

Université de Tartu  
Collège des langues et des cultures étrangères  
Département d'études romanes

Hanna Aro

LA FORME ET L'ILLUSOIRE DE L'IMAGE : UNE ANALYSE DE *L'ANNÉE  
DERNIÈRE À MARIENBAD* ET *JE T'AIME, JE T'AIME* D'ALAIN RESNAIS ET  
DE LEURS SCÉNARIOS

Mémoire de master

Sous la direction de  
Tanel Lepsoo

Tartu 2022

## Table des matières

Introduction.....	3
1. La présentation de l'objet d'étude.....	7
1.1. Alain Resnais .....	7
1.1.1. La Nouvelle Vague et le Nouveau Roman.....	9
1.1.2. La collaboration entre Resnais et les écrivains .....	12
1.2. <i>L'Année dernière à Marienbad</i> .....	15
1.2.1. Alain Robbe-Grillet et le ciné-roman.....	15
1.2.2. Le scénario de Robbe-Grillet .....	17
1.3. <i>Je t'aime, je t'aime</i> .....	18
1.3.1. L'œuvre de Jacques Sternberg .....	19
1.3.2. Le scénario de Sternberg.....	19
2. La comparaison des films et des scénarios .....	22
2.1. <i>L'Année dernière à Marienbad</i> .....	23
2.1.1. La thématique.....	23
2.1.2. La forme .....	24
2.1.3. La présentation .....	32
2.2. <i>Je t'aime, je t'aime</i> .....	36
2.2.1. La thématique.....	36
2.2.2. La forme .....	39
2.2.3. La présentation .....	43
3. La forme et l'image.....	46
3.1. La comparaison entre les deux œuvres .....	46
3.1.1. La thématique.....	46
3.1.2. La forme .....	48
3.1.3. La présentation .....	51
3.2. Le caractère illusoire d'une image.....	54
3.2.1. L'importance de la forme.....	54
3.2.2. Reproduire la réalité.....	56
Conclusion.....	59
Bibliographie.....	61
Resümee .....	64
Annexes.....	66

## Introduction

Ce mémoire analyse les rapports entre le langage littéraire et le langage cinématographique en s'appuyant sur deux films du cinéaste français Alain Resnais. Le choix de ce sujet se base sur le fait que les scénarios de films de Resnais sont souvent écrits par des écrivains et non par des scénaristes professionnels. On peut donner pour exemple l'écrivaine Marguerite Duras pour le film *Hiroshima, mon amour* (1959), Alain Robbe-Grillet pour *L'Année dernière à Marienbad* (1961), Jean Cayrol pour *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), Jorge Semprún pour *La Guerre est finie* (1966) ainsi que pour *Stavisky* (1974) et Jacques Sternberg pour *Je t'aime, je t'aime* (1968) (Benayoun 2008 : 293-298). De là, nous voyons une relation directe entre la littérature et le cinéma dans la cinématographie resnaisienne. Cependant, il ne s'agit pas d'une seule interaction littéraire-cinématographique dans la création de Resnais, comme le formulent Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire (2004 : 163) dans leur œuvre théorique *L'Adaptation cinématographique et littéraire* :

La grande nouveauté, introduite par la collaboration entre Resnais et plusieurs écrivains, est d'avoir inscrit le langage dans l'image, et, réciproquement, d'avoir fondé l'image sur cette présence quasi incantatoire d'un langage ostensiblement littéraire. Le film n'est plus désormais qu'un jeu de relations complémentaires et contradictoires entre le visuel et le sonore, le concret de l'image et l'abstrait des mots, de sorte qu'ils forment ensemble un conglomérat si homogène qu'il semble impossible de les séparer.

En conséquence, les films de Resnais sont en interaction avec la littérature, mais pas littéralement comme on peut le constater dans la réalisation d'adaptations. En ce qui concerne notre thématique, il n'est pas question d'adaptations où les règles sont un peu plus claires et plus restrictives, mais il s'agit d'autres rapports avec l'écriture littéraire : « Le film est pour Resnais une lecture, les images naissant de la projection de l'imaginaire spectatorial sur un texte qui vaut d'abord pour le pouvoir suggestif et musical des mots qu'il assemble » (Clerc et Carcaud-Macaire 2004 : 168). Le point de départ est donc le texte et les mots qui amènent aux images du film. Alors, l'importance des scénarios, écrits par des romanciers comme Duras ou Robbe-Grillet, est fondamentale dans l'image et le style cinématographiques de Resnais. Son œuvre est intéressante à étudier, car elle mêle l'esthétique littéraire et l'esthétique du cinéma.

Notre corpus se constitue donc de films dont les scénarios sont écrits par des écrivains et, en plus, des scénarios de ces films. On a choisi *L'Année dernière à Marienbad* (1961), scénario d'Alain Robbe-Grillet, et *Je t'aime, je t'aime* (1968), scénario de Jacques Sternberg. Comme Resnais a collaboré avec des écrivains pour la plupart de ses films, nous tenons à préciser que les films sont choisis en prenant en compte leurs similarités et leurs différences. Tout d'abord, on pourrait dire que *L'Année dernière à Marienbad* est un film assez connu par rapport à *Je t'aime, je t'aime*. Le premier est fait en noir et blanc et présente des personnages plutôt abstraits, l'autre film est en couleur avec des personnages plus concrets. Remarquons que, ces collaborations avec Resnais constituaient la première expérience d'écriture pour un film pour les deux auteurs (Robbe-Grillet 1993 : 19<sup>1</sup> ; Sternberg 1969 : 8<sup>2</sup>). Par ailleurs, les deux romanciers et auteurs des scénarios se distinguent beaucoup l'un de l'autre, Robbe-Grillet étant un écrivain emblématique du Nouveau Roman et Sternberg un romancier belge du fantastique et de la science-fiction. Partant de cela, leurs œuvres sont assez différentes au niveau du sujet et de la construction du récit.

En même temps, les deux films sont similaires concernant leurs éléments et leur forme. Les principaux éléments qui se présentent et sont élaborés dans les œuvres choisies sont l'imaginaire, la mémoire, le temps et, dans une certaine mesure, la mort. On peut même dire que ces œuvres se basent sur une thématique et une esthétique qui soulignent le rôle de la mémoire et de l'imaginaire dans le temps, liées à la mort dans un sens réel ou abstrait. Elles traitent des motifs semblables comme la répétition, les trous de la mémoire, les difficultés à séparer la réalité et l'imaginaire. De cette façon, le visionnage nécessite la participation active du spectateur. Quant à la forme, qui a un fort rapport avec les éléments mentionnés, elle ne présente pas de linéarité. Pourtant, la structure à partir de laquelle les films sont construits est différente. *Je t'aime, je t'aime* se compose des épisodes d'une vie que l'on peut appeler des retours en arrière, et *L'Année dernière à Marienbad* est élaboré à partir d'un mélange de réel et d'imaginaire. Dans les deux cas, nous remarquons l'importance du montage. Il est

---

<sup>1</sup> Dans ce travail, nous utilisons l'édition de *L'Année dernière à Marienbad* publiée en 1993 aux Éditions de Minuit. ROBBE-GRILLET, A. 1993 [1961]. *L'Année dernière à Marienbad*. Paris : Minuit.

<sup>2</sup> Dans ce travail, nous utilisons l'édition de *Je t'aime, je t'aime* publiée en 1969 chez Éric Losfeld. STERNBERG, J. 1969. *Je t'aime, je t'aime. Scénario et dialogues pour un film d'Alain Resnais*. Paris : Éric Losfeld.

également à noter que *L'Année dernière à Marienbad* de Robbe-Grillet est une « écriture hybride », le premier scénario du romancier publié comme *ciné-roman* (Clerc 1995 : 107, 109). Cela nous permet d'étudier le genre du ciné-roman en relation avec le film et les caractéristiques de ce type d'écriture qui utilise le langage cinématographique. Au surplus, le choix du corpus nous donne l'occasion de comparer le ciné-roman avec un scénario plus ou moins traditionnel ainsi que de mettre en parallèle une œuvre « nouvelle romanesque » avec une œuvre dans laquelle la construction du récit est plus traditionnelle, afin d'analyser de quelle manière elles deviennent image cinématographique.

L'objectif de cette recherche est ainsi d'analyser les influences de la littérature et les liens entre le langage littéraire et le langage cinématographique dans le cinéma d'Alain Resnais en nous basant sur deux films et leurs scénarios. Nous ne nous concentrons pas seulement sur des films, mais également sur des scénarios et sur l'importance de l'écriture dans la cinématographie resnaisienne pour analyser les rapports de ses films avec ce qui est littéraire. Le but est de pouvoir répondre également aux questions suivantes : quel rôle jouent les scénarios écrits par des romanciers dans la réalisation de ses films et quelle est la différence entre monter un film à partir d'une écriture « nouvelle romanesque » et d'une écriture plus traditionnelle ? À cette fin, la méthode adaptée à la recherche est la comparaison entre le film et le scénario qui nous amène à une analyse précise et qui nous permet d'élaborer une étude reliant les deux œuvres du corpus.

En ce qui concerne le matériel théorique et contextuel, on utilise principalement les ouvrages de Jeanne-Marie Clerc, professeure de littérature générale et comparée, qui a beaucoup écrit sur les rapports entre la littérature et le cinéma et également sur la collaboration de Resnais avec des écrivains. Entre autres, son œuvre *Littérature et cinéma* étudie les influences du cinéma sur le roman et inversement. Pour notre thématique, *L'Adaptation cinématographique et littéraire* de Clerc et Monique Carcaud-Macaire est indispensable, incluant les chapitres sur le ciné-roman de Robbe-Grillet et sur le mélange des genres chez Resnais. En plus de cela, nous nous appuyons sur trois ouvrages écrits sur l'œuvre du metteur en scène : de Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire* qui présente de manière intéressante les films de Resnais et le contexte qui les entoure avec des entretiens correspondants ; de Marcel

Oms et de René Prédal, les deux auteurs présentant des renseignements nécessaires pour comprendre l'œuvre de Resnais dans son contexte.

Le mémoire se compose de trois parties. Dans la première partie, on aborde le sujet en présentant plus précisément les auteurs, les œuvres et le contexte de notre étude. Ensuite, la deuxième partie est consacrée à la comparaison des films avec leurs scénarios. Dans la comparaison, nous nous concentrons essentiellement sur la thématique, la forme et la présentation. Enfin, dans la troisième partie, nous cherchons à faire une synthèse en commençant avec la comparaison entre *L'Année dernière à Marienbad* et *Je t'aime, je t'aime*. Puis, on examine l'importance de la forme dans les œuvres de Resnais et finalement, nous analysons de quelle façon une image illusoire se manifeste dans les films du corpus.

# 1. La présentation de l'objet d'étude

Les liens entre le cinéma et la littérature ont toujours offert plusieurs pistes intéressantes pour la recherche, soit sur les adaptations, soit sur l'influence du cinéma sur la littérature, ou sur les rapports intermédiaires, mais la collaboration originale entre Resnais et les romanciers a construit une nouvelle problématique, comme le décrit Clerc (1995 : 68) dans *Littérature et cinéma* : « Une sorte de complémentarité s'instaure entre romancier et cinéaste. Dès lors, cette convergence des moyens d'expression va contribuer à renouveler la problématique des rapports entre image et langage. » Par conséquent, pour mieux comprendre les enjeux soulevés par notre thématique et pour donner un bref aperçu du sujet de ce mémoire, dans cette première partie, on se familiarise avec le contexte de notre thématique, notamment avec l'œuvre de Resnais, la Nouvelle Vague, le Nouveau Roman, la collaboration de Resnais avec les romanciers, le ciné-roman et les quatre œuvres du corpus.

## 1.1. Alain Resnais

[Je veux] réaliser l'équivalent d'une lecture, laisser au spectateur autant de liberté d'imagination qu'en a un lecteur de roman. Qu'autour de l'image, derrière l'image, et même à l'intérieur de l'image, il puisse laisser aller son imagination, tout en subissant la fascination de l'écran. (Resnais 1960 : 936)

Alain Resnais est un cinéaste original et apprécié qui a créé beaucoup d'œuvres inédites pendant sa longue carrière. René Prédal (1968 : 162) écrit dans son ouvrage sur le metteur en scène que Resnais crée des œuvres qui renouvellent chaque fois la forme, mais retiennent toujours certains choix esthétiques. Bien qu'il indique cela déjà en 1968, on peut dire que ses propos correspondent entièrement à la manière dont Resnais traite ses sujets. Comme on l'a mentionné plus haut, *L'Année dernière à Marienbad* et *Je t'aime, je t'aime* incorporent tous les deux certaines caractéristiques propres au cinéaste, mais diffèrent dans la construction. De même, Robert Benayoun (2008 : 153) note dans *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire* que « [l]'on a souvent caractérisé l'œuvre d'Alain Resnais comme une série d'exercices formels, où le souci de créer des structures inédites l'emportait sur le processus narratif ». Quant à l'écriture de ses films, dans une autre étude sur Resnais, Marcel Oms (1988 : 28) décrit qu'elle « ne correspond plus aux habitudes du cinéma traditionnel », ce qui est un enjeu

important dans notre travail, comme nous l'avons déjà remarqué. Par ailleurs, vu que « [l']évolution ultérieure de l'œuvre cinématographique d'Alain Resnais n'en demeure pas moins conditionnée par les circonstances et le contexte de ses grands débuts » (Oms 1988 : 35), observons un peu plus précisément sur quelles thématiques et formes le cinéaste a travaillé dès le départ.

Resnais commence avec les courts métrages, notamment sur des célèbres peintres, comme *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950) et finalement *Guernica* (1950), qui présente plutôt une vision liée à ce tableau connu nous amenant également à la guerre d'Espagne. Paul Éluard écrit le texte pour ce film. Il est à noter que déjà sa première œuvre obtient un prix, celui d'un Oscar. *Les statues meurent aussi* (1953), une collaboration avec Chris Marker se fait remarquer par la thématique anticolonialiste. Les horreurs de la seconde guerre mondiale se matérialisent dans *Nuit et Brouillard* (1955), sa collaboration avec Jean Cayrol, et *Toute la mémoire du monde* (1956) dépeint la Bibliothèque nationale. En 1958, il réalise *Le Chant du Styrène* pour une industrie chimique et pour lequel Raymond Queneau crée des vers. (Oms 1988 : 12-15, 35) Il s'agit des documentaires qui affichent soit des tableaux des artistes, soit du matériel d'archives ou des images récupérées sur place avec des commentaires. Néanmoins, il n'est pas question d'un simple commentaire habituel, car « Resnais a [...] renouvelé à sa façon le rapport image-commentaire », en remplaçant « le commentaire classique par un texte qui s'intègre à la substance même du film en fusionnant avec l'image » (Oms 1988 : 62). Nous pouvons donc constater que ses courts métrages visent déjà à changer la manière dont on construit un film par rapport à l'image et au texte. Remarquons également que comme pour des longs métrages, il a travaillé ensemble avec les écrivains pour ses courts métrages. Cependant, il a rencontré un vrai succès en 1959 avec son premier long métrage *Hiroshima, mon amour*, qui a introduit une nouvelle esthétique dans le cinéma, « une autre conception du montage et du récit » (Oms 1988 : 16).

Commence alors la réalisation des longs métrages. *Hiroshima, mon amour*, dont on parle davantage un peu plus tard, devait au départ être un film sur la bombe atomique, mais se transforma en un chef-d'œuvre inédit avec la participation de Marguerite Duras. Puis, Resnais réalise *L'Année dernière à Marienbad* (1961) qui gagne le Lion d'Or à la Biennale de Venise. Le film suivant s'appelle *Muriel ou le temps d'un retour*



(1963) en collaboration avec Jean Cayrol. *La Guerre est finie* (1964) est tourné à partir d'un texte de Jorge Semprún et porte sur le militantisme. Et ensuite, on arrive à *Je t'aime, je t'aime* qui sort en 1968, dans un moment défavorable pour un film sur les rêves, l'imaginaire et un voyage dans le temps. (Oms 1988 : 16-18, 71)

On peut constater que plusieurs de ses films traitent plus ou moins de sujets politiques. En plus des thématiques de ses courts métrages que l'on a déjà mentionnées, cela continue avec la bombe atomique (*Hiroshima, mon amour*), la guerre d'Algérie (*Muriel ou le temps d'un retour*), la guerre d'Espagne (*La Guerre est finie*), l'affaire Stavisky (*Stavisky*) (Oms 1988 : 25). En conséquence, beaucoup de ses courts métrages ont été censurés ou coupés et quelques-uns de ses longs métrages ont été présentés hors compétition pour des raisons diplomatiques (Oms 1988 : 12-14, 16-17). Cependant, nous tenons à préciser que notre corpus est purement esthétique et que les films choisis ne se basent pas sur des événements historiques et essentiellement politiques. On s'intéresse aux enjeux entre l'image et le langage et se concentre plutôt sur la forme et la structure que sur la thématique.

#### 1.1.1. La Nouvelle Vague et le Nouveau Roman

Il nous semble important d'évoquer le contexte de la Nouvelle Vague en lien avec Alain Resnais, car on peut trouver des rapports entre le cinéaste et le mouvement, mais en même temps, on ne le considère pas comme un metteur en scène de la Nouvelle Vague. Les liens avec le Nouveau Roman sont plus clairs, mais il y a davantage de choses à analyser, alors, on aborde également les enjeux du Nouveau Roman avant d'examiner plus précisément les aspects de la collaboration entre le réalisateur et les romanciers.

« La Nouvelle Vague est peut-être l'un des mouvements cinématographiques les plus célèbres de l'histoire du cinéma », écrit Michel Marie (2000 : 5) dans son étude sur le mouvement. La notion « Nouvelle Vague » est apparue au début de 1959 quand les médias commençaient à utiliser cette expression pour désigner les cinéastes de la nouvelle génération. Au même moment, les premiers longs métrages de Claude Chabrol, François Truffaut et Jean-Luc Godard sortent, ainsi que le premier long métrage de Resnais. Cependant, le mouvement ne dure que quatre-cinq années, 1963 indiquant la fin de cette période turbulente. (Marie 2000 : 14-17) Les films de la

Nouvelle Vague se caractérisent principalement par une production « hors du système commercial dominant » pour laisser la liberté de création au réalisateur qui est également l'auteur et le scénariste du film, et par une esthétique qui privilégie l'improvisation, des décors naturels, une petite équipe, des comédiens non-professionnels et le « son direct ». Tout cela est conçu pour se libérer des contraintes du cinéma commercial. Cela dit, plusieurs metteurs en scène classés dans la Nouvelle Vague s'écartent de quelques-unes de ces pratiques. (Marie 2000 : 44, 63-64)

En ce qui concerne Resnais, Marie (2000 : 64) note que « [l]'on a pu, à un moment de [sa] carrière, [le] rapprocher de ou intégrer à la Nouvelle Vague ». En revanche, Resnais se sépare globalement des pratiques et de l'esthétique du mouvement, concernant « sa conception du scénario et du découpage, le recours constant à des auteurs scénaristes, [...] ses tournages en studio, sa direction d'acteurs, sa conception de la bande sonore fondée sur la postsynchronisation » (Marie 2000 : 64-65). Nous pouvons constater que Resnais ne pense pas non plus appartenir à la Nouvelle Vague, mais en même temps elle facilitait la réalisation de ses premiers longs métrages :

J'étais plus âgé que les réalisateurs de la Nouvelle Vague mais c'est grâce à eux si les producteurs m'ont fait confiance. J'ai été porté par l'activité qui a été déclenchée par cette Nouvelle Vague mais je ne crois pas vraiment en avoir fait partie. [...] ma façon de concevoir le cinéma était différente de celle-là. [...] Je pense être très formaliste alors qu'eux ne l'étaient pas tellement. Je suis également très esthétisant. J'attache beaucoup d'importance à la forme parce qu'il faut qu'elle soit apparente pour que « l'émotion » passe dans un film. (Elbhar 1974 : 26)

Quant aux avantages que le mouvement portait aux films de Resnais, Oms (1988 : 70) remarque par rapport à *Hiroshima, mon amour* qu'en dépit de sa différence, il profitait de la nouveauté fameuse de la Nouvelle Vague ainsi que du Nouveau Roman car Duras a écrit le scénario. On utilise l'expression « Nouveau Roman » pour indiquer une nouvelle création romanesque qui est apparue au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, dans les années 50, presque au même moment que la Nouvelle Vague et qui voulait renouveler la littérature en rejetant les anciennes formes de l'écriture traditionnelle. Cela implique le rejet du réalisme, de la linéarité, de l'intrigue, du mouvement habituel de l'action, de l'analyse psychologique des personnages. (Deshusses *et al.* 1989 : 314-315) Le récit ne se caractérise plus comme « l'écriture d'une aventure », mais comme « l'aventure d'une écriture », comme l'écrivait Jean Ricardou (1971 : 32). Alain Robbe-Grillet

décrit le Nouveau Roman à la façon suivante : « Tous [Les Nouveaux romanciers] sont d'abord des écrivains, c'est-à-dire des créateurs de formes qui, au travers de ces formes, inventent un nouveau type de conscience du monde » (Bersani 1988 : 270). Donc, les écrivains du Nouveau Roman renouvèlent l'écriture à partir de nouvelles formes qui leur permettent de créer de nouvelles façons de comprendre l'écriture et le monde. Les écrivains du Nouveau Roman sont entre autres Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute (Deshusses *et al.* 1989 : 314-315). Nous remarquons que pour ses premiers films, Resnais a collaboré spécifiquement avec les romanciers du Nouveau Roman.

