

HIROSHIMA MON AMOUR

Origine : Française (co-production franco-japonaise). 1958. — **Durée** : 1 h. 30.
Production : ARGOS FILMS, COMO FILMS, PATHE OVERSEAS (Paris) —
DAIEI MOTION PICTURE Cy (Tokyo) — **Producteur délégué** : S. HALFON.
Réalisation : Alain RESNAIS.
Directeurs de production : Sacha KAMENKA et Shirakawa TOKEO.
Scénario et dialogues : Marguerite DURAS.
Prises de vues : Sacha VIERNY et TAKAHASKI MICHIO.
Opérateurs : P. GOUPIL, WATANABE, IODA. — **Lumières** : ITO.
Décors : ESAKA, MAYO, PETRI. — **Assistant** : MIYAKUMI.
Musique : Giovanni FUSCO et Georges DELERUE.
Enregistrement sonore : CALVET, RENAULT, YAMAMOTO KOHZUBARA.
Montage : Henri COLPI, Jasmine CHASNEY, Anne SARRAUTE.
Laboratoires : Eclair-Tirage. — **Auditorium** : Studios MARIGNAN. —
Son : SIMO.
Interprétation : Emmanuelle RIVA (La jeune femme), Eiji OKADA (le Japonais),
Stella DASSAS, Pierre BARBAUD, Bernard FRESSON.
Distinctions : Prix de la FIPRESCI et prix de la S. E. C. T. (Cannes, 1959).
Distribution (France) : COCINOR, Paris.

NOTES BIOGRAPHIQUES ET FILMOGRAPHIQUES :

Alain RESNAIS (Né en 1922, en Bretagne, tenté par le théâtre (comme comédien), entre à l'I.D.H.E.C., tourne en 16 m/m deux films d'art (**Goetz et Malfray**) et un film de fiction (avec D. DELORME et D. GELIN). Devient assistant de Nicole VEDRES pour **Paris 1900**. Réalise en collaboration avec Robert HESSENS : **Van Gogh** (1948) (Oscar U.S.A. — Prix CIDALC) et **Guernica** (1949) (Primé à Punta del Este) ; **Gauguin** (1950) ; en collaboration avec Chris MARKER : **Les statues meurent aussi** (1952-1953), toujours interdit par la censure (Prix Vigo) ; **Nuit et brouillard** (1955) (Prix Vigo) ; **Toute la mémoire du monde** (1956) (Prix de la Commission Supérieure Technique du cinéma) ; **Le chant du styrène** (1957) (Mercure d'or, Venise).

RESNAIS a, en outre, effectué le montage de : **Saint-Tropez, devoir de vacances** (1953), **Aux frontières de l'homme** (1954), **La Pointe courte** (1955).

Marguerite DURAS : Née en Indochine, où elle a vécu jusqu'à 17 ans, romancière : **La vie tranquille** (1949) ; **Un barrage contre le Pacifique** (1) (1950), **Le marin de Gibraltar** (1954), **Les petits chevaux de Tarquinia** (1953), **Des journées entières dans les arbres** (1954), **Le square** (1955), **Moderato cantabile** (1958) ; Exclue en 1950 (après six ans d'appartenance) du Parti Communiste.

Sacha VIERNY : assistant-réalisateur de L. DAQUIN pour **Le point du jour**, réalisateur de courts métrages, directeur de la photographie (courts métrages, dont **Tu enfanteras sans douleur**).

Emmanuelle RIVA : (Née dans les Vosges) : actrice de théâtre (**Britannicus**, **La profession de M^{me} Warren**, **Dialogue des Carmélites**, etc.) débute à l'écran grâce à RESNAIS.

(1) **Un barrage contre le Pacifique**, roman à base autobiographique, a été adapté par Irwin SHAW et filmé par René CLÉMENT.

Eiji OKADA : Acteur de théâtre (interprète d'auteurs japonais et d'auteurs étrangers, tels que TCHEKOV, GORKI, MOLIERE, PAGNOL etc.) interprète de films de TADASHI IMAI : *Jusqu'à notre prochaine rencontre*, (inédit en Europe), RESNAIS le remarque dans *Le Christ en bronze*.

LE SCÉNARIO

I. Argument.

Donnons d'abord la « synopsis » officielle du film, due, sans doute aucun, à M. DURAS :

« Une main de femme caresse et palpe et griffe une épaule masculine. Sur un lit, étroitement accolés, deux corps s'étreignent avec ces mêmes lents, aveugles mouvements que l'on voit aux méduses, aux serpents, aux feuillages pénétrés par le vent. La femme est française, venue à Hiroshima pour tourner un film. Ils ont passé la nuit ensemble. C'est le matin. Allongé sur le ventre, l'homme s'est assoupi. Sa main bouge vaguement, comme dans le rêve. La femme la regarde intensément. A Nevers, sur un quai éblouissant de soleil, dans la même posture, un soldat est allongé. Sa main est animée des mouvements incertains de l'agonie. Cet allemand fut son premier amour. « Au détour des amours de rencontre naît parfois l'envie d'aimer ». Ils parlent ; il est marié et heureux, elle est mariée et heureuse. L'amour surgit entre eux, et ils savent qu'il ne peut s'inscrire dans le monde ordonné de leur vie.

« La femme repart le lendemain pour la France. Il leur reste vingt-quatre heures pour se fuir et se rechercher dans les rues, sur les places, dans les cafés, dans les chambres, dans les salles d'attente, vingt-quatre heures pour reconnaître avec l'autre le visage de l'amour et son impossibilité. Nevers, Hiroshima, Nevers. Le présent, le passé se confondent. Un seul temps existe, celui, actuel, de la rencontre. Comme, à dix-huit ans, à travers les prés et les bois de décembre, les chemins d'avril, dans les granges et dans les ruines, elle courait retrouver son amant ! Ah ! comme elle fut jeune à Nevers. Ah ! comme elle fut folle à Nevers. A lier. A enfermer dans une chambre. A emprisonner dans une cave pour cacher à cette ville tranquille la honte d'un bonheur indéfendable. Saoule, à la vue de tous, perdue au fond d'un café, dans la nuit finissante, elle se donne ainsi à l'homme qui l'écoute dans la mémoire ressurgie de cet amour. Pour pouvoir vivre, il faut oublier : Hiroshima, la mort atomique, cet amour-là et celui-ci.

« Un jour, une nuit. Ils sont liés à ce temps si bref dont ils ne peuvent ni user ni s'évader. Mais c'est assez pour faire apparaître que l'instant qui permet la totale coïncidence de deux corps dans l'étreinte contient aussi la déchirante distance que rien ne peut, à la limite, abolir entre deux êtres. Ces vingt-quatre heures sont vraiment le temps vécu par tous les amants. « Tu me tues, tu me fais du bien », dit la femme, exprimant ainsi, d'une façon, la contradiction du temps et de l'absolu de l'amour ».

II. Liste des séquences.

Bien que dans une telle œuvre la notion de séquence soit caduque, tentons d'établir les divisions dramatiques du film :

I. Le couple dans la chambre.

a) les amants sont enlacés. La jeune femme évoque sa visite d'Hiroshima. On voit alors des images de la ville, l'hôpital et le musée, ainsi que des extraits d'actualités. Mais son amant lui dit à plusieurs reprises : « Tu n'as rien vu à Hiroshima ! » (L'image reste celle du couple couché). Les suites de la bombe atomique (montage assez rapide de visages brûlés, de corps atteints, d'enfants malformés, etc.) s'enchaînent avec les effets des expériences actuelles (pêcheurs brûlés, poisson contaminé, etc.)

b) on voit enfin leurs visages. Ils rient. Il est quatre heures. Il allume la lumière. Elle commence à lui parler de Nevers. La main de son amant lui rappelle celle de l'Allemand qu'elle aima à Nevers (image très brève du

mourant ensanglanté). Ils prennent une douche. Ils parlent de 1945 : Hiroshima marquait pour le monde la fin de la guerre. (Il était soldat, et elle arrivait à Paris). Elle s'habille en infirmière, car elle tourne un film sur la paix.

II. On tourne le film sur la paix (scène de foule dans les rues d'Hiroshima). Le jeune homme rejoint la Française et la surprend (agréablement). Panneaux pour le défilé : agrandissements photographiques et inscriptions pacifistes. La manifestation se déroule. Elle pleure (« Je crois que je t'aime », lui dit-il). A côté d'eux, un brûlé atomique. Lâcher de colombes. L'allure du défilé se précipite. Le couple est un moment séparé par la foule.

III. L'appartement du Japonais : Elle le questionne sur sa femme et en réponse à la curiosité insistante du japonais, de son côté, elle évoque son idylle avec le soldat allemand (leurs rencontres successives). « Puis il est mort ». (L'allemand a été visé, d'un jardin, par un résistant).

IV. Le couple s'installe dans un « tea-room ». La jeune femme poursuit son récit. Le Japonais s'identifie à l'Allemand (« Je suis mort »). La jeune fille qui a été tondu et qui criait dans sa chambre est enfermée dans la cave. « L'hiver est terminé ». Elle remonte dans sa chambre (« Je commence à t'oublier »). La conversation amène un retour en arrière antérieur : la jeune fille, qui a rendez-vous avec l'Allemand, le trouve gisant dans l'herbe, au bord de la Loire ; elle reste près de lui un jour et une nuit (« Il a été long à mourir »). Nevers est libérée (1944). Étendue contre le moribond, elle ne sait plus si c'est son corps ou le sien. Le Japonais la giffe pour la dégriser (car elle a bu) et la ramène à lui. La jeune femme, le moment de stupeur passé, raconte alors son départ de Nevers pour Paris, de nuit, à bicyclette.

