

LE CHÂTEAU DE POINTILLY (1972) ET POINTILLY (2006) D'ADOLFO ARRIETA : UN FILM RÉDUIT DE MOITIÉ PAR SON AUTEUR TRENTÉ-CINQ ANS APRÈS

Philippe Fauvel, Université de Picardie Jules-Verne

Les citations qui suivent sont extraites de deux lettres qu'Adolfo Arrieta adressait en 1966 au critique Jean-André Fieschi, qui allait bientôt faire connaître en France son premier film *Le Crime de la toupie* (réalisé entre 1964 et 1966 à Madrid) en signant un article élogieux dans les *Cahiers du cinéma*¹. Je les transcris fidèlement dans leur français original :

Ce qu'est Le Crime de la toupie

Si je devais transcrire le film pour un conte, ce qu'est le film vraiment, je l'ordonnerais comme ça : X a un grand frère qui réunit toute la force d'oppression. Un être anodin, parfaitement emplanté dans la société de son moment, c'est-à-dire enrôlé dans une machine affreuse d'oppression. X vit dans son coin son rebellion. Il s'en fuit en jouant la toupie. Pendant qu'il joue, un ange habillé avec un drap de lit et avec des ailes à papier lui regard. Il est l'ange du monde fermé du jeune, sa fuite. Mais X habite au monde enfin et il désire la fiancée du grand frère. X sait qu'elle n'aime pas son frère. Il y a une entente tacite entre les deux. Le grand frère se raconte et oppresse plus forte à X. C'est la vie du petit frère, c'est-à-dire sa propre essence, sa authentique vie, ce qu'il ne veut pas laisser vivre. Une fois X a un rêve. Il voit son ange avec les ailes coupés par des ciseaux. Après, l'ange disparaît. Quelqu'un avec la bouche fermée lutte pour se libérer. Le grand frère ramasse un chapeau apparu sur le drap au lit de l'ange. Il est sa condamnation dans l'inconscient de X. Son rebellion va se concrétiser dans un acte. Quand le grand frère veut jouer avec sa toupie, la toupie devient « sacrée », la rebellion éclate et X tue son frère. L'ange est maintenant une statue qui regarde le ciel, la fiancée est pour X et la toupie est maintenant un prétexte que X oublie sur la tombe de son crime.

Méthode

Le film que je suis en train de faire sort complètement différent de ce que j'imaginai. J'aime de plus en plus le 16 mm et je n'imagine pas faire un film sans utiliser moi-même la caméra. C'est peut-être parce que je ne trouve pas encore de très importantes difficultés techniques, mais je ne crois pas que ces difficultés techniques soient nécessaires pour faire du cinéma. Maintenant je commence à apprendre l'argot cinématographique, des technicismes. Je veux les savoir. Je crois que c'est important de les savoir pour faire le contraire².

Le premier extrait importe pour la vision que le cinéaste a de son récit : à la lecture de cette lettre le crime nous apparaît comme plus évident, son *leitmotiv* et les relations tissées entre les personnages moins ésotériques. Arrieta explicite ici ce qu'il aime à cacher dans le film : l'enchevêtrement des séquences où il est difficile de faire la part entre rêve et réalité ; les relations entre le

jeune garçon et la fiancée de son frère ; l'oppression et la rébellion toujours en amorce ; la propriété « sacrée » des objets (caractéristique attribuable à un grand nombre d'objets dans tous ses films). La seconde lettre aide à comprendre son approche, spontanée et naïve, du cinéma : Arrieta évoque la simplicité des conditions de tournage du *Crime de la toupie*, bien qu'il ait éprouvé un intérêt croissant pour des techniques « nouvelles », en les appréhendant pour mieux les détourner. Jean-André Fieschi écrivait, après avoir présenté le cinéaste comme « hors de tout système, de tout groupuscule, de toute influence », comme quelqu'un qui « impressionne en 16 mm »³ : « Aux dernières nouvelles, Arrieta envisage de tourner une nouvelle version de sa *pirindola*, en couleur cette fois : qu'il sache que son obstination, comme son rêve, nous sont chers »⁴. En 1967 donc, Arrieta, jeune cinéaste de vingt-cinq ans, tourne un autre *Crime*, en couleur, seconde version à tout jamais enfouie dans la mémoire du cinéaste, insatisfaisante et jamais montrée.