Il est à noter que l'on peut trouver des liens entre l'essence du Nouveau Roman et les œuvres de Resnais, et, dans un premier temps, on peut dire que les influences émergent de la collaboration avec les auteurs du Nouveau Roman. D'un autre côté, nous soulignons que « [c]e que le "nouveau roman" a essayé de faire avec des mots seuls, Resnais le réalise avec plusieurs éléments d'un texte polymorphe » (Oms 1988 : 39). Comme les livres du Nouveau Roman, les films *L'Année dernière à Marienbad* et, bien que dans une moindre mesure, *Je t'aime, je t'aime*, se caractérisent par la manifestation de la conscience et de l'imaginaire des personnages, par le non-intérêt pour la linéarité ou la cohérence temporelle, et par une incompréhension qui se fait sentir chez les lecteurs ou les spectateurs à première vue. C'est surtout la forme qui crée cette incertitude et de la difficulté à comprendre et cela vient du montage, parce que Resnais monte ces films essentiellement à partir du montage. Le montage est pour lui ce qui donne la liberté au cinéma :

Mais la liberté n'est vraiment possible qu'au niveau du montage. Quoi qu'on fasse la caméra a toujours quelque chose de passif : c'est un objectif, elle enregistre. Le plan n'a pas de valeur en lui-même. [...] La liberté, au cinéma, vient de la succession, de l'assemblage. Au fond, le passage de la réalité à l'imaginaire se fait surtout quand on monte le film. Le cinéma consiste à manipuler la réalité en manipulant des images et des sons. (Resnais, *L'Arc* 1990 : 97)

Nous constatons encore que la structure joue un grand rôle dans le cinéma de Resnais et comme on l'a observé plus haut, la forme est importante pour lui afin de faire passer l'émotion au cinéma (Elbhar 1974 : 26). Par surcroît, nous pouvons dire que ce « nouveau type de conscience » (Bersani 1988 : 270) qui se crée sous la plume des romanciers du Nouveau Roman se manifeste dans l'œuvre de Resnais, également une

créatrice de formes. Pour cette raison, nous rapprocherions Resnais des Nouveaux romanciers surtout en ce qui concerne la forme, car les deux créent de nouvelles structures pour renouveler la manière dont on construit les histoires et l'intrigue. Au surplus, on peut constater que, de la même façon que les œuvres du Nouveau Roman, les films de Resnais mettent en valeur la narration plutôt que la psychologie des personnages (Prédal 1968 : 163). L'importance des effets de narration est également évidente dans nos deux films du corpus, parce qu'il ne s'agit pas de raconter une histoire juste du début à la fin. Nous pouvons même dire qu'il n'y a pas de fin, car la seule réalité est celle du film, comme le décrit Robbe-Grillet à propos de *L'Année dernière à Marienbad* : « Il n'y a pas de réalité du film en dehors du film lui-même » (INA 1980).

#### 1.1.2. La collaboration entre Resnais et les écrivains

« Resnais insiste pour que le travail de l'écriture sur ses films soit entièrement inédit », constate Benayoun (2008 : 182). Cela doit être inédit au niveau de l'écriture, du choix de scénaristes, assurément au niveau de la forme et de la création elle-même. Il est à noter qu'il est contre l'adaptation des romans et qu'il veut utiliser de façon minimale des scénaristes professionnels (Benayoun 2008 : 183). Quant à son choix de scénaristes-romanciers, il choisit toujours « parmi les écrivains les plus expérimentaux » (Benayoun 2008 : 154). Dans un entretien, Resnais précise au sujet de ce choix : « Je ne les ai pas choisis pour leurs qualités littéraires mais pour leurs qualités dramatiques » (Benayoun 2008 : 227) ou encore :

Je choisis des écrivains [...] qui ont le sens du spectacle. Je leur demande de ne pas penser à la technique cinématographique et de rester fidèles à leur propre langage. S'ils possèdent vraiment ce sens dramatique, je crois que leur travail produira automatiquement des images cinématographiques originales. (Resnais, *L'Arc* 1990 : 95)

Un intérêt et un don pour le théâtre était ce qu'il cherchait. Il est également préférable que ce serait la première fois pour les romanciers de se lancer dans l'écriture pour le cinéma et il est idéal de faire appel à eux seulement une fois. (Benayoun 2008 : 183) Comme on l'a déjà indiqué dans l'introduction, c'était le cas pour les scénaristes de notre corpus, et en plus, Resnais a collaboré avec eux uniquement pour ces films. Alain Robbe-Grillet étant un écrivain du Nouveau Roman a certainement une œuvre expérimentale, y compris *L'Année dernière à Marienbad*. En ce qui concerne

Sternberg, on ne peut vraiment pas classer sa production littéraire, car il mélange les genres littéraires et refuse les étiquettes : il « se place en marge des genres et formes traditionnels », comme le décrit Sandrine Leturcq (2011 : 22) dans son livre sur l'écrivain. Alors, nous notons que les deux auteurs sont loin d'être traditionnels ou conformes à la norme, ce qui était certainement un atout pour créer de telles œuvres inédites avec Resnais.

Même si les auteurs des scénarios sont toujours différents, il se trouve des sujets similaires dans ses films, créant une « unité de l'œuvre de Resnais » (Prédal 1968 : 13). Cela veut dire que le style des écrivains n'est pas l'aspect le plus évident dans l'œuvre de Resnais, et on parle plutôt d'un style propre à Resnais, car à partir des scénarios distincts, il monte les films d'une manière qui lui est caractéristique. « [À] travers le monde personnel du romancier, Resnais parvient à s'exprimer totalement » (Prédal 1968 : 13). C'est lui qui choisit la thématique et il collabore également dans l'écriture, en discutant et en questionnant le texte. Après avoir fini le processus de discussions et d'écriture, il suit le scénario avec précision pendant le tournage auquel les scénaristes ne participent pas. (Prédal 1968 : 13, 17) D'après les témoignages de Jorge Semprún, la collaboration avec Resnais est complète : en dépit du fait que le cinéaste n'écrit pas, il est présent pendant toute l'écriture et crée le texte avec le scénariste à travers les discussions et la critique. Rien n'est dans le texte avant d'en discuter. Tout ce qui est nécessaire pour tourner un film est présent dans le scénario, mais la création visuelle appartient entièrement à Resnais et lui est distincte. (Prédal 1968 : 17)

Généralement, Resnais demande aux romanciers d'écrire aussi des fiches biographiques des personnages, bien qu'il n'en utilise que quelques-unes dans la réalisation (Prédal 1968 : 16). Dans le scénario de *Je t'aime, je t'aime*, nous trouvons les précisions biographiques de trois personnages principaux, ainsi que les descriptions détaillées des deux protagonistes (Sternberg 1969 : 19-36). Dans le scénario pour *L'Année dernière à Marienbad*, il n'y en a pas, car ce film est certainement plus « nouveau romanesque », où l'histoire des personnages ne joue aucun rôle. « On ne sait absolument rien sur eux [les personnages], rien sur leur vie. Ils ne sont rien d'autre que ce qu'on les voit être » (Robbe-Grillet 1993 : 14). Ils n'existent pas au dehors de l'œuvre.

La collaboration entre Resnais et les écrivains pour des longs métrages a débuté avec *Hiroshima, mon amour*, une « œuvre inclassable dont l'originalité semble tenir essentiellement à son abstraction poétique » (Clerc 1995 : 65). C'est Resnais qui a contacté Duras pour qu'elle écrive le scénario (Prédal 1968 : 14) et c'était la première fois qu'un romancier participait à la réalisation d'un film (Oms 1988 : 71). Resnais connaissait très bien les livres de Duras et appréciait beaucoup son œuvre et son style (Martin 1964 : 75). En ce qui concerne le film, il est important de noter que « [l]e contrat initial réservait d'ailleurs une entière liberté d'invention aux auteurs » (L'Arc 1990 : 7), un point important qui leur donnait la liberté d'expression. Le succès de ce film a montré que le public appréciait également d'autres formes d'œuvres cinématographiques qui n'étaient pas construites autour d'un récit linéaire et traditionnel (Clerc 1995 : 67). À partir de *Hiroshima, mon amour*, Resnais continua de suivre cette voie, en renouvelant chaque fois la forme du récit. En trouvant de nouveaux collaborateurs dans la sphère de la littérature et du roman, Resnais commençait quelque chose d'original et de génial qui lui permettait d'élaborer sa vision et son esthétique cinématographiques.

L'exemple de la collaboration originale que sut établir Alain Resnais avec des romanciers [...] montre que les relations entre les deux types de processus créateurs se sont approfondies et enrichies mutuellement au point de donner naissance à des produits inédits dans l'histoire du cinéma et, aussi, de la littérature. Car telle est bien la nouveauté de ces œuvres que d'être à mi-chemin entre des médias différents, et de se tenir à la croisée de « genres » dont elles contribuent à rendre caduques les définitions. (Clerc 1995 : 71)

On constate que la collaboration avec Resnais et son influence conduisirent les écrivains eux-mêmes sur les multiples voies du cinéma. Cela est très marquant concernant la carrière ultérieure de Duras. Après avoir travaillé avec Resnais sur *Nuit et Brouillard*, Jean Cayrol commençait de réaliser ses propres courts métrages. Robbe-Grillet continuait d'élaborer et d'écrire des ciné-romans. (Clerc et Carcaud-Macaire 2004 : 161) Il commença également à réaliser rigoureusement des films (Deshusses *et al.* 1989 : 317). François Harvey (2009 : 150) note que cette expérience a augmenté son intérêt pour le cinéma et deux ans après la sortie de *L'Année dernière à Marienbad*, en 1963, il réalisait son premier film *L'Immortelle* et publiait un ciné-roman sous le même nom. Alors, ses films allaient de pair avec ses ciné-romans. Quant à Sternberg, il continuait d'écrire un peu pour le cinéma et pour le théâtre (Leturcq 2011 : 29).

## 1.2. *L'Année dernière à Marienbad*

Maintenant, nous nous concentrons précisément sur les œuvres de notre corpus. On examine également la problématique et les caractéristiques du ciné-roman de Robbe-Grillet, se familiarise avec l'œuvre peu connue de Sternberg et avec le contenu du corpus.

En un mot, *L'Année dernière à Marienbad* est construit autour des conversations entre une femme et un homme pendant lesquelles l'homme essaie de convaincre la femme qu'ils se sont rencontrés l'année dernière. Les personnages du film n'ont pas de noms, pas d'histoire et on ne sait ni n'apprend rien sur eux. Dans le scénario, les personnages sont marqués comme X (l'homme), A (la femme) et M (un autre homme). L'action se déroule dans les salles ornées couvertes de miroirs d'un palace, dans ses couloirs et son jardin. Le film est composé simultanément de scènes du réel et de la conscience. Robbe-Grillet (1993 : 9-10) explique qu'il a tenté de « construire un espace et un temps purement mentaux – ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective ». Il s'agit de cinéma expérimental où la succession de plans se base sur les rapports mentaux, les associations émotionnelles, comme le commente Resnais (INA 1980). Pour cette raison, il est difficile de suivre ce qui se passe vraiment. Pourtant, l'intention du film n'est pas de fournir une explication pour comprendre l'intrigue ou une signification d'une telle histoire. D'après Resnais : « Le film est fait pour cinquante pour cent de ce que l'on montre sur l'écran et pour le reste des réactions et de la participation du spectateur [...] *Marienbad* est un film "ouvert", qui propose à chacun un engagement, un choix. » (Le Monde 1961) De cette façon, il n'y a pas de réalité objective proposée par l'image cinématographique, elle repose sur la subjectivité du regard.

### 1.2.1. Alain Robbe-Grillet et le ciné-roman

Le scénario pour *L'Année dernière à Marienbad* est essentiellement un ciné-roman. Il s'agit du premier ciné-roman de l'auteur, de sa première écriture pour le cinéma. On peut décrire le ciné-roman comme un mélange de roman et de scénario, de texte narratif et de texte dialogué. Ainsi, il est par nature variable et inclassable comme genre et ne vise pas à appartenir à un genre littéraire (Harvey 2009 : 149, 168). Dans l'introduction de *L'Année dernière à Marienbad*, Robbe-Grillet décrit sa démarche

comme suit : « Je me mis donc à écrire, [...] un *découpage*, c'est-à-dire la description du film image par image [...] avec [...] les paroles et les bruits correspondants » (Robbe-Grillet 1993 : 10-11). Ayant élaboré sa théorie sur le ciné-roman, dans les notes préliminaires pour *L'Immortelle*, il écrit à propos de ce ciné-roman qu'il n'est pas « une œuvre par lui-même », « [l]'œuvre, c'est le film » et que l'« [o]n n'en trouvera ici qu'une description » (Robbe-Grillet 1968 : 7). Donc, le ciné-roman est pour lui une description du film correspondant. Cependant, nous pouvons dire qu'il crée des films qui sont en même temps les textes, avec une fonction différente.

Même si une description semble homogène, dans le cas du ciné-roman, elle soulève plusieurs questions de lisibilité et d'appréhension qui sont liées au système de signes, en plus des questions sur le rapport entre l'image et le langage. En plus de mêler le dialogue et la narration, le texte du ciné-roman incorpore le langage littéraire et le langage technique du cinéma, d'où vient l'une des problématiques du ciné-roman. On ne peut pas susciter une même image imaginaire si l'espace référentiel du lecteur et de l'auteur diffèrent : il s'agit d'« un problème de désignation et d'identification référentielle » (Clerc 1995 : 110). Mais comme le ciné-roman « prétend s'offrir à la lecture autonome », il doit « mettre au point une stratégie référentielle spécifique où l'acte de langage remplace l'image » (Clerc 1995 : 110). Puisque c'est un texte détaillé, il peut se destiner au spectateur du film ainsi qu'à une personne qui ne l'a pas vu :

Le livre peut ainsi se concevoir, pour le lecteur, comme une précision apportée au spectacle lui-même [...] Mais, pour celui qui n'a pas assisté au spectacle, le ciné-roman peut aussi se lire comme se lit une partition de musique ; la communication doit alors passer par l'intelligence du lecteur, alors que l'œuvre [le film] s'adresse d'abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer. (Robbe-Grillet 1968 : 8)

Néanmoins, il serait impossible d'étudier un texte complexe en regardant le film, et, difficile de comprendre de quoi s'agit-il pour un lecteur du livre, « analogue au déchiffrement » (Clerc 1995 : 110). On remarque que l'écriture comprend également tout ce qui est lié à la construction de l'image cinématographique, qui implique l'usage du langage technique. Par exemple : « Nouveau plan (fixe) de couloirs et salons ; il y a des gens par-ci par-là. A est encore présente dans le fond, sur un côté ; mais elle passe et sort aussitôt du champ. » (Robbe-Grillet 1993 : 48) De cette façon, l'auteur essaie



de montrer l'abondance des éléments qui entourent une image du film et « la polysémie d'une image que le langage ne peut approcher » (Clerc et Carcaud-Macaire 2004 : 150). Il peut même arriver que cette description excessive ait pour conséquence une distanciation de l'image elle-même. Autrement dit, on s'éloigne de l'image proposée par l'écriture, parce que la description qui contient tous ces éléments n'est pas similaire à notre perception du monde réel. (Clerc et Carcaud-Macaire 2004 : 160) Au fond, la lecture du ciné-roman ou du scénario ne peut pas remplacer le visionnage du film, les mots ne peuvent pas remplacer l'image. Nous constatons que Robbe-Grillet base la lecture du ciné-roman sur les capacités intellectuelles et sur l'imagination et met alors en place une autre fonctionnalité pour le scénario, comme le décrit Clerc (1995 : 112) :

[E]n définissant la lecture du ciné-roman comme un processus différent de celui mis en œuvre par le film, en insistant sur son caractère intellectuel et sur l'altérité sensible du spectacle, Robbe-Grillet, le premier, situe l'entreprise que constitue l'écriture pour le cinéma, dans une position spécifique par rapport au film.

L'analyse de son premier ciné-roman nous permet donc d'examiner de quelle façon la description dans un texte où la présence du langage technique et les indications de la scène jouent un rôle important, se traduit en image cinématographique, en considérant en même temps les particularités d'un texte aussi complexe.

### 1.2.2. Le scénario de Robbe-Grillet

La collaboration pour *L'Année dernière à Marienbad* ne commença pas à l'initiative de Resnais. Ce sont les producteurs qui ont proposé à Resnais de rencontrer Robbe-Grillet. (Benayoun 2008 : 85) Cependant, le réalisateur et l'écrivain ont tout de suite trouvé une entente pour la conception du film, car ils ont eu les mêmes idées concernant la forme cinématographique, comme on peut le constater dans leur entretien sur le film (Labarthe et Rivette 1961 : 13). Selon Robbe-Grillet (1993 : 9), « [ils ont] dès le début vu le film de la même manière ; et non pas en gros de la même manière, mais exactement, dans son architecture d'ensemble comme dans la construction du moindre détail ». Dans le scénario, on trouve tout ce qui est nécessaire pour réaliser le film : les dialogues, les descriptions scéniques (le décor, la lumière, les positions par rapport à l'image), les particularités du plan, les déplacements de la caméra, les expressions et les gestes des comédiens, la musique, les autres sons.

Notons que Robbe-Grillet et Resnais ont « grâce à cette identité parfaite de [leurs] conceptions, [...] presque toujours travaillé séparément » (Robbe-Grillet 1993 : 9), ce qui écarte du processus habituel. Au surplus, comme nous l'avons déjà remarqué, dans ce scénario, puisque l'histoire des personnages n'a aucune importance, il n'y a pas de repères biographiques comme généralement dans les scénarios écrits pour Resnais. Partant de ce fait, on pourrait dire que *L'Année dernière à Marienbad* est une œuvre plus abstraite que *Je t'aime, je t'aime*, mais ce dernier est aussi abstrait en ce qui concerne la construction du film et de l'histoire, et, en conséquence, beaucoup de choses restent obscures ainsi que dans *L'Année dernière à Marienbad*, au premier regard. Bien qu'il y ait des personnages concrets dans *Je t'aime, je t'aime*, cela n'enlève pas la confusion des spectateurs. Donc, les deux films sont abstraits à leur manière.

### 1.3. *Je t'aime, je t'aime*

Le protagoniste Claude Ridder se trouve dans un hôpital à la suite d'un suicide raté. Il est approché par des scientifiques qui veulent l'utiliser dans une expérience de voyage dans le temps. Puisque Claude n'a pas de souhait de vivre, il est un cobaye parfait. Ensuite, « pendant le voyage dans le temps », l'œuvre nous présente dans un ordre arbitraire des fragments, des scènes de sa vie qui sont comme des retours en arrière. Toutefois, Resnais (Benayoun 2008 : 131) précise que pour lui, c'est « une espèce d'éternel présent ». Il ne s'agit pas d'un film de science-fiction sur le voyage dans le temps, car les images présentées sont des images de la mémoire de Claude, c'est un regard dans le passé. Pendant le tournage, Resnais explique qu'il est question d'une exploration dans le temps pour l'homme, mais « d'une manière tout à fait légère », parce que « c'est son propre temps, son temps personnel [...] qu'il est contraint de revivre » (INA 1967). En ce qui concerne les scènes de la vie de Claude, étant donné qu'il n'y a pas de chronologie et que l'on coupe et répète les épisodes, il est difficile de suivre l'histoire comme dans *L'Année dernière à Marienbad*. En plus, les images de sa vie sont mélangées avec ses rêves et de cette façon, on nous présente même des variantes d'une même scène qui se distinguent par un détail ou un mot. Plus le film avance, plus les images deviennent fantasmagoriques. L'œuvre commence et finit avec le présent et pendant le voyage, on revient dans le temps présent pour de courts moments. L'intention du film n'est pas de raconter une histoire du début à la fin, mais

de montrer les moments d'une vie tels qu'ils se manifestent dans la conscience, quant à leur ordre et aux associations qu'ils amènent avec eux.

### 1.3.1. L'œuvre de Jacques Sternberg

Pour notre recherche, on juge aussi important de donner un bref aperçu de la production littéraire de l'auteur du scénario pour *Je t'aime, je t'aime*, car son œuvre est assez peu connue, certainement moins connue que celle de Robbe-Grillet, même s'il a beaucoup écrit pendant sa carrière littéraire.

Dans son livre sur l'écrivain, *Jacques Sternberg. Une esthétique de la terreur*, Sandrine Leturcq (2011 : 22) note que Sternberg a écrit également des romans, mais il préférait les formes courtes, comme les nouvelles et les contes et, dans ce genre, il était remarquable. En tout, il a produit « seize recueils de récits brefs, autant de romans et de nombreux ouvrages inclassables et variés », entre autres des pièces pour le théâtre, des scénarios, des essais, des dictionnaires. D'ailleurs, il aimait mêler les genres littéraires. Son œuvre se place à la fois dans le genre de la science-fiction et du fantastique, avec l'humour noir et l'absurde. Puisqu'il est difficile à la classer, les critiques n'ont pas fait beaucoup attention à Sternberg et il est resté dans l'ombre. (Leturcq 2011 : 22) En 1958, il publie le roman *L'Employé* dans lequel il utilise l'humour noir pour décrire le monde absurde du travail et en 1961, *Un jour ouvrable*, un roman fantastique et surréaliste (Leturcq 2011 : 26-27). La lecture de ces deux romans, qu'il a beaucoup appréciés, a motivé Resnais afin de prendre contact avec Sternberg concernant l'écriture du scénario (Leturcq 2011 : 141). Dans *Je t'aime, je t'aime*, on remarque les éléments caractéristiques de Sternberg : le monde du travail et l'humour noir.

### 1.3.2. Le scénario de Sternberg

Resnais a proposé à Sternberg d'écrire pour lui, même si le romancier n'avait jamais écrit pour le cinéma, ni même pensé à le faire. Au début, ils ont discuté le synopsis du scénario pendant un an et l'élaboration au total a pris quatre ans. (Sternberg 1969 : 7-8, 10) Sternberg a écrit des centaines de séquences pour Resnais et le cinéaste a choisi les scènes définitives, donc la construction de l'histoire était faite par lui (Sternberg 1969 : 12-13). D'ailleurs, Benayoun (2008 : 133) remarque que la succession de plans

dans le film diffère complètement de ce qui était prévu dans le scénario original. Toutefois, Resnais a respecté les séquences et il n'en a enlevé que trois ou quatre pendant le tournage (Sternberg 1969 : 13). Pour Sternberg (1969 : 9-10), la conception de *Je t'aime, je t'aime* est fondée sur le *flash-back*, mais pas sur les retours aux moments importants (comme c'est généralement le cas du retour en arrière dans le cinéma), au contraire, sur des moments tout à fait insignifiants, des temps morts. Ces moments peuvent en même temps être absurdes, ordinaires, sans importance, pourtant, ils forment presque toute notre vie. Dans cette histoire où on est témoin d'un mélange de beaucoup de moments comme cela, leur signification peut se révéler plus tard.

D'après Sternberg (1969 : 14), Resnais veut tout savoir sur les personnages pour construire leur image. Ainsi, dans le scénario, nous trouvons des fiches biographiques et descriptives de personnages (p. 19-36). Au début, il y a également un synopsis pour le récit. En plus de cela, le scénario se distingue du scénario de Robbe-Grillet sur de nombreux points. Il s'agit d'un scénario plus ou moins traditionnel, la complexité du ciné-roman ne s'y applique pas. Le scénario pour *Je t'aime, je t'aime* est assez clair, plus facile à suivre et plus structuré : on y trouve également des précisions temporelles pour chaque passage, qui simplifient la compréhension de l'histoire (il n'y en a pas dans le film), par exemple « Lundi 5 octobre 1964. 13 h 30 » (JTA : 76). De cette façon, la lecture de *Je t'aime, je t'aime* éclaire le contenu du film tandis que la lecture de *L'Année dernière à Marienbad* peut le compliquer, parce que l'on nous présente tout ce qui concerne la réalisation technique. Afin de lire ce texte avec aisance, il faut d'abord distinguer et séparer le dialogue, les précisions techniques et les descriptions scéniques. À l'inverse, le scénario de Sternberg ne contient pas de langage technique ni de spécificités de l'image cinématographique ; le texte se concentre principalement sur le dialogue. Comme nous pouvons le lire dans la préface de *Je t'aime, je t'aime*, pour Sternberg (1969 : 13), l'important, c'était de fournir le texte, les mots :

Ce qui comptait à mes yeux, dans la matière molle que je donnais à Resnais, c'était les mots, le texte, rien d'autre. Le climat, la couleur, la géométrie des phrases. Mais ces mots, ces phrases pouvaient finalement être dits dans une baignoire, sous un lit, au fond de l'eau, en plein ciel, dans un cimetière, cela n'avait pas tellement d'importance.

