

MARCEAU-COCINOR, SOGEXPORTFILM & LES FILMS DU VEILLEUR
présentent

BULLE OGIER
JEAN-PIERRE KALFON



FESTIVAL DE CANNES
CANNES CLASSICS
SÉLECTION OFFICIELLE 2023

L'AMOUR FOU

MISE EN SCÈNE
JACQUES RIVETTE



60 ans de Cinéma

VERSION RESTAURÉE 4K

RESTAURATION

Le négatif 35mm ayant brûlé dans l'incendie survenu au laboratoire GTC en 1973, cette restauration de *L'Amour fou* est réalisée grâce à des éléments de sources diverses conservés aux Archives du film et dans les stocks d'Eclair-Préservation.

Ce film a été restauré par **Les Films du Veilleur** avec le soutien du **CNC**.

L'Amour fou, film tourné à Paris en juillet-août 1967, a été restauré en 4K au laboratoire Hiventy, à Boulogne-Billancourt, sous la supervision de **Caroline Champetier, AFC**.

Étalonnage : **Pauline Bassenne**

Restauration numérique : **Frédéric Hedin**

Restauration son : **Aymeric Gavent**

Suivi des travaux : **Audrey Birrien**

FRANCE • 1969 • NOIR & BLANC • 4H14 • MONO • VISA N° 33.146

AU CINÉMA LE 13 SEPTEMBRE 2023

© Les Films du Veilleur 2022

PRESSE
AGENCE VALEUR ABSOLUE
AUDREY GRIMAUD

06 72 67 72 78
contact@agencevaleurabsolue.com

DISTRIBUTION
LES FILMS DU LOSANGE
7/9 rue des Petites écuries
75010 Paris



Photos et dossier de presse téléchargeables sur www.filmsdulosange.com



SYNOPSIS

Claire, comédienne, et Sébastien, metteur en scène, vivent ensemble. Claire s'apprête à jouer Hermione dans une mise en d'« Andromaque » de Racine que Sébastien et sa troupe répètent, sous l'œil d'un réalisateur de télévision qui filme leur travail. Lors d'une répétition où elle peine à dire son texte, la jeune femme quitte brusquement le théâtre. Sébastien la remplace, au pied levé, par Marta, son ancienne femme. Alors, tandis qu'au théâtre les répétitions avancent, Claire, seule dans son appartement, perd pied peu à peu.



TRAVERSER LES SIÈCLES¹

Par Véronique Manniez-Rivette

Un an après la réapparition de *La Maman et la Putain* de Jean Eustache, Les Films du Losange vont ressortir *L'Amour fou* mis en scène par Jacques Rivette.

Longtemps, pour des raisons différentes, ces deux ovnis cinématographiques furent très difficiles à voir. Jacques Rivette et Jean Eustache étaient amis et complices. Ensemble, ils ont travaillé au montage de *Jean Renoir*, *le Patron*, film tourné dans le cadre de l'émission *Cinéastes de notre temps*, produite par André S. Labarthe et Janine Bazin, en 1966.

1966, soit juste un an avant le tournage de *L'Amour fou*. Et si *L'Amour fou* doit beaucoup au Patron, à Jean Renoir, à l'ensemble de ses films, au *Carrosse d'or* en particulier, il doit aussi, très certainement, à Jean Eustache.

Jacques a évoqué leur collaboration dans une mémorable conversation avec Hélène Frappat parue dans *La Lettre du cinéma* en 1999² :

« Pendant les trois mois où nous avons passé nos journées ensemble à monter les émissions Renoir, on n'arrêtait pas de discuter en voyant et revoyant tout notre matériel, et en revoyant les films de Renoir (...) et notre discussion perpétuelle, c'était donc Jean qui disait : « Le cinéma, ça doit être personnel...on doit parler de soi », et moi, je disais « Non, on ne

doit pas parler de soi, on doit construire des fictions, essayer d'inventer des histoires... » (...) *Je pense qu'on avait tous les deux raison, comme toujours dans ces cas-là, puisque finalement, Jean a fait des films autobiographiques, mais qui, malgré lui, sont devenus des fictions, et moi j'ai essayé de faire des fictions, mais deux ou trois fois il est arrivé que, dans ces fictions, j'aie mis malgré moi des choses que j'avais plus ou moins vécues... Pour L'Amour fou, je le savais, bien sûr, mais dans d'autres je ne me suis aperçu que bien après que j'avais parlé de certaines choses plus secrètes, pour moi le premier... »*

Ces confidences donnent à rêver au film qui aurait pu être tourné sur ces trois mois de montage passionnants. Y aurait-on vu passer quelques amies et amis des cinéastes ? Marilù Parolini est-elle venue les saluer de temps à autre ?

¹ « Il faut traverser les siècles, sans s'arrêter à eux, sans regarder en arrière, et contempler le dénouement du drame ».

Extrait de *Secret Défense* mis en scène par Jacques Rivette, dialogues de Pascal Bonitzer et Emmanuelle Cuau, Pierre Grise productions 1998.

² *La Lettre du Cinéma* n°10 (été 99) et n°11 (automne 99), éditions POL. L'entretien a été repris par Luc Chessel et Miguel Armas dans *Jacques Rivette textes critiques*, Post-Éditions, 2018.



Quelques mois après leur rencontre, immortalisée dans *Chronique d'un été*, le film de Jean Rouch et Edgar Morin, Marilù et Jacques ont été fiancés durant un an, entre 1961 et 1962 ; puis ils se sont séparés tout en restant amis et ont travaillé plusieurs fois ensemble. J'ai appris de Jacques que les grandes lignes de *L'Amour fou* avaient été proposées par Marilù.



J'ai vu plusieurs fois *L'Amour fou* durant ces trente dernières années. Je l'ai vécu de façon très différente à chaque projection. Au fil du temps, sa noirceur s'est estompée. Suite aux différentes séances organisées lors de sa restauration, et à l'appui de lectures récentes, il m'a semblé soudain, comme une image à le don d'apparaître dans un tapis, que le film dressait de bout en bout un portrait saisissant du « mauvais penchant » ou *yetser hara* (יצר הרע). Cette pulsion vitale - se révélant mortifère lorsqu'elle n'est pas maîtrisée par son opposé, le *yetser hatov* (יצר הטוב) - est inscrite une toute première fois dans la *Genèse*, au seuil du chapitre narrant l'épisode du Déluge.

*Alors yhvh contempla.
Oui ! S'était multipliée
La méchanceté de l'homme
sur la terre
et tout ce que concevaient
les pensées de son cœur
n'était que mal à longueur de journée !*³

Concevoir le mal à longueur de journée, mal concevoir, mal parler, s'adresser à l'autre sans bienveillance sont là peaux de bananes sur lesquelles nous glissons à longueur de journées, le plus souvent sans même nous en rendre compte. Le mal (hara) sort (yetser) encore dans la jalousie, le repli sur soi, dans toutes formes de consommations compulsives, lorsque nous gaspillons notre énergie en futilité. Autant d'exemples que *L'Amour fou* s'ingénie à exposer point par point.

