

IMAGE

Ils s'arrêtent.

Elle a un moment de nervosité et de douleur car il lui fait répéter cette phrase qu'il n'a pas entendue.

Le Japonais s'éloigne de quelques pas, laissant Riva déchirée (plan poitrine, face à l'appareil). Une voiture arrive, au fond. Riva se retourne vers le Japonais et le désigne de son bras tendu.

La voiture stoppe. Riva pose la main sur la poignée de la porte arrière, regarde le Japonais, hésite. Elle monte. La voiture sort du champ. Le Japonais avance de quelques pas, suivant du regard la voiture disparue. Il sourit.

14. La seconde rencontre.

Un visage d'homme : les mains viennent cerner la bouche qui crie un ordre.

Plan d'ensemble : sur une terrasse, deux hommes près d'un réflecteur, répondent. Des femmes, à une fenêtre, regardent les préparatifs des cinéastes. Les peintres achèvent les pancartes, un camion transporte les projecteurs, les assistants s'affairent.

Au pied d'un arbre, Riva allongée, dort. Un chat joue sur sa blouse. Debout devant elle, le Japonais. Il a changé de costume : chemise blanche, cravate sombre, veste sur le bras. Riva s'éveille, sourit, se lève et s'appuie contre l'arbre. Sa coiffe d'infirmière est de travers. Le Japonais s'approche.

Ils se reculent pour laisser passer des machinistes.

SON

comme l'intelligence. Elle vous arrive dessus, elle vous remplit et alors on la comprend. Mais quand elle vous quitte, on ne peut plus la comprendre du tout.

O. : Tu étais méchante ?

R. : C'était ça, ma folie. J'étais folle de méchanceté. Il me semblait qu'on pouvait faire une véritable carrière dans la méchanceté. Rien ne me disait que la méchanceté. Tu comprends ?

O. : Oui.

R. : C'est vrai que ça aussi tu dois le comprendre.

O. : Ça n'a jamais recommencé, pour toi ?

R. : Non, c'est fini.

O. : Pendant la guerre ?

R. : Tout de suite après.

O. : Ça faisait partie des difficultés de la vie française après la guerre ?

R. : Oui, on peut le dire comme ça.

O. : Quand cela a-t-il passé, pour toi, la folie ?

R. : Petit à petit, ça s'est passé. Et puis quand j'ai eu des enfants... forcément.

O. : Qu'est-ce que tu dis ?

R. : Je dis que, petit à petit, ça s'est passé. Et puis quand j'ai eu des enfants, forcément.

O. : J'aimerais bien rester avec toi quelques jours, quelque part, une fois.

R. : Moi aussi.

O. : Te revoir aujourd'hui ne serait pas te revoir. En si peu de temps, ce n'est pas revoir les gens. Je voudrais bien.

R. : Non.

O. : Bon.

R. : C'est parce que tu sais que je pars demain.

O. : C'est possible que ce soit aussi pour ça... Mais c'est une raison comme une autre, non ?... L'idée de ne plus te revoir... jamais... dans quelques heures.

R. : Non.

(Fin 3<sup>e</sup> bobine.)

O. : Tu étais facile à retrouver, à Hiroshima.

...C'est un film français ?

R. : Non, international. Sur la paix. On va tourner des scènes de foule... Il y a bien des films publicitaires sur le savon. Alors à force... peut-être...

O. : Oui, à force. Ici, à Hiroshima, on ne se moque pas des films sur la Paix.

...Tu es fatiguée ?

INDICATIONS

*inventé Nevers comme elle doit le voir de l'autre côté du monde. Et l'entrée de la bille perdue dans ce Nevers inventé.*

*Le travail que j'ai fait sur cette continuité souterraine du film est au moins aussi important que celui que j'ai fait sur la continuité proprement dite. Ce qui est montré est doublé de ce qui n'est pas montré. Pourquoi ? Parce que Resnais voulait, en ne montrant qu'un aspect parmi les cent aspects d'une même chose, être conscient de sa « faillite » de ne pouvoir en montrer qu'une parmi cent. Il s'en est toujours, je crois, référé à ce drame, par excellence inévitabile.*

(Marguerite Duras.)

Ce poème de l'éclatement « oppose » l'Histoire : Hiroshima que détruisit la bombe atomique, à la relation d'un amour pulvérisé par la guerre, le viol de l'humanité au crime contre la dignité de la personne humaine. Il appartient à la ville comme à la jeune femme, victimes l'une de l'autre d'une folie générale qui instaure l'enfer et le glorifie, de ne pas oublier. Certes, la ville est reconstruite, la femme a échafaudé une vie nouvelle à partir d'éléments stables : un mari, des enfants, une profession. Mais ni l'architecture agressive et glaciale, ni l'équilibre de surface de cette femme ne dissimulent le démantèlement, la déroute d'une âme (collective

## IMAGE

Les mains de Riva qui remet sa coiffe s'immobilisent. Elle répond lentement.

Il la fixe. Elle se baisse et caresse le chat. Il s'accroupit près d'elle.

Riva lève son visage vers le ciel.

### 15. Le défilé.

Sur le ciel montent les panneaux qui découpent des phrases rédigées en français et en japonais : « Si une bombe atomique vaut 20.000 bombes ordinaires — et si une bombe H vaut 1.500 fois la bombe atomique — combien valent les 40.000 bombes H fabriquées dans le monde ? — Arrêtez les massacres thermo-nucléaires ! », etc.

Passe le défilé : hommes portant la maquette de l'édifice (que l'on voit au fond), des couronnes et des banderoles, enfants qui tiennent des photographies, des reproductions de la bombe, femmes en costume national qui dansent...

Au premier rang de la foule, Riva et le Japonais regardent. Les caméras tournent, les assistants règlent la vitesse du défilé. Une énorme sphère fleurie approche, s'ouvre et lâche une envolée de colombes. Le Japonais emmène Riva.

Le défilé passe sur un rythme de plus en plus rapide. Les jeunes gens courent au coude à coude et séparent les amants. Riva est emportée par le tourbillon.