V. Ils sortent et marchent dans les rues : ils s'écartent l'un de l'autre (« Éloigne-toi de moi ! Nous reverrons-nous ? ») Elle saute dans un taxi pour rentrer à l'hôtel. Cet hôtel a pour nom : « New Hiroshima ».

VI. La jeune femme à l'hôtel. Elle hésite à pénétrer dans sa chambre, craignant de se retrouver seule. Enfin, elle y rentre. Elle se lave la figure, — tout en geignant. Monologue intérieur. Elle descend dans la rue.

VII. Le Japonais rejoint la Française : elle s'est assise. Un phare d'auto l'éblouit. Le Japonais est là devant elle (« reste avec moi à Hiroshima ! »). Ils déambulent. Ils se rapprochent l'un de l'autre. Elle revoit les rues de Nevers. Il lui demande de rester huit jours, — ou même, trois jours.

VIII. La salle d'attente de la gare. Ils s'asseyent, séparés par une vieille femme. Images de Nevers. Elle lui parle de l'oubli. La vieille parle (en japonais) au jeune homme.

IX. Le couple au « Casablanca » (night-club) : elle et lui s'installent à des tables différentes. Elle est dans le vague. Lui la regarde, grave et immobile. Un Japonais s'assied à côté de la jeune femme avec son verre et lui débite, en anglais, des banalités (« Do you like Japan ? » etc.) La pluie cesse. Elle sort. Il la suit.

X. Elle et lui dans la rue. Il la rejoint. Elle lui dit : « Je t'oublierai... Pourquoi rester, puisque, de toute façon, je t'oublierai ». Dans la chambre de la jeune femme, le Japonais « Hi-ro-shi-ma... c'est ton nom ! » Il l'enlace « Ton nom à toi, c'est ...Nevers ! » Ils vont se séparer pour toujours.

LE POINT DE VUE DE L'ÉCRIVAIN (Marguerite DURAS)

Nous allons, dans ce paragraphe, laisser parler Marguerite DURAS qui s'est abondamment exprimée, non seulement à l'intérieur du film (dialogues et monologues) mais en dehors du film (interview publiée par « Les nouvelles littéraires » à laquelle nous empruntons les citations qui vont suivre).

« RESNAIS me recommandait de ne pas m'occuper de lui. Écrivez-moi l'histoire comme si vous l'écriviez réellement, disait-il. Et c'est ce que j'ai fait. Il avait besoin de tout connaître et de l'histoire qu'il allait raconter et de l'histoire qu'il

ne raconterait pas (1). Il a voulu tout savoir des personnages auxquels nous nous intéressons : leur passé, leur existence avant le film et, dans une certaine mesure, leur avenir après le film. J'ai donc écrit la biographie de ces personnages et c'est à partir de là que RESNAIS a travaillé ».

La romancière ne participa pas au tournage du film. Lorsque l'équipe revint du Japon, elle vit les premières images et fut « émerveillée ». Devant le film terminé, Marguerite DURAS a reconnu son œuvre et s'est elle-même reconnue : « Je suis comme au sortir d'un roman. Je me sens assouvie ».

Satisfaite, donc, du résultat, Marguerite DURAS a expliqué **Hiroshima, mon amour**. Ouvrons lui encore les guillemets.

« Une jeune femme rencontre un homme à Hiroshima. Elle doit repartir le lendemain pour la France. Auront-ils le temps de vivre autre chose qu'un amour de rencontre ? La jeune femme racontera à cet homme l'amour dont elle est morte à Nevers, à vingt ans. Leur amour, sa pâture, sera donc l'amour défunt de la jeune femme à Nevers. C'est de l'évocation de son passé à elle que leur amour se nourrira, de l'oubli d'un autre amour. **Ce n'est pas par hasard** que cette évocation revêcue du passé, cette tragédie de l'oubli se produira dans la ville de l'oubli même, Hiroshima ». Et l'auteur littéraire du film, commentant ainsi son œuvre, poursuit : « Il peut arriver une fois ou deux dans le monde qu'un destin particulier rejoigne en négatif un destin général, qu'une aventure particulière se trouve avoir ses résonances les plus sûres dans l'aventure générale d'un peuple, d'une ville. Et que ce soit à Hiroshima, dans la ville de l'oubli la plus anonyme du monde que la mémoire la plus censurée, la plus refoulée, puisse enfin ressurgir ».

Par ailleurs, dans un « avant-propos », les auteurs (et singulièrement la romancière) ont précisé leur but : faire un film sur l'amour. Dépassant les antinomies politiques, ils mêlent vainqueurs et vaincus, agresseurs, et « occupés » : tous sont victimes, en dernière analyse, de la guerre ; tous, ceux qui bombardent et ceux qui sont bombardés, ceux qui tondent et ceux qui sont tondus, sont, du fait de la guerre, privés de liberté. D'ailleurs, « l'amour a sa morale, qui est la négation de la morale elle-même ». L'auteur ajoute : « On peut aimer n'importe qui, n'importe où, n'importe quand ».

Mais au-delà de l'amour, de la guerre, le thème essentiel du film, son argument abstrait, c'est l'oubli. « On ne peut pas raconter l'oubli, mais seulement le drame de ne pas parvenir ». L'aventure véritable est, en fin de compte, « un combat douteux entre la mémoire et l'oubli ». Dans le dialogue, il est question de « l'évidente nécessité de la mémoire ». Mais M. DURAS a pu dire que le thème premier de l'œuvre était « l'oubli de l'oubli ».

Ainsi parle Marguerite DURAS.

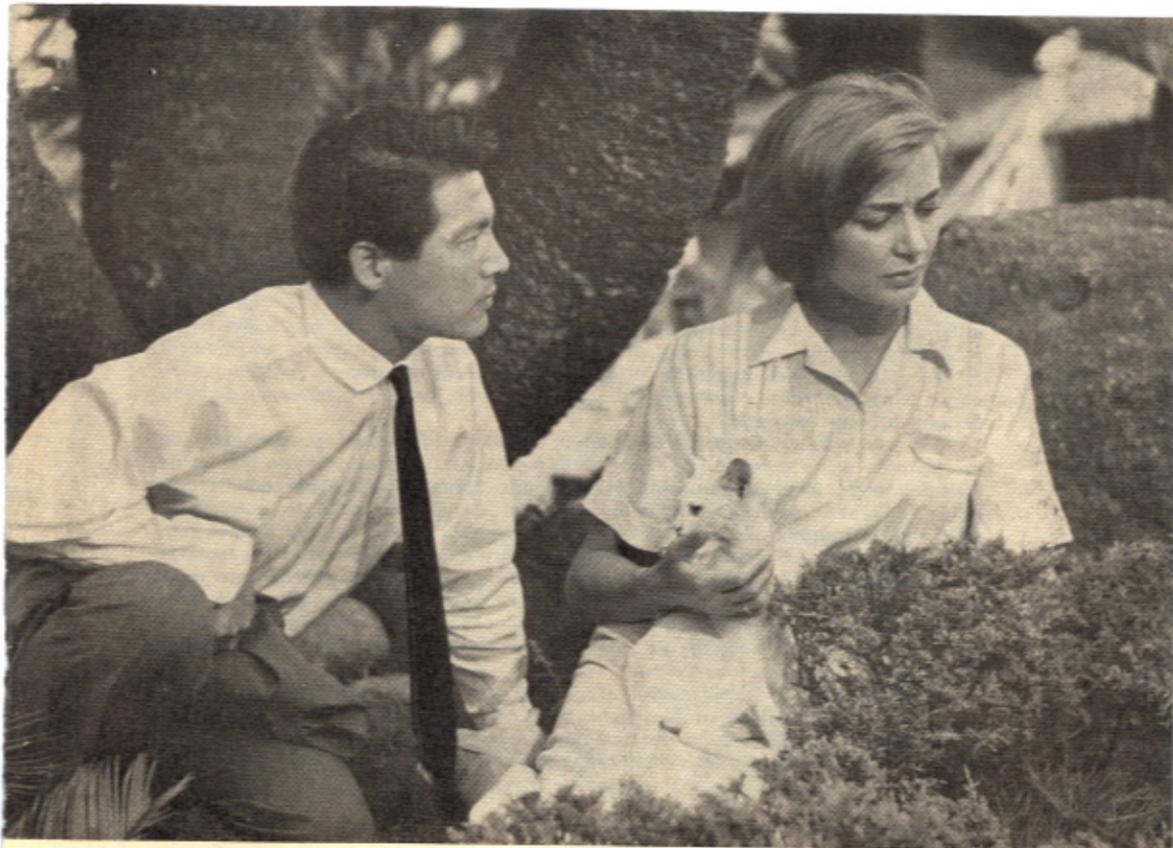
UNE ŒUVRE QUI DONNE A PENSER

Ces déclarations, indubitablement, donnent à penser. Elles encouragent les commentateurs prédisposés, par goût ou par profession, à l'exégèse. Elles autorisent un champ de réflexions illimité. Dans une certaine mesure, Marguerite DURAS lance un défi à ceux des spectateurs qui ne demandent qu'à comprendre, ou, à défaut, qu'à « interpréter ».

La première réaction de tout un chacun, au sortir de la projection de **Hiroshima mon amour** est donc de chercher à approfondir une « matière » ressentie confusément comme dense et mystérieuse. A moins d'être positivement excédé et de tout rejeter en bloc : Marguerite DURAS, Alain RESNAIS et leur film, on ne saurait se satisfaire d'une seule vision, ni même se permettre un jugement autre que provisoire. Pourquoi ?

Tout d'abord, il faut admettre que **Hiroshima mon amour** est une œuvre hors-série et qu'à ce titre elle commande, pour le moins, une grande circonspection et un extrême respect. Hors-série, elle l'est à plus d'un titre. 1° L'action **extérieure**, ou, si l'on préfère, l'anecdote, est très ténue (un homme et une femme s'aiment et dialoguent pendant toute une nuit). 2° Le dialogue et surtout le commentaire font appel à des procédés de style résolument littéraires (lyriques, poétiques, sibyllins), ce a

(1) Un mot de dialogue suggère, parfois, en un fulgurant instantané le passé récent de l'héroïne.