Il me semble que la profonde modernité du film et la résistance qu'il oppose aux décennies écoulées, y trouvent là une ferme assise.

Une autre qualité majeure du film est la pureté avec laquelle le cinéaste prend le taureau par les cornes. Une pureté apparentée à celle qui « fut anxieusement cherchée dans le judaïsme ancien comme une façon de faire prévaloir les forces de vie sur celles de la mort ». ⁴

³ *Genèse*, 6, 5, traduction de Marc-Alain Ouaknin, in *Genèse de la Genèse*, Éditions Diane de Selliers, 2019, p. 184.

⁴ Catherine Chalié, *Pureté, impureté Une mise à l'épreuve*, Bayard, 2019, voir la présentation au dos du livre.

Dans un entretien avec Jacques Rivette mené par Yvonne Baby pour *Le Monde*, paru le 2 octobre 1968, nous lisons :

*« Mais quelle a été votre fonction exacte ?
J'ai cherché à être quelqu'un qui incite, qui pousse,
qui coordonne, qui tente de mettre en route des
choses, des événements pour, ensuite, en surveiller
le déroulement et donner juste des petits coups de
pouce chaque fois que c'était utile. J'essayais le plus
possible de rester en dehors et c'est ça, en définitive,
le plus passionnant : moins on intervient et plus ce
qu'on voit semble être une projection spontanée
de ce qu'on a de plus caché. C'est alors que l'on a
l'impression de "s'apprendre", c'est comme si on se
regardait dans un miroir qui joue vraiment son rôle.
D'ailleurs, en disant cela, je ne fais que reprendre
les termes avec lesquels Philippe Garrel parle de ses
derniers films. »*

Mais cette expérience sans précédent, le cinéaste n'aurait pu la mener si, en tout premier lieu, à la fin de l'hiver 1965, il n'avait pas reçu l'un des chocs artistiques de sa vie le soir où il assista à la représentation des *Bargasses* montée par Marc'O et sa troupe au théâtre Édouard VII, tant la pièce, à ses yeux, révolutionnait et renouvelait l'art théâtral. Cette pièce sur la guerre, suivie comme une rumeur depuis un bar où l'on danse, devait aussi lui apporter les deux principaux comédiens du film qu'il dirigerait deux ans après : Bulle Ogier et Jean-Pierre Kalfon !

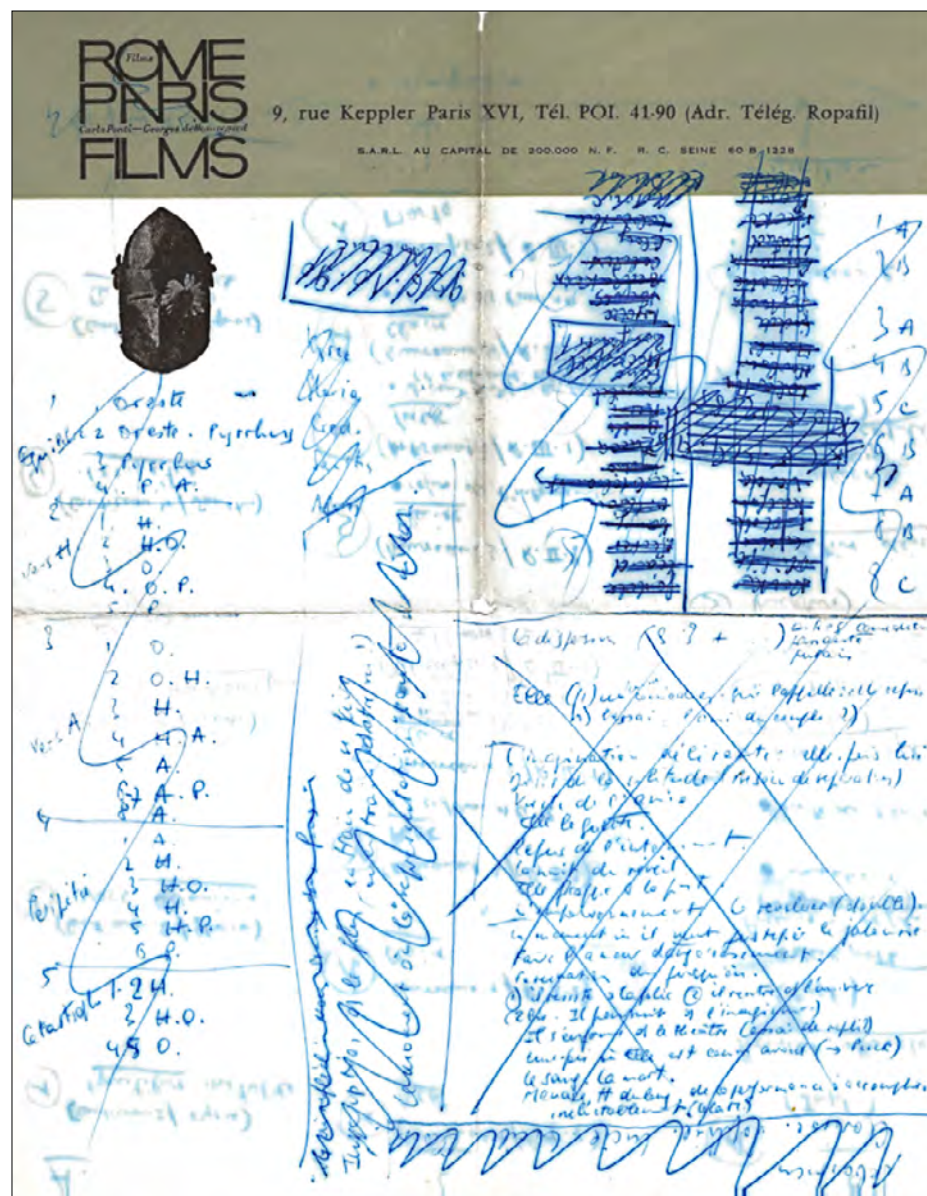
L'alpha et l'oméga de *L'Amour fou* repose foncièrement sur les talents conjugués de Bulle Ogier, de Jean-Pierre Kalfon, de Josée Destoop, de Michèle Moretti de Célia, de Maddly Bamy, de Françoise Godde, d'Yves Beneyton, de Dennis

Berry, de Michel Delahaye, de Didier Léon, de Liliane Bordon, d'André Labarthe et de Claude-Éric Richard, les formidables comédiennes et comédiens qui le portent.

