Le théâtre des corps, notes sur le cinéma de Patrice Chéreau

Françoise Zamour

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/799>
DOI : 10.4000/doublejeu.799
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012
Pagination : 79-87
ISBN : 978-2-84133-424-7
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Françoise Zamour, « Le théâtre des corps, notes sur le cinéma de Patrice Chéreau », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/799> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.799>

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

LE THÉÂTRE DES CORPS, NOTES SUR LE CINÉMA DE PATRICE CHÉREAU

À la fin du voyage, lorsque Peer Gynt, resté seul sur le plateau dévasté, revenu des aventures et des métamorphoses, s'interrogeait sur son identité, c'était en effeuillant un oignon, déshabillé de peau en peau, de couche en couche, sans pouvoir en trouver de cœur. La vie apparaissait alors comme une superposition de costumes, une série de rôles dont le dépouillement ne livrait aux regards qu'un autre costume, comme s'il n'y avait pas, au théâtre, de corps visible, possible à atteindre.

On rapprochera cet effeuillage, traité de manière aussi dérisoire qu'ironique, de la scène de la folie d'Ophélie, dans la mise en scène d'*Hamlet*. Ce déshabillage sur le théâtre, loin de délivrer une vérité du personnage, entraîne le personnage à rejoindre les figures de l'iconographie préraphaélite. Autrement dit, le théâtre ne peut livrer d'arrière-monde, la robe d'Ophélie ne s'ouvre pas sur son corps mais sur un espace de représentation.

Sous l'influence de John Dover Wilson¹, la mise en scène de Chéreau mettait l'accent, de manière très insistante, sur la question du théâtre : le rôle que joue Hamlet pour confondre son oncle, le théâtre d'ombres de la cour de Claudius, le théâtre introduit au cœur de la pièce, et dont la fonction pourrait être de révéler la vérité, sans toutefois y parvenir, et, au final, la perte de soi, sans que les personnages puissent jamais réussir à se trouver. Une vision tragique de l'acteur émerge de cette version d'*Hamlet*, d'un acteur littéralement introuvable.

Dans le même ordre d'idées, on peut voir *La fausse suivante* comme traque de la femme, mais aussi comme l'histoire de la naissance d'une actrice. À ce titre, le travail effectué par Patrice Chéreau avec Jane Birkin

1. John Dover Wilson, *Vous avez dit Hamlet ?*, Paris, Aubier Montaigne, 1988.

prenait une valeur quasiment expérimentale. *La fausse suivante*, c'est, du point de vue de la Comtesse, l'histoire d'une femme qui apprend, à ses dépens, et dans la douleur, à dissimuler son espérance, sa déception, ses sentiments... Cette problématique s'est trouvée comme dramatisée dans la mise en scène de *La fausse suivante*, où s'opérait, à vue, la transformation d'une actrice de cinéma en actrice de théâtre. Présentée comme un oiseau blanc ballotté d'un personnage à l'autre, bernée au gré d'usages de plus en plus retors de la langue, qu'elle ne parvient pas à maîtriser, prise au piège des différents degrés d'illusion que lui proposent Trivelin et le Chevalier, la Comtesse se réduit, tout au long du spectacle, à un corps souffrant. On peut lire cette souffrance comme l'écart, porté par l'expérience de l'actrice, entre l'exhibition de soi et la représentation. Entre le cinéma et le théâtre. D'où le caractère paradoxalement assez cinématographique, toute de dessins d'ombres et de lumière, de cette mise en scène de Marivaux, plus proche des séquences les plus cruelles de Mizoguchi que des grandes heures de *La dispute*.

Posée souvent par Chéreau dans ses mises en scènes théâtrales, la question de l'acteur devient essentielle, prédominante, s'agissant du cinéma. Le corps de l'acteur ne peut y servir seulement à porter la fiction, voire à la fabriquer. Trop proche, trop intime, trop réel pour que se déploie cette double énonciation qui conditionne l'identification théâtrale, au cinéma, le corps met en question la représentation.