De là vient la différence fondamentale entre ces deux scénarios : celui de Robbe-Grillet est plus descriptif et technique en matière de la réalisation des images, celui de

Sternberg se focalise sur les dialogues et la description générale. Bien qu'il indique que cela ne fait pas de différence où les personnages se parlent, il fournit quand même des indications sur les lieux qui apparaissent également dans le film. En ce qui concerne les similarités, tous les deux scénarios sont suivis avec précision pendant le tournage.

## 2. La comparaison des films et des scénarios

Dans ce chapitre, nous analysons les œuvres du corpus en détail. La méthode pour examiner les œuvres ainsi que les rapports entre la littérature et le cinéma est la comparaison entre le scénario et le film. Sur ce point, nous tenons à mentionner ce que Benayoun (2008 : 187) indique à propos des scénarios de films de Resnais :

Le texte publié du scénario original est *toujours* différent du film, sur de très nombreux points. [...] On pourrait croire que Resnais tient à cette publication pour que soit fixé sur le papier l'acte littéraire de ses auteurs, mais on peut aussi se demander s'il ne le veut pas subconsciemment pour qu'on sache enfin à partir de quoi commence sa part à lui. Toutes les différences entre le scénario et le film projeté [...], tout ce qui ressort de l'image et de son organisation lui appartient en propre [...]

Pour cette raison, la comparaison entre le film et le scénario nous permet de bien relever ces différences, de comprendre de quelle manière Resnais monte ses films à partir des scénarios, et, d'analyser l'importance de l'écriture dans sa création cinématographique. De surcroît, la comparaison entre la genèse et le résultat d'un travail peut révéler de nouvelles facettes intéressantes de l'œuvre et peut nous en amener à une compréhension plus complète. La lecture et l'analyse du scénario nous permettent également de mieux comprendre le film. Pour la comparaison, nous nous focalisons sur trois aspects : la thématique, la forme et la présentation. De là, on étudie la façon dont ces aspects se manifestent dans les œuvres. La thématique est, autrement dit, le contenu de l'œuvre, les principaux sujets et éléments. La forme concerne la construction et la structure du récit et la présentation est, en d'autres termes, tout ce qui est lié à la description et au fait de représenter les choses, à l'image du film.

Dans un autre ordre d'idées, la publication du scénario soulève la question de la fonction et de la lisibilité d'un texte qui est créé et élaboré pour la réalisation d'un film (Clerc 1995 : 107-109). De tels textes sont « focalisés uniquement, à l'origine, sur leur concrétisation dans des images » (Clerc 1995 : 107) et ne sont pas réalisés pour être proprement lus. En conséquence, ils peuvent même être illisibles à cause de spécificités cinématographiques marquant le texte (Clerc 1995 : 107). Partant de ces faits, on a souvent considéré le scénario comme un texte qui ne sert à rien après le tournage et qui n'a pas d'autre utilité ou de valeur littéraire. Dans le cas des scénarios écrits pour Resnais, le processus est un peu différent, car les auteurs sont des écrivains

assez connus, donc, leur contribution littéraire et filmique est publiée sous la forme d'un scénario. On peut également faire remarquer que ces scénarios ont certainement une valeur littéraire, parce que l'élaboration filmographique de Resnais émane directement du scénario et est inséparable du langage littéraire. De plus, comme nous l'avons déjà décrit par rapport au ciné-roman, Robbe-Grillet lui assigne une fonctionnalité concrète et ce type d'écriture fait partie du renouvellement romanesque.

Pour notre analyse, il faudrait également prendre en compte les caractéristiques du dialogue d'un scénario : « il est conçu pour être dit, joué, incarné, agencé dynamiquement avec un montage d'images, de bruits, de musique » (L'Arc 1990 : 32). Un texte qui est imaginé pour être prononcé et joué diffère d'un texte écrit pour être lu et ne peut pas avoir le même effet quand on ne tient pas compte des caractéristiques d'une telle écriture.

## 2.1. *L'Année dernière à Marienbad*

[L]e présent film ne prétend pas supprimer radicalement toute intrigue, mais plutôt s'en servir, avec désinvolture aussi bien, pour édifier autre chose : un récit cinématographique. [...] La composition des images, leur enchaînement, le son qui les accompagne, ne sont donc plus placés sous la dépendance tyrannique du « sens commun » [...] Néanmoins, par dessus ces étrangetés et ces incertitudes, les images et les sons et leurs enchaînements espèrent s'imposer avec une force assez grande, une nécessité assez évidente, pour définir un réalisme contemporain, surmontant la vieille opposition entre le cinéma réaliste et le cinéma poétique, et remplaçant pour de bon le vieux naturalisme. (Resnais et Robbe-Grillet 1961 : 54-56)

### 2.1.1. La thématique

Nous pouvons dire qu'il n'y a presque pas de thématique dans cette œuvre en plus de ce que présente le dialogue, car il s'agit en grande partie d'une création formelle où la thématique, autrement dit le contenu, joue un rôle moindre. Pour cette raison, il ne se trouve pas beaucoup d'éléments thématiques que l'on pourrait examiner. Toutefois, cela signifie qu'il y a autant plus d'aspects formels et visuels à analyser. Afin d'étudier la thématique dans une certaine mesure et pour faire une introduction à la structure et au côté visuel de l'œuvre, l'un des éléments thématiques que nous pouvons relever est l'histoire de la statue qui résonne dans toute l'œuvre, surtout dans l'image. On nous présente les contextes possibles de la statue deux fois dans l'œuvre : initialement, c'est

X qui raconte l’histoire à A en voix off<sup>3</sup> en même temps que l’image montre A sur la balustrade de l’hôtel et des vues différentes de la statue (scène 21)<sup>4</sup>. Cette scène et la conversation continuent directement (les voix dans le champ<sup>5</sup>) sur la balustrade du jardin dans la séquence suivante. Ensuite, dans la scène 23, M explique la signification de la statue à X et à A devant la gravure représentant le jardin avec la statue. Ces scènes décrivent les histoires possibles derrière la statue, mais pour la première fois, l’image nous la montre dehors avec un plan fixe<sup>6</sup> dans la scène 12. Même avant cela il y a des apparitions de la statue sur la scène du spectacle au début de l’œuvre et également dans la gravure qui représente le jardin de l’hôtel (scène 8) et qui se manifeste plusieurs fois pendant le film, y compris quand M présente sa version. Bien que l’œuvre inclue ces deux explications de la statue, c’est plutôt sa présence et son image qui jouent un rôle dans l’œuvre, car en plus de ses différentes représentations soit sur la scène, soit sur les tableaux, soit en réel, les personnages eux-mêmes sont souvent comme des statues. Nous pouvons donner de nombreux exemples dans lesquels le texte accentue les positions des personnages, immobiles et figées, renvoyant à la statue, ce qui est également marquant tout au long du film :

- ex. 1 La posture de la femme doit être alors assez particularisée, comme une attitude de statue [...] (LADM : 31-32)
- ex. 2 Mais l’ensemble n’est plus vide : posés çà et là, debout, figés comme des statues [...], il y a des gens, isolés ou groupés par deux [...] (LADM : 106)
- ex. 3 Elle jette un bref coup d’œil à la fenêtre ; puis, restant tournée vers la fenêtre, elle abaisse son regard sur le sol et reste ainsi de longues secondes, comme absorbée dans quelque réflexion ardue, plus vide qu’angoissée, regardant sa main peut-être, à demi étendue en avant, dans un geste qui reproduirait par exemple celui d’une statue vue dans le parc (et sa robe d’intérieur, aussi, y ferait penser). (LADM : 145)

### 2.1.2. La forme

*L’Année dernière à Marienbad* se compose de différentes scènes imaginaires et réelles. Dans ce travail, on utilise l’opposition entre l’imaginaire et réel pour décrire les scènes de l’œuvre, ce qui se passe dans la vie ou dans l’imagination des personnages. C’est-

---

<sup>3</sup> Pour la définition, consulter l’Annexe 1.

<sup>4</sup> Le tableau des scènes numérotées de *L’Année dernière à Marienbad* se trouve dans l’Annexe 2.

<sup>5</sup> Pour la définition, consulter l’Annexe 1.

<sup>6</sup> Pour la définition, consulter l’Annexe 1.



à-dire que les épisodes que le film montre, sont soit imaginés par les personnages ou présentent ce qui a vraiment lieu dans l'œuvre. Ce qui complique la compréhension, c'est l'absence d'indices sur la réalité de ces séquences. Nous remarquons également différentes variations d'une scène et ne pouvons pas toujours distinguer tout de suite laquelle est la bonne version. En outre, dans beaucoup de cas, les choses que l'on montre ne correspondent pas à ce que l'on dit et les choses que l'on dit dans une scène appartiennent en effet à une toute autre scène. En plusieurs occasions, la voix off de X raconte le contenu des épisodes en même temps que l'image nous les montre.

En ce qui concerne les enchaînements entre les épisodes, ils se basent sur ce que dit la voix off de X, sur des mots prononcés et sur des rapports entre les images : les gestes, les positions, les mouvements, les actions. Par exemple, la scène 11 finit par présenter A dans une position particulière tandis que la séquence suivante commence par montrer A dans cette même position, mais dans une autre situation (dans un autre endroit, avec une autre tenue). De même, la scène 22 finit avec les mots « je vous en prie » (LADM : 73) de la même manière que commence l'épisode suivant, évidemment dans une autre situation. Pour donner un autre exemple, la conversation de la scène 57 reprend dans la séquence suivante, mais l'emplacement est différent (ex. 4). Il arrive également que les scènes qui se suivent se ressemblent tellement que l'on ne peut pas immédiatement remarquer qu'il s'agit d'un autre épisode. Par exemple, les scènes 73 et 74 montrent la façon dont les séquences peuvent ne pas avoir des frontières nettes. Les changements de plans<sup>7</sup> dans le film sont d'ailleurs généralement inattendus et brusques, et le texte met l'accent sur cela (comme on peut le constater dans l'exemple 5).

ex. 4 Le plan change après un instant de silence, et la conversation se poursuit, ailleurs encore, dans l'hôtel. (LADM : 122)

Ce type de mélange des épisodes met en œuvre les caractéristiques d'une image cinématographique et est l'une des choses qui se démarque dans une œuvre visuelle, parce que la logique des enchaînements repose sur l'imagerie (ce que l'on voit à l'image), sur les liens conversationnels et mentaux. Le scénario nous présente ces rapports et rend visibles les enchaînements (par ex. 5), mais il n'est cependant pas

---

<sup>7</sup> Pour la définition, consulter l'Annexe 1.

facile de faire les liens entre les scènes différentes uniquement selon le texte, parce que dans l'ensemble, il n'est pas entièrement clair. Nous pouvons donner pour exemple le fait de reprendre une scène précédente (ex. 6). Cet exemple montre qu'un texte, qui a plusieurs fonctions et plusieurs espaces référentiels comme celui-ci, peut manquer de lisibilité, comme on l'a remarqué dans la partie consacrée au ciné-roman. En conséquence, nous pouvons constater que le scénario fonctionne moins comme un texte autonome qu'un supplément au film, et qu'il est plus facile de trouver les scènes correspondantes à travers le visionnage.

ex. 5 Changement brutal : bien que X et A soient toujours situés l'un près de l'autre, sensiblement au même endroit de l'image que sur le plan précédent, il s'agit maintenant d'une tout autre scène [...] La première phrase que prononce A s'enchaîne comme s'il s'agissait de la même conversation que sur le plan précédent. (LADM : 52)

ex. 6 Nouveau plan de jardin, terminant cette série. X et A se retrouvent, en face l'un de l'autre, exactement au même endroit et dans la même position que sur le plan qui suit la marche de A dans la longue allée. (LADM : 111)

En plus de la succession des scènes qui suit la logique des enchaînements liés à l'imagerie et aux mots prononcés, et de l'effacement des frontières entre plusieurs scènes, il y a des épisodes dans l'œuvre dans lesquels le mouvement de la caméra est indéfini, autant dire qu'un épisode (le même plan) comprend les mêmes personnages dans divers endroits aux presque mêmes moments. À titre d'exemple, nous avons trois séquences que l'on peut examiner : la scène 6, les scènes 9-10 et la scène 17. Ces séquences sont remarquables au point de vue de l'image. Au début de la scène 6, nous voyons X au premier plan<sup>8</sup> et un couple discutant en arrière-plan<sup>9</sup>. Par ailleurs, l'arrière-plan est un miroir à travers lequel on remarque le couple, donc il se trouve effectivement en face de X dans le salon. Ensuite, le couple traverse le salon et quitte la scène en même temps que deux hommes y entrent. Nous pouvons également noter A à gauche et en arrière-plan des hommes. Puis, dans la continuation de ce plan, on voit de nouveau X, cette fois dans le salon situé devant le salon initial, mais ce qui frappe le spectateur, c'est que lorsqu'il traverse ce salon pour sortir, il y a le même couple tenant la même conversation comme au commencement de la scène. De cette

---

<sup>8</sup> Pour la définition, consulter l'Annexe 1.

<sup>9</sup> Pour la définition, consulter l'Annexe 1.

façon, l'image donne l'impression d'une continuation improbable et irréaliste, qui soutient l'esthétique dominante de l'œuvre.

Les scènes 9-10 suivent la même logique. Dans le tableau des scènes du film, les scènes 9 et 10 sont marquées séparément, car le plan change, même si l'image donne l'impression d'une continuation. La scène 6 semble vraiment être une seule prise<sup>10</sup>, mais en cette occasion, la continuation est créée grâce au montage, ce qui n'est toutefois pas visible à l'œil nu (cependant, à 00:15:59 on remarque un petit changement à l'image qui révèle les effets de montage). Dans la séquence, en premier lieu, on voit un groupe de personnages dont A et M font partie, ensuite la caméra glisse dans la salle suivante où on voit un autre groupe de personnages jouant aux cartes. Puis on revient au premier groupe et on bouge dans la salle suivante exactement comme la première fois, mais cette fois les personnages autour de la table de jeu sont X et M. Le scénario présente le même mouvement de la caméra qui révèle le même décalage (ex. 7). Donner l'impression d'une seule prise nous propose à nouveau une ambiance irréaliste. Quant à la scène 17, elle nous présente tout d'abord seulement A, ensuite la caméra montre X qui est situé à côté d'elle. Puis, la caméra glisse, dans un mouvement circulaire et continu, pour montrer les autres groupes de personnages dans la salle, jusqu'à X qui se trouve à ce moment dans une autre position dans la salle. En regardant face à lui, il observe une balustrade sur laquelle A est debout. Les déplacements de X et A ne suivent pas la logique de la scène, mais font pourtant partie de la même séquence, comme nous pouvons le remarquer également dans le scénario (ex. 8).

ex. 7 L'image de ce groupe commence aussitôt à glisser, dans le même sens que précédemment, réalisant exactement le même trajet que la première fois et s'arrêtant de même sur le groupe de trois hommes qui se trouve à côté. Mais ce groupe n'est plus le même, quoique composé exactement de la même manière : deux hommes assis de part et d'autre d'une petite table à jeux, et un troisième debout entre les deux, face à la caméra. Mais cet homme debout, à présent, est M et l'un des deux autres [...] est X, le héros du film. (LADM : 44)

ex. 8 Les gens sur lesquels est arrivée l'image forment maintenant un groupe plus organisé, et X lui-même [...] est apparu dans ce groupe, bien que le déplacement de la caméra ait eu lieu toujours dans le même sens et qu'il soit impossible que l'image soit revenue à son point de départ. [...] Le mouvement de caméra s'achève

---

<sup>10</sup> Pour la définition, consulter l'Annexe 1.

lorsque A est à son tour reparue dans le champ (même remarque que pour X quant à la justification rationnelle de sa présence en ce point du salon). (LADM : 59)

Ainsi, il est difficile de diviser les scènes dans l'œuvre car elles se mélangent souvent. En ce qui regarde le dialogue, il se compose de la voix off et de la voix directe. Dans de nombreux cas, on n'entend que la voix off de X qui raconte l'histoire, quelquefois la voix off de A. Puisque le scénario mêle le texte narratif et le texte dialogué avec les caractéristiques techniques, il faut faire la différence entre les textes distincts pour mieux comprendre le scénario et la manière dont cela se manifeste dans le film. De prime abord, le texte prononcé est en italique par rapport aux descriptions. Ce que l'on peut remarquer dans le scénario quant au dialogue, c'est la façon de distinguer la voix directe et la voix off. Si la voix est hors champ<sup>11</sup>, elle se distingue par « Voix de X : » contrairement à juste « X : ». Il s'agit d'une manière d'identifier la présence de la voix dans l'œuvre. Au surplus, nous percevons la complexité de distinguer les épisodes imaginaires des personnages du réel, ce qui se présente comme l'essence de l'œuvre. Il y a évidemment quelques séquences qui sont assurément imaginaires à cause de leur contenu, par exemple la scène 90 dans laquelle la balustrade de pierre s'effondre. En même temps, le scénario n'indique pas la réalité ou le caractère illusoire de cette scène, comme pour la plupart des séquences dans l'œuvre. Occasionnellement, il se trouve quelques indices à propos des épisodes imaginaires dans le texte.

Premièrement, c'est « la chambre imaginaire » que l'on nous présente initialement dans la scène 32 (ex. 9) juste sous le terme « une chambre », mais on précise un peu plus tard, à la page 97 (ex. 10), qu'il s'agit d'une chambre imaginaire, même si cette fois la chambre n'est pas censée s'afficher à l'image. On voit « la chambre » également dans les scènes 33 et 34, mais dans la scène 39, « la chambre imaginaire » apparaît dans le scénario ainsi que dans le film (ex. 11). Après ces séquences, on mentionne « la chambre imaginaire » deux fois (LADM : 102 ; 119). Donc, le texte ne spécifie pas à chaque fois que « la chambre » est la même « chambre imaginaire », bien qu'elle le soit selon sa représentation. D'ailleurs, l'exemple 9 décrit la première apparition de la chambre, nue et peu meublée, comme si l'imagination du personnage n'avait pas encore pu remplir l'espace.

---

<sup>11</sup> Pour la définition, consulter l'Annexe 1.

- ex. 9 Aussitôt apparaît un plan très bref (une seconde ?) représentant une chambre vide et nue, meublée seulement d'un lit à une personne. C'est la chambre qui servira plus tard avec un décor et un ameublement normaux, c'est-à-dire avec une ornementation assez chargée, comme tout le reste de l'hôtel. Mais, pour l'instant, il n'y a que des murs nus, peints uniformément d'une teinte très pâle [...] (LADM : 92)
- ex. 10 Une vue de l'hôtel : par exemple un des grands escaliers, photographié d'en haut. C'est la nuit, comme dans toutes les scènes précédentes (danses, etc., sauf les scènes de la chambre imaginaire qui ont la lumière crue du jour). (LADM : 97)
- ex. 11 Gros plan du visage de A, absolument identique à l'avant-dernier plan. Mais, à présent, c'est le décor de la chambre imaginaire que l'on voit derrière elle, à la place du salon de l'hôtel. (LADM : 102)

En second lieu, nous pouvons remarquer une seule fois dans le texte l'expression « en imagination », pendant la scène 59 (ex. 12). Ce passage nous fait comprendre que c'est la première fois que l'image du jardin n'est pas imaginée. Troisièmement et en dernier lieu, il y a deux références au rêve dans le texte. La première a lieu pendant la scène 89 pour décrire la façon dont X prononce sa dernière phrase de la conversation avec A dans un salon de l'hôtel (ex. 13). La deuxième se produit pendant la scène 91 pour décrire l'état de A dans la salle de danse (ex. 14), qui est probablement une situation qui ne relève pas de l'imagination dans l'œuvre. Dans le film, nous la voyons de dos donc ne pouvons pas observer son expression, mais c'est sa voix qui révèle d'une manière son état qui ressemble à la « sortie d'un rêve ». Somme toute, en plus de l'adjectif *imaginaire* qui accompagne la chambre mentionnée plus haut, il s'agit des seules allusions aux choses imaginées dans le texte.

- ex. 12 La caméra, qui a pivoté pour suivre la fugitive, découvre alors brusquement tout le jardin — le jardin à la française que l'on voit en imagination depuis le début — en même temps que A elle-même le découvre. (LADM : 126)
- ex. 13 La dernière phrase de X est dite d'une voix devenue un peu lointaine, comme neutralisée par la distance et le rêve. (LADM : 160)
- ex. 14 [...] il prend un verre que lui tend un garçon derrière le bar, se place devant A et lui présente le verre de très près ; elle le saisit machinalement et en boit quelques gorgées ; elle semble peu à peu sortir d'un rêve. (LADM : 163)

Il est à noter que *L'Année dernière à Marienbad* se base distinctement sur des répétitions. On ne répète pas seulement les scènes, mais aussi les dialogues et les phrases, dites par d'autres ou les mêmes personnages dans des situations différentes,

les gestes, les positions, les expressions, les actions, les lieux où les séquences se déroulent et les techniques cinématographiques. L'une des répétitions se constitue de la position de A, dont nous avons déjà parlé par rapport à la thématique, ressemblant à la statue. De même, il y a de nombreuses reprises qui soulignent sa position identique dans des scènes distinctes, soit dans le même ou dans un autre endroit (ex. 15 ; ex. 16 ; ex. 17). Un autre élément répétitif consiste à montrer à plusieurs reprises le jeu caractéristique entre X et M que l'on nous présente pour la première fois dans la scène 10 et auquel X perd toujours. En matière d'effets cinématographiques, nous pouvons donner pour exemple la scène 40 décrite dans l'exemple 18.