Le Japonais la repère, la rejoint et l'entraîne à contre-courant dans la cavalcade. Fondu noir.

### 16. L'Allemand.

La maison du Japonais. Ils viennent d'entrer. Le Japonais regarde Riva qui se dirige vers la bibliothèque.

Plan poitrine du Japonais.

Contre-champ : Riva.

Le Japonais s'approche de Riva.

Il l'embrasse sur les lèvres puis demeure contre elle. Elle le regarde intensément et déboutonne son corsage.

Fondu.

Plongée : ils sont étendus sur le lit : quelques livres épars sur le plancher.

Au-delà des vitres, l'Allemand en uniforme approche.

Sur le lit à Hiroshima.

Riva, jeune fille, les cheveux longs, descend à bicyclette les rues en pente, traverse des bois. Un panoramique très rapide à travers la forêt aboutit au visage de l'Allemand.

Sur le lit à Hiroshima.

Riva court vers l'Allemand qui l'attend (actions répétées dans plusieurs décors de la campagne nivernaise, jusqu'à un plan lointain en plongée).

## SON

R. : Comme toi.  
O. : ...J'ai pensé à Nevers en France, j'ai pensé à toi. C'est toujours demain ton avion ?...

R. : Oui.  
O. : ...Tu me donnes beaucoup l'envie d'aimer.

R. : Toujours, les amours de rencontre... (il insiste). On dit qu'il va faire de l'orage avant la nuit.

Obsession de la musique japonaise qui accompagne la chanteuse (enregistrement authentique).

O. : Je crois que je t'aime...

...Tu vas venir avec moi encore une fois... Réponds-moi... Tu as peur ?  
R. : Non.

Bruit infernal de la course et des cris scandés.

(Fin 4<sup>e</sup> bobine)

O. : Assieds-toi.  
R. : Tu es tout seul à Hiroshima ? Ta femme, où elle est ?... Elle revient quand ?... Comment elle est, ta femme ?

O. : Belle. Je suis un homme qui est heureux avec sa femme.

R. : Moi aussi. Je suis une femme qui est heureuse avec son mari.

O. : Ça aurait été trop simple. (Le téléphone sonne.)

R. : Tu ne travailles pas l'après-midi ?... C'est une histoire idiote... (Le téléphone cesse.)

C'est pour moi que tu perds ton après-midi ?... Mais dis-le, qu'est-ce que ça peut faire ?...

O. : Il était Français, l'homme que tu as aimé pendant la guerre ?

R. : ...Non, il n'était pas français... Oui, c'était à Nevers...

R. : ...On s'est d'abord rencontré dans des granges puis ensuite dans des ruines et puis dans des chambres comme partout...

## INDICATIONS

et individuelle), la pérennité d'une souffrance grave, commune à la ville atomisée, à la femme cassée. Peut-on éviter de voir le regard irradié de l'être qui, à contre-courant comme dans le défilé au galop, cherche son unité perdue, éviter de voir les habitants que ronge un mal fantastique, éviter de voir la faiblesse, le dénûment des forces opposées au scandale du crime ? « La grande discordance, dit Resnais, c'est que nous avons le devoir et la volonté de nous souvenir mais que nous sommes tenus pour vivre d'oublier. »

« Hiroshima représente ce drame collectif face à l'histoire singulière, privée, d'une jeune femme de Nevers... Un peu masochiste, incapable de saisir les relations qui unissent son destin individuel au destin collectif, elle n'est pas un « héros positif ». Elle ressemble aux héros de Brecht. J'ai donc voulu que les paroles aient le ton d'une lecture, un registre intermédiaire entre celui, par exemple, de Maria Casarès et des personnages de Pointe Courte. Très rapidement, le lyrisme s'empare de tout, du texte et de l'image... Mère Courage, elle aussi, passe à travers les gens et l'histoire sans avoir rien compris. Pourquoi ne pourrait-on faire au cinéma ce qu'on admet au théâtre et dans les livres ?... » (A.R.)

« Le personnage du soldat allemand n'a aucune importance, je veux dire qu'il est le symbole d'un premier amour. Mais à l'époque la jeune fille était en révolte, et c'est ce qui explique qu'elle ait pu être attirée par un Allemand incarnant à ses yeux le défi. Nous la voulions coupable de quelque chose qui s'était passé en 1944. Bien entendu, il faudrait être naïf pour voir ici un quelconque procès de la Libération. La « tonte » indique dans le film une notion d'humiliation totale exprimée par la privation de liberté. Dans son recueil Au rendez-vous allemand, Paul Eluard a écrit en exergue du poème Comprenez qui voudra : « En ce temps-là pour ne pas châtier les coupables on maltraitait des filles. On allait même jusqu'à les tondre. » (A.R.)

« J'ai de l'attachement pour elle, mais parfois je la trouve très agaçante. J'ai voulu faire un film non à thèse, mais à thèmes comme il y a des thèmes musicaux. De même, la musique de Giovanni Fusco est bâtie non pas sur des personnages mais sur des idées qui se succèdent. Formellement, c'est un film plus proche d'une construction musicale que d'une construction dramatique. Il s'adresse moins à la raison qu'à la sensibilité ; l'alternance de la sym-

## IMAGE

Sur le lit à Hiroshima.  
Plans successifs : Riva et l'Allemand se rencontrent la nuit, dans des granges, des ruines...

Sur le lit à Hiroshima.  
La maison de Nevers d'où fut tiré le coup de feu. Riva pose la housse sur le piano. Elle court dans les bois vers l'Allemand. Leurs corps, pieds nus, s'étreignent sur le sol.

### 17. Retour à Hiroshima.

Sur le lit à Hiroshima.

Gros plan de Riva dans un songe douloureux. Elle se redresse.

Ils sont habillés, prêts à partir.

Plainte : douleur, impuissance.

Hiroshima la nuit. Les enseignes s'allument et s'éteignent. Le fleuve; les gens assis sur les berges.

Les amants entrent dans un tea-room.

## 3. LA PURIFICATION

### 18. La folie à Nevers.

Les amants sont assis à une table du tea-room et boivent de la bière.

