Cœurs et Les herbes folles d'Alain Resnais

Tremblements dans la lumière

Bérénice Bonhomme

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1258>

DOI : [10.4000/doublejeu.1258](https://doi.org/10.4000/doublejeu.1258)

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 89-97

ISBN : 978-2-84133-372-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Bérénice Bonhomme, « *Cœurs et Les herbes folles d'Alain Resnais* », *Double jeu* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1258> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1258>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

CŒURS ET LES HERBES FOLLES

D'ALAIN RESNAIS

TREMBLEMENTS DANS LA LUMIÈRE

Alain Resnais dit volontiers ne pas faire véritablement de différence entre le cinéma et le théâtre, pour y voir, dans un cas comme dans l'autre, un spectacle. Ainsi dans un entretien sur *Cœurs*, il déclare : « J'ai toujours eu l'impression que je vivais dans un choix assez glauque, assez obscur, en tout cas entre théâtre, cinéma »¹. De fait, le cinéma d'Alain Resnais entretient des relations particulières avec le théâtre, perceptibles dans chacun de ses films, un entre-deux troublant qui fait osciller le regard du spectateur. Nous nous concentrerons ici sur les deux derniers longs métrages du cinéaste, *Cœurs* (2006) et *Les herbes folles* (2010). Ces deux films, bien que très différents, entretiennent des liens serrés. En effet, il s'agit de deux longs métrages sur lesquels a travaillé le même chef opérateur Éric Gautier, deux films où la lumière joue un rôle sensible et coloré, un cinéma de studio peut-être « moins versé dans l'artificialité des décors (*Mélo*, *Smoking / No Smoking*), et davantage traversé par une lumière très sophistiquée s'appuyant sur des jeux de couleurs variés »². Nous allons nous pencher sur cette mise en scène lumineuse particulièrement prégnante, ainsi que sur les choix de l'image en général (focales, mouvements de caméra, profondeur de champ), afin de déterminer les liens de ceux-ci avec le théâtre.

Le scénario de *Cœurs* est une adaptation de *Private Fears in Public Places*, pièce de théâtre de l'auteur anglais Alan Ayckbourn. Son origine théâtrale est donc indiscutable. En revanche, *Les herbes folles* est issu du roman de Christian Gailly, *L'incident*. Le cas est donc plus ambigu, d'autant que Resnais avait souvent répété qu'il n'adapterait jamais de

-
1. Entretien d'Alain Resnais par Michel Ciment, bonus du DVD *Cœurs*, studio Canal, 2007.
 2. « Traité des couleurs », Entretien avec Éric Gautier par Jean-Philippe Tessé et Stéphane Delorme, *Cahiers du cinéma*, n° 650, novembre 2009, texte d'introduction, p. 16.

roman au cinéma. Et de fait, au fil des interviews, loin de donner une origine romanesque à ce film, Alain Resnais affirme bien au contraire les caractéristiques théâtrales du texte, sa musicalité, son rythme : « ce qui m'a plu dans le livre c'est qu'il était plus théâtral que les pièces de théâtre que je lisais »³. Ainsi l'empreinte théâtrale dans ces deux films est évidente et réaffirmée avec vigueur par le réalisateur chaque fois que l'occasion s'en présente. Bien entendu, il ne s'agit pas non plus de ce que l'on peut appeler « théâtre filmé », la matière cinématographique est très riche dans ces films : travail sur la profondeur de champ, mouvements de caméra, coups de zoom (en particulier dans *Cœurs*)... Resnais use et joue avec brio de tous les éléments cinématographiques dont il dispose. Et pourtant, lorsqu'en lui parlant de *Cœurs*, on l'interroge sur sa décision d'utiliser des longues focales, dans des plans assez longs et mobiles, un choix *a priori* tout cinématographique, de proximité et faible profondeur de champ, Alain Resnais fait référence à un metteur en scène de théâtre : « Je pensais beaucoup à Grotowski, un metteur en scène polonais très en vogue à la fin des années soixante : il avait comme théorie que le théâtre n'était fait que pour cinquante personnes au maximum »⁴ et évoque son expérience de spectateur assis sur la scène. Dans un autre entretien, il précise :

[...] ça faisait un drôle d'effet de les voir évoluer au milieu de cette trentaine de chaises et de devoir suivre des déplacements souvent inattendus. Étant donné la fragilité des personnages de *Cœurs*, j'ai voulu recréer cette impression. J'ai beaucoup joué sur les changements de mise au point, en rapprochant ou éloignant plusieurs fois le point au cours du plan⁵.