- ex. 15 A est un peu à l'écart des autres ; elle regarde celui qui parle ; elle est exactement dans la même position, caractéristique, que lors de ses deux premières apparitions. (LADM : 42-43)
- ex. 16 A se trouve exactement dans la position où la caméra l'avait découverte, la première fois, à cette même place. (LADM : 76)
- ex. 17 Vue prise vers le fond de la salle [...] et centrée sur A, seule, un peu à l'écart, exactement dans la même position et au même endroit qu'après la fin de la pièce de théâtre. (LADM : 114)
- ex. 18 Ils longent à ce moment la longue galerie du début [...] La photographie et le déplacement de la caméra doivent être identiques à ceux du long travelling initial. (LADM : 104)

Quant aux répliques qui résonnent dans l'œuvre, il y a certainement des phrases et des dialogues entre les personnages qui se répètent entre eux, mais nous remarquons également des phrases dites ici et là qui reviennent dans un autre moment pendant l'œuvre. Par exemple, dans la scène 13, un personnage masculin dit : « Vous connaissez le proverbe : de la boussole au navire... » (LADM : 52) qui résonne dans la scène 18 où on entend la même expression prononcée à ce moment par une femme (ce qui n'est pas noté dans le scénario). La même chose arrive dans les scènes 5 et 9. Pendant la scène 5, nous pouvons entendre en voix off une partie d'une conversation dans laquelle un homme est en train de dire : « ça n'a aucun rapport, mon cher, absolument aucun rapport » (LADM : 34), une phrase qui se présente de nouveau pendant la scène 9 (LADM : 44). La scène 5 contient également le fragment d'une conversation hors champ (ex. 19) qui revient plus tard dans la scène 37 faisant maintenant partie d'une conversation dans le champ (LADM : 100). Pour les fragments qui se produisent dans la scène 5, le scénario précise : « Ces fragments eux-

mêmes n'étant que partiellement compréhensibles » (LADM : 34) alors que pour la scène 37, il souligne par rapport à la conversation présentée dans l'exemple 19, que « Ces trois dernières répliques, entendues déjà auparavant, doivent être exactement reproduites » (LADM : 100). Donc, ces phrases mentionnées (entre autres) sont vraisemblablement les fragments des conversations qui se répètent dans l'imagination du personnage principal et se révèlent dans n'importe quelles situations et séquences, car ces dernières sont surtout construites par sa conscience.

- ex. 19 — Vous l'avez vu vous-même ?  
— Non, mais cet ami qui me l'a raconté...  
— Oh alors, ... raconté... (LADM : 34)

Au sujet de séquences qui se reproduisent, il y en a beaucoup, parce que l'œuvre se compose de parties de scènes qui se manifestent à des moments différents. Par exemple, l'œuvre commence et finit avec la représentation de la pièce de théâtre et la séquence que l'on nous montre le plus souvent, a lieu dans la salle de danse (ce sont les scènes 14, 30, 32, 34, 62 et 91), bien que les tenues des protagonistes changent. Donc, il peut également arriver que les scènes qui ont lieu dans le même endroit seulement apparaissent identiques, comme la scène 20 et la scène 72. Dans la scène 20, nous remarquons A en train de lire, assise sur un fauteuil dans une salle de l'hôtel, de la même façon que la décrit le scénario (LADM : 67-68). Cependant, la scène 72, qui est censé représenter la même séquence, « la même image » (LADM : 135) diffère à propos de la tenue de A et légèrement du décor, même si le lieu reste exactement le même, situé à côté de l'escalier. Pareillement, les mêmes séquences peuvent être visuellement identiques, en différant pourtant dans la conversation qui peut appartenir à une autre séquence. Prenons pour exemple les scènes 29, 38 et 47 qui représentent la même scène sur la balustrade de l'hôtel. Pendant la première apparition de la séquence, il se trouve d'autres personnages sur la balustrade et pendant les deux autres, il n'y a que X et A, dans les mêmes positions. Pour la scène 38, le scénario précise leur emplacement qui souligne en même temps le doute qui demeure en regardant la scène (ex. 20). Alors, comme nous l'avons déjà constaté, les répliques que nous présente la scène, même en voix in, peuvent faire partie d'une autre conversation, ce qui soutient le fait que les scènes sont construites par l'imagination du personnage.

ex. 20 Ils sont exactement à la même place et dans la même position que sur le plan de groupe qui terminait la marche de A dans la longue allée. X est debout, appuyé contre une balustrade de pierre ; A est au premier plan, à trois mètres de lui environ ; mais tout le reste du groupe a disparu. On entend la voix de A, un peu altérée. C'est bien la A que l'on voit sur l'image qui parle, mais, comme elle est placée de dos, un doute subsiste à ce sujet : la voix pourrait être celle de la A du salon. (LADM : 101)

En contrepoint, alors que les images changent pendant l'œuvre, le monologue de X est continu, autant dire qu'il est en train de parler dans un lieu et un moment précis, en même temps que l'image nous amène dans les endroits et dans les situations dont il parle. Les épisodes changent, mais son monologue raconte toujours la même histoire cohérente en continu. Ce type de narration révèle l'opposition de l'image et de la parole, comme on l'a également observé dans les scènes analysées, un décalage qui se manifeste également sous d'autres aspects dans l'œuvre.

### 2.1.3. La présentation

Nous remarquons que le monologue de X est très descriptif, en décrivant le palace et son décor, les actions et les scènes, mais dans plusieurs cas, ses descriptions ne correspondent pas à ce que l'image présente. En outre, il arrive souvent que l'on parle d'une chose avant de la montrer ou qu'il y ait une discordance entre le son (le dialogue ou la musique) et l'image. Tous ces aspects créent différents effets de décalage dans l'œuvre, c'est-à-dire que les choses que l'on montre ne correspondent pas à ce que l'on dit. À titre d'exemple, pendant la deuxième scène, quand la voix off de X décrit l'hôtel, son décor et ses salles, le monologue n'est pas en corrélation avec les images : « Les images qui accompagnent ce texte ne présentent pas d'analogie absolue avec les éléments de décor auxquels il fait allusion » (LADM : 27). Pendant la scène 8, on constate que « La caméra se rapproche du jeune couple, en même temps que le son des paroles s'affaiblit (au lieu de grandir) » (LADM : 41). La scène 19 présente une autre discordance (ex. 21). En ce qui concerne précisément la musique, pendant le concert (la scène 44), nous voyons deux joueurs sur la scène, mais le son est celui du film, déjà entendu souvent. La même chose arrive dans la scène 62 à la salle de danse où on entend la musique extradiégétique du film au lieu d'une valse, et « [I]es mouvements des danseurs n'ont donc pas de rapport avec les rythmes entendus » (LADM : 129).



ex. 21 Après un arrêt, la voix de X a repris, accompagnant les images comme si elle les commentait. Pourtant il n'y a que peu de points communs, et toujours un certain décalage, entre les éléments visibles et l'énumération orale [...] (LADM : 65-66)

En plus du décalage, l'œuvre contient plusieurs oppositions sur lesquelles le scénario met l'accent. Nous pouvons déjà donner pour exemple la musique tout au commencement du film (pendant le générique) : « S'ouvrant sur une musique romantique, violente, passionnée comme on en entend à la fin des films où l'émotion éclate » (LADM : 23). On met également en contraste la lumière (éclairée vs sombre), comme nous pouvons l'observer dans l'exemple 22 ou par exemple concernant la salle de spectacle : au début, « on débouche sur une salle obscure, vraiment très obscure » (LADM : 28) qui devient plus tard : « La salle est, cette fois, vivement éclairée » (LADM : 104). Les changements de l'éclairage se présentent encore à propos de la galerie : « la lumière est maintenant mieux répartie : c'est un éclairage normal pour ce genre d'endroit » (LADM : 104) ou du jardin : « Aussitôt, contre-champ représentant le jardin. Lumière très vive, contrastant avec l'éclairage assez sombre de toutes les vues de l'hôtel qui ont occupé l'écran jusque-là » (LADM : 68). Il se trouve d'autres oppositions dans l'œuvre, comme « son déplacement est en sens inverse de celui de la caméra au début du film » (LADM : 77) ou entre la durée des plans (ex. 22).

ex. 22 Pendant que l'on entend le grand orchestre en train de s'accorder, les deux plans alternés — la chambre nue, très claire, avec A seule au milieu, et le bar de l'hôtel avec X et A, beaucoup plus sombre — se succèdent à un rythme rapide, chaque apparition de la chambre étant imperceptiblement plus longue que la précédente, tandis que les plans du bar sont au contraire de plus en plus courts [...] (LADM : 93)

Examinons maintenant l'image du film dans l'ensemble. En comparant l'image et le dialogue de l'œuvre, nous trouvons que l'image est primordiale : il s'agit d'une œuvre vraiment visuelle où le décor, les répétitions, les enchaînements des images et les rapports entre les images jouent le plus grand rôle. Le palace avec son décor grandiose et le jardin massif où se déroule l'action donnent le ton pour l'œuvre et créent une atmosphère rigide et théâtrale. Le scénario met également en relief le décor chargé et son importance par rapport aux personnages (ex. 23 ; ex. 24 ; ex. 25 ; ex. 26), qui peuvent se trouver « un peu perdus dans un décor très chargé, ou compliqué » (LADM : 38). Par surcroît, nous tenons à faire remarquer que l'œuvre fonctionne

effectivement comme une « image dans l'image » et cela se révèle à propos de plusieurs aspects. En d'autres termes, il y a des éléments dans l'œuvre qui représentent ses scènes, d'autres éléments de l'œuvre ou l'œuvre elle-même. Ces représentations se manifestent surtout dans l'image du film. Même si le scénario est à l'origine de nombreux de ces rapports de l'imagerie (mais pas de tous), ils fonctionnent naturellement mieux en regardant le film.

- ex. 23 Ces scènes sont composées en fonction du décor, de manière à placer au milieu du champ quelque fragment ornemental [...] et à rejeter peu à peu les êtres humains sur les côtés [...] (LADM : 33)
- ex. 24 Trois ou quatre plans fixes se succèdent encore montrant des vues caractéristiques de l'hôtel [...] Il y a de moins en moins de personnages. Le décor prend de plus en plus d'importance. (LADM : 48)
- ex. 25 [...] cela doit être convenable et plaisant à la fois, et assorti aussi aux excès du décor. (LADM : 151)
- ex. 26 Tout le décor doit être très chargé, et l'architecture labyrinthique (glaces, colonnes, etc.) caractéristique de l'hôtel. (LADM : 169)

En premier lieu, concentrons-nous sur les scènes. Comme on l'a déjà noté, la pièce de théâtre est présente au début et à la fin de l'œuvre (dans la scène 3 et 97), montrant au début la fin du spectacle et à la fin, le début. Ce spectacle est comme une représentation de la conversation entre X et A ou même de toute leur histoire, en même temps que le fond de la scène représente de la même manière le décor correspondant de l'hôtel. La première fois, il s'agit de la balustrade avec la statue et la vue sur le jardin et pendant la deuxième apparition, on voit un salon de l'hôtel comme fond, comme le décrit le scénario : « on est vers le début de la pièce et le décor n'est plus le même : un salon ou quelque chose de ce genre » (LADM : 168). De même, la scène 21 qui nous présente pour la première fois une séquence sur la balustrade et les vues sur la statue dehors, est censée être semblable au décor du spectacle vu antérieurement (ex. 27) tandis que la scène 98 à la fin de l'œuvre incorpore les mêmes éléments (ex. 28). Au surplus, le fait de présenter une pièce de théâtre dans un film crée une autre forme de mise en abyme. Nous pouvons également dire que toute l'œuvre est comme un spectacle, car les conversations et les scènes entre les personnages sont assez théâtrales et jouées. Pour revenir aux scènes qui constituent des images similaires, on peut donner un autre exemple de la scène 76 et la scène 77 (ex. 29). L'arrivée de X dans la chambre de A

dans la scène 77 crée une image identique à l'arrivée de M dans la scène précédente, de plus, ils portent exactement le même costume.

- ex. 27 Le décor présente une grande analogie avec celui de la scène de théâtre aperçue au début du film. (LADM : 69)
- ex. 28 A est en train de fixer la pendule, lorsque le premier coup de minuit résonne, rendant exactement le même son qu'à la fin de la pièce de théâtre, au début du film. (LADM : 171)
- ex. 29 L'image est centrée sur la porte, déjà refermée, par laquelle X vient d'entrer. L'image reproduit alors exactement celle de l'arrivée de M : un homme immobile, debout devant la porte, face à la caméra ; mais c'est X à présent et non M. (LADM : 145-146)

Deuxièmement, nous remarquons les différentes images représentant les éléments de l'œuvre. Celles-ci peuvent être des gravures ainsi que des photos : à de nombreuses reprises, on nous montre les gravures du jardin qui s'affichent sur les murs de l'hôtel, une image que l'on a aussi observée concernant le plateau du spectacle (ex. 30). En effet, une gravure du jardin apparaît déjà pendant la deuxième scène quand on nous présente le décor de l'hôtel : « On y rencontre principalement : des gravures de genre ancien représentant un jardin à la française avec pelouses géométriques » (LADM : 25). Cette première image est plutôt générique d'un parc, d'ailleurs, on ne la voit plus. Cependant, il y a une autre gravure plus détaillée qui représente la statue, le jardin et la façade de l'hôtel dans son exactitude (par exemple à la scène 75) et qui se révèle dans les scènes 6, 8 et 23, dans le film comme dans le scénario. En plus de cette représentation, on intègre dans le film un autre dessin plus foncé du jardin qui se manifeste dans les scènes 25 et 36 pendant que X marche dans les couloirs. Quant aux photos, elles forment également une mise en abyme : c'est la photo de A qui a été prise pendant une scène que l'on nous montre (les scènes 73-74).

- ex. 30 La scène représente un jardin à la française (ou à l'italienne) rappelant les gravures aperçues dans le couloir [...] (LADM : 30)

Enfin, en ce qui concerne les autres images qui se reproduisent à la manière d'une mise en abyme, dans la scène 12, nous remarquons deux hommes jouant aux dames devant un fond (qui semble être un tableau) qui représente la même table à carreaux de jeu de dames comme le sol d'un couloir qui se répète à l'infini (ce qui n'est pas noté dans le scénario). Le jeu caractéristique entre X et M est un autre exemple : dans la scène 84,

A observe les photos d'elle qui sont arrangées sur le tapis comme les cartes dans le jeu. De plus, on peut constater que plusieurs plans fixes dans le film (par exemple de la scène 7, 71 et 99) sont comme des photos. Tous ces éléments renforcent l'importance des images dans cette œuvre qui est visuellement remarquable.

## 2.2. *Je t'aime, je t'aime*

En passant à la deuxième œuvre du corpus, il convient de reprendre ce que Benayoun (2008 : 132) souligne au sujet de *Je t'aime, je t'aime* : « La mémoire n'est jamais chronologique », mais « [l]e hasard est toujours objectif » (Benayoun 2008 : 134).

### 2.2.1. La thématique

L'une des choses qui se démarque dans le texte de Sternberg, c'est son humour, souvent de l'humour noir qui donne le ton à l'œuvre et aux personnages. Même les descriptions du contexte sont fréquemment comiques. En ce qui concerne les personnages et le dialogue, Claude est le personnage qui apprécie et utilise le plus l'humour noir et le sarcasme dans l'œuvre. Cela se manifeste, par exemple, quand il passe le contrôle médical haut la main dans le Centre de Crespel : « [RIDDER] Voilà, le suicide, c'est excellent pour la santé » (JTA : 64), quand lui et Catrine visitent les paysages de la Haute Provence (ex. 31) ou chez eux au sujet du travail et de la routine quotidienne : « En fin de compte, il n'y a aucune différence réelle entre composer une symphonie dantesque et trier des fiches de comptabilité ou des petits pois » (JTA : 185). Son humour (noir) se présente dans les situations de tous les jours ainsi que dans des situations absurdes.

ex. 31 [RIDDER] [...] Tu devrais faire le Guide Michelin des cimetières. Ce serait un gros succès de librairie. Lucéram : cimetière à un tibia, deux étoiles. Modeste, mais bien situé. Puis d'autres. Trois tibias, une étoile. Mérite un détour. Caveaux de famille bien fréquentés. Pas de tibia, pas d'étoile : à éviter. (JTA : 177)

L'humour noir et l'absurde va de pair avec la thématique de l'œuvre qui se concentre principalement sur l'histoire de Claude et Catrine, mais Claude gagne sa vie comme rédacteur dans des maisons d'édition, alors plusieurs épisodes de l'œuvre nous le montrent dans son bureau. D'ailleurs, le milieu de travail signifie un ennui constant pour Claude, le bureau étant un lieu clos et oppressant : cela se manifeste dans toutes

les séquences qui représentent l'environnement de travail. Par exemple, le milieu du travail dans les scènes 14<sup>12</sup> et 105 se présente comme un cauchemar (ex. 32 ; ex. 33) et la scène 21 montre la visite de Catrine au bureau de Claude dans un endroit qui ressemble à une prison (JTA : 89). Le travail monotone et l'ennui sont liés à la conception du temps pour Claude, au fait que le temps ne passe pas dans un bureau où le travail insipide ne finit jamais. Nous pouvons donner pour exemple deux scènes dans lesquelles Claude songe au temps qui ne passe pas. Dans la scène 38, Claude fait une « course de temps » (JTA : 99) : il observe attentivement plusieurs montres-bracelets posées dans la table pour voir si le temps du bureau ou le temps du dehors gagne. Puis, la scène 12 est peut-être la plus lucide sur ce que Claude ressent en étant coincé dans un bureau ou même dans la vie de manière générale (ex. 34).

ex. 32 La scène doit évoquer un de ces nombreux cauchemars que la réalité se fait un plaisir de nous dispenser. (JTA : 190)

ex. 33 Un pas se fait entendre et un rédacteur pénètre dans la pièce. C'est un véritable monstre, nain ou bossu, et sa présence donne un relief de cauchemar à cet endroit déjà sinistre par son décor et sa pénombre. (JTA : 84)

ex. 34 [CLAUDE] Il est trois heures de l'après-midi. Encore trois heures à franchir. Il y a trois minutes, il était également trois heures. Dans trois semaines, il sera encore trois heures. Dans un siècle aussi. Le temps passe pour les autres, mais pour moi seul enfermé dans cette pièce, il ne passe plus. Je suis hors jeu, hors temps. Il est trois heures à tout jamais. [...] Je pense que pendant cent millions d'années la Terre a subi le règne des algues et des mollusques, qu'elle a ensuite été dominée par les grands reptiles et qu'enfin quelqu'un a eu l'idée de créer la firme dans laquelle je suis employé. Je pense qu'à la vitesse de cent mille kilomètres à l'heure je file de ma naissance vers ma mort, que la terre tournera sur elle-même pendant d'autres millions d'années sans moi et que pourtant je suis là, accroché à un crayon, sur ce bolide de feu, à me demander comment convaincre un client que nous sommes désolés d'apprendre la perte de son colis expédié le 4 et l'assurer que nous ferons l'impossible pour... (JTA : 96-97)

Enfermé dans le bureau, il semble que la journée ne finit pas et qu'il n'y a pas de possibilité pour s'en échapper. Sur ce point, le lieu du travail révèle également un autre aspect thématique important. On peut donner pour exemple la scène 48 qui représente un rêve dans lequel Claude se voit dans un bureau où il est occupé à accomplir une

---

<sup>12</sup> Le tableau des scènes numérotées de *Je t'aime, je t'aime* se trouve dans l'Annexe 3.

tâche absurde. Ce rêve paraît être une « spirale monocorde et sans fin » (ex. 35) comme le flux de scènes que Claude est en train de revivre dans la sphère indéfiniment, étant donné qu'il ne peut pas sortir de cet espace ni arrêter « le voyage dans le passé ». Nous pouvons remarquer les espaces similaires dans plusieurs épisodes, par exemple dans la scène 60, qui est également un rêve, l'espace ressemble à un labyrinthe (ex. 36). De même, il y a des scènes dans l'œuvre qui représentent l'acte de sortir d'un endroit étroit et étouffant pour pouvoir respirer. Dans la toute première scène que Claude imagine, et qui se répète de nombreuses reprises (les scènes 87), il remonte à la surface. Ensuite, par exemple, dans la scène 85 (à 14 h 30), Claude sort en courant d'une grotte en Provence (ex. 37). Il y a également la scène 57 qui montre Claude nager, mais cette fois la mer est complètement différente du premier épisode : sombre et turbulente. Il est épuisé, paniqué et craint de ne pas pouvoir arriver à la plage. Le scénario est très clair sur cette scène, mais le film montre Claude seulement sous l'eau. Nous pouvons remarquer qu'au début de l'œuvre, on remonte en plein air pour trouver un environnement ouvert et lumineux, mais peu à peu, l'espace devient obscur, clos et labyrinthique, quand « le voyage » avance et la sortie de la sphère devient encore plus impossible.

ex. 35 Mais les personnages importent peu : ce qui compte c'est la présence envahissante et lancinante des phrases, d'un détail qui fait de ce rêve une sorte de spirale monocorde et sans fin. (JTA : 154)

ex. 36 Il est dans une pièce où tous les meubles sont placés au centre en un seul magma de bois, de livres, de disques, de mobilier réduit à un absurde labyrinthe très resserré. (JTA : 179)

ex. 37 En courant, Ridder sort d'une grotte dans une gorge profonde de Provence. Il semble véritablement sortir de l'univers ténébreux de la sphère pour gicler dans la lumière, comme il avait surgi de la mer pour s'engouffrer dans la vie de plein air. (JTA : 80)

Le milieu de travail de Claude que l'on nous présente de nombreuses fois dans l'œuvre fait également partie du principe à partir duquel les fragments de la vie du protagoniste sont composés et choisis. Même s'il y a des scènes importantes dans l'œuvre qui se répètent et dévoilent l'histoire, nous constatons que la majorité des épisodes montrent des moments complètement insignifiants et sans intérêt que l'on traverse chaque jour. Cela se révèle surtout dans le bureau (ex. 38 ; ex. 39), dans un lieu ennuyant et étouffant, comme on l'a décrit antérieurement.