Il existe aujourd'hui plusieurs versions de certains de ses films : Arrieta remonte une grande partie de sa matière depuis 2006, année où toute son œuvre a été numérisée en vue d'une rétrospective au festival de Lucca. Le remontage numérique auquel le cinéaste s'adonne a été principalement motivé par l'achat et la diffusion de ses films par la Rai 3 et le producteur Enrico Ghezzi. En consultant quelques programmes, on trouve différentes durées : en 1998, *Merlin l'enchanteur* est par exemple annoncé dans un dépliant du musée du Jeu de paume avec une durée de 1 h 40, mais à présent *Merlin*, dont le titre est tronqué, dure 59 minutes ; il est écrit dans un numéro de *La Lettre du cinéma*⁵ qu'*Eco & Narciso* (2003) dure 25 minutes, or la version que nous connaissons aujourd'hui est longue de 19 minutes...

Premiers indices : il fallait s'y attendre

Dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma* en 1978, sept ans après le tournage du *Château de Pointilly* (1970-1971) et au moment de la sortie de *Flammes* à Paris, Arrieta confie qu'il aurait pu ne faire que des *remakes* de son premier film tellement l'envie de tourner était grande, et tant il était obsédé par l'idée de la toupie. « Après avoir fait *Le Crime de la toupie*, j'avais l'impression de ne plus pouvoir faire que *Le Crime de la toupie*, tout le temps. J'avais envie de tourner encore »⁶. Il ajoute que son nouveau film, *Flammes*, est en quelque sorte une version déclinée du *Château de Pointilly* dont il a repris la base du scénario : on y retrouve une jeune fille et son père protecteur (interprété dans les deux films par Dyonis Mascolo), vivant tous deux reclus dans leur maison. Une nouveauté advient dans *Flammes* quand un pompier tombe du ciel ou, pour être plus juste, quand un pompier vient jusqu'à la jeune fille pour finalement s'envoler avec elle à bord d'un avion. Le rapprochement entre les deux films n'est pas anodin, cette assise du récit est leur réel point commun et prouve que l'esprit du cinéaste s'attache à des thèmes qu'il peut retenir et décliner en des formes différentes pendant des années. Ces obsessions se révèlent encore plus vivaces quand l'occasion est offerte à l'auteur de retravailler la matière qu'on avait cru figée à jamais dans le montage initial.

Remonter ses films aujourd'hui est chose courante : Jacques Rivette, Chris Marker, sont de ces cinéastes qui dupliquent et déclinent leurs films, adoptant une attitude qui peut être qualifiée par certains de « maladie ». Le travail de remontage serait dangereux, parce qu'il court le risque de l'inachèvement, un résultat ne trouvant finalement jamais satisfaction aux yeux du cinéaste. Le souci premier d'Arrieta, quand il décide de remonter ses films, est la compréhensibilité du récit. Avec le recul (trente-cinq années), le cinéaste se rend compte d'« erreurs » commises lors du premier montage du *Château de Pointilly* : il constate des défauts, des séquences lui apparaissent trop abstraites, et il les supprime. Arrieta ôte aujourd'hui la part jugée trop rhétorique et démonstrati-

ve de son récit afin d'en permettre une appréhension plus directe, moins confuse. Or, il apparaît qu'en supprimant des plans ou des scènes entières du *Château de Pointilly*, Arrieta parvient à un résultat évidemment plus léger (sur la durée, nous passons de 59 minutes à 30 minutes) mais dans le même temps charge davantage son récit de non-dits, d'ellipses, rendant le film certainement plus poétique, selon son souhait, mais encore plus énigmatique qu'il ne l'était. Arrieta cache toujours davantage. Ses films sont plus fidèles à sa volonté et à ses idées actuelles, lui qui se soucie du charme des objets, de la force des esprits, de l'évocation et de l'incantation du verbe, de façon plus allusive, moins expressément visible : en soustrayant des plans, il donne plus de place à l'invisible.

