

Considérations à propos de l'écriture cinématographique  
de la mémoire  
dans *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961)

**PEDRO POYATO**

*Université de Córdoba*

369

**ABSTRACT**

*L'Année dernière à Marienbad* is the cinematographic writing of a man's memory in the aftermath of his acquaintance with a woman he supposedly met some years before. Starting from the analysis of certain film fragments, this paper aims to elucidate some of the recurrent elements in this particular writing, such as the filmic space -whose aesthetics run parallel with the surrealism- or the plot structuring, guided by a logic focused in the splitting and the scene cutting in temporal-space series, and then linked by peculiar formal bounds.

**Keywords:** Film, remembrance, cinematographic writing, surrealism, splitting

**RÉSUMÉ**

*L'Année dernière à Marienbad* est l'écriture cinématographique de la mémoire invoquée par un individu, après sa rencontre avec une femme qu'il a, selon lui, connue plusieurs années auparavant. À partir de l'analyse de certains fragments du film, le présent article vise à rendre compte des constantes mobilisées par l'écriture, tels que l'espace filmique, dont la plastique se révèle en corrélation avec le surréalisme, ou bien la structure du récit, présidée par une logique de dédoublement et de fragmentation des scènes en une série de morceaux d'espace-temps, cousus ensuite entre eux par de singuliers liens formels.

**Mots-clés :** Film, mémoire, écriture cinématographique, surréalisme, dédoublement

**RESUMEN**

*L'Année dernière à Marienbad* es la escritura cinematográfica de la memoria invocada por un individuo a raíz de su encuentro con una mujer a la que, según él, conoció años atrás. A partir del análisis de determinados fragmentos del filme, el presente artículo trata de dar cuenta de algunas de las constantes movilizadas en esa escritura, así el espacio fílmico, cuya plástica se descubre concomitante con la surrealista, o la estructuración del relato, presidida por una lógica interesada por el desdoblamiento y por el troceado de la escena en

una serie de pedazos espacio-tiempo a la postre cosidos mediante singulares vínculos formales.

**Palabras clave:** Filme, memoria, escritura cinematográfica, surrealismo, desdoblamiento

Un homme, installé dans un espace-temps déterminé, s'apprête à raconter ses retrouvailles avec une femme qu'il a connue – dit-il – auparavant. Mais la femme ne se rappelle pas cette première rencontre et assure qu'il s'agit d'une invention. L'homme insiste en sollicitant sa mémoire. L'écriture cinématographique de *L'Année dernière à Marienbad* se déploie autour de cette mémoire, comprise non comme une simple succession d'images-souvenir et de *flash-back* – impossibles à identifier dans le film –, mais comme une faculté dynamique qui élabore et réélabore constamment les souvenirs en fonction du présent. En se fondant sur les failles consubstantielles de la mémoire sur la fragmentation et la déconnexion des images, l'écriture filmique ne se soucie pas d'intégrer les souvenirs et les couches du passé à une matrice narrative qui les rende intelligibles, mais propose en revanche une structure dont la logique est placée sous le signe du dédoublement, aussi bien de l'histoire (en raison du théâtre), que de l'événement (la répétition) et de l'image cinématographique elle-même (les tableaux et les miroirs), ainsi que du découpage de la scène en une série de fragments unis par de singuliers liens formels. L'objectif de ce travail est d'analyser le texte qui en résulte, sa fascinante construction autour d'une polyphonie de voix et d'images dont la nature véridique ou mensongère ne dépend pas d'une supposée (et impossible à déterminer) correspondance entre ce qu'elles racontent et ce qui est arrivé réellement, mais d'elles-mêmes.

### DÉDOUBLEMENT DE LA REPRÉSENTATION SPATIALE PAR LE TABLEAU. LA CONSTRUCTION DE L'ESPACE FILMIQUE

Sur le mur d'un des couloirs du grand hôtel où se déroule le film, apparaît un tableau qui est montré à plusieurs occasions, parfois regardé par un client et d'autres fois par les protagonistes eux-mêmes – des protagonistes sans noms et auxquels, par souci de compréhension, j'attribuerai les lettres qui les désignent dans le scénario : X, l'homme qui parfois remplit les fonctions de narrateur ; A, la femme ; M, le deuxième homme avec lequel A entretient une relation sentimentalo-amoureuse pas tout à fait définie. Ainsi le tableau *dédoubl*e la représentation spatiale en rendant compte d'un lieu qui est le décor de certains passages du film et peut, de ce fait, être mis en relation avec ces représentations cinématographiques. En ce sens, *L'Année dernière à Marienbad* trouve dans *Vampyr* (Carl T. Dreyer, 1932) un antécédent lointain. Ce film, comme l'a

remarqué David Bordwell dans une étude intéressante<sup>1</sup>, présente également un tableau comme toile de fond sur laquelle peut être lue la construction spatiale du film.

