Perturber, épuiser, fulgurer

Parcours parmi les ateliers rivettiens

Robert Bonamy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/179>

DOI : 10.4000/entrelacs.179

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2009

Pagination : 41-50

ISBN : 978-2-912868-69-5

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Robert Bonamy, « Perturber, épuiser, fulgurer », *Entrelacs* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/179> ; DOI : 10.4000/entrelacs.179

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Tous droits réservés

Perturber, épuiser, fulgurer

Parcours parmi les ateliers rivettiens

Robert Bonamy

- 1 L'atelier de *la Belle Noiseuse* (1991) n'est pas unique¹ dans la filmographie de Jacques Rivette. Les divers ateliers rivettiens abritent des attitudes artistiques différentes. S'ils sont toujours le lieu d'une création possible, les inventions esthétiques qu'ils recèlent se dévoilent selon des modalités distinctes.
- 2 *Haut Bas Fragile* (1995) et *Histoire de Marie et Julien* (2003), deux films réalisés après *la Belle Noiseuse*, réinvestissent ainsi ce lieu selon un traitement différent qui laisse en apparence moins de place aux mouvements de la pensée créatrice. Pourtant, l'atelier de fabrication de décors dans *Haut Bas Fragile* se présente à plusieurs reprises comme la scène de chorégraphies autant ludiques qu'artistiques.
- 3 Les films qui précèdent *la Belle Noiseuse* tendent quant à eux davantage à une évocation du processus de création artistique, souvent par le biais de scènes de filage², dès lors qu'il est question de théâtre. *L'Amour fou* (1967-1968) constitue sans doute l'exemple le plus radical de cet aspect. Les films dont le sujet est le théâtre se distinguent par la présence particulière de chevalets dans les appartements. Les configurations des salles de répétition évoquent aussi de manière insistante l'espace de l'atelier du peintre où s'accumulent les toiles retournées. Ces persistance, malgré une alternance des lieux, s'allient à la recherche d'une figure esthétique qui ne trouvera une solution fulgurante que dans l'atelier du peintre de *la Belle Noiseuse*.
- 4 L'atelier de Frenhofer constitue une scène où se confrontent un peintre et son modèle dans la recherche d'un geste déterminant ou d'une pose. Si les plateaux des répétitions théâtrales sont essentiellement les lieux d'un échec de la représentation, la recherche d'un instant unique finit par prendre figure dans l'atelier du peintre. Le tableau intitulé *la Belle Noiseuse* aboutit, tout en étant dissimulé aux regards.
- 5 Les films de Jacques Rivette mettent ainsi en mouvement la notion d'atelier à travers des espaces distincts mais, surtout, en singularisant les moments d'invention.