Il n'existe pas ce qui est théâtral d'un côté et ce qui est cinématographique de l'autre. Dans un constant renversement de perspectives, Alain Resnais évoque un souvenir théâtral lorsqu'on lui parle de longue focale, puis évoque des changements de mise au point (ce qui semble être spécifique au cinéma). La frontière apparaît bien « glauque, assez obscure en tout cas »...

Puisque *Cœurs* et *Les herbes folles* ont en commun le même directeur de la photographie, l'on pourrait imaginer des choix d'images (lumière, caméra, focale...) similaires dans les deux films. Les différences sont pourtant nombreuses. *Cœurs* est tourné en longue focale (donc la caméra loin des acteurs), avec des changements de point fréquents. L'atmosphère est très diffuse, le

3. « Le sourire du chat », Entretien avec Alain Resnais par Jean-Philippe Tessé et Stéphane Delorme, *Cahiers du cinéma*, n° 650, novembre 2009, p. 10.

4. « Je suis un addict de la forme avant tout », Entretien avec Alain Resnais par Jean-Michel Frodon et Cyril Neyrat, *Cahiers du cinéma*, n° 618, décembre 2006, p. 86.

5. « Une ombre qui persiste », Entretien avec Alain Resnais par François Thomas, *Positif*, n° 549, novembre 2006, p. 100.

chef opérateur n'hésitant pas à utiliser, sur certains plans, de la fumée pour casser le contraste. Au contraire, dans *Les herbes folles*, la caméra est très près des acteurs, elle tourne autour d'eux, l'image est davantage contrastée, les couleurs « pétantes » (pour reprendre le terme utilisé par Éric Gautier dans l'entretien le « Traité des couleurs »). En revanche, ces deux films se rejoignent dans l'absence totale de réalisme dans l'éclairage. Les lumières ne sont pas justifiées et évoluent selon les plans. On est, en particulier, frappé par l'importance donnée à la couleur dans les deux longs métrages. Pensons à l'atmosphère orangée qui baigne le café où Gaëlle donne rendez-vous à ses soupirants dans *Cœurs*. Même l'extérieur enneigé, visible lorsque l'on ouvre la porte, est nimbé d'orange, sans aucun souci de réalisme. Ou encore, on peut évoquer, dans *Les herbes folles*, la lumière verte qui enveloppe l'escalier de la maison de Georges Palet lorsqu'il tient à la main le portefeuille de Marguerite. Dans les deux films se déploie une lumière expressive loin de tout naturalisme. Notons également les nombreuses surexpositions et la présence de sources lumineuses dans le champ (sans qu'elles justifient les directions de lumière). La lumière scintille, la lumière éblouit parfois (en particulier dans *Les herbes folles*), la lumière est mise en scène. Bien sûr, il existe des différences, ainsi le jeu sur les couleurs et les tonalités porte, dans *Cœurs*, surtout sur les décors, alors que dans *Les herbes folles*, Gautier travaille plutôt à partir des reflets de couleurs sur les visages. En outre, les teintes ont tendance à se mêler dans *Cœurs*, alors que dans *Les herbes folles*, chaque couleur est bien séparée. Il reste qu'il s'agit d'une lumière qui se donne à voir, une lumière qui s'exhibe comme visible.

Peut-on, pour autant, considérer que cette lumière possède des caractéristiques de théâtre ? Tout d'abord, dans certains plans, l'éclairage est vraiment très proche de ce que l'on peut voir sur scène. L'exemple le plus frappant est sans doute constitué par les plans qui concluent le film *Cœurs*, où une poursuite éclaire les personnages au milieu de l'obscurité, tandis que de la fumée matérialise le faisceau. Dans sa conception, l'inspiration théâtrale de cette lumière est évidente, Alain Resnais ayant « pensé à ces fins de pièces de théâtre où tous les acteurs sont dans le noir sur la scène et où un pinceau de lumière, une poursuite, s'allume sur chacun d'eux, l'un après l'autre »⁶. On peut également évoquer les plans au cours desquels la lumière évolue. Ainsi dans *Les herbes folles*, alors que Georges Palet répond au téléphone à Marguerite au cours du repas dominical, la lumière baisse sur le personnage, les traits du visage durcissent tandis que le fond reste lumineux. Cette modification au cours du plan est très visible, rappelant la diminution de l'intensité lumineuse