Pourtant, ces acteurs que Chéreau emploie dans son cinéma, ces personnages qu'il dessine, ne nous parlent que de masque, de déguisement, de théâtre. Il serait plus juste de dire qu'ils évoquent, jusqu'à parfois nous laisser penser qu'il s'agit du sujet du film, la douleur du théâtre. Au cinéma, les personnages de Chéreau paraissent témoigner d'une fissure tragique, d'une béance, qui tient à la double postulation de ce cinéma : maintenir la représentation comme colonne vertébrale de la construction du personnage, la refuser dans le même mouvement, pour chercher à faire advenir sur l'écran le réel de l'acteur.

Si les critiques de cinéma ont longtemps manifesté leur scepticisme devant le cinéma de Chéreau, s'ils ont souvent évoqué le théâtre ou la théâtralité, il semble que ce soit d'abord à partir d'un malentendu. Si théâtre il y a, il n'est pas question de spectacle filmé, mais c'est que Chéreau a pris le parti quasi systématique de filmer des personnages en représentation.

Cette hypothèse se vérifie dès *L'homme blessé*, où les personnages masculins paraissent s'appliquer à mettre en scène leurs modes d'apparaître, tout en brouillant perpétuellement les cartes sur ce qui pourrait constituer leur vérité. Pour le personnage de Jean, tout d'apparitions et de disparitions, chacun de ses retours à l'écran permet au réalisateur de construire un nouveau personnage : maquereau, mari, flic, voleur, fidèle et lâche, loyal

et traître. Comme Henri, en empruntant souvent son regard, le spectateur, mais aussi le cinéaste, cherche à saisir la vérité de ce mystérieux personnage, dont la violence semble tenir justement à l'innombrable déploiement de ses apparitions. Dans une moindre mesure, le personnage de médecin interprété par Roland Bertin ne cesse d'offrir à Henri des scènes qui sont autant de numéros d'acteur, autant de microreprésentations, au cours desquelles ce caractère mystérieux s'exhibe sans pour autant se livrer.

C'est encore de représentation qu'il s'agit dans *Ceux qui m'aiment prendront le train*, tout particulièrement quand on s'intéresse, par exemple, au personnage de Viviane, le transsexuel interprété par Vincent Perez. La séquence qui réunit le personnage et Jean-Louis Trintignant, dans la réserve du magasin de chaussures, permet à Chéreau de déployer l'ensemble des faux-semblants, des apparences et des stratégies de séduction en jouant sur tous les registres du travestissement, du déguisement. Mais cette notion contamine également la totalité du film, de cette petite communauté où chacun des personnages, comme le déclare Pascal Greggory, occupe un emploi précis, comme un élève du conservatoire, et, le plus souvent, s'y tient.

La représentation, c'est encore le sujet même de *La reine Margot*, où les personnages ne sont jamais ce qu'ils paraissent. Tout commence avec la frontalité première du mariage de Margot, qui détaille les costumes, les parures, le *decorum* hiératique et figé de cette noce imposée. Mais, derrière cette cour en représentation officielle, règne une violence de meute, où, encore une fois, chacun tient son rôle. Margot n'est pas seule à s'exhiber dans une série de rôles plus ou moins imposés. On peut dire du personnage d'Henri IV, interprété par Daniel Auteuil, qu'il se compose, variant ses représentations au gré des circonstances historiques. La scène magistrale de la conversation du roi, de retour en Navarre, constitue un exemple parfait de cette prédominance absolue de la représentation. Il en va de même pour Charles IX, le roi instable, fragile, presque fou, qui s'affiche devant la cour comme un homme de pouvoir hautain et sanguinaire, et cache dans une chaumière une femme et un enfant, une vie bourgeoise qu'il donne comme sa vérité. Au cœur du film, au cours de l'épisode de l'assassinat de Charlotte de Sauve, Margot donne à Henri la clé de la survie, et, d'une certaine manière, la clé du film. Elle le conjure de « cacher sa peine, de ne rien montrer de lui, de ne pas montrer qu'il aime, afin de ne pas donner prise ». C'est cette idée qui conclut le film, où, quand le page fait remarquer à Margot que le sang coule sur la robe, elle répond « qu'importe, puisque j'ai le sourire sur les lèvres ».

