



**HAL**  
open science

# Les fictions enchâssées dans trois films de Jacques Rivette

Diane Arnaud

► **To cite this version:**

Diane Arnaud. Les fictions enchâssées dans trois films de Jacques Rivette. *Recherches & Travaux*, 2022, 1. hal-04332830

**HAL Id: hal-04332830**

**<https://univ-eiffel.hal.science/hal-04332830v1>**

Submitted on 9 Dec 2023

**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.

**Les fictions enchâssées dans trois films de Jacques Rivette,  
d'après une histoire vraie**

Créer une fiction seconde nécessite de situer un « jeu de faire-semblant » dans un premier jeu de faire-semblant « qui lui sert de cadre<sup>1</sup> ». Indubitablement, le cinéma de Jacques Rivette a privilégié les constructions complexes où une fiction seconde s'enchâsse à merveille dans une fiction première. Cette prédilection prend deux formes qui supposent un éloignement à l'égard du réel : d'une part, le basculement dans une vie imaginaire soumise aux rêves, aux souvenirs et aux visions ; d'autre part, la mise en place d'une représentation théâtrale dans le cadre de l'intimité domestique. *Céline et Julie vont en bateau* (1974), *L'Amour par terre* (1984) et *Histoire de Marie et Julien* (2003) ont l'art de faire s'entrecroiser ces deux formes. Il est notable que l'écriture des fictions enchâssées dans ces trois œuvres ait été nourrie par des références littéraires, dont le metteur en scène a pu discuter avec ses différents scénaristes, Eduardo Gregorio, puis Pascal Bonitzer et Christine Laurent. Ainsi, les visions-souvenirs de *Céline et Julie vont en bateau* s'inspirent des écrits de Henry James et d'Adolfo Bioy Casares, les flashes prémonitoires de *L'Amour par terre* rappellent un court récit d'Arthur Schnitzler, la dimension fantastique d'*Histoire de Marie et Julien* puise à la source des nouvelles d'Edgar Poe et de Théophile Gautier. Cependant, la question de l'adaptation sera traitée de manière indirecte, ou plutôt différée, pour chacun des trois films tour à tour analysés.

J'aimerais d'abord montrer comment les représentations secondes découlent d'histoires prétendument vécues par les protagonistes. Le drame de la journée perpétuelle dans l'étrange maison ne provient-il pas à la fois du souvenir d'enfance de Julie et des élucubrations de Céline ? Pour sa pièce de boulevard, le dramaturge Clément Roquemaure cherche bien à reproduire les libertinages qui ont eu lieu dans sa villa. Quant aux songes de Marie et Julien, ils font écho au passé ou préfigurent l'avenir. Pour autant, cette logique de réécriture ne cède pas à la tentation mortifère décelée par Freud dans la « compulsion de répétition<sup>2</sup> ». Car ces fictions dans la fiction donnent l'impression d'être en constante recomposition. Plusieurs passages à l'acte permettent de contrer la menace du figé : les

---

<sup>1</sup> GUELTON Bernard, « Introduction », dans Bernard Guelton (dir.), *Fictions secondes : mondes possibles et figures de l'enchâssement dans les œuvres artistiques et littéraires*, Paris, La Sorbonne, 2019, p. 17.

<sup>2</sup> FREUD Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration » (1914), dans *Huit Études sur la mémoire et ses troubles*, trad. Janine Altounian, Paris, Gallimard, 2010, p. 152.

personnages, en position de spectatrices, deviennent des actrices comiques, les comédiens se réinventent en auteurs et les figures modèles se comportent en trouble-fêtes ou en fantômes. C'est en appréciant pareille redistribution des rôles que je serai conduite à éclairer les choix d'écriture et d'adaptation, tant littéraires que cinématographiques, opérés par Rivette et ses collaborateurs, notamment pour le choix épineux de la fin. Renvoyant de manière poétique à l'état d'esprit de création sur le tournage, l'histoire vécue pourra s'apparenter à une histoire lue ou entendue dont la vocation consiste à être rejouée à l'intérieur des films.