Quelques plans de Nevers.

Riva s'énerve. Lui, continue à l'interroger.

Agonie de l'Allemand sur le quai.

Surexcitation extrême de Riva. Elle évoque l'étroitesse de la cave avec ses mains.

Elle y est enfermée. Ses mains s'écorchent le long des murs, de haut en bas (gros plan).

Elle suce le sang de ses mains.

Elle boit à Hiroshima.

Dans la cave.

Au tea-room.

Plan poitrine : le père immobile derrière sa vitrine; à gauche, un pot à pharmacie.

## SON

Puis il est mort...  
...Moi 18 ans et lui 23 ans...  
(La musique sautille, allègre.)  
...Pourquoi parler de lui plutôt que d'autres ?...

O. : A cause de Nevers... C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu es si jeune, si jeune que tu n'es encore à personne précisément. Cela me plaît... C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli te perdre... et que j'ai risqué ne jamais, jamais te connaître.

...C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore...

(Un chien aboie.)

R. : ...Je veux partir d'ici !

O. : ...Il ne nous reste plus maintenant qu'à tuer le temps qui nous sépare de ton départ... Encore 16 heures pour ton avion.

R. : C'est énorme !

O. : Non, il ne faut pas que tu aies peur.

(Musique : thème du fleuve comme à la séquence 10; ou, de l'aube au crépuscule, le temps qui coule).

A l'extérieur, bruit d'animation.

O. : Tu aurais eu froid dans cette cave à Nevers si on s'était aimés ?

R. : J'aurais eu froid...

(Elle décrit la ville.)

...Je suis née à Nevers... J'ai grandi à Nevers. J'ai appris à lire à Nevers. Et c'est là que j'ai eu vingt ans.

O. : Et la Loire ?

R. : C'est un fleuve sans navigation aucune, toujours vide à cause de son cours irrégulier et de ses bancs de sable. En France, la Loire passe pour un fleuve très beau, à cause surtout de sa lumière... tellement douce, si tu savais.

O. : ...Quand tu es dans la cave, je suis mort ?

R. : ...Tu es mort et... comment supporter une telle douleur ?

...La cave est petite, très petite. La Mar-seillaise passe au-dessus de ma tête, c'est assourdissant...

(Fin 5<sup>e</sup> bobine)

Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux murs... à se faire saigner... C'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien. Et aussi pour se rappeler...

J'aimais le sang depuis que j'avais goûté au tien... La société me roule sur la tête. Au lieu du ciel, forcément... On me fait passer pour morte, morte loin de Nevers.

Mon père préfère parce que je suis déshonorée, mon père préfère...

## INDICATIONS

pathie et de l'antipathie remplace le coup de théâtre, et c'est le retour au passé, volontairement incomplet et sans chronologie puisqu'il est subjectif, qui forme l'action. Il ne faut pas oublier que lorsque l'héroïne parle, elle est dans un état de nervosité, d'ivresse et de passion tel que le choix qu'elle fait dans ses souvenirs est arbitraire, uniquement commandé par son émotion : elle est, si vous voulez, en état de déraison... » (A.R.)

« On raconte souvent qu'un amour chasse l'autre. Or ici, dans des circonstances exceptionnelles, l'amour se nourrit d'un nouvel amour. Ainsi la jeune femme retrouvée, après quatorze ans, la sensation de son premier amour et identifie le Japonais à l'homme qu'elle a aimé. Le Japonais essaie de la comprendre même quand elle l'irrite. On peut dire qu'il est le public dans la mesure où ses mouvements de sympathie ou d'antipathie sont ceux du spectateur et se substituent à l'action dramatique. Les deux amants sont étonnés de ce qui leur arrive, et il m'a semblé intéressant de montrer la gaucherie des rapports et la difficulté de « recommuniquer » après une nuit d'amour... » (A.R.)

Sollicité par un va-et-vient perpétuel dans le temps, le passé s'inscrit dans le présent en affleurements fugitifs, en éruptions brèves et durables. Pour les exigences de la conscience, un dialogue visuel s'organise entre 1944 et 1958, entre Nevers et Hiroshima; un mariage paradoxal entre la lumineuse grisaille d'une terre de l'au-delà et l'atmosphère anesthésiée d'une ville de science-fiction.

Les images jaillissent du passé, se répètent, engendrent l'inquiétude, créent l'obsession, s'insèrent dans le flux du présent et l'assimilent, l'apparentent, le nient, en écrivent déjà le devenir. Chaque plan venu du passé est un vers bouleversant et majestueux qui vient magnifier l'ampleur cosmique de cette méditation humaine. En se projetant dans le présent très court d'une rencontre, le passé suggère le lointain tunnel d'une réalité qu'on ne pourrait appréhender par d'autres chemins sans qu'elle n'écorchât, ne brûlât, ne mit à vif.

On risque d'employer, faute d'autre chose, les mots : flash-back, retour en arrière. Mais alors, qu'ils n'aient plus rien de commun avec leur signification habituelle, tels qu'ils s'adaptent (en séquences construites et amenées au niveau d'un présent soudain immobilisé) à la temporalité de Wel-

IMAGE

Riva, enfermée dans la chambre se précipite aux persiennes et tape à coups redoublés.

Elle se retrouve dans la cave.

Ses parents descendent la voir. Elle est de nouveau dans la chambre.

Au tea-room : elle boit.

Dans la cave : elle suce les murs.

Au tea-room.

Dans la cave : les yeux fixes, éclairés, de Riva (le reste du visage est dans l'obscurité). Les yeux du chat qui la regarde. Les yeux de Riva.

19. L'humiliation.

Au tea-room : un homme choisit un disque dans l'appareil automatique.

Riva boit. Elle est en transe.

Dans la cave : au-delà du soupirail, la lumière, la ville.

Au tea-room : les amants ont la tête l'une contre l'autre.

Riva dans la chambre à Nevers.

Riva, de dos, parmi les habitants qui la tondent. Elle se lève, traverse le groune et, lentement, monte les escaliers sous les regards injurieux.