Avant l'apparition du tableau, le film de Resnais avait déjà établi, lors de deux moments déterminants, le schéma de la construction plastique spatiale. Dans le premier, une femme aux cheveux blonds et relevés, qui apparaît seule parmi plusieurs groupes de clients de l'hôtel, tourne la tête, comme si elle cherchait quelqu'un :



Fig. 1

intervient alors un nouveau plan où la position identique de la femme dans le champ visuel – elle est également vêtue de la même façon – crée précisément le lien avec le plan précédent, mais où le lieu diffère,



Fig. 2

selon une opération de formalisation de l'espace filmique fondée non pas sur la continuité, comme dans le modèle de représentation classique, mais sur la juxtaposition d'espaces incohérents. Dans le deuxième extrait, un mouvement panoramique vers la droite nous montre une table de jeu à laquelle se trouve M, puis abandonne cette table avant que le personnage réapparaisse dans le cadre par la droite. Comme celle qui reposait sur le mouvement de tête de la femme, cette forme cinématographique défie

<sup>1</sup> D. Bordwell, « Vampyr », dans *Vampyr*, livret qui accompagne le DVD du film *Vampyr*, Madrid, Versus entertainment, 2009, p. 37-65.

la continuité spatiale du hors-champ, dans la mesure où un personnage entre dans un cadre déterminé et où la caméra l'abandonne dans son mouvement panoramique vers la droite avant de nous montrer à nouveau, toujours dans ce même mouvement, le personnage qui réapparaît cette fois-ci par la droite.

Ainsi, face à l'espace continu, unifié et inaltérable qui se déploie dans le tableau, autour de la sculpture qui regarde un jardin d'arbustes alignés selon un tracé de lignes droites et de courbes, dont le point d'orgue est la façade géométrique d'un palais néoclassique, l'espace construit par le film lors des deux extraits cités plus haut, est discontinu et altérable. Si, dans le deuxième extrait, qui montre un personnage dans un lieu déterminé et qui, lors d'un mouvement de caméra, le montre à un autre endroit, Resnais s'inscrit dans une recherche initiée précisément par *Vampyr*<sup>2</sup> ; le premier, qui montre, à partir d'un mouvement de tête d'un personnage liant avec précision un plan à un autre, un changement de décor, s'inscrit dans la droite lignée de *Sherlock Holmes Jr.* (Keaton, 1923) et d'*Un Chien andalou* (Buñuel, 1929)<sup>3</sup>.

En somme, le film se refuse à établir une cohérence spatiale à la manière du cinéma hollywoodien, c'est-à-dire à travers un espace continu et univoque, et choisit de construire un espace où le lien entre les différents endroits reste indéfini. De ce fait, nous nous trouvons face à une véritable juxtaposition spatiale qui fait que l'espace labyrinthique de l'hôtel devient encore plus complexe. Dans le film, l'espace n'est donc pas consistant, comme dans le récit classique, mais malléable, comme la mémoire. En effet, cette multiplicité de lieux incohérents de *L'Année dernière à Marienbad*, réunis seulement par les allers et venues sans direction des personnages, définit justement une géographie de la mémoire.

De nouveaux passages insistent sur cette *malléabilité* de l'espace qui se manifeste, par exemple, dans une instabilité spatiale autour de la statue déjà citée du jardin. Ainsi, celle-ci a parfois face à elle une étendue d'eau qu'elle semble regarder,



Fig. 3

<sup>2</sup> D. Bordwell, *op.cit.*, p. 59.

<sup>3</sup> Lire P. Poyato, *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2006, p. 156-168.

alors qu'à d'autres moments, cette étendue apparaît derrière elle.