### ***Céline et Julie vont en bateau* : le souvenir d'enfance en face à face**

La fiction enchâssée de *Céline et Julie vont en bateau* est enclenchée par l'effraction à tour de rôle de la rousse Julie (Dominique Labourier) ou de la brune Céline (Juliet Berto) dans une étrange demeure. Après en avoir franchi le seuil, ces deux jeunes femmes gouailleuses sont enrôlées de force dans un drame bourgeois du remariage où le placide Olivier (Barbet Schroeder), riche et veuf de son état, est convoité tantôt par la brune et vipérine Sophie (Marie-France Pisier), tantôt par la blonde et éthérée Camille (Bulle Ogier). À moins de porter un talisman et de réciter une incantation, Céline et Julie voient leur personnalité altérée par le sortilège de cette maison, une maison hantée par une histoire d'antan : elles endossent chacune son tour l'identité fictive de miss Angèle, l'infirmière qui joue un rôle suspect dans le meurtre de la petite Madlyn (Nathalie Asnar). Il faut attendre la fin du film pour que la visite soit vue au moment où elle a lieu. Auparavant, ce qui se déroule secrètement, une fois la porte d'entrée refermée, nous parvient seulement à travers les souvenirs que Céline ou Julie, en état de choc amnésique, retrouvent sous une forme fragmentée et éparse, grâce à l'absorption d'un bonbon magique.

La fiction seconde de la maison hantée correspond-elle à une affabulation ou à une remémoration, ou *aux deux, mon capitaine* ?

Quelques indices sont divulgués après que Julie a raconté à Céline ses premières visions, des bribes de scènes montées en désordre. Selon la brune, qui poursuit son rêve d'Afrique, les protagonistes sont qualifiés de « zozos de Zanzibar », tandis que, pour la rousse, ils revêtent un aspect plus inquiétant et plus angoissant, à l'image de fantômes hantant son inconscient : « Ils sont familiers. Ils viennent de drôlement loin et, en même temps, ils ne sont pas du tout marqués par le voyage », dit-elle. Le matin de la première visite, Julie s'est rappelé l'adresse, le 7 bis, rue du Nadir-aux-Pommes, en prétendant qu'elle lui avait été

soufflée par son invitée. Sa mémoire enfouie aurait été ravivée par le récit improvisé la veille par Céline. Assise sur la malle aux souvenirs contenant poupées et photos, la brune a raconté une histoire abracadabrante, qui semble de pure invention : une étrange demeure, une petite fille, un secret dans un tiroir verrouillé, un homme avec deux femmes, une blonde et une brune, les « ils » auxquels elle a pu échapper. Chacune de ces révélations a mis la rousse piquante en état d'arrêt, dans la même posture de sidération en gros plan que lors des premières visions du lendemain. Cette coïncidence magique entre son souvenir et le mensonge de Céline est confirmée quand Julie retrouve sa gouvernante, et évoque la maison (au 7 bis) en face de sa maison d'enfance (au 7 ?) avec une enfant malade qui avait le même âge qu'elle, et une infirmière dont elle avait peur...

D'où l'impression que cette histoire vraie a été à la fois inventée et remémorée. En insérant des images noires à l'intérieur de certaines scènes-clés, le montage du film rend sensible la possibilité de redécouvrir un passé oublié et, en même temps, de le réécrire... à deux. Hélène Frappat a déjà relevé que « les noirs, scansion muette du film, sont l'écran où les deux magiciennes projettent les silhouettes englouties de l'enfance<sup>3</sup> ». Ce travail au noir de l'écriture amène à imaginer les forces occultes auxquelles puise le processus de création. Quand Julie trace à la craie un plan de la maison *revisitée*, en se rappelant l'agencement des lieux, trois images noires scandent cette scène d'appartement. La rousse épingle d'abord les bébés en plastique et la photo-souvenir piochés dans la malle pour conserver des repères mnésiques autour du tableau noir qu'elle prend soin d'effacer. Les inserts noirs matérialisent le support de projection sur lequel la fiction a déjà été écrite et remaniée à partir de traces du passé. On pourrait évoquer une sorte de « bloc magique » fictionnel, en référence au *Wunderblock* qui associe le pouvoir d'effacement du tableau noir au pouvoir d'inscription du bloc de cire, selon l'analogie proposée par Freud pour comprendre le fonctionnement inconscient de la mémoire. À défaut de reposer sur un sujet psychique clairement déterminé, le film de Rivette suggère une circulation télépathique des pensées entre Céline et Julie.