- 6 *Haut bas fragile* et *Histoire de Marie et Julien* font apparaître l'atelier comme l'emplacement d'une activité essentiellement artisanale. Ils s'écartent donc sur ce point de l'atelier de Frenhofer. Placé dans le château d'Assas, ce dernier reproduit tous les aménagements de l'atelier réel du peintre Bernard Dufour : « Mon atelier du Pradié est totalement déménagé dans le château d'Assas au nord de Montpellier, où j'arrive le 19 juillet et dès le 24 juillet je fais avec Emmanuelle Béart, modèle nu, la longue séance des dessins à la plume, exactement comme si j'étais seul avec elle chez moi »³. Ce lieu accueille surtout une libre variation à partir des motifs du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac mais aussi d'autres textes sur les excès du geste créatif : le texte dramatique d'Ibsen intitulé *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* ou *Le menteur* d'Henry James. Rivette lui-même revendique à propos de ce film l'importance des *Carnets* d'Henry James⁴, sorte d'atelier de la création littéraire fait de notes et de canevas de romans et nouvelles célèbres.
- 7 Dans *Histoire de Marie et Julien*, Julien Müller répare les mécanismes d'horloges anciennes dans une partie de sa maison. Rien ne semble pouvoir perturber son activité fondée sur les mêmes mouvements de réajustement des engrenages, si ce n'est l'intrusion de Marie, une revenante amoureuse. Même si l'activité de Julien est rare, au point qu'il est fréquemment courtisé au téléphone, son atelier n'est pas un lieu d'invention, mais plutôt de restitution / reconnaissance de la bonne sonorité d'un engrenage. À l'opposé des mouvements d'exaltation, d'épuisement et de colère visibles dans *La belle Noiseuse*, la tranquillité règne dans la pratique de l'horloger.
- 8 *Haut Bas Fragile* met en scène un atelier de décorateur, celui dirigé par le personnage de Roland : « Rolandécor ». Cet atelier a bien une section peinture où Ninon va rejoindre pour la première fois Roland. Plusieurs aspects de cette pièce indiquent une activité artistique qui n'est en rien comparable à la poursuite d'un chef-d'œuvre ou à l'ambition d'une invention esthétique. Des toiles sont retournées, mais cette ressemblance avec l'atelier de Frenhofer n'est pas poussée plus loin. La peinture dont il est question concerne la fabrication de décors peints. Une toile posée au sol sert de scène improvisée aux premiers pas de danse de Ninon et Roland. La danse amorcée par des mouvements circulaires débute dans cette scène avec les deux personnages qui se disent « perturbés ». Ils sont filmés alternativement en plans moyens et en plans rapprochés-buste dans une mise en scène attentive au relief de leur danse.
- 9 La scène se déploie au rythme d'une perturbation, celle des mouvements circulaires dans lesquels se prennent les personnages avant que leur danse ne se structure provisoirement. Ces cercles envahissent ce film dansé et en constituent la principale figure esthétique. L'atelier apparaît par la suite à nouveau comme lieu d'une danse improvisée, cette fois entre Roland et le personnage de Louise. Lorsque Rivette réalise *Une aventure de Ninon* pour le film collectif *Lumière et compagnie* (1995), la même année que *Haut Bas Fragile*, il réitère des trajectoires similaires malgré le point de vue frontal imposé par le respect de conditions de réalisation identiques à celles des films *Lumière*. On retrouve le personnage de Ninon en patins à roulettes. Elle remonte l'espace d'un parc public en effectuant un mouvement de tourbillon, selon des boucles en expansion semblables à l'invitation pour une danse improvisée. Tout en bousculant un passant, l'évolution de la jeune fille amène un déséquilibre de la scène qui apparaît donc bien dans la continuité de la perturbation de l'atelier de *Haut Bas Fragile*. Il ne s'agit toutefois pas d'une figure recherchée, mais de trajectoires qui traversent un atelier destiné à d'autres préoccupations. Cette pièce est un espace suffisamment vaste et dégagé pour accueillir un geste au relief particulier, mais il n'est pas le lieu de sa pensée. L'enlacement se manifeste

de manière inattendue. Les tableaux retournés, les étagères de pots de peinture, les morceaux de bois sont en retrait. La toile de fond placée au sol libère la scène de toute scénographie contraignante, les meubles anciens qui sont stockés n'ont pas d'incidence sur les libres mouvements.