- ex. 38 Avec un homme anonyme, dans un endroit également anonyme. Un bureau de toute façon. C'est une scène — il n'y en a guère de ce genre dans le scénario — de dialogues gris, neutres, qui sans contexte sont incompréhensibles et n'ont d'ailleurs aucun intérêt particulier. (JTA : 160)
- ex. 39 Dans un bureau de publicité. Des dactylos. Des femmes surtout. Ils ne font pas grand-chose. C'est une de ces scènes qui devraient rendre cette vérité que le présent est rarement actif : on a fait des choses, on va en faire, mais on en fait rarement. (JTA : 187)

Dans l'exemple 38, on écrit par rapport aux scènes sans contexte qu'« il n'y en a guère de ce genre dans le scénario », mais nous pouvons l'entendre comme un sarcasme, parce que la plupart des séquences n'ont évidemment pas de contexte dans une œuvre comme celle-ci : il ne s'agit pas d'un récit linéaire et la succession des épisodes n'a pas de rapport au contexte. Au surplus, dans la préface de l'œuvre, comme on l'a déjà souligné, l'auteur écrit sur ce même sujet : « Je rêvais de retours en arrière qui seraient des moments apparemment insignifiants, des temps morts et pourtant vécus, des moments d'attente, des instantanés quotidiens, à la fois absurdes et importants » (Sternberg 1969 : 10). Donc, certains de ces moments peuvent bien sûr seulement apparaître insignifiants, mais dans la plupart des cas, il n'y a pas de contexte : il est difficile de raccorder les différents épisodes, surtout en regardant le film une seule fois. Pourtant, le film n'est généralement censé être vu et ressenti qu'une fois. À cause de la forme du film, l'absence de contexte est inévitable, et, en conséquence, beaucoup de scènes sont incompréhensibles en plus de ne pas avoir un sens concret. Alors, la forme particulière de l'œuvre donne l'occasion de montrer des épisodes vraiment sans importance qui sont même incompréhensibles sans contexte. De cette manière, la forme soutient la thématique. Elles sont intrinsèquement liées : la thématique profite de façon significative de la composition formelle de l'œuvre. Autrement dit, le contenu des scènes profite de leur composition.

### 2.2.2. La forme

*Je t'aime, je t'aime* est construit autour des épisodes de la vie de Claude qu'il est en train d'imaginer dans la sphère. Le début et la fin de l'histoire dans le Centre de Crespel encadrent ces séquences. Plusieurs fois pendant le voyage dans le passé, Claude rentre dans le présent et dans la sphère (les scènes 10) où on le voit surtout immobile, il est impossible pour lui de sortir de son état et de rester dans le présent. Les épisodes de la

vie de Claude sont majoritairement assez brefs et passent de l'un à l'autre rapidement et sans explication. Plusieurs séquences se répètent et se mélangent : il y a également beaucoup de scènes dont on nous montre différents fragments à des moments différents. De cette manière, le film se montre presque comme un puzzle pas facile à assembler. Cependant, le film n'est pas censé être appréhendé immédiatement, mais plutôt ressenti. Le scénario est néanmoins plus structuré et présente les indices de temps, de lieu et de contexte. En ce qui concerne l'image, en coupant les scènes et en nous présentant les parties dans un ordre choisi, le metteur en scène manipule les spectateurs à travers le montage : « *Je t'aime, je t'aime* est [...] un film où le montage devient outil philosophique, manipulation dialectique du tout premier degré » (Benayoun 2008 : 131). Cela permet aussi de laisser les révélations à la fin du film pour plus de suspense. L'une des séquences que l'on peut voir plusieurs fois et qui embrouille les spectateurs est celle chez Wiana (les scènes 97) dans laquelle Claude raconte la mort de Catrine. Au début, il apparaît que Claude l'a tuée, et même en regardant le dernier fragment nous ne pouvons pas être sûrs de ce qui s'est vraiment passé. En revanche, le texte dans le scénario est plus clair sur cet épisode (ex. 40).

ex. 40 On a déjà vu le début de cette scène qui est une amorce à une révélation capitale, celle-là même qui éclaire tout le film sous un autre jour. (JTA : 179)

Il convient de noter que les scènes qui se répètent dans l'œuvre sont les scènes les plus importantes qui représentent les événements clés dans l'histoire de Claude et Catrine puisqu'elles sont suffisamment marquantes pour que Claude les imagine plusieurs fois, et assez révélatrices pour que l'on nous les montre plusieurs fois en ne disant pas tout directement. De telles scènes sont la scène 91 dans la chambre d'hôtel de Glasgow où Catrine meurt et la scène 97 dans laquelle Claude raconte à Wiana comment cela est arrivé, comme nous l'avons déjà mentionné. Ce sont les épisodes que l'on répète le plus souvent (six fois pour chacun) dans l'œuvre depuis des angles différents, en plus des séquences de la plage qui débutent avec la première image du « voyage » de Claude. Il y a également d'autres scènes que l'on montre plusieurs fois dans l'œuvre, mais cela se limite à deux fois pour toutes ces répétitions. Nous pouvons donner pour exemple les scènes 80, 84 et 94 qui constituent deux répétitions. Pour la plupart des reprises, le texte l'explique (comme dans l'exemple 40) : « Un flash de la scène » (JTA : 176) ; « C'est la reprise et la continuation d'une séquence déjà vue » (JTA : 98) ; « C'est une scène dont on a vu le début antérieurement » (JTA : 157).



Dans la scène 84, il est intéressant de noter que Claude raconte à son ami une aventure qu'il a vécue (ex. 41) et dont on nous présente une scène (la scène 55) plus tard selon la chronologie de l'œuvre. Cependant, la scène ne nous montre que le début de cette aventure. En même temps, la conversation (qui se manifeste plus tôt dans la succession des plans) présente les conséquences de cette situation. Ainsi, on apprend la suite de l'évènement à travers les mots de Claude, à travers un dialogue qu'il a avec un ami. Ce type de stratégie narrative, dans laquelle on apprend des choses à travers le dialogue, se manifeste dans plusieurs scènes, le film ne nous montre pas les dénouements. Nous constatons la même chose en ce qui concerne la mort de Catrine : Claude raconte à Wiana de quelle manière cela est arrivé. Les images de la chambre d'hôtel à Glasgow embrouillent seulement la compréhension et ne disent rien directement. La mort de Claude à la fin de l'œuvre est l'un des dénouements que l'on nous présente dans une façon directe, mais même quant à cela, on peut remarquer que l'image n'est pas aussi transparente que le scénario décrit : « Les techniciens sont réunis, silencieux, dans une des pièces du Centre. [...] Le médecin vient d'entrer. Son accablement laisse entendre que Ridder vient de mourir » (JTA : 220).

ex. 41 Ridder avec un ami. Dans le T.E.E. Leur conversation fait allusion à une aventure dont on verra le début sans savoir quel en fut le dénouement. La conversation nous l'apprend. (JTA : 151)

Par surcroît, relativement à la scène 84 et à la scène 55 dans l'œuvre, on peut constater que Claude imagine la jeune femme dont il vient de parler dans son bureau dans la scène 56 (à 17 h) qui est la scène suivante à la scène 84 dans la succession des épisodes dans l'œuvre. En relatant une histoire que l'œuvre ne rend visible que plus tard, on renverse la représentation et l'imagination, c'est-à-dire la figuration de la scène elle-même et l'image mentale que Claude a de cette scène ainsi que l'image que la conversation entre les personnages peut créer. À cet égard, cela fonctionne comme la lecture d'un livre dans lequel les descriptions créent des images mentales chez les lecteurs, car ils n'ont pas de support visuel. Nous pouvons observer la même chose dans les autres épisodes que l'on répète ou dans les épisodes imaginés de l'œuvre, car ils font bouger l'imagination des spectateurs pour faire le lien entre les différentes séquences ainsi qu'entre les séquences réelles et imaginaires de Claude. Car en plus de scènes segmentées et répétées qui compliquent la compréhension, on les mélange avec les rêves de Claude.

En analysant l'œuvre, nous observons parmi les séquences dans lesquelles Claude est en train de « voyager », les épisodes rêvés, autant dire que Claude voyage également dans ses rêves. Dans le scénario, ces scènes sont marquées comme rêvées avec des explications pour elles (par ex. 42), et, dans le film, il n'y a pas d'indices qui distingueraient la réalité vécue par le protagoniste de ses scènes rêvées. Cependant, le contenu des rêves de Claude est souvent assez fantastique ou plutôt assez absurde pour le distinguer de la réalité, mais pas toujours. Par exemple, il se trouve des scènes imaginées, des cauchemars de Claude qui manipulent les spectateurs car ils ont l'air d'une réalité possible. De telles scènes sont la scène 100 et la scène 102. La scène 100 nous montre Claude et Catrine dans la chambre d'hôtel de Glasgow que nous avons déjà vu plusieurs fois dans différents moments (les scènes 91), mais cette fois, on nous présente une différence : le chauffage à gaz s'éteint sous les yeux de Claude. Ainsi, la vraie histoire reste obscure pour les spectateurs du film, car on ne peut pas facilement discerner cet épisode du réel. Dans le scénario, le texte explique pourtant qu'il s'agit d'un rêve (ex. 43). Puis, la scène 102 est un rêve de Claude qui représente Catrine racontant comment elle ne se réveille plus au milieu de la nuit (elle est morte à ce moment dans l'histoire d'après la date dans le scénario). Évidemment, le film n'est pas aussi transparent : en observant la scène, rien n'indique visiblement que ce soit un rêve. Qui plus est, puisqu'il se trouve des séquences imaginaires du protagoniste dans l'œuvre, on peut avoir des doutes sur la réalité des scènes dans le film qui se sont vraiment passées (selon le scénario).

ex. 42 Ridder traverse une période difficile : travail pénible, ingrat et intensif. Il en rêve parfois. C'est un de ces rêves stupides et obsessionnels qui trahissent les soucis de la veille, qui sont aussi ceux du lendemain. (JTA : 153)

ex. 43 Ridder rêve dans la chambre de Glasgow. Il rêve qu'il voit le radiateur à gaz s'éteindre. Un bruit bizarre, sans grand rapport avec la réalité. (JTA : 197)

Au total, il y a douze scènes rêvées dans le scénario dont une n'a pas été tournée. La plupart des rêves se manifestent dans la deuxième partie de l'œuvre jusqu'à la fin, donc plus l'œuvre avance, plus Claude tombe dans son imagination. Il se trouve également une scène simplement imaginée (pas rêvée) dans l'œuvre (la scène 56 à 17 h), dans laquelle Claude rêve dans son bureau, que l'on a déjà mentionnée. Nous remarquons aussi quelques épisodes qui semblent être produits par l'imagination de Claude, mais ne le sont pas. On peut donner pour exemple la scène 89 où une personne

avec le masque d'un monstre ouvre la porte à Claude. À première vue, on dirait qu'il ne s'agit pas de la réalité, mais la scène est en effet construite dans cette façon pour avoir l'air fantastique : « Il [Claude] agit comme si tout avait été prévu d'avance alors que la scène, pour le spectateur non prévenu, peut paraître cauchemaresque » (JTA : 189). On peut constater la même chose dans les scènes 14 et 105 où le milieu du travail et du bureau représentent un vrai cauchemar (ex. 32 ; ex. 33), comme nous l'avons noté en examinant la thématique de l'œuvre.

Puisque les scènes que l'on nous montre émanent de la mémoire de Claude, il est logique qu'elles ne se manifestent pas dans un ordre chronologique. En plus de cela, la mémoire peut mélanger la réalité et l'imagination. À titre d'exemple, il y a des rêves dans l'œuvre qui déplacent les personnages déjà vus dans une situation différente comme dans la scène 99 où on observe l'inspecteur de police de Glasgow et la fille du bain chez Claude. De même, la scène 54 (le jour) et la scène 69 incluent le même employé que nous avons rencontré dans la scène 14 qui s'est passée dans la réalité. Cependant, cela est visible seulement dans le film, car le scénario ne précise pas que ce soient exactement les mêmes personnages (sauf pour l'inspecteur de police dans la scène 99). Nous pouvons relier la mémoire et la forme de l'œuvre, car la forme est construite par la mémoire du protagoniste. La manière dont on se souvient des choses et des situations est subjective et ambivalente, elle ne présente pas la vérité absolue. Pour cette raison, le film est ambivalent et n'est pas lucide sur de nombreux points, même si le scénario explique plus précisément ce qui se passe. La façon de raconter l'histoire à travers les fragments d'une vie soutient le fonctionnement de la mémoire et le processus de se rappeler les moments avec la subjectivité qui les accompagne. Claude est en train de voyager dans les épisodes de son passé ainsi que dans les épisodes construits à partir de la réalité (ses rêves). L'ordre des séquences se base sur comment il les imagine et les associe.

### 2.2.3. La présentation

Comme on l'a déjà remarqué, le texte de *Je t'aime, je t'aime* est assez explicatif et l'histoire est donc plus intelligible en lisant le scénario. Les précisions sur le temps, le lieu et le contexte présentes dans le texte sont nécessaires pour le tournage du film et nous donnent en même temps l'occasion d'analyser l'œuvre d'une façon plus complète. Dans un film comme celui-ci, le décor est l'un des éléments à partir duquel

nous pouvons distinguer et mettre en corrélation les situations de différents épisodes. Cela peut être par exemple la tapisserie, les tableaux, les alentours ou les vêtements qui nous aident à relier les points. Par exemple, Claude a une couverture rouge chez lui qui fonctionne comme un point de repère pour les spectateurs du film. On la remarque quasiment chaque fois quand l'action a lieu dans son appartement, même quand il s'agit de ses rêves. Ce détail permet de s'orienter parmi les scènes (mais pas entre la réalité et l'imagination). Toutefois, il est plus compliqué d'essayer de remettre les scènes dans l'ordre, parce que cela émane du contexte et des conversations qui ne sont pas toujours suffisamment instructives.

Nous tenons à préciser que même s'il s'agit des souvenirs de Claude, le film ne les présente pas à travers son regard. La majorité des scènes sont construites depuis un point de vue zéro, Claude étant presque toujours présent dans la séquence et au centre du plan. Il n'y a que deux scènes dans le film qui sont présentées à travers les yeux de Claude, à partir d'un point de vue interne. Ce sont la scène 73 dans laquelle nous voyons un gros plan<sup>13</sup> du visage d'une femme dans le tramway et la scène 50 (le jour) où Claude imagine un homme dans une cabine téléphonique remplie d'eau. Cette dernière est la seule scène d'imagination qui n'inclut pas Claude dans l'action et se manifeste de son point de vue.

Les scènes que Claude imagine dans la sphère nous montrent principalement sa vie avant la tentative de suicide, mais de façon intéressante, il y a parmi elles également deux épisodes qui représentent les morceaux de son séjour dans le Centre de Crespel avant l'expérience. Dans ces cas, on nous les présente sous un autre point de vue selon le scénario (ex. 44 ; ex. 45). Ce sont la scène 5 (à 12 h 30) et la scène 8 (à 16 h). La répétition de la scène 5 est la même en ce qui concerne le dialogue, mais dans le film, la caméra se focalise plus sur Claude et sur son expression. La répétition de la scène 8 est juste un peu plus longue dans le dialogue et on nous présente également un autre angle de caméra : la séquence originale utilise un plan d'ensemble<sup>14</sup> (les personnages avec l'environnement qui les entoure) et la reprise nous montre les personnages à

---

<sup>13</sup> Pour la définition, consulter l'Annexe 1.

<sup>14</sup> Pour la définition, consulter l'Annexe 1.

travers un plan américain<sup>15</sup> (où on se concentre sur les personnages). Donc, bien que le dialogue ne se distingue pas en grande partie dans le film dans ces deux reprises, la différence se manifeste surtout dans l'image et dans la manière dont on construit un plan.

ex. 44 Ridder revit une scène qui s'est déroulée quelques jours avant l'expérience. C'est une scène que nous avons donc déjà vue, mais en séquence objective, alors que cette fois nous la voyons à travers le regard de Ridder. Les mots déjà entendus peuvent même rendre un son différent. (JTA : 147)

ex. 45 On aura vu le début de cette scène, mais rien que le début, les trois premières répliques seulement. Le reste appartient à une réalité que Ridder a vécue, mais que le spectateur n'a pas eu l'occasion de voir. (JTA : 175)

---

<sup>15</sup> Pour la définition, consulter l'Annexe 1.

### 3. La forme et l'image

Dans cette dernière partie, nous effectuons également une comparaison entre les deux œuvres du corpus. Puis, on se concentre sur l'importance de la forme en relation avec la manifestation de l'imaginaire des personnages et plus précisément sur le caractère imaginaire et illusoire des œuvres du corpus.

#### 3.1. La comparaison entre les deux œuvres

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'analyse de deux œuvres produisait des résultats différents, parce qu'elles fonctionnent sous des forces thématiques et visuelles distinctes. L'étude entre les films et les scénarios nous a amené sur des voies séparées, car il y avait des éléments plus marquants que d'autres. Pourtant, il se trouve des aspects entre lesquels on peut faire un lien, ce qui nous permet de même de rapprocher les deux œuvres et de trouver quel rôle joue l'écriture dans l'image cinématographique de *L'Année dernière à Marienbad* et de *Je t'aime, je t'aime*. Donc, nous essayons maintenant de comparer les œuvres d'une manière cohérente, en utilisant les mêmes critères, pour faire une synthèse de tout ce que l'on a remarqué en examinant le scénario et le film côte à côte. Pendant les comparaisons distinctes, dans la partie précédente, nous avons analysé les œuvres selon leurs propres codes et leur propre fonctionnement, mais afin de les mettre en relation, on les observe dans une façon générale, autrement dit, en construisant une vue d'ensemble de la thématique, de la forme et de la présentation. Étant donné que nous étudions les deux œuvres ensemble, on utilise dans cette partie les abréviations *Marienbad* et *Je t'aime* pour ne pas rendre le texte trop lourd.

##### 3.1.1. La thématique

Dans l'ensemble, l'objectif de notre travail n'est pas d'examiner profondément la thématique ou de rapprocher les deux œuvres par rapport à leurs éléments thématiques, car ce n'est pas tout à fait comparable, mais il serait néanmoins intéressant de voir quels sont les sujets récurrents et où ils nous amènent par rapport aux œuvres d'une manière individuelle. Alors, à propos de la thématique, nous pouvons dire que les deux œuvres diffèrent dans une grande mesure. Principalement, cet écart émane certainement de la différence entre le style de deux écrivains. *Je t'aime* est plus centré

sur la thématique, y compris le milieu de travail et l'histoire de deux protagonistes tandis que l'on ne nous présente pas vraiment la thématique et le contexte derrière la rencontre et la relation de X et A dans *Marienbad*. Nous ne savons rien sur les protagonistes ni pour quelle raison ils sont dans cet hôtel et pourquoi il leur faut partir. Effectivement, cette œuvre se base exactement sur l'inconnu : les personnages sont anonymes, les raisons pour leurs actions sont inconnues tout comme l'avant et l'après de ce que l'on nous montre dans l'image. *Marienbad* n'est alors pas censé présenter un lieu et des personnages concrets comme nous voyons dans *Je t'aime*, qui dépeint une histoire quasiment complète de la vie du protagoniste. Ce que l'on peut pourtant dire, c'est que les deux intrigues portent sur une histoire entre un homme et une femme. Dans *Je t'aime*, les étapes de l'histoire d'amour entre Claude et Catrine sont claires et visibles alors que l'on pourrait imaginer des choses contradictoires concernant la relation entre X et A dans *Marienbad*. Mais pour Resnais, cette œuvre est pourtant une histoire d'amour : « pour moi, c'est un film sur les incertitudes et les joies et les douleurs de la passion amoureuse [...] pour moi, c'est un film d'amour, purement et simplement » (INA : 1980).

De surcroît, en ce qui concerne les similitudes, on remarque que l'espace constitue dans les deux cas un environnement labyrinthique dont il semble impossible de s'échapper. Claude est coincé dans la sphère et dans ses images mentales et l'hôtel de *Marienbad* se présente comme un lieu « où des couloirs interminables succèdent aux couloirs » (LADM : 24) et dans lequel l'imagination des protagonistes est en train de se bloquer. On pourrait dire que les deux histoires portent également sur la mort : ce qui déclenche l'intrigue dans *Je t'aime*, c'est la tentative de suicide du protagoniste, de la même manière que finit sa vie et l'œuvre. La conception de la mort dans *Je t'aime* est pourtant beaucoup plus transparente que dans *Marienbad* où il n'y a pas d'explications. Nous pouvons seulement supposer, la perception dépend de chaque spectateur, comme le décrit Resnais : chaque solution est bonne (INA 2010). L'image du film transmet certainement une ambiance froide et figée ; dans le texte et le dialogue, on perçoit des allusions à la mort, comme si on était déjà parmi les morts : « [Le comédien :] [...] cet hôtel lui-même, avec ses salles désormais désertes, ses domestiques immobiles, muets, morts depuis longtemps sans doute » (LADM : 31) ou « [Voix de X :] [...] Je vous ai dit que vous aviez l'air vivante » (LADM : 70). Au surplus, nous pouvons avoir l'impression que l'homme est venu pour emmener la

femme vers l'au-delà. Étant donné que A est très réticente à être la personne dont X se souvient et qu'elle ne veut pas vraiment partir avec lui, ceci peut être une explication possible. Robbe-Grillet (1993 : 14) précise :

Après une dernière tentative pour se dérober encore, [...] elle semble accepter d'être celle que l'inconnu attend, et de s'en aller avec lui vers quelque chose, quelque chose d'innommé, quelque chose d'autre : l'amour, la poésie, la liberté... ou, peut-être, la mort...

En plus de cela, ce qui est caractéristique de la filmographie de Resnais et ce qui domine également la progression du récit dans les œuvres analysées, c'est l'exploitation des éléments thématiques comme l'exploration du temps et de la mémoire, avec le côté imaginaire et illusoire qui les accompagne. Dans *Je t'aime*, Claude est en train de voyager littéralement dans le temps, mais comme nous l'avons observé, il explore son temps à lui, il se rappelle les moments de son passé et revit même quelques épisodes rêvés. *Marienbad* nous présente un espace mental qui se compose des séquences réelles et imaginaires dérivées de l'imagination des protagonistes comme si elles s'étaient passées l'année dernière. Dans les deux cas, nous remarquons une opposition entre la réalité et l'imaginaire ainsi qu'une opposition entre le présent et le passé. Il y a un certain espoir dans les deux œuvres de se trouver dans le passé ou de le revivre, car le présent manque de quelque chose ou plutôt de quelqu'un, lié à la relation émotionnelle. Puis, le contraste entre l'imaginaire et le réel est important, car cela émane du fonctionnement de la mémoire qui peut être ambivalente et illusoire. Cela nous amène à la forme des œuvres, parce qu'elle est construite par la façon dont les protagonistes imaginent les épisodes que l'on nous montre.

