Carnet PSY*, vol. 102, no. 7, 2005, pp. 16-19.

⁵⁰ Daniel Wildlöcher, « Psychodrame », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 septembre 2018. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/psychodrame/>

⁵¹ Amar, Nadine. « Spécificité du psychodrame : de ses origines à son originalité », *Le Carnet PSY*, vol. 102, no. 7, 2005, pp. 16-19.

plusieurs interviews admet la relation qui existe entre les deux films phares de la Nouvelle Vague:

... dans *Out*, c'est quelque chose que je n'avais pas du tout prévu au début, au départ on pensait que ce serait très joyeux, on était parti avec les acteurs en critiquant *L'Amour fou* et son côté angoissé, psychodrame, psychotique même, en disant : justement, là ce sera pas ça, ce sera purement du jeu avec de la fiction du feuilleton, ce sera gai, et puis le film est devenu très vite assez angoissant..⁵²

Ainsi la tentative de partir du psychodrame pour faire l'envers a mené à l'approfondissement de cette expérience et à son développement. Tout comme Moreno, Rivette « est issu de cette époque où les valeurs dites bourgeoises doivent être dépassées, dénoncées au bénéfice d'une recherche exigeante d'authenticité⁵³ », l'authenticité, la vérité qui ont toujours intéressé Rivette.

La fin du 20. siècle est marquée par des réflexions postfreudiennes, et apparemment l'improvisation y fait une partie intégrante comme un procédé lié au subconscient. Ce n'est pas par hasard que les premières scènes dans l'épisode 1 de *Out 1* sont appelées par certains spécialistes « une transe collective ». Après leur performance, les acteurs de la troupe de Thomas parlent de l'expérience subie, ils essaient de l'analyser comme pendant une séance thérapeutique, leur metteur en scène agissant comme un psychanalyste, raisonnable, juste et toujours à distance avec ses questions fondamentales et controversées.



Épisode 1. Troupe de Thomas

Leur position pendant cette discussion après l'improvisation nous semble assez illustrative : même si le groupe forme un cercle, il est évident à notre avis que Thomas, leur

⁵² Eisenschitz, Bernard, Fieschi Jean-André, de Gregorio, Eduardo, entretien avec Jacques Rivette, 1973.

⁵³ Daniel Wildlöcher, « Psychodrame », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 septembre 2018. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/psychodrame/>

metteur en scène domine cette équipe. Ici réside, nous semble-t-il, la philosophie de Rivette (il ne faut pas oublier qu'il préfère l'appellation de « metteur en scène » d'où cette association avec Thomas) de pousser « à l'extrême cette faculté du cinéma, de captation du hasard – mais un hasard voulu – d'écriture de l'accidentel – mais un accidentel d'invention »⁵⁴.

Un hasard voulu et l'improvisation guidée, toutes ces expressions nous mènent encore une fois à la juxtaposition du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction et le langage y joue un rôle central.

Selon Rivette, le langage donne la clé aux acteurs pour mieux comprendre comment il faut construire une improvisation, c'est au travers du langage qu'ils commencent leur recherche après la première tentative dans l'épisode 1 du film après laquelle ils se sont trouvés d'accord qu'il faut réfléchir tout d'abord à propos d'introduction du langage dans leur performance.



Épisode 2. Réunion de la troupe de Thomas

Dans cette séquence, nous voyons les acteurs qui se sont penchés sur des différents livres, journaux et illustrations, ils échangent des citations qu'ils ont trouvées et qui leur semblent proches au sujet de la pièce d'Eschyle. Une des citations vient du poème *Prométhée* écrit par Goethe : « Votre volonté contre la mienne ; un contre un : il me semble que cela se balance.⁵⁵ » Ils essaient de traiter cette citation pour mieux comprendre la geste de Prométhée.

Il est remarquable que les acteurs lisent des passages chacun en langue originale, Goethe est lu en allemand, Shelley – en anglais. Même si la langue est comprise seulement par la personne qui lit l'extrait, après il le traduit en français. Thomas demande une actrice à lire le passage de Goethe en allemand. Après ils disent : « On ne comprend rien, mais c'est trop beau ». Quand Thomas finit de citer la « drame lyrique » *Prométhée délivré* de Shelley, il déclare : « C'est trop beau. En anglais, c'est formidable, en français c'est monstrueux » ou « ça va rien dire en français ». Après l'autre actrice qui a lu Goethe en allemand ajoute : « Goethe est

⁵⁴ Rivette, Jacques, « L'essentiel », Cahiers du Cinéma № 32, février 1954, p.45.

⁵⁵ Goethe, Johann Wolfgang de, *Théâtre de Goethe*, Librairie de L.Hachette et Cie, 1860, tome I, p.87.

beaucoup plus fort en allemand, les mots sont plus dures, ‘mépriser’... ‘missachten’, c’est beaucoup plus dur, c’est beaucoup plus en colère ».

Ici réside une idée profonde : la langue pour les acteurs, mais aussi pour chaque personne signifie plus qu’une émission de voix, plus qu’un assemblage des mots. Chaque langue est un reflet de la culture, de la nation, de la société et de la pensée. C’est la signification psychique de la langue défendue par les linguistes et les anthropologues américains Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf, connue comme l’hypothèse de Sapir-Whorf :

Le fait est que la « réalité » est, dans une grande mesure, inconsciemment construite à partir des habitudes linguistiques du groupe. Deux langues ne sont jamais suffisamment semblables pour être considérées comme représentant la même réalité sociale. Les mondes où vivent des sociétés différentes sont des mondes distincts, pas simplement le même monde avec d’autres étiquettes.⁵⁶

Dans l’extrait cité ci-dessus, nous trouvons en même temps les expressions clés pour le film rivettien : « réalité », « inconsciemment », « habitudes linguistiques du groupe », « sociale », « sociétés différentes ». L’idée que la langue détermine la pensée est proche à Rivette ; dans *Out 1*, il la radicalise même en la formulant de la manière suivante : La langue détermine la narration. Au cours du film, les acteurs sont à la recherche de la langue universelle, lingua franca. Tandis que *Out 1* commence par des cries et des sons incompréhensibles rendus par les acteurs, il finit avec du cri hystérique lâché par Thomas sur la plage d’Obade. La structure circulaire du film nous laisse penser que cette idée est utopique et irréaliste.

Revenons aux discussions entre les acteurs de la troupe de Thomas. Ils font semblant qu’ils n’ont pas besoin d’un intermédiaire linguistique pour comprendre le sens d’œuvres littéraires, mais c’est encore une autre illusion que nous retrouvons dans le film.

Toutes les œuvres citées par les membres de la troupe de Thomas ont une signification spéciale pour la narration filmique. Par exemple *La Naissance de la tragédie* de Friedrich Nietzsche. Cette œuvre du philosophe allemand qui est entre autres considéré comme un hybride de la philosophie et de la philologie traite la dualité d’art qui est à son tour composé des éléments dionysiens et apolliniens, c’est-à-dire, Nietzsche traite l’opposition entre l’optimisme et la tragédie, la naissance d’une forme nouvelle qui tue la précédente. Rivette se trouve du côté pessimiste, si nous pouvons l’exprimer de cette manière. Tout comme Nietzsche, il déplore la disparition de la forme tragique, aborde des œuvres tragiques dans ses films, comme *Prométhée enchaîné* ou *Les sept contre Thèbes*, ou encore *Andromaque* dans *L’Amour fou*. Et le thème de la

⁵⁶ Détrie, Cathérine, Siblot, Paul et Vérine, Bertrand, *Termes et concepts pour l’analyse du discours : Une approche praxématique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 2001, p.138.

dualité, comme nous avons déjà indiqué avant, joue aussi un rôle important dans l'œuvre de Rivette.

Ensuite, Thomas lit un extrait de Beckett :

Oui, bizarre, noir l'idéal et plus il fait noir plus ça va mal, jusqu'au noir noir, et tout va bien tant qu'il dure mais ça viendra, l'heure viendra, la chose est là, tu la verras, tu me lâcheras pour de bon, tout sera noir, silencieux, révolu, oblitéré.⁵⁷

Le fait que Thomas cite Beckett porte plusieurs significations en même temps. Tout d'abord, l'acteur Michael Lonsdale qui incarne Thomas dans le film avait joué dans beaucoup de pièces d'après Beckett dans sa vie réelle, parmi lesquelles *Comédie* d'où vient ce passage cité dans le film. Cela signifie une transition de la vie personnelle d'acteur dans le film, un effacement des frontières entre le monde de la fiction du film et de la réalité, c'est le documentaire qui entre dans la fiction. En étant un bon psychologue, Rivette voulait montrer comment l'improvisation se construit, sur quels appuis elle se bâtit, il étudie l'âme de chaque acteur et révèle les spécificités de l'improvisation chez chaque individu. Ainsi, *Out 1* présente un manuel sur l'art de l'improvisation d'acteur. Comme l'avait formulé Bulle Ogier dans une interview : « Rivette a ce côté-là dans tous ses films, avec tous ses acteurs, sauf que dans *Out 1*, l'expérience est poussée au maximum.⁵⁸ »

Dans *Out 1*, comme dans d'autres films de Rivette ayant pour sujet le théâtre et l'improvisation, il existe une certaine angoisse, une atmosphère d'incertitude et de la violence. Tous les acteurs ont une impression de marcher sur un fil. Cette inquiétude était créée par Rivette consciemment. Le metteur en scène expliquait dans une interview qu'il voulait rendre le spectateur dans une sorte « d'équilibre instable perpétuel » : « Au lieu d'être bien assis dans un fauteuil, il est plutôt au sommet d'une pile de chaises en équilibre les unes sur les autres, à se demander si elles ne vont pas finir par s'écrouler.⁵⁹ » Sans doute, *Out 1* n'est pas un film tourné pour le confort des spectateurs, sa durée monstrueuse peut déjà décourager un grand nombre des spectateurs potentiels.

Le jeu spécifique des acteurs qui semblent eux-mêmes parfois perplexes par la façon dont Rivette organise le travail peut décourager après quelques minutes de la projection les autres spectateurs qui décidaient néanmoins à se lancer dans cette aventure malgré la longueur importante du film. Le spectateur idéal de Rivette doit être actif. Comme le souligne Hélène Deschamps dans son travail sur *L'Amour fou* :

⁵⁷ Beckett, Samuel, *Comédie, et d'autres Actes divers*, éditions de Minuit, 1966, p.10.

⁵⁸ Frappat, Hélène, Entretien avec Bulle Ogier et Stéphane Tchalgadjeff, Cahiers du Cinéma, novembre 2015, p.77.

⁵⁹ Entretien avec Wilfried Reichart, 1972.

« Acteur », « spectateurs » : deux substantifs actifs désignant deux catégories d'êtres humains agissants. Leur action commune crée le spectacle : il n'y a pas de spectacle si le public ne collabore pas, il faut que le public écrive la pièce.⁶⁰

Selon leur propre aveu, la majorité d'acteurs n'était pas prête à ce genre d'entreprise. Le metteur en scène leur avait donné une liberté totale, mais c'est exactement cette liberté qui les captive, les prend pour les otages, les immobilise et les gêne à parler, à exprimer leurs sentiments. Il faut remplir le vide, ce trou de l'angoisse et chaque acteur avait sa propre recette pour réussir dans telles circonstances. Jean-Pierre Léaud avait choisi de se taire jusqu'au moment où il retrouve la confiance en soi. Michael Lonsdale qui semblait confident et impassible masquait sa nervosité en enchaînant les cigarettes pendant le tournage. Il est intéressant que dans sa vie réelle il ne fume pas. Ses gestes sont des couvertures, cela devient évident si on observe la manière dont il fume. Encore une fois, nous pouvons constater la présence d'un dialogue entre les éléments documentaires et fictifs.

Dans ce contexte, nous proposons d'analyser la fameuse scène vers la fin du film qui se déroule entre Pauline et Sarah. Elles se trouvent dans la maison d'Obade dans une chambre vide. Un silence asphyxiant s'installe entre les deux femmes. Elles s'entre-regardent en cherchant des mots pour remplir le vide, il leur manque d'idées. Cette situation embarrassante « montre les actrices à bout d'idées, transformées en statues de sel, dans l'attente de l'impulsion qui ranimerait la scène et ne vient pas.⁶¹ »



Épisode 8. Pauline et Sarah

Bulle Ogier confesse dans une interview : « Moi, j'attendais qu'il dise « coupez » ! Je n'avais pas envie de faire du remplissage, ni de remuer l'air pour rien. Jacques, lui, comme à son

⁶⁰ Deschamps, Hélène, *Jacques Rivette : Théâtre, amour, cinéma*, Éditions L'Harmattan, 2001, p.14.

⁶¹ Bégin, Cyril, « Le grand jeu », *Cahiers du Cinéma*, novembre 2015, p.71.

habitude, attendait que quelque chose se passe⁶² ». Et Rivette captait la réalité, il attendait que les actrices commencent à être eux-mêmes, qu'elles deviennent fatiguées de l'artifice et lèvent les masques.

Ce dialogue entre les actrices qui était gardé par Rivette presque en intégralité présente un intérêt particulier pour les théoriciens de l'improvisation, du théâtre et du cinéma bien sûr parce qu'il révèle les mécanismes du jeu et la psychologie humaine en même temps. Nous le citerons par la suite :

- De quoi tu venais me parler ? De quoi tu venais me parler ?
- Je voudrais parler de... de Colin.
- Alors, parle de Colin.
- Et en même temps... en même temps... en même temps, je peux pas à cause d'Igor.
- Puisque Igor n'est pas là.
- Oui, mais...
- Je crois que tu devais dormir.
- Pour bien faire il faudrait que je parte.
- Mais où ?
- Je sais pas. J'aime beaucoup Colin.
- Pourquoi tu pleures, Émilie ?
- Parce que je t'ai expliqué pourquoi. Je n'aime pas répéter dix fois la même chose.
- Arrête de me regarder comme ça !
- Mais je te regarde normalement.
- Parce qu'il faut que je parte.

Nous voyons bien que chaque actrice avait choisi sa propre tactique pour faire face au vide et à la liberté imposée à eux. Bernadette Lafont qui joue Sarah essaie de cacher sa perplexité par un regard sinistre et appuyé, elle ne raconte rien, toutes ses répliques dans l'épisode sont des questions posées à Pauline/Émilie. Ainsi, elle se trouve dans une position plus avantageuse que Bulle Ogier qui à son tour essaie de se défendre. Parfois, elle succombe, ce que nous voyons au moment où elle commence à pleurer, ce sont des vraies larmes, il est clair. L'actrice est épuisée, terrifiée par la situation d'improvisation tellement extrême où le metteur en scène qui devait dire « cut » ne le dit pas, ses capacités comme l'actrice et comme un être humain en même temps sont mises à l'épreuve. Elle éprouve des vrais sentiments de la colère quand elle lâche ce cri : « Arrête de me regarder comme ça » ou « Pourquoi tu me regardes comme ça ? » ou « Parce que je t'ai expliqué pourquoi ». Elle éprouve une vive irritation du fait que ce cauchemar ne s'arrête pas et sa partenaire semble tellement calme et tempérée, elle lui fait enrager même. Ce mode de

⁶² Frappat, Hélène, Entretien avec Bulle Ogier et Stéphane Tchalgadjieff, Cahiers du Cinéma, novembre 2015, p.78.

travail dépasse une simple du jeu entre les acteurs, ils deviennent des personnalités réelles. En même temps, la phrase jetée par Pauline comme par hasard et comme un effet de son énervement « Je n'aime pas répéter dix fois la même chose » reflète très bien la situation connue par tous les acteurs professionnels, surtout en cinéma : quand ils sont obligés de répéter plusieurs fois les mêmes mots.