Peut-être qu'à l'instar de Cocteau (« Toujours cet Orphée, toujours cet Œdipe ! »), il feint de découvrir qu'un cinéaste fait toujours le même film. Non, Arrieta n'est pas Procuste et ne cherche pas à réduire ses films à un seul modèle. Il fait avant tout un cinéma de montage, au sens technique du terme, collage raffiné au gré de scènes tournées de-ci, de-là et en fait sa signature⁷ : c'est ainsi qu'il souligne « le grand désordre de la vie, à l'état de film »⁸, qu'il donne à voir la structure du monde telle qu'il la perçoit. Contrairement à Cocteau avec *L'Éternel Retour* et *Ruy Blas*, qui a perdu le contrôle de ses œuvres adaptées par d'autres (Jean Delannoy et Pierre Billon), Arrieta n'a pas renoncé à la liberté et la possibilité d'autogestion dignes de tout écrivain, dignes aussi du peintre qu'il a été avant d'être cinéaste. En remontant ses films, il reste libre de ses propos et de son art.

On appréhende la création d'une œuvre, qu'elle soit cinématographique, littéraire ou plastique, avec des moyens qui diffèrent selon l'histoire des techniques. Le pouvoir de création est lui-même remis en considération quand les instruments ou les outils se renouvellent. Cela doit être pris en compte. S'insurger comme le fait parfois le spectateur contre la multiplicité de versions différentes peut donner l'envie de jeter un soupçon sur ce qui anime réellement sa pensée : se sentirait-il trahi, ne reconnaissant plus une œuvre telle qu'il l'a découverte autrefois ? Ne faudrait-il à une œuvre qu'un seul réel référent, pour être bien certain de parler de la même chose ? Avec l'exemple d'Arrieta, la question ne se pose pas : les deux versions sont signées des seules mains du cinéaste (il filme, il monte, il produit seul *Le Château de Pointilly*⁹) et lesdites « deux versions », malgré l'ensemble de leurs plans communs, ne sont pas deux versions d'un même film mais deux films différents. Les titres que donne Arrieta le laissent entendre : *Le Château de Pointilly* de 1972 est devenu *Pointilly* en 2006.

Quelle est la visée d'une reconstruction, du remontage d'un film, quand elle est la seule décision de son auteur ? Un mieux. Arrieta veut faire au mieux, au point d'être convaincu que la version *Pointilly* est bonifiée par rapport à la première, dont il a retiré, pour reprendre ses mots, « ce qui [le] gênait »¹⁰.

En prenant la route de Neauphle

Contrairement à *Flammes*, projet construit de manière assez classique, avec un scénario entièrement écrit, Arrieta n'a réuni que de minces idées pour le *Château* ; le film a pris forme en tournant. Françoise Lebrun confirme que le texte venait au jour le jour¹¹. Travailler sans scénario complet au préalable, tout en tournant, écrire après avoir vu les rushes de la semaine précédente, attendre d'avoir réuni assez d'argent pour acheter de la pellicule, tel était le rythme choisi qui défiait l'absence d'une réelle structure de production.

Le point de départ du film est le suivant : Arrieta demande à Françoise Lebrun de jouer une jeune fille morte¹². Mais il la rappelle, lui expliquant que cette jeune fille n'est finalement pas