### 3.1.2. La forme

Les deux œuvres se démarquent par leur structure distincte qui entraîne un assemblage des séquences et un manque de linéarité. Comme nous l'avons constaté, *Je t'aime* se compose des fragments mélangés de la vie du protagoniste et *Marienbad* est construit à partir de différentes scènes entre les protagonistes et les autres personnages dans l'œuvre, également mélangées sans liens de causalité et sans rapports temporels. Il est plus facile de distinguer les scènes dans *Je t'aime*, car elles ne se ressemblent pas autant que les séquences de *Marienbad*. Le scénario de *Je t'aime* est structuré, incluant



les indices nécessaires pour faire la différence entre les scènes, l'écriture pour *Marienbad* n'est au contraire pas structurée, sans possibilité de facilement distinguer les épisodes. Les épisodes dans les œuvres sont soit réels (vraiment passés), soit imaginaires (seulement imaginés) : concernant *Je t'aime*, ce sont les rêves du protagoniste qui présentent d'une manière la vision fictive ; l'espace de *Marienbad* est principalement une vision imaginée : la plupart des épisodes sont imaginés par les protagonistes. En ce qui concerne *Je t'aime*, on peut effectivement dire que les scènes qui se montrent à l'image pendant que Claude est dans la sphère, sont comme imaginées par lui, car il est en train de revivre les épisodes de sa vie qui se sont déjà passés (même si l'intrigue implique un voyage dans le temps, il s'agit plutôt d'une imagination sans les implications d'un voyage temporel au sens de la science-fiction, sauf sa mort à la fin). Même les épisodes réels que Claude revit dans *Je t'aime* sont des constructions de sa mémoire, donc, on pourrait juste souligner la prédominance de l'imaginaire dans cette œuvre.

Dans les deux cas, il peut être compliqué de différencier les séquences imaginaires des personnages de ce qui se passe réellement entre les personnages. En regardant les films, les éléments illusoires de certains épisodes peuvent donner l'impression d'une totalité imaginaire. Cependant, comme nous l'avons examiné, le scénario de *Je t'aime* précise la différence entre une rêve et une réalité vécue tandis que le texte de *Marienbad* ne spécifie que quelques fois le caractère illusoire d'une scène. Au surplus, on peut distinguer la majorité des séquences rêvées dans *Je t'aime* à partir de l'image alors que cela est plus difficile dans une œuvre comme *Marienbad*. Néanmoins, bien que *Je t'aime* soit une œuvre un peu plus traditionnelle et transparente que *Marienbad*, relativement au scénario comme au film, il y a beaucoup d'éléments qui se font remarquer comme caractéristiques à Resnais, surtout liés à la manière dont on construit l'histoire à partir de la forme.

La succession des épisodes est également un aspect comparable dans les deux œuvres : elle se base sur des rapports émotionnels et personnels de Claude dans *Je t'aime* et la succession des scènes dans *Marienbad* est de la même façon fondée sur des liens mentaux. De cette manière, les enchaînements entre les scènes dans *Marienbad* reposent sur les éléments qui rappellent d'autres séquences dans l'imagination des personnages et dans *Je t'aime*, les épisodes-souvenirs se succèdent à partir des liens

que fait l'imagination du protagoniste, même si on ne les remarque pas toujours (la succession peut sembler assez arbitraire en dehors de l'imagination de Claude). Les rapports entre les séquences qui se suivent sont souvent visuels et visibles dans l'image du film, surtout en ce qui concerne l'image de *Marienbad*. Par surcroît, un autre aspect important est la répétition qui se manifeste dans les deux œuvres. Nous constatons que l'on répète les mêmes épisodes à des moments différents pour cacher les dénouements, pour embrouiller les spectateurs ou pour présenter des variations possibles d'une scène. Par ailleurs, dans les deux œuvres, nous remarquons que les épisodes imaginés sont encadrés par une introduction et une fin reliées, séparées structurellement des séquences principales qui se trouvent au centre du récit. En d'autres termes, les œuvres commencent et se concluent par la même unité d'intrigue et au milieu, on nous présente les scènes de l'imagination. Les épisodes qui dépeignent la vie de Claude sont encadrés par ce qui se passe avant l'expérience au Centre de Crespel et par ce qui arrive après cette expérience. Les séquences dans *Marienbad* sont encadrées par la scène présentant la pièce de théâtre, qui constitue en même temps la fin de l'histoire. Les deux fonctionnent comme des cadres pour des images mentales.

Tout compte fait, les deux œuvres emploient deux structures différentes pour montrer la même chose : le monde mental. Il s'agit de deux façons de présenter les scènes qui n'auraient pas de manifestation matérielle (pourtant, elles se manifestent dans l'image cinématographique). Autrement dit, ces images existent seulement dans l'imaginaire des personnages : *Je t'aime* nous montre les souvenirs de Claude d'événements passés et *Marienbad* présente les épisodes imaginés des protagonistes. D'ailleurs, les scènes de retour imaginées dans *Marienbad* sont présentées comme si elles s'étaient passées l'année dernière, comme s'il s'agissait de la mémoire. Cependant, il peut toujours être question de l'imagination, comme l'explique Robbe-Grillet (1993 : 14-15) : « Quant au passé que le héros introduit de force dans ce monde clos et vide, on a l'impression qu'il l'invente, au fur et à mesure qu'il parle, ici et maintenant. Il n'y a pas d'année dernière ». Dans les deux œuvres, nous remarquons le rapport entre la forme de celles-ci et la manifestation de l'imaginaire des personnages : la mémoire et l'imagination d'où émanent les images présentées sont ambiguës et subjectives, peuvent être trompeuses, mélangent des éléments et ne se manifestent pas dans un ordre chronologique.

### 3.1.3. La présentation

Nous avons constaté plus haut que les scénarios des deux films se distinguaient considérablement. Le scénario de *Je t'aime* est plus focalisé sur le dialogue, plus structuré et plus transparent : il fournit des précisions temporelles et contextuelles en plus des indices sur le caractère illusoire des scènes, ce que *Marienbad* ne contient pas, pour la plupart. On a vu que pour Sternberg, il était important de procurer les mots et le dialogue alors que Robbe-Grillet construisait tout un espace cinématographique et technique en se basant sur les rapports de l'imagerie qui font le film. De là, nous constatons également que *Je t'aime* comprend plus d'éléments thématiques et moins d'aspects visuels tandis que *Marienbad* se concentre principalement sur les éléments de l'image et beaucoup moins sur la thématique. En conséquence, *Je t'aime* est un film dans lequel les conversations, les personnages et l'histoire sont plus importants que l'esthétique et l'image, *Marienbad* est un film où le visuel joue le plus grand rôle. Nous percevons une opposition entre l'action et l'image : ce que l'on fait et dit (*Je t'aime*) vs ce que l'on montre visuellement (*Marienbad*).

En même temps, nous tenons à faire remarquer que même si *Marienbad* est une œuvre qui incorpore plein d'éléments visuels et se base sur des rapports entre les images, on apprend l'histoire à travers le monologue et les conversations entre les personnages comme dans *Je t'aime*. C'est-à-dire que dans les deux cas, on ne montre seulement pas les situations dans l'image cinématographique, on les décrit à travers le monologue ou le dialogue avant que ces épisodes ne se manifestent à l'image du film. Le monologue de X est prédominant dans *Marienbad* pour décrire les situations et dans *Je t'aime*, nous apprenons les événements grâce aux conversations entre les personnages. En ce qui concerne *Je t'aime*, nous avons examiné plus haut la façon dont Claude racontait un épisode de sa vie à un ami : c'est seulement après les deux fragments de conversation que l'on nous présente cette aventure-là dans l'image. On a constaté la même chose par rapport à la mort de Catrine à Glasgow : la conversation entre Claude et Wiana chez celle-ci nous éclaire sur les circonstances de la mort de Catrine et le premier fragment de dialogue est présenté avant que l'on ne montre la chambre d'hôtel à Glasgow. Quant aux vacances du premier épisode du « voyage dans le passé » de Claude, répétées de nombreuses fois, il en parle plus tôt (la scène 5 à 16 h) au chef du Centre. De même, Claude et Catrine parlent de leur rencontre dans la scène 17, nous

la voyons plus tard selon la chronologie de l'œuvre, dans la scène 15. Pour donner un autre exemple, depuis le début de l'œuvre, on sait que Claude a essayé de se tuer, mais la représentation de son suicide ne se montre qu'à la fin de son « voyage » et du film. Ce genre de représentation est naturellement lié au renversement de la chronologie des scènes (on parle d'un évènement après son arrivé), mais de toute manière, nous apprenons les détails et les dénouements des épisodes à travers le dialogue entre les personnages.

Au sujet de *Marienbad*, comme nous l'avons déjà analysé, la voix off de X (son monologue) décrit les situations dans l'œuvre. À travers ses descriptions, on apprend le contexte de plusieurs épisodes. Il arrive souvent qu'il décrive un épisode avant que l'on ne le montre à partir de sa description. On peut donner pour exemple les scènes 21 et 22 : dans la première séquence, X raconte ce qu'ils faisaient et ce dont ils parlaient avec A sur la balustrade à côté de la statue et pendant la séquence suivante, nous voyons cette même scène dans l'image avec les voix in correspondantes. Pareillement, la scène 28 présente le contenu de l'épisode suivant. Ce type de description ne se manifeste pas seulement tout près de sa mise en image : par exemple, pendant la scène 31, on remarque que la voix off de X décrit une séquence dans laquelle A casse le talon de sa chaussure. Ce même épisode se présente à l'image pendant la scène 60. La voix off de X décrit les séquences alors même qu'elles s'affichent sur l'écran, comme dans la scène 87. De plus, à propos des éléments visuels qui apparaissent dans l'œuvre, il y a une séquence (la scène 57) où A décrit le tableau dans sa chambre, qui se montre plus tard dans l'image, dans la scène 67. La même chose arrive dans la scène 17, pendant laquelle X décrit la statue pour la première fois. Dans *Marienbad*, le fait de renverser la description de la scène et sa figuration est lié au décalage dont nous avons parlé antérieurement et également à la révélation qui est censée se manifester après les descriptions persuasives de X. La manière de présenter les épisodes comme s'ils s'étaient passés soutient le renversement de la représentation et la description par rapport à la chronologie comme dans *Je t'aime*.

Qui plus est, la façon dont les œuvres présentent les situations implique l'imagination des spectateurs. D'abord, il est nécessaire de faire courir l'imagination pour pouvoir distinguer les épisodes réels des épisodes imaginaires. En outre, les scènes dont on parle, mais que l'on ne montre pas, créent déjà une image chez les spectateurs. Dans

les deux œuvres, on incorpore à la fois la description de l'évènement et la mise en images de l'évènement lui-même, la description se manifestant majoritairement avant la représentation. Cela permet de créer une imagerie à travers la description comme dans une œuvre littéraire. Dans un livre, tout est description au sens large, tout peut créer des images chez les lecteurs. Puisqu'il y a déjà des images dans un film, les descriptions ne sont pas toujours nécessaires pour raconter une histoire. Néanmoins, dans les œuvres analysées, nous avons constaté qu'il se trouvait des descriptions pour de nombreux épisodes, surtout concernant les séquences les plus importantes. Sur ce point, les descriptions se révèlent pendant les conversations entre les personnages (bien que dans *Marienbad*, ce soit X qui parle pour la plupart du temps en conversation avec A).

Pour revenir à ce qui concerne les écrits pour les deux films, le scénario de *Je t'aime* éclaire sur le film beaucoup plus que le scénario de *Marienbad*. D'ailleurs, le scénario de *Je t'aime* est un peu plus autonome que le texte de *Marienbad*, parce qu'il peut être difficile de trouver les séquences correspondantes à partir d'un scénario qui se focalise sur les rapports de l'image. Cependant, le texte de *Je t'aime* est un scénario traditionnel et le texte de *Marienbad* est un ciné-roman qui a des fonctions et caractéristiques différentes, comme on l'a examiné plus haut : en incorporant le langage technique et le langage littéraire avec toutes les précisions nécessaires pour le tournage du film, le ciné-roman *Marienbad* construit un film à travers l'écriture. Deux espaces différents, l'espace littéraire et l'espace cinématographique, fusionnent dans le ciné-roman et représentent la multitude d'aspects qui entourent l'image du film. Si on observe les films à part leurs scénarios, ils sont tous les deux un peu déroutants et complexes, par rapport à l'absence de chronologie et de contexte. Nous pouvons dire qu'ils ont un niveau similaire d'abstraction et cela vient essentiellement de la forme et de la manifestation de l'imaginaire des personnages, qui implique également l'imagination des spectateurs. Au sujet de *Je t'aime*, Christian Zimmer propose même que :

Chacun de ces instants [les retours] est un départ possible pour le film, chacun d'entre eux *est* le film, puisqu'à partir de lui, nous avons chaque fois la faculté de construire l'histoire avec les éléments épars qui nous ont été fournis. Plus encore que *Marienbad* et *Muriel*, *Je t'aime, je t'aime* est un film *ouvert* : dès la première image qui suit l'exposition, la collaboration active du spectateur est requise par le cinéaste. (Note sur *Je t'aime, je t'aime* par Christian Zimmer, Prédal 1968 : 203)

## 3.2. Le caractère illusoire d'une image

Dans la suite, on conclut l'analyse en présentant de quelle façon le caractère illusoire des images dans les œuvres du corpus est lié à la forme, on résume également quel rôle joue l'imagination des personnages ainsi que des spectateurs et la manière dont on reproduit la réalité dans les films examinés.

### 3.2.1. L'importance de la forme

On imagine très bien, à la limite, une scène où les paroles et les gestes seraient particulièrement anodins et disparaîtraient tout à fait dans le souvenir du spectateur, au profit des formes et du mouvement de l'image, qui auraient seuls de l'importance, qui sembleraient seuls avoir une signification. C'est ce qui fait, justement, que le cinéma est un art : il crée une réalité avec des formes. C'est dans sa forme qu'il faut chercher son véritable contenu. (Robbe-Grillet 1993 : 8)

Comme le décrit Robbe-Grillet, la composition formelle est ce qui se fait remarquer dans un film, car l'image cinématographique ne comprend pas seulement ce que les personnages font et disent. Il y a beaucoup d'éléments qui entourent une image du film et qui aident à créer la signification et la progression du récit. La structure est l'un des éléments qui permet de raconter l'histoire d'une manière ou d'une autre. Comme nous l'avons constaté dans les parties consacrées à la forme, la structure est au centre du travail de Resnais et également l'un des aspects les plus importants dans notre étude. La forme est ce qui construit vraiment l'œuvre aux yeux de Resnais : « pour communiquer quelque chose, il faut passer par les formes » (L'Arc 1990 : 98). La composition des œuvres analysées a un fort rapport avec la narration, avec la façon dont on raconte une intrigue, parce que l'on construit l'histoire à travers des formes différentes : premièrement, l'histoire de la vie de Claude se révèle à partir de fragments de ses souvenirs présentés dans un ordre personnel et arbitraire. Au sujet de la succession des épisodes dans cette œuvre qui se base sur la manière dont le protagoniste les associe, Resnais indique qu'« [i]l est plus réaliste de raconter l'histoire dans un *ordre affectif* » (Benayoun 2008 : 131).

En deuxième lieu, l'intrigue dans *Marienbad* se révèle à travers des épisodes imaginés et réels dont la succession se base sur des enchaînements mentaux, qui sont d'ailleurs très visuels. Dans les deux cas, la composition formelle permet de créer un espace qui

est caractéristique à l'imaginaire des personnages : elle représente la façon dont fonctionnent la mémoire et l'imagination. Donc, nous voyons que la structure est essentielle en construisant l'espace imaginaire de l'œuvre. Comme on l'a examiné précédemment, cet environnement se montre surtout labyrinthique d'où il peut être difficile de trouver la sortie. En plus, les images mentales et les souvenirs pourraient continuer et répéter jusqu'à l'infini, de la même façon que les deux œuvres. Dans un entretien, Resnais précise par rapport à *Marienbad* que « Robbe-Grillet et moi nous avons eu l'idée que le film devait être *continu*, qu'il ne s'arrêterait jamais » (Benayoun 2008 : 250).

Alors, dans *Je t'aime* ainsi que dans *Marienbad*, il s'agit de l'imagination des personnages que l'on voit se révéler dans l'image. Elle crée en grande partie le contenu de ces œuvres. En ce qui concerne les séquences imaginées, Resnais tient à préciser que « ce qu'on voit ce qu'on entend, ne suffit pas. Il y a aussi ce qu'on imagine, et ce que les personnages eux-mêmes imaginent. Toutes les associations qui représentent le côté "rêve" de la vie. » (L'Arc 1990 : 97) Cependant, la manifestation de l'imagination des personnages ne signifie pas que l'on nous présente les images d'un point de vue interne. En majorité, les épisodes s'affichent sur l'écran depuis un point de vue extérieur. Nous avons remarqué que l'espace constituait dans les deux cas un environnement labyrinthique. De là, on peut dire que c'est le monde mental qui attrape les personnages et qui se montre comme un espace inextricable. Au surplus, en examinant *Je t'aime*, nous avons remarqué que la forme de l'œuvre et le contenu des épisodes avaient un rapport notable : l'assemblage formel permet de montrer des séquences quasiment sans importance dans la vie du personnage principal, car il s'agit d'un flux de fragments sans contexte et, en plus, ils émanent de la mémoire du protagoniste qui en général ne relève pas seulement les moments les plus marquants. À propos de *Marienbad*, Resnais et Robbe-Grillet (1961 : 54) indiquent que « [l]a présente tentative espère [...] construire une œuvre sur une autre architecture que celle d'une "histoire", inventer des formes capables de passionner le spectateur, [...] par le seul pouvoir de forme, en dehors de toute signification extérieure ». C'est la forme particulière qui crée cette œuvre et la signification est fondée sur l'imaginaire des personnages.

Relativement à la forme du film, on remarque l'importance du montage et de l'assemblage, comme le précise Resnais : « je pense que le montage est de la mise en scène presque au même degré que le tournage » (Martin 1964 : 77). Autrement dit, l'assemblage crée l'œuvre dans une grande mesure. Comme on l'a déjà noté, il croit que « [l]a liberté, au cinéma, vient de la succession, de l'assemblage. Au fond, le passage de la réalité à l'imaginaire se fait surtout quand on monte le film. » (L'Arc 1990 : 97) De cette manière, Resnais utilise la liberté qui vient de l'assemblage pour construire un espace imaginaire qui peut être illusoire et qui n'est pas chronologique ni facilement compréhensible.

Dans l'analyse consacrée à *Je t'aime*, nous avons constaté que c'est « un film où le montage devient outil philosophique, manipulation dialectique du tout premier degré » (Benayoun 2008 : 131). On a également remarqué de quelle façon le fait de présenter seulement des fragments d'épisodes ainsi que de les mélanger avec des épisodes rêvés embrouille les spectateurs et laisse les révélations à la fin de l'œuvre, pour créer plus de suspense et peut-être, pour manipuler les spectateurs. À l'inverse, quant à *Marienbad*, nous avons noté le côté participatif de ce film : « Le film est fait pour cinquante pour cent de ce que l'on montre sur l'écran et pour le reste des réactions et de la participation du spectateur » (Le Monde 1961). En conséquence, l'interprétation de chacun joue un grand rôle dans le visionnage et la compréhension du film. Nous voyons que d'une part, le visionnage nécessite la participation active du spectateur et d'autre part, on le manipule. D'après Oms (1988 : 31), « [l]e cinéma d'Alain Resnais [...] relève d'une composition aléatoire [...] donnant au spectateur un statut actif de créateur néanmoins manipulé, très différent du statut passif privilégié par la conception hollywoodienne du spectacle ». On a également observé que les deux œuvres présentaient une description pour de nombreux épisodes qui figuraient dans l'image. Par rapport à la participation du spectateur, la manière de décrire et de présenter les scènes avant que l'on ne les montre à l'image, crée une imagerie à partir d'une description.

### 3.2.2. Reproduire la réalité

Le propre du film de fiction est de représenter quelque chose d'imaginaire, une histoire. Si l'on décompose le processus, on s'aperçoit que le film de fiction consiste en une double représentation : le décor et les acteurs représentent une situation qui est la fiction,



l'histoire racontée, et le film lui-même représente sous forme d'images juxtaposées cette première représentation. Le film de fiction est donc deux fois irréel : il est irréel par ce qu'il représente (la fiction) et par la façon dont il le représente (images d'objets ou d'acteurs). (Aumont *et al.* 1986 : 70)

Dans ce paragraphe, qui fait partie de l'ouvrage *L'Esthétique du film*, Aumont *et al.* décrivent le côté fictif d'un film. Nous constatons que la représentation de l'histoire imaginée par l'auteur crée la première irréalité dans un film. Cette histoire est alors présentée à travers les images qui représentent l'autre irréalité du film. À ce sujet, on pourrait dire qu'une œuvre littéraire présente seulement la première irréalité : elle représente une histoire imaginée, mais ne la présente pas à travers les images. En revanche, la manière de décrire et de présenter une intrigue imaginée dans un livre crée des images chez les lecteurs qui peuvent différer par rapport à chacun, il n'y a pas de support visuel. La deuxième irréalité qui est caractéristique aux films, se base sur la représentation qui émane des images. Les images cinématographiques montrent beaucoup plus que les descriptions dans un écrit, donc elles requièrent moins d'imagination de la part de ce qui est en face de l'œuvre. Comme l'explique Resnais :

Peut-être faudrait-il dire, alors, que le cinéma se distingue du roman en ce qu'il est déjà une lecture. Quand un romancier écrit : « Ils étaient dans un jardin » ou « X pensait sans doute ceci... », il laisse au lecteur le soin d'imaginer un jardin déterminé, de choisir entre telle ou telle interprétation. Le cinéaste lui, doit choisir, puisqu'il montre le jardin et les personnages. À l'écran, l'hésitation n'est pas possible. Il y a une évidence de l'image : on ne tournera pas dans n'importe quel jardin, et on ne montrera pas le jardin sous n'importe quel angle. Ce choix, cet angle demandent une justification : ou plutôt, ils sont une justification. (L'Arc 1990 : 95)

Pourtant, nous avons observé de quelle façon les œuvres analysées de Resnais créent la nécessité pour la participation du spectateur, ce qui signifie également que chaque solution et chaque interprétation se distinguent, bien que dans une œuvre cinématographique, nous voyions des images nettes. Mais les images dans ces œuvres ne sont en fait pas aussi précises et n'ont pas l'intention de raconter une histoire complètement définie, ce qui vient de la forme. Dans un autre ordre d'idées, à propos des œuvres de notre corpus, on a noté que l'histoire imaginée par l'auteur incluait l'imagination des personnages, une autre irréalité. Cependant, l'imaginaire des personnages émane de même de l'imagination de l'auteur. Même si les images dans un film sont irréelles, elles sont les constructions faites à partir de la réalité, comme

l'imaginaire et les rêves sont construits selon le réel. Nous pouvons dire que toute œuvre est une construction, mais en présentant l'imaginaire des personnages, on ajoute un niveau supplémentaire de construction dans l'œuvre. On reproduit la réalité propre à un personnage, ce qui ne se manifesterait pas matériellement comme l'histoire imaginée par l'auteur. Dans les œuvres analysées, nous remarquons les deux réalités à l'image cinématographique. Finalement, un aspect important dans notre travail est ce que l'on ne reproduit pas la réalité seulement à travers les images cinématographiques, mais également à travers les descriptions qui dépeignent les scènes avant qu'elles ne se manifestent à l'image.