Ensuite, dans l'épisode 5, Pauline compare à l'improvisiste Colin avec un « perroquet qui écoute aux portes », ce qui pourrait être une allusion sur le rôle controversé d'acteur, surtout si nous comprenons par perroquet une personne qui parle ou répète sans réfléchir. C'était, selon nous, exactement ce que Rivette voulait éviter à tout prix dans *Out 1* d'où l'absence du scénario classique et la liberté totale accordée aux acteurs.

Hélène Frappat avait désigné la façon de travail rivettienne comme « une cadence : elle est la grâce faite aux comédiens de s'emparer du présent, grâce dangereuse, puisque, dans la cadence, l'interprète, littérairement, risque la chute (*cadenza* vient de *cadere*, tomber)⁶³ ». Coscénariste de Jacques Rivette Pascal Bonitzer avait exprimé presque la même pensée en décrivant l'attitude de Rivette : « D'une façon générale, la manière dont Jacques fait ses films met tout le monde en danger.⁶⁴ »

De toute façon, Rivette affirmait qu'« il n'y a pas d'improvisation du tout [dans *Out 1*], mais j'aime bien voir les choses venir au fur et à mesure⁶⁵ ». Dans le même épisode avec Pauline et Sarah, les actrices échangeant à plusieurs reprises les mêmes phrases : « - Tu veux parler ? – Oui. – Parle ! » Et après cette question vient le silence de Pauline. Elle ne trouve pas des mots, elle veut dire quelque chose mais comme Colin au début du film, elle reste muette, ce qui nous montre la difficulté de l'improvisation « verbale ». Les acteurs commençaient par l'improvisation corporelle, mais quand ils sont venus au point de l'improvisation au travers du langage, ils ont rencontré un défi. À cet égard, nous pouvons revenir à la phrase jetée par un des acteurs pendant la discussion de l'improvisation dans le premier épisode : « cet enchaînement sur l'histoire de texte m'embêtait... Chaque fois qu'on se heurte à ça, chaque fois on sent que c'est un départ un peu artificiel... »

Quand les acteurs de la troupe de Thomas se retrouvaient dans l'impasse avec la mise en scène de *Prométhée enchaîné* d'Eschyle ils se sont trouvés d'accord qu'il faut établir un texte qui parle de la situation de Prométhée mais ne lui mentionne pas directement et qui serait moderne et d'actualité. Les questions linguistiques qu'ils traitent pourraient alors être formulées de la manière suivante: Est-ce que la langue évolue avec du temps ? Et est-ce que les mêmes

⁶³ Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du Cinéma, 2001, p.138

⁶⁴ Bonitzer, Pascal, « Une méthode de non-travail », in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du Cinéma, 2001, p.169

⁶⁵ Rivette, entretien avec Edna Politi et François Albera, op.cit.

mots utilisés par des écrivains antiques ne sont pas applicables dans la réalité contemporaine ? Comment ces textes peuvent être mis en scène aujourd'hui ?

Dans *Out 1*, selon notre avis, Rivette essaie de répondre à ces questions en intégrant des textes classiques à l'intérieur d'une œuvre très contemporaine et en observant comment ils se propagent et s'acclimatent dans le récit moderne.

Un acteur pendant la même discussion autour de *Prométhée enchaîné* propose d'écrire une histoire « des chiffres ». Cette proposition semblait passagère mais elle représente un intérêt pour notre réflexion. Cela pourrait servir d'une allusion au projet rivettien, alors à l'adaptation de *L'Histoire des Treize*. De même, il est tout à fait possible qu'il existait parmi des acteurs une appellation secrète du film comme « l'histoire des chiffres » ou encore une autre appellation liée aux chiffres. Ou bien, cela pourrait signifier une suggestion de l'existence d'un complot au sein de la troupe théâtrale, le jeu des mots « chiffre » - « chiffrer » - « déchiffrer » étant toujours présent dans l'œuvre rivettienne. De toute façon, c'était sans doute encore une adresse au spectateur attentif, une clé jetée à lui.

Somme toute, nous pouvons constater que l'improvisation qui est un des thèmes centraux du film est majoritairement conçue autour des questions linguistiques diverses, comme par exemple : Qu'est-ce que la langue pour l'acteur ? Comment peut-on s'en servir pour mettre en place une improvisation ? Quels outils linguistiques, langage verbal, non verbal, sont propres à ces fins ? Quelle importance accord-on à la langue du point de vue de la psychologie de l'improvisation ?

Ensuite, nous allons développer notre idée sur l'omniprésence du langage dans *Out 1* et aborder cette fois la question du scénario au sein du film. Coscénariste de Rivette pour ses plusieurs films avait souligné : « Ce qui est certain, c'est que Jacques se garde pour lui-même une part irréductible d'improvisation.⁶⁶ » Par cette improvisation elle comprenait l'approche unique du metteur en scène au scénario. Nous allons par la suite étudier ce sujet pour en conclure sur l'importance du langage pour la narration dans le film de Jacques Rivette.

⁶⁶ Laurent, Christine, « Le fa presto, le geste libre », in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du Cinéma, 2001, p.167.

Si nous analysons ce dessin précisément, nous voyons qu'il s'agit vraiment d'un graphique avec des jours de la semaine, des noms des intervenants et des titres pour les exercices. Évidemment, cela n'est pas un scénario conventionnel. Mais pourtant c'est un scénario pour le film *Out 1* de Jacques Rivette. Un scénario extraordinaire pour un film extraordinaire. Si Rivette avait écrit un scénario à partir des prescriptions habituelles, compte tenu de la durée hors norme du film, cela serait du moins un travail pénible, sinon impossible.

Pascal Bonitzer utilise le terme de « non-travail » pour décrire la méthode de Rivette :

Pour les comédiens, qui ne savent que peu de choses sur leur personnage et qui ont le texte au jour le jour, ce n'est pas très confortable : ils sont obligés de réagir très vite et de découvrir au dernier moment leur personnage, en espérant qu'il sera cohérent. Pour les dialoguistes, qui doivent fournir des scènes au jour le jour, ce n'est pas très confortable non plus. De cet inconfort généralisé, Jacques tire le charme de son cinéma qui ne ressemble à aucun autre, qui ne tient pas à une histoire très solide mais à une magie qui émane de ses films et qui tient en partie aux vibrations, bonnes et mauvaises, qui ont pu se produire sur le tournage.⁶⁸

Nous partageons l'opinion de Bonitzer sur l'inconfort créé par Rivette pour ses collègues pendant le tournage d'une majorité de ses films, mais en même temps, nous rejetons le terme du « non-travail » parce que comme l'avait décrit Christine Laurent, Rivette aspire cet inconfort pour soi-même en première ligne :

Pourquoi ne veut-il le texte des dialogues que le plus tard possible, sinon pour en avoir la surprise ? Autant certains ingrédients doivent avoir macéré longtemps lors de la période des conversations autour du « scénario », autant le liant (autrement dit les « dialogues ») lui, doit se mêler à chaud, c'est-à-dire au fur et à mesure du tournage. On dirait que c'est cette double vitesse et les risques qu'elle entraîne qui l'inspirent. Cette sorte de fraîcheur qu'il tient à préserver c'est comme une possibilité toujours ouverte... Quelque chose à saisir va arriver, de l'imprévu... à l'improviste.⁶⁹

Nous revenons encore une fois sur l'opposition entre la réalité et la fiction : Rivette voulait ses films vivants, pas artificiels. Les acteurs devaient vivre ses films, ne pas jouer des rôles prescrits pour eux par avance, d'où cette volonté d'écarter le principe du scénario conventionnel. Le metteur en scène utilise une « ...armature, un squelette de scénario » qui « reste souple, prête à se ployer devant l'inattendu, à intégrer l'accident.⁷⁰ » C'est un jeu dangereux, mais qui ne risque rien, n'a rien. Rivette préfère ce rôle d'« un acrobate qui exécute ses tours sans filet.⁷¹ »

⁶⁸ Bonitzer, Pascal, « Une méthode de non-travail », in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du Cinéma, 2001, p.169.

⁶⁹ Laurent, Christine, « Le fa presto, le geste libre », in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du Cinéma, 2001, p.167.

⁷⁰ Idem, p.168.

⁷¹ Idem.

Le chef-opérateur de tous les films de Rivette depuis *Duelle* William Lubtchansky se souvient du travail avec le metteur en scène :

Jacques n'est pas quelqu'un qui arrive le matin sur le plateau en disant : « on va faire ça, ça et ça », comme le font certains metteurs en scène. Il ne sait pas, il ne veut pas savoir. Il veut que ce soit le travail d'un peu tout le monde. Il y a bien une volonté de sa part de ne pas travailler avec un scénario écrit noir sur blanc, pour laisser un suspense.⁷²

Ce principe de « laisser un suspense », Rivette le pousse à l'extrême dans *Out 1* où les acteurs devaient improviser même les dialogues. Néanmoins, il existait une différence par rapport à d'autres films de Rivette : *Out 1* était conçu pendant les plusieurs discussions entre les membres de l'équipe filmique rivettienne, c'était cette atmosphère du complot créée par Rivette entre les acteurs qui avait influencé le tournage du film.

Le producteur de *Out 1* Stéphane Tchaladjieff précise dans une interview :

Entre tous ces acteurs, il y a en même temps une cohésion complètement impossible, et une logique qui fait le film, in fine, tient totalement debout. Avec ses airs de ne pas y toucher, Rivette était in control. Il avait conçu des architectures générales dans lesquelles des éléments venaient se greffer, auxquels il laissait une certaine autonomie. Un tel film ne peut pas tenir la route, à l'arrivée, par hasard.⁷³

Out 1 n'est pas un fait du hasard, même si son metteur en scène le présentait de cette manière. Le film possède une structure complexe, une narration très sophistiquée, le scénario existant dans la tête du metteur en scène. Rivette devait avoir estimé toutes les possibilités pour le déroulement des événements pour que le récit filmique soit cohérent, il contrôlait « absolument tous les éléments, sinon aucun des acteurs n'aurait été capable d'amener une cohésion à ce film dans toute sa complexité.⁷⁴ »

Notre hypothèse serait que le scénario 'imaginé' ou 'manquant' de *Out 1* ne pourrait pas fonctionner qu'avec des appoints linguistiques. Il existe un certain nombre d'énigmes linguistiques qui nourrissent la narration du film et engendrent l'intrigue. Ils étaient, à notre avis, le point de départ pour le scénario du film.

Rivette avait beaucoup réfléchi sur la naissance de l'esthétique d'un film et il avait tiré une conclusion très intéressante pour notre sujet :

⁷² Lubtchansky, William, « Il ne veut pas savoir... » in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du Cinéma, 2001, p.170.

⁷³ Frappat, Hélène, Entretien avec Bulle Ogier et Stéphane Tchaladjieff, Cahiers du Cinéma, novembre 2015, p.78.

⁷⁴ Idem.

Je crois de plus en plus qu'il n'y a pas d'auteur dans les films ; qu'un film, c'est quelque chose qui préexiste, et qu'on s'efforce d'aller vers lui, de le découvrir, en prenant des précautions pour ne pas trop l'abîmer, le déformer.⁷⁵

Pour Rivette, le travail d'un metteur en scène est alors lié à l'activité d'un détective. Il choisit le thème, les outils et part à la recherche. Dans cet esprit, le metteur en scène peut être associé au personnage de Colin qui est aussi à la quête d'un mystère.

Le metteur en scène admet que le film manque de certains éléments dramatiques, mais cela constitue, selon son avis, la particularité du projet et son caractère révolutionnaire dans l'histoire du cinéma qui le distingue parmi les autres, qui le rend *out* :

C'est le vieux truc du cinéma depuis presque les origines : toute narrativité oblige d'abord à poser un certain nombre d'éléments, avant de pouvoir ensuite, en recroisant ces éléments les uns sur les autres, aboutir à des situations de crise, qui sont ce qu'on appelle traditionnellement l'histoire proprement dite, l'élément moteur. C'est une nécessité qui date des origines de toute forme dramatique ou narrative, et que chaque période, chaque moyen d'expression, a résolue de façon différente...⁷⁶

Il est alors absurde et inutile de chercher la narrativité dans le sens classique au sein du film. Comme l'avait souligné Bernard Eisenschitz :

le scénario n'y est plus un programme à exécuter, une partition à transcrire, mais une sorte de vaste piège fictionnel, à la fois ouvert et rigoureux, chargé d'orienter l'improvisation, de la soumettre à des « passages obligés » ou de l'abandonner à une dérive qui ne trouvera son ordre, sa scansion, sa distribution, qu'au montage final, dans un jeu ultime entre la logique propre au matériau filmé et les exigences d'une organisation rationnelle, critique.⁷⁷

Le scénario est conçu comme une investigation linguistique. Au début, le spectateur voit des acteurs qui ressemblent à deux sociétés secrètes possédées par l'idée de l'expression artistique à travers des mots. Parallèlement à leurs exercices, le spectateur fait la connaissance d'un jeune homme, probablement étudiant, qui mène sa vie *out*, sans le langage verbal, mais qui devient tout à coup le destinataire des messages cryptés. Ici commence véritablement sa chasse linguistique et la partie de la fiction après les passages quasi-documentaires du film avec des scènes des répétitions d'acteurs.

⁷⁵ Rivette, Jacques, « Le temps déborde », Cahiers du Cinéma, №204, septembre 1968, p.6.

⁷⁶ Eisenschitz, Bernard, Fieschi Jean-André, de Gregorio, Eduardo, entretien avec Jacques Rivette, 1973.

⁷⁷ Eisenschitz, Bernard, Fieschi Jean-André, de Gregorio, Eduardo, entretien avec Jacques Rivette, 1973.



Épisode 2. Colin avec un message crypté

Dans le deuxième épisode, Rivette livre au spectateur sans aucun mot, ni commentaire prononcé l'intrigue de son film en lui montrant tout simplement l'extrait suivant qui vient de la préface d'*Histoire des Treize* de Balzac :

Réunis, le soir, comme des conspirateurs, ne se cachant aucune pensée, usant tour à tour d'une fortune semblable à celle du vieux de la Montagne ; ayant les pieds dans tous les salons, les mains dans tous les coffre-ports, les coudes dans la rue, leurs têtes sur tous les oreillers, et, sans scrupules,⁷⁸

Ce passage lu par Colin et montré sur l'écran pour le spectateur nous explique beaucoup en même temps : il s'agit d'un group de conspirateurs qui sont omniprésents et n'avons ni fois, ni lois, ils sont alors dangereux, violents et puissants. Cela suffit déjà pour accrocher les spectateurs au récit.