Fig. 4

Cependant, un plan antérieur, équivalent à ce dernier au niveau du point de vue, de l'angle, de la distance, etc., et dans lequel la femme apparaissait seule, près de la balustrade, avait montré que la statue ne se trouvait pas devant un lac mais dans une avenue bordée de buis taillés.



Fig. 5

D'autres images insistent également sur le mode de construction spatiale du film. L'une des plus emblématiques montre comment les figures humaines absolument statiques qui peuplent la partie centrale du jardin, projettent de longues ombres sur le sol, alors que les arbustes qui longent l'allée n'en projettent aucune. L'image, qui reste à l'écran quelques secondes, finit par se confondre avec une photographie, de par le caractère statique des figures ; une photographie traversée par une nouvelle *dislocation* spatiale intérieure qui provient ici du travail sur la lumière. Nous nous trouvons ainsi face à une image qui appartient à une réalité autre que la nôtre, une réalité *déconditionnée*, similaire à celle construite par les surréalistes, en particulier par René Magritte dans de nombreux tableaux.

Magritte est également la référence d'autres images du film, comme celles où la femme, dans sa chambre et en proie à une grande nervosité, semble attendre l'arrivée de quelqu'un. La femme se déplace près de la tête du lit et ensuite dans d'autres espaces

de la chambre. Nous remarquons alors qu'aux moments où elle est proche du lit, l'obscurité extérieure est visible et les lumières de la table de chevet allumées, mais quand elle se dirige vers la gauche – la caméra effectue alors un mouvement panoramique –, elle atteint une fenêtre où se reflète la lumière du soleil. Cette coexistence de la nuit et du jour à l'intérieur d'un même champ visuel introduit une nouvelle forme de dislocation spatio-temporelle qui, en effet, trouve son intertexte dans la peinture de Magritte, concrètement dans *Le salon de Dieu* (1948) ou dans *L'empire des lumières* (1954), des images où se donnent rendez-vous deux espaces dont la coexistence s'oppose à la raison, dans la mesure où il s'agit de deux espaces contigus, l'un des deux reflétant la nuit, tandis que l'autre apparaît baigné de lumière diurne.

En somme, si dans le tableau qui décore le mur de l'hôtel, l'espace est définitif et inaltérable, dans la représentation cinématographique, ce même espace apparaît instable, irréaliste et appartenant à une réalité autre ; un espace proche de ceux qui peuplent les rêves et la mémoire<sup>4</sup> ; un espace surréaliste et, en ce sens, formellement proche de la peinture de Magritte.

### DÉCOUPAGE DE LA SCÈNE ET COLLURE DES FRAGMENTS QUI EN RÉSULTENT

Comme je l'ai déjà souligné plus haut, en plus des dédoublements, le découpage de la scène et le montage qui en résulte, constituent un autre pilier sur lequel se bâtit l'architecture du film. C'est ce qui se produit, par exemple, lors d'un extrait dont le début, en plus de montrer l'intérieur de l'hôtel, introduit la récitation habituelle où le narrateur réfléchit inlassablement sur l'établissement et les clients qui y logent :

C'était toujours des murs, partout autour de moi, unis, lisses, vernis, sans les moindres prises. C'était toujours des murs. Et aussi le silence. Je n'ai jamais entendu personne élever la voix dans cet hôtel. Personne.

Pendant ce temps, la caméra – l'observateur, d'un point de vue énonciatif – passe en revue certains des clients qui, réunis en petits groupes, gesticulent et parlent comme s'ils étaient animés d'impulsions mécaniques. Le narrateur poursuit :

Les conversations se déroulaient à vide, comme si les phrases ne signifiaient rien, ne devaient rien signifier de toute manière. La phrase commençait et restait tout d'un coup en suspend, comme figée par le gel, mais pour reprendre ensuite, sans doute, au même point ou ailleurs. Ça n'avait pas d'importance. C'était toujours les mêmes conversations qui revenaient, les mêmes voix absentes. Les serveurs étaient muets. Le jeu était silencieux, naturellement. C'était un lieu de repos. On n'y traitait aucune affaire, on n'y tramait pas de complots.