La réunion de l'imagination et de la remémoration dérive d'un processus intersubjectif d'adaptation et de réinvention constantes. Troublant écho, cette façon de penser renvoie à la réalité du hors-cadre, aux conditions de coécriture du film par Juliet Berto et Dominique Labourier. Au cours du tournage, les jeunes femmes ont souvent dû coucher sur la page leur dialogue à quatre mains, du soir au jour suivant, en reprenant à l'oral les répliques proposées par l'une ou l'autre dans une atmosphère d'excitation et de complicité. Elles écrivaient leur

---

<sup>3</sup> FRAPPAT Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 27.

texte pour éviter le « piège de l'improvisation<sup>4</sup> », pendant que le scénariste Eduardo de Gregorio travaillait avec Marie-France Pisier et Bulle Ogier les dialogues inspirés de l'univers étouffant de James – que l'on pense à l'infanticide du roman *L'Autre Maison* (1896) ou à la hantise qui sévit dans la nouvelle fantastique *Le Roman de quelques vieilles robes* (1868)<sup>5</sup>. Pisier, dans le dossier de presse du film, commente ainsi l'affrontement entre le tandem Céline et Julie et le duo Camille et Sophie : « Chacune d'entre nous y perd des *plumes* littéralement : alexandrins contre jeux de mots, réminiscences littéraires contre lapsus... »

Les libertés prises dans l'écriture et l'interprétation ouvrent un espace de jeu pour parvenir à symboliser des blessures possiblement enfouies. Si trauma il y a eu, Céline et Julie développent la force de s'en moquer. La réécriture fantaisiste à deux s'opère par reprises à tour de rôle et par jeux sur les mots à même de rapprocher l'état « traumaté » (trauma + tomate ? trauma + automate ?) de Céline à l'éprouvé *traumaque* de Julie (trauma + patraque ? trauma + arnaque ?). Le langage figuré est une des armes utilisées par les jeunes femmes en jeans pour se libérer des modèles féminins de la maison hantée. Elles qualifient la *performance* des grands bourgeois du *7 bis*, à la fois contre-modèle et objet de fascination, en glissant sur les sonorités des mots enchaînés : « Toute une épaule, une époque, une école... l'Odéon. » Parmi les fleurons, notons la substitution très amusante du mot « esprit » par son quasi-anagramme « persil », quand elles s'adonnent à la magie. Céline et Julie ne se contentent pas de formuler des jeux d'esprit, elles passent à l'acte. Les deux jeunes femmes prennent la décision de s'aventurer dans la maison hantée pour sauver la petite fille. Madlyn est susceptible de décéder – non pas noyée par Rose comme Effie dans le roman de James, mais étouffée dans son lit par allez savoir qui. D'où l'impérieuse nécessité d'empêcher le destin funeste de se reproduire.

La « temporalité tragique<sup>6</sup> » de la journée perpétuelle ressortit au système de répétitions instauré à l'intérieur de la demeure, en écho à la vie scrupuleusement répétée dans *Le Parjure de la neige* (1944) de Bioy Casares. Pour Rivette, il ne convient guère d'adapter à la lettre cette nouvelle paradoxale que son coscénariste Eduardo de Gregorio lui a racontée, car elle n'était pas encore traduite à l'époque ; l'enjeu consiste plutôt à « prendre l'essentiel de l'intrigue et de reconstruire à partir de là, en se débarrassant du mécanisme intégral de l'œuvre originale<sup>7</sup> ». Le fond secret du récit argentin intrique l'évitement de la mort pour la

<sup>4</sup> BERTO Juliet, dans Isabelle Jordan, « Entretiens avec Céline et Julie », *Positif*, n° 162, octobre 1974, p. 23.

<sup>5</sup> Voir Mary M. Wiles, *Jacques Rivette*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, p. 109.

<sup>6</sup> FRAPPAT Hélène, *op. cit.*, p. 44.

<sup>7</sup> RIVETTE Jacques, dans Carlos Clarens et Edgardo Cozarinsky, « Jacques Rivette », entretien, *Sight & Sound*, vol. 43, n° 4, automne 1974, p. 198.

jeune fille malade et la répétition d'une journée identique dans sa maison : « C'était comme si le temps s'arrêtait toutes les nuits<sup>8</sup>. » Le père de Lucía a réussi depuis un an et demi à interdire à ceux du dehors d'entrer, à ceux du dedans de sortir, mais, un matin, elle meurt subitement après qu'un poète plagiaire, non... un journaliste dissimulateur (deux versions sont proposées dans la nouvelle), s'est introduit par effraction dans cet univers coupé du monde. En sens inverse, la dernière visite au 7 *bis* vise à rompre le sortilège pour sauver Madlyn de sa mort à répétition.