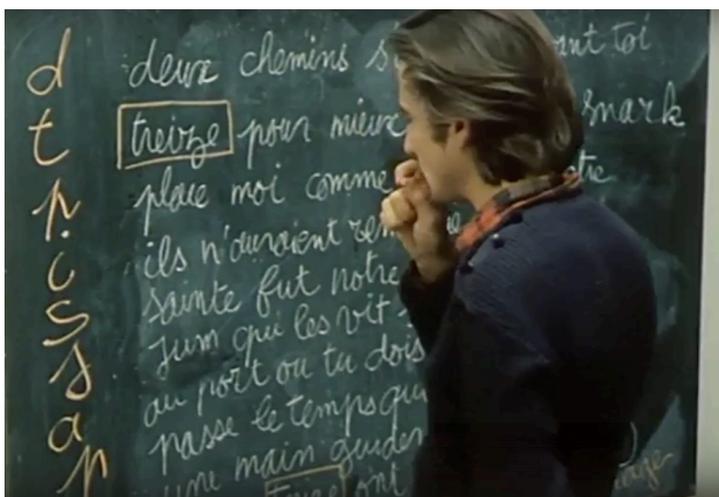
Après, les messages se multiplient, Colin en a trois maintenant. Il les accroche sur son tableau noir et commence ses réflexions en s'appuyant sur des textes littéraires. Très vite, il détecte l'extrait quasi carrollien que nous avons analysé précédemment :

Deux chemins s'ouvrent devant toi
Treize pour chasser le snark
Place-moi comme je dois l'être
ils n'auraient rencontré le Boo
Sainte fut notre ambition
Jum qui les vit s'évanouir
Au port où tu dois aborder
Passe le temps qui les gomma
Une main guidera la tienne
D'autres treize ont formé un étrange équipage

⁷⁸ Balzac, Honoré de, *Œuvres complètes de H.de Balzac*, volume 9, A.Houssiaux, Paris, 1855, p.5.

Le spectateur suit attentivement l'enquête littéraire de Colin qui a en plus une mine extrêmement sérieuse et soucieuse comme un vrai inspecteur. Chaque geste qu'il fait est présentée comme portant une signification exceptionnelle. Il souligne les mots « treize » dans ce passage et se souvient apparemment d'*Histoire des Treize* de Balzac, se heurte vers le livre et trouve le passage que contient le premier message qu'il a reçu.

En continuant son investigation, Colin copie le texte issu de la *Chasse au Shark* sur son tableau noir et essaie de le décrypter en le traitant comme un acrostiche.



Épisode 3. Colin devant le tableau noir

Francesca Dosi avait décrit le personnage de Jean-Pierre Léaud de la manière suivante : « Le refrain-variante dans les mots et dans les gestes de Colin exprime le lyrisme obsessionnel du personnage ainsi que ses liens avec l'univers littéraire.⁷⁹ » Il nous semble évident que Rivette associe le personnage de Colin avec la personnalité de Carroll, qui appartenait en même temps au monde de la littérature et de les mathématiques. Pour créer cette affinité et l'allusion à l'écrivain britannique, il y a ces inscriptions avec des chiffres et formules mathématiques sur le tableau noir dans la chambre de Colin. Probablement, c'était aussi la façon de justifier la rapidité avec laquelle Colin a trouvé la citation quasi carrollienne.

En ce qui concerne la présence d'œuvres littéraires au sein de *Out 1*, nous pouvons encore une fois souligner qu'il s'agit d'une adaptation 'absente' de Balzac, mais son œuvre est présente quand même sous forme d'un appui pour la construction scénaristique du film.

Le projet de Rivette peut être comparé avec ce de Balzac avec la *Comédie humaine* : une tentative grandiose de livrer une description exhaustive de son temps, de ses mœurs et faire une peinture sociale. L'immensité de deux projets les a amenés à l'inachèvement prévisible, l'effet attendu par Rivette au moins, nous semble-t-il.

⁷⁹ Dosi, Francesca, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*, LettMotif, 2013, p.113.

Éric Rohmer qui joue dans le film le rôle d'un théoricien-spécialiste en Balzac, admirait dans sa vie réelle l'auteur français, il avait même incité Rivette à s'intéresser à l'œuvre balzacienne. Dans la préface pour l'édition P.O.L. de *La Rabouilleuse* de Balzac, Rohmer écrivait :

Ce qui est grand chez Balzac,
C'est tout simplement qu'il nous ouvre au monde et,
Du même mouvement, nous ouvre à l'art.
Et le monde le lui rend. Et l'art le lui rend.⁸⁰

Tout comme Balzac cherche un renouvellement littéraire, Rivette vise au renouvellement dans le domaine du cinéma et il commence par briser des formes de la narration, le même procédé se passe dans le monde littéraire avec l'avènement du Nouveau Roman, par exemple ou la littérature du modernisme, l'écriture sous la forme du courant de conscience. Il nous semble que Rivette avec *Out 1* se portait dans la même direction. Dans l'interview avec Eisenschitz, Rivette avait décrit le projet comme « une sorte de synthèse brusque, et volontairement brusquée, de choses contradictoires, à quoi je pensais plus au moins, depuis plus ou moins longtemps.⁸¹ » Ainsi, nous pouvons constater que le film rivettien représente une écriture filmique sous la forme du courant de conscience, le metteur en scène révèle sa propre conscience au public, c'est une sorte de la séance psychothérapeutique.

Selon Francesca Dosi, l'*Histoire des Treize* balzacienne « a lieu dans l'espace labyrinthique parisien où se précise non la présence, mais l'absence du récit romanesque : si l'on exclut deux citations de *La Duchesse de Langeais*, il ne reste aucune trace, dans le film, de l'ensemble d'*Histoire des Treize*.⁸² » Des traces apparentes, ajoutons-nous. Puisque si nous analysons l'œuvre rivettienne plus profondément, nous y trouvons un Balzac « caché » presque partout.

Aucun personnage balzacien n'apparaît pas explicitement dans le film, mais en même temps nous pouvons associer Colin avec le général de Montriveau qui était épris par la duchesse de Langeais qui est représentée par le personnage de Pauline/Émilie dans *Out 1*. Bulle Ogier racontait dans l'interview sur le film : « Jacques m'avait donné comme fil directeur *La Duchesse du Langeais*, avec Jean-Pierre Léaud dans le rôle de l'amant de la duchesse, le colonel de Montriveau.⁸³ »

⁸⁰ Rohmer, Eric, *Préface à La Rabouilleuse, Lignées balzaciennes*, Paris, POL, 1992, p.XVIII.

⁸¹ Eisenschitz, Bernard, Fieschi Jean-André, de Gregorio, Eduardo, entretien avec Jacques Rivette, 1973.

⁸² Dosi, Francesca, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*, LettMotif, 2013, p.55.

⁸³ Frappat, Hélène, Entretien avec Bulle Ogier et Stéphane Tchalgadjeff, Cahiers du Cinéma, novembre 2015, p.76.

Après le premier rencontre avec Pauline dans sa boutique (épisode 4), Colin retrouve la voix en flânant dans les rues de Paris, le livre de Balzac à la main. Il est remarquable que ce soient des extraits qui appartiennent à *La Duchesse de Langeais* qu'il cite après cette rencontre :

Ces quatre personnages, illustres dans la sphère aristocratique dans l'almanach de Gotha consacre annuellement les révolutions et les prétentions héréditaires, veulent une rapide esquisse sans laquelle cette peinture sociale serait incomplète⁸⁴

Après la citation à haute voix, Colin choisit sa direction, comme si le livre l'indiquait, il l'utilise comme une sorte de boussole pour s'orienter dans l'espace, mais aussi dans la vie, si nous élargissons cette idée.



Épisode 4. Colin cite *La Duchesse de Langeais*

Le choix de cet extrait n'est pas dicté par un simple hasard. Premièrement, il contient le motif des chiffres qui est cher à Rivette (« quatre personnages ») et qui renforce le sentiment d'un mystère et la présence d'un complot. L'allusion à la « sphère aristocratique » nous donne à penser qu'il s'agit d'une société fermée, secrète et élitaire. Deuxièmement, il indique l'envie générale de Rivette de créer une « peinture sociale » avec son œuvre.

Nous pouvons de même observer un lien direct entre le personnage de Pauline et de la duchesse : tout comme l'héroïne balzacienne, elle porte les deux noms en même temps, Pauline et Émilie ; la duchesse s'est réfugiée à un monastère sous le nom de sœur Thérèse. Colin poursuit Pauline et lui met ainsi en danger, le général de Montriveau est aussi à la queue de la duchesse, elle est forcée de se retirer dans un monastère, Pauline se retire à l'Obade de la poursuite persistante de Colin :

⁸⁴ Balzac, Honoré de, *La Duchesse de Langeais in La Comédie humaine*, t.V p.1010.

La citation littéraire chez Rivette est donc le reflet d'un miroir opaque qui cache plus qu'il ne laisse voir et qui évoque ici une image brumeuse et insolite, ayant le charme d'une femme/chimère à l'identité composite.⁸⁵

Plusieurs intrigues, conspirations, mensonges mettent à l'évidence la liaison narrative entre l'œuvre littéraire et le film de Rivette. Dans l'épisode 6, Pauline en présence de Lili tue un garçon apparemment dangereux pour les Treize dans sa boutique et cache son cadavre dans le sous-sol. À ce point, il faut faire revivre le passage tiré de *l'Histoire des Treize* et placé sur le tableau noir de Colin :

le lecteur pendant quatre volumes, de souterrains en souterrains, pour lui montrer un cadavre tout sec, et lui dire, en forme de conclusion, qu'il a constamment fait peur d'une porte cachée dans quelque tapisserie, ou d'un mort laissé par mégarde⁸⁶

Encore une fois, nous voyons l'allusion à la présence des chiffres au sein du récit (« pendant quatre volumes »), Rivette choisit exprès les passages contenant des mots « chiffrés ». Ce passage qui apparaissait à tout début du film prévoit le spectateur des événements futurs (« pour lui montrer un cadavre tout sec » qui nous rappelle cet incident à la boutique de Pauline ou « d'un mort laissé par mégarde », l'allusion à la mort de Frédérique). La « porte cachée dans quelque tapisserie » est de toute évidence la porte menant au sous-sol de la boutique où Pauline et Lili ont caché le cadavre de ce jeune homme tué.



Épisode 5. La boutique de Pauline. Porte cachée

Le scénario dans *Out 1* est donc construit comme nous avons déjà indiqué à partir de jeux linguistiques, des allusions indirectes aux œuvres littéraires, des éléments propres à une nouvelle

⁸⁵ Dosi, Francesca, *Trajectoires balzacienes dans le cinéma de Jacques Rivette*, LettMotif, 2013, p.122.

⁸⁶ Balzac, Honoré de, *Histoire des Treize (Les trois volumes) : Nouvelle édition augmentée*, Arvensa Editions, 2014, p.8.

forme de narration. Même si le scénario du film n'est pas conçu de la manière conventionnelle, nous pouvons constater son importance colossale pour le déroulement des événements et pour le développement du thème et de la conception de metteur en scène.

Par la suite, nous allons aborder la question de la communication au sein du film, analyser les dialogues précisément les dialogues entre les personnages et en conclure sur leur contribution à l'esthétique de *Out 1*.

II.3. L'impossibilité de la communication dans *Out 1*

Dans cette partie de notre analyse, nous nous inspirons du terme émergé dans le cadre du cinéma d'Antonioni puisqu'il nous semble applicable à notre sujet aussi. Il s'agit de la fameuse tétralogie de l'Incommunicabilité, autrement dit tétralogie de l'incommunicabilité ou plutôt de l'impossibilité de la communication. Les quatre films qui sont réunis par ce terme, *L'Avventura* (1960), *La Nuit* (1961), *L'Éclipse* (1962) et *Le Désert rouge* (1964), imposent une nouvelle conception du récit, « égal à la littérature » avec des personnages incapables de communiquer entre eux. Les motifs majeurs de ces films sont l'enfermement, la solitude, l'incompréhension, la fragilité des relations humaines, la fuite devant la réalité.



L'Avventura (1960)



La Nuit (1961)



L'Éclipse (1962)



Le Désert rouge (1964)

Même si nous ne pouvons pas égaler les œuvres d'Antonioni et *Out 1* de Jacques Rivette, il nous semble important pour le développement de notre réflexion autour de la communication dans le film rivettien d'analyser certains aspects communs des œuvres en question. Pour justifier notre comparaison, il faut tout d'abord souligner que les films étaient réalisés dans la même époque et dans à peu près les mêmes conditions sociales en Italie et en France, la déception et le désenchantement prévalaient dans l'esprit des populations. Entre les autres points communs, nous pouvons souligner le rapport à l'espace d'Antonioni qui est proche à celui de Rivette, les emprunts documentaires qui sont présents chez les deux metteurs en scène, le travail avec le corps des acteurs, l'ambiguïté et la multitude d'interprétations possibles.

Le thème du langage était important pour les deux cinéastes, mais ils le traitaient de manières différentes : Antonioni essayait d'effacer le langage verbal de ses films, tandis que Rivette l'utiliser comme un instrument majeur pour montrer la même impossibilité de la communication. Par la suite, nous tenterons de présenter la façon dont Rivette crée une atmosphère de l'incommunicabilité dans *Out 1*.

L'hypothèse majeure de notre étude est que *Out 1* est un film qui est conçu à travers des questions linguistiques. Et le langage en étant le moyen le plus répandu et classique dans l'échange verbal joue logiquement un rôle primordial dans la communication entre les êtres humains. C'est pourquoi la question de la communication devient aussi centrale pour le film rivettien.

Dès les premières séquences du film, nous sommes jetés sans aucune préparation dans le travail autour du langage. Au début, ce sont les deux groupes théâtraux qui reconstituent le moment de la naissance du langage, montrent le monde avant le langage, sauvage, désordonné et inconscient, et après l'apparition de cet instrument de la communication. Ils cherchent des instruments pour exprimer les difficultés des humains dans ce processus de transition entre ces deux mondes. Ils avouent la complexité de ce passage et étudient des possibilités pour transmettre aux spectateurs l'importance de cet événement dans l'histoire humaine.



Épisode 1. Répétitions de la troupe de Thomas

Ensuite dans le film, nous rencontrons le personnage du faux sourd-muet Colin qui apparemment renonce au langage comme une forme de révolte contre le monde parlant. En même temps, il joue le rôle du messager au début du film quand ils distribuent ces billets avec des messages du destin. Il communique avec le monde extérieur de cette manière étrange parce qu'il a besoin de la communication comme tous les êtres humains. Son mutisme est ainsi un masque, sa propre façon de se défendre contre la cruauté du monde adulte.

À cet égard, il est remarquable que le personnage de Pauline qui lui incite à retrouver sa voix dans l'épisode 4 du film ait incarné par Bulle Ogier qui dans le film précédent de Rivette *L'Amour fou* interprète Claire, une jeune actrice qui s'enferme devant le monde extérieur, elle fait ainsi « le trajet inverse du sourd-muet d'*Out 1*. [...] Elle franchit à reculons les étapes qui conduisent de l'être humain à l'animal, de l'adulte à l'enfant, l'infans, celui qui ne peut pas parler.⁸⁷ »



L'Amour fou (1969). Claire dans sa chambre

Ainsi le personnage de Claire est un double de Colin de *Out 1*. Nous pouvons soupçonner la présence de la communication même parmi les différentes œuvres rivettiennes. Le mari de Claire la compare dans le film avec un enfant ou un animal, les deux êtres qui ne peuvent pas accéder au langage : « Et toi tu as l'air d'un pauvre chien triste. D'une enfant qui aurait perdu

⁸⁷ Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001, p.39.

son enfance. » La sympathie entre les personnages de Colin et Pauline dans Out 1 peut être alors expliqué par la présence de cette affinité qui vient de la vie passée de Pauline ou de l'actrice qui l'incarne.

L'absence de la compréhension entre les personnages se précise entre autre dans les scènes où ils parlent des différentes langues. Par exemple, dans la scène de dispute entre Frédérique et Marlon (Jean-François Stévenin), tout au début Frédérique lui pose plusieurs questions qui restent sans réponse et enfin il lui répond en anglais : « Listen baby, when you're talking to Marlon, you watch him in front ».