<sup>4</sup> « Dans la mémoire, se produisent les mêmes phénomènes de condensation et de déplacements dont parle Freud à propos des rêves », indique C. Fernández Prieto, « Figuraciones de la memoria en la autobiografía », J. Ruiz Vargas (dir.), *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, 1997, p. 71.

Lors de son long parcours, l'observateur atteint un espace où deux couples discutent, leurs corps dans des positions presque identiques, comme une nouvelle variante de l'effet de dédoublement que produit le film. Ensuite, l'observateur poursuit son chemin à travers les couloirs de l'hôtel, tout en accompagnant les mots du narrateur :

On n'y parlait jamais de quoi que ce fût qui pût éveiller les passions. Il y avait partout des écriteaux : « Taisez-vous ».

Si, à cet ensemble d'images et de sons, nous ajoutons ceux d'un moment précédent également structuré autour du binôme narrateur/observateur et du même thème, où le narrateur répondait à la question d'un des clients à sa compagne : « Donc il n'y a pas moyen de s'échapper? », devançant ainsi le personnage : « Donc il n'y a pas moyen de s'échapper », nous aurons une description complète de la situation. En effet, les clients sont prisonniers de l'hôtel, enfermés dans un passé en marbre, mort, vide et sans issue. En ce sens, nous ne sommes pas si éloignés des naufragés de la rue de la Providence de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1963), même si l'univers de *L'Année dernière à Marienbad*, du fait que ses protagonistes ne sont pas soumis aux avatars du temps – ils sont plongés dans un passé définitivement figé – et de la dégradation physique, n'est pas, comme le film de Buñuel, touché par la laideur ; bien au contraire, nous nous trouvons dans un univers aseptique, raffiné, peuplé d'êtres sans mémoire :

Dans ce labyrinthe, déambulent des silhouettes rigides, visiblement sans vie (...) sans émotions (...) parfois, ils semblent également se copier eux-mêmes (...) ils font semblant (...) de s'intéresser à des discussions vides de sens qu'ils répètent comme des robots.<sup>5</sup>

Lors d'une partie de jeu, la caméra s'approche finalement d'une table : assis autour d'elle, les joueurs sont paralysés. Un mouvement panoramique vers la droite reprend X en train d'observer un groupe de clients qui, suite au commentaire de l'un d'eux sur les intempéries de l'année précédente, décide d'aller à la bibliothèque pour consulter les bulletins météorologiques. Quand ces derniers sont sortis du cadre, nous découvrons X, seul, qui regarde vers un hors-champ dont nous voyons le reflet dans le miroir, à côté de lui : dans cette image – une nouvelle image *dédoublée* –, nous voyons apparaître, au fond, la femme qui, vêtue d'une robe noire décolletée, avance lentement dans le couloir jusqu'à l'homme qui porte un smoking et un nœud papillon. Une opération de montage découpe alors l'extrait de la façon suivante :

A) Plan qui montre, dans le couloir où ils viennent de se retrouver, la femme près de l'homme, dans la mesure où elle se reflète dans le miroir. Le plan reste fixe quelques instants. L'homme s'adresse à la femme à propos de la conversation qui vient d'avoir lieu entre les clients : « Savez-vous ce que je viens d'entendre ? L'année dernière, à cette époque, il faisait si froid que l'eau des bassins avait gelé. Mais cela doit être une erreur ».

<sup>5</sup> L. Lagier, *Dans le labyrinthe de Marienbad*, Studio Canal Image, Pdj production, 2005. Film documentaire inclus dans les bonus du DVD A. Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Studio Canal, Coll. « Classique », 2005.



Fig. 6

B) Un nouveau plan extrait la femme du miroir et la présente en gros plan.



Fig. 7

C) Un nouveau plan nous situe à l'extérieur : contre la balustrade, l'homme apparaît face à la femme qui se trouve de dos,



Fig. 8

dans une disposition spatiale équivalente à celle des deux protagonistes lors du plan précédent. Le plan dure juste le temps que l'héroïne dise : « Que me voulez-vous donc ? Vous savez bien que c'est impossible ».

D) Le plan suivant montre à nouveau la femme dans un premier plan équivalent au précédent (Fig 7), mais désormais elle n'est plus dans le couloir, mais dans sa chambre.

On entend la voix de l'homme : « Un soir, je suis monté jusqu'à votre chambre ».