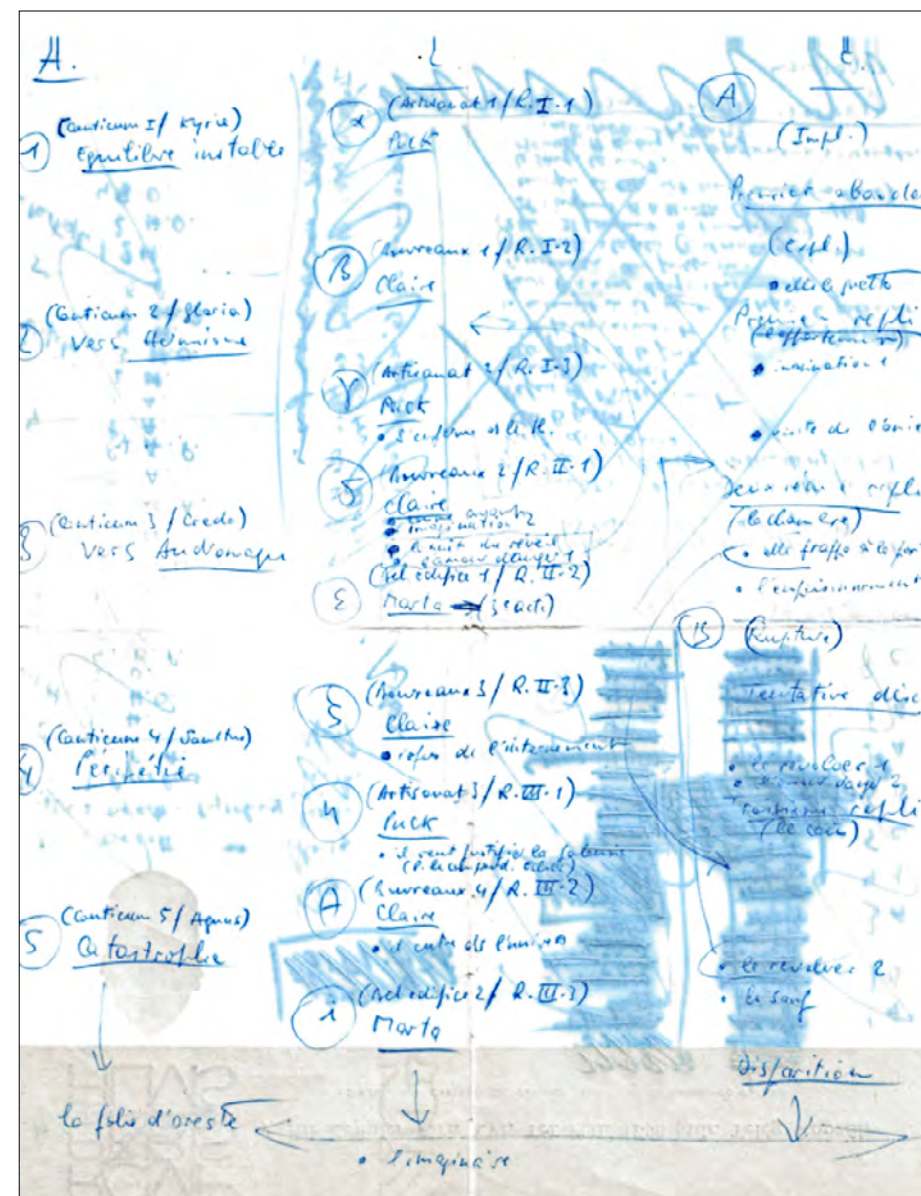
En faisant ce film sur un couple en crise mêlé d'une étude méticuleuse de l'acte de création, Jacques Rivette a-t-il pu avoir le pressentiment qu'il en proposait aussi l'interprétation et le commentaire d'un verset de la *Genèse* ? Va savoir ? En attendant, dans les archives de *L'Amour fou*, glissée dans un petit classeur bleu où sont consignées des notes préparatoires, se trouve une feuille de papier à lettre à l'entête de « Rome Paris Films Carlo Ponti - Georges de Beauregard », toute griffonnée - des deux côtés - de notes éparses manuscrites, où au revers l'on peut y lire clairement que Jacques découpait le film et le composa musicalement telle une *Messe en cinq Canticum* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus).

Liz (Jane Birkin)⁵ :
Tu me surprendras toujours...toujours...

⁵ Extrait de *La Belle Noiseuse*, dialogues de Christine Laurent et Pascal Bonitzer, mise en scène de Jacques Rivette, Pierre Grise productions 1991.



Notes manuscrites de Jacques Rivette.



ENTRETIEN AVEC JACQUES RIVETTE

(Extraits) Par Bernard Cohn,
Positif n°104, avril 1969 (pages 27 à 38)

Comment est née l'idée de départ de votre film, qui me semble reposer sur une volonté de pousser des situations à leurs extrêmes limites, de rendre disponibles le plus possible des personnages, et même de briser certaines règles du cinéma dit classique, aussi bien des règles psychologiques que des règles de construction ?

Nous ne voulions pas au départ faire un film classique ou anti-classique. J'étais d'accord avec Jean-Pierre Kalfon sur une chose, nous en avions d'ailleurs beaucoup parlé, c'était faire un film qui, malgré la donnée de départ, ne soit pas psychologique. Nous pensions que cela ne veut rien dire, que la notion même de psychologie renvoie à toute l'esthétique du cinéma bourgeois traditionnel qui est celle de la littérature courante. Il ne s'agissait pas nous plus de faire de l'anti-psychologisme, parce que ça non plus, ça ne veut rien dire, ça ne correspond à rien, mais plutôt du non-psychologisme, et c'est une idée qui a été encore renforcée quand nous nous sommes mis à travailler Racine en détail avec les acteurs. Il est évident que Racine est radicalement en dehors de l'idée traditionnelle que l'on se fait de la psychologie, c'est tout à fait autre chose : il relève purement du



langage, les « passions n'y sont pas à l'œuvre » au sens psychologique bourgeois, mais au sens physique, elles forcent au-delà du conscient, elles mettent en cause les profondeurs de l'être. Tout cela n'a rien à voir avec le jeu psychologique auquel on ramène habituellement Racine dans les analyses littéraires scolaires. C'est sur tout cela que nous étions d'accord.

Vous aviez pensé tout de suite à Jean-Pierre Kalfon et à Bulle Ogier ?

Oui j'ai commencé à travailler au scénario en pensant à eux dès le début. S'ils n'avaient pas été d'accord sur le principe même du film, je ne crois pas que je l'aurais fait avec d'autres personnes. J'avais envie de faire un film avec eux depuis que je les avais vus dans les spectacles de Marc'O : parce que ce sont des acteurs qui ont un jeu bien plus physique que la plupart. Ils n'ont rien à voir avec les acteurs habituels du cinéma français, qui sont déformés par une certaine tradition, par le Conservatoire et l'analyse rationnelle des personnages. Même certains très bons acteurs, à cause de ça, n'arrivent jamais à avoir une dimension vraiment grande. Ils sont coincés dans l'armature du rôle psychologique,

du rôle de caractère, par toutes les idées reçues qui leurs viennent de cette tradition d'analyse littéraire des textes et d'explication logique des personnages. Ce sont les résidus de l'esthétique officielle du XIXe siècle, esthétique qui est avant tout une esthétique de la peur, qui vise à tout rationaliser pour justement se cacher ce qu'est réellement l'être. Elle montre les fantômes que sont devenus les caractères et les sentiments.