Épisode 3. Marlon et Frédérique dans un café

De ce malentendu à cause de différences entre les langues vient une dispute qui finit par la violence. Rivette nous montre que se passe quand les hommes ne se comprennent pas.

Une situation pareille avait lieu dans l'épisode avec des pornographes (Bernard Eisenschitz et Pierre Cottrell) quand Frédérique essayait de les escroquer dans un café. Après une conversation courte et agressive, au moment où la confrontation a atteint une culmination, les pornographes commençaient à s'adresser à Frédérique en anglais : « Listen, what do you want ? »



Épisode 2. Frédérique avec des pornographes

Dans les deux situations décrites, chaque fois que les hommes (les adultes, on peut dire) sentaient leur impuissance et défaillance, ils faisaient appel à la violence, aux mots étrangers, c'est-à-dire, mettaient fin à la communication constructive et propre, même avec un enfant.

Encore un moment intéressant dans le film au point de vue de la communication serait la scène avec le jeu d'échecs. Là où Frédérique entre dans l'appartement de Warok, elle avoue qu'elle n'a jamais vu quelqu'un qui joue aux échecs tout seul. Warok lui répond que « ce n'est pas une activité anormale. »



Épisode 4. Frédérique dans l'appartement de Warok

Nous pouvons entendre par le d'échecs la communication entre les deux individus, elle est comparée par Rivette avec un jeu d'échecs ou bien d'échec dans le sens d'une défaite, l'insuccès, encore un jeu de mots. Chaque interlocuteur joue le coup, lance une phrase, après vient une réponse de son adversaire, le but est d'infliger à son adversaire un échec et mat. Selon Rivette, la communication est alors un jeu dangereux, une activité presque mathématique avec des conséquences.

Ensuite après l'explication des origines de l'expression « échecs et mat », Frédérique remarque que « c'est marrant que les Français ne peuvent pas parler français », ce qui signifie autrement dit qu'ils n'arrivent pas à communiquer dans la même langue. Tous les hommes sont parfois des étrangers dans la communication, ils n'arrivent pas à trouver le langage commun.

La communication coûte cher aujourd'hui dans le temps où nous manquons toujours du temps. Cette pensée nous pouvons retenir du premier dialogue entre Béatrice et un ethnologue mystérieux avec lequel elle fixe des rendez-vous pour « parler un peu ». Dans l'épisode 2, elle est venue en retard et ne pouvait pas rester et parler avec lui. Cette séquence est introduite justement pour faire parvenir au spectateur cette information et un proverbe malgache dont se souvient l'ethnologue tout à coup : « Je suis un chardon au bord de la route, ce n'est pas pour vous faire tomber, mais pour vous retenir un peu à fin que nous parlions ».



Épisode 2. Béatrice et l'ethnologue

La communication est devenue un luxe maintenant et la communication mutuelle est un rêve presque impossible. Comme le dit le même ethnologue dans l'épisode 5 : « Chacun prend tout ce qu'il veut » de la communication. Et ensuite, si nous utilisons ses propres mots, nous en tirons la conclusion que chacun « prononce un monologue aux autres, au lieu de dialoguer avec d'autres, au lieu d'apprendre aux autres à réfléchir sur eux-mêmes ».

Alors, la communication d'aujourd'hui, selon Rivette, est devenue plutôt un monologue, un exercice en dialectique pour s'affirmer, tandis que initialement c'était la manière de s'enrichir et d'apprendre quelques chose sur le monde extérieur et sur soi-même. On parle, mais ne communique pas, parce qu'on n'entend pas les autres. Tout le monde « est dans un monde clos, et cela est le cas de beaucoup de gens, de beaucoup de professions », comme le dit l'ethnologue. Les hommes jouent sur des mots, ils ne les perçoivent pas au sérieux, c'est un jeu pour eux dans lequel il faut toujours gagner.

Cette impossibilité de communiquer tout simplement mène aux tragédies. Comme dans le cas de l'amour tragique entre Colin et Pauline. Ils n'osent pas à confesser leurs sentiments directement l'un à l'autre, ce qui crée une situation en même temps comique et tragique. Dans la scène de la déclaration d'amour faite par Colin dans la boutique de Pauline en sa présence mais pas directement à elle, tout semble ridicule.



Épisode 5. Aveu d'amour

Après son discours passionné, Colin entre dans la chambre où se trouve Pauline qui fait semblant de n'avoir entendu rien et de ne pas remarquer pas l'attitude de Colin et son anticipation d'une réponse.

Selon l'idée de Rivette, pour atteindre le niveau de la communication ancienne, il faut repartir à zéro. C'est pourquoi dans l'épisode 6 du film, les membres de la troupe de Thomas s'entraînent avec l'exercice de « bonjour » où ils imitent la situation de la rencontre et disent « bonjour » l'un à l'autre.



Épisode 6. L'exercice de « bonjour »

La manière dont sont construits les dialogues dans *Out 1* souligne cette absence de la compréhension et de la volonté de parler sérieusement. Nous avons déjà évoqué la fameuse scène entre Colin et Sarah dans l'épisode 7 vers la fin du film où les personnages sont l'un à côté de l'autre, mais en même temps ils sont très loin l'un de l'autre. Le silence qui s'installe, des longues pauses, les questions sans réponses. Encore une fois dans le film les personnages parlent une langue étrangère, mais cette fois une langue qui n'existe pas, une langue imaginée. Le spectateur n'entend pas une moitié des mots, il y a un effet d'effacement de la langue.

Certaines répliques manquent du sens. Par exemple, Sarah demande à Colin : « Est-ce que vous êtes fort ? » Et il lui répond : « Je fais des pirouettes. » Il semble que les personnages prononcent des monologues, sans essayer de dialoguer.

Au moment où Sarah dit à Colin : « Parlez avec moi », elle lui prend à la main et ferme des yeux comme si elle communiquait plutôt avec son corps, son âme, sans des mots verbaux. Colin demande à Sarah de lui raconter une histoire d'une certaine princesse qui est « insaisissable », tout comme la langue et le principe de la discussion chez Rivette.



Épisode 7. Colin et Sarah

Dans la même discussion entre Colin et Sarah, le spectateur peut être déstabilisé par l'absence de certaines phrases, surtout des phrases clés pour la compréhension du sujet. Rivette essaye de cette façon de montrer l'impossibilité de la communication dans les conditions quand les interlocuteurs ne sont pas des complices. La communication, selon Rivette, c'est une conspiration :

Une conversation, comme un film, est réussie à condition d'être efficace. Or, dans les films de Rivette, la parole n'est pas ce « simple moyen d'action sur les autres » qui aide à manipuler les complices. Rien de moins rivettien que la rhétorique, cet art du langage parvenu à l'âge adulte. Une conversation est efficace lorsqu'elle rend réel le monde que ses complices inventent.⁸⁸

Comme le dit un des personnages dans *Out 1* : Si vous m'entendez, c'est que je parle. Alors, la communication a lieu quand une personne parle et une autre lui entend. C'est tout simple, mais cela n'arrive pas tout le temps.

Dans le film, il existe beaucoup de formules qui nous renvoient cette idée de la complicité dans la communication. À cet égard, le dialogue entre Lucie et Warok dans l'épisode final du film présente un intérêt particulier pour notre analyse. Dans un moment donné, Warok dit à Lucie une phrase assez paradoxale au premier regard: « ce que tu me disais tout à l'heure, fin, ce que tu ne m'avais pas dit. » Il nous semble qu'ici réside la raison majeure pour l'incommunicabilité : existence des secrets entre les interlocuteurs, ils ne sont pas des complices, s'ils cachent l'information et leurs vrais sentiments l'un de l'autre.

Ensuite dans le même épisode, nous entendons le dialogue suivant :

- Ça t'intéresse ?
- Non, non, pas du tout, je posais cette question...
- Par simple curiosité ?
- Par la bêtise...

⁸⁸ Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001, p.192.

- Qu'est-ce que tu cherches ? Tu veux me piéger ?



Épisode 8. Lucie et Warok

Nous pouvons supposer que selon l'idée du film si nous ne considérons pas notre interlocuteur pour un complice, si nous le traitons comme un adversaire, tout comme dans ce jeu d'échecs, nous allons toujours sentir une sorte de danger, nous allons attendre des pièges partout et ne pas confier nos pensées les plus intimes et vraies. Les adultes, selon Rivette, font souvent semblant d'être intéressés, ils posent des questions justes pour être correct, juste parce qu'il est d'usage. Cela les mène à une communication fictive et manquante, à l'absence de la communication sincère et vraie.

Dans le même épisode, pendant cette discussion entre Lucie et Warok, Colin entre dans l'appartement de Warok tout à coup pour communiquer qu'il abandonne cette chasse aux Treize. Il disait : « J'ai trouvé le Sphinx, mais je n'ai pas trouvé l'amour. Parce que j'ai posé à ce Sphinx une question et c'était une question mal posée. » Dans cette phrase, le dialogue est élevé au niveau presque sacré. À cause d'une question mal posée, Colin a perdu son amour et oublie toute cette enquête qui lui avait tellement fasciné. Il ajoute avant de partir : « Et je vous laisse à vos conversations mondaines. » Cette dernière phrase de Colin devait signifier qu'il admet qu'il ne fait pas partie du groupe, qu'il est *out*, out de ce jeu d'adultes, de la société mondaine avec leurs phrases longues, ambiguës mais paradoxalement sans aucun sens.



Épisode 8. Colin chez Warok

Ensuite, de la conversation entre Lucie et Warok, nous comprenons que le mystérieux personnage de Pierre qui n'apparaît jamais dans le film avait désigné Colin comme son messager pour reprendre le contact avec le groupe parce qu'il ne peut pas parler avec des membres directement après certains incidents dans le passé. Ainsi, le jeune homme devient un homme de paille, un jouet dans les mains des adultes qui n'arrivent pas à communiquer que par l'aide d'un intermédiaire. Et cette absence de la communication dans leur groupe avait provoqué une série d'événements tragiques dans les vies de deux enfants.

Somme toute, il nous semble évident que Rivette est particulièrement intéressé par la question de l'incommunicabilité qui était dans l'air dans les années 60. Dans *Out 1*, il l'utilise pour développer sa réflexion sur le langage au sens plus large. Ensuite dans notre analyse, nous tenterons d'étudier les enjeux derrière cette réflexion, nous allons aborder la question de la révolte dans le film, politique et artistique, puisqu'en étant une peinture de la société, l'œuvre de Rivette traite des thèmes universels et essaie de donner des réponses aux questions modernes, de présenter sa propre recette du bonheur en n'imposant rien.

Troisième partie. L'enjeu du langage dans le film

III.1. Langage comme instrument de la révolte politique dans *Out 1*

L'idée c'était de retrouver, en 70, des gens qui avaient changé le monde ou eu le sentiment qu'ils allaient changer le monde en 68, qui s'étaient perdus de vue entre-temps, et qui n'avaient pas changé le monde.⁸⁹

Tous les participants du film, les acteurs, les producteurs, la coréalisatrice, se trouvent d'accord dans le fait que *Out 1* décrit la condition de la société française après les événements de 68. Dans une interview, Rivette avait décrit le projet de la manière suivante : « Je pense que ce que le spectateur devrait savoir en tout cas de ce film c'est qu'il était tourné [...] en avril-mai 1970, deux années donc après certains événements qui ont fait du bruit, pas seulement à Paris, dans toute l'Europe et même aux États Unis... »⁹⁰

Ensuite dans la même interview, le metteur en scène appelle la situation après mai 68 « le vaudeville » qui donne « un sujet pour la comédie ». Selon Rivette, deux ans après les événements, la population se trouvait dans un état d'attente de l'action qui sera à nouveau possible. Un vide s'instaurait dans la vie sociale et politique, on essayait « d'entretenir une sorte d'un faux enthousiasme, une fausse énergie⁹¹ » et le film décrivait notamment cette usure dans la période de crise. Cette pensée est exprimée dans l'épisode 8 pendant le dialogue entre Lucie et Warok. Les phrases comme « on en a parlé ensemble, il y a deux ans » ou encore « deux ans, c'est peut-être un peu une veille histoire » font une allusion très claire à 68. Ensuite, Warok parle « des raisons sentimentales » qui attachent Lucie au groupe, c'étaient pour les mêmes « raisons sentimentales » que les participants de ces événements continuent par inertie à se réunir et discuter les sujets connus pour longtemps et ne pas agir après toutes ces discussions multiples.

L'abondance des mots sans aucun sens, des dialogues perpétuels, l'absence des vraies actions, ce sont des caractéristiques répandues des politiciens, c'est exactement des raisons pour lesquelles ils sont critiqués souvent. Nous pouvons supposer que le film pose ainsi les questions suivantes : Cela veut dire exactement quoi, faire de la politique ? Qui sont ces hommes

⁸⁹ Schiffman, Suzanne, interview inédite in Orléan, Matthieu, «Des cinéastes pris par 68 » dans *Cinéma 68, textes et entretiens réunis par Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p.259.

⁹⁰ Rivette, Jacques, in *Les Mystères de Paris : « Out 1 » de Jacques Rivette revisité*, Fischer, Robert, Reichart, Wilfried, Carlotta 2015.

⁹¹ Idem.

qui s'en occupent ? Comment peut-on décrire le langage qu'ils utilisent pour atteindre ses buts ? Pourquoi présente-t-il un tel intérêt pour ces gens ?

Nous essayerons par la suite de répondre à ces questions du point de vue exprimé dans le film, selon notre avis. Les politiciens, selon Rivette, font partie du monde d'« adultes », ils ont le pouvoir, ils pensent qu'ils sont pleins de sagesse, d'expérience, et qu'ils sont autorisés d'instruire les « enfants ». Ce sont notamment les deux mondes, *in* et *out* qui s'affrontent dans le film. Les deux enfants, Colin et Frédérique, entreprennent des tentatives pour pénétrer ce monde antagonique, mais ils subissent une défaite, parce qu'ils ne sont pas préparés, dans ce jeu dialectique ils seront toujours les perdants, les outsiders. La parallèle avec la révolte d'étudiants en 68 est évidente. Colin est présenté par Warok comme un élève de Pierre, Frédérique se présente elle-même comme « presque étudiante » dans divers extraits. Le monde des enfants/d'étudiants pêche l'inspiration et la force dans les livres (tout comme Colin qui est indissociable de ses nombreuses œuvres littéraires qu'il porte toujours avec lui) et dans leur connaissance scolaire et académique. Ils sont ainsi des idéalistes et des utopistes puisque la réalité, c'est autre chose.

Frédérique qui possède cette allure d'Alice carrollienne est présentée dans le film comme une rêveuse qui chante des chansons enfantines, pose des questions aux adultes et pense tout naïvement qu'elle peut escroquer le monde d'adultes. Analysons une des nombreuses comptines qu'elle cite dans le film :

Frédéric, Ric, Ric,
Dans sa petite boutique
Marchande d'allumettes,
Dans sa petite brouette,
Parcourant les villes
Comme un imbécile,
Son chapeau tortu
Comme un morue,
Les mains dans ses poches
Comme un Espagnol.
T'es toi qui gagnes,
T'es toi qui perdes.

Tout d'abord, il faut remarquer que c'est une vraie comptine suisse, même si un peu changée par Rivette. En particulier, au lieu de « chapeau tortu », il s'agissait de la « blouse à l'envers » dans la version originale. Cela pourrait renvoyer le spectateur au chapeau rouge de

Frédérique qu'elle a l'habitude de porter quand elle va « à la chasse aux loups » qu'elle escroque dans les cafés parisiens.