6. « Les mille reflets de l'aquarium », Entretien avec Éric Gautier, directeur de la photographie, par Priska Morrissey et François Thomas, *ibid.*, p. 107.

lors du deuxième moment de confession de Lionel dans *Cœurs*. On sent la présence de l'éclairagiste dans la régie, changeant la lumière à vue, bien loin de l'éclairage transparent qui est, le plus souvent, celui du cinéma. D'ailleurs, de façon générale, la lumière est fluctuante dans ces deux films et ces transformations n'ont rien à voir avec un quelconque souci naturaliste. Ainsi, lors de la rencontre de Marguerite Muir et Georges Palet, dans *Les herbes folles*, alors qu'ils sont assis à la table d'un café, la caméra descend sur eux et se place derrière Marguerite. On voit dans le fond une porte vitrée et la rue illuminée par un néon bleu. Mais tandis que la caméra passe derrière Marguerite (travelling de gauche à droite), l'extérieur s'éteint (sans aucune raison) pour aller vers l'obscurité la plus complète. La porte vitrée se met à refléter l'intérieur et en particulier les suspensions lumineuses orange du café. Ainsi le plan, baigné d'orange sur fond noir, semble se refermer autour des personnages. C'est une lumière à artifice, c'est une lumière imaginaire :

Resnais est quelqu'un qui rêve ses images. Il laisse une grande place à l'imaginaire. Il a horreur du réalisme, du naturalisme. Il veut toucher une vérité, mais par les moyens du style. Il adore jouer avec le spectateur, provoquer des choses qu'il ne contrôle pas⁷.

Dans ces deux films, plus largement que d'une lumière rappelant le théâtre, il s'agit d'une lumière « théâtrale », une lumière à effet, très stylisée, une lumière de spectacle qui vise à produire un effet sur le spectateur. Ainsi du rai de lumière directionnelle qui tombe sur le portefeuille rouge que Georges trouve dans le parking, dramatisant la découverte. La lumière de l'artifice est également plaisir du spectacle. La lumière rend le monde spectaculaire. Par exemple, les chaussures (ou les montres) du début des *Herbes folles* sont exhibées dans des vitrines lumineuses. Pensons également à la découverte de l'avion dans le hangar, apparaissant comme posé sur une scène, tandis que l'on allume progressivement les projecteurs qui nous le donnent à voir. Les personnages également n'hésitent pas à entrer dans la ronde. Dans *Cœurs*, Charlotte sort de la salle de bains en ayant revêtu sa tenue érotique, ses habits de lumière en quelque sorte, avant d'entamer sa danse autour du lit du désagréable vieillard. Elle se trouve dans l'obscurité, auréolée d'un faisceau lumineux très visible et brillant, une « lumière irréelle qui vient de l'extérieur ; de la cour, comme un effet de "poursuite" théâtrale à contre jour »⁸. En cours de tournage, Éric Gautier propose d'accentuer l'effet en faisant bouger le faisceau de lumière. On sent la main derrière la

7. « Traité des couleurs », p. 18.

8. « Les mille reflets de l'aquarium », p. 107.

lumière, qui la fait osciller. L'éclairage scénique accompagne l'entrée en scène de la vedette avant que le spectacle ne commence.