réellement morte, qu'elle se réveille. Plusieurs séquences sont filmées sur plusieurs semaines, affranchies de tout plan de tournage et de toute trame narrative solide, le projet se métamorphosant continuellement¹³. Le film devient, en reprenant les termes de Françoise Lebrun, « une aventure à la Rivette »¹⁴. L'histoire aurait sans doute pu n'avoir jamais de fin, conformément à l'esprit très borgésien d'Arrieta. Le film s'improvise joyeusement, jusqu'à ce que la décision soit prise de tourner à Neauphle-le-Château, dans la maison de campagne de Marguerite Duras. L'idée très vite acquise d'un château où la jeune fille a la formelle interdiction de se rendre occupe de plus en plus de place, et Arrieta trouve dans les Yvelines des lieux propices pour la scène finale en voiture, et pour des scènes d'intérieur avec Dyonis Mascolo et sa fille Virginie qui interprète le personnage de Françoise Lebrun enfant. À Paris est tournée, au jardin du Luxembourg, la scène avec Jean-Claude Biette, l'homme qui *écoute* (deux courts plans sur une oreille conservés dans *Pointilly*), apparaissant dans le film aussi abruptement qu'il disparaît. Cette oreille a une haute valeur symbolique dans *Le Château de Pointilly* ; la jeune femme nous raconte : « Cette oreille transmettait mes pensées, mes désirs les plus profonds vers une région où on calculait, dirigeait, décidait ma conduite et mes rêves, malgré tous mes efforts pour me fabriquer les miens ». Cette phrase est supprimée dans *Pointilly*.

Nous connaissons quelques dates de tournage : à Neauphle-le-Château les 8 et 9 mai 1971, dans la cour de Rohan le 13 mai 1971 (ces scènes sont complètement supprimées dans la seconde version). Le tournage aurait commencé à la fin de l'année 1970 à Paris avec les plans filmés de l'impasse des Deux-Anges, ceux de l'appartement rue Saint-Benoît, et enfin ceux de la place de Furstenberg dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. La longue scène tournée sur cette place, dans laquelle les personnages interprétés par Françoise Lebrun et Xavier Grandes se rencontrent pour la première fois, est sévèrement raccourcie, et le jeu des regards entre les deux personnages assis sur leurs bancs, dans la première version, n'a plus lieu. Si l'idée d'Arrieta, au moment du remontage, a été un temps de la conserver et de la coloriser¹⁵, elle a été finalement coupée.

Inversement, un plan nouveau, qui n'existait pas dans *Le Château*, apparaît à la vingt et unième minute de *Pointilly* : aux mots de Françoise Lebrun « c'était comme si une lumière s'était retirée de moi », advient un plan en couleur, un ciel bleu, légèrement nuageux, aux sons de criquets. Notons aussi qu'un générique, absent de la première version, est filmé en DV tardivement, sans doute en 2006, et ajouté à la version de *Pointilly*. Chaque nom de comédien est écrit au feutre noir sur une feuille blanche et filmé comme tel. Quatre cartons se succèdent après celui du titre : « *Pointilly*, film de A. Arietta¹⁶ ».

Beaucoup de scènes manquent dans *Pointilly*, ou sont tronquées, mais l'une d'entre elles attire particulièrement notre attention, compte tenu de son importance dans le récit : il s'agit du flash-back où le père, à la cinquième minute de la première version, tente de pénétrer dans la chambre de sa fille (Fig. 1). La jeune femme à l'écran nous parle d'elle-même :

De cette façon-là j'ai grandi, sans contact avec l'extérieur. Je n'avais rien à voir avec aucune fille de mon âge. Et je me demandais à quoi pouvait me servir cette éducation, qui me situait à côté de la vie des autres. Cela faisait déjà un mois que la dernière maîtresse de mon père était partie, un soir il voulut entrer dans ma chambre.

Puis se succèdent trois plans inquiétants : (a) le père tourne la poignée d'une porte, en tendant l'oreille ; (b) gros plan sur la main qui tourne la poignée de la porte ; (c) gros plan sur la poignée se mouvant lentement de l'autre côté de la porte, depuis la chambre. Au plan suivant (d), le visage de Françoise Lebrun reste impassible, elle divulgue l'événement :

Je n'éprouvais aucune répugnance ; au contraire, cela me semblait tout à fait naturel. Mais je sentis une sorte d'étonnement à le constater, et je décidai de fuir mon père.