Au tea-room : Riva (gros plan).

Nevers, la nuit. Les parents au fond, sur le seuil éclairé.

La mère accourt vers la caméra qui, par un court panoramique droite-gauche, découvre Riva en plan taille, appuyée à un arbre, hagarde. La mère emmène sa fille.

Au tea-room.

SON

O. : Tu cries ?

R. : Au début, non. Je t'appelle doucement... Puis un jour, un jour, tout à coup, je crie... C'est alors qu'on me met dans la cave. Pour me punir.

O. : Tu cries quoi ?

R. : Ton nom allemand... Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom... Je promets de ne plus crier, alors on me remonte dans ma chambre... Je n'en peux plus d'avoir envie de toi...

J'ai peur partout... Un jour, j'ai vingt ans. C'est dans la cave. Ma mère vient et me dit que j'ai vingt ans. Ma mère pleure.

O. : Tu craches au visage de ta mère ?

R. : Oui... Après je ne sais plus rien. Je ne sais plus rien...

O. : Ce sont des caves très anciennes, très humides, les caves de Nevers... tu disais...

R. : Oui, pleines de salpêtre.

Quelquefois, un chat rentre et regarde. Ce n'est pas méchant. Je ne sais plus rien. Après, je ne sais plus rien.

(Bruit de grenouilles dans la nuit.)

O. : ...Combien de temps ?

R. : ...L'éternité...

(Musique.)

R. : ...Ah ! que j'ai été jeune un jour !... La nuit, ma mère me fait descendre dans le jardin. Elle regarde ma tête... Elle n'ose pas encore s'approcher de moi... C'est la nuit que je peux regarder la place, alors je la regarde. Elle est immense. Elle s'incurve en son milieu... C'est à l'aurore que le sommeil vient...

O. : Parfois il pleut ?

R. : ...Le long des murs... Je pense à toi mais je ne le dis plus... Je suis folle d'amour pour toi !

Mes cheveux repoussent...

O. : Tu cries, avant la cave ?

R. : Non, Je ne sens rien... Ils croient de leur devoir de bien tondre les femmes...

(Fin 6<sup>e</sup> bobine)

Je ne suis attentive qu'au bruit des ci-seaux sur ma tête. Ça me soulage un tout petit peu de ta mort... Ah ! quelle douleur ! Quelle douleur au cœur, c'est fou !... On chante la Marseillaise dans toute la ville. Le jour tombe. Mon amour mort est un ennemi de la France. Quelqu'un dit qu'il faut la faire se promener en ville. La pharmacie de mon père est fermée pour cause de déshonneur. Je suis seule. Il y en a qui rient. Dans la nuit, je rentre chez moi.

(Cri rauque, inhumain.)

O. : ...Et puis un jour, mon amour, tu sors de l'éternité.

R. : ...Oui, c'est long. On m'a dit que c'avait été très long... Je commence à voir. Je me souviens avoir déjà vu avant, avant,

INDICATIONS

les (*Citizen Kane*), de Bergman (*Les Fraises sauvages*), même d'Ophüls (*Lola Montès*)... Resnais pulvérisant les cadres de la narration traditionnelle, crée une durée « romanesque », telle qu'elle peut être chère à Proust, à Joyce, à Faulkner. La caméra de l'espace devient la caméra du temps.

« Il y a une part de procédé dans l'épisode de Nevers et qui réside dans l'emploi de pellicules différentes, d'opérateurs différents — au Japon, j'avais Michio Takahaschi, ici Sacha Vierny — et d'objectifs de focales différentes. Pour ce qui est des détails trop précis, ça, nous les avons évités. Ainsi nous avons mis quelques écriteaux mais nous avons fini par les enlever, je me disais que nous devions pouvoir nous en passer... »

« ...Les images obtenues grâce aux longs foyers que Vierny et moi avons choisis et qui ralentissent le mouvement se trouvent peut-être coïncider avec l'élément attente qui caractérise essentiellement la période de l'occupation. Avez-vous remarqué, par exemple, le moment où la mère court vers sa fille qui est cachée derrière un arbre ? Elle a une façon... une façon lente de courir, non pas maladroitement, mais... inconfortable si je puis dire; en somme, ce que j'ai voulu, c'est obtenir des images inconfortables... » (A.R.)

## IMAGE

Riva, dans la chambre à Nevers, regarde les objets.

Dans la chambre, puis dans la cave, Riva observe la course du soleil.

### 20. La mort de l'Allemand.

Au tea-room : Riva boit.

Contre-plongée : Riva arrive en courant en haut du quai, avec sa valise et son manteau. Elle est heureuse. Plongée : agonie de l'Allemand sur le quai.

La maison d'où fut tiré le coup de feu. Au tea-room, Riva, en transe, raconte. Elle est allongée sur le corps de l'Allemand.

Au tea-room : les ombres mouvantes sur son visage battent comme des cloches. Les larmes coulent.

Elle crie.

Le Japonais lui donne une paire de gifles. Succession de plans rapides : les clients du tea-room se retournent.

Riva regarde son amant avec reconnaissance.

### 21. La fin de l'histoire.

Les amants poursuivent leur conversation.

Dans la cave : venue du soupirail, la bille roule vers Riva. Elle la prend dans sa main.

Le Japonais lui sert de la bière. Elle pose sa tête sur la table.

Nevers la nuit. Riva, au premier plan, regarde les gens passer.

Elle quitte son domicile dans la nuit. Elle roule à bicyclette vers Paris.

## SON

pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur. Je me souviens. Je vois l'encre, je vois le jour. Je vois ma vie, ta mort, ma vie qui continue, ta mort qui continue... et que l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la chambre, et que l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la cave. Vers 6 heures et demie. L'hiver est terminé.