Eiji OKADA

Emmanuelle RIVA

quoi ne nous avait pas habitués le cinéma que l'on dit volontiers d'essence réaliste (mais peut-être se trompe-t-on). 3^o Apparemment, les propos tenus et surtout la manière dont ils sont exprimés, évoquent de grands thèmes de méditation qui auraient pu, chacun, faire l'objet d'une œuvre parfaitement bouclée :

a) **l'amour** et la passion amoureuse. C'est la réflexion sur la rencontre privilégiée d'un homme et d'une femme.

b) **la guerre** et ses séquelles. La notion de guerre nous est présentée dans toute son aveugle monstruosité, depuis la mort d'un soldat amoureux et aimé jusqu'à l'extermination totale d'une cité.

c) **la mémoire** et l'oubli. Cela pourrait être le sujet d'un devoir de philosophie. La mémoire est périssable. Le temps qui passe, en nous éloignant d'un événement, fût-il capital, en atténue l'importance, en dégrade la puissance, finit par lui faire perdre toute substance. L'oubli triomphe toujours.

d) **la solidarité des trois notions qui précèdent** et de quelques autres. En effet, le film se présente aussi comme une tentative de synthèse, brassant des concepts actuels et éternels et visant à dégager un commun dénominateur qui serait, selon les termes de Jean QUEVAL, « Le visage de la malédiction contemporaine » ou « l'état de la planète en 1959 » (1).

Quoi qu'il en soit de l'interférence de ses thèmes, le film de Marguerite DURAS et Alain RESNAIS juxtapose des idées **générales**, à travers le récit d'une nuit exceptionnelle, à Hiroshima.

RÉALISATION

Film surprenant, **Hiroshima mon amour** l'est non seulement au niveau des idées, mais également du style. Eternel rapport entre contenant et contenu, si l'on veut, mais ici, il ne s'agit pas exactement de ce rapport.

(1) Mercure de France, septembre 1959.

Les idées générales ne se contentent pas de se juxtaposer : elles se bousculent. La guerre et l'oubli, l'amour et la paix, la mémoire et la mort, l'Est, l'Axe et l'Ouest, la catastrophe planétaire et le cas particulier, l'existence et l'essence, l'homme et la femme... Toutes ces notions, que l'on peut magnifier à l'aide de majuscules ou de guillemets, assiègent l'esprit. Comme dans toute bousculade, il arrive un moment où tout se bloque. Les images de la rhétorique habillées en concepts sollicitent et en même temps neutralisent tout effort de compréhension. Le démon tentateur du symbolisme brouille les cartes.

Les admirateurs de *Hiroshima mon amour* se défendent généralement de la confusion et du désordre de leur pensée en face de la profusion des thèmes de réflexion, en les éliminant tous, sauf un. C'est ainsi que tel exégète fonde son interprétation de l'œuvre sous le seul angle du pacifisme, tel autre sous celui de la mémoire, un troisième insistera sur le problème de l'amour etc..., réservant aux thèmes concurrents l'épithète (commode) de « secondaires » ou « d'appoint » ou de « contrepoint ».

D'abstraction en symbolisme et de littérature en philosophie, *Hiroshima mon amour* devient un tremplin à discours. D'où, en l'occurrence, les dangers de la table ronde (le film étant complexe et même riche — chacun improvise un couplet à sa mesure) et l'évidente nécessité de la table rase (retrouver un regard frais devant un film usé par ses commentaires).

Oublions donc provisoirement tout ce qui a été dit, écrit, proclamé, sur les prolongements d'*Hiroshima mon amour* pour nous consacrer à l'étude modeste du film d'Alain RESNAIS, (réalisateur) et Marguerite DURAS (scénariste). En d'autres termes, oublions l'apport déterminant mais envahissant de Marguerite DURAS, dialoguiste. Ce n'est qu'un avertisseur : toutes ces choses referont surface au chapitre final.

LE SUJET AU PREMIER DEGRÉ

Les spéculations savantes étant pour le moment gardées à vue, reste un film descriptif, le récit d'une aventure que l'on peut facilement reconstituer à travers un personnage et son faire-valoir.

Elle (Emmanuelle Riva) est une jeune Française de 34 ans. Mariée, mère de famille, actrice. Elle tourne dans un film pacifiste qui la conduit à Hiroshima. D'une « moralité douteuse » (selon sa propre boutade) elle séduit (ou se fait séduire) par un jeune ingénieur japonais de rencontre, à qui, par association d'idée, elle raconte le drame de sa vie : un amour de jeune fille contrarié. Elle avait 18 ans, à Nevers, en 1943 ; elle a connu un soldat allemand avec qui elle a couru les bois, les granges et les chambres. Il est mort le jour de la libération ; elle a été tondue, humiliée, sequestrée par ses parents. Elle a frisé la folie, connu le désespoir ; puis avec le temps s'est réadaptée à la vie dite normale. Est devenue une femme apparemment comme les autres. C'est à Hiroshima, au contact de la cité insolite, de son amant curieux, que, pour la première fois, sa vieille cicatrice s'irrite. La confession qu'elle fait au Japonais libère d'anciennes souffrances, mais incomplètement. Car elle s'aperçoit avec une certaine tristesse que son premier amour, son ancien désespoir, résistent mal au temps. Il entre quelque masochisme dans son effort de faire revivre une souffrance rétrospective ; le masochisme larvé de ce personnage est exprimé par ailleurs (et par deux fois) dans le texte de son monologue : « dévore-moi, déforme-moi ». Sentiment d'auto-punition fortement teinté d'érotisme (cf. aussi : « Tu me tues, tu me fais du bien »...)

En fait, c'est une jeune fille qui fut naguère sentimentale, dont la première expérience amoureuse relativement banale (« une histoire de quatre sous » dira-t-elle en prenant du recul sur elle-même) a été en quelque sorte anoblée par les circonstances : la mort brutale de l'aimé.

A ne considérer toujours que le « premier degré », le caractère le plus fascinant de *Hiroshima mon amour* est l'interminable déroulement de ces vingt-quatre heures : cette nuit qui n'en finit pas, cette marche lente engluée dans les ténèbres, l'extrême confusion d'une conscience en crise, le déséquilibre soudain d'une jeune femme qui se croyait définitivement rééquilibrée. La résurgence d'un romantisme révolu, les assauts désordonnés d'un passé mal liquidé. Dès lors, le film peut se conjuguer comme ceci : une femme émancipée, à la faveur d'un stimulus, s'abîme dans le souvenir. Le film est la relation d'une crise d'autant plus aiguë qu'elle est fulgurante.

Il ne s'agit pas de juger le comportement de cette jeune femme mais d'essayer

de le comprendre. Car si l'on s'engage d'emblée sur le terrain de la contestation des attitudes sociales, morales, ou que sais-je, on risque de s'obstiner sur des principes. Et pour comprendre Emmanuelle RIVA, il faut faire ce que l'on appelle la part des choses, c'est-à-dire tenir compte, d'une part de l'affectivité de l'héroïne, d'autre part de sa forte nature de femme ; tenir compte aussi de l'évolution physique et mentale qui sépare la 18^e et la 34^e année. Cela dit pour écarter les simplifications hâtives. Il faut, de même, se méfier des affirmations généralisatrices. L'amour qu'elle a éprouvé pour son Allemand, celui qu'elle éprouve pour le Japonais ne sont évidemment pas de même nature, malgré le fait que la confusion soit (sciemment ?) entretenue tout au long du film. On a trop tendance à dire l'Amour au lieu de un amour. On a trop tendance à confondre en un même mot l'essentiel et l'accidentel, c'est-à-dire à poser en termes abstraits ce qui relève de l'expérience individuelle. L'amour avec une majuscule ne signifie pas grand'chose si on ne le rapporte pas une conception précise — quelle qu'elle soit — de l'amour. Pour ne donner qu'un exemple, il est tout aussi possible de magnifier que d'abaïsser l'idylle de Nevers. Dire d'une part, et au nom de la liberté qui n'admet ni les préjugés sociaux, ni les frontières nationales, que cette idylle revêt un caractère de beauté naturelle et claque comme un défi lancé par deux enfants qui s'aiment à l'ordre établi par des vieillards. On peut, en revanche, considérer avec tristesse la pauvre aventure de ces amants clandestins, préoccupés de leur plaisir immédiat, insoucieux et inconscients. Cet amour est, dès lors, réduit aux proportions d'une révélation physique, c'est-à-dire, apparemment, dépourvu d'exigence spirituelle.

Cette longue parenthèse sur l'amour pour conjurer dès à présent le danger d'un débat prématuré sur l'exemplarité de l'amour (1) tel qu'il nous est présenté dans *Hiroshima*. Voilà comment se présente « superficiellement appréhendé » le personnage incarné par Emmanuelle RIVA.

Lui. Le Japonais est beaucoup moins présent au drame. Il est quelqu'un, mais, en même temps il est n'importe qui. Il est quelqu'un dans la mesure où il est père de famille, ingénieur et fait de la politique, dans la mesure aussi où il est jeune et séduisant, intelligent et simple. Il est n'importe qui en ce sens que tout autre que lui, situé dans des conditions analogues, aurait pu jouer le même rôle de catalyseur auprès d'Emmanuelle RIVA. Le geste capital, décisif, il le fait inconsciemment, en dormant. Il déclenche la première association d'idée sans le vouloir ni le savoir. Il ne peut pas non plus savoir que sa curiosité presqu'ingénue (qu'est-ce que c'est pour toi, Nevers ?) travaille en terrain préparé : la jeune femme a rencontré Hiroshima et exploré, en touriste, des plaies mal guéries. Le japonais se trouve être, par hasard (2) l'agent excitateur, le provocateur, celui qui porte le coup de grâce à une conscience troublée par l'exotisme d'une ville semblable à nulle autre, celui qui libère des flots de souvenirs qui ne demandaient qu'à somnoler sagement dans le « no man's land » de l'inconscient (3).