Les visiteuses du jour, décidées à agir en direct, proposent de transformer, d'adapter le récit d'enfance marquant en comédie. En entrant dans la maison hantée, les spectatrices sont affranchies en actrices, lucides et ludiques. Les possibilités de jeu nouveau prolongent dans la mise en scène la tradition de la *commedia dell'arte* et plus spécifiquement l'art des *lazzi*, ces numéros qui intègrent une gestuelle comique et un usage décalé de la langue : répétitions, lapsus, jeux de mots. Comme Céline et Julie, à la fois soulagées et amusées, s'en aperçoivent bien vite, la blonde Camille, la brune Sophie et le bel Olivier récitent leur texte en pilotage automatique sans remarquer leur présence turbulente. Cependant, l'appel d'air (n'entend-on pas un bruit de tempête ?) provoqué par leurs écarts de conduite affecte les trois « fantômes empaillés ». Air absent, teint blafard, déplacement au ralenti, diction pâteuse, sang bleu : les « pantins pétrifiés » de cette fresque bourgeoise exhibent des signes de dégénérescence et de décomposition. Cette mécanique de jeu grippée et dévitalisée contraste avec les fous rires, les cris perçants et les calembours du tandem comique de Céline et Julie.

Aussi les situations suggérées par les œuvres littéraires sont-elles dénaturées par ces deux miss Angèle pour rire. La fiction enchâssée, dont la réalisation est en outre inspirée par les films dramatiques de la RKO des années 1940, est transformée en *performance* burlesque, avec, comme modèle, le duo comique américain Abbott et Costello – connus en France sous le nom des Deux Nigauds, l'un sermonneur, l'autre gaffeur. D'entrée de jeu, ce passage à l'*acte* repose sur les conventions théâtrales (coulisses, applaudissements, bascule des lumières) rendues visibles et audibles. Les pièces deviennent des loges où Céline et Julie enfilent leur costume et échangent des plaisanteries avant de donner à la fiction seconde un heureux dénouement.

### ***L'Amour par terre : le vaudeville devenu sorcier***

---

<sup>8</sup> BIOY CASARES Adolfo, *Le Parjure de la neige* (1944), dans *La Trame céleste*, Paris, Laffont, 1998, p. 235.

Dans *L'Amour par terre*, la fiction seconde, émanant d'un théâtre d'appartement, matérialise le rêve secret du vaudeville : surprendre un trio qui se forge et se délite dans son cadre de vie. Au début du film, « Un dimanche soir » (d'après le carton), une dizaine de personnes assistent à une représentation dans un salon. Le dramaturge à succès Clément Roquemaure (Jean-Pierre Kalfon), présent parmi les spectateurs, vient féliciter les deux comédiennes pour le « naturel » de leur jeu et leur « libre interprétation ». Charlotte (Géraldine Chaplin) et Emily (Jane Birkin) ont dû prendre les choses en main, souffler les répliques, improviser toutes sortes de facéties, tel un tango digne de Céline et Julie. Car Silvano (Facundo Bo), leur partenaire paniqué par l'intrusion de l'auteur de la pièce dont il s'est attribué la paternité, s'est mis à bafouiller et à boire jusqu'au point de camper le rôle plus vrai que nature d'un ivrogne sur canapé. Sans rancune pour l'imposteur, Roquemaure a l'idée de faire jouer sa dernière création à Charlotte, Emily et Silvano dans sa villa Art déco (la villa Gounod à Saint-Cloud qu'a re-décorée le scénographe Roberto Plate).

Dès les premières répétitions, qui commencent le mardi matin pour une seule et unique représentation quatre jours plus tard, le ressort de l'écriture est révélé. Paul (André Dussollier), l'ami magicien, convié par Roquemaure aux séances de travail, se comporte bizarrement. Il pouffe en entendant la réaction panique de Barbara (l'héroïne interprétée par Charlotte) après qu'elle a été prévenue par son compagnon Clovis (le personnage de l'auteur joué par Silvano) de l'arrivée d'un ami commun : « N'importe qui mais pas lui. » Paul ne raille pas l'emphase grandiloquente du jeu de Charlotte, exagéré pour la mise en place. Après la reprise des répétitions et l'entrée en scène du personnage de Pierre (l'amant interprété par Emily), il s'explique : « Ce n'est pas du théâtre. C'est de la photocopie. » Le magicien apprend aux comédiens que la pièce rejoue une histoire déjà vécue en la demeure. Mais Roquemaure défend son projet artistique : préconiser un « art de la retouche », qui convoque la peinture comme modèle ; et reprendre au détail près les situations vécues par le trio amoureux qu'il a formé avec sa compagne Béatrice (Isabelle Linnartz) et son meilleur ami Paul, avant que la femme tiraillée entre eux deux ne disparaisse.