Épisode 3. Frédérique avec son chapeau rouge

Le motif de flâneuse (« parcourant les villes ») est sans doute aussi présent dans le film et associé notamment avec Frédérique et son double masculin Colin. Ensuite, l'« imbécillité » des enfants (« comme un imbécile ») est souvent soulignée dans *Out 1*, comme nous avons remarqué à plusieurs reprises.



Épisode 3. Frédérique chante la comptine sur le palier

En ce qui concerne la fin de la comptine, notamment l'ajout « T'es toi qui gagnes, t'est toi qui perds », c'est une invention complète de Rivette. En prononçant les mots « T'es toi qui gagnes », Frédérique pointe le doigt sur le spectateur et en prononçant « T'es toi qui perds », elle tourne le doigt vers soi-même. Ce geste exprime le caractère fataliste de son esprit, elle prévoit la défaite, mais se lance quand même dans cette aventure parce qu'elle « n'est pas une autruche » comme elle dit à Lucie : « C'est pas vrai, j'suis pas une autruche, j'veux pas qu'on me traite d'autruche ».

Après s'être déguisée en homme, Frédérique rencontre Renaud, le jeune homme qui probablement fait partie du groupe ou est en train de s'initier, et lui explique avec un air sage et expérimenté : « Pour réussir dans la vie, il faut d'abord s'organiser, il faut prendre ses risques et pas avoir peur. »



Épisode 6. Frédérique donne des conseils à Renaud

Dans cet épisode, Frédérique joue le rôle d'un adulte, tout comme elle joue le rôle d'un homme, en utilisant des formules, des mots qu'elle a déjà entendus quelque part. Elle essaie de convaincre soi-même que cela soit une vérité.

Encore une comptine chantée par Frédérique peut être intéressante de point de vue de rapports entre le monde d'adultes et le monde de la politique.

Arlequin tient sa boutique
Sur les marches du palais.
Il enseigne la politique
À tous ses petits sujets.

Ah, monsieur Po !
Ah, monsieur Li !
Ah, monsieur Che !
Ah, monsieur Nelle !
Ah, monsieur Polichinelle !

La version originale de cette chanson enfantine ne contient pas l'allusion à la politique. Voici le passage original :

Arlequin tient sa boutique
Sur les marches du palais.
Il enseigne la **musique**
À tous ses petits **valets**.

Ainsi, la musique, autrement dit l'art, est remplacée par la politique dans le vers, mais aussi dans la vie réelle et dans les conditions modernes où il existent des maîtres (Frédérique appelle Lucie « maître Lucie de Graf ») et des sujets qui sont enseignés par les premiers. La question que pose Rivette est ainsi : Qui sont ces maîtres ? Et pourquoi sont-ils autorisés d'enseigner les autres ?

La fin de cette comptine est encore un jeu de mots et un message chiffré puisque le nom de Polichinelle (Monsieur Polichinelle) qui dans la comptine devait signifier le personnage du théâtre de marionnettes peut être de même traité, notamment dans le contexte du film rivettien, dans sa définition familière, comme « un homme ridicule par sa facilité à changer d'opinions au gré des circonstances ou de l'influence de quelqu'un⁹² », alors un politicien classique, selon l'opinion répandue.

Dans le dernier épisode du film, dans la scène où Lili raconte à Thomas sa décision de quitter l'activité théâtrale, il lui pose la question : « Qu'est-ce que tu vas faire ? » Et elle donne une réponse inattendue : « Je vais faire la politique. »



Épisode 8. Lili et Thomas sur la plage d'Obade

Entre ses deux activités, l'art et la politique, Lili choisit finalement la politique, c'est aussi un jeu, même si cruel et après son passé d'actrice et ses nombreux exercices dialectiques, cela devient un choix presque logique.

Dans une interview, Rivette avait commenté sa fascination par des films du cinéaste hongrois Miklós Jancsó en évoquant la liaison entre la politique et le monde enfantin :

Dans tous les films de Jancsó, c'est vraiment la récréation : ce sont des enfants qui sont dans la cour de récréation entre deux classes, et qui font des groupes, des rondes. C'est le jeu politique complètement : c'est la politique comme jeu, le jeu comme politique, tout l'arsenal des signifiés révolutionnaires figés, remis en circulation... Et quand je dis enfantin, ce n'est pas du tout péjoratif.⁹³

Dans le monde du cinéma rivettien, ce sont toujours les enfants qui sont sacrifiés et l'innocence enfantine est abusée. Colin admet dans le dernier épisode du film à Warok et Lucie :

⁹² Larousse, dictionnaire de langue française en ligne.

⁹³ Eisenschitz, Bernard, Fieschi Jean-André, de Gregorio, Eduardo, entretien avec Jacques Rivette, 1973.

Je vais très bien depuis que j'ai compris que votre Histoire des Treize et de ces hommes qui voulaient tenir toute une société dans leurs mains était un fantasme d'adolescents, une supercherie, et je dirais même un fantasme idéologiquement faux. N'empêche que ce fantasme m'a emmené très très loin dans un cauchemar épouvantable, où j'ai frôlé la folie, où j'ai frôlé la mort.

Tout à la fin du dernier épisode du film, nous voyons Colin distribuant les messages du destin dans un café parisien. Ainsi, nous pouvons supposer qu'il est retourné à son activité initiale et qu'il a abandonné ces « fantasmes d'adolescents », ces jeux macabres. La vie continue comme si rien n'aurait passé. Après un tel bouleversement social qui était mai 68, rien n'était changé fondamentalement dans la société française aussi, les politiciens continuent à mener leurs intrigues et enseigner leurs « sujets » ; les étudiants ont été trompés par un espoir faux et par un enthousiasme illusoire.

Ainsi, l'œuvre de Rivette, nous semble-t-il, s'inscrit très bien dans la tradition dystopique puisque *Out 1* représente sans doute une contre-utopie, une négation, une anticipation sociale dans les tons sombres. Le film ne contient pas des formules concrètes, mais en même temps il suggère d'une manière adroite qu'il s'agit d'une critique du système politique et des conditions sociales. Les films de Rivette, et *Out 1* en premier lieu,

portent en eux la foi 68, pure et dure. Elle est l'Être des films latent et refoulé, leur sujet caché. Ambiguïté : 68 n'a jamais été aussi réel qu'à cet endroit du cinéma, parce que Rivette montre à la fois l'époque et la sublimation de l'époque, le document et l'ailleurs.⁹⁴

Et comme le langage est souvent utilisé par la politique comme un instrument du contrôle de la pensée du peuple, il est bien clair que Rivette a recours à ce thème dans son film pour mettre en valeur l'importance de cet instrument dans le but de la manipulation.

Presque toutes les œuvres dystopiques traitent le thème du langage manipulateur, il suffit de se souvenir de la novlangue inventée par George Orwell dans son roman *1984* devenu un classique dans le genre, la politique langagière d'Hitler, ses « gros mensonges » ou bien la langue du bois des parties socialistes. Ce type de discours est caractérisé par un effacement du sens, l'inversion de la logique, des constructions vagues, sans beaucoup de sens et sans idées essentielles et concrètes qui masquent des contradictions et des mensonges.

Cette absence du concret est un des procédés majeurs dans le film. Les sociétés secrètes y « restent particulièrement opaques et indéchiffrables, systématiquement évoquées sous la forme d'un *Ça* ou d'un *quelques chose*.⁹⁵ »

⁹⁴ Orléan, Matthieu, « Des cinéastes pris par 68 » in *Cinéma 68, textes et entretiens réunis par Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p.257.

Dans ce sens, le dialogue entre Thomas et Colin qui se présentait comme un journaliste de « Paris jour » pour poser des questions sur la pièce d'Eschyle peut être analysé en détail :

- Derrière *Prométhée*, il n'y a pas certaines significations ... ?
- Derrière *Prométhée* ? Ah si, il y a beaucoup de significations. [...]
- À travers des gestes ou des mots, ne vous cherchez pas exprimer quelque chose, quelque chose d'autre...?
- Pour vous, *Prométhée*, ce n'est pas un point de départ à quelque chose que vous avez à exprimer... un discours autre ou quelque chose comme ça, enfin ?
- Non, en gros, *Prométhée* est une œuvre assez chiffrée, c'est une chose qui est extrêmement complexe est, moi, j'essaie, si vous voulez, de créer à travers des choses que je connais de l'existence et ... voilà.



Épisode 6. Colin interviewe Thomas

L'enfant et l'adulte parlent du même sujet, ils se comprennent parfaitement bien, mais ne prononcent pas directement les mots clés en préférant d'utiliser plutôt des formules vagues comme « certaines significations », « quelque chose d'autre », « un discours autre », « quelque chose comme ça », « les choses que je connais ».

Thomas joue avec Colin en l'agaçant par son discours controversé, en ne disant ni « oui », ni « non », il est comme un chat avec une souris. L'adulte se sent dans une position supérieure et il éprouve une sorte de complaisance de ce fait, il nourrit l'imagination et les phantasmes de Colin, mais lui empêche en même temps d'arriver à la saturation de sa curiosité.

Thomas mentionne le caractère chiffré de la pièce, cependant cela peut être interprété d'une manière innocente aussi ; cela peut dire grande chose, mais aussi rien du tout. Désespéré, Colin fait appel au roman de Balzac, sans aucune explication, il lit l'extrait issu d'*Histoire des Treize*. C'était une provocation enfantine qui n'avait pas l'effet attendu. Thomas commençait à raconter que le roman lui a amené à faire connaissance avec un jeu qui s'appelle « Le jeu des

⁹⁵ Idem, p.258.

Treize », il ajoute : « C'est une patience. » Il est remarquable que Thomas utilise exactement le mot de « patience » tandis qu'il est en train d'exercer la patience de Colin, un cruel jeu de mots. Selon Thomas, ce jeu est « difficile à gagner, il y a peu de chances ». Et la question de Colin, « Mais je peux essayer ? », reste sans réponse.

Le double féminin de Colin, Frédérique fait sa propre enquête et interroge Warok dans un café sur le sujet du rôle de l'art dialectique dans une secte.



Épisode 6. Frédérique et Warok parlent de la dialectique

Elle explique que son point de vue sur la question de la dialectique est « plutôt marxiste », ce qui va dire qu'elle la voit comme un méthode qui

rejoint le schéma de la lutte des classes, que Marx et Engels voient comme la clé de l'économie politique : à la thèse du communisme primitif succède l'antithèse de la société marchande mue par la lutte des classes, qui devra elle-même faire place à la synthèse d'une société sans classes, qui deviendra le nouveau communisme.⁹⁶

La dialectique marxiste est connue pour son côté révolutionnaire et radical, les traits qui sont traditionnellement plus attirants pour les jeunes, comme Frédérique par exemple. Tout comme Colin, Frédérique est venue pour avoir des réponses concrètes à ces questions, mais finalement, elle devient l'interrogée. L'adulte lui fait exprimer son propos naïf sur des sociétés secrètes parce qu'il possède des techniques rhétoriques, parce qu'il est rompu aux affaires de conversation.

Frédérique explique ainsi que, selon son propre avis, la raison pour laquelle les gens créent des groupes est qu'ils « ont marre d'être commandés par d'autres et disent 'c'est notre tour' ». C'est très étroit comme réponse, mais en même temps c'est la vérité, même historique. Les adultes ne répondent jamais aux questions sérieuses et complexes, ils ont toujours des prétextes et des formules préparées comme dans le cas de Warok par exemple : « C'est une grande question. Et vous même, qu'en pensez-vous ? »

⁹⁶ Piettre, André, *Marx et marxisme*, Presses universitaires de France, 1966, p.30.

Il est clair que Frédérique parle de la politique en parlant des sociétés secrètes et de la dialectique. À un moment donné, où elle commence à expliquer le fonctionnement d'un groupe, elle dit : « C'est comme dans la politique. »

Ensuite, d'une manière voilée, en parlant des lettres qu'elle a trouvées, Frédérique décrit le projet de Rivette : « C'est comme un code, vous savez, un truc, on comprend rien, puis, ça parle de plein de choses. Et c'est très secret. »

Le dialogue entre Warok et Frédérique ressemble à un échange d'opinions de deux parties après les événements de mai 68, c'est comme une récapitulation, les questions que les deux parties ne pouvaient pas se poser à l'époque. Tout froidement, l'adulte Warok incite l'enfant Frédérique à réfléchir sur des buts, sur l'organisation et sur des résultats de cette révolte.

Tout d'abord, Frédérique explique la raison pour cet éclatement social : « Moi, je pense que si là-haut, il n'y plus personne qui va commander, moi, je veux bien aller, pour que je sois libre, pour que je fasse ce que je veux ». Autrement dit, le but était tout simple : la liberté. Trop simple même, peut-être pour y parvenir, trop vague, trop obscure, trop indéfini. Et « dans cette perte de frontalité, dans cette déprise poétique, le langage lui-même subit une constante dérive qui l'empêche d'adhérer complètement aux événements dont il est le support.⁹⁷ » Le langage ainsi joue le rôle d'un instrument pour cette révolte, mais en même temps, il est la raison de son échec, il confirmait l'incertitude qui régnait dans la société.

Au travers du langage, le metteur en scène dénonce la fragilité de cette tentative, l'absence de la cohésion, de la clarté, d'une boussole qui pourrait guider les participants. Dans son article sur mai 68, Matthieu Orléan donne une très juste description du projet rivettien :

Rivette est, peut-être, des cinéastes français, celui qui a le mieux rassemblé l'emphase du groupe consacrée par Mai 68, menace qui est venue nourrir de l'intérieur le cinéma de ces années-là, non seulement comme un thème mais comme un horizon absolu contre lequel tout vient buter.⁹⁸

Le langage dans *Out 1* sert à construire un complot et c'est le seul moyen dont les membres des sociétés secrètes disposent, dans le film et dans la vie réelle, selon Rivette. Ils s'enfuient de la réalité derrière des mots, des phrases ampoulées, ainsi ils cachent l'absence d'actions réelles et leur dépaysement. Ils essayaient d'imiter le discours politique, mais ils se perdent et avouent leur défaillance en abondant le projet, ici nous pouvons se souvenir du cri de détresse de Thomas sur la plage d'Obade qui clôt le film et incarne le désespoir de la génération des rêveurs entière.

⁹⁷ Orléan, Matthieu, « Des cinéastes pris par 68 » dans *Cinéma 68, textes et entretiens réunis par Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p.258.

⁹⁸ Idem, p.260.

III.2. Langage comme instrument de la révolte artistique dans *Out 1*. La mise-en-scène d'une subversion

Nous ne nous sommes pas quittés pendant cinq semaines – en continuant à parler, pas forcément du film, mais de tout le reste autour, et tout s'intégrait de soi-même ; et le lendemain, au tournage, nous continuions la conversation de la veille. Au montage, ça a été la suite, la même chose, avec d'autres personnes, avec les monteuses, et encore parfois avec les gens du film qui revenaient me voir, et la conversation continuait.⁹⁹

Pour Rivette, chaque film était un complot, entre les membres d'équipe au premier lieu, chaque film représente, selon lui, une histoire de son tournage qui est compréhensible dans son intégralité, pour les initiés. Faire des films est alors une activité presque sacrée pour lui, la projection devient ainsi une cérémonie d'initiation. Par rapport aux œuvres de Rivette, on entend très souvent des appellations comme « fantôme », « mystère », « secret », elles sont presque oubliées, certaines entre eux, comme notamment *Out 1*, étaient perdues et doivent beaucoup à quelques enthousiastes cinéphiles qui avaient le courage de les retrouver et restaurer dans le mémoire culturelle collective.