(...) Au fur et à mesure que le film avançait, est-ce que vous ne vous êtes pas trouvé transporté du côté de Paris nous appartient ? On retrouve dans *L'Amour fou* certaines scènes et l'atmosphère oppressante de votre premier film.

Je ne crois pas que l'on retrouve des scènes. Bien sûr, il y a le théâtre dans les deux films. Mais ce que nous voulions, dans *L'Amour fou*, c'était prendre

le théâtre sous un angle totalement différent de celui de Paris nous appartient, d'abord en prenant complètement le parti-pris du reportage, et ensuite en gommant totalement les aspects matériels économiques, de la représentation. Bien sûr, aux dates où *Paris nous appartient* a été écrit puis tourné, en 1957 et 1958, c'était déjà l'atmosphère du gaullisme. Mais *L'Amour fou* n'est pas clairement lié à des choses politiques. Quand on commence un film, on espère qu'il sera différent de ce qu'on a fait précédemment. On essaie. Pour *L'Amour fou*, je voulais envoyer certaines méthodes de fabrication du film, et je suis parti en commençant à rêvasser en même temps qu'au thème général, à ces questions de méthode : c'était complètement lié. C'était la première fois que je tournais en improvisant beaucoup et en ayant des rapports réels avec les comédiens. Je voulais surtout ne plus faire le genre de cinéma que j'avais

fait jusqu'à présent. J'avais utilisé, en tournant *La Religieuse*, les méthodes traditionnelles de tournage, et je m'étais beaucoup ennuyé. Je m'étais dit que ce n'étais vraiment pas la bonne façon de faire des films.

Quelles sont les scènes qui ont été le plus improvisées, celles du théâtre ou dans les appartements ?

Nous avons improvisé un peu partout, mais ce n'étais jamais le même type d'improvisation. Tout dépendait du moment, de la scène. Il y a des moments qui relèvent du reportage pur et simple. Les acteurs d'*Andromaque* répétaient en continuité huit ou dix heures par jour, et souvent, ne savaient même pas quand on était en train de les filmer.

A d'autres moments il fallait des choses plus précises destinées à accompagner, par exemple, un mouvement que devait faire un des acteurs. Je n'ai gardé dans le film qu'une petite partie de ce qu'on a tourné, surtout en ce qui concerne le « reportage ». Moi-même, en filmant, je ne savais évidemment pas ce que je garderais au montage. On allait à la pêche. Par contre, les scènes de l'appartement sont plus préméditées, mais il n'y avait pas de règles générales, cela dépendait uniquement de ce que Bulle et Jean-Pierre pensaient avant chaque scène. Il y avait certaines scènes dans lesquelles ils n'avaient pas envie de se jeter d'un seul coup, d'autres au contraire qu'ils préféraient essayer d'improviser complètement, avec juste une petite base, quelques repères. Quand l'improvisation ne donnait pas un résultat satisfaisant, ou reprenait la scène en la mettant au point d'ensemble, plus en détails. Il y en a même une ou deux qu'on a fini par écrire complètement sur le tournage et par diriger à l'intonation près, en faisant un certain nombre de prises. J'espère qu'on ne voit pas la différence entre les scènes improvisées et celles qui sont préparées, répétées, et tournées avec les temps et les intonations



précises. De toute façon je n'aurais jamais rien imposé aux acteurs. C'est avec eux que je décidais de faire chaque scène de telle ou telle façon.

La scène où Kalfon se lacère les vêtements, comment a-t-elle été tournée ?

C'est une seule prise, bien sûr. Ce qu'il y avait d'intéressant dans ce film, c'était le fait qu'on ne pouvait faire qu'une seule prise de certaines choses parce que, physiquement ou matériellement, rien ne pouvait nous permettre d'en faire d'autres. Ça c'est formidable, c'est très agréable quand on se lance dans un plan en sachant qu'il faut que la première prise soit bonne. Quand on a cassé la porte par exemple, il fallait que ce soit ça ou rien parce qu'on n'avait pas de porte de rechange. Des quantités de choses ont été faites comme ça. C'est pourquoi on répétait la plupart du temps assez peu en se donnant juste des repères, et en essayant de donner le maximum à la première prise. On ne recommençait que quand les acteurs avaient envie de recommencer.

Pourquoi cette construction en flash-backs ?

Ce n'est qu'un truc pour qu'il y ait un début et une fin. Et peut-être, aussi, pour indiquer qu'on donne ensuite davantage le point de vue de Jean-Pierre



que celui de Bulle : je crois que c'est à travers lui qu'on voit les choses. Sur elle c'est un peu toujours au deuxième degré. C'est l'optique de Jean-Pierre sur elle. Sur lui, c'est plus au premier degré. Dans la mesure où c'est davantage le regard d'un homme sur lui-même que celui d'une femme sur un homme. Et c'est certainement davantage l'idée qu'un homme se fait d'une femme plutôt que l'idée qu'une femme se fait d'elle-même.

(...) À la fin du film on entend des piailllements, des cris d'enfants.

Il y a en effet un cri d'enfant à la fin du dernier plan. Un gosse est passé en courant dans la salle et comme nous enregistrons en son direct nous avons gardé le bruit qu'il faisait. Il n'était pas question d'y toucher puisque c'était le principe même du film. Et puis là vraiment nous avons eu droit à un hasard objectif à un degré vraiment terrifiant. On peut croire que c'est truqué mais pas du tout. L'enfant était passé très près des micros.

(...) Pensez-vous qu'on puisse voir votre film comme un film d'aventures ?

Pourquoi pas... Il y a même l'attaque des Indiens. De toute façon, le film est fait pour ça : pour que



chacun le refasse à sa façon. C'est le type même du film qui demande la collaboration du spectateur, qui n'a de sens que par celle-ci. C'est un peu le test des taches d'encre : et dans la mesure où le film fait plus de quatre heures, il offre peut-être plus de liberté de choisir telle ou telle chose.

Est-ce la longueur du film qui vous a fait sentir qu'il fallait vous arrêter, ou est-ce que vous auriez pu continuer pendant encore cinq ou six heures, à l'image de la poupée-gigogne avec laquelle joue Bulle Ogier ?

Continuer le tournage ou le montage ? On avait cinq semaines et on a tourné cinq semaines. Si on avait eu une semaine de plus, on aurait tourné une semaine de plus ; la matière ne manquait pas. Quand on a commencé le montage, je n'avais aucune idée de ce qu'allait être la longueur du film ; en tournant, nous ne nous posions jamais la question de ce que nous garderions. Au bout de quatre mois de montage, quand cela commençait à prendre forme, nous avons montré le film à Truffaut ; si François m'avait dit qu'il s'était ennuyé, j'aurais coupé, essayé de raccourcir.