Le spectacle n'est-il pas trop brillant, trop chatoyant ? Certes, la lumière dramatise certaines situations, séduit l'œil, les chromes de voiture étincellent dans *Les herbes folles*, le bar de *Cœurs* donne à voir mille teintes en perpétuelle évolution... Mais Resnais propose au spectateur un jeu plus complexe qu'un simple éblouissement spectaculaire. Par un surcroît d'artifice, Alain Resnais interroge la notion même de représentation, suggère « qu'il n'y a aucune évidence dans la représentation des choses »⁹. Le soi-disant naturalisme du cinéma est battu en brèche, Resnais nous apprend à nous méfier des apparences et des ficelles, aussi brillantes soient-elles. Ainsi, dans *Les herbes folles*, on voit à plusieurs reprises le visage de Marguerite Muir se découper devant le tableau, représentant un ciel bleu piqué de nuages, qui orne son cabinet médical. En gros plan, le tableau évoque un décor de théâtre peint. Marguerite a vraiment la tête dans les nuages, ce qu'elle va prouver par la suite en se rendant à l'aérodrome pour y retrouver son avion. Et justement, tandis qu'elle est en vol avec Palet et sa femme, on voit se déployer autour d'eux un ciel avec quelques nuages, qui rappelle le tableau / décor peint du cabinet dentaire. La facticité du premier fond (de théâtre) contamine le second (de cinéma) et tout se confond dans la même perspective illusionniste. Vincent Amiel, en parlant de *Cœurs*, explique :

Les adaptations d'œuvres théâtrales ont ceci de particulier qu'elles ne mettent pas tant l'accent sur la théâtralité que sur ce que l'on pourrait appeler par glissement la « cinémalité », c'est-à-dire forme propre à un cinéma qui s'affiche¹⁰.

Par exemple, on pourrait évoquer les choix de diffusion que fait Éric Gautier dans *Cœurs* pour obtenir une image glamour :

J'ai parlé [à Alain Resnais] du grand opérateur qui représentait l'élégance absolue, William Daniels, qui a éclairé presque tous les films américains de Greta Garbo. Cela lui a plu immédiatement, c'est tout ce qu'il adore. On y voit très bien le glamour : les gros plans diffusés qui ne raccordent pas avec les plans larges, des contre-jours, des visages un peu plus éclairés non seulement pour les femmes mais aussi pour les hommes¹¹.

Le cinéma s'exhibe, une « cinémalité » qui n'hésite pas à faire appel aux codes les plus artificiels (le glamour apparaissant comme une sorte de

9. Vincent Amiel, « *Cœurs*, un souffle sur les planches », *Positif*, n° 549, novembre 2006, p. 93.

10. *Ibid.*, p. 94.

11. « Les mille reflets de l'aquarium », p. 103-104.

cinéma « au carré ») sans aucun souci de cohérence et encore moins de naturalisme. Et, de fait, l'image très diffusée de *Cœurs*, « les mille reflets de l'aquarium », n'est pas « transparente », elle semble s'interposer sans cesse entre notre regard et les personnages, ne laissant jamais oublier au spectateur la nature cinématographique de ce qui lui est donné à voir. Plus discrètement, dans *Les herbes folles*, une vision attentive permet de noter la présence remarquable de reflets dans l'objectif, des *flares*, en particulier lors de la scène où Marguerite conduit de nuit pour retrouver Palet au cinéma. La présence de ces *flares* rend matérielle la lentille de l'objectif, comme si l'on observait les protagonistes de l'histoire au travers d'une plaque de verre, mise à distance qui est d'autant plus frappante qu'elle va paradoxalement de pair avec la caméra très proche des personnages à l'œuvre dans ce film. De manière plus évidente, et cela dans les deux longs métrages, le travail sur la faible profondeur de champ et les nombreux passages de points souligne la matière filmique et met en scène des zones de flou sur lesquelles la caméra aime à s'attarder, zones où l'on devine les formes sans pouvoir tout à fait les discerner. Dans un même ordre d'idées, remarquons les jeux de voilage dans *Cœurs* (parois et rideaux au travers desquels les regards s'attardent) et les nombreuses portes vitrées dans *Les herbes folles* (avec un moment paradigmatique où l'on voit Marguerite sortir du théâtre pour téléphoner à Palet : elle ouvre une première porte vitrée puis s'arrête. On croit, tout d'abord, qu'elle est à l'extérieur, puis les reflets lumineux laissent deviner l'existence d'une deuxième porte vitrée au travers de laquelle on voit le personnage : elle se trouve littéralement sous verre, entre deux vitres...). Nous sommes séparés des personnages par une mince pellicule de verre qui rappelle constamment leur nature cinématographique et qui fait écran. Cette mise à distance évoque le théâtre, la scène comme un espace construit, en partie illisible, livré tel quel, un espace à déchiffrer où Resnais laisse le spectateur adopter son propre point de vue. Cependant, l'éloignement est ici articulé avec le grossissement de l'image (la caméra au plus près dans *Les herbes folles*, les longues focales dans *Cœurs*). Cette distance est paradoxalement associée à une certaine immédiateté, un sentiment de proximité, double postulation de l'espace comme distance étreinte, exhibant l'inaccessible rêve scintillant que constitue l'image cinématographique, une véritable « cinémalité ». Ainsi, dans ces deux films, la lumière fait son cinéma tout autant que son théâtre, la facticité des deux dispositifs se reflétant l'un l'autre. De même, les personnages des films se prêtent au jeu et font leur cinéma (le baiser de cinéma de Georges Palet et de Marguerite dans *Les herbes folles*) aussi bien que leur théâtre (la séquence de fin de *Cœurs*). Les deux semblent même se mêler lors des séquences où l'on voit Georges Palet conduire, tandis que des scènes (qui mêlent souvenir et imaginaire) défilent sur son