L'écriture théâtrale a été dictée par le passé amoureux auquel les libertinages du présent font écho de sorte, si ce n'est à boucler, tout au moins à intriquer situation fictive et vie privée. Charlotte, dans le rôle de Barbara-Béatrice, devient la maîtresse de l'auteur puis, la statue de l'amour mise par terre, elle esquisse un rapprochement avec le magicien, fin connaisseur des vers du poème « L'amour par terre » des *Fêtes galantes* (1869) de Paul Verlaine. Le film de Rivette a aussi sa statue emblématique trônant dans le parc, mais c'est un

Cupidon en toc, et non en marbre, brisé par la comédienne en état d'ébriété, vite remplacé par une autre copie de l'amour potelé, ailé et arqué, en rien dès lors original. Ce choix matériel indique que la frontière entre l'original et la copie ainsi que la distinction entre la fiction enchâssée et le réel calqué sont amenées à être brouillées.

Pour *L'Amour par terre*, une place est réservée à l'inattendu de manière à introduire une déviation dans le cycle potentiellement infini de l'imitation. Car la reproduction des sentiments ne conduit pas au même dénouement. Aussi Roquemaure a-t-il attendu le samedi soir de l'unique représentation pour divulguer à ses acteurs la fin de sa pièce inachevée. En maître de cérémonie amateur de jeux de mots, l'auteur invite ses convives à une visite guidée de l'envers de sa maison, pour découvrir une « *pièce en plus* ». Son discours revendique l'ancrage de sa création dans la recherche du vrai. La plupart des amis invités, dont l'un est interprété par le producteur du film Barbet Schroeder, partent aux entractes, offusqués par l'exhibitionnisme indélicat de ce théâtre calqué sur, ou plutôt adapté de, la vie. On voit notamment Clovis, le personnage fictif de l'auteur, noter sur un petit calepin, conformément à la pratique artistique de Roquemaure, les dernières répliques de Barbara sur son dégoût de l'amour. Ivre morte, l'héroïne commente l'inspiration retrouvée par Silvano en Clovis-Clément depuis l'arrivée d'Emily en Pierre-Paul : « Tant mieux si la situation t'inspire, mais elle pourrait changer d'une façon que tu n'as pas prévue. »

Deux principes agissent de fait dans le processus d'écriture : d'une part, la reproduction au mot près d'une scène déjà vécue, d'autre part, l'ouverture de la fiction à l'imprévu. Pour Serge Daney, cette « esthétique du contrôle incontrôlé<sup>9</sup> », qui est le point commun aux cinéastes de la Nouvelle Vague, encourt le risque de *s'officialiser*. Quelles sont les garanties pour que ce credo ne se fige pas en procédé ? Dès les scènes de répétition du premier acte, Paul s'était étonné que les « vrais prénoms » aient été changés. Mais, pour Roquemaure, les prénoms des personnages fictifs sont vrais aussi. Cette véracité, garante de vitalité, découle de la prise en compte par l'auteur des réactions de Charlotte en Barbara-Béatrice, d'Emily en Pierre-Paul, de Silvano en Clovis-Clément. Les langues se délient lors des séances de travail. Charlotte trouve que la réaction de Barbara à l'arrivée de Pierre sonne « faux » et « forcé », « théâtrale dans le mauvais sens du mot ». Paul, commentateur privilégié de la situation qu'il a peut-être subie dans la réalité, soumet alors une forme d'inversion : « C'est moi, je veux dire Pierre, enfin vous Emily, qui devez être bouleversé, surpris. » Clément rectifie à la va-vite le passage en intégrant les remarques exprimées. Bien

---

<sup>9</sup> DANNEY Serge, « *L'Amour par terre* », *Ciné journal*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 261.



qu'il reste l'auteur attiré, il accepte les changements proposés qui résultent d'une réécriture à plusieurs mains. Non sans ironie, le montage alterne les discussions de groupe et les plans de Virgil (László Szabó), l'homme à tout faire, qui tape à la machine une traduction de Shakespeare. Virgil, possible *alter ego* du scénariste du film, aura d'ailleurs le dernier mot : « Ce cochon de Roquemaure continuera d'avoir du succès tant que je corrigerai ses pièces. »

Le dernier acte installé dans la chambre bleue de la vraie Béatrice comporte un coup de théâtre issu du réel retrouvé, dès lors que la femme quittée revient pour apporter son grain de sel. Pour commencer, la scène est introduite par un message téléphonique où Barbara explique sa disparition. Cet enregistrement a été effectué en cachette par Roquemaure lors de l'audition de Charlotte, qui avait dû inventer une lettre de rupture pour obtenir le rôle féminin. En retour à l'expéditeur, Béatrice, parée d'une robe de soirée rouge, fait son entrée sur scène et interrompt la représentation en se moquant du tour tragique pris par ce mauvais vaudeville. Emily, après avoir interprété le suicide de l'amant, est choquée par l'apparition charnelle de la femme de sa prémonition ; en s'évanouissant, elle complète la composition de sa propre vision.