(...) Comment avez-vous travaillé avec vos deux opérateurs, tant pour le 16mm que pour le 35mm ?



Pour le 16, Etienne Becker avait à peu près la liberté de faire tout ce qu'il voulait. C'est certainement actuellement en France un des meilleurs, sinon le meilleur (je ne les connais pas tous), utilisateurs de la Coutant, tant dans le reportage que dans le film « mis en scène » : le travail qu'il a fait pour le sketch de Rouch dans *Paris vu par...* est magnifique. En lui demandant de travailler dans le film, je lui ai dit que je le prenais comme co-metteur en scène. Tout ce qu'il a filmé (à peu près six heures de rushes), j'ai envie de le monter de façon indépendante, parce que c'est encore, à mon avis, bien plus intéressant dans sa longueur qu'en flashes plus ou moins manipulés pour s'intégrer au corps du film. Quand on tournait à deux caméras, il avait évidemment des consignes plus précises ; par exemple, au départ de la première

scène, la caméra 35 est sur Jean-Pierre ; à ce moment-là, Etienne suit Bulle, et la scène est faite d'un seul coup à deux caméras : si bien que nous avons une série de champs contre-champs, et la scène semble très découpée dans le montage final, mais elle a été tournée d'une traite dans sa continuité. Mais la plupart du temps, Etienne ne tournait que quand il avait envie de tourner, quand il pensait qu'il allait se passer des choses intéressantes. Par contre, Alain Levent qui tournait en 35mm était plus lié à mon propre point de vue. Les opérateurs, ce ne sont pas des gens (je parle pour moi) avec qui on a de longues discussions : on se met d'accord sur les principes de base et on fait confiance en cours de route.

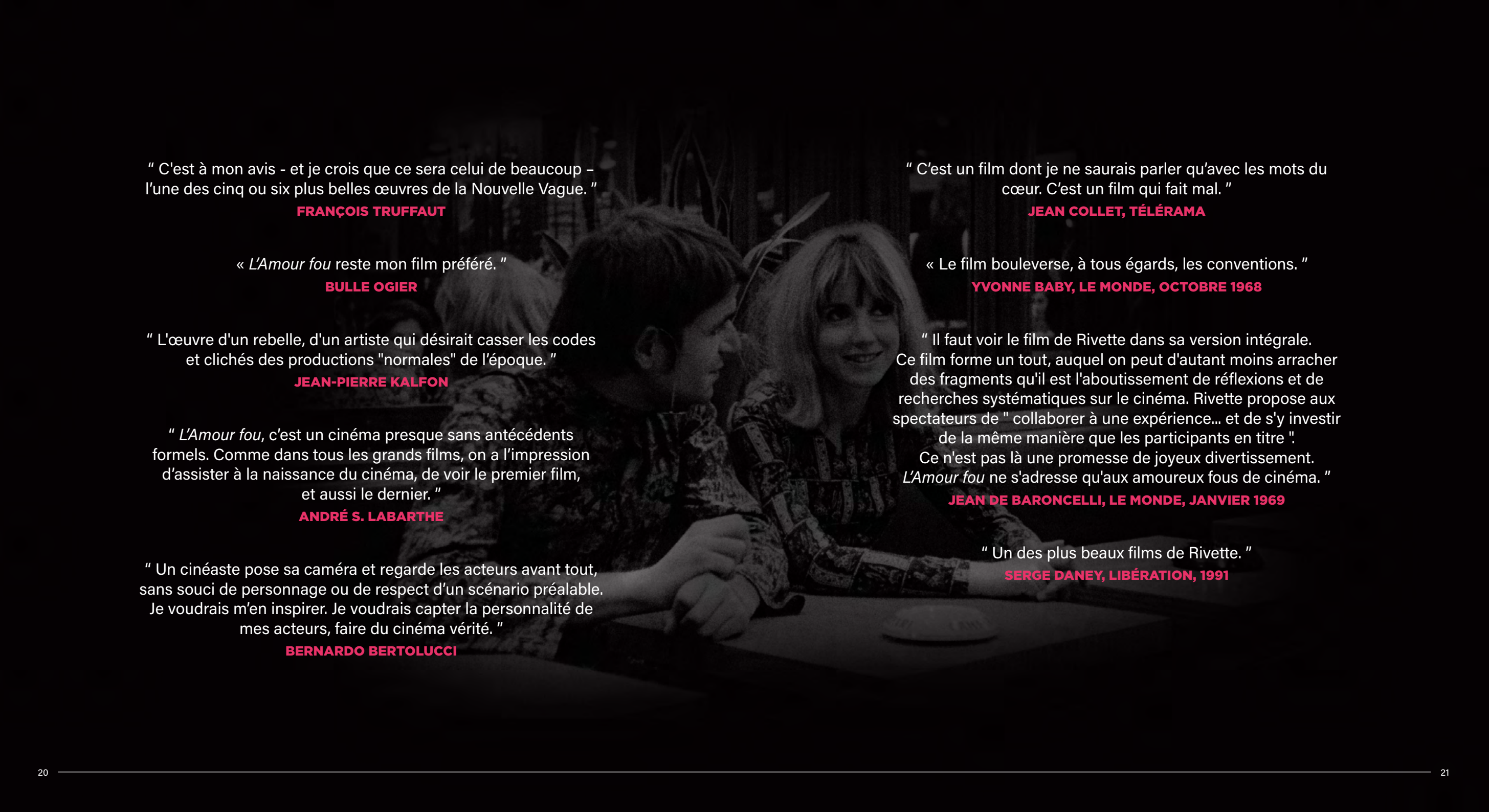
Il y a autre chose : je trouve qu'on commet presque toujours une grosse injustice quand on parle



d'un film, on ne parle jamais de l'ingénieur du son ; or, celui-ci, quand il s'agit d'un film digne de ce nom, est aussi important que l'opérateur ou le cadreur (qui sont maintenant le plus souvent le même, ce qui est très positif, parce que cela l'incite à simplifier ses méthodes et à tendre à l'essentiel) : Bonfanti, par exemple, est aussi important que Coutard ; mais tout se passe comme si les critiques ou les soi-disant amateurs de cinéma étaient sourds : le fait qu'un film doive être entendu autant que vu, de la même façon, avec la même attention et la même liberté, ce n'est pas quelque chose de nouveau - il suffit de revoir beaucoup de films du début du parlant, dont l'invention sonore est stupéfiante - mais c'est un fait dont la pratique ne progresse semble-t-il que très lentement. Toujours est-il que le plus souvent, on dit : l'opérateur fait son boulot, puis le son se débrouille pour se brancher comme il peut une fois que les lumières sont faites. J'ai eu la chance d'avoir là un jeune ingénieur du son formidable (Bernard Aubouy) ; il avait fait *Le Père Noël a les yeux bleus*, *L'Amour fou* était son premier long métrage, il en a déjà fait plusieurs autres depuis (cela se sait très vite quand il y a quelqu'un de bien). Il faut avouer qu'on ne lui a jamais facilité la tâche, que ce soit dans les répétitions, les loges, les bistrots. Tout le monde, avec un peu d'expérience, peut capter du son ; mais le véritable ingénieur du son, quand on tourne dans un espace réel, avec autour de soi une plus ou moins grande étendue, c'est celui qui sait prendre en même temps les choses faibles et les choses fortes, qui sait, au fur et à mesure de l'enregistrement direct, doser les valeurs, donner plus d'importance, suivant le