Ainsi, d'une aventure banale, — ce que l'on appelait jadis une « bonne fortune » — a surgi une autre aventure, angoissante, amère, sinistre, qui a surpris les partenaires d'une nuit au point de donner à leur rencontre fortuite le caractère d'un rendez-vous mystérieusement préparé de longue main. D'où l'oscillation déjà évoquée entre la notion de hasard et celle de Destin.

La rencontre de ces deux personnages (quelles qu'en soient les dimensions) s'opère dans un contexte narratif (c'est-à-dire cinématographique) d'une substance si riche et si variée, si déroutante aussi, parfois, que le climat de l'anecdote s'en trouve transfiguré. Sans remettre en circulation l'irritant débat sur les rapports du fond et de la forme, il est certain que le film *Hiroshima mon amour* n'exercerait pas la fascination qu'il exerce si le cinéaste Alain RESNAIS s'était contenté d'utiliser la syntaxe traditionnelle.

Ce qui nous conduit à évoquer (évoquer seulement, non pas analyser) le style d'une œuvre qui, déjà, est considérée comme « une date dans l'histoire du cinéma ».

(1) Piste que Marguerite DURAS nous encourage à explorer.

(2) On peut, je le sais, substituer au vocable neutre et un peu stupide « hasard », la notion plus noble de Destin. C'est, encore une fois, solliciter ou annexer les mots à majuscule.

(3) « Nevers, tu vois, est la ville du monde, et même c'est la chose du monde à laquelle, la nuit je rêve le plus. En même temps, c'est la chose du monde à laquelle je pense le moins ». (Dialogue).



LA CONDUITE DU RÉCIT

« Construction », « découpage » etc... apparaissent comme de vaines formules scolaires presque inadmissibles ici. La hiérarchie de ces notions n'a pas cours. Il faudrait recourir à des néologismes pour bien rendre compte du déroulement imperturbable de cette surprenante continuité esthétique et dramatique qui se résoud en un film fortement chevillé : d'un seul tenant.

Paradoxalement, on peut dire que la règle des trois unités est observée : observée mais aménagée. L'enchevêtrement de la conjugaison, la superposition de l'action et de l'évocation, participent d'un même temps : le présent et l'indicatif. RESNAIS nous montre ce qui arrive **chronologiquement** à son héroïne en 24 heures de temps. Il lui arrive d'agir, mais aussi de penser. Les évocations sont bien à leur place, qu'il s'agisse d'un passé récent (le musée) ou lointain (Nevers). Le passé, d'ailleurs, n'est pas, lui, chronologiquement revécu par la pensée. Il l'est au hasard du souvenir. ce qui confirme d'une part que le véritable déroulement narratif est au présent (les échappées sur l'histoire ancienne étant toujours dans l'ordre où elles se présentent à la conscience actuelle de l'héroïne) ; et, d'autre part, que la notion de séquence se révèle absurde (les images d'un autre temps et d'un autre lieu viennent perturber la continuité d'une « séquence traditionnelle »).

La conduite du récit absorbe sur son passage tout événement rencontré, du plus signifiant au plus gratuit (de « l'homme qu'on entend tousser à 4 h. du matin » au défilé reconstitué pour les besoins du film pacifiste). Là encore, il faut réviser des notions trop sommaires, c'est-à-dire sclérosées par l'usage. Qu'est-ce qui est gratuit et qu'est-ce qui est signifiant ? Un événement est toujours ambigu (à la fois gratuit et signifiant). On peut ou non lui attribuer de l'importance. Les exemples rencontrés dans **Hiroshima mon amour** sont nombreux. L'homme qui aborde Emmanuelle RIVA au night-club, la vieille femme de la salle d'attente ne sont pas uniquement

présents sur l'écran en raison de leur valeur décorative. Il se trouve qu'ils sont là ; et c'est tout.

Ainsi donc, par les voies détournées d'un passé fugitivement ou longuement évoqué, à travers l'encombrement anecdotique de la réalité ambiante, le film progresse de manière quasi-linéaire. Peut-on, dès lors, parler sérieusement de la construction et de ses dérivés techniques : les séquences, sous-séquences etc. ?

LE MONTAGE

En revanche, le montage est capital. C'est le montage qui confère une grande unité à un film fait d'éléments si disparates. Aucune saute, aucun effet de contraste. Tout le film jaillit d'une seule coulée. Les images entrevues ou répétées de la ville de Nevers ne font aucunement obstacle à cette unité. On a souvent fait remarquer le montage en parallèle des rues de Nevers et de celles d'Hiroshima réunies en un même mouvement de caméra (travellings-avant réalisés à la même vitesse se succèdent). Le résultat est que les deux paysages sont confondus en une vision **continue**. De même, la gymnastique passé-présent s'opère le plus simplement du monde. La juxtaposition pure tient lieu de liaison et rend caduque tous les procédés astucieux imaginés, depuis la naissance du cinéma, pour donner de la fluidité aux articulations d'un récit discontinu.

Le secret du montage réside dans le refus de tout procédé systématique. Il réside aussi dans l'appoint précieux de la bande sonore (bruitage, musique) qui chevauche des plans éloignés dans l'espace ou le temps. Le commentaire aussi se place **indifféremment** sur les images qui le suscitent (Nevers) et le lieu réel d'où il est prononcé (Hiroshima). Synchronisme ou décalage, également, au cours de la scène de la visite rétrospective du musée d'Hiroshima. La parole est en avance ou en retard sur l'image, ou encore elle exprime des idées sans rapport avec l'illustration visuelle. Le pléonasme succède au contrepoint dans une même harmonie que renforce encore le jeu subtil des mouvements d'appareil.

N'oublions surtout pas que RESNAIS est un spécialiste du montage. N'oublions pas non plus que le célèbre Henri COLPI (ainsi que Jasmine CHASNEY et Anne SARRANTE) ont co-signé celui d'**Hiroshima mon amour**. Ce qui éparpille les responsabilités mais en même temps garantit la qualité la moins analysable de cette opération technique et esthétique : ce rapport de durée d'un plan à l'autre, ou, si l'on préfère, la métrique. Elle est confondante. On touche ici aux domaines de la musique et de l'art plastique conjugués. Comment ne pas rappeler le mot justement célèbre d'Abel GANCE « Le cinéma, c'est la musique de la lumière ».

On n'en finirait pas d'évoquer les richesses du montage. Le rappel du désastre de la bombe atomique se présente comme un court métrage composé en partie d'extraits d'autres films sur Hiroshima. Eh bien, l'ordonnance des mouvements d'appareil, la cohésion du rapport des images entre elles relèvent véritablement de la création pure. Ajoutons à cela que ces séquences empruntées à des bandes pré-existantes se fondent dans le rythme même du film d'Alain RESNAIS, comme s'il s'agissait de morceaux tournés avec préméditation (Ils n'ont été que choisis).

Toujours au chapitre du montage (décidément, on n'en finirait pas, mais il faut abrégé), signalons l'alternance des corps enlacés et de l'évocation des séquelles de la bombe. Périodiquement, l'image des corps vient entrecouper la continuité du « document » ; périodiquement mais différemment. L'image du couple est d'abord totalement inintelligible ; on devine des membres dans l'obscurité ; ces membres se couvrent de sueur, de pustules ; le grain de la peau prend des allures fantastiques...

... Sur quoi, le commentaire d'Emmanuelle RIVA se poursuit, incantatoire et quasi mécanique...

L'IMAGE

Les prises de vue sont étrangement belles, elles aussi. Les dissocier du montage est arbitraire et passablement niais. Nous ne le faisons que pour des raisons de commodité. Pour pouvoir dire, séparément, combien sont fascinants ces plans précis, nets et brillants tournés à Hiroshima, plans nocturnes où scintillent des graphismes européens ou japonais, gravés au néon dans l'obscurité, plans diurnes où la clarté d'une

belle journée baigne une cité ultra-moderne, aux arêtes dures : les couloirs, les rues, les gens sont globalement captés par cet impitoyable éclairage. Cette brillance continue met en évidence (sans que le contraste révèle le caractère choquant d'une volonté comparative) la douceur ovatée des bords de Loire et la grisaille de Nevers.

L'image, toujours, est obsédante et pesante ; étrangement belle, comme il a déjà été dit.

LA BANDE SONORE

La bande sonore **dans son ensemble**, atteste un souci de musicalité évident : les recherches des différents plans sonores, les grandes plages de silence, participent d'un **rythme**. On peut aussi considérer le monologue d'Emmanuelle RIVA, et même certains dialogues, comme l'expression d'un bruitage mélodique (cf. les propos de RESNAIS publiés dans ce numéro : « Pour moi, dans **Hiroshima**, la musique des mots a plus d'importance que leur sens immédiat »).

Les bruits.

Le réalisme des bruits n'est certes ni sacrifié ni déformé (pétarades des véhicules dans les rues, un chien qui aboie, un homme qui tousse, une musique au tea-room, haut-parleur à la gare etc...) Il faut cependant noter que certains d'entre eux se prolongent hors du champ visuel (les grillons et les oiseaux courent, en une même continuité présent et passé). Noter aussi la qualité envoûtante du silence de Nevers ; l'écho de l'évocation est comme assourdi étouffé ; c'est dans ce vide insolite que viendra éclater le hurlement de la jeune femme.

La musique.

Georges DELERUE a composé une valse, celle que l'on entend au café. Pour le reste, c'est Giovanni FUSCO qui est responsable de la merveilleuse partition musicale.