Fig. 1 - *Pointilly* (Adolfo Arrieta, 2006).

Une vision du *Château* : gravité tempérée d'un sourire

Marguerite Duras a écrit quelques pages à propos du film, et Arrieta, quand on les évoque, est convaincu que l'écrivain préférerait le film d'aujourd'hui à la version qu'elle a connue autrefois. Marguerite Duras aurait-elle pu écrire ces pages à propos de *Pointilly* ?

Elle évoque par exemple l'inceste :

Que dire de l'inceste ? Car inceste il y a. On en voit ceci : une porte, une porte s'ouvre, un homme entre dans une chambre où elle se trouve, elle qu'on ne voit pas. Sur le visage de l'homme il y a une douceur profonde, une noblesse qui défie absolument, complètement, toute dégradation éventuelle de l'acte. Nous restons en pleine lumière et, accompagnés par cette lumière, nous arrivons à ce moment du film après lequel « tout se décolore pour l'enfant ». L'inceste est répandu dans tout le film. Un autre cinéaste nous l'eût sans doute montré cerné par la redoutable morale, ou, tout au mieux, comme un interdit à dépasser. Arietta n'a que faire de ce fatras démodé. Il nous montre l'inceste, de même que tout le reste, décanté de tout interdit, vertigineux, naturel¹⁷.

Le texte ne permet pas de déterminer si c'est une scène vue telle quelle en projection par Duras, ou si elle est imaginée, métaphorique, et ainsi révélée par le style de l'écrivain. Aucun des trois plans (a), (b) et (c) ne permet de dire que la porte s'ouvre ou que le père entre dans la chambre. Le plan (d) est-il celui où « nous restons en pleine lumière » ? Proche d'Arrieta, et ayant assisté au tournage, Duras – qui apparaît dans un plan filmé en plongée surplombant l'impasse des Deux-Anges, plan écourté et déplacé dans *Pointilly* – aurait-elle vu une version différente de celle que l'on pense être l'originale ? Si « nous restons en pleine lumière » est un plan, il pourrait s'agir du portrait de l'héroïne, revenue au temps présent et révélant l'inceste. N'ayant pas rencontré d'autres témoins qui auraient vu cette possible « première » version, nous ne pouvons que supposer une interprétation de la part de Duras des seules paroles de la jeune femme.

Dans la version remontée, seuls les trois plans (a) (b) et (d) se succèdent et le plan de la porte depuis la chambre de l'enfant est supprimé. Ils reposent sur une narration très réduite : « Cela faisait déjà un mois que la dernière maîtresse de mon père était partie. » Puis nous revenons au visage de la jeune femme : la réplique finale, « j'ai quitté la maison », tombe plus abruptement que dans la version de 1972. L'inceste n'est plus révélé, mais seulement possiblement suspecté entre le père et sa fille.

La gageure fantastique qui consistait à mener de pair, et le récit filmique, et sa morale, est tenue. Le pléonasmisme devient ici la structure même du film.

La conséquence de ce pléonasmisme, de cette faute classique, est d'ordre magique. Le récit et l'image agissent l'un sur l'autre – aimant aimanté – de façon si violente que si le récit manquait tout à coup à l'image, celle-ci en serait privée de sens¹⁸.

Dans la seconde version, le récit manque justement à l'image. C'est le *pléonasmisme* évoqué ici qu'Arrieta a finalement voulu effacer : il raye la morale et transfigure, paradoxalement, ce *vivre* en un *vivre sa vie*. Le personnage ne se laisse plus vivre, sous l'emprise d'un père omnipotent, mais poursuit son existence en toute responsabilité. Les actions indéterminées, floues de la jeune femme dans la première version (sa rencontre passive avec un jeune homme sur un banc, son quotidien comme animé par des forces extérieures, son père qui la porte endormie) sont estompées au profit d'un resserrement des événements auxquels elle doit faire face : son départ de la maison a plus de réalité, parce que la narration qui nous en est faite est plus concise.