- 10 Cet espace dégagé rappelle une scène de *la Belle Noiseuse*. Dans la seconde partie, Marianne décide momentanément de ses poses et force le peintre à poursuivre ses recherches dans le sens qu'elle lui indique. Elle déplace les toiles mais il ne s'agit pas de désencombrer le lieu. L'atelier de Frenhofer est un espace relativement vide⁵. Elle change sa disposition pour se lancer dans une improvisation à l'allure théâtrale. Une scène est créée et son jeu prend place sur un tapis placé au sol. La toile de fond de l'atelier du décorateur de *Haut Bas Fragile* sert justement de scène où naît la perturbation. L'évidement permet de suivre l'amplitude des gestes, qui forment des figures singulières. Cette perturbation est de passage dans cet atelier de décor, tout en donnant le *la* aux danses tournoyantes à venir dans le reste de la fiction de *Haut Bas Fragile*.
- 11 L'atelier de *la Belle Noiseuse* et les salles de répétitions théâtrales des films de Rivette sont, de manière affirmée, le lieu de la recherche d'une figure ou d'un geste. Pour Frenhofer, il s'agit de saisir un mouvement unique qui apparaît dans sa fulgurance. La scène évoquée où Marianne dispose de son espace aboutit bien à un éclair improbable, un geste soudain de retournement mis en relief de manière complexe par une vibration de montage. Ce geste est unique et ne se cristallise pas en une pose. Frenhofer ne peut en retenir que l'effet produit. À l'issue de cette vrille de soulèvement dessinée sur le matelas par Marianne, Frenhofer déclare avoir perçu ce qu'il poursuit : « Non ! Pourquoi vous avez bougé ? Le geste le regard... Là, c'était juste là... ».
- 12 Alain Ménil, dans son étude de la pensée du théâtre dans l'œuvre de Rivette, montre que le théâtre, et particulièrement la phase de circulation des idées dans le temps des répétitions, implique bien une expérience particulière de la durée, mais « celle-ci ne veut rien dire si elle n'est pas aussi expérience de la fulgurance, de ce qui ne revient jamais au même, de ne pouvoir se reproduire mécaniquement à l'infini »⁶. Le quotidien de la recherche et ses « temps morts » permettent d'accéder aux infimes variations, mais aussi aux possibles surgissements. « Tout le génie secret du cinéaste sera en ce sens de retrouver toute l'intensité du moment fulgurant, la tension inhérente au *kaïros*, la singularité des hasards objectifs »⁷. Le commentaire d'Alain Ménil utilise donc à deux reprises une allusion à un instant fulgurant. Pour différentes raisons, les plateaux de répétitions font penser à des ateliers ; la plus problématique serait celle de l'avènement, ou non, de cet instant.
- 13 La scène de répétition, comme l'atelier du peintre, accepte l'échec, le raté. Bien plus, dans le travail théâtral, au commencement est l'échec. La plupart des films de Rivette dont le sujet principal est le théâtre débutent par une sortie de scène ou une contestation vive de la part du metteur en scène. L'interprétation de Gower, le personnage faisant office de chœur dans *Périclès*, est interrompue avec virulence par le metteur en scène dans *Paris nous appartient*. Sébastien (Jean-Pierre Kalfon) met en cause l'interprétation de l'Hermione d'*Andromaque* par Claire (Bulle Ogier). Elle quitte la scène et abandonne définitivement son rôle. D'une autre manière, Camille Renard (Jeanne Balibar) sort en colère et frustrée de la première séance de répétition de *Come tu mi vuoi*, la pièce de Pirandello, dans *Va Savoir*. L'échec du comédien est récurrent, mais celle du metteur en scène ne l'est pas moins. La mise en scène de *Périclès* ne trouve pas une issue à la hauteur des ambitions de Gérard Lenz et l'*Andromaque* de *l'Amour fou* s'épuise irrémédiablement.