Rivette était toujours en-dehors, hors-champ, *out*, même parmi ses collègues de la Nouvelle Vague, il n'était jamais une figure centrale, plutôt une éminence grise. Jean Douchet se souvient : « Le grand discoureur c'était Rivette. C'était l'âme secrète du groupe, le penseur occulte, un peu censeur. On l'appelait d'ailleurs le père Joseph.¹⁰⁰ » Et comme l'avait dit un de ses personnages, Claude (Laurence Côte) dans son film *La Bande des quatre : Malheur au marginal quand il sort de sa marge !* » Il ne l'avait sorti jamais. Et *Out 1* est la meilleure illustration de sa marginalité. Son producteur Stéphane Tchalgadjeff se souvient du commencement du projet :

La télé n'a pas voulu y participer. Donc on s'est lancé dans cette aventure qui était folle et qui était belle, sans savoir si le film durerait six heures, douze heures, dix-huit heures ou vingt-quatre heures ! Les acteurs avaient une sorte de schéma, mais ils avaient aussi toute latitude de mener l'histoire dans des directions qu'ils pouvaient imaginer.¹⁰¹

Le film était une expérimentation pure dans tous les domaines. Sa durée colossale, l'absence du scénario dans une forme classique, la façon de travail avec des acteurs, la

⁹⁹ Rivette, Jacques, « L'Art de la Fugue », Cahiers du Cinéma, №26, août-septembre 1953, p.50.

¹⁰⁰ Douchet, Jean, « Godard au temps des Cahiers », Art Press, hors série №4, janvier-février 1985, p.70.

¹⁰¹ Tchalgadjeff, Stéphane, « En dehors » in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001, p.146.

conception ; il reflétait très bien le temps de son tournage, l'après 68 dont nous avons déjà parlé précédemment. L'art, le cinéma y compris, cherchait d'autres formes d'expressions, après une telle rupture dans la société, il était impossible de sauver les apparences et continuer dans la même direction, il fallait formuler des questions urgentes correctement. Rivette s'est rendu vers l'inconnu qui semblait dangereux, mais qui était en même temps « un conte de fées¹⁰² », magique et attirant. C'était une révolte artistique, une réponse du cinéma aux événements du mai 68.

Au départ, il faut remarquer que le monde du cinéma s'engageait dans les événements d'une manière directe, c'est pourquoi ce thème est particulièrement proche et sensible pour des cinéastes de la Nouvelle Vague qui étaient majoritairement liés aux manifestations et y participaient vivement. « L'affaire Langlois », la nouvelle autour du remplacement de l'ancien chef de la Cinémathèque, avait enflammé le milieu du cinéma et entraîné les manifestations suivantes initiées par des étudiantes qui envahissent en mai 68 le palais des festivals de Cannes et empêchent des projections, ce qui est singulier dans l'histoire du cinéma.

Dans *Out 1*, Rivette fait de multiples allusions au rôle du milieu cinématographiques dans les événements : nous avons déjà indiqué un grand nombre de cinéastes, critiques et leurs proches qui participaient au tournage, le film représente presque une encyclopédie de la vie cinéphilique en France dans les années 60 ; la mention de la rue de Coquillière, ancienne siège de la revue de Cahiers du Cinéma, fait effacer toutes les incertitudes qui restent par rapport au caractère cinéphilique du film. En plus, l'apparition dans le film des pornographes qui étaient chantés par Frédérique nous renvoie aux origines indignes du cinéma.

Le milieu du cinéma combattant se rassemble sans doute dans la boutique de Pauline.



Épisode 3. La boutique de Pauline

¹⁰² Tchalgadjeff, Stéphane, « En dehors » in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001, p.146.

Le discours tourne autour des questions liées à une grève. Les amis de Pauline ressemblent à un groupe de terroristes qui préparent leur complot dans les décorations d'une boutique hippie où on ne vend rien en réalité. Au moment où Colin entre la boutique dans l'épisode 3 par exemple, nous entendons une instruction pour l'utilisation de gaz pendant les manifestations : « Comment disperser le gaz lacrymogène ? - Alors, ils ont fait des machines concevant le brouillard, comme on utilise en cinéma... » Le lien direct avec le cinéma est évident. Rivette lie ainsi l'activité artistique, notamment cinématographique, avec l'activité révolutionnaire d'où vient que l'art est une forme de révolte. Par la suite dans la même scène, les jeunes hommes déclament un manifeste presque politique :

Derrière la satisfaction gouvernementale, il y a quand même des gens qui l'ignorent et qui ne gobent pas ce qu'on leur donne... Moi, je crois qu'il faut en plus axer sur l'état d'urgence dans lequel se trouvent ces gens et ce qu'ils peuvent faire pas seulement sur le plan d'organisation, mais sur le plan de la vie en général, comment changer leur vie.

Le groupe autour Pauline avait l'intention de changer les vies au moyens d'un journal qu'ils voulaient sortir, autrement dit, encore une fois dans *Out 1* nous voyons une association secrète qui fait appelle aux outils linguistiques pour arriver à leurs buts. Pendant le film entier, nous les voyons discuter le même projet avec le fameux journal. Rivette ne cesse pas de souligner le caractère enfantin de ces jeux à la politique. Pauline rappelle qu'ils n'ont pas assez d'argent pour sortir ce premier numéro, mais les autres membres de l'association n'ont aucun intérêt à penser au futur, à élaborer un plan d'action, à être réalistes alors. Ils ont l'air des grands adolescents qui attendent un million ou deux de leurs grand-mères décédées, comme le fait un des personnages.

Les calculs qu'ils essayent de faire semblent ridicules et tout naïfs, il est clair qu'ils ne sont pas habitués à ce genre d'activités et sont des profanes en ces questions. Un des membres du groupe, Léonard, tirait le bilan en écoutant la scène de l'extérieur : « Ça fait deux heures qu'ils discutent et c'est toujours la même chose, ils n'arrivent pas à se mettre d'accord parce qu'ils n'ont aucune ligne théorique. » Cette phrase donne une des clés pour comprendre l'idée rivettienne autour des mots vides.

En même temps, il est évident que le journal que ces jeunes de la boutique de Pauline envisagent de sortir représente une analogie avec des Cahiers du Cinéma qui en son tour incarne un complot artistique mené par des jeunes critiques cinéphiles pour faire éclater le monde du cinéma. Nous pouvons supposer alors que Rivette compare l'activité critique de ses collègues et de soi-même avec une activité conspiratrice des groupes politiques, mais dans le cadre de leur microcosme.

La spécificité du projet rivettien consistait en une opposition ouverte à toutes les lois et règles établies dans le monde du cinéma et dans le domaine artistique en général. Le caractère sincère de cette opposition est exhibé à plusieurs reprises dans le film. Premièrement, il ne faut pas oublier que Rivette ouvre son film avec des scènes de l'improvisation de deux troupes théâtrales filmées de la manière documentaire, ces scènes durent presque deux heures, ce qui est sans précédent dans l'histoire du cinéma ; le metteur en scène avoue lui-même sur la perception de son film par les spectateurs :

Il est évident que, dans ce film, les deux premières heures par exemple ne sont supportables que parce qu'on sait qu'on est embarqué dans quelque chose qui va durer douze heures quarante... Il y a trois quarts d'heure d'hystérie du groupe Lonsdale qu'on impose aux gens, ce n'est possible que dans ces conditions...¹⁰³

L'idée de Rivette, nous semble-t-il, consistait en présentation d'une quasi-réalité, d'une réalité fictive. Grâce à la longueur du film, il pouvait élargir la partie documentaire qui est présente dans beaucoup de films en général, pas dans une telle ampleur que dans *Out 1*, mais proportionnellement, si nous prenons en considération la durée du film, cela va composer le coefficient adéquat. D'habitude, les films n'ont pas du temps pour montrer la réalité, pour être crédibles, la fiction élimine des morceaux « insignifiants », « non nécessaires » qui sont gardés par des documentalistes :

On part sur le reportage, faux bien sûr, truqué, mais qui a été donné plus au moins comme du reportage, dans lequel la fiction se glisse d'abord de façon très sournoise, puis elle se met à proliférer, elle bouffe tout, et puis ensuite elle s'autodétruit elle-même, et c'était ça le principe de toute la fin, où l'on s'attarde sur les restes, les résidus en quelque sorte de ce travail de la fiction.¹⁰⁴

Rivette jouait avec ces deux types de cinéma, documentaire et de la fiction, en les entremêlant, juxtaposant et détruisant l'un par l'autre ce qui engendrait une conception tout à fait nouvelle où le spectateur se trouve entre la réalité et la fiction, quelque part en marge. Rivette explique la conception du film de la manière suivante :

Ce qui était passionnant, c'était de susciter une réalité qui se mettait à exister d'elle-même, indépendamment du fait qu'on a filmé ou non, et ensuite, de se comporter vis-à-vis d'elle comme d'un événement sur lequel on fait un reportage, dont on ne garde que certains aspects, sous certains angles, suivant le hasard ou les idées

¹⁰³ Eisenschitz, Bernard, Fieschi Jean-André, de Gregorio, Eduardo, entretien avec Jacques Rivette, 1973.

¹⁰⁴ Idem.

qu'on a, parce que, par définition, l'événement déborde toujours complètement, et de tous côtés, le récit ou le rapport qu'on peut en faire.¹⁰⁵

En d'autres termes, l'approche révolutionnaire de Rivette impliquait la création d'une situation plutôt qu'un film, son objectif étant d'amorcer un événement à partir duquel les acteurs et les autres membres de l'équipe improvisent d'une manière guidée et dans un moment donné sont tellement pris par ce jeu qu'ils ne distinguent pas déjà la réalité de la fiction. Ils arrêtent d'être les acteurs et deviennent les personnages. Il ne s'agit pas d'un « effet du réalisme¹⁰⁶ », mais de « la captation d'un imprévu présent¹⁰⁷ » :

À l'arrivée, il y a réellement un « jeu » entre les comédiens et les personnages qu'ils jouent, et en même temps ils disent cent fois plus de choses sur eux-mêmes que s'ils jouaient ces personnages de fiction au premier degré, ou s'ils étaient censés jouer leurs propres « personnages ». ¹⁰⁸

Rivette avait passé trois semaines en tournant pour les émissions de « Cinéastes de notre temps » dans lesquelles participait, entre autres, Renoir ; ce tournage, selon son propre aveu, avait changé radicalement son attitude à l'activité d'un metteur en scène :

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, 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 un film fait partie du film. ¹⁰⁹

Ici réside l'attitude de Rivette au film comme à une activité commune, sociale d'un groupe où « le metteur en scène doit faire endormi », comme le dirait Renoir. En expliquant pourquoi il avait choisi comme point de départ exactement le théâtre, Rivette précisait qu'il avait le sentiment que :

le travail de théâtre, c'était autre chose, plus secrète, plus mystérieuse, avec des rapports plus profonds entre les gens qui sont pris dans ce travail, des rapports de complices. C'est toujours très passionnant et très efficace de filmer quelqu'un qui travaille, qui fabrique quelque chose ; ¹¹⁰

¹⁰⁵ Chevrie, Marc, « Supplément aux Voyages de Jacques Rivette », Cahiers du Cinéma, 1989, p.20.

¹⁰⁶ Dosi, Francesca, *Trajeciores balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*, LettMotif, 2013, p.63.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Eisenschitz, Bernard, Fieschi Jean-André, de Gregorio, Eduardo, entretien avec Jacques Rivette, 1973.

¹⁰⁹ Rivette, Jacques, « L'Art de la Fugue », Cahiers du Cinéma, N°26, août-septembre 1953, p.50.

¹¹⁰ Chevrie, Marc, « Supplément aux Voyages de Jacques Rivette », Cahiers du Cinéma, 1989, p.20.

Pour Rivette, c'est toujours l'activité qui est en train de se développer devant nos yeux qui présente un intérêt, une fois finie et élaborée, alors portée à la perfection, elle perde sa beauté et son attirance, elle devient une banalité sans effet du hasard. Il voulait donner à son film une sorte d'autonomie, la liberté aux acteurs, mais aussi à l'histoire. C'est pourquoi pour *Out 1* il n'avait pas conçu des dialogues écrits, seulement les messages secrets (« C'est une des rares choses que j'ai faites dans le film, je n'ai pas écrit de dialogues, mais par contre c'était un très grand plaisir d'écrire ça...¹¹¹ »). La plus grande tâche du metteur en scène est ainsi de créer cette atmosphère propre, des conditions pour la naissance d'une spontanéité et de cet esprit collaboratif de l'équipe :

C'est [...] quelque chose qui se passe dans une ambiance relativement tendue, parce que personne ne sait où on est, tout le monde est paumé, on est tous dans le brouillard, les comédiens, les techniciens, le cinéaste. On ne sait vraiment pas ce qui se passe. Je crois que la seule attitude possible dans ce cas-là – c'est ce que j'ai essayé de faire tant bien que mal – c'est de se placer dans une optique au-delà du bon et du mauvais. Il faut presque refuser sur le moment de juger ce qui se tourne.¹¹²

Cependant cette tension qui passe au travers du langage, du discours incertain, hésitant et disruptif des acteurs/personnages, fait partie de l'esthétique de *Out 1*, elle est plutôt inhabituelle pour les films de fiction où les acteurs ne se sentent pas nus devant la caméra, comme dans le film de Rivette.

Les techniques cinématographiques se développant à une vitesse incroyable, Rivette voulait retrouver l'innocence du septième art, repartir à zéro, réfléchir sur les origines du cinéma et toucher à son esprit enfantin de découverte et du jeu où les règles ne sont pas encore établies. Dans beaucoup de dialogues, les acteurs font allusion à cette idée rivettienne du jeu comme un moyen de réflexion sur le caractère accidentel et hasardé de la vie réelle.

À cet égard, nous pouvons citer le dialogue entre Frédérique et Warok pendant une partie d'échecs :

- Et vous jouez des jeux ?
- Oui, mais je joue toute seule.
- Quel genre de jeux ?
- N'importe quoi.

¹¹¹ Eisenschitz, Bernard, Fieschi Jean-André, de Gregorio, Eduardo, entretien avec Jacques Rivette, 1973.

¹¹² Idem.

Il nous semble passionnant comment Rivette utilise des mots pour atteindre l'effet de paradoxe, de communiquer ces messages chiffrés qui renvoient plutôt à l'esthétique du film qu'à la narration comme telle. Dans ce message notamment, le dialogue nous renvoie en même temps les sentiments révolutionnaires des jeunes comme Frédérique qui jouent « à n'importe quoi » et sont assez rebelles pour l'avouer ouvertement. De même, dans ce passage, nous voyons une allusion au jeu d'acteur, Rivette nous fait penser à l'étymologie du mot « jeu », à l'ensemble des significations de ce mot.

La première définition que nous voyons dans le dictionnaire est la suivante : « activité d'ordre physique ou mental, non imposée, ne visant à aucune fin utilitaire, et à laquelle on s'adonne pour se divertir, en tirer un plaisir¹¹³ ». Voici encore une définition qui nous semble propre au projet rivettien : « activité de loisir à des règles conventionnelles, comportant gagnant(s) et perdant(s) et où interviennent de façon variable, les qualités physiques ou intellectuelles, l'adresse, l'habileté et le hasard¹¹⁴ ».

Ainsi, Rivette s'interroge au sujet du jeu d'acteur, il pose la question : Qu'est-ce que le jeu d'acteur ? Comment doit-on jouer pour être un vrai acteur ?