## Conclusion

En analysant et en comparant *L'Année dernière à Marienbad* et *Je t'aime, je t'aime* avec leurs scénarios écrits par des écrivains Robbe-Grillet et Sternberg, nous avons vu de quelle façon le scénario devenait image cinématographique, quels étaient les caractéristiques propres à chaque œuvre et de quelle manière elles se ressemblaient et se distinguaient. La comparaison entre le film et le scénario ainsi que la comparaison générale entre les deux œuvres nous ont amené à une analyse qui permettait de relier les œuvres et de trouver la façon dont Resnais monte ses films à partir des scénarios qui diffèrent considérablement dans leur sujet et dans la construction du récit. On a constaté qu'en dépit de leur différence, il y avait plusieurs aspects intéressants qui se manifestaient de manière similaire dans les deux œuvres. Il est à noter que l'on construit l'histoire de ces œuvres à partir de la composition formelle qui nous présente dans les deux cas un récit qui se base majoritairement sur l'imagination des personnages, mélangeant les épisodes illusoires et réels.

Dans ce travail, nous nous sommes concentrés sur la thématique, la forme et la présentation de l'œuvre. Selon ces aspects, il était possible d'étudier dans une certaine mesure le sujet de deux histoires, de quelle manière la construction formelle se présente dans les scénarios ainsi que dans les films et comment fonctionne l'image du film décrite par un scénario qui se focalise sur les dialogues en comparaison avec un ciné-roman qui incorpore toutes les spécifications nécessaires pour la réalisation technique des images. L'analyse nous a montré que les œuvres utilisaient deux structures différentes pour présenter le monde mental des personnages, les constructions de leur mémoire ou de leur imagination. La plupart des épisodes dans les films reposent sur ce que les personnages imaginent. Ces séquences peuvent être soit réellement passées dans la vie des personnages ou seulement imaginées par eux. Au surplus, il n'est pas facile de faire la différence entre les scènes qui présentent une vision imaginée et celles qui montrent une réalité en train de se passer, selon l'image cinématographique. L'écriture donne pourtant plus d'indices, surtout en ce qui concerne le scénario de *Je t'aime, je t'aime* : il nous éclaire sur les scènes du film beaucoup plus que le scénario de *L'Année dernière à Marienbad*.

Comme on l'a remarqué, la mémoire et l'imagination d'où émanent les images présentées dans les œuvres sont ambivalentes, peuvent être illusoires et ne se manifestent pas dans un ordre chronologique. Donc, il y a un fort rapport entre la forme de l'œuvre, la progression du récit et l'imagination des personnages : la forme est construite par la façon dont les protagonistes imaginent les scènes. De cette façon, l'assemblage des séquences entraîne le manque de linéarité et de causalité. En plus, la succession des épisodes est fondée sur des rapports émotionnels et personnels des personnages. Sur ce point, il convient de noter que *L'Année dernière à Marienbad* est une œuvre qui contient beaucoup d'éléments visuels liés et les enchaînements entre les séquences sont également perceptibles à l'image, contrairement à *Je t'aime, je t'aime*. Cependant, dans *Je t'aime, je t'aime* ainsi que dans *L'Année dernière à Marienbad*, nous apprenons l'histoire, les détails et les dénouements des épisodes à travers les conversations entre les personnages, bien que la dernière soit une œuvre fondée sur des rapports visuels entre les images. Dans les deux cas, on ne montre seulement pas les situations dans l'image cinématographique, on les décrit avant que ces épisodes ne se manifestent à l'image. Il y a de nombreuses scènes qu'un ou plusieurs personnages décrivent avant de les mettre en images. Autrement dit, dans les deux œuvres, on inclut la description de l'évènement ainsi que la figuration de l'évènement qui se présente principalement après la description selon la chronologie de l'œuvre.

En outre, ce type de représentation implique l'imagination des spectateurs. Comme nous l'avons constaté, ces œuvres nécessitent la participation des spectateurs, car elles ne dépeignent pas une vision entièrement définie de l'intrigue, en donnant la possibilité d'interprétation. Qui plus est, les descriptions des scènes créent déjà une image chez les spectateurs comme dans une œuvre littéraire. Nous tenons à préciser que toute œuvre est une construction et une imagination de l'auteur, mais dans les œuvres analysées, on ajoute un niveau supplémentaire de construction par représentant ce que les personnages eux-mêmes imaginent. L'étude de *L'Année dernière à Marienbad* et de *Je t'aime, je t'aime* nous a montré de quelle manière le visionnage de ces films requiert la participation active du spectateur. Pour continuer la recherche, on pourrait se concentrer sur la façon dont se développe le point de vue du spectateur dans les autres œuvres de Resnais.

## Bibliographie

Aumont *et al.* 1986 = AUMONT, J. ; BERGALA, A. ; MARIE, M. ; VERNET, M. 1986 [1983]. *L'Esthétique du film*. Paris : Nathan.

BENAYOUN, R. 2008 [1980]. *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Paris : Ramsay.

BERSANI, J. 1988. « Les étapes du Nouveau roman. Alain Robbe-Grillet entretien avec Jacques Bersani », in *Le Débat*, 50, 3, p. 267-272. DOI : <https://doi.org/10.3917/deba.050.0267>.

CLERC, J.-M. 1995 [1993]. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan.

CLERC, J.-M. ; CARCAUD-MACAIRE, M. 2004. *L'Adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck.

Deshusses *et al.* 1989 = DESHUSSES, P. ; KARLSON, L. ; THORNANDER, P. 1989 [1984]. *Dix siècles de littérature française. 2. XIX<sup>e</sup> siècle, XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Bordas.

ELBHAR, R. 1974. « L'exil est fini : un entretien avec Alain Resnais », in *Séquences*, 76, p. 22-26. En ligne <https://www.erudit.org/en/journals/sequences/1974-n76-sequences1157762/51405ac/>. Consulté le 17 mai 2022.

HARVEY, F. 2009. « Généricités cinéromanesques. L'hybridation du roman et du scénario dans les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet », in *Poétique*, 158, 2, p. 149-171. DOI : <https://doi.org/10.3917/poeti.158.0149>.

INA 1967 = Institut national de l'audiovisuel. 1967. *Tournage du film « Je t'aime, je t'aime »*. En ligne <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i00010477/tournage-du-film-je-t-aime-je-t-aime>. Consulté le 17 mai 2022.

INA 1980 = Institut national de l'audiovisuel. 1980. *Alain Robbe-Grillet et L'Année dernière à Marienbad*. En ligne <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i00013237/alain-robbe-grillet-et-l-annee-derniere-a-marienbad>. Consulté le 17 mai 2022.

INA 2010 = Institut national de l'audiovisuel. 2010. *Alain Resnais. Il y a 50 ans... la Nouvelle Vague*. En ligne <https://www.ina.fr/ina-eclairer-actu/video/vdd10007923/alain-resnais>. Consulté le 17 mai 2022.

LABARTHE, A. S. ; RIVETTE, J. 1961. « Entretien avec Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet », in *Cahiers du Cinéma*, 123, p. 1-21.

L'ARC. 1990. *Alain Resnais ou la création au cinéma*. Numéro spécial Alain Resnais, 31, Pingaud, B., Samson, P. (éds.). Paris : Duponchelle.

Le Monde 1961 = « Alain Resnais : que le spectateur participe en créant son interprétation », in *Le Monde*, le 29 août 1961. En ligne [https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/08/29/alain-resnais-que-le-spectateur-participe-en-creant-son-interpretation\\_2284544\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1961/08/29/alain-resnais-que-le-spectateur-participe-en-creant-son-interpretation_2284544_1819218.html). Consulté le 17 mai 2022.

LETURCQ, S. 2011. *Jacques Sternberg. Une esthétique de la terreur*. Paris : L'Harmattan.

MARIE, M. 2000 [1997]. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Paris : Nathan.

MARTIN, M. 1964. « Supplément mensuel : voix off. Alain Resnais », in *Cinéma 64*, 91, p. 72-80.

OMS, M. 1988. *Alain Resnais*. Paris : Rivages.

PINEL, V. 1996. *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris : Nathan.

PRÉDAL, R. 1968. *Alain Resnais ; avec le concours de Jacques Belmans, Jacques Sternberg, Christian Zimmer*. Études cinématographiques, 64-68, Astre, G.-A., Estève, M. (éds.). Paris : Lettres modernes Minard.

RESNAIS, A. 1960. « Un cinéaste stoïcien : interview d'Alain Resnais », in *Esprit*, 285, 6, p. 934-945. En ligne <https://www.jstor.org/stable/24255980>. Consulté le 17 mai 2022.

RESNAIS, A. ; ROBBE-GRILLET, A. 1961. « "L'année dernière", par Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet », in *Cinéma 61*, 53, p. 52-56.

RICARDOU, J. 1971. *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris : Seuil.

ROBBE-GRILLET, A. 1968 [1963]. *L'Immortelle*. Paris : Minuit.

## Corpus

RESNAIS, A. 1961. *L'Année dernière à Marienbad*. France : Argos Films, Cinériz, Cinétel, Como Films, Cormoran Films, Les Films Tamara, Precitel, Silver Films, Terra Films, 94 minutes.

RESNAIS, A. 1968. *Je t'aime, je t'aime*. France : Les Productions Fox Europa, Mag Bodard, Parc Film, 91 minutes.

JTA = STERNBERG, J. 1969. *Je t'aime, je t'aime. Scénario et dialogues pour un film d'Alain Resnais*. Paris : Éric Losfeld.

LADM = ROBBE-GRILLET, A. 1993 [1961]. *L'Année dernière à Marienbad*. Paris : Minuit.

## Resümee

„Kujutise vorm ja illusoorus: Alain Resnais' filmide „Möödunud aastal Marienbadis“ ja „Ma armastan sind, ma armastan sind“ ning nende stsenaariumide analüüs“

Käesolev magistritöö analüüsib kirjandusliku ja kinematograafilise keele seoseid prantsuse režissööri Alain Resnais' kahe filmi ning nende stsenaariumide põhjal. Analüüsi lähtepunktiks on see, et Resnais' filmide stsenaariumid on enamasti loodud kirjanike, mitte professionaalsete stsenaristide poolt. Selline kirjanduse ja filmi ühinemine oli midagi originaalset, mis tõi endaga kaasa teistlaadi lähenemisviisi kinematograafilise teose ja selle vormi loomisele. Sellest lähtuvalt on töö eesmärgiks leida, millist rolli mängivad kirjanike loodud stsenaariumid filmide realiseerimisel ning kuidas kirjandus ja film omavahel seostuvad. Korpusesse kuuluvad filmid „Möödunud aastal Marienbadis“ (1961) ja „Ma armastan sind, ma armastan sind“ (1968) ning nende stsenaariumid, mille autoriteks on vastavalt Alain Robbe-Grillet ja Jacques Sternberg. Esimese filmi stsenaariumi näol on tegemist hübriidkirjutisega, mida nimetatakse kinoromaaniks (pr *ciné-roman*). Kinoromaani iseärasuseks on kirjandusliku teksti ja stsenaariumi segunemine. Lisaks sellele kirjeldab kinoromaan igat episoodi filmitehnilise täpsusega, sisaldades kõike filmi teostuseks vajalikku. Teine stsenaarium kujutab endast traditsioonilisemat lähenemist filmi jaoks dialoogide loomisele. Antud teoste valik annab seega ka võimaluse võrrelda kaht eri tüüpi stsenaariumit.

Töö jaguneb kolmeks osaks. Esimene osa annab ülevaate teema taustast ja kontekstist, sealhulgas lühidalt Resnais' loomingu tunnustest, tema seosest uue laine (pr *Nouvelle Vague*) filmitegijate ning uue romaaniga (pr *Nouveau Roman*), tema koostööst kirjanikega, Robbe-Grillet' arendatud kinoromaani probleemistikast, Sternbergi loomingust ning tutvustab mõlemat stsenaariumit. Teine osa keskendub mõlema filmi analüüsile ja võrdlusele stsenaariumidega. Võrdluses keskendutakse teose temaatikale, vormile ning presentatsioonile. Seejuures on olulised analüüsiks loodud ning koostatud filmide stseenide tabelid, mis asuvad töö lisades nr 2 ja nr 3. Kolmas osa sisaldab kahe teose omavahelist võrdlust, mis võimaldab leida ja seostada teoseid iseloomustavad olulised tunnusjooned ning käsitleb viimaks, mil viisil on teoste



illusoorsus seotud nende vormiga ja millist rolli mängivad filmides tegelaste kujutluspiltide näitamine ning vaatajate kujutlusvõime.

Analüüsist ja võrdlusest selgus, et vaatamata kahe filmi ja stsenaariumi erinevustele leidub mitmeid huvitavaid aspekte, mis esinevad mõlemas teoses. Märkimisväärne on see, et teostes rakendatakse kaht erinevat struktuuri, et näidata tegelaste sisemaailma. „Ma armastan sind, ma armastan sind“ põhineb peategelase mälupeegeldustel ning „Möödunud aastal Marienbadis“ tegelaste kujutluspiltidel, st mõlemad teosed näitavad enamjaolt seda, mida tegelased ette kujutavad. Seejuures seguneb tegelaste reaalsus tihtipeale kujutlusega ning neil ei ole lihtne vahet teha. Teoste mittelineaarne vorm ja loo edasiarenemine põhineb sellel, kuidas tegelaste kujutluspildid väljenduvad. See toetab kujutlusvõime ja mälu toimimise põhimõtteid: need on ambivalentsed, võivad olla petlikud ja illusoorsed ning ei avaldu kronoloogilises järjestuses. Sel viisil ei ole episoodid ajalispõhjuslikus järgnevuses, vaid tuginevad hoopis tegelaste emotsionaalsetele ja isiklikele seostele. Kuigi „Möödunud aastal Marienbadis“ põhineb teosega „Ma armastan sind, ma armastan sind“ võrreldes valdavalt visuaalsetel elementidel ja seostel, siis mõlema filmi puhul ei näidata stseene üksnes pildis, vaid kirjeldatakse neid ka läbi tegelaste vestluste. Episoodide kirjeldamine toimub sealjuures enne nende visuaalset kujutamist. Sellist tüüpi representatsioon on oluline koht vaatajate enda kujutlusvõimel ning interpretatsioonil. Mõlemad teosed on loodud viisil, mis vajab vaatajate aktiivset osavõttu, sest kõigepealt tuleb vahet teha kujuteldavatel ja mittekujuteldavatel stseenidel, teiseks ei esitle teosed lõpuni defineeritud visiooni loost ning kolmandaks loovad episoodide kirjeldused juba enne nende visuaalset representatsiooni vaatajates teatud kujutluspildi.

## Annexe 1. La terminologie cinématographique

Dans cette annexe, on présente la liste des termes cinématographiques utilisés dans le mémoire avec les définitions complètes. Elles se basent sur l'œuvre de Vincent Pinel *Vocabulaire technique du cinéma* (1996), également mentionnée dans la bibliographie. Les termes que l'on trouve également dans le scénario de *L'Année dernière à Marienbad* sont marqués en conséquence LADM.

### 1. arrière-plan (LADM)

SCÉNOGRAPHIE. Tranche d'espace en profondeur, perpendiculaire à l'axe optique de l'objectif, et située tout au fond du champ. Par extension, ce qui figure derrière l'action principale [*background*]. (p. 18-19)

### 2. cadre (LADM)

PRISE DE VUES. Ligne de séparation du champ et du hors-champ ; contours de l'image admise par la fenêtre de prise de vues [*frame*]. (p. 52)

### 3. champ (LADM)

PRISE DE VUES. Portion d'espace retenue à la prise de vues et délimitée par le cadre [*field*]. (p. 61)

### 4. contrechamp (LADM)

PRISE DE VUES. Champ spatialement opposé au champ précédent [*reverse angle, reverse shot*]. (p. 89)

### 5. fond (LADM)

DÉCOR. Surface située derrière le décor qui peut être le mur nu du studio, une toile continue (unie), une toile peinte, un agrandissement photographique ou encore un vaste cyclo [*background*]. (p. 174)

### 6. fondu (LADM)

EFFET DE LIAISON. Apparition ou disparition progressive de l'image obtenue par une variation de l'exposition [*fade, dissolve*]. (p. 175)

### 7. gros plan (LADM)

ÉCHELLE DES PLANS. **a.** Plan isolant un visage, généralement cadré à la hauteur du nœud de cravate, ou un autre détail du corps. Dans ce dernier cas, on parle plutôt de plan de détail. **b.** Plan cadrant tout ou partie d'un petit objet [*close-up, c.u.*]. (p. 190)

### 8. hors champ (LADM)

- PRISE DE VUES. Portion de l'espace non retenue dans l'image et située à l'extérieur du cadre [*off-screen*]. (p. 197)
9. objectif (LADM)  
OPTIQUE. Système optique convergent composé d'une association de lentilles permettant de former une image réelle renversée au fond de la chambre noire ou sur un écran [*lens*]. (p. 273)
10. plan (LADM)  
ÉCRITURE. Fragment de temps et d'espace enregistré d'un seul tenant, selon un point de vue déterminé, et donnant à la projection le sentiment de la continuité d'une même « image en mouvement » [*shot*]. (p. 304)
11. plan américain  
ÉCHELLE DES PLANS. Plan coupant les personnages à mi-cuisse. (p. 306)
12. plan d'ensemble  
ÉCHELLE DES PLANS. Plan cadrant l'ensemble du décor construit. (p. 307)
13. plan fixe (LADM)  
PRISE DE VUES. Plan tourné avec un appareil immobile devant un décor fixe, seuls les personnages et les accessoires se déplaçant devant l'objectif [*fixed shot, still shot*]. (p. 309)
14. premier plan  
SCÉNOGRAPHIE. Tranche d'espace située entre l'appareil de prise de vues et le sujet principal [*foreground*]. (p. 322)
15. prise  
TOURNAGE, MONTAGE. Fragment de pellicule image et/ou son enregistré d'un seul tenant entre le démarrage et l'arrêt des appareils, le « moteur ! » et le « coupez ! » du réalisateur [*take*]. (p. 326)
16. second plan (LADM)  
SCÉNOGRAPHIE. Tranche d'espace en profondeur située juste derrière le sujet principal et avant l'arrière plan (ou le lointain) [*background*]. (p. 361)
17. travelling (LADM)  
MOUVEMENT D'APPAREIL. Prise de vue obtenue à partir d'un déplacement réel de l'appareil dans l'espace [*tracking, dolly shot*]. (p. 413)
18. voix hors champ = voix off (LADM)  
SON. Voix d'un protagoniste de l'action présent dans la scène mais absent dans la portion du champ filmé [*voice-off*]. (p. 435)

## Annexe 2. Le tableau des scènes de *L'Année dernière à Marienbad*

On trouve ici le tableau des scènes de *L'Année dernière à Marienbad*, construit selon le scénario et le film, classé en quatre catégories. Étant donné que les scènes ne sont pas facilement distinguées l'une de l'autre, elles se sont séparées surtout à partir des changements du plan et les changements de l'action pour pouvoir effectuer un coupage du film et pour mieux discerner les différentes séquences. Le numéro de page et les minutes du film marquent le début de la séquence. Le tableau correspond à la succession des scènes comme on la voit dans le film ainsi que dans le scénario.