Chéreau recourt aux mêmes caractères, presque irréels tant ils sont en représentation perpétuelle, dans *Gabrielle*, dont les héros sont en permanence harnachés, déguisés, corsetés, toujours prêts pour participer à une immuable parade sociale. La quasi-totalité des séquences de *Gabrielle* place

le couple sous le regard des autres : les domestiques, les invités. La voix *off* de Gregory, qui décrit comme une fiction sa vie quotidienne, l'image que le couple entend offrir à ses amis témoignent, autant que les scènes d'habillage et de déshabillage qui ponctuent le récit, de l'omniprésence du théâtre dans la vie de ces personnages, et le spectacle qu'ils s'offrent l'un à l'autre. Dans *Gabrielle*, cette donnée se renforce de l'évocation fréquente du théâtre à l'intérieur du film. Ainsi, au cours de la séquence liminaire en couleurs, consacrée à l'un des fameux dîners mondains du couple, les tout premiers dialogues prononcés *in* interrogent l'essence du théâtre, et, alors que la fin approche, la déclaration de Gabrielle est littéralement comme une scène de choix, un morceau de bravoure attendu par Jean, et offert aux spectateurs de leur vie.

Pour *Intimité*, le paradigme de la représentation se décline d'une autre manière, à travers l'intermittence des rendez-vous dans ce *basement* où les amants se retrouvent à date fixe, à travers surtout le mystère des apparitions de Claire, comédienne. L'organisation du mode d'apparaître du personnage féminin ne détermine pas seulement la fréquence des rencontres, mais fonctionne également comme une machine à fiction, le cœur de la production du récit. En ce sens, on peut d'ailleurs noter que la Claire d'*Intimité* constitue une sorte d'équivalent féminin du Jean de *L'homme blessé*. Mark Rylance se trouve jouer un peu, toutes proportions gardées, le rôle du personnage incarné par Jean-Hugues Anglade dans le film : il mène la filature, guidant la trajectoire de la caméra, il séduit l'entourage, il assiège le personnage sans parvenir jamais à le saisir tout à fait. Tout se passe même comme si *Intimité* reprenait à l'envers l'action de *L'homme blessé* : pour le deuxième film, la possession physique est première, la rencontre viendra ensuite.

De plus, tout au long du film, il n'est question que de ce théâtre qui occupe la vie de Claire et obsède les personnages masculins : ce sont les serveurs du bar où travaille Jay qui seraient en fait des comédiens, les amateurs dirigés par Claire lors de ses cours de théâtre, les représentations de *La ménagerie de verre*. Jay joue au parfait barman, le mari de Claire incarne l'idéal des chauffeurs de taxi autant que le coach avisé.

La question du spectacle de soi se retrouve également dans *Son frère*, où le personnage de Todeschini sûr de lui, frère aîné dominant, indépendant, à l'aise, semble n'apparaître à son frère que comme l'image qu'il cherche à donner de lui. Toutefois, pour *Son frère*, ce n'est pas la représentation qui domine, mais sa mise en crise, immédiate, à l'épreuve de la souffrance du corps qui envahit l'écran très rapidement.

Dans un entretien accordé en décembre 2003, après le tournage de *Son frère*, Patrice Chéreau déclare : « j'ai souvent l'impression que le sujet du film, ce sont les acteurs en train de jouer, l'impression de réaliser un

documentaire sur les acteurs en train de jouer»². Cette idée, qui pourrait s'appliquer à l'ensemble du cinéma de Chéreau, dénote une relation complexe au personnage en tant qu'acteur, à l'acteur comme sommé par le film à la fois d'accomplir le travail de la représentation, et de le dévoiler.

C'est en présentant le personnage comme acteur de lui-même que Chéreau introduit le théâtre sur l'écran, et c'est en cherchant à démasquer ce théâtre, à le combattre, à le traquer, comme pour en percer le secret, qu'il affirme la condition de possibilité d'une véritable relation au cinéma. Rien ne pourrait sembler moins bazinien que cette omniprésence de la représentation, rien n'est plus rossellinien que cette manière de la débusquer, jusque dans ses plus secrètes retraites. Dans un texte qu'il consacre à la modernité, Youssef Ishaghpour écrit à propos de la fameuse dichotomie bazinienne³ : « L'image du cinéma a un caractère double qui tient à son être d'image de la réalité et à sa réalité d'image. C'est comme les deux faces du papier ou les deux pôles d'un aimant, vous pouvez trancher tant que vous voulez, les deux aspects persistent ensemble tant qu'il s'agira du cinéma »⁴. C'est justement dans la coprésence de ces deux postulats du cinéma que se situent les paradoxes et les difficultés d'approche du cinéma de Chéreau. À travers le recours massif et parfois systématique au montage, Chéreau pourrait se situer parmi les cinéastes qui « croient à l'image », mais le regard qu'il porte sur les acteurs confère à ses films leur poids de réalité. Tout se passe comme si, en fait, Chéreau cherchait, à travers le travail sur le corps de l'acteur, à mettre au monde son cinéma, à ébranler les données de la fiction, pour laisser surgir une forme de vérité qui, dans ses films, ne peut passer que par les acteurs.