Si nous analysons cette analogie entre le jeu d'acteur et le jeu comme une activité de loisir, nous pouvons constater que Rivette ne distingue pas entre les deux. Il nous semble que, selon lui, l'acteur doit s'assujettir aux nombreuses règles qui existent dans le métier (« des règles conventionnelles ») où il y a toujours ceux qui gagnent et ceux qui perdent. Cependant cette conception est en opposition avec celle de Rivette. Même si le jeu d'acteur préserve pour lui cette qualité d'ordre du hasard, il dénie l'existence des règles pour cette activité artistique, les règles, selon Rivette, vont détruire la nature du hasard et l'anticipation chez le spectateur et l'acteur de même. Comme l'exprime Frédérique, dans le même épisode : « Il y a des lois ? Ça me fait peur, des lois... » Quand elle essaie de deviner la profession de Warok, elle lui demande s'il n'est pas un médecin, après elle ajoute que les médecins ont « une tête à jouer à ça », ils ont « une tête mathématique ». Les médecins pour les enfants sont souvent associés aux êtres impitoyables, cruels qui leur font du mal et qui tuent l'innocence, autrement dit.

Ensuite, Frédérique lui pose la question : « Qu'est-ce que vous faites dans la vie, mais en vrai ? » Cette question naïve et sincère lui dérange parce que sa réponse (« des affaires ») semble ridicule à lui-même. Il y a aussi un jeu sur le double sens du mot « affaires » comme « spéculation », mais aussi comme « entreprise commerciale ». C'est pourquoi Frédérique demande de lui préciser son métier d'une façon un peu indiscreète mais sincère : « Ça n'est pas du trafic ? »

¹¹³ Larousse, dictionnaire de langue française en ligne.

¹¹⁴ Idem.

Si nous développons le thème du danger qui apporte le monde d'adultes aux enfants, nous pouvons nous souvenir d'une scène dans l'appartement de Pauline où Thomas vient pour apporter une tortue vivant à ces enfants.



Épisode 4. Thomas apporte une tortue

Autour du cadeau de Thomas, nous pouvons réfléchir sur la notion de la tragédie enfantine puisque le mot « tortue » signifiant dans la scène reptile très lent, ressemble dans le discours vite parfois l'autre mot accordant qui est « torture ». Nous supposons que c'était une intention consciente de Rivette d'utiliser ce mot pour introduire le thème du danger qui attende tous les enfants. Comme le remarque Hélène Frappat dans son analyse de l'œuvre rivettienne :

Chez Rivette [...], l'enfant est la proie tragique d'un sacrifice. Il est sacrifié à la perversité des femmes, à l'inaction complice des hommes, aux complots qui se sont forgés avant lui, aux fautes d'avant sa naissance. [...] C'est le ressort tragique : l'enfant grandit dans l'ignorance des fautes, qu'il n'a pas commises, et cette ignorance le tuera.¹¹⁵

Après, quand Thomas joue avec des enfants de Pauline, il leur montre la mort d'un avion en disant : « Tu vois, c'est la mort. » Pauline lui propose de jouer un autre jeu, mais il lui répond : « Je joue avec ce que je trouve. » Les enfants ne sont pas au courant de jeux dangereux et impures d'adultes, ils aperçoivent les actions d'adultes pas sérieusement, ils ne réalisent pas qu'ils peuvent mourir pour de vrai. C'est pourquoi dans l'épisode final où Frédérique est tuée, elle ne pensait pas qu'elle s'expose à un danger mortel, elle percevait la situation comme une partie du jeu policier qu'elle avait déjà répétée mille fois dans sa chambre. Elle avait joué à la mort, mais toujours comme un enfant, pas pour de vrai, à la fin, elle s'était toujours ranimée. Mais cette fois, la vie jouait un mauvais tour. Elle tombe par terre, nous voyons le sang sur son corps, son regard est atone, elle ne bouge pas. Elle est morte. Mais Rivette ne peut pas tuer un

¹¹⁵ Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001, p.42.

enfant, même pas dans le film, même pas dans le cas qu'il s'agit d'une fiction. Nous voyons un substitut sanguin très clairement sur le corps de Frédérique, cela nous laisse penser au caractère fictionnel de sa mort, le spectateur ne croit pas à la mort de Frédérique, il est évident que c'est un jeu.



Épisode 8. La morte de Frédérique

Dans une autre scène dans le film, quand Sarah parle avec Pauline dans sa cuisine où elle est avec les enfants, elles discutent de la situation autour de la disparition d'Igor, leur père qu'ils attendent pendant six mois. Pauline demande Sarah tout à coup si elle pense que les enfants comprennent quelque chose de leur conversation. Elle ajoute ensuite : « Tu sais les enfants, ils sont tellement réceptifs. »



Épisode 6. Sarah et Pauline dans la cuisine

Ainsi, Rivette illustre la sous-estimation de la force et capacités enfantines par des adultes qui sont censés avoir la connaissance, l'expérience, la sagesse qui manquent les enfants.

Dans la même scène, Pauline raconte à Sarah cette histoire avec la tortue, le cadeau de Thomas aux enfants. Sarah prévient qu'il faut « examiner cette tortue » parce qu'« il y a peut-être des micros là-dedans ». Les adultes possèdent ce sens du danger, le réflexe d'autodéfense, contrairement aux enfants qui sont trop crédules et ne soupçonnent pas les autres du mal.

Si nous revenons au thème du jeu qui est omniprésent dans le film sous forme d'un rébus linguistique, il est nécessaire d'analyser la scène entre Thomas et ses deux actrices, Sarah et Béatrice, dans son appartement. Cette scène nous renvoie au début de notre étude, et notamment à nos réflexions sur la présence du langage verbal et non verbal dans le film.



Épisode 6. Scène dans l'appartement de Thomas

Dans un moment donné, Thomas prend la main de Sarah et la met sur le front de Béatrice, après il répète la même chose mais à l'envers. Pendant ce jeu corporel, Sarah lui demande : « Est-ce que c'est un jeu ou c'est la vie ? » Il dit : « C'est beaucoup de choses », après il commence à joindre leurs mains et faire d'autres mouvements en improvisant. Finalement, il place sa tête entre les deux mains des actrices et répond : « Entre les deux. » Cela pourrait être de même la réponse à la question sur le film rivettien : Est-ce qu'il est la vie ou un jeu ?

Rivette joue avec son spectateur en lui intriguant tout le temps, il aime choquer le public, créer des situations qui brisent les normes d'une manière audacieuse. Il n'a pas peur de mélanger des différents genres filmiques : documentaire dans les scènes de répétitions théâtraux, film d'horreur vers la fin du film avec des visages des acteurs terrifiés, fantastique même là où il introduit des éléments surréels dans les scènes tout à fait ordinaires. Comme une illustration pour le genre fantastique, nous pouvons analyser la scène où Pauline ferme sa boutique après le meurtre d'un homme inconnu.



Épisode 6. La séparation de Colin et Pauline



La même scène

Colin essaie de la retenir, elle l'arrête dans la rue et interdit de s'approcher d'elle, dit « Pas plus loin qu'ici » et fait un geste correspondant comme si elle marquait une frontière invisible entre les deux mondes. Après ce geste, Colin ne peut pas franchir cette frontière, il essaie de suivre Pauline, mais c'est comme s'il butait contre une vitrine ou un mur invisible. Il est remarquable que les deux personnages présentent un reflet chacun de l'autre.



La position de leurs mains est identique comme s'il s'agissait d'un reflet dans le miroir. Colin hausse sa main droite, Pauline hausse sa main gauche. Cette image nous fait penser encore une fois au sujet carrollien d'Alice ou bien au titre du film : *Noli me tangere* ou *Ne me touchez pas*.



Giotto, *La Résurrection (Noli me tangere)*



Pauline crie : « Laissez-moi ! » à Colin

Pauline incarne le rôle de Jésus dans cette scène, elle dit à Colin comme l'avait dit Jésus à Marie Madeleine : « Il faut que je m'en aille. Ne me retenez pas. » Selon le spécialiste en

théologie Maurice Zundel, Jésus « indique qu'une fois la résurrection accomplie, le lien entre l'homme et sa personne ne doit pas être physique, mais doit être un lien de cœur à cœur.¹¹⁶ »

Étant donné que cette rencontre entre Pauline et Colin était la dernière dans le film, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une scène de séparation conçue comme une imitation du tableau de Giotto *Noli le tangere* où Marie Madeleine prie Jésus de rester.

Une autre scène clé pour comprendre l'idée de Rivette se joue quelque part sur les toits de Paris entre Béatrice et son mystérieux ami ethnologue la présence duquel dans le film n'est pas justifiée du tout.



Épisode 5. Béatrice et ethnologue

L'ethnologue (Michel Delahaye) raconte à Béatrice qu'il « voulait faire un film sur le monde clos des Européens à Madagascar » ce qui le rapproche déjà du metteur en scène de *Out 1* parce que nous pouvons constater que le monde du théâtre est aussi un des plus clos parmi les autres communautés artistiques. Pour réaliser son projet, il fallait qu'il sortît « de sa propre clôture » à lui. Mais le résultat était qu'il « a eu des ennuis et on lui a coupé des crédits ». Nous connaissons très bien, et le producteur de *Out 1* en parle souvent, que le film de Rivette avait au cours de son tournage des problèmes financiers, personne ne se risquait à soutenir le projet tellement révolutionnaire et hors normes.

Ensuite, l'ethnologue s'intéressait à l'étude d'Européens en Europe et des Français en France. Finalement, il avoue qu'il voulait faire un film sur « un ethnologue qui est en train de réussir une expérience de rupture du monde clos », il avait envie d'étudier « des Malgaches en France, les peuples qui ont perdu leur parole », à ce moment il nomme les Basques et les Occitans, il les appelle « les Malgaches de la France ».

Son projet est similaire à celui de Rivette dans la volonté d'étudier le monde fermé du point de vue de langage. Rivette avait choisi un petit groupe d'acteurs pour analyser leur comportement de la manière presque scientifique. Il les plonge dans une situation

¹¹⁶ L'encyclopédie libre Wikipédia, l'article sur *Noli me tangere* : https://fr.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere

artificiellement créée où ils sont obligés à retrouver le langage ou d'établir un nouveau langage, il voulait rompre avec des anciennes traditions et tourner un film qui immortalise cette expérience.

À la fin de son discours, l'ethnologue ajoute qu'il voudrait en plus faire une étude des rites d'initiation en France en commençant par la Sorbonne. Cela nous apparaît comme un élément comique déjà qui fonctionne comme un rappel au thème du film : pour entrer dans une société secrète, il faut passer un rite d'initiation comme l'avait fait Frédérique, par exemple. Rivette compare cette procédure encore une fois avec quelque chose sacrée parce que le mot « rite » nous fait penser premièrement aux rites comme cérémonies religieuses, aux liturgies.

En même temps il existe une référence à la vie académique : les examens d'admission comme un rite d'initiation. Dans la scène du dialogue avec Warok autour des questions dialectiques, évoque cette question. Elle dit qu'elle aimerait bien faire partie d'une organisation :

- Il fallait qu'on m'introduise parce que ça ne passe pas comme ça... il fait une carte de visite...
- Vous pensez qu'il y a un examen à l'admission ?
- Pas un examen
- Une tâche à accomplir...
- Ils ne prennent pas n'importe qui.

À cet égard, la mention à la Sorbonne par l'ethnologue dans ce contexte semble logique. Cela pourrait aussi indiquer la position transitionnelle de Frédérique (et de Colin aussi). Nous pouvons supposer qu'elle n'est pas entrée dans une université, peut-être a-t-elle échoué à l'examen d'entrée, comme elle l'avait fait sur les toits de Paris quand elle était tuée par Renaud. De toute façon, dans une autre discussion, cette fois avec le joueur d'échecs, elle avoue qu'elle n'est pas lycéenne, mais en même temps pas encore étudiante.

Cette position « entre les deux » marque très bien l'esprit du film entier qui à son tour est une réflexion sur une période de transition dans l'histoire française, une rémission après un grand bouleversement. Ainsi, Frédérique et Colin, les deux enfants, représentent toute une société française de ce temps. Le personnage de Colin « n'est ni adulte ni enfant, ni muet ni parlant, mais toujours dans un entre-deux créatif¹¹⁷ » Frédérique à son tour incarne un personnage qui est ni adulte ni enfant, ni homme ni femme, ni écolier ni étudiant, ni criminel ni quelqu'un de bonne foi.

Les nombreuses sociétés secrètes, elles aussi, se nourrissaient des espoirs gratuits, des signes illusoires de l'existence des fantômes sacrés, comme ceux de Pierre et d'Igor dans le film ; elles sont tellement figées que le moindre mouvement est vu comme une action de

¹¹⁷ Dosi, Francesca, *Trajectoires balzacienne dans le cinéma de Jacques Rivette*, LettMotif, 2013, p.113.

sauvetage parce qu'il anime de nouveau leurs discussions. Comme le décrit Matthieu Orléan dans son article à propos du film rivettien : « dans l'ivresse qu'accompagne l'atteinte de nouveaux états, encore plus marginaux, on frise plus d'une fois la folie. La schizophrénie de la mise en scène devient alors celle des personnages, et de toute une époque.¹¹⁸ »

En même temps, *Out 1* est en première ligne un film sur l'art, sur un complot artistique. Rivette avait créé une image juste, « celle d'une époque où règne l'association, fondée sur l'exigence primordiale de la liberté et du secret (créer en secret, créer pour soi et pour quelques autres, hors de grands circuits de consommation et de distribution, parce qu'on a envie de faire un film, un été).¹¹⁹ » Le film était conçu pour quelques élus, il n'est pas destiné au grand public pour plusieurs raisons. La première, c'est l'absence de visibilité puisque jusqu'à récemment, il était impossible de voir le film.

Le thème de non-visibilité était de même évoqué dans *Out 1*. Dans la scène avec le joueur d'échecs, Frédérique lui dit qu'elle n'a jamais vu sa maison avant ce jour-là, même si elle habite dans le quartier et se promène souvent dans son jardin. Le joueur d'échecs lui posait une question amusante et innocente à première vue : « Quand je ne suis pas là, on ne voit pas la maison ? »

Cependant, c'est la question clé de l'œuvre rivettienne en général, elle était traitée dans *Céline et Julie*, notamment. *Out 1* représente en soi une incarnation de cette pensée de Rivette autour de l'absence/présence de l'image qui a des rapports avec l'histoire du cinéma. Le film, dans les salles de cinéma, vient de l'obscurité et disparaît dans l'obscurité, les spectateurs ne peuvent pas le toucher comme dans le cas de la peinture, sculpture ou de la photographie. Il y a cette qualité « intouchable » dans l'art cinématographique.

Ainsi, le sous-titre du film, *Noli me tangere, Ne me touchez pas*, peut être lié à ce manque des rapports tactiles avec l'œuvre filmique. Le film, comme produit artistique, est toujours *out*, absent de notre vue, il n'est qu'un fantôme qui se présente dans les conditions mystérieuses de l'obscurité des salles de cinéma où un groupe de gens se rassemblent pour assister à cette séance de magie. Ils sont réunis par une idée commune : l'amour pour le septième art.

Dans son travail sur la présence de l'œuvre balzacienne dans *Out 1*, Francesca Dosi qualifie le film de Jacques Rivette comme

une créature 'imposante' qui exige des spectateurs à la fois en effort et un abandon. Car la difficulté d vision, liée principalement à l'absence de sa diffusion dans les salles de cinéma – extérieure, donc, au récit – se

¹¹⁸ Orléan, Matthieu, « Des cinéastes pris par 68 » dans *Cinéma 68, textes et entretiens réunis par Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p.258.