...Ah ! c'est horrible, je commence à moins bien me souvenir de toi... Je commence à t'oublier. Je tremble d'avoir oublié tant d'amour... On devait se retrouver à midi sur le quai de la Loire... Il n'était pas tout à fait mort. Je suis restée près de son corps toute la journée. Et puis toute la nuit suivante... C'est dans cette nuit-là que Nevers a été libérée... Les cloches de l'église Saint-Etienne sonnaient, sonnaient... Il est devenu froid peu à peu sous moi... Qu'est-ce qu'il a été long à mourir !... Quand ? Je ne sais plus au juste. J'étais couchée sur lui, oui, le moment de sa mort m'a échappé vraiment... puisque, puisque même à ce moment-là, et même après, oui, même après je peux dire, je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien...  
...Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des ressemblances hurlantes, tu comprends ? C'était mon premier amour !

...Et puis un jour... J'avais crié encore. Alors on m'avait mise dans la cave.

...Elle était chaude... Je crois que c'est à ce moment-là que je suis sortie de la méchanceté... (Dans la cave, musique japonaise, comme au tea-room)... Je ne crie plus. Je deviens raisonnable. On dit : Elle devient raisonnable... Une nuit, une fête, on me laisse sortir. C'est le bord de la Loire. C'est l'aurore.

Des gens passent sur le pont... De loin ce n'est personne. Ce n'est pas tellement longtemps après que ma mère m'annonce qu'il faut que je m'en aille, dans la nuit, pour Paris.

Elle me donne de l'argent... C'est l'été, les nuits sont bonnes... Quand j'arrive à Paris le surlendemain, le nom Hiroshima est sur tous les journaux...

(Fin 7<sup>e</sup> bobine)

Quatorze ans ont passé... Même des mains, je me souviens mal. De la douleur, je m'en souviens encore un peu...

O. : Ce soir ?

R. : Oui, ce soir... Mais un jour, je ne m'en souviendrai plus... Demain à cette heure-ci, je serai à des milliers de kilomètres de toi...

## INDICATIONS

« Je baignais dans le film. Pourtant, les images m'ont surprise quand je les ai vues. Celles de Nevers, par exemple. J'y découvrais un exotisme inversé. La France était au bout du monde. Elle était exotique par rapport au Japon. Il est très rare d'être ainsi dépassé par la prévision poétique d'une image, c'est pourtant ce qui m'est arrivé avec Resnais. » (Marguerite Duras.)

« Elle est arrivée vers moi (la bille) en prenant tout son temps, comme un événement. »

A l'intérieur coulaient des rivières colorées, très vives. L'été était à l'intérieur de la bille. De l'été, elle avait aussi la chaleur.

Je savais déjà qu'on ne devait plus manger les choses, manger n'importe quoi, ni les murs, ni le sang de ses mains ni les murs. Je l'ai regardée avec gentillesse. Je l'ai posée contre ma bouche mais sans mordre.

Tant de rondeur, tant de perfection, posaient un insoluble problème.

Peut-être je vais la casser. Je la jette mais elle rebondit vers ma main. Je recommence. Elle ne revient pas. Elle se perd. Quand elle se perd, quelque chose recommence que je reconnais. La peur revient. Une bille ne peut pas mourir. Je me souviens. Je cherche. Je la retrouve.

Cris des enfants. La bille est dans ma main. Cris. Bille. Elle est aux enfants. Non. Ils ne l'auront plus. L'ouvre la main. Elle est là, captive. Je la rends aux enfants... » (M.D.)

« Pour ce qui est de la partie japonaise du film, elle est peut-être moins achevée, mais ce n'était peut-être pas plus mal de lui garder ce côté esquisse, croquis... Les enchaînements !... Ce qui est curieux, c'est qu'auparavant jamais je n'en faisais. Je n'en voulais pas, ni d'aucun trucage. C'était même une de mes fiertés, et puis dans ce film, par contre... »

C'est que j'ai très peur des règles. Je ne veux pas m'enfermer dans des règles. Je pense aussi que rien n'est périmé et qu'il est absurde de dire : cela a été fait par un tel, à telle époque, donc on ne doit plus le faire. Si demain, on veut faire des fermetures à l'iris ou faire apparaître par surimpression un personnage dans le coin de l'image, on en aura parfaitement le droit. Il est absurde d'édicter de tels interdits. Imagine-t-on une critique littéraire disant : tel romancier — disons un romancier du XIX<sup>e</sup> siècle — a fait de belles descriptions, donc il ne faut plus jamais faire de descriptions ? Si l'on avait appliqué de tels

IMAGE

Au tea-room : le Japonais se dresse, étreint Riva avec fougue. Ils se rassient. Ils se regardent. Riva se jette dans les bras de son amant.

La serveuse vient enlever verres et bouteilles. Riva et le Japonais échangent un regard. Riva se lève et sort.

Plan général : l'intérieur du tea-room, vu du dehors. Le Japonais se lève et sort à son tour.

Il rejoint Riva sur le pont.

Il s'éloigne dans la nuit.

22. La trahison.

Riva marche vers son hôtel.

Elle monte l'escalier, ouvre la porte de sa chambre et s'arrête sur le seuil sans pouvoir entrer. Elle repart. Elle descend; à mi-chemin s'arrête, fait demi-tour, remonte. D'une démarche hésitante, elle navigue dans le couloir, sort du champ, y revient, etc., sans pouvoir pousser la porte entrouverte par laquelle filtre la lumière.

Elle entre brutalement, traverse la chambre, se précipite sous l'eau du robinet. Elle ferme celui-ci et se redresse. Elle se regarde dans la glace, longuement.

Elle descend l'escalier de l'hôtel et va s'asseoir dans la nuit, en face du tea-room fermé. Un phare d'automobile la balaie, puis s'éteint.

Le Japonais est debout devant elle. Plongée : Riva lève son visage, le regarde. Puis

SON

O. : Ton mari, il sait cette histoire ?... Il n'y a que moi alors ? Il n'y a que moi qui sache, moi seulement ?

R. : ...Ah ! que c'est bon d'être avec quelqu'un quelquefois !

O. : ...Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée et que d'autres histoires comme celle-là, par la force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même... Comme à l'horreur de l'oubli... Je le sais déjà.

R. : ...La nuit, ça ne s'arrête jamais à Hiroshima ?... Comme ça me plaît, les villes où toujours il y a des gens qui sont réveillés, la nuit, le jour !...