Dire que la musique est belle et déchirante est, évidemment, peu dire. Le film entier, image, paroles, lumière, rythme et bruits se présentant comme une composition musicale, l'apport de la musique **réelle** est forcément capital. Il ne s'agit plus, là, de sa qualité intrinsèque, mais des rapports qu'elle entretient avec les autres éléments cinématographiques.

Henri COLPI a écrit dans le n° 103 des **Cahiers du Cinéma** un article (1) dans lequel il inventorie, analyse, explique et commente la partition du film. Il le fait avec un tel sérieux, une telle minutie et une telle compétence, qu'il serait téméraire d'amorcer une autre étude. Nous renvoyons donc le lecteur au texte de COLPI, lequel étudie la mise en place des différents thèmes qui se succèdent ou se chevauchent, prolongeant ainsi une scène au-delà de ses limites visuelles.

Le texte.

Objet de controverses le texte écrit par Marguerite DURAS choque, au premier abord, par sa densité ou son originalité littéraire. Il faut, évidemment, distinguer les phrases du dialogue, plus simples, plus naturelles (mais terriblement « travaillées » quand même) et celles des différents monologues récités par Emmanuelle RIVA. La transposition poétique charge ces monologues — et singulièrement le premier d'entre eux — d'un lyrisme effréné. Ce qui déroute, irrite ou enthousiasme. A vrai dire, l'irritation s'estompe proportionnellement au nombre de visions. Un spectateur prévenu est naturellement moins surpris et plus disposé à accueillir cette exaltation verbale qui fait toute l'originalité du commentaire. D'autant plus que la plupart des phrases impressionnent l'oreille à la manière de formules-choc. De très belles formules, d'ailleurs, qui, plusieurs fois répétées, s'incrustent sur les images, deviennent inoubliables.

Citons, au hasard, un extrait du texte. Vraiment au hasard, car, à consulter le découpage, le choix d'un exemple nous conduirait à tout recopier.

« Quatre étudiants attendent ensemble une mort fraternelle et légendaire... Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota se vident et se remplissent à

(1) Extrait d'un livre à paraître sur **La musique au cinéma**.



l'heure habituelle, très précisément aux heures habituelles d'une eau fraîche et poissonneuse, grise ou bleue suivant l'heure et les saisons. Des gens ne regardent plus le long des berges boueuses la lente montée de la marée dans les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota...

... Je te rencontre. Je me souviens de toi. Qui es-tu ? Tu me tues. Tu me fais du bien. Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ? Comment me serais-je doutée que tu étais à la taille de mon corps même ?... Tu me plais, quel événement ! Tu me plais... Quelle lenteur tout à coup ! Quelle douceur ! Tu ne peux pas savoir. Tu me tues, Tu me fais du bien. Tu me tues. Tu me fais du bien. J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur... Pourquoi pas toi ? Pourquoi pas toi dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres au point de s'y méprendre ?... Je t'en prie... »

Cela sonne beau. Comment nier la qualité littéraire de tous ces morceaux de bravoure ? Elle est indéniable et pourtant on peut éprouver, à l'entendre, un certain malaise, comme si l'artifice prenait le pas sur l'art. Les mots et les idées habilement enchevêtrés forment une musique harmonieuse, mais cette musique — curieusement — touche le cerveau avant de parvenir aux sens. Elle sollicite l'entendement en priorité. On pense « qu'est-ce que ça veut dire ? » avant de penser « comme c'est beau » !

Peut-être est-ce là décrire la mentalité d'un spectateur insuffisamment évolué, c'est-à-dire incapable d'assimiler conjointement l'expression et la chose exprimée. Mais, trop, c'est trop. Et en dépit des qualités éminentes déjà copieusement soulignées dans cet article, le texte paraît, en plusieurs endroits, inutilement sophistiqué et prétentieux. Cela dit sous réserve d'une nième audition.

L'INTERPRÉTATION

Emmanuelle RIVA est éclatante. Elle domine superbement tous les registres de son personnage multiforme. Elle dit un texte difficile — le récitatif aussi bien que le chant — à la perfection. Il ne s'agit pas seulement de sa diction exemplaire mais de son regard, de ses attitudes, de ses élans passionnels, tantôt réprimés, tantôt sur-exprimés. Cet hommage rendu, rendons aussi à RESNAIS ce qui lui revient. Car il est hors de doute que la performance de la comédienne doit beaucoup à la direction du cinéaste.

Eiji OKADA, plus neutre, possède l'aisance et la distinction qui conviennent à son personnage de « faire-valoir » intelligent. Il est sobre et un peu terne. Mais terne obligatoirement parce que comparativement. Les spectatrices prétendent — unanimement — qu'il est exceptionnellement séduisant. Cela n'est pas une boutade, car le fait à son importance dans la compréhension du film.

CONCLUSION

Hiroshima mon amour se présente sous des aspects tellement divers que l'on pourrait écrire des volumes d'exégèses à son propos. Déjà on peut lire une analyse d'une longueur et d'un sérieux remarquables dans le n° 128 de *Image et Son* (23 pages grand format, illustrations comprises). Cette fiche, signée Philippe Durant, rend compte de l'enthousiasme concevable que peut susciter une œuvre comme celle de RESNAIS-DURAS. Par ailleurs, l'Université Libre de Belgique dans le texte d'une circulaire d'octobre 1959 annonçait un « séminaire d'étude du film *Hiroshima mon amour* » dont les travaux s'étendraient sur cinq mois ; les personnalités pressenties pour traiter des différents thèmes étaient respectivement :

1. Oubli — mémoire — souvenir — assumption du temps — caractères oniriques : Ph. Toynbee, Yves Bonnefoy, Jean Starobinski, Théodore Louis, Georges Poulet, auxquels il semble bon de voir ajouter des spécialistes de la psychanalyse et de la psychologie, p. m. Lasan (Paris), Juliette Boutonnier (Strasbourg) et Favergue (Solvay).
2. L'amour : André Breton, Iris Murdoch, Georges Bataille.
3. Solitude — angoisse : Sartre, Morin.
4. La femme moderne : Simone de Beauvoir, Christiane Rochefort, Dominique Aury, Nicole Vedrès, John Brown.



Emmanuelle RIVA

5. La guerre : Carlo Lévi, J. Amrouche, Luc de Heusch.
6. Caractère existentiel : N. Sarraute, Queneau, Alphonse de Waelhens, Léopold Flam.
7. La forme : E. Souriau, J. Queval, Robert Klossowski, Johan Daisne, André Souris, Robert Wangermée, Boris de Schloezer, Lindsay Anderson, Gavin Lambert et, éventuellement, des réalisateurs de cinéma parmi lesquels Antonioni.
8. Expression de l'homme moderne — film de notre temps — mythes : R. Barthes, C. Lévi-Strauss, Etiemble, Régis-Bastide, J. Howlett, Geneviève Serreau.
9. Synthèse : A. Resnais, M. Duras.

Ajoutons à cela une bibliographie majoritairement enthousiaste (dont on trouvera le détail dans l'analyse de **Image et son déjà citée**).

Tout ceci prouve l'importance du phénomène **Hiroshima** et, indirectement, ridiculise certaines réticences exprimées dans cette fiche.

Et pourtant, malgré la fascination réelle qu'exerce **Hiroshima mon amour** à chacune des visions et quel que soit leur nombre, un malaise persiste, le malaise consiste, en gros, dans l'effort d'abstraction qui préside au déroulement global de l'œuvre, dans la « distance » imposée au spectateur, dans l'espèce de négation de l'individualité vivante au profit des idées générales, des concepts collectifs. La personnalité (ou plutôt la Personne) est noyée dans l'histoire (ou plutôt l'Histoire). Tout devient symbole. Et notamment les dernières répliques : « Hiroshima c'est ton nom » dit Emmanuelle RIVA et Eiji OKADA lui répond : « C'est mon nom, oui. Ton nom à toi, c'est Nevers, Nevers en France ».

Débarrassé (partiellement) de ses annexes socio-philosophiques, **Hiroshima mon amour** serait peut-être (peut-être) plus riche, en tout cas moins ostensiblement conceptuel. La dialectique de la mémoire et de l'oubli, de l'amour mort et de l'amour vécu, représentent d'intéressants problèmes sur quoi on peut s'exercer à penser. Mais la dramaturgie cinématographique accueille diversement l'alliage de la réflexion abstraite et de l'action vécue. Exemple : « Quand tu es dans la cave, je suis mort » demande le Japonais. Il parle de l'Allemand à la première personne du singulier pendant toute la scène. Elle adopte la même convention. C'est audacieusement superposer une personne à une autre personne. La chose est concevable (quoique terriblement contestable), intellectuellement. Dans le corps du récit, cette substitution se révèle humainement choquante : la convention du langage exprime les données d'un problème abstrait (l'amour présent qui « se nourrit » d'un amour passé).

On peut, à loisir, relever d'autres conceptions également discutables (donc les discuter) : la valeur des deux amours évoqués, l'attitude curieuse et tendue du Japonais, l'absence de toute référence spirituelle. Mais à quoi bon faire un procès d'intention et inutilement surcharger une étude déjà complexe, portant sur un film complexe ?

Cette œuvre, indéniablement, existe et d'une existence brillante. Il est préférable d'en limiter l'exégèse dans le sens d'une décongestion cérébrale.

D'ailleurs, les propos d'Alain RESNAIS, merveilleusement exempts de prétention, devraient nous inciter à la modestie.

Son film est un beau film.

Le tournoiement des problèmes soulevés ne doit pas nous faire perdre de vue cette évidence. Et si cette conclusion paraît insuffisamment développée aux supporters de **Hiroshima mon amour** qui s'enthousiasment sur de vertigineuses portées métaphysiques, ils pourront répéter, méprisants « Tu n'as rien compris à Hiroshima, non tu n'as rien compris à Hiroshima »...