Duras évoque la vie de la jeune femme dans cet ailleurs où elle se trouve en quittant la maison paternelle. Pour l'écrivain, le récit de l'héroïne ne dit rien des lieux où elle marche. La ville ne reste qu'une idée de ville : « La magie, c'est cela : c'est le concret qui, avec toute sa charge, de lui-même, s'abstrait. La pureté du récit d'Arrieta à mon avis est d'une rigueur si grande qu'il me paraît difficile de la dépasser »¹⁹.

La distance qui sépare la jeune fille de la réalité qui l'environne est moins diluée dans le second montage. De fait, la distance qui sépare la jeune femme de son père est moins grande : l'emprise du père sur sa fille est concrètement resserrée au montage (les séquences mettant en scène le père restent nombreuses dans la seconde version). L'héroïne est moins laissée à elle-même dans la ville, contrairement à la première version, quand elle cherche une chambre où vivre, ou quand elle s'assoit au hasard de ses trajets. La distance créée autour de la jeune femme est moins palpable. Les personnages ont *l'air de vivre* dans la seconde version, alors qu'ils avaient *l'air de vivre une vie racontée* dans la première.

Les éléments de l'histoire plus ténus dans la seconde version escamotent les thèmes récurrents qu'Arrieta affectionnait dans les années soixante-dix dans d'autres films. La magie et la sorcellerie mêlées, typiques de cette période de sa filmographie, tapissent *Pointilly* sans se révéler aussi franchement que dans *Le Château*. Trois plans seulement sont conservés dans *Pointilly* (vingt secondes d'une séance de magie noire où la jeune femme marche pieds nus et porte une cape), sur les dix plans d'une séquence longue de 1 minute 35 dans la première version, où le personnage se présente comme possédée, tenant une boule de cristal, puis une fleur, et s'adonne à un rite dans l'espace réduit de sa chambre.

Véritable recreation du film, Arrieta limite encore plus le nombre des quelques plans mobiles, filmés caméra au poing dans la première version. Cette mobilité creusait la distance entre la jeune femme et son espace environnant ; l'espace est davantage figé dans *Pointilly*.

Incantation plurielle

Manifestations des élans créatifs d'un cinéaste, avec ce qu'elles incarnent d'étapes successives et distinctes dans la vie d'une œuvre, ces deux versions laissent entrevoir le désir qu'a Arrieta d'être souverain de son récit. Elles révèlent aussi le poids subi d'une constante insatisfaction correspondant peut-être au refus que le temps puisse lui prendre son œuvre. Ces deux films ne sauraient être séparés : ce sont des poèmes et des confessions, à plus de trente ans d'intervalle.

Pierre Léon décrit bien, à la suite de Jean-Claude Biette, comment « Adolfo Arrieta est une huitre mélancolique, qui filme quoi qu'il en soit, et sans se préoccuper de faire œuvre ou de laisser trace ; il n'a la conscience que du bonheur fugitif (pas du plaisir) que cela procure : aux autres de rassembler les perles en rivières... »²⁰. Et s'il monte comme il filme, à nous encore de rassembler les films, tous les films, en une œuvre à jamais tournoyante, et de jouir de chaque bonheur fugitif, à part entière : chaque version de ses films se veut unique, définitive, exclusive, tout en étant une mouture parmi plusieurs proposées par le cinéaste.