Encore faut-il rappeler la teneur des faits paranormaux. Pascal Bonitzer qualifie de « point d'appui » *La Prédiction* (1905) d'Arthur Schnitzer, une nouvelle fantastique où le héros hallucine sa propre mort<sup>10</sup>. Dans *L'Amour par terre*, Paul le magicien procure des visions de l'avenir aux femmes qui ont de l'importance à ses yeux. Quelques jours avant la représentation, Emily s'est vue au sol habillée en homme, avec une femme en robe de soirée rouge qui se penche vers sa blessure au front. Terrorisée par ce tableau vivant, l'actrice a craint que la Mort ne vienne la frapper au son de l'horloge. Or, contrairement à la fin de *La Prédiction*, la vision qui a lieu pendant la représentation théâtrale est un trépas fictif. Youssef Ishaghpour souligne la vacuité de *L'Amour par terre*, ou plutôt, son manque de réel et de contenu car, selon lui, dans ce monde devenu théâtre, « la vie est absorbée par la mise en scène » et « seul le jeu donne le change<sup>11</sup> ».

Si ce film flirte avec le vaudeville, sa superficialité recèle une dimension essentielle : l'esprit vaillant et frais dans lequel la création collective bascule quand les points d'appui sont supprimés. Le dénouement en cascade reflète les conditions de création de la fiction qui continuent de favoriser une atmosphère de jeu et de danger même si l'improvisation des

---

<sup>10</sup> BONITZER Pascal, « Les tentations de Mazarin », conversation avec Sergio Toffetti, dans Sergio Toffetti (dir.), *Jacques Rivette : la règle du jeu*, Turin, Centre culturel français de Turin / Museo nazionale del cinema di Torino, 1992, p. 53.

<sup>11</sup> ISHAGHPOUR Youssef, « Fantasmagories : fictions en direct. Jacques Rivette », *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, La Différence, 1986, p. 232.

comédiens n'est plus la règle. Bonitzer, dont c'est la première collaboration avec Rivette, a écrit le scénario sur le plateau, au fur et à mesure du tournage, dans un état d'urgence : « On est obligé d'inventer en direct la façon dont les choses se passent et ça donne un climat spécial qui est celui des films de Jacques », a-t-il confié<sup>12</sup>. Selon d'autres aveux du scénariste, la scène finale a été conçue au dernier moment après avoir été changée maintes fois<sup>13</sup>.

Rien d'étonnant à ce que les personnages du film prennent aussi la liberté de proposer une conclusion aux chassés-croisés et enchâssements sentimentaux. L'intervention de Béatrice coupe court au mélo théâtral dont elle a inspiré la trame à son ex-amant. Après cette série d'inattendus, en partie prévus pourtant, la femme en rouge retrouve l'auteur pour trinquer en évoquant le passé selon une formule déjà entendue aux répétitions : « Autrefois, j'étais tout pour toi. » Charlotte veut « rendre à Roquemaure la monnaie de sa pièce » ; elle souffle à l'oreille de sa complice Emily le stratagème pour empêcher les retrouvailles entre l'auteur et sa muse : une réunion factice, éculée faisant écho à des dialogues de convention. Paul le magicien, autoproclamé metteur en scène, prévoit à haute voix une suite qui exauce ses désirs. Pour autant, l'heureuse fin qu'il a imaginée peine à se matérialiser. Le médium vole un baiser à la maîtresse vengée qui le gifle en retour. Charlotte rejette la dernière (pré)vision de coucherie enclenchée par leur rencontre en s'exclamant : « Tant pis pour le classique ! » Quelle meilleure fin ouverte possible que de quitter le drame théâtralisé et de poursuivre l'aventure alors que le film est censé être terminé ?

### ***Histoire de Marie et Julien : la voix de la Mort dans la vie des songes***

Dans *Histoire de Marie et Julien*, le principe d'enchâssement concerne l'insertion en catimini de passages oniriques. Aucun signe n'indique au spectateur que le rêve a commencé. Au premier plan du film, je découvre un homme robuste, d'âge mûr, assoupi sur un banc dans un jardin public. Julien (Jerzy Radziwiłowicz) ouvre les yeux. À peine réveillé, il perçoit une jolie jeune femme, cheveux au vent, qui passe à vive allure devant lui. Reconnaisant Marie (Emmanuelle Béart), il se lève pour lui parler. Leur échange, rapide et vif, évoque les circonstances de leur rencontre passée en commençant par la situer dans le temps. À la formule nostalgique de Marie sur le « longtemps », Julien réaffirme plein d'élan : « Il y a un an. » La jeune femme précise en étouffant la voix : « Un peu plus. » Le dialogue déclamé, emballant les souvenirs du passé avec le papier cadeau d'un présent grandiloquent, conduit la

<sup>12</sup> BONITZER Pascal, « Les tentations de Mazarin », *op. cit.*, p. 53.