Fig. 9

E) Un raccord dans l'axe montre la femme en plan moyen, au centre de la chambre et des meubles. Durant ce plan, nous entendons l'échange suivant :

Lui : Vous étiez seule.

Elle : Laissez-moi, je vous en supplie.



Fig. 10

F) Le plan suivant nous ramène au couloir, les deux protagonistes occupent la même place près du miroir, lui se trouvant face à elle. Cependant, la femme est vêtue maintenant d'une robe claire et brillante, et l'homme porte une cravate :



Fig. 11

Elle : Laissez-moi.

Lui : C'était presque l'été. Oui, vous avez raison. De la glace, c'est tout à fait impossible.

Dans cet extrait, nous ne pouvons parler de scènes mais plutôt de bouts de scènes *éclatées* : ainsi, le plan C, par exemple, surgit ici en provenant d'une scène précédente que le film a abandonnée brutalement pour, suite à cette irruption en C, la reprendre plus loin. Observons la composition de l'extrait : les *morceaux* représentés par les plans B (Fig. 7) et D (Fig. 9), en plus de présenter une échelle et un angle identiques, sont unis par un raccord de position et de costumes, en dépit de se situer dans des espaces (le couloir, la chambre de la femme) et dans des temps (présent et passé des images, respectivement) différents. De leur côté, les plans A (Fig. 6) et F (Fig. 11), qui devraient être continus, puisqu'ils se situent dans un seul espace (le couloir) et un même moment – si nous tenons compte de la continuité de la conversation – (présent des images), présentent cependant des discontinuités dans les habits des deux protagonistes. Et les *morceaux* représentés par les plans C et F, sans possibilité d'union spatio-temporelle entre les deux, en raison du caractère *dépareillé* du premier d'entre eux, présentent néanmoins un connecteur avec le mot « impossible » : « Vous savez bien que c'est impossible », dit-elle dans le plan C ; « c'est impossible... », dit-il dans le plan F. De manière analogue, E et F, déconnectés de par leur ancrage spatio-temporel, sont unis par les mots « Laissez-moi » que la femme dit dans les deux plans. Ceci est le tissu élaboré par l'écriture du film, un tissu dont le tracé passe par la *couture* – que nous venons d'étudier – de morceaux *disloqués* suite à l'éclatement des scènes narratives classiques.

Il s'agit, en somme, d'un processus créatif différent de celui qui préside à l'écriture de la mémoire dans les récits classiques : au lieu d'intégrer les morceaux spatio-temporels – c'est-à-dire les souvenirs déterminés par le temps qui passe – qui composent la mémoire, dans des matrices narratives qui les rendent intelligibles, l'écriture de *L'Année dernière à Marienbad* incorpore ces morceaux dans le même désordre – et avec la même durée – dans lequel ils surgissent de la mémoire, mais tout en créant des ponts entre eux. Le résultat consiste en la genèse de certaines formes qui se trouvent aux antipodes des formes classiques : là où celles-ci unissent, les autres séparent ; là où les formes classiques séparent, celles de Resnais unissent.

### ÉCRITURE DE LA MÉMOIRE ET VÉRITÉ DU RÉCIT

Dans cette structure filmique au service des diktats de la mémoire, les images et les sons de certains passages paraissent correspondre au point de vue du personnage devenu narrateur, un narrateur qui, soumis à ces mêmes diktats, intervient également en corrigeant ou en imaginant l'événement raconté. Voyons un exemple.

À un moment, le narrateur relate sa rencontre avec la femme dans la chambre, une rencontre à laquelle nous assistons à travers les images du souvenir. Mais immédiate-

ment, le narrateur, devenu narrateur second incarné en X, rectifie en proposant une deuxième version de cette même rencontre, un nouveau récit auquel nous avons cette fois-ci accès exclusivement à travers ses mots. Nous avons donc, de cette façon, deux récits d'un même événement qui se contredisent : si les images du premier montraient le miroir dans lequel le personnage de X voyait la femme, situé au-dessus de la cheminée, dans le second, il est dit que ce même miroir se trouve au-dessus de la commode ; si dans celui-là on voit la femme vêtue de noir, dans celui-ci, on dit qu'elle est habillée en blanc, etc.