¹¹⁹ Idem.

révèle consubstantielle à l'œuvre : [...] il faut un effort physique auquel s'ajoute un effort de concentration dans le déchiffrement, alors que toute attente explicative et rationnelle est destinée à être frustrée.¹²⁰

Out 1 est un film-expérience qu'il faut subir, il n'offre pas un divertissement à son spectateur. Pour obtenir une satisfaction, il faut d'abord s'investir. Comme chaque grande figure, Rivette avait prévu le développement de l'art et les perspectives possibles pour la création future. L'art contemporain se dirige vers l'émancipation du spectateur, son intervention dans la conception artistique. Ce qui était révolutionnaire et novateur dans le temps de Rivette est devenu une pratique usuelle quelques décennies plus tard.

En 1971, Rivette organise la première projection du film, mais il ne l'organise pas à Paris, comme il était l'habitude, mais au Havre. Ce geste était destiné pour inciter le milieu du cinéma à quitter la capitale, pour se libérer des contraintes et pour se consacrer entièrement au cinéma. Cette projection *out* de Paris est bien entendu devenue mythique et reflétait en même temps le caractère extraordinaire et révolutionnaire du projet de Rivette.

Dans plusieurs interviews, Stéphane Tchalgadjeff atteste d'avoir senti la valeur expérimentale du film :

On avait le sentiment d'être *réellement* en-dehors, de se démarquer, de ne pas faire partie de quelque chose, d'être à part. Le film lui-même, et la manière dont Rivette l'a fait, sont à part. *Out* est un film secret, intouchable, *lived up to its legend*. Il est devenu ce personnage-là, cette distance ;¹²¹

Out 1 se distingue définitivement dans le paysage cinématographique de son temps, même d'aujourd'hui. Il est absolument impossible de le comparer avec l'œuvre de quelqu'autre cinéaste, la seule comparaison peut être faite avec son double, la version courte, *Out 1 : Spectre*. Il est le seul de son espèce, *I*, comme l'indique son titre.

Son originalité réside dans la façon dont le metteur en scène exprime l'atmosphère de son temps ; l'esprit capté est transmis par le langage ce qui avait contribué au développement des moyens de l'expression du cinéma et enrichi l'œuvre elle-même de significations et formes nouvelles.

¹²⁰ Dosi, Francesca, *Trajectoires balzacienne dans le cinéma de Jacques Rivette*, LettMotif, 2013, p.73.

¹²¹ Tchalgadjeff, Stéphane, « En dehors » in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001, p. 148.

CONCLUSION

Il faut se faire « voyeur ». Les trouvailles visuelles surgissent sans cesse à partir du moment où l'on cesse de les chercher, par les rapports successifs des phénomènes observés entre eux, et par rapport à un regard qu'ils ne soupçonnent pas : ils n'agissent pas en conséquence de celui-ci, mais à l'état naturel.¹²²

Au terme de ce parcours, nous espérons avoir montré que dans son film *Out 1*, Jacques Rivette essayait d'expérimenter avec la forme et avec la narration filmique en s'appuyant, dans une large mesure, aux moyens linguistiques.

Selon Rivette, « le film est un langage, certes, et profondément significatif, mais fait justement de signes concrets, et ne se laissant pas réduire en formules¹²³ ». Nous avons tenté d'élargir cette réflexion du metteur en scène exprimée dans son article « Nous ne sommes plus innocents ». Dans le cadre de notre recherche, nous avons analysé des différentes formes du langage – verbal, non verbal, langage du corps – dans le film et la mesure dans laquelle elles représentent un appui pour la narration dans *Out 1*. Nous avons examiné le rôle du langage pour la construction de ce complot linguistique de Rivette.

Premièrement, nous avons traité la présence du langage verbal dans le film, et plus précisément, l'influence de différentes œuvres littéraires, notamment d'*Histoire des Treize* de Balzac et de *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll, sur la conception du film. Nous avons prouvé qu'il ne s'agit pas d'une adaptation de ses œuvres stricto sensu, qu'elles servent d'une inspiration extraordinaire pour le metteur en scène. Rivette les utilise comme un point de départ, mais en même temps, il les inclut dans la matière filmique comme des clés pour la compréhension de la logique du film, il cache de cette manière des sens supplémentaires.

Cependant, Rivette ne se limite pas aux références strictement littéraires, ses films sont impensables sans la présence de la thématique théâtrale. *Out 1* n'est pas une exception. Les deux troupes théâtrales y mettent les pièces d'Eschyle : *Les Sept contre Thèbes* (la troupe de Lili) et *Prométhée enchaîné* (la troupe de Thomas). Le spectateur assiste à leurs répétitions qui sont filmées de la manière documentaire, plus juste alors, selon Rivette. Elles représentent un document sur le temps, la réflexion sur la position du théâtre dans le moment où le film était tourné. Nous voyons les nouvelles approches à l'art, les membres de l'équipe d'acteurs du film faisant partie de la troupe de Marc'O qui avait bouleversé le milieu théâtral dans les années 60.

¹²² Rivette, Jacques, « Nous ne sommes plus innocents », 1950.

¹²³ Idem.

Nous avons prouvé que le choix des pièces antiques précises était dicté par la volonté consciente du metteur en scène, qu'il était essentiel pour dévoiler les idées du film : la réflexion sur l'antiquité et la modernité, sur le vrai et le faux, sur la politique et les mouvements sociaux, sur l'art en général et ses conditions aujourd'hui.

La présence des scènes avec les répétitions était, de même, nécessaire pour l'introduction de la question du langage corporel qui avait ajouté une couche complémentaire au sein de la réflexion sur le rôle du langage. Le langage corporel est toujours lié avec la matière psychique des hommes, alors avec la vérité ; Rivette avait l'intention d'inciter ses acteurs à être eux-mêmes devant la caméra, à être nus, comme l'avait exprimé Bulle Ogier, dans une interview. Cette pratique les renvoie au temps avant le langage, à la condition enfantine, les thèmes abordés par Rivette dans son film.

La question du langage corporel est directement liée à la pratique de l'improvisation. *Out 1* est considéré un film unique, presque entièrement improvisé par les acteurs qui ont censé n'avoir aucun scénario pendant le tournage, juste une trame approximative à partir de laquelle ils devaient improviser et construire la narration du film. Dans le cadre de notre recherche, nous avons montré que nous pouvons parler plutôt de l'improvisation guidée, dans le cas de *Out 1*. Même si les acteurs ne savaient pas beaucoup de la conception rivettienne, ils étaient quand même dirigés par la présence discrète du metteur en scène. Nous avons expliqué que rien ne se passait par hasard, dans le film. Tous les événements étaient prévus et programmés par Rivette. Ici réside le caractère révolutionnaire et expérimental du film.

Il faut préciser que toutes les démarches dans *Out 1* visaient à poser des questions linguistiques et par les réponses à aboutir aux enjeux généraux : faire penser aux mécanismes qui déclenchent les bouleversements différents dans la société, mais aussi au milieu artistique. Ainsi, *Out 1* peut être pensé comme une étude sur les origines des complots, des révolutions, comme une réflexion sur l'état après des bouleversements, sur la nature humaine, en général.

En plus, nous avons essayé d'analyser les conséquences de l'absence de la communication entre les hommes, l'impossibilité de communiquer ces pensées aux autres, et l'absence de la volonté de le faire. En nous appuyant aux œuvres de la même époque, notamment à la célèbre tétralogie d'Antonioni, nous avons examiné comment ce thème est traité par les contemporains de Rivette. Finalement, nous avons conclu sur le rôle du langage, comme un moyen de la communication, dans cette tendance qui reste actuelle jusqu'à nos jours. Comme l'avait écrit Rivette dans le même article :

Rien de semblable aux mots, signes abstraits et conventionnels, qui s'organisent suivant des règles stables ; un plan reste toujours du domaine de l'accidentel, de la réussite unique et sans retour : une phrase se récrit à

volonté. Les conventions de la syntaxe et de la rhétorique sont consubstantielles au mot, et participent de la même nature de convention sociale pour une réciproque compréhension.¹²⁴

Il nous semble que cette pensée reflète très bien les démarches de Rivette dans *Out 1* et la signification qu'il accorde au langage dans son œuvre. Les mots sont pour les outils, mais aussi des personnages à part, des organismes vivants qui vivent dans le contexte d'une œuvre particulière.

Le langage reste pour Rivette toujours une source d'inspiration infinie, il ajoute ensuite dans l'article :

L'expression naturelle qui, dans un langage artificiel et de la convention, est de se plier aux conventions et aux artifices, exige, dans ce langage sans loi, toujours improvisé, créé, toujours aventureuse tentative, une continuelle improvisation, une création perpétuelle.¹²⁵

Nous espérons avoir explicité dans le cadre de notre mémoire l'attitude exceptionnelle, jamais vue au sein d'autres œuvres filmiques, de Jacques Rivette au langage dans le sens le plus large qui est présent dans son film hors normes, *Out 1 : Noli me tangere*. Le langage y joue le rôle directeur, compose l'intrigue, provoque des réflexions théoriques et philosophiques, et nous aide à devenir les complices dans cette subversion artistique du metteur en scène le plus mystérieux.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ Idem.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL/REFERENCES LITTERAIRES DANS *OUT 1* :

BALZAC Honoré de, *Histoire des Treize (Les trois volumes) : Nouvelle édition augmentée*, Arvensa éditions, 2014.

BALZAC Honoré de, *Œuvres complètes de H.de Balzac*, volume 9, A.Houssiaux, Paris, 1855.

CARROLL Lewis, *La Chasse au Snark*

NERVAL Gérard de, *Artémis*, dans le recueil *Les chimères*, Michel Lévy frères, 1856.

ARTICLES CRITIQUES :

AMAR Nadine. « Spécificité du psychodrame : de ses origines à son originalité », *Le Carnet PSY*, vol. 102, no. 7, 2005.

BEGIN Cyril, « Le grand jeu », *Cahiers du Cinéma*, novembre 2015.

BONITZER Pascal, « Une méthode de non-travail », in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, *Cahiers du Cinéma*, 2001.

CHEVRIE Marc, « Supplément aux Voyages de Jacques Rivette », *Cahiers du Cinéma*, 1989.

DOSI Francesca. « Balzac et Rivette : l'énigme d'une rencontre », *L'Année balzacienne*, vol. 12, no. 1, 2011.

DOUCHET Jean, « Godard au temps des Cahiers », *Art Press*, hors série N°4, janvier-février 1985.

FRAPPAT Hélène, « In and Out », *Cahiers du Cinéma*, novembre 2015.

LAURENT Christine, « Le fa presto, le geste libre », in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, *Cahiers du Cinéma*, 2001.

LUBTCHANSKY William, « Il ne veut pas savoir... » in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, *Cahiers du Cinéma*, 2001.

RIVETTE Jacques. « Lettre sur Rossellini ». *Cahiers du cinéma*, 1955.

RIVETTE Jacques, « Nous ne sommes plus innocents », 1950.

RIVETTE Jacques, « L'essentiel », *Cahiers du Cinéma* N° 32, février 1954.

RIVETTE Jacques, « Le temps déborde », *Cahiers du Cinéma*, N°204, septembre 1968.

RIVETTE Jacques, « L'Art de la Fugue », *Cahiers du Cinéma*, N°26, août-septembre 1953.

SCHIFFMAN Suzanne, «On a suivi le graphique », in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du Cinéma, 2001.

TROUSSON Raymond, « L'élément dramatique dans le Prométhée enchaîné », dans *Revue des Études Grecques*, 1961.

WIDLÖCHER Daniel, « Psychodrame », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 septembre 2018.

ENTRETIENS :

EISENSCHITZ Bernard, Fieschi Jean-André, de Gregorio, Eduardo, entretien avec Jacques Rivette, 1973.

FRAPPAT Hélène, Entretien avec Bulle Ogier et Stéphane Tchaladjieff, Cahiers du Cinéma, novembre 2015.

RIVETTE Jacques, entretien avec Yvonne Baby, *Le Monde*, 14 octobre 1971.

RIVETTE Jacques, entretien réalisé par Jean-Marc Lalanne et Jean-Baptiste Morain pour Les Inrockuptibles, 19 mars 2007.

Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/2007/03/19/cinema/actualite-cinema/entretien-jacques-rivette-lart-secret-1165507/>

RIVETTE Jacques, entretien avec Yvonne Baby, *Le Monde*, 14 octobre 1971.

RIVETTE Jacques, entretien avec Wilfried Reichart, 1972.

RIVETTE Jacques, entretien avec Edna Politi et François Albera.

SCHIFFMAN Suzanne, interview inédite in Orléan, Matthieu, «Des cinéastes pris par 68 » dans *Cinéma 68, textes et entretiens réunis par Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p.259.

FILMOGRAPHIE :

RIVETTE Jacques, *Out 1 : Noli me tangere* [1970], 12h 53m, Carlotta Films, 1971.

RIVETTE Jacques, *Céline et Julie vont en bateau*, [1973], 3h 13m, Films du Losange (Les), 1974.

RIVETTE Jacques, *L'Amour fou*, [1967], 4h 12m, Tamasa Distribution, 1969.

OUVRAGES ET AUTRES REFERENCES :

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985.

ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

BALIBAR Étienne, MACHEREY Pierre , « Dialectique», *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 août 2018.

Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/dialectique/>

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC IV.

BAZIN André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Les Éditions du Cerf, 2015.

BECKETT Samuel, *Comédie, et d'autres Actes divers*, éditions de Minuit, 1966.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

BROOK Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Points, 2014.

BROOK Peter, *Le diable c'est l'ennui*, Actes Sud, 1989.

DECHAMPS Hélène, *Jacques Rivette : Théâtre, amour, cinéma*, Éditions L'Harmattan, 2003.

DETRIE Catherine, Siblot, Paul et Vérine, Bertrand, *Termes et concepts pour l'analyse du discours : Une approche praxématique*, Paris, Honore Champion, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 2001.

DOSI Francesca, *Trajectoires balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*, LettMotif, 2013.

ESCHYLE, *Théâtre d'Eschyle*, traduction nouvelle par Alexis Pierron, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1844.

FISCHER Robert, Wilfried, Reichard, *Les Mystères de Paris : "Out 1" de Jacques Rivette revisité*, Carlotta, 2015.

GOETHE Johann Wolfgang de, *Théâtre de Goethe*, Librairie de L.Hachette et Cie, 1860, tome I.

FRAPPAT Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001.

MITRY Jean, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Les Éditions du CERF, 1987.

MÜHL Otto, *Lettres de prison*, Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2004.

ODIER Daniel, « Bilan », *Le Nouveau Planète + Plus*, 20 février 1971.

ORLEAN Matthieu, « Des cinéastes pris par 68 » dans *Cinéma 68, textes et entretiens réunis par Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.

RIVETTE Jacques, in *Les Mystères de Paris : « Out 1 » de Jacques Rivette revisité*, Fischer, Robert, Reichart, Wilfried, Carlotta 2015.

ROUMETTE Sylvain, *Images de textes, textes en images*. In: *Langue française*, n°24, 1974.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1971.

PIETTRE André, *Marx et marxisme*, Presses universitaires de France, 1966.

ROHMER Eric, *Préface à La Rabouilleuse, Lignées balzaciennes*, Paris, POL, 1992, p.XVIII.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Collection complète des œuvres de J.J.Rousseau*, 1782, tome 8.

TCHALGADJIEFF Stéphane, « En dehors » in Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, 2001.

Larousse, dictionnaire de langue française en ligne.

L'encyclopédie libre Wikipédia