pare-brise. En particulier, à un certain moment, il imagine la réaction de Marguerite quand elle découvrira la lettre qu'il a glissée dans sa boîte. Dans cette scénette, la frontalité de la prise de vue, le jeu des acteurs (qui déclament en regardant face à eux), tout rappelle le théâtre tandis que le plan rapproché poitrine et le dispositif même (on songe à une projection sur le pare-brise) évoquent davantage le cinéma.

Dans cet univers, où tout est mis sous le signe de la représentation, l'image vacille et l'œil s'égare parmi les reflets. Ainsi, on remarque les nombreux miroirs dans les deux films, dans presque chacun des décors, miroirs qui redoublent la représentation et l'exhibent tout à la fois. On est également frappé de l'extrême labilité de la lumière, sans cesse changeante. Dans *Cœurs*, la lumière se métamorphose constamment, les décors n'assurant aucune continuité. Éric Gautier explique qu'il désirait « un style pour chaque décor et pourtant que la lumière y soit sans cesse renouvelée ; que le même personnage dans le même décor pouvait être éclairé différemment »¹². Cette instabilité de la lumière, qui concerne surtout les décors dans *Cœurs*, touche même les personnages dans *Les herbes folles*, avec un jeu sur les teintes, les couleurs, les réflexions : « on a travaillé sur l'idée que les personnages ne sont pas nets, mais instables, avec des reflets »¹³. Le manque de « netteté » est également mis en jeu par la faible profondeur de champ et les variations de points. Éric Gautier évoque pour *Cœurs* une mise au point très fragile :

On ne sait jamais qui sera flou ou net. L'univers autour des personnages existe, mais il n'est pas imposant. L'idée était de rendre les personnages un peu diaphanes, fantomatiques. Alain voulait qu'on sente sans arrêt la fragilité de ces personnages qui se débattent¹⁴.

La présence de larges plages de flou, le point qui tarde à être fait, comme dans la scène du coup de téléphone pendant le repas de famille dans *Les herbes folles*, tout cela participe d'une impression de métamorphose continue et d'une perte des repères. Dans un même ordre d'idées, Gautier explique l'utilisation d'une caméra très proche des acteurs dans *Les herbes folles*, une caméra qui surprend : « un visage qu'on arrive pas à voir et qui apparaît soudain, un personnage qui a une réaction violente alors qu'il semblait doux »¹⁵. À la métamorphose est associée l'imprévisible, la surprise. Tout ce que l'on croit savoir sur l'histoire, les personnages, l'univers

12. « Les mille reflets de l'aquarium », p. 105.

13. « Traité des couleurs », p. 19.

14. « Les mille reflets de l'aquarium », p. 104.