<sup>13</sup> SEGURET Olivier, « Jacques Rivette, la veille pour le lendemain », *Libération*, 20 juillet 1983, p. 19.

femme à un aveu précipité : « J'ai besoin de toi. » Qu'à cela ne tienne... Alors que Julien la rejoint dans le plan, Marie brandit une arme blanche. Coup de théâtre ! De nouveau le héros fatigué se réveille, cette fois-ci de manière plus subite en redressant la tête, tombée entre ses bras sur une table dans un café parisien.

La dérive grand-guignolesque des retrouvailles s'explique par un rêve dissimulé. Seulement, la poursuite de la fiction n'est pas sans éveiller d'autres soupçons fantastiques. Peu à peu, la fiction dévoile son vrai visage de songe inversé. En sortant du café, Julien croise Marie dans la rue, qui court, pressée comme toujours : ils sont cadrés avec des positions gauche-droite interverties. La redite des dialogues obéit au modèle filmique du miroir déformant entre la vie onirique et la vie réelle : Julien et non Marie avoue ainsi avoir pensé à l'autre, en rêve. Le montage symétrique se diffracte dans le temps en une série d'échos et de reflets. De fait, les propos échangés dans le jardin public s'entendent de nouveau quand Marie invite Julien à dîner chez elle. À table, l'homme et la femme évoquent leur compagne ou compagnon de l'époque pour préciser, respectivement, qu'Estelle est retournée à Montauban et que Simon est décédé. Julien croit avoir déjà annoncé le départ de son ex à Marie, lucide et perspicace, qui lui répond : « Peut-être en rêve. » Emmanuel Siety perçoit dans de tels échanges une déconstruction de l'origine : « À la première rencontre a été substituée une formation fictionnelle qui démultiplie l'événement, et renvoie l'une à l'autre chaque réplique dans un jeu de miroirs où se perd irrémédiablement le référent<sup>14</sup>. » Si confusion passagère il y a, la mention de la première fois reste sujette à l'impératif de la précision. Julien reparle de leur rencontre il y a un an ; Marie redit : « Un peu plus. » L'homme ne prête toujours pas attention à cette nuance qui a une grande importance.

En dépit du climat de méfiance relevé au début du film, difficile de deviner d'emblée que la voix des morts s'est invitée dans la vie en songe. De fait, la Mort prolonge son pouvoir en faisant répéter les échanges oniriques dans la réalité, d'où ces effets miroitant de vases communicants. Au fil du récit, l'on comprend que Marie s'est tuée un an auparavant. Sa figure trahit son modèle littéraire : la jeune femme au teint diaphane, aux yeux transparents et aux cheveux ondulés châtain clair est une vraie figure romantique de revenante. La structure en miroir entre rêve et réalité renvoie à la confusion de l'abbé Romuald envoûté par Clarimonde, *La Morte amoureuse* (1836) suceuse de sang et assoiffée de stupre, dans la nouvelle homonyme de Théophile Gautier dont Rivette reconnaît l'influence. Le cinéaste évoque aussi son inspiration tirée des nouvelles *Ligeia* (1838) et *Morella* (1835) d'Edgar

---

<sup>14</sup> SIETY Emmanuel, « Quelques bêtes dans la jungle », *La Rencontre : au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Jacques Aumont (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 26.

Allan Poe, quand il reprend le projet initial avorté, trente ans après, avec les scénaristes Pascal Bonitzer et Christine Laurent<sup>15</sup>. C'est donc une malédiction fantomatique qui agence dans l'ombre les rencontres à répétition.

À l'instar des héroïnes romantiques de la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, Marie ourdit depuis le début une manigance morbide qui contamine les songes et se déverse dans les épisodes routiniers de la romance éclos. Cette folle suicidée, condamnée à errer dans un film en miroir, doit mourir une fois de plus pour déjouer sa malédiction. Elle s'est rapprochée de Julien car elle pourrait être délivrée de sa condition fantomatique, s'il acceptait d'assister à une remise en scène de son suicide, commis par amour et par haine envers son ancien compagnon.