...Il faut éviter de penser à ces difficultés que présente le monde quelque fois; sans ça, il deviendrait tout à fait irrespirable... Eloigne-toi de moi...

O. : Le jour n'est pas encore levé...

R. : Non. Il est probable que nous mourrons sans nous être jamais revus...

O. : Il est probable, oui, sauf peut-être un jour, la guerre...

R. : Oui... la guerre !

(Bruit d'oiseaux, de grillons.)

Soupirs, halètements.

(Fin 8<sup>e</sup> bobine)

Rappel musical qui naît et meurt (thème Nevers).

Dialogue avec elle-même.

(Une voix off) :

R. : ...On croit savoir et puis non. Jamais... Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand... Nous irons en Bavière, mon amour, et nous nous marierons. Elle n'est jamais allée en Bavière. Que ceux qui ne sont jamais allés en Bavière osent lui parler de l'amour... Tu n'étais pas tout à fait mort. J'ai raconté notre histoire... Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu... Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé le goût d'un amour impossible... Depuis Nevers... Regarde comme je t'oublie. Regarde comme je t'ai oublié. Regarde-moi.

...Je vais rester à Hiroshima. Avec lui chaque nuit. A Hiroshima. Je vais rester là, là...

O. : Reste à Hiroshima.

R. : Bien sûr que je vais rester à

INDICATIONS

principes, le roman n'aurait jamais évolué... » (A.R.)

« Le film entier est fondé sur la contradiction. Contradictions de l'oubli indispensable et terrifiant, d'un destin aussi singulier sur un fond aussi collectif, de la guerre qui sépare et réunit, des personnages qui, sur un ton de récitation lyrique, composent leurs gestes mais essaient de conserver la vérité du cœur, et qui peuvent apparaître, selon les phrases et les heures, authentiques ou mythiques. » (A.R.)

« J'ai essayé de trouver l'équivalent d'une lecture au cinéma et de laisser l'imagination du spectateur aussi libre que s'il était en train de lire un livre. D'où le ton de récitation, le long monologue. J'ai cherché surtout à recréer l'univers romanesque de Marguerite Duras. Elle est aussi bien l'auteur d'Hiroshima mon amour que moi. Dans le cas de ce film, la réalisation me paraît moins importante que l'écriture et que l'apport des comédiens. La mise en scène doit se borner à soutenir le sujet et le jeu des acteurs... » (A.R.)

« La fin est onirique. J'ai essayé de donner l'impression de la fatigue, du demi-sommeil, de l'hypnose. Car le sommeil est une forme d'oubli qu'on subit sans l'accepter... » (A.R.)

« ...La femme ? Oui, on peut se poser pas mal de questions sur elle... Ce qui la ramène sans cesse vers le passé, c'est qu'elle s'entend parler d'amour dans une langue étrangère et qu'autrefois une autre langue étrangère a signifié pour elle l'amour.

Quant à savoir si elle va rester ou non avec son amant... Pour moi, je ne crois pas qu'elle le puisse. On ne vit pas ce qu'elle a vécu, et avec cette intensité, sans qu'une rupture se produise très vite. S'ils se sé-

## IMAGE

elle enfouit son visage dans ses mains, sur ses genoux.

Il s'éloigne dans la nuit.

### 23. Hiroshima-Nevers.

Travelling latéral : elle marche; lui, en retrait, la suit en la regardant. Le vent semble les freiner.

Riva accélère. Lui, se laisse distancer.

Riva, de dos, s'éloigne, sous les enseignes lumineuses. Elle croise des guitaristes.

Riva, au fond, approche. Une voiture qui la croise, ralentit puis poursuit sa route.

Riva marche dans la ville dont les lumières palpitent comme des cœurs.

Travellings : les rues d'Hiroshima, la place de la République, à Nevers, les rues de Nevers avec les arbres noirs de la place, les rues d'Hiroshima où Riva marche en contre-plongée, etc. Succession d'images Nevers-Hiroshima.

Il pleut. Riva s'abrite sous l'avent d'un magasin. Le Japonais survient.

Elle détourne son visage.

### 24. L'oubli.

Elle se dirige vers la gare, entre dans le hall. Les bois nocturnes à Nevers. Elle s'assoit sur un banc, à la droite d'une vieille femme. A la gauche de cette femme, un voyageur se lève et s'éloigne avec sa valise. Le Japonais le remplace. Il offre une cigarette à Riva.

Nevers : le fleuve, les peupliers...

...les ruines, les granges où elle rencontrait l'Allemand...

## SON

Hiroshima, avec toi... Que je suis malheureuse ! Je ne m'y attendais pas du tout, tu comprends... Va-t'en...

O. : Impossible de te quitter.

...Reste à Hiroshima avec moi.

R. : Il va venir vers moi. Il va me prendre par les épaules. Il m'embrassera, il m'embrassera et je serai perdue.

(Le bruit de ses pas sur le sol se mêle à la musique des guitares.)

...Je te rencontre. Je me souviens de toi... Cette ville était faite à la taille de l'amour... Tu étais fait à la taille de mon corps même. Qui es-tu ? Tu me tues... J'avais faim, faim d'infidélité, d'adultère, de mensonge et de mourir... Je t'attendais dans une impatience sans borne, calme. Dévore-moi. Déforme-moi à ton image, afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir.

Nous allons rester seuls, mon amour. La nuit ne va pas finir. Le jour ne se lèvera plus sur personne... Tu me tues encore, tu me fais du bien... Nous n'aurons plus rien d'autre à faire. Plus rien que pleurer le jour défunt... Du temps passera... Du temps va venir. Du temps viendra où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira... Le nom s'en effacera peu à peu de notre mémoire. Puis, il disparaîtra tout à fait.