Gilbert SALACHAS.

Hiroshima sans Amour

Au risque de passer pour un imbécile, je préfère le dire tout net : je n'ai pas été comblé par le film d'Alain RESNAIS. Je ne dirai pas qu'il me laisse froid ; il me « fait » froid, il me donne un frisson qui n'est ni d'horreur, ni d'épouvante. Peut-être d'inquiétude. D'amertume à coup sûr.

Je reconnais que c'est un film neuf, peut-être plus profondément, plus radicalement neuf qu'on ne l'a dit, une œuvre d'avant-garde, la conquête d'une équipe de pionniers. Ces pionniers qui s'appellent Chris MARKER, Agnès VARDA, Alain RESNAIS et dont André BAZIN avait déjà révélé le génie : génie du montage, intelligence de l'image.

J'ai vu et revu *Hiroshima mon amour*. C'est un film savant, un film intellectuel. Le contraire d'une œuvre limpide. Je ne blâme pas la recherche, je l'admire quand elle aboutit au suprême dépouillement, à cette transparence merveilleuse qui nous révèle le monde et les hommes dans leur beauté primitive. La science d'Alain RESNAIS ne s'applique pas à simplifier, ni à décanter. Elle s'applique à l'impossible. Elle torture la réalité, par l'alchimie du montage jusqu'à ce que cette réalité parvienne à un état d'extrême, d'insupportable complexité. Elle mélange des visions et des mots, du présent et du passé, de l'ici et de l'ailleurs. Bref, l'univers d'Alain RESNAIS ressemble à ces corps étranges que nous préparent les atomistes modernes et dont les atomes lourds sont prêts à éclater. Le spectre de la bombe atomique n'est pas pour rien présent dans ces images de guerre, de monstres et de décombres. A force de torturer le réel, le cinéaste découvre lui aussi quelque chose qui dépasse l'imagination humaine, qui fait littéralement exploser l'imagination. A force de chercher des rapports subtils entre le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, on atteint le point critique où tout sombre dans le néant de l'oubli. L'esthétique de RESNAIS, placée sous le signe de l'intelligence, est marquée du signe de la désintégration.

Pour parler un langage plus clair, je dirai que l'héroïne d'Alain RESNAIS est un monstre. Ce monstre est un phénomène qui se répand de plus en plus dans l'art contemporain. Tant pis pour l'imbécile qui attend encore quelque clarté, quelque vérité accessible dans ce miroir de l'écran. On a beau m'expliquer tous les malheurs passés de l'héroïne : la guerre, la méchanceté des gens de Nevers, je ne crois pas un instant qu'elle est victime de son destin. Car son malheur, elle le cherche et son destin elle le forge, elle en est l'auteur. Disons plus justement qu'il n'y a pas pour elle d'opposition nette entre malheur et bonheur. Pas plus qu'entre vérité et mensonge, entre bien et mal. « Je mens et je dis la vérité » ou « la moralité douteuse, c'est douter de la morale des autres ». Il y a plus qu'un habile jeu de mots. Il y a là la peinture minutieuse d'un personnage qui accumule ses propres contradictions sans parvenir à s'en délivrer. Mais veut-il s'en délivrer ? Alain RESNAIS déclarait dans une interview : « C'est un film qui se souhaiterait dialectique, et où la contradiction est perpétuelle ».

Voilà qui est typiquement intellectuel. Il y a un aspect monstrueux de l'intelligence (Bergson l'a dit, il y a bien longtemps) quand elle s'empare de la vie, quand elle se retourne contre la vie ; l'intelligence, dans ce film trop intelligent, conduit les personnages à une double démarche, contradictoire :

- un retour sur soi-même, une introspection morbide,
- l'oubli de soi dans la collectivité.

Cette dialectique, puisque dialectique il y a, anime le dialogue de sourds entre le Japonais et la Française. Elle n'en finit pas de gratter son passé, de le remettre à jour. Mais plus elle se cherche une épaisseur, plus elle se vide. Plus elle découvre la vanité de sa démarche. Comme ce personnage de SARTRE, le Roquentin de « La

nausée», elle a perdu sa substance intérieure : « Jamais, je n'ai eu si fort qu'aujourd'hui le sentiment d'être sans dimensions secrètes, limité à mon corps, aux pensées légères qui montent de lui comme des bulles. Je construis mes souvenirs avec mon présent. Je suis rejeté, délaissé dans le présent ». On pourrait dire aussi : je suis pris entre le présent et le passé, livré aux fantasmagories de ma mémoire. On se détruit dès qu'on se cherche trop.

Mais on détruit aussi les autres. Le Japonais n'est pas l'être unique auquel on s'abandonne. Lui aussi est dépourvu de substance intérieure, lui aussi est prisonnier de cet instant, de cette rencontre, limité à ses coordonnées de temps et de lieu. Il n'y a plus de personne, il n'y a plus de drame personnel. Il n'y a que des repères historiques « Tu es Nevers... Tu es Hiroshima... » Voilà, plus qu'une image finale, la clé du film : contre le péché d'introspection, il y a la foule dans laquelle on se noie, l'histoire à laquelle on s'identifie. Le « moi » est mort, le « toi » aussi. Reste le « nous » politique, la collectivité aux étranges soubresauts. On rejoindrait ici le thème des autres films d'Alain RESNAIS : la Bibliothèque Nationale, c'est la mémoire collective qui supplée à la mémoire personnelle défaillante. **Nuit et Brouillard**, c'est la responsabilité collective d'un drame qui échappe aux individus.

On rejoindrait aussi la dialectique marxiste. **Hiroshima mon amour** est le premier film marxiste. Il se trouve que c'est aussi (tout se tient) le premier film matérialiste, le premier film dénué de tout prolongement spirituel. Pour la première fois à l'écran, un cinéaste maître de ses moyens décrit des personnages qui flottent entre deux eaux, qui apprivoisent la passion, la désarment en quelque sorte, détendent ses ressorts tragiques. L'amour n'est plus tragique. Il n'y a pas de destin qui pèse sur les personnages. Comment le destin aurait-il prise sur des êtres qui sont leurs propres bourreaux, qui s'anéantissent, se désintègrent tout seuls ? Ces êtres, vidés de leur passé, accrochés à l'instant qui passe, l'instant fragile et vite perdu, comment communiqueraient-ils puisqu'ils n'ont rien, ne sont rien qu'un souvenir qui se perd ? Devant le spectre de l'anéantissement universel, dans la hâte d'une rencontre entre deux avions, ils communiquent par la peau et les mots. L'amour est absent, on n'a pas le temps d'aimer, encore moins d'espérer. On n'a que « le goût d'un amour impossible ». Dans cet univers où toute poésie naît sur des ruines, (rappelons-nous la beauté macabre de **Nuit et brouillard**) l'homme apeuré repousse sa terreur et la cultive à la fois. Cet univers est un cercle vicieux qui se voudrait normal. Comme on aimerait pouvoir arracher les personnages de ce « no man's land » où ils s'épuisent, les conduire dans le cercle d'une chaude et vivante communion. Mais à Hiroshima, on ne peut rien partager. Toute sympathie, toute chaleur humaine se perd dans le néant d'une intelligence exacerbée, impitoyable. Je ne peux pas croire à ces personnages sans âme. Ah !, si seulement ils étaient méchants, s'ils allaient au bout de leur passion !

Jean COLLET.

Conversation avec Alain RESNAIS

Nous présentons le texte qui suit sous forme de dialogue continu (question — réponse — question, etc...), mais le lecteur devra y voir le reflet — mis en forme en fonction d'une plus grande lisibilité — d'un entretien cordial, entre notre collaborateur, Pierre WILDENSTEIN et Alain RESNAIS qui a accepté de lui accorder plusieurs heures de son temps. Ce texte est fidèle, certes, mais partiel... puisqu'il ne rend compte que de certains « moments » sélectionnés d'une conversation plus plaisante que sérieuse. Alain RESNAIS souriait ou même parfois riait en improvisant ses réponses. C'est dire que l'ambiance de cet « interview » ressemblait moins à un cercle d'étude qu'à un dialogue sans prétention de part et d'autre.



Sylvette BAUDROT (script-girl) et Alain RESNAIS
pendant le tournage de « Hiroshima, mon amour ».

Pierre WILDENSTEIN. — *Hiroshima mon amour* a déjà été longuement commenté par toute la presse, spécialisée ou non. De tous les éloges prononcés, le plus constant concerne son originalité, sa nouveauté par rapport à la production antérieure. Quelles ont été les idées essentielles qui vous ont conduit à réaliser ce film surprenant ?

Alain RESNAIS. — Parler d'idées au départ serait bien prétentieux. Il y a eu surtout une suite de hasards. Le film est né de circonstances fortuites. On pourrait même dire qu'à l'origine, personne n'avait l'intention de le faire. Tout au début, les producteurs d'Argos et Como Films, Messieurs HALFON ET DAUMAN m'avaient

demandé d'étudier un projet de film de long métrage sur la bombe atomique. Pendant deux à trois mois, j'ai essayé de me documenter sur le problème atomique. J'ai lu des quantités de livres, j'ai rencontré quelques savants ; mais au bout de trois mois, je n'étais pas plus avancé et je décidais d'abandonner complètement le projet et de passer à un autre travail. Je m'étais rendu compte que le film que je pouvais envisager sur ce thème ne faisait que reprendre des idées déjà contenues dans d'autres documentaires sur la bombe atomique et souvent fort bien exprimées. C'est alors que faisant part de ma décision aux producteurs, j'ai lancé un peu comme une boutade : « Evidemment, si quelqu'un comme Marguerite DURAS acceptait de s'occuper avec moi d'un tel projet, nous pourrions réenvisager le problème mais alors sous un tout autre angle... »

Je ne connaissais absolument pas d'ailleurs Marguerite DURAS mais par contre je connaissais bien son œuvre et j'avais même envisagé de tourner en 16,mm son dernier roman « Moderato Cantabile ». Faute de capitaux, il n'était pas question d'entreprendre un film international. On peut d'ailleurs méditer sur le fait que pour traiter un sujet aussi important que celui de la bombe atomique, il ne puisse être question de réunir des fonds sur le plan international.