Ici, le phénomène de *reenactment* impose une reconstitution paranormale d'un drame vécu, une histoire vraie, dans un lieu dupliqué. En visite dans l'ancien appartement où Marie s'est pendue et mutilée, Julien découvre que la femme de sa vie a décoré une pièce de sa maison sur le modèle de son ancienne chambre bleue pour engendrer une parfaite ressemblance fantastique. La revenante à l'allure humaine veut rejouer le rituel de son suicide dans la réalité. Son rêve récurrent, forgé par les puissances d'outre-tombe, l'y invite, mais la reproduction n'aura lieu qu'en songe. Les forces occultes qui dictent à Marie la conduite à suivre créent des absences par à-coups, alors qu'en réalité, elle est vraiment tombée amoureuse. Tantôt mutique et somnambulique, tantôt charnelle et taquine, elle appartient en partie au livre des morts, avec ses règles, ses injonctions, ses protocoles magiques ; en partie à la vie captée à fleur de peau. C'est à la force du poignet que Julien tentera en vain de libérer Marie de son triste sort littéraire. Ne l'a-t-elle pas, pour sa part, débarrassé d'un fantôme cinématographique en jetant les robes de l'ancienne compagne, l'énigmatique Estelle ?

À l'origine, le projet écrit en 1975 avec Eduardo de Gregorio sous le titre *Marie et Julien* était inspiré de l'histoire de revenante de *Vertigo* (1958)<sup>16</sup>. L'idée d'un dédoublement entre Marie et Estelle a été estompée au point de devenir imperceptible dans la version réécrite avec Pascal Bonitzer et Christine Laurent, une trentaine d'années plus tard. La dernière scène en revanche fait inmanquablement penser à la genèse du film, dont le premier tournage en 1975 avec Leslie Caron et Albert Finney a été arrêté le troisième jour en raison de l'épuisement de Rivette. Car la fin d'*Histoire de Marie et Julien*, absente du premier scénario, procure la chance inespérée de repartir de zéro. Forcée d'effacer son souvenir de la mémoire

---

<sup>15</sup> FRAPPAT Hélène, RIVETTE Jacques, « Mode d'emploi », *Trois films fantômes de Jacques Rivette*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 14.

<sup>16</sup> Eduardo de Gregorio cité dans Hélène Frappat, *op. cit.*, p. 152.

de Julien, Marie devient vivante en pleurant toute la nuit devant l'homme endormi. En se réveillant au petit matin, il ne peut croire que l'inconnue dans sa maison est son aimée, d'autant plus que Marie n'est pas du tout son genre, dit-il, en référence proustienne à la confiance de Swann sur Odette. Heureusement, la jeune femme, décidée à reconquérir cet homme bourru, lui rétorque : « C'est ce que vous croyez. Laissez-moi un peu de temps. » Le temps rivettien consacre la possibilité de renouer une histoire entre eux, sans doute bientôt brisée, sans doute déjà relancée. Un réveil, à quelques minutes de la fin, a le pouvoir de réenclencher la fiction dans l'esprit du spectateur.

\*

\* \*

En hommage au cinéma de Rivette, revenons à *Céline et Julie vont en bateau*, et plus précisément au dénouement du film où la reprise de l'ouverture construit aussi une fiction à rallonge. La scène se déroule dans un square. Au début, Julie, la rousse, assise sur un banc, lit un ouvrage de magie. Céline, la brune, parée de blanc, marche d'un pas pressé au point de laisser tomber son boa. La poursuite s'enclenche et les aventures des *Phantom Ladies over Paris* (titre anglais du film) commencent. Est ainsi déclarée la référence littéraire à *Alice au pays des merveilles* (1865) de Lewis Carroll dont l'écriture inventive, qui se prête aux inversions, aux transformations, aux remplacements, s'avère des plus éclairante. Rivette voyait au départ Julie dans le rôle d'Alice, Céline dans celui du lapin. Mais au bout de trois heures de péripéties, où les deux jeunes femmes fantastiques ont « embarqué » la même, les fantômes littéraires sont toujours là. Devant une telle vision, le montage impose une rupture. Sous le regard d'un chat mystérieux, Céline se réveille à la place de Julie dans le square vu au début du film. La rousse, devenue la femme-lapine, passe en coup de vent et fait tomber son livre de magie, avant d'être interpellée par la brune. C'est la fin du film mais pas de la fiction renversée. Avec ce souvenir en tête, nous percevons dès le départ, face au faux réveil inaugural d'*Histoire de Marie et Julien*, qu'un songe inspiré se déplace sur le même plan que la réalité décalée. Dans le cinéma si ouvert d'esprit de Jacques Rivette, le principe d'adaptation-réinvention à partir d'une histoire vécue, souvenue, lue ou racontée se prolonge en fin de compte d'une fiction seconde à une autre, mais aussi d'un film à un autre.

Diane Arnaud (Lisaa, université Gustave Eiffel)