O. : Peut-être que c'est possible que tu restes...

R. : Tu le sais bien. Plus impossible encore que de se quitter.

O. : Huit jours.

R. : Non.

O. : Trois jours.

R. : ...Le temps de quoi ? D'en vivre ? D'en mourir ?

O. : Le temps de le savoir.

R. : Ça n'existe pas. Ni le temps d'en vivre, ni le temps d'en mourir. Alors, je m'en fous !

O. : J'aurais préféré que tu sois morte à Nevers !

R. : Moi aussi, mais je ne suis pas morte à Nevers !

(Fin 9<sup>e</sup> bobine)

(Appels du haut-parleur.)

R. : ...Nevers que j'avais oubliée, je voudrais te revoir ce soir...

(Musique : synthèse des grands thèmes que sont Nevers, les corps et l'oubli.)

...Tandis que mon cœur s'incendait déjà à ton souvenir, je voudrais revoir Nevers, la Loire... Peupliers charmants de la Nièvre, je vous donne à l'oubli... Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli... Un jour sans ses yeux et elle en meurt, petite fille de Nevers, petite coureuse de Nevers !... Petite fille de rien, morte d'amour à Nevers !

## INDICATIONS

parent en tout cas, ce n'est absolument pas parce qu'ils sont l'un et l'autre mariés. Ils ne se posent même pas la question. Tout simplement ils sentent que le moment est proche où ils vont se quitter. D'ailleurs, la fille n'aurait pas raconté son histoire si elle n'avait pas eu la certitude qu'elle ne pourrait pas rester. C'est un petit peu sur son côté masochiste... Je crois en tout cas que le film sera bien ressenti par les couples qui en sont à leurs quinze premiers jours.

L'essentiel, en fait, est qu'on s'attache aux personnages pour les aimer, pour les haïr, et qu'il se dégage des allées et venues de la sympathie du spectateur un mouvement, une action qui comble l'absence d'action, d'intrigue proprement dite. Moi, par exemple, ce qu'elle peut parfois me mettre en rogne, cette fille ! Vous ne pouvez pas savoir ! Elle se conduit parfois avec une telle...

C'est qu'au bout de vingt-quatre heures de veille, on finit par faire des choses bêtes. Surtout dans les conditions où elle les a vécues : en plus du manque de sommeil, il y a la fatigue de la marche et la boisson. Marcher dans la ville, par exemple, en voilà une chose bête !

De toute façon, ce que nous avons fait dans ce domaine, nous l'avons fait candidement, ça je puis vous le garantir !

En définitive, je crois que si l'on définissait le film par un diagramme exécuté sur du papier millimétré, on aboutirait à découvrir une forme proche de la forme sonore du quatuor : thèmes, variations à partir du premier mouvement, d'où les répétitions, les retours qui peuvent être insupportables pour ceux qui n'entrent pas dans le jeu du film. Le dernier mouvement notamment est un mouvement lent, déconcertant. Il y a là un *decrecendo*. Cela donne au film une construction en triangle, en entonnoir... Evidemment, c'est une construction dangereuse... » (A.R.)

Dans le long cheminement (moral) des amants dans Hiroshima la nuit, Resnais

## IMAGE

..le paysage du passé.

La vieille femme interroge le Japonais. Il répond. Il regarde du côté de Riva : la place est vide. Sur la place de la gare, Riva monte en taxi.

Plongée : le taxi s'arrête devant une boîte de nuit : « Le Casablanca ». Riva descend, entre dans l'établissement tandis qu'un autre taxi s'arrête. Le Japonais entre à son tour. Il voit Riva au fond du jardin : un garçon l'installe à une table. Il approche et s'assoit en face d'elle, à quelques tables d'intervalle.

Ils se regardent.

Au fond du jardin, un homme quitte trois femmes pour rejoindre Riva. Il l'aborde.

Sur un signe machinal de Riva, il s'assoit.

Alternance de plans fixes : visage du Japonais qui fume à sa table et regarde Riva, visage douloureux de Riva qui le regarde aussi, avec intensité... visage du Japonais. Celui-ci lève les yeux et découvre le jour.

## 25. L'oubli.

Au fond, le jardin; les personnages, perdus dans le décor. Le jour pointe à travers la voûte vitrée.

Contre-plongée verticale : la voûte, éclatante de lumière.

Plan plus rapproché pris dans le même axe.

Dehors, la ville, pâle dans le matin. Riva est dans sa chambre, appuyée contre la porte, sous la pancarte : « No smoking in bed ».

Elle ouvre de la main gauche, sans regarder. Le Japonais entre.

Elle va s'assoit au bord du lit et pleure. Il s'approche. Elle crie.

Le Japonais lui prend les bras et regarde le visage tendu vers lui.

Il place ses doigts sous les yeux d'où sortent les larmes.

Contrechamp : le visage du Japonais, penché sur Riva.

FIN

## SON

Petite tondeuse de Nevers, je te donne à l'oubli ce soir...

Comme pour lui l'oubli commencera par tes yeux. Pareil. Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix. Pareil. Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu.

Tu deviendras une chanson...

(Conversation en japonais.)

Le haut-parleur répète invariablement : « Hiroshima ! Hiroshima ! »  
(Musique.)

Mise à part la conversation stupide qu'un inconnu va tenir à Riva, en anglais, il n'y a plus aucun texte avant la fin (lorsque les amants sont de nouveau ensemble dans la chambre d'hôtel).

(Bruit de la cascade artificielle.)

L'homme lui pose des questions en anglais : êtes-vous seule ? Me permettez-vous de vous parler ? Puis-je m'assoit ? Visitez-vous Hiroshima ? Aimez-vous le Japon ? Habitez-vous Paris ? etc...

(Musique, celle du générique.)

Les questions de l'inconnu s'estompent dans un arrière-plan sonore.

Quelques coups sont frappés.

O. : Impossible de ne pas venir.

R. : Je t'oublierai... Je t'oublie déjà. Regarde comme je t'oublie. Regarde-moi...

R. : Hi-ro-shi-ma.

Hiroshima, c'est ton nom.

O. : C'est mon nom, oui...

Ton nom à toi est Nevers, Nevers en France.