J'ai expliqué à Marguerite DURAS pourquoi on ne pouvait pas faire un film sur la bombe atomique mais je lui ai demandé s'il ne serait pas intéressant d'écrire une histoire d'amour où l'angoisse demeurerait à l'arrière-plan, sans que les héros soient directement concernés par le problème. Ne croyez-vous pas que dans la réalité, nous vivons souvent comme si nous étions en dehors des problèmes ?

P. W. : Votre film achevé a donné lieu à de multiples interprétations ; certains voient dans *Hiroshima mon amour* un film contre la guerre, d'autres l'histoire d'une femme malmenée dans son amour à cause des préjugés nationaux. N'avez-vous pas voulu plutôt montrer en parallèle l'horreur collective d'une guerre inutile et l'indivisibilité d'un amour sans frontières ?

A. R. : Tout est vrai dans l'exposé de votre question. Etant donné qu'il y a dans notre film de multiples contradictions, toutes les interprétations que vous citez sont exactes — chacune en elle-même. Nous avons voulu donner à l'ensemble un caractère multiface en préférant les mouvements de va-et-vient à la recherche en profondeur d'un thème limité et défini. Je ne pense pas qu'il soit toujours nécessaire de « creuser » une situation ou un personnage. Dans la vie comme au cinéma un être n'est jamais complètement sympathique, ni complètement antipathique.

P. W. : Pensez-vous que la responsabilité individuelle d'un être quel qu'il soit face à la Société ait proportionnellement une importance aussi grande que la responsabilité collective d'un peuple, en face d'un même problème ?

A. R. : Non. Je pense qu'il y a là une opposition évidente. Nous avons voulu montrer justement dans « *Hiroshima* » la disproportion flagrante qui existe entre « l'immense » et « le tout petit ». L'explosion de la bombe sur Hiroshima est un événement gigantesque et sans commune mesure par rapport au cas de cette femme et de son amour. Il y a le problème dans son ensemble et, gravitant autour, ses conséquences, petites dans leurs individualité.

Pour le spectateur qui voit de l'extérieur, l'« Important » c'est le choc d'Hiroshima. Evidemment si l'on se place dans la peau de l'héroïne le problème est autre, mais là n'est pas ce que nous avons désiré exprimer.

P. W. : Les deux personnages de votre film nous sont mieux connus par leur amour et à travers cet amour que par leurs noms, leurs situations sociales ou professionnelles. Avez-vous voulu donner un certain caractère général au thème de l'Être face à l'Amour opposé à la Raison des hommes : les personnages masculins auraient-ils pu être autrement que Japonais et Allemand ?

A. R. : Oui, nous avons cherché à généraliser en voulant faire un film sur l'amour, avec un grand A. Il n'était pas essentiel que les personnages masculins soient Japonais et Allemand mais à Hiroshima, il est assez naturel de rencontrer un Japonais !

Pour l'Allemand, j'avais demandé à Marguerite DURAS, d'établir une situation en retenant la période 1943-44 : nous avons choisi ce simple soldat (qui n'est pas un officier contrairement à certaines fausses remarques de critiques). C'est ce qui nous

a paru incarner le mieux la révolte maladroite de cette jeune fille de dix-sept ans étouffant dans ce milieu provincial. Nous avons eu d'ailleurs beaucoup de mal à ne pas nous laisser envahir par cette seconde histoire à l'intérieur du film. En effet Marguerite DURAS a poussé la conscience professionnelle jusqu'à écrire entièrement l'histoire (vie de la jeune fille, vie de l'Allemand). Nous n'en avons gardé que des fragments qui nous ont paru correspondre à l'état affectif dans lequel se trouve l'héroïne pendant la scène du tea-room.

Vous m'avez dit tout à l'heure que certains spectateurs ont cru voir une intention entre ce rapprochement d'un Allemand et d'un Japonais, symbolisant le souvenir de l'ancien « Axe » : il va de soi que cela nous paraît, à nous les auteurs, tout à fait burlesque : ne vous ai-je pas dit que nous avions voulu faire un film d'amour ?

P. W. : L'amour qui unit le couple de votre film semble irraisonné, sincère et fulgurant. Croyez-vous à ce rapprochement privilégié né de la Providence et débarrassé de toute contrainte sociale et morale ?

A. R. : Oui, je crois à ces sortes de rencontres mais seulement pendant un temps très bref. Je pense que ce qui brûle très fort se consume aussi très vite. Je ne souhaite pas la séparation des deux protagonistes d'**Hiroshima** mais elle me paraît inévitable. Certes, mon Dieu, et heureusement, il y a sur la terre des bonheurs durables, mais le caractère et l'intensité de la passion évoquée ne peuvent que conduire à la rupture. Tout sépare les héros : pays, langues, éloignement. La femme sait très bien d'ailleurs qu'elle peut raconter son passé, précisément parce que son aventure est sans espoir, de continuité ; mais je la crois capable de devenir après cette rencontre une autre femme et d'accéder à une sorte de maturité.

P. W. : Toute votre œuvre et principalement **Hiroshima mon amour** est imprégnée du thème universel de l'oubli, l'horreur de l'oubli, l'absence de mémoire chez l'homme...

Pouvez-vous définir et expliquer ce qui vous incite à approfondir et à reprendre un tel thème ?

A. R. : Je n'ai jamais eu l'intention de m'occuper particulièrement de ce thème. C'est sûrement un thème que l'on doit pouvoir retrouver dans n'importe quelle œuvre littéraire ou même plastique.

P. W. : Pourtant ne peut-on pas assimiler cette idée de la fuite du temps directement à certains de vos films ?

A. R. : Peut-être ai-je trop écouté, étant enfant, la chanson de Paul COLLINE et qui s'appellait « Déjà » !... Je vous garantis qu'il n'y a de ma part aucune intention préméditée pour mettre en lumière ce thème.

P. W. : Des cinéphiles avertis ont dit de vous que vous étiez « l'Ingmar Bergman français ». Que pensez-vous de cette comparaison et sur le plan général, comment réagissez-vous devant les œuvres du réalisateur suédois ?

A. R. : Je ris beaucoup et je rougis de la comparaison en pensant que BERGMAN a réalisé plus de dix-sept ouvrages et que moi je n'ai fait qu'un seul film. J'ai été très ému par **Les Fraises sauvages**. Si je vois une similitude de sentiments dans le film de BERGMAN et dans le mien, dois-je y voir aussi une similitude d'expressions ? De BERGMAN j'aime surtout les films que je place dans la ligne réaliste (**Sommarek**, **Rêves de femmes**, **Au seuil de la vie**) mais devant **le 7^e sceau** ou **La nuit des forains**, je suis perdu et ne comprend rien à ses intentions. Il est vrai que je n'ai vu **le 7^e sceau** qu'une seule fois !!!

P. W. : Il est vrai que comme BERGMAN vous posez un problème sans pour cela y répondre. « Un jour la guerre »... « ça recommencera ». Etes-vous résolument pessimiste ou bien doutez-vous des hommes ?

A. R. : Je suis certainement pessimiste mais je me refuse à me contenter de ce pessimisme. Il doit sûrement y avoir une issue. D'ailleurs si j'étais résolument pessimiste, je ne ferais pas de films.

P. W. : C'est peut-être pour cela que vous en faites si peu...

A. R. : Notre film évoque la guerre, il est contre la guerre bien sûr. Il n'y a pas là grand mérite. Il ne faut pas voir dans le « ça recommencera » une affirmation mais seulement l'expression d'une suite de sentiments que le spectateur est censé ressentir : par exemple, l'angoisse d'une nouvelle guerre. Les images et les dialogues du début n'ont pour but que de provoquer des réactions émotionnelles : ils ne constituent pas pour cela une thèse ou une prophétie.

P. W. : C'est la première fois vraisemblablement que dans un film les images et les dialogues prennent à égalité une telle importance. Sous quelle forme se sont présentés votre travail et votre collaboration avec Marguerite DURAS ? Vos idées s'associent-elles entièrement au texte littéraire d'*Hiroshima mon amour* ?

A. R. : Je ne suis pas sûr que ce soit la première fois que le texte tienne une part aussi importante dans un film, je suis même sûr du contraire si nous évoquons *Le roman d'un tricheur* ou *Lettre de Sibérie*. J'ai simplement demandé à Marguerite DURAS d'écrire une histoire. La surabondance du dialogue est volontaire : cela tient aussi au fait que je suis un grand amateur d'opéras. Je suis certainement à la recherche d'une certaine forme de lyrisme au cinéma. J'ai toujours été passionné par les comédies musicales américaines et suis grand « consommateur » des films de Busby BERKELEY, Fred ASTAIRE, KELLY, MINNELLI, DONEN. Je n'ai pas hésité à aller voir six fois *Chantons sous la pluie*.

Pour moi, dans *Hiroshima*, la musique des mots a plus d'importance que leur sens immédiat. C'est après que l'on peut s'attacher à savoir ce qu'ils signifient « par en dessous ». C'est pour moi une des manières de rester fidèle au surréalisme et à l'écriture automatique.