décor ou la scène, à la voix de tel acteur qu'à celle de tel autre, bref, qui fait déjà, pendant la prise de vue, en reportage sur une seule petite bande ce qu'il attrape avec deux, trois, quatre micros (pour les répétitions, il y avait quatre micros fixes, suspendus, plus le micro mobile de la perche - sans parler du son 16, qui était complètement indépendant), un premier mixage spontané, quasi-définitif, auquel on ne pourra plus faire après de retouches essentielles, où les différents événements sonores sont déjà répartis dans la « profondeur » auditive comme les événements visuels dans la profondeur de champ de l'image : un complexe de sons qui est pour le cinéaste, au moment du montage, une matière aussi riche, aussi stimulante que la somme des rushs visuels. Ce n'est pas le son seul, ce n'est pas l'image seule qui commandent le film, c'est leur « produit » avec toutes les formes et variations que leurs opérations peuvent prendre et susciter cela, c'est un domaine dont on commence seulement à pressentir l'étendue (disons plutôt à la redécouvrir, en revoyant également d'un œil neuf des cinéastes comme Eisenstein Vertov, Dovjenko, mais aussi Griffith, Gance, Sternberg et beaucoup d'autres) ; c'est ce champ qu'ont réouvert aussi bien Resnais que Godard, Cassavetes que Rouch, Perrault que Chytilova, et Pollet, Straub, Skolimowski, je ne peux pas les citer tous, la question n'est pas là, je ne cherche pas à faire un palmarès, simplement à tâcher d'indiquer une direction : celle d'une certaine façon de repenser le cinéma, pour essayer à la fois de le reprendre depuis son origine, de reprendre cette origine, et de la prolonger.

(...)



" C'est à mon avis - et je crois que ce sera celui de beaucoup - l'une des cinq ou six plus belles œuvres de la Nouvelle Vague. "

FRANÇOIS TRUFFAUT

« *L'Amour fou* reste mon film préféré. "

BULLE OGIER

" L'œuvre d'un rebelle, d'un artiste qui désirait casser les codes et clichés des productions "normales" de l'époque. "

JEAN-PIERRE KALFON

" *L'Amour fou*, c'est un cinéma presque sans antécédents formels. Comme dans tous les grands films, on a l'impression d'assister à la naissance du cinéma, de voir le premier film, et aussi le dernier. "

ANDRÉ S. LABARTHE

" Un cinéaste pose sa caméra et regarde les acteurs avant tout, sans souci de personnage ou de respect d'un scénario préalable. Je voudrais m'en inspirer. Je voudrais capter la personnalité de mes acteurs, faire du cinéma vérité. "

BERNARDO BERTOLUCCI

" C'est un film dont je ne saurais parler qu'avec les mots du cœur. C'est un film qui fait mal. "

JEAN COLLET, TÉLÉRAMA

« Le film bouleverse, à tous égards, les conventions. "

YVONNE BABY, LE MONDE, OCTOBRE 1968

" Il faut voir le film de Rivette dans sa version intégrale. Ce film forme un tout, auquel on peut d'autant moins arracher des fragments qu'il est l'aboutissement de réflexions et de recherches systématiques sur le cinéma. Rivette propose aux spectateurs de " collaborer à une expérience... et de s'y investir de la même manière que les participants en titre ". "

Ce n'est pas là une promesse de joyeux divertissement. *L'Amour fou* ne s'adresse qu'aux amoureux fous de cinéma. "

JEAN DE BARONCELLI, LE MONDE, JANVIER 1969

" Un des plus beaux films de Rivette. "

SERGE DANÉY, LIBÉRATION, 1991



LISTE ARTISTIQUE

Claire - **Bulle Ogier** • Sébastien - **Jean-Pierre Kalfon** • Marta-Hermione- **Josée Destoop** • Michèle - **Michèle Moretti** • Celia / Andromaque - **Celia** • Françoise / Cléone - **Françoise Godde** • Maddly-Céphise - **Maddly Bamy** • Puck - **Liliane Bordoni** • Yves / Oreste - **Yves Beneyton** • Dennis / Pylade - **Dennis Berry** • Michel / Phoenix - **Michel Delahaye** • Le réalisateur de télévision - **André S. Labarthe** • Le musicien - **Didier Léon** • Philippe - **Claude-Eric Richard**

Et aussi :

L'opérateur de télévision - **Etienne Becker** • **Patrice Wyers**

LISTE TECHNIQUE

Une co-production **Marceau-Cocinor, Sogexportfilm** • Direction **Jacques Rivette** • Producteur délégué **Georges de Beauregard** • Scénario **Marilù Parolini, Jacques Rivette** • Image 35 **Alain Levent** • Images 16 **Etienne Becker** • Son 35 **Bernard Aubouy** • Son 16 **Jean-Claude Laureux** • Mixage **Jacques Maumont** • Montage **Nicole Lubtchansky, Anne Dubot** • Premier assistant **Philippe Fourastié** • Script-girl **Lydie Matias** • Photographe de plateau **Pierre Zucca** • Chef-machiniste **Roger Robert** • Directeur de production **Roger Scipion** • Musique **Jean-Claude Eloy**