Jean-Claude Biette, dans un article pour *Trafic* consacré à Leo McCarey, et tout particulièrement à Cary Grant, dans *Cette sacrée vérité*, évoque cette capacité du réalisateur à saisir, mine de rien, l'ombre de regret et de nostalgie qui passe, à certains moments, sur le visage de l'acteur. Il écrit au sujet du film :

On dirait que les acteurs nous ont totalement oubliés et s'amuse de leur côté sans se soucier ni de notre vitesse de perception de leur réalité, ni même de leur capacité de garder en mémoire cet étrange droit de regard – alors encore ingénu – sur leur image, sur leur élocution, sur leur corps même, droit qu'ils tiennent à conserver en toute occasion cinématographique et qui tracerait une frontière entre les films de cinéastes « grands

-
2. Entretien avec Patrice Chéreau, donné en bonus du DVD *Son frère*, Arte vidéo, 2004.
 3. Voir André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985, p. 64.
 4. Youssef Ishaghpour, « De la modernité... », in *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004, p. 38.

directeurs d'acteurs et d'actrices» et les films de ceux qui, sans bruit et sans diplôme, ont passé par-delà, sachant piéger ce droit de regard pour atteindre au cœur de ce qui réalise la fusion entre acteur et personnage⁵.

Par rapport à ce moment, que le cinéaste cherche à capter comme une grâce, dirait Bresson, Chéreau se situe en amont, ce que son cinéma tend à montrer, c'est ce qui rend possible cet instant. Ce qui permet à l'acteur de l'offrir, à la caméra de le saisir.

Pour y parvenir, le réalisateur recourt à trois régimes différents de mise en relation des corps, alternatifs ou complémentaires, dont on a pu voir qu'ils fonctionnent déjà, depuis longtemps, dans son travail théâtral, mais qui, au cinéma, ne sont pas utilisés dans le sens du renforcement de la représentation, mais dans le dessein de la fissurer, de permettre au réel d'affleurer. On distinguera la percussion, l'inscription et la mise à nu.

La percussion

Pour s'aimer, se battre, se trouver ou s'abandonner, les personnages de Chéreau se projettent littéralement les uns contre les autres. Du choc violent de la rencontre des corps, se crée brutalement la fissure, la faille, par où pourra furtivement passer une forme de vérité de la situation, de présence de l'émotion capable d'entraîner le spectateur, et de donner sens au film. Le film devient, c'est particulièrement vérifiable, par exemple, dans *Ceux qui m'aiment prendront le train*, comme une machine, un accélérateur de particules qui pousse les acteurs les uns contre les autres. On lira ainsi la rencontre entre Bruno Todeschini et Sylvain Jacques dans les toilettes du train, mais également, dans sa soudaineté, le corps-à-corps entre Charles Berling et Roschdy Zem, ou la séquence très violente où Claire annonce sa grossesse à Jean-Pierre en hurlant « dans le dos ».

Dans *L'homme blessé*, la deuxième rencontre entre Henri et Jean relève de cette même esthétique de la projection des corps : Henri tombe littéralement sur Jean qui crie « alors, toi, toujours dans les jambes ».

Le motif est décliné à l'infini dans *La reine Margot* également, tout particulièrement pour le traitement du lien qui unit La Mole et Coconnas où sans cesse se confondent le combat et l'étreinte, qu'il s'agisse de leur première rencontre, de leur bagarre au cours de la nuit de la Saint-Barthélemy, ou de leur exécution. Comme deux animaux furieux, les deux personnages ne cessent de se projeter l'un sur l'autre, résumant à eux seuls l'image de la relation humaine que Chéreau cherche à donner dans le film.