- 14 Un autre rapprochement entre le théâtre et l'atelier repose sur l'observation des configurations spatiales de certaines salles de répétition. Dans le premier long métrage de Rivette, l'étroitesse de la première est frappante. Les conditions de travail se révèlent très limitées dans cette scène de *Paris nous appartient*. Le long du mur, on y remarque quelques toiles peintes retournées, sans doute des toiles de fond. Plus généralement, les deux salles où Gérard Lenz dirige seul les répétitions ont des allures d'atelier. La seconde, très étrange, ne possède pas de scène, et il y a des outils le long des murs. La présence implicite de l'atelier n'est d'ailleurs pas uniquement sensible dans les scènes de répétition. Des chevalets sur lesquels reposent des toiles sont visibles dans plusieurs appartements et des dessins, portraits alignés rappelant certains visages défigurés de l'art brut, envahissent les murs de la chambre d'hôtel du personnage de Philippe Kaufman. Il y a le chevalet de l'appartement de Tania, un des personnages rencontrés par Anne lorsqu'elle recherche l'enregistrement de Juan, musicien disparu de manière énigmatique, mais surtout la toile sur chevalet de la soirée mondaine du début du film. Dans cette scène, Philippe Kaufman jette un verre de whisky sur la toile blanche. Ce lancer brutal y laisse une tache. Dominique Païni retient ce geste et propose d'en faire une allégorie de l'abstraction du film⁸. Ces toiles rôdent en marge des répétitions, telle une évocation dispersée de l'atelier du peintre. Aucun rapprochement n'est particulièrement affirmé entre les répétitions théâtrales et ces toiles. Parler d'atelier s'avère d'abord pertinent si l'on considère les séances de répétition dans leurs mouvements de recherche artistiques. Il est particulièrement question du ressassement d'un même motif ou du même fragment de texte afin de trouver une voix. Avec insistance, cette notion d'atelier s'ouvre à une variation dans *Paris nous appartient* par le biais d'apparitions de dessins, de toiles et de chevalets.
- 15 *L'Amour fou* insiste davantage sur l'espace des répétitions. La scénographie n'est pas convenue et la scène devient le réceptacle des seules lignes tracées par les déplacements des comédiens filmés à distance. Elle permet une pure expérimentation de la mise en scène théâtrale, mais aussi cinématographique. Des mouvements de travellings latéraux répétés insistent sur la largeur de l'espace. L'effet produit est celui d'une surface tout en largeur sur laquelle s'inscrivent les déplacements des acteurs, cadrés à distance en 35 mm, ou en plan rapproché en 16 mm, selon le point de vue du documentaire fictif tourné par l'équipe du personnage interprété par André S. Labarthe. Cette insistance sur la largeur combinée à l'absence de décor renvoie à un texte du Jacques Rivette, critique. En effet, les écrits du cinéaste, particulièrement ceux rédigés pour les *Cahiers du Cinéma*, font fréquemment appel à la musique ou la peinture moderne. Une des conclusions du texte : *l'Âge des metteurs en scène* prône ainsi « la recherche d'une nouvelle largeur du geste et l'attitude : largeur du geste contemporain surtout, qui assumera sur ce fond plat le relief »⁹. Cet article est un plaidoyer en faveur du Cinémascope et des possibilités de mise en scène qu'il autorise. Le « faux raccord »¹⁰ entre les textes critiques de Rivette et ses films paraît dans ce cas de figure assez évident. Le format Cinémascope n'apparaît dans aucun de ses films, tournés au format Panoramique (1 :85) voire osant un retour au 1 :37 pour *la Belle Noiseuse*. L'emploi du grand-angulaire, « encre des cinéastes de race », qui trouve dans les années 50 (*The Robe* d'Henry Koster date de 1953) avec l'avènement du Cinémascope, une place de choix, est par contre important dans la mise en scène des films de Rivette. Malgré la prudence qui s'impose dans toute tentative de rapprochement d'une critique écrite et d'un film de Rivette, la préoccupation de la largeur marque fortement les répétitions de *l'Amour fou*. Le plateau devient une pure surface d'inscription dont la

largeur est soulignée par les mouvements d'appareil. Ces scènes de filage prennent ainsi l'allure d'un terrain d'expérimentation pour la mise en scène cinématographique. Quoique privés d'arrière-plan, les déplacements des comédiens ne sont pas exclusivement latéraux. Au contraire, les courbes sont fréquentes. Les diagonales existent aussi dans les entrées et sorties de scène. La principale salle qui accueille les répétitions d'*Andromaque* est un lieu d'évolution de la création théâtrale, en même temps qu'un espace où les hypothèses de mise en scène cinématographique sont éprouvées.