In memoriam **Jean-Pierre Biesse**

JACQUES RIVETTE

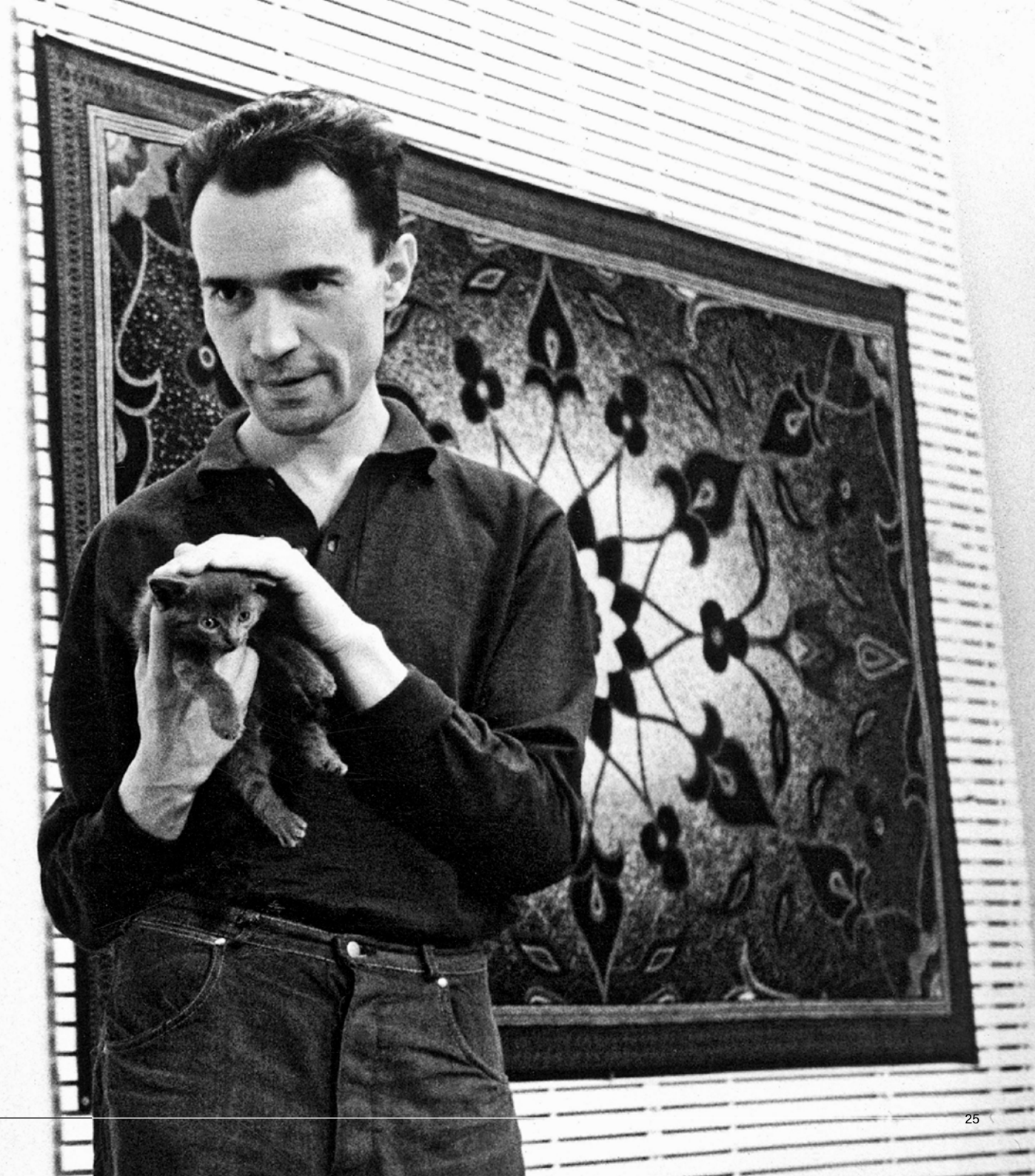
Réalisateur (longs-métrages)

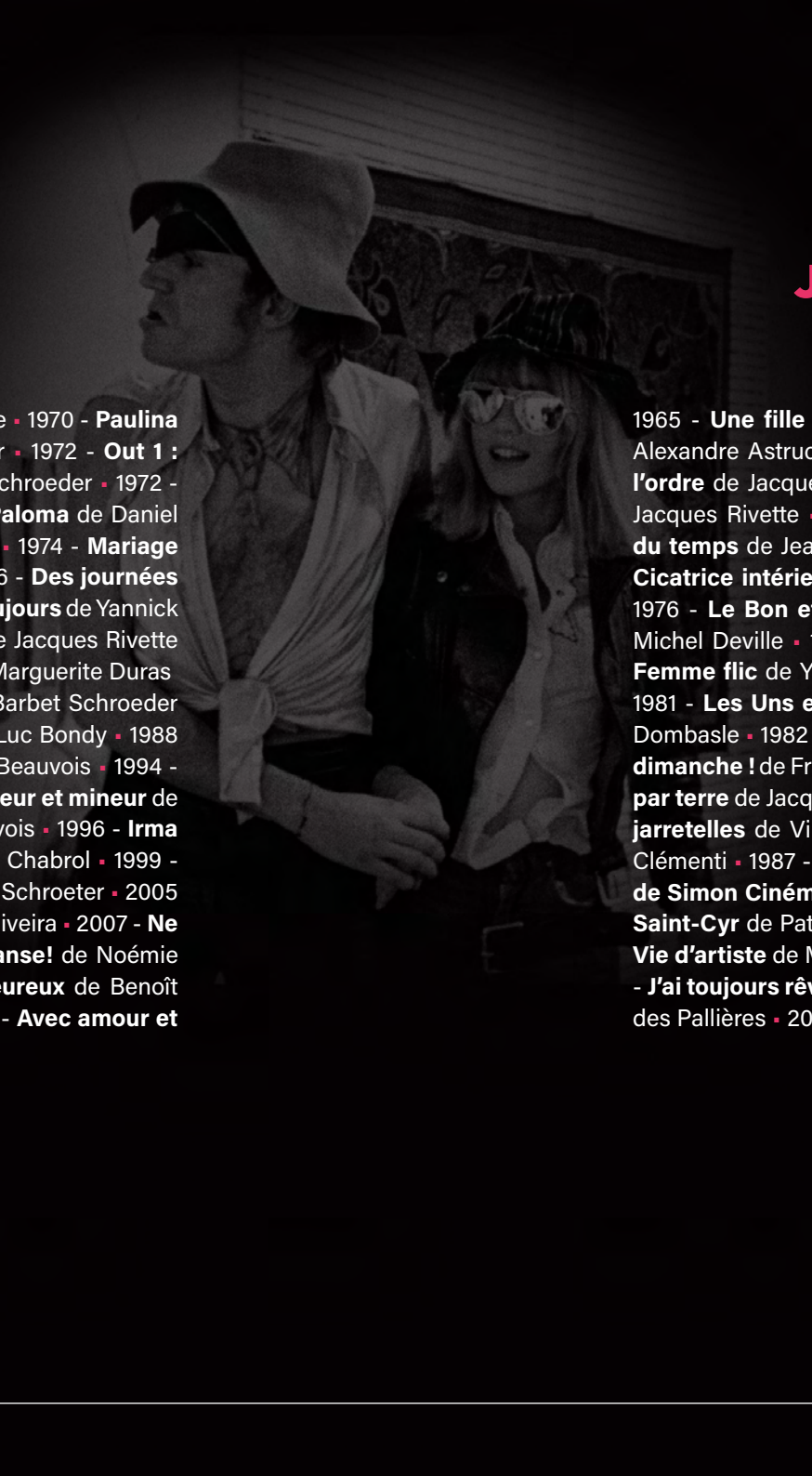
1961 - **Paris nous appartient** • 1966 - **La Religieuse** • 1967 - **Jean Renoir, le patron** (télévision, collection *Cinéastes de notre temps*) • 1968 - **L'Amour fou** • 1971 - **Out 1 : Noli me tangere** (durée 12h40 - en co-réalisation avec Suzanne Schiffman) • 1972 - **Out 1 : spectre** (version courte) • 1974 - **Céline et Julie vont en bateau** • 1976 - **Duelle** • 1976 - **Noroît** • 1980 - **Merry-go-round** • 1981 - **Le Pont du Nord** • 1984 - **L'Amour par terre** • 1985 - **Hurlevent** • 1989 - **La Bande des quatre** • 1991 - **La Belle noiseuse** • 1992 - **Divertimento** (version courte de *La Belle noiseuse*) • 1994 - **Jeanne la Pucelle : Les Batailles** • 1994 - **Jeanne la Pucelle : Les Prisons** • 1995 - **Haut, bas, fragile** • 1998 - **Secret défense** • 2001 - **Va savoir** • 2001 - **Va savoir +** • 2003 - **Histoire de Marie et Julien** • 2007 - **Ne touchez pas la hache** • 2009 - **36 vues du pic Saint-Loup**