5. Jean-Claude Biette, *Qu'est-ce qu'un cinéaste*, Paris, POL, 2000, p. 62.

De même Jay et Claire se cognent l'un à l'autre, au cours de ces rendez-vous d'amour qui ponctuent leurs semaines, avant de rejoindre chacun un coin de la pièce, dans un silence d'après le duel qui les renvoie à leur solitude. Dans les films de Chéreau, le personnage se jette sur l'autre comme sur un obstacle, se cogne aux choses, aussi, au monde. Il suffit de revoir la séquence de la fête foraine de *L'homme blessé* pour s'en convaincre. Jean-Hugues Anglade revient six fois frapper le ballon du poing, sans réussir à obtenir la petite musique de victoire qui salue les plus forts. De rage, il prend son élan et frappe le ballon d'un violent coup de tête, jusqu'au sang. Toute la durée du film plus tard, il cognera de même la tête de Jean contre le mur, à l'instant d'une jouissance dont il comprendra instantanément qu'elle n'apporte ni la possession, ni la clé du mystère. Il faudrait évoquer encore ici la séquence du viol sur l'escalier, de *Gabrielle*, où la brutalité de Jean cherche vainement à faire advenir une forme d'amour, mais surtout à faire jaillir la vie du personnage glacé de Gabrielle ; ou la brutale irruption du fou dans l'existence de Daniel, au cours des premières séquences de *Persécution*.

Comme l'étincelle jaillit du heurt de deux pierres, c'est du choc des corps, contre les objets, ou les uns contre les autres, que Chéreau metteur en scène fait advenir la vérité de récits qu'il écrit littéralement avec le corps des acteurs.

L'inscription

Dans l'esthétique des films de Chéreau, le corps de l'acteur, nu ou habillé, se présente comme une toile, ou un écran, sur lequel le film s'ingénie à inscrire les traces du récit. Le spectateur est frappé, dans les premières séquences de *Intimité*, notamment, par le soin que met la caméra d'Éric Gautier à capturer les traces de l'amour sur les corps des personnages : rougeur du genou de Claire, marques de la couverture sur son dos, peau légèrement bleutée par le froid. Le corps n'est ici ni maquillé ni magnifié, il fait au contraire l'objet d'une monstration assez brute, mais que l'on ne peut dire réaliste, puisqu'elle tient au potentiel de réel, porté par l'acteur, que le film s'applique à mettre au jour. Si la dialectique entre représentation et captation se manifeste au cinéma, c'est bien dans l'exhibition du corps de Kerry Fox au travail, dans la quête des traces physiques laissées par ce travail, qu'on peut la trouver.

La blessure, la cicatrice, la couture, sont également, dans toute l'œuvre de Chéreau, données comme des signes : elles dévoilent inscription du passé, de l'histoire ou de l'enfance sur le corps des personnages. Ainsi, la cicatrice noircie par la terre que ses frères ont laissée entre les cuisses de Margot fait l'objet d'une violente recherche lors de la séquence de la visite des ambassadeurs. Margot est marquée par ses frères qui la possèdent,

sinon physiquement, du moins dans leur imaginaire. La présence de l'autre laisse une trace sur le corps de l'acteur, qui charge le récit de sa présence cinématographique. C'est elle que saisit Chéreau, dans *Son frère*, lorsque Luc masse les épaules de Thomas qui rougissent sous ses doigts, comme une empreinte.

On pourrait relire le cinéma de Chéreau à la lumière des blessures, des cicatrices, des signes laissés sur les corps des acteurs par le jeu. Vérité de théâtre que seul le cinéma peut révéler, comme si, pour Chéreau, le voile de Véronique cher à Bazin n'était pas la pellicule, mais le corps du comédien. Le corps comme lieu privilégié de l'écriture cinématographique, cette hypothèse se vérifie, dans *Gabrielle*, lorsque les mots du texte s'inscrivent presque directement sur le visage des acteurs, sur leur peau.