P. W. : La densité des dialogues oblige à un choix, mais pourriez-vous développer et préciser certaines phrases-clés telles que :

1. « Tu n'as rien vu à Hiroshima ».
2. « Tu me tues, tu me fais du bien ».
3. « De bien regarder cela s'apprend ».
4. « Avoir une moralité douteuse, c'est douter de la moralité des autres ».
5. « Il faut éviter de penser à ces difficultés que présente le monde, sans quoi, il deviendrait irrespirable ».
6. « On croit savoir et puis non jamais... »

A. R. : Vous avez retenu des phrases importantes du dialogue mais il est toujours difficile de les isoler par rapport au contexte. Je trouve que nous courons toujours le risque de nous endormir sur des idées reçues. Toutes les citations que vous me faites me paraissent correspondre à une oscillation de sentiments aussi bien chez le spectateur que chez le personnage. Ceci afin de remplacer l'absence d'action du film lui-même et d'essayer de provoquer dans la conscience du spectateur un mouvement dramatique.

La première phrase « Tu n'as rien vu à Hiroshima » correspond à cette espèce d'état d'impuissance que nous avons à revivre un drame comme celui d'Hiroshima du triple point de vue du spectateur, des auteurs et des personnages.

La seconde citation est plus spécialement féminine ; elle correspond à un de ces moments où le plaisir par son paroxysme peut s'apparenter à la mort. « De bien regarder, cela s'apprend » et « Avoir une moralité douteuse, c'est douter de la moralité des autres » reflètent peut-être notre côté optimiste. Cela veut dire : attention ! il faut toujours chercher à aller au-delà de l'apparence : ne pas prendre ce film pour une histoire sur la collaboration ! La cinquième phrase est l'expression toute simple de notre vie quotidienne. Quant à votre dernière citation, je la crois d'ordre uniquement sentimental...

P. W. : Tant par l'aisance des retours en arrière pratiqués que par la juxtaposition du présent et du passé, vous identifiez en parallèle — aussi avec les dialogues — les deux amours de l'héroïne de manière plus qu'évidente. Pouvez-vous définir exactement ce qu'initialement vous avez voulu ainsi exprimer ?

A. R. : Nous sommes tous déterminés dans nos actions par nos souvenirs. Cette femme est indiscutablement marquée par cet amour de guerre — premier amour de jeunesse — et il est normal qu'après une période de somnolence sensuelle,

elle retrouve comme la continuité de cet amour, ne serait-ce qu'en s'entendant parler d'amour avec un accent étranger : cet accent rauque lui rappelle le passé.

Cet amour d'aujourd'hui peut vivre justement à cause de l'autre. C'est faire preuve d'optimisme que de penser que les souvenirs ne sont pas toujours malsains.

P. W. : Le contraste entre Hiroshima et Nevers était-il expressément désiré ?

A. R. : Oui, violemment désiré. J'ai travaillé d'ailleurs avec deux opérateurs différents : Au Japon, j'avais Takahashi MICHIO et à Nevers Sacha VIERNY. Ce dernier a eu l'audace de vouloir jouer le jeu jusqu'au bout. Aussi avait-il volontairement accepté de tourner les séquences de Nevers sans connaître le déroulement de l'action à Hiroshima. A Nevers nous avons surtout utilisé le télé-objectif pour créer cette impression de mélange des plans, de tassement de la perspective. Nous avons pu ainsi éviter de trafiquer l'image : nous n'avons eu recours ni aux filtres ni à la glycérine. Le champ étroit du télé-objectif nous aidait aussi à donner au passé ce côté fragmentaire que prend tout souvenir. C'était aussi une manière d'accentuer la brutalité du contraste entre le climat d'Hiroshima et celui de Nevers.

P. W. : Comment avez-vous procédé pour le tournage et en combien de temps ?

A. R. : Rien de très spécial à ce propos. Nous avons tourné en tout durant six semaines environ, en restant près de trois mois au Japon et quatorze jours à Nevers. Auparavant, nous avions répété les scènes en chambre d'hôtel. Au Japon, toute mon équipe était japonaise, à l'exception des producteurs, Messieurs HALFON et ANDRÉ-FOUETT et de ma script, Sylvette BAUDROT dont l'apport dans la mise en scène a été très important. J'ai trouvé là-bas grâce à une équipe très homogène, une grande compréhension et une aide considérable. Il n'y a pas eu le moindre accrochage pendant les prises de vues et on peut dire que le film a été pris à la fois à cœur et en charge par les techniciens japonais. (Il en a été d'ailleurs de même à Nevers).

Hiroshima mon amour est projeté au Japon où il a eu une sortie générale en version originale : je crois que son accueil a été surtout favorable dans les milieux intellectuels.

P. W. : N'avez-vous pas rencontré l'écueil de la co-production ? Comment travaillaient avec vous Eiji OKADA et Emmanuelle RIVA ?

A. R. : Il n'y a pas eu d'écueil pratiquement. Evidemment pour tout il fallait toujours passer par un traducteur et Eiji OKADA a dû sûrement avoir besoin de beaucoup de patience avec moi. J'admire beaucoup aussi le risque pris par Emmanuelle RIVA en acceptant de tourner avec un jeune metteur en scène, son premier rôle cinématographique étant différent de ses habituels emplois.

P. W. : Pour les séquences évoquant Hiroshima après l'explosion de la bombe, avez-vous utilisé des bandes d'actualités ou avez-vous procédé à des reconstitutions ?

A. R. : Pour les séquences accompagnant la description de « J'ai vu... » j'ai eu recours aux actualités. Pour le reste j'ai utilisé les films japonais consacrés à l'explosion atomique. J'ai toujours eu envie de procéder à des citations de films à l'intérieur même d'un film, comme on fait dans les livres.

P. W. : Et le défilé-manifestation anti-atomique était-il spontané ?

A. R. : Celui du début du film est véritable. Mais le petit qui est reconstitué montre justement par son développement restreint que de nos jours il n'y a pas assez d'argent pour s'occuper de ces questions.

P. W. : Vous faites beaucoup usage de gros plans et de contrastes noirs et blancs. Pensez-vous que la couleur aurait apporté quelque chose de plus à votre film ?

A. R. : Ça aurait été différent ! Certes j'aurais été intéressé de pouvoir tourner le film en couleurs mais pour des questions de rapidité de tournage cela était impossible. Tourner en couleurs aurait demandé neuf semaines au lieu de six et j'aurais craint que le ralentissement au tournage (obligatoire pour la couleur) provoque une perte de qualité du jeu des acteurs, étant donné le nombre de plans que nous avions à tourner en extérieur.

P. W. : Les bruits et la musique de Giovanni FUSCO et Georges DELERUE ont un rôle très important dans le film : est-ce le fait d'un désir très précis de votre part ?

6 — CONVERSATION AVEC ALAIN RESNAIS

A. R. : Oui, il s'agit d'une idée très précise au départ, mais qui a été aussi l'œuvre du monteur, Henri COLPI. Par la musique, j'ai voulu retrouver le côté opéra de manière à créer une espèce de continuité par rapport aux dialogues de Marguerite DURAS. C'est pourquoi nous attachons tous deux une importance capitale à la partition de Giovanni FUSCO.

P. W. : Trois scènes dans **Hiroshima** m'ont intrigué :

— la gifle que reçoit l'héroïne au tea-room (dénommé par vous, « Café du fleuve »),
— dans la cave à Nevers, les ongles écorchés contre la paroi et le goût du salpêtre.

— toujours dans la cave, la bille que porte à sa bouche Emmanuelle RIVA.

Pouvez-vous expliquer vos intentions et la signification de ces gestes ?

A. R. : Pour toutes les personnes qui ont vu notre film, il y a toujours deux ou trois choses qui heurtent... mais ce ne sont jamais les mêmes ! Ainsi avec Marguerite DURAS nous avons tout d'abord procédé à trente-sept coupures ; s'il avait fallu tenir compte de toutes les suggestions, nous aurions largement dépassé ce nombre de trente-sept. Aussi, en fin de compte, n'avons nous effectivement pratiqué que quatre de ces coupures... On peut nous reprocher sans doute les symboles employés dans les scènes de la cave, mais ces détails ne doivent pas être pris uniquement dans leur sens symbolique. Pour ce qui est de la gifle administrée, elle a trois sens complémentaires :

— Elle est donnée comme réaction à une crise d'hystérie, tout comme on gifle un noyé.

— Elle est motivée par un éclat de jalousie intérieure chez l'homme.

— Elle est suscitée encore chez le Japonais par une sorte de brusque dégoût anti-nazi. Dernièrement, on m'a indiqué un quatrième sens que je ne rejette pas :

— la nécessité de provoquer un bruit, sur le plan de la tragédie.

P. W. : Votre passé professionnel a surtout été consacré aux courts-métrages. Nous avons vu **Toute la mémoire du monde**, **Nuit et brouillard**, **Le chant du Styrène**, mais nous ignorons encore **Les statues meurent aussi** toujours interdit par la censure. Pourquoi cette interdiction et que représente pour vous ce film ?

A. R. : **Les statues meurent aussi** ne contient rien — et je pourrais même le regretter ! — qui motive particulièrement son interdiction. Lorsque le même sujet est développé dans un Manuel de l'U.N.E.S.C.O. personne ne s'inquiète, mais dès qu'il s'agit de pellicule, on s'affole ! !

Il faut se reporter aux années 1949-50, époque où avec Chris MARKER on nous commanda un film sur l'Art Nègre. En partant de l'idée qu'il est paradoxal que cet art n'ait pas accès au Louvre mais soit relégué au Musée de l'Homme, nous avons fait **Les statues...** Le film a reçu le Prix Jean VIGO 1954, sans pour cela obtenir son visa d'exploitation.

P. W. : Quels sont vos projets et vos espoirs sur le plan cinématographique ?

A. R. : Rien de précis encore. Je lis des scénarios... J'aimerais pouvoir réaliser un film à épisodes.

D'une part j'adore le mélange des styles, d'autre part, je ne me sentirais nullement dégradé si je devais entreprendre maintenant la réalisation d'un nouveau court métrage.