MARILÙ PAROLINI

Marilù Parolini a été secrétaire des Cahiers du Cinéma, comédienne, scénariste, photographe et cinéaste

1961 - **Chronique d'un été** de Edgar Morin et Jean Rouch : comédienne (*elle-même*) • 1969 - **L'Amour fou** de Jacques Rivette : scénariste • 1970 - **Aussi loin que mon enfance** : réalisatrice • 1970 - **La Stratégie de l'araignée** de Bernardo Bertolucci : scénariste • 1970 - **Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour** de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : comédienne • 1976 - **Duelle** de Jacques Rivette : scénariste • 1976 - **Noroît** de Jacques Rivette : scénariste et dialoguiste • 1977 - **Toute révolution est un coup de dés** (court-métrage) de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : récitante • 1984 - **L'Amour par terre** de Jacques Rivette : scénariste et dialoguiste • 1992 - **Paradis perdu** de Richard Compton : scénariste





BULLE OGIER

Comédienne (filmographie sélective)

1968 - **Les Idoles** de Marc'O • 1968 - **L'Amour fou** de Jacques Rivette • 1970 - **Paulina s'en va** de André Téchiné • 1971 - **La Salamandre** de Alain Tanner • 1972 - **Out 1 : Noli me tangere** de Jacques Rivette • 1972 - **La Vallée** de Barbet Schroeder • 1972 - **Le Charme discret de la bourgeoisie** de Luis Buñuel • 1974 - **La Paloma** de Daniel Schmid • 1974 - **Céline et Julie vont en bateau** de Jacques Rivette • 1974 - **Mariage** de Claude Lelouch • 1975 - **Un Ange passe** de Philippe Garrel • 1976 - **Des journées entières dans les arbres** de Marguerite Duras • 1976 - **James plus toujours** de Yannick Bellon • 1976 - **Flocons d'or** de Werner Schroeter • 1976 - **Duelle** de Jacques Rivette • 1976 - **Maîtresse** de Barbet Schroeder • 1979 - **Le Navire Night** de Marguerite Duras • 1981 - **Le Pont du Nord** de Jacques Rivette • 1984 - **Tricheurs** de Barbet Schroeder • 1986 - **Mon cas** de Manoel de Oliveira • 1987 - **Terre étrangère** de Luc Bondy • 1988 - **La Bande des quatre** de Jacques Rivette • 1991 - **Nord** de Xavier Beauvois • 1994 - **Regarde les hommes tomber** de Jacques Audiard • 1995 - **Fado majeur et mineur** de Raoul Ruiz • 1995 - **N'oublie pas que tu vas mourir** de Xavier Beauvois • 1996 - **Irma Vep** de Olivier Assayas • 1999 - **Au coeur du mensonge** de Claude Chabrol • 1999 - **Vénus Beauté (Institut)** de Tonie Marshall • 2002 - **Deux** de Werner Schroeter • 2005 - **Gentille** de Sophie Fillières • 2006 - **Belle toujours** de Manoel de Oliveira • 2007 - **Ne touchez pas la hache** de Jacques Rivette • 2007 - **Faut que ça danse!** de Noémie Lvovsky • 2010 - **Chantrapas** d'Otar Iosseliani • 2015 - **Encore heureux** de Benoît Graffin • 2019 - **Merveilles à Montfermeil** de Jeanne Balibar • 2022 - **Avec amour et acharnement** de Claire Denis

JEAN-PIERRE KALFON

Comédien (filmographie sélective)

1965 - **Une fille et des fusils** de Claude Lelouch • 1965 - **La Longue marche** de Alexandre Astruc • 1966 - **Les Grands moments** de Claude Lelouch • 1966 - **Voilà l'ordre** de Jacques Baratier • 1968 - **Les Idoles** de Marc'O • 1968 - **L'Amour fou** de Jacques Rivette • 1969 - **Le Lit de la Vierge** de Philippe Garrel • 1970 - **Le Maître du temps** de Jean-Daniel Pollet • 1972 - **La Vallée** de Barbet Schroeder • 1972 - **La Cicatrice intérieure** de Philippe Garrel • 1975 - **Un Ange passe** de Philippe Garrel • 1976 - **Le Bon et les méchants** de Claude Lelouch • 1977 - **L'Apprenti salaud** de Michel Deville • 1977 - **Les Apprentis Sorciers** de Eduardo Cozarinsky • 1980 - **La Femme flic** de Yves Boisset • 1981 - **Une étrange affaire** de Pierre Granier-Deferre • 1981 - **Les Uns et les Autres** de Claude Lelouch • 1982 - **Chassé-croisé** de Arielle Dombasle • 1982 - **Hécate, maîtresse de la nuit** de Daniel Schmid • 1983 - **Vivement dimanche !** de François Truffaut • 1983 - **Liberty belle** de Pascal Kané • 1984 - **L'Amour par terre** de Jacques Rivette • 1984 - **Canicule** de Yves Boisset • 1985 - **La Nuit porte-jarretelles** de Virginie Thévenet • 1986 - **A l'ombre de la canaille bleue** de Pierre Clémenti • 1987 - **Le Cri du hibou** de Claude Chabrol • 1995 - **Les Cent et Une Nuits de Simon Cinéma** de Agnès Varda • 1998 - **I Love L.A.** de Mika Kaurismäki • 2000 - **Saint-Cyr** de Patricia Mazuy • 2001 - **La Répétition** de Catherine Corsini • 2007 - **La Vie d'artiste** de Marc Fitoussi • 2007 - **La Question humaine** de Nicolas Klotz • 2007 - **J'ai toujours rêvé d'être un gangster** de Samuel Benchetrit • 2008 - **Parc** de Arnaud des Pallières • 2015 - **Ce sentiment de l'été** de Mikhael Hers