La mise à nu

Le motif du déshabillage, de la mise à nu, constitue l'une des figures les plus présentes dans les films de Chéreau. Nudité provocante de Margot, exhibée souvent comme un nouveau déguisement, un nouveau masque, nudité violente, rougie par le froid et l'effort, du couple clandestin d'*Intimité*, déshabillage rituel d'Isabelle Huppert et Pascal Greggory, dont les personnages se livrent aux mains des servantes, montreuses d'ombre de ce théâtre cruel auquel ils s'adonnent dans la journée, le moment de la mise à nu constitue véritablement un des enjeux narratifs des films de Chéreau, et l'un de leurs moments de vérité. C'est devant le corps nu de Jean qu'Henri parvient à concrétiser son désir. La nudité se présente comme justement l'identité recherchée par les personnages, mais aussi par le réalisateur. Il faut dépouiller l'acteur de ses oripeaux de théâtre, offrir enfin son corps à la caméra, pour espérer voir le réel s'imprimer sur la pellicule.

C'est au point même que la nudité parfois ne suffit pas, qu'il faut au réalisateur aller au-delà de l'enveloppe de peau, dernier habit du corps, chercher un dépouillement encore plus extrême, encore plus profond. On pense bien sûr à l'agonie de Charles IX où le sang surgit des pores de la peau, comme si elle se retournait, laissant voir l'homme comme un écorché, cherchant le dévoilement absolu. On pense surtout à l'évidement de Bruno Todeschini, dans *Son frère*, cet éloignement progressif du corps qui conduit à l'effacement final, à la mort comme disparition pure et simple. Une histoire du corps qui culmine dans la séquence de la préparation de la dernière opération, à l'hôpital, lorsque l'infirmière entreprend de raser complètement le corps du personnage et, par voie de conséquence, de l'acteur. Par-delà le simple déshabillage, il s'agit de voir l'intérieur du corps apparaître à sa surface. Les hémorragies qui émaillent les jambes, puis le

visage de Thomas, les marques sur les mains de la vieille femme interprétée par Marianne Faithful dans *Intimité*, les veines de Gabrielle, que Jean scrute, sous la surface de sa peau, autant d'affleurements de l'intérieur des corps que le cinéma cherche à rendre visibles. Tout se passe comme si, dans cette opération de dépouillement que constitue le cinéma de Chéreau, il fallait pousser la nudité de l'acteur dans ses derniers retranchements. Filmer la mort au travail, certes, sur les corps et les visages, mais surtout, saisir de l'acteur ce qui échappe, ce qui s'échappe.

Pour installer ces trois dispositifs, dont le nombre n'est sans doute pas exclusif, mais qui paraissent les plus massivement employés, le recours à la violence, si fréquent soit-il, n'est toutefois pas l'unique moyen possible. Godard déclarait, au moment de la sortie de *Pierrot le fou*, qu'« au cinéma, tout est là, tout est donné, il n'y a rien à faire »⁶. Rien, c'est-à-dire, attendre, regarder, saisir ce qui advient sans violence ni brusquerie. D'un point de vue diachronique, on pourrait lire l'évolution du cinéma de Patrice Chéreau comme une conquête de la caresse. Le lent apprentissage d'un au-delà du désir. Cette dimension, déjà présente dans *La reine Margot*, dans les séquences entre Margot et Henri, ou dans les derniers plans de *Ceux qui m'aiment prendront le train* semble particulièrement manifeste dans *Son frère*. Les apparitions de la nudité de Claire, dans la chambre d'hôpital, puis, avec Luc, dans l'appartement, de Thomas, visions fugitives de son corps ouvert à chacun des deux garçons témoignent de la puissance de cet acquiescement : l'élan, la mise à nu, deviennent les signes de l'accueil de l'autre. Dans les gestes doux de l'actrice, dans la tendresse des garçons, semble se diégetiser une relation apaisée au cinéma, un cinéma qu'il ne s'agirait plus de faire jaillir comme une étincelle, mais d'accueillir comme une caresse attendue.

FRANÇOISE ZAMOUR
ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

6. Cité dans Alain Bergala, « La réminiscence, Pierrot avec Monika », in *Pour un cinéma comparé*, Jacques Aumont (dir.), Paris, Cinémathèque française (conférences du collégé d'histoire de l'art cinématographique de la Cinémathèque française), 1996, p. 51 sq.