- 1 Jean-André Fieschi, « *El crimen de la pirindola* », dans *Cahiers du cinéma*, n° 188, mars 1967, p. 15.
- 2 Ces deux lettres m'ont été remises par Jean-André Fieschi en mai 2009.
- 3 Arrieta tourne en 16 mm la quasi-totalité de ses films depuis ses débuts, excepté *Flammes*, tourné en 1977 en 35 mm et produit par l'Ina, et ses deux derniers films, tournés en caméra DV : *Vacanza permanente* (2006) et *Dry Martini* (2008).
- 4 Jean-André Fieschi, « *El crimen de la pirindola* », cit., p. 15.
- 5 « Voici venu le temps de *Narciso*. Le film, de vingt-cinq minutes, est bel et bien achevé (et sélectionné au festival de San Sebastian en septembre 2003) ». Christine Martin, « Extraits du scénario de *Narciso* d'Udolfo Arrieta », dans *La Lettre du cinéma*, n° 24, octobre-novembre-décembre 2003, p. 46.
- 6 « Entretien avec Adolfo G. Arrieta », dans *Cahiers du cinéma*, n° 290-291, juillet-août 1978, p. 55.
- 7 *Vacanza Permanente* est un exemple de ce retour récent au tourner/monter caractéristique de ses films des années soixante et du *Château de Pointilly*.
- 8 Jean-Claude Biette, « Le Cinéma phénixo-logique d'Adolfo G. Arrieta », dans *Cahiers du cinéma*, n° 290-291, juillet-août 1978, p. 53.
- 9 Arrieta écrit, cadre et monte seul ses films. Il ne sera aidé à la lumière que plus tard, pour *Flammes*, *Grenouilles*, *Merlin* et *Eco & Narciso*.
- 10 Entretien inédit avec Adolfo Arrieta, réalisé à Madrid les 4 et 5 septembre 2009.
- 11 Entretien inédit avec Françoise Lebrun, réalisé à Paris le 23 mai 2009.
- 12 Françoise Lebrun est une figure qui lie Arrieta à un autre cinéaste de sa génération : Jean Eustache. *Le Château de Pontilly* a eu une influence certaine sur l'incarnation du personnage joué par la comédienne dans *La Maman et la putain* un an plus tard ; beaucoup de plans du *Château de Pointilly* évoquent déjà la beauté tourmentée de Veronika dans le film d'Eustache. On rapproche aussi Arrieta d'Eustache parce qu'il a signé le premier plan d'*Odette Robert*, film dont il existe deux versions. *Numéro zéro* est en effet la version intégrale, sortie en salles en mai 2002, d'un film d'une cinquantaine de minutes, *Odette Robert*, diffusé en 1980 sur TF1. Dans le plan d'ouverture, une vieille dame et un enfant font leurs courses : ce sont Odette et Boris, la grand-mère et le fils de Jean Eustache. Ce plan muet et mobile a été commandé par le réalisateur à Arrieta. Ce n'est qu'après cette introduction que le dispositif principal se présente : on trouve Eustache assis à une table, de dos, en amorce, face à Odette.
- 13 C'est une méthode de travail : il en est de même trois ans plus tôt quand Arrieta commence à tourner au domicile de Jean Marais et ses alentours, au bois de Boulogne, et à Malakoff, lieu où le comédien André Julien possédait un studio de peinture dans une maison en ruine. Parallèlement, le cinéaste tourne chez Florence Delay avec Xavier et Jean-Pierre Tisson. Il filme également avec Michelle Moretti et Philippe Bruno. Arrieta pense mener trois projets différents, qu'il réunit finalement en un seul film : *Le Jouet criminel*.
- 14 Françoise Lebrun rapproche cette façon de faire de la méthode adoptée par Rivette sur le tournage de *Out 1* en 1970.
- 15 Il le précise dans un courrier qui m'a été adressé en novembre 2007.
- 16 Arrieta décline son nom de diverses manières : *Arrieta*, *Arrietta* ou *Arietta*, de même qu'il modifie souvent son prénom : *Adolfo*, *Adolpho*, *Udolfo*, *Udolpho*, *Alfo*, *Adorfo*. Cette fantaisie pourrait être mise en

correspondance avec les versions et titres multiples de ses films. Quand une nouvelle version d'un film existe, c'est souvent une nouvelle déclinaison de son nom qui est utilisée au générique.

17 Marguerite Duras, *Le Monde extérieur : Outside II*, P.O.L, Paris 1993, p. 130.

18 *Idem*, p. 128.

19 *Idem*, pp. 128-129.

20 Pierre Léon, « 'Comme un guetteur mélancolique' », dans *Cinéma 014*, automne 2007, p. 163.