	Lieu	Description	Page	Dans le film
1.	le générique	les noms, le titre, etc.	23	00:00:57
2.	la galerie de l'hôtel, les couloirs	plans sur le décor de l'hôtel	25	00:02:53
3.	la salle de spectacle	le spectacle est en cours	28	00:06:48
4.	la salle de spectacle	le spectacle est fini, les groupes de personnes, les conversations	32	00:10:14
5.	la salle de spectacle, le vestibule, l'escalier, le couloir	les groupes de personnes, les conversations	33	00:10:55
6.	un salon de l'hôtel	un couple se discute, on voit X et A, deux hommes entrent en scène et se parlent	34	00:12:03
7.	l'escalier, les couloirs, une salle	plans fixes de l'hôtel vide	39	00:14:10
8.	une salle de l'hôtel	les conversations entre différents groupes, un homme regarde une gravure	40	00:14:33
9.	une salle de l'hôtel	la conversation d'un groupe, un autre groupe de personnes jouent aux cartes dans une autre salle	42	00:15:17
10.	une salle de l'hôtel	le jeu caractéristique entre X et M	44	00:15:58
11.	une salle de l'hôtel	A, deux personnes se parlent, on voit encore A	46	00:17:23
12.	une salle, les escaliers, la balustrade du jardin, les colonnes de l'hôtel	A, des personnes sur des escaliers, deux hommes jouent aux dames, une vue fixe de la balustrade du jardin, A dans le vestibule	48	00:17:54
13.	une salle de l'hôtel	la conversation entre A et X sur le décor	50	00:18:24
14.	la salle de danse	A et X dansent à deux	52	00:18:56
15.	le salon de tir	cinq hommes alignés tirent	53	00:19:30

16.	le salon de tir	cinq autres hommes alignés (tirent seulement les deux premiers jusqu'à X)	54	00:19:48
17.	une grande salle	initialement seulement A debout, puis X à sa côté, puis d'autres groupes de personnes, finalement A sur une balustrade de la salle	56	00:20:00
18.	un salon de l'hôtel	le jeu de cartes avec des allumettes	60	00:22:23
19.	les salons, le vestibule, les couloirs	les personnes debout, les personnes assises	64	00:24:31
20.	une salle de l'hôtel	A en train de lire	67	00:25:38
21.	le jardin, la balustrade de l'hôtel	A sur la balustrade, les vues sur la statue	68	00:26:15
22.	la balustrade du jardin	A et X sur la balustrade, parlent de la statue	72	00:28:22
23.	un escalier, un salon	A et X sur l'escalier, puis ils regardent une gravure du jardin, puis M arrive et explique le sens de la statue	73	00:29:03
24.	la balustrade du jardin	A sur la balustrade	76	00:30:26
25.	la galerie de l'hôtel	X en train de marcher	77	00:30:30
26.	le vestibule	A traverse le vestibule entre les groupes de personnes dont M fait partie	77	00:30:53
27.	l'escalier	la conversation de A et X sur l'escalier	79	00:31:10
28.	le jardin	A avec le talon de sa chaussure brisé	81	00:32:19
29.	la balustrade de l'hôtel	un groupe de personnes y compris X et A	84	00:34:03
30.	la salle de danse	A et X dansent à deux	86	00:35:02
31.	un salon de l'hôtel	jeu de poker	88	00:35:42
32.	la salle de danse	A et X dans le bar (en plus les images de la chambre blanche imaginaire)	89	00:36:41
33.	la chambre imaginaire	A au milieu des chaussures	93	00:38:28
34.	la salle de danse	A et X dans le bar (avec une image de la chambre blanche imaginaire où se trouvent A et X)	94	00:38:54
35.	un salon de l'hôtel	le jeu caractéristique	96	00:39:37
36.	les escaliers, les couloirs, les salles	les personnes se parlent sur l'escalier, X marche dans le couloir, une salle plein de personnes, vues de l'hôtel et des personnes	97	00:39:52
37.	un couloir	la conversation d'un groupe sur le temps, puis la conversation de X et A	99	00:41:56
38.	la balustrade de l'hôtel	A et X sur la balustrade	101	00:42:47

39.	la chambre imaginaire	A debout au milieu de la chambre	102	00:42:52
40.	le couloir	X et A marchent pour aller au concert, M arrive	102	00:43:08
41.	la salle de concert	X et A écoutent le concert	104	00:44:38
42.	le jardin	une vue sur le jardin	106	00:44:51
43.	le jardin	X et A derrière une statue	106	00:45:13
44.	la salle de concert	X et A écoutent le concert	106	00:45:50
45.	un salon de l'hôtel	A assise, X arrive et rejoint un groupe, puis parle à A	108	00:46:35
46.	le jardin	X et A marchent, arrivent sur une balustrade	110	00:48:10
47.	la balustrade de l'hôtel	X et A sur la balustrade	111	00:49:01
48.	le jardin	X et A derrière une statue	112	00:49:36
49.	la salle de concert	A debout	114	00:51:04
50.	un salon de l'hôtel	X parle à A	114	00:51:08
51.	la balustrade du jardin	X et A sur la balustrade, se parlent	115	00:51:23
52.	un salon de l'hôtel	X parle à A, M entre en scène, puis sort	116	00:52:43
53.	la chambre imaginaire	A assise sur le lit	119	00:56:01
54.	le salon de tri	cinq hommes alignés y compris M	120	00:56:39
55.	un salon de l'hôtel	X et A assis dans un salon	121	00:56:42
56.	l'escalier	A assise, X debout en train de parler devant l'escalier	121	00:56:59
57.	une salle de l'hôtel	A en train de parler	122	00:57:06
58.	un couloir, un salon	X et A en train de marcher et parler en traversant l'hôtel	122	00:57:31
59.	la balustrade de l'hôtel	vue sur le jardin, A dans la lumière, vue sur la statue, A sur la balustrade	126	01:00:11
60.	le jardin	X et A en train de marcher dans le jardin, talon brisé	127	01:00:46
61.	le jardin, un salon de l'hôtel	vue sur la statue, sur des personnes en train de jouer aux cartes y compris M et X	128	01:02:06
62.	la salle de danse	X et A en train de danser	129	01:02:20
63.	le vestibule	A marche	129	01:02:49
64.	un salon de l'hôtel	M distribue les cartes	129	01:02:58
65.	le jardin	X et A assis sur un banc, vue sur l'hôtel	129	01:03:11
66.	la terrasse	X et A en train de converser	130	01:03:44

67.	la chambre	vue sur le tableau enneigé dans la chambre de A, vue sur la chambre	131	01:04:38
68.	le jardin	X et A assis sur un banc	132	01:04:46
69.	la chambre	vue sur la chambre éclairée, un plan fixe de X et A	132	01:04:49
70.	la chambre	A marche dans la chambre, la vue depuis la fenêtre (où il se trouvent en même temps X et A marchant)	133	01:04:55
71.	la balustrade du jardin	un plan fixe de la balustrade	-	01:07:20
72.	une salle de l'hôtel	A assise, lit	135	01:07:37
73.	le jardin	A assise sur un banc, X arrive	137	01:08:13
74.	le jardin	gros plan de A, la suite de la scène précédente, mais A est habillée différemment	138	01:08:29
75.	le jardin	vue sur A et X dans le jardin, sur le jardin, l'hôtel et la statue	138	01:08:36
76.	la chambre	A marche dans la chambre, commence à écrire, M entre dans la chambre, la conversation entre eux	140	01:09:28
77.	la chambre	A sur le lit, X entre, A fait des signes, M tire sur A	144	01:13:28
78.	le couloir	M marche dans le couloir, la conversation de A et X, A part, plan fixe sur X	147	01:14:33
79.	un salon de l'hôtel	X arrange les allumettes, puis une vue des tables où les groupes jouent, plan fixe sur A quand X arrive	149	01:16:25
80.	la chambre	A marche, trouve les photos d'elle	150	01:17:29
81.	le jardin	vue sur l'hôtel depuis le jardin où se trouvent X et A	152	01:18:09
82.	la balustrade de l'hôtel	vue sur le jardin depuis la balustrade	153	01:18:17
83.	un salon de l'hôtel	le jeu caractéristique entre X et M	153	01:18:43
84.	la chambre, l'escalier	A regarde les photos d'elle dans la chambre, X marche sur l'escalier, X entre dans la chambre	154	01:19:47
85.	un couloir, la chambre	la caméra s'avance dans un couloir, arrive jusqu'à la chambre de A	157	01:20:42
86.	la terrasse	vue nocturne du jardin depuis la terrasse	157	01:21:35
87.	le jardin nocturne	X et A debout dans le jardin, se regardent	157	01:21:58
88.	la balustrade du jardin nocturne	la conversation entre X et A	158	01:22:40
89.	un salon de l'hôtel	la conversation entre X et A	159	01:23:12

90.	le jardin nocturne	X et A sur la balustrade, M arrive, X tombe	160	01:24:21
91.	la salle de danse, l'escalier	X et A dans le bar, M arrive, lui offre un verre d'eau, A monte l'escalier	162	01:24:54
92.	les couloirs	X marche dans les couloirs	164	01:26:01
93.	la chambre	M et A debout	165	01:26:32
94.	la balustrade du jardin	vue sur la balustrade effondrée	165	01:27:06
95.	la chambre	M et A conversent dans la chambre	166	01:27:12
96.	un salon de l'hôtel	vue sur la table de jeu de dominos	168	01:28:54
97.	la salle de spectacle	le spectacle est en cours	168	01:29:12
98.	le vestibule	A est assise et attend, X arrive, ils marchent vers la sortie, M arrive sur l'escalier	169	01:29:50
99.	le jardin	vue sur l'hôtel (plan fixe)	172	01:33:00



### Annexe 3. Le tableau des scènes de *Je t'aime, je t'aime*

On trouve ici le tableau des scènes de *Je t'aime, je t'aime*, construit selon le scénario et classé en six catégories. Le numéro de page et les minutes du film marquent le début de la séquence. Initialement, on trouve tout ce qui concerne le début et la fin de l'œuvre dans la clinique et le Centre de Crespel en août et septembre 1967 (scènes 1-10), autant dire le cadre pour les images mentales de Claude. À partir de la scène 11, il commence les épisodes de la vie de Claude qu'il voit dans la sphère, classés dans l'ordre chronologique pour pouvoir présenter et analyser ensemble les fragments différents des scènes. Les minutes du film démontrent la succession réelle des scènes qui correspond exactement au scénario.

	Jour	Temps	Lieu	Page	Dans le film	Réelle/imaginée
1.	Samedi 12 août 1967.	12 h	la clinique	45	00:02:13	réelle
2.	Lundi 14 août 1967.	10 h	la clinique	46	00:02:51	réelle
3.	Mercredi 16 août 1967.	13 h	bureau du chirurgien	47	00:03:03	réelle
4.	Mercredi 23 août 1967.	11 h	le jardin de la clinique	47	00:03:28	réelle
5.	Jeudi 31 août 1967.	10 h 30	la salle d'attente, la rue	49	00:04:32	réelle
		11 h	les rues de Bruxelles (dans une voiture)	53	00:06:24	
		11 h 15	les rues de Bruxelles (dans une voiture)	53	00:06:47	
		11 h 50	la campagne (dans une voiture)	54	00:07:35	
		12 h	le bureau du chef du Centre	56	00:09:19	
		12 h 30	les corridors, un laboratoire dans le Centre	59 (1)	00:10:32	
				147 (2)	00:54:52	
		16 h	les arcades du Centre	61	00:11:43	
19 h	une pièce dans le Centre	62	00:12:23			

6.	Vendredi 1 <sup>er</sup> septembre 1967.	12 h	le bureau du médecin du Centre	63	00:13:14	réelle
7.	Samedi 2 septembre 1967.	19 h	une pièce dans le Centre	65	00:14:10	réelle
8.	Dimanche 3 septembre 1967.	10 h	le jardin du Centre, la cave de l'expérience	67	00:14:35	réelle
		16 h	les arcades du Centre	69 (1)	00:16:34	
				175 (2)	01:05:35	
9.	Lundi 4 septembre 1967.	11 h	le bureau du médecin du Centre	70	00:16:44	réelle
10.	Mardi 5 septembre 1967.	16 h	la sphère	72 (1)	00:18:21	réelle
				79 (2)	00:23:05	
				92 (3)	00:28:07	
				110 (4)	00:36:41	
				129 (5)	00:45:43	
				131 (6)	00:46:40	
				133 (7)	00:47:39	
				195 (8)	01:13:52	
			199 (9)	01:15:47		
			les coulisses de l'expérience (la cave)	71 (1)	00:17:28	
				79 (2)	00:23:22	
				119 (3)	00:41:15	
				132 (4)	00:47:35	
				145 (5)	00:54:14	
		182 (6)		01:08:56		
		194 (7)		01:13:40		
		200 (8)		01:16:34		
		212 (9)	01:21:56			
		16 h 08	les coulisses de l'expérience (la cave)	85	00:25:36	
		16 h 15	les coulisses de l'expérience (la cave)	98	00:31:59	
17 h 15	divers endroits, puis la pelouse du Centre	218	01:28:50			
18 h 15	les coulisses de l'expérience (la cave)	219	01:29:37			
18 h 17	la pelouse	219	01:30:11			

		19 h	une pièce du Centre	220	01:31:23	
		20 h	les coulisses de l'expérience (la cave)	220	01:31:39	
11.	Vendredi 7 décembre 1951.	11 h	le magasin d'emballage	77	00:22:31	réelle
12.	Lundi 5 janvier 1953.	15 h	un bureau	96	00:29:43	réelle
13.	Samedi 10 avril 1954.	17 h	un café	130	00:46:26	réelle
14.	Lundi 22 novembre 1954.	17 h	un bureau	190	01:11:59	réelle
15.	Mardi 9 juin 1959.	13 h	un bureau de publicité	80 (1)	00:23:57	réelle
				122 (2)	00:43:48	
		16 h	une brasserie	209	01:20:22	
		17 h	un café	173	01:04:53	
21 h	un banc	116	00:40:07			
16.	Mercredi 10 juin 1959.	22 h	la chambre d'un enfant	76	00:22:11	réelle
17.	Dimanche 13 septembre 1959.	15 h	chez Claude et Catrine	107	00:35:18	réelle
18.	Mardi 20 octobre 1959.	12 h	la plage du Nord	100	00:32:21	réelle
19.	Lundi 26 octobre 1959.	10 h	chez Claude et Catrine	197	01:15:10	réelle
20.	Lundi 7 décembre 1959.	12 h	une chambre d'hôtel	104	00:33:56	réelle
21.	Lundi 4 janvier 1960.	17 h 30	un bureau	89	00:27:00	réelle
22.	Mercredi 6 janvier 1960.	9 h	une gare	125	pas tournée	imaginée (rêvée)
23.	Jeudi 7 janvier 1960.	21 h	devant un cinéma	158	00:58:25	réelle
24.	Lundi 28 mars 1960.	18 h	chez Claude et Catrine	125	00:44:49	réelle
25.	Lundi 15 août 1960.	12 h	un square	168 (1)	01:03:36 (presque entièrement coupée au montage)	réelle
				176 (2)	01:05:50	

26.	Jeudi 1 <sup>er</sup> septembre 1960.	13 h	la plage du Nord	166	01:02:23	réelle
27.	Samedi 1 <sup>er</sup> octobre 1960.	15 h 30	un taxi	113	00:38:53	réelle
28.	Dimanche 12 février 1961.	13 h	une voiture	82	00:24:42	réelle
29.	Mercredi 19 juillet 1961.	11 h	une dune	118	00:41:06	réelle
30.	Samedi 22 juillet 1961.	11 h	au bord du chenal	93	00:28:17	réelle
31.	Mardi 25 juillet 1961.	7 h 30	chez Claude et Catrine	115	00:39:43	réelle
32.	Mercredi 26 juillet 1961.	10 h	un salon cosu (le dentiste)	128	00:45:26	réelle
33.	Mardi 26 septembre 1961.	22 h	chez des amis	144	00:53:39	réelle
34.	Jeudi 2 novembre 1961.	11 h	un bureau	155	pas tournée	réelle
35.	Vendredi 10 novembre 1961.	20 h	une cuisine (chez Claude et Catrine)	162	01:00:05	réelle
36.	Samedi 11 novembre 1961.	14 h	la plage du Nord	166	01:02:30	réelle
37.	Jeudi 23 novembre 1961.	minuit	chez Claude et Catrine	184	01:09:50	réelle
		17 h	un bureau	217	01:26:25	
38.	Mercredi 24 janvier 1962.	15 h 30	un bureau	99	00:32:12	réelle
39.	Vendredi 4 mai 1962.	nuit	un bureau	105	00:34:47	imaginée (rêvée)
40.	Dimanche 13 mai 1962.	5 h du matin	une chambre d'hôtel	188	01:11:29	réelle
41.	Mardi 18 septembre 1962.	15 h	le train	86	00:25:59	réelle
42.	Vendredi 21 septembre 1962.	2 h du matin	les marches de l'hôtel de ville	161	00:59:18	imaginée (rêvée)
43.	Samedi 22 septembre 1962.	13 h	une plage du Midi	210	01:20:40	réelle
44.	Dimanche 23 septembre 1962.	16 h	la mer	109	00:36:36	réelle
45.	Lundi 24 septembre 1962.	16 h	la plage du Nord	96 (1)	00:29:40	réelle
				98 (2)	00:31:41	
46.	Jeudi 4 octobre 1962.	17 h	un bureau	152	00:56:31	réelle

47.	Vendredi 5 octobre 1962.	12 h	un bureau de publicité	187	01:11:07	réelle
48.	Mercredi 17 octobre 1962.	nuit	un bureau	153	00:57:11	imaginée (rêvée)
49.	Lundi 22 octobre 1962.	16 h	un train	159	00:58:50	réelle
50.	Mardi 23 octobre 1962.	12 h	un bureau	160	00:59:07	réelle
		jour	un bureau de poste	196	01:14:27	imaginée (rêvée)
51.	Mercredi 24 octobre 1962.	17 h 30	un bureau	114	00:39:36	réelle
52.	Vendredi 1 <sup>er</sup> février 1963.	4 h du matin	chez Claude et Catrine	113	00:39:23	réelle
53.	Dimanche 3 février 1963.	12 h	chez Claude et Catrine	171	01:03:46	réelle
54.	Mercredi 6 février 1963.	jour	une pièce	205	01:18:37	imaginée (rêvée)
		19 h	chez Claude et Catrine	206	01:18:43	réelle
55.	Mercredi 6 mars 1963.	10 h	appartement de Wiana	183	01:09:08	réelle
56.	Jeudi 7 mars 1963.	16 h	un bureau	146	00:54:25	réelle
		17 h		151	00:56:18	imaginée
57.	Jeudi 27 juin 1963.	16 h	la mer	181	01:08:14	réelle
58.	Lundi 30 juin 1963.	7 h	chez Claude et Catrine	200	01:16:41	réelle
59.	Dimanche 13 octobre 1963.	15 h	chez Claude et Catrine	165	01:01:34	réelle
60.	Vendredi 1 <sup>er</sup> novembre 1963.	nuit	chez Claude et Catrine	178	01:06:31	imaginée (rêvée)
61.	Samedi 2 novembre 1963.	19 h	un bar	148	00:55:07 (presque entièrement coupée au montage)	réelle
62.	Mardi 5 novembre 1963.	16 h	un bureau	192	01:12:43	réelle
63.	Mardi 24 décembre 1963.	14 h	un bureau	218	01:27:04	réelle
64.	Mardi 15 septembre 1964.	17 h	paysage de la Haute Provence	177	01:05:58	réelle
65.	Dimanche 23 septembre 1964.	12 h	la côte du Nord	194	01:13:47	réelle

66.	Vendredi 2 octobre 1964.	8 h 30	un arrêt de tram	165	01:01:22	réelle
67.	Lundi 5 octobre 1964.	13 h 30	un arrêt de tram	76	00:21:56	réelle
68.	Mercredi 7 octobre 1964.	14 h	un arrêt de tram	95	00:29:31	réelle
69.	Dimanche 11 octobre 1964.	6 h du matin	une chambre d'hôtel (en réalité chez Claude et Catrine)	180	01:07:43	imaginée (rêvée), puis réelle
70.	Mardi 13 octobre 1964.	23 h	chez Claude et Catrine	208 (1)	01:19:46	réelle
				209 (2)	01:20:27	
71.	Vendredi 16 octobre 1964.	5 h du matin	chez Claude et Catrine	143	00:53:27	réelle
72.	Lundi 15 mars 1965.	10 h	un café	92	pas tournée	réelle
73.	Jeudi 1 <sup>er</sup> avril 1965.	1 h du matin	un tramway	139	00:51:48 (supprimée au montage (il en reste un gros plan de la femme))	réelle
74.	Lundi 3 mai 1965.	10 h 30	chez Claude et Catrine	134	00:48:54	réelle
75.	Samedi 15 mai 1965.	minuit trente	chez Claude et Catrine	149	00:55:12	réelle
76.	Lundi 17 mai 1965.	22 h	arrêt de tram	172	01:04:01	réelle
77.	Mardi 18 mai 1965.	19 h 30	chez Claude et Catrine	191	01:12:16	réelle
78.	Mercredi 26 mai 1965.	22 h	chez Wiana	136	00:50:03	réelle
79.	Samedi 5 juin 1965.	13 h	un restaurant	203	01:17:31	réelle
80.	Mercredi 1 <sup>er</sup> septembre 1965.	20 h	chez Claude et Catrine	206 (1)	01:18:26	réelle
				215 (2)	01:24:58	
81.	Mardi 5 octobre 1965.	12 h	un bureau	90	00:27:49	réelle
82.	Vendredi 31 décembre 1965.	21 h	chez Claude et Catrine	95	00:28:47	réelle
83.	Samedi 1 <sup>er</sup> janvier 1966.	2 h du matin	une cabine téléphonique	140	00:51:59	réelle
84.		17 h	wagon-restaurant	151 (1)	00:55:55	réelle

	Samedi 8 janvier 1966.			178 (2)	01:06:23		
85.	Jeudi 1 <sup>er</sup> septembre 1966.	14 h 30	une gorge de Provence	80	00:23:49	réelle	
		15 h	en Provence	106 (1)	00:34:56		
				157 (2)	00:57:45		
86.	Vendredi 2 septembre 1966.	13 h	un restaurant en Provence	201 (1)	01:16:59	réelle	
				204 (2)	01:17:56		
87.	Lundi 5 septembre 1966.	15 h 45	la plage	73 (1)	00:20:32	réelle	
				75 (2)	00:21:48		
		16 h	la plage	72 (1)	00:19:00		
				77 (2)	00:22:24		
				79 (3)	00:23:06		
				92 (4)	00:28:01		
				107 (5)	00:35:11		
				129 (6)	00:45:34		
				193 (7)	01:13:20		
		16 h 03	la plage	194 (8)	01:13:49		
				199 (9)	01:15:40		
				73 (1)	00:20:22		
				73 (2)	00:20:36		
		16 h 04	la plage	74 (3)	00:20:54		réelle
				75 (4)	00:21:27		
16 h 04	la plage	75	00:21:37	réelle			
88.	Mercredi 7 septembre 1966.	12 h	au bord de la Méditerranée	195	01:14:17	réelle	
89.	Mercredi 12 octobre 1966.	21 h	une maison	189	01:11:49	réelle	
90.	Dimanche 1 <sup>er</sup> janvier 1967.	4 h du matin	chez Claude et Catrine	216	01:26:08	réelle	
91.	Mercredi 4 janvier 1967.	19 h 30	la chambre d'hôtel (Glasgow)	142 (1)	00:52:40	réelle	
				156 (2)	00:57:35		
				173 (3)	01:04:20		
				180 (4)	01:07:38		
				181 (5)	01:08:09		
				194 (6)	01:13:24		
92.	Jeudi 5 janvier 1967.	8 h	Glasgow (un commissariat)	117	00:40:45	réelle	
93.	Samedi 7 janvier 1967.	nuit	chez Claude	197	01:15:01	réelle	

94.	Dimanche 5 février 1967.	minuit	un restaurant chinois	102 (1)	00:33:41 (presque entièrement coupée au montage)	réelle
				128 (2)	00:45:18	
95.	Mercredi 8 février 1967.	11 h	un couloir	88	00:26:40	réelle
96.	Vendredi 3 mars 1967.	8 h	chez Claude	136	00:49:59	réelle
97.	Samedi 4 mars 1967.	minuit	chez Wiana	111 (1)	00:38:12	réelle
				134 (2)	00:48:58	
				153 (3)	00:57:04	
				179 (4)	01:06:39	
				182 (5)	01:08:21	
				213 (6)	01:22:03	
98.	Dimanche 5 mars 1967.	13 h	chez Claude	211	01:21:07	réelle
		13 h 20		164	01:00:38	
99.	Lundi 6 mars 1967.	5 h du matin	chez Claude	196	01:14:33	imaginée (rêvée)
100.	Mardi 7 mars 1967.	3 h du matin	la chambre de Glasgow	197	01:14:52	imaginée (rêvée)
101.	Mardi 1 <sup>er</sup> août 1967.	nuit	chez un médecin	161	00:59:40	imaginée (rêvée)
102.	Jeudi 3 août 1967.	nuit	chez Claude	210	01:20:45	imaginée (rêvée)
103.	Samedi 5 août 1967.	7 h	chez Claude	218	01:27:22	réelle
104.	Mardi 22 août 1967.	12 h	le jardin de la clinique	127	00:45:11	réelle
105.	Lundi 29 mars (sans année)	23 h 30	la salle de rédaction	84	00:25:15	réelle
106.	Jeudi 22 avril (sans année)	1 h du matin	chez Wiana	119	00:41:46	réelle



## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Hanna Aro,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „La forme et l’illusoire de l’image : une analyse de *L’Année dernière à Marienbad* et *Je t’aime, je t’aime* d’Alain Resnais et de leurs scénarios“, mille juhendaja on Tanel Lepsoo, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commonsi litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Hanna Aro

**17.05.2022**