- 16 Dans une configuration différente de la salle de répétition, le metteur en scène d'*Andromaque*, Sébastien, impose momentanément à ses comédiens une séance dans une autre salle. Elle ne ressemble pas particulièrement à une salle de théâtre et se caractérise par le blanc lumineux de ses murs. Cette salle utilisée le temps d'une expérience différente frappe par sa singularité. La notion d'atelier trouve également une évocation directe dans *l'Amour fou*, le temps d'une transformation de la chambre de Claire et Sébastien. Les murs et les habits deviennent des surfaces à dessiner sur lesquelles les personnages s'expriment avec excès. Si la notion d'atelier est présente dans *l'Amour fou* et *Paris nous appartient* à propos de la création théâtrale, l'atelier du peintre n'est jamais bien loin.
- 17 Ces descriptions concernent le lieu du processus de la création théâtrale et ce qui le rapproche d'un atelier. *Paris nous appartient* et *l'Amour fou* sont les deux premiers films de Jacques Rivette à filmer ce processus. Un enjeu distingue pourtant la salle de théâtre de l'atelier du peintre. Les répétitions théâtrales n'accèdent pas à l'éclair soudain entrevu par Frenhofer dans le retournement soudain du modèle de *la Belle Noiseuse*. Pris dans la durée de la répétition théâtrale, la fulgurance peut ne pas advenir. Dans *l'Amour fou* ou *Paris nous appartient*, elle peine à exister¹¹.
- 18 L'attention est alors susceptible de s'épuiser. La cadence erratique des répétitions ainsi que les tentatives nocturnes autour d'*Andromaque* indiquent de manière insistante l'échec de la recherche. Si elles ne sont pas constantes, les scènes d'épuisement jusqu'à l'échec dominant. L'interprétation de la mort d'Oreste illustre bien cette dimension. La mort d'Oreste partage un aspect de la scène du geste décisif du modèle de *la Belle Noiseuse*. Allongée dans l'atelier du peintre, l'improvisation de Marianne repose d'abord sur une pose teintée d'une théâtralité convenue : elle raconte un souvenir d'enfance en position fœtale, allongée sur un matelas. Cette posture se manifeste à plusieurs reprises dans *l'Amour fou*, sans qu'elle soit associée à une interprétation précise dans l'appartement de Claire et Sébastien. Surtout, elle est en jeu lors d'une répétition de la mort d'Oreste. Rivette en reconnaît la redondance lors d'un entretien où il est remarqué que c'est aussi celle de l'acteur jouant Oreste : « Jacques Rivette : [...]c'est venu tout seul, comme une chose tellement évidente que ce n'était pas la peine de prévoir. On a même gommé ou renoncé à tourner des choses dans ce sens. A la fin, quand Jean-Pierre est seul dans l'appartement, on avait prévu qu'il soit carrément en position fœtale, puis on ne l'a pas fait, c'était inutile ». « Cahiers du Cinéma : mais il y a déjà une allusion à ça dans le film, quand Beneyton joue la mort d'Oreste... »¹²
- 19 Dans *la Belle Noiseuse*, la progression du récit de Marianne, confrontée à l'écoute intéressée de Frenhofer, aboutit à un mouvement brusque de vrille que le montage souligne par un tressaillement. La figuration de cette vrille est éminemment complexe. Marianne est d'abord filmée de face, elle est allongée et Frenhofer crayonne derrière elle. Un renversement de la caméra à 180 degrés se combine au début du retournement de Marianne, dès lors presque assise et cadrée en plan rapproché taille. Frenhofer perçoit

quelque chose dans un fragment insaisissable de sa trajectoire. Le bref contrechamp sur le peintre le suggère. Après un court plan qui poursuit le mouvement, un autre fait événement. Comme pour accentuer sa complexité, le geste de Marianne se répète à l'identique dans un plan qui permet de mesurer son amplitude. Cette répétition est improbable, un seul geste apparaît deux fois en un temps extrêmement réduit. La mise en scène s'applique à mettre en relief le geste du modèle, le faisant fulgurer. Cette vrille (selon une acception quasi mécanique) produit un effet de soulèvement qui relève de la querelle. En ce sens, il correspond bien à l'expression « chercher noise » impliquée dans le mot « noiseuse ». Cette révélation se fait l'instant d'un geste que l'on peut qualifier, à la suite d'Erik Bullot, de *fulgural*. Par l'intensité de son surgissement, il répond bien à l'idée d'un « instant prégnant (...) proche de l'éclair par sa soudaineté, la décharge qu'il libère et la capacité d'ébranlement qu'il suscite »¹³. Ce geste se manifeste à plusieurs reprises dans le film, sans atteindre la même intensité, dans les accès de colère de Marianne. Dans cette scène d'atelier, il est élevé au rang de figure esthétique.

- 20 La posture d'Oreste n'aboutit pas à une telle figure. Elle se perd dans l'épuisement d'une nuit de répétition. Les seules réactions visibles concernent quelques plans sur les actrices lasses. Elles regardent la scène en spectateurs. La posture se dissout dans la fatigue et les rires nerveux, jusqu'à l'interruption de la répétition. La posture fœtale n'aboutit à rien, le constat est celui d'un échec. L'atelier théâtral est aussi le lieu de la recherche d'un possible instant prégnant, mais celui-ci se dérobe : l'atelier du peintre de *la Belle Noiseuse* se voit confier le rôle de le fixer. La mise en scène en fait alors une fulgurance.
- 21 Ce parcours parmi les ateliers des films de Jacques Rivette amène à constater une modulation de l'atelier. Les écarts se manifestent avant tout par les mouvements qui s'y inscrivent. L'atelier de Frenhofer n'est pas l'aboutissement des ateliers rivettiens. Si l'atelier du peintre a la faculté de retenir les instants qui se dérobent dans les recherches théâtrales, les ateliers de Rivette sont traversés par d'autres figures, moins soudaines. Ils continuent d'être le siège de mouvements singuliers, comme dans *Haut Bas Fragile*, alors même que la création artistique n'est pas le sujet du film. L'espace de l'atelier continue de constituer une surface où est susceptible de s'inscrire une figure que le cinéaste met en relief.