De quoi s'agit-il alors dans cet extrait ? Certainement pas de confronter ces événements à ce qui s'est passé en réalité, chose de toute façon impossible et non vérifiable. Il s'agit, au contraire, d'une opération purement textuelle, d'une opération d'écriture qui ne cherche pas, comme nous l'avons déjà dit, à rendre intelligibles les souvenirs, de les intégrer dans une histoire porteuse de sens, mais à construire un récit qui, tout en s'appuyant, dans ce cas, sur les failles et les pièges de la mémoire, propose deux versions *incompatibles* d'un même événement ; ce qui est, de plus, caractéristique de l'écriture du scénariste du film, Alain Robbe-Grillet, comme l'a souligné Gilles Deleuze :

Chez Robbe-Grillet il n'y a jamais une succession de présents qui passent, mais une simultanéité de présents qui rend le temps inexplicable. Chaque version est plausible, possible en elle-même, mais toutes réunies sont impossibles<sup>6</sup>.

De ce fait, la vérité du film ne se trouve pas dans la correspondance entre ce qui est raconté et ce qui est réellement arrivé, mais dans le récit lui-même : la vérité du film est la vérité du récit.

Voyons maintenant le passage où, sans rien dire, M tire sur A qui, vêtue d'une robe avec des plumes blanches, tombe sur le lit. Une succession rapide de quatre plans montre alors la femme morte : dans le premier, elle a les bras ouverts, la tête renversée sur le lit et les jambes au sol. Le second plan, plus rapproché, filme son visage. Dans le plan suivant, la position de la femme morte a changé : elle est allongée sur le sol et les jambes relevées contre le lit. Comme auparavant, un plan rapproché soulignant le visage conclut l'extrait. Ces plans qui montrent la femme morte sur le lit sont donc *incompatibles* entre eux : la position du corps est l'une ou l'autre. Il émerge ainsi une *forme* qui s'évertue à opérer un nouveau dédoublement, ici à partir du cadavre de la femme, visualisé dans des positions opposées.

Sans solution de continuité, l'extrait se poursuit avec un plan où l'on peut voir M traverser les couloirs de l'hôtel, certainement après avoir commis le crime. Mais c'est alors qu'un rapide mouvement de caméra vers la droite se détache de lui pour retrouver, dans un des recoins du couloir, X et A, l'un en face de l'autre. X raconte à A :

<sup>6</sup> G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 140.

Un bras est à demi replié vers les cheveux, une main abandonnée, l'autre sous le menton, l'index tendu, presque sur la bouche, comme pour ne pas crier. Et maintenant, vous êtes là, de nouveau. Non, cette fin-là n'est pas la bonne. C'est vous vivante qu'il me faut. Vivante, comme vous l'avez été déjà, chaque soir, pendant des semaines, pendant des mois...

Ce récit commence donc avec la description orale du narrateur-personnage, concernant ce que nous venons de voir dans ces deux dernières images, c'est-à-dire la position des mains du cadavre de la femme. Mais tout de suite le narrateur ajoute : « Non, cette fin-là n'est pas la bonne. C'est vous vivante qu'il me faut », ce qui transforme les images précédentes en un événement *imaginé* – et non remémoré – par un narrateur devenu ainsi *fabulateur*.

Le phénomène qui naît de la correction apportée par le personnage-narrateur est remarquable en raison de la crédibilité plus grande que le spectateur prête, étant donné le caractère représentationnel de l'image, à la visualisation de ce que raconte le narrateur, que cela soit vrai ou non. Ceci explique le choc provoqué par la déclaration du personnage, qui suit les images : « cette fin-là n'est pas la bonne ». Dans tous les cas, cette correction introduite par le narrateur est maintenant motivée, non pas par des failles consubstantielles au souvenir, comme la fois précédente, mais par des *failles* de l'imagination. Mais si, comme Fernández Prieto<sup>7</sup>, nous reconnaissons qu'au moment d'écrire la mémoire, le souvenir se mêle souvent à l'imagination, dans la mesure où il s'agit de deux processus mentaux étroitement liés et dont les frontières sont troubles et poreuses, nous pouvons conclure que les deux processus participent de la même façon à l'écriture de la mémoire qui anime le film.

<sup>7</sup> C. Fernández Prieto, *op.cit.*, p. 73.