15. « Traité des couleurs », p. 18.

filmique, est sans cesse remis en question. Nous voilà plongé dans une zone d'indiscernabilité où tout est susceptible de changer à chaque instant. En fait, alors que nous avons parlé de métamorphose continue, il paraît plus juste d'évoquer une métamorphose comme par à-coups, douce et pourtant légèrement saccadée, qui surprend notre regard, tout comme le point semble avoir du mal à suivre les personnages, une sorte de vibration métamorphique : « il n'y a jamais rien de stable à l'image »¹⁶. Éric Gautier déclare que pour *Cœurs* une expression d'Alain Resnais l'a guidé, celle d'une « fébrilité nonchalante »¹⁷, qui semble également convenir aux *Herbes folles*. Alliance des contraires, construction paradoxale, « il s'agissait tout le temps de chercher des choses contradictoires, antagonistes »¹⁸, voilà ce qui permet cette oscillation permanente. Comme l'analyse François Thomas, pour Resnais « le cinéma [...] sert à faire coexister des éléments *a priori* hétérogènes qui ne sont pas destinés à aller ensemble »¹⁹, un va-et-vient permanent entre différence et ressemblance, entre douceur et brutalité (halo de lumière glamour et brusques coups de zoom), mise en tension constante qui donne lieu à cette vibration à la fois fascinante et dérangeante, hésitation entre rigueur formelle (pensons à la ségrégation des espaces, aux tranches de couleurs à l'œuvre dans *Les herbes folles*) et tentation de la dissolution, volonté de clôture et débordement (rappelons-nous la « fausse » fin des *Herbes folles*). Au centre de la vibration métamorphique, se niche la question théâtrale. Vincent Amiel met en évidence qu'il ne s'agit pas de théâtre, mais d'un « comme le théâtre », qui maintient l'écart dans le lien. C'est que maintenir l'écart est essentiel. L'intervalle serait ce que les Grecs nommeraient « *diabolé* », l'entremise comme pont et obstacle à la fois. Évoquons la théorie du *x* chez Deguy. La *mimesis* entre deux termes ne signifie pas leur reproduction en miroir, mais le fait qu'ils sont tous les deux comme un troisième terme. A est comme x, B est comme x, donc A est comme B (relation de transitivité utilisée dans le syllogisme). Ce *x* est intermédiaire, écart ou intervalle, nommé chez Michel Deguy « comme », il se nomme chez Derrida « à côté » et chez Deleuze « entre ». C'est le lieu où se concrétise « le commun du comme ». Cependant cet espace du *x* commun, c'est aussi une différence et une distance. Ce lieu convertit, il n'est ni seulement disjonctif, ni seulement conjonctif. L'entre est « antre » alchimique ou poétique, qui donne lieu à une « vision flottante »²⁰, affranchie

16. « Les mille reflets de l'aquarium », p. 104.

17. *Ibid.*, p. 103.

18. *Ibid.*, p. 104.

19. François Thomas, « Jeux de construction, la structure dans le cinéma d'Alain Resnais », *Positif*, n° 395, janvier 1994, p. 95.

20. V. Amiel « *Cœurs*, un souffle sur les planches », p. 95.

de la forme. Et dans cet entre-deux, malgré les scintillantes ficelles, ou peut-être grâce à elles, entre les cloisons des décors peints, se glisse la possibilité d'une émotion, d'une certaine vérité, la fine membrane d'un humour, d'une interrogation, d'une incomplète conviction, une sorte de « quasi » comme lieu poreux d'une poétique. Cet entre-deux est également celui de l'étrangeté, une potentialité fantastique qui sous-tend l'image des deux films. On peut citer l'éclairage de la scène de danse de Charlotte dans *Cœurs* dont Gautier souligne « l'atmosphère étrange »²¹. Pensons également aux jeux baroques des reflets sur les portes vitrées dans *Les herbes folles*, où le personnage est mêlé aux brillances colorées. La vitrine devient le lieu de rencontre de deux mondes, dont un fantomatique. Les personnages des films oscillent entre présence et absence, Resnais déclarant au sujet de *Cœurs* : « Je voulais qu'on ait l'impression que si on s'avancait plus près du personnage, on allait passer au travers. Comme des fantômes. Je voulais cette incertitude »²², une incertitude qui semble faire écho au patronyme évocateur de M^{me} Muir des *Herbes folles*. Des films aussi fins qu'une toile d'araignée, « avec les tremblements que cela suppose dans la lumière »²³.

BÉRÉNICE BONHOMME

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

21. « Les mille reflets de l'aquarium », p. 107.

22. « Je suis un addict de la forme avant tout », p. 85.

23. Selon l'expression d'Alain Resnais sur le film *Cœurs* (« Une ombre qui persiste », p. 96).