NOTES

1. Cf. le texte que Dominique Chateau consacre à la notion d'atelier en histoire de l'art à propos de ce film : Dominique CHATEAU, « La visite de l'atelier dans *La Belle Noiseuse* », in Suzanne LIANDRAT-GUIGUES (dir.), *Etudes Cinématographiques*, vol. 63, *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, 1998, pp. 127-140.

2. Cette comparaison avec le stade du filage au théâtre est emprunté à Alain Ménil, à propos de *l'Amour fou*, où « le filmage est celui d'un filage (ce que montrent en effet les films de Rivette s'apparente plus à ce que les acteurs appellent « filage » quand il s'agit pour eux de donner les premiers bouts à bouts de leur travail : continuité évolutive, faite encore d'approximations, le filage est fragile ; c'est cette fragilité qu'attend et espère Rivette). ». Alain MENIL, « Mesure pour

mesure. Théâtre et cinéma chez Jacques Rivette », in Suzanne LIANDRAT-GUIGUES (dir.), *Etudes Cinématographiques*, vol. 63, *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, 1998, p. 85.

3. Bernard DUFOUR, *Mes modèles, Femmes-nues-à-l'atelier*, La Musardine, coll. l'Attrape-corps, 2001, p. 76

4. « On a d'ailleurs assez peu dit combien James comptait pour moi : par exemple, dans la Belle Noiseuse, il y a autant d'éléments qui viennent du Chef d'œuvre inconnu de Balzac que des Carnets de James. », in Jean-Marc LALANNE, Jean-Baptiste MORAIN, « Entretien Jacques Rivette - L'art secret », *Les Inrockuptibles*, 20 mars 2007.

5. Dominique Chateau, dans sa étude consacrée à l'atelier de la Belle Noiseuse, écrit que l'atelier de Frenhofer « n'a rien à voir avec un capharnaüm. C'est un lieu relativement vide, majestueux et calme, rustique mais bien ordonné-il évoquerait plutôt l'atmosphère sereine du Saint Jérôme en son étude de Dürer que la célèbre Melencolia I qui lui faisait pendant dans la trilogie de 1515 ». Dominique CHATEAU, *op. cit.*, p. 130.

6. Alain MENIL, *op.cit.*, pp. 69-70.

7. Alain MENIL, *op.cit.*, pp. 81-82.

8. Dominique PAINI, *Paris appartient au cinéma*, MK2, 13 min, 2007

9. Jacques RIVETTE, « L'Âge des metteurs en scène », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 48.

10. « Aussi ne doit-on pas céder, en relisant ces textes, au péché mignon de l'interprétation qui vise à raccorder les critiques de l'œuvre filmique ». Marc CERISUELO, « L'art en avant de l'action ? Jacques Rivette critique », in Suzanne LIANDRAT-GUIGUES (dir.), *Etudes Cinématographiques*, vol. 63, *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, 1998, p. 12

11. *L'Amour par terre* (1983) est de ce point de vue un film à considérer à part.

12. Jacques AUMONT, Jean-Louis COMOLLI, Jean NARBONI, Sylvie PIERRE, « Le temps déborde, entretien avec Jacques Rivette », *Cahiers du Cinéma*, n° 204, sept.1968, pp. 13-14. Ces positions sont également relevées par Hélène Deschamps : « ce retour probable dans le ventre maternel soupçonné dans les positions fœtales qu'adoptent Claire, puis Sébastien ; enfin, tout concourt à nous amener vers le centre d'un mystère de la création et de la vie. » in Hélène DESCHAMPS, *Jacques Rivette : théâtre, amour, cinéma*, L'Harmattan, coll. L'art en Bref, 2001, p. 53.

13. Erik BULLOT, « Le fulgural et la photogénie », *Cinémathèque*, n° 17, p. 16.

AUTEUR

ROBERT BONAMY

ATER en Etudes Cinématographiques, Université de Lille III