(Fin 10<sup>e</sup> bobine)

## INDICATIONS

le poète atteint le fantastique. La Ville a une présence hallucinante. A l'intérieur d'un espace transfiguré, où les travellings glissent sans heurts vers des issues improbables, des personnages errent. Paysage imaginaire, terrifique, absurde, régi par une organisation picturale dont la puissance d'envoûtement accrédite une beauté non-figurative : zones de lumière (en sources ponctuelles, en faisceaux itinérants, en sphères), d'eau (verticale, horizontale), d'air (le vent qui, soudain, surgit et freine la marche, vent comme une démente), ces éléments déterminant des mouvements ou des immobilités dont l'imbrication semble concertée; architecture futuriste du néon, calligrammes énigmatiques sur le ciel noir, électricité qui naît et meurt, s'allume et s'éteint indéfiniment, voix humaines qui, à travers des machines amplificatrices, lancent des appels toujours pareils à eux-mêmes. etc. Les personnages, comme soumis aux pressions glauques des profondeurs sous-marines ou animés de mouvements aériens, font partie intégrante de cette gigantesque aimantation. L'homme sort de l'ombre et suit pas à pas la femme en blanc qui hante la ville-fantôme. Ses formules viennent toujours mourir sur le mot « impossible ». Dans cet univers s'inscrit le terrible va-et-vient de l'amour et de la lucidité qui débouche sur l'angoisse.

« La mort est le pays où l'on arrive quand on a perdu la mémoire » (Les statues meurent aussi).

« Oui, entre la douleur et le néant, c'est la douleur que je choisis. » (W. Faulkn : LES PALMIERS SAUVAGES.)

## ANALYSE DRAMATIQUE

Nous avons laissé tout au long des séquences (3<sup>e</sup> colonne) la plus large place aux auteurs du film. Ils livrent leurs intentions, analysent, commentent leur œuvre, répondent aux questions que ne manque pas de soulever *Hiroshima mon amour* (leurs déclarations

sont extraites des interviews qu'ils ont accordées à la presse et dont on trouvera référence dans la bibliographie).

La lumière ne peut être apportée de façon plus sûre. En conséquence, l'analyse dramatique ne revêt qu'un aspect de complément.

### DE L'AMOUR ET DE L'OUBLI

Voir les séquences 8, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23.

### UNE INTELLIGENCE ADULTE

« Quand Alain Resnais tourne un film, il ne choisit pas la liberté de pensée ou de forme comme le plus difficile moyen d'être content de soi, simplement il dépose sa propre liberté sur des sujets de commande, les statues, la nuit, le brouillard, les livres. Et les sujets sont marqués d'un signe. Ce signe, c'est la liberté de Resnais. Quand il tournera un long métrage, il ne sera pas autre. »

(Agnès Varda)

Avec *Hiroshima mon amour*, il ne fut pas autre et se fit de nouveaux ennemis.

Ses intentions sont dénoncées comme « scandaleuses » par ceux que révolte l'attitude de l'héroïne, une attitude de provocation, un défi lancé aux notions traditionnelles de la morale, de l'honneur, de l'amour (et, sur le plan du langage, de l'esthétique). L'aveuglement réactionnaire de ceux-là ferait rire, s'il était possible.

Louons le courage d'Alain Resnais qui, à partir des constats que sont *Guernica*, *Nuit et Brouillard*, *Hiroshima mon amour*, sait élargir son propos et dénoncer la guerre dans toute son horreur et son absurdité. L'homme de la *douceur terrible* appréhende le mal avec l'insensibilité curieuse du chirurgien et une indignation contenue qui crie le refus du crime : un art de précision, de pudeur, une lucidité vigilante et généreuse.

Resnais a su évoquer le désastre atomique indirectement, à la lumière de documents « objectifs » : actualités de 1945, musée d'Hiroshima, reportage, ou empruntés à des entreprises derrière lesquelles il retranche sa présence : fragments de films tournés par d'autres cinéastes, manifestation pacifiste, réglée pour un autre

tournage (virtuel) dont Riva est l'héroïne (séquences 14-15)... Habileté qui déjoue les accusations de propagande, sans doute, mais aussi accomplissement d'un art qui soit témoignage et recherche la plus grande efficacité.

Au-delà du crime, c'est l'oubli du crime que Resnais, cinéaste de « salut public », dénonce, reprenant ainsi le message de *Nuit et Brouillard* : « Qui de nous veille pour avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ?... Il y a tous ceux qui n'y croyaient pas, ou seulement de temps en temps... Il y a nous... qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin... » (Jean Cayrol.)

Les hommes ont la mémoire courte : ils assurent la pérennité de leur malheur. Que les victimes soient les millions d'hommes exterminés par les répressions fascistes ou l'Allemand occupant Nevers, le Japonais de Hiroshima — nos ennemis d'il y a quinze ans, pour les situer dans le contexte historique —, le mal est aussi impardonnable et le crime contre l'humanité, une tragédie insupportable. Le débat se situe bien au-dessus des conflits de frontières et des patriotismes outragés !

Des camps de la mort à la ville atomisée : itinéraire sans hypocrisie d'un homme honnête et bouleversé, exigence d'un humanisme qui réclame, en dépit de tous les aveuglements, l'éveil des consciences.

(Voir aussi les séquences 3, 4, 5, 16.)

### UN FILM CONTEMPORAIN

L'enivrante hardiesse de l'écriture sert des préoccupations qui, jusqu'à l'extrême limite, concernent l'humanité à l'âge atomique.

L'insolite duo de *Hiroshima mon amour* circonscrit l'angoisse de notre époque qui s'égare dans l'inextricable dédale de ses questions ; une angoisse qui débouche sur l'absurde, la douleur de l'absurde. Les amants se séparent parce qu'ils constatent l'impossibilité de la réponse, de la certitude. Et ils ont fait l'épreuve de l'épouvante jusqu'à un tel degré de lucidité qu'ils ne peuvent plus supporter de vivre sans réponse, sans certitude.

A la différence de Bergman, Resnais envisage l'avenir de l'homme sans référence à la pensée chrétienne. L'angoisse métaphysique est l'affaire d'hommes agnostiques qui tentent, par l'amour, de recon-

quérir le merveilleux humain dans le mouvement des grandes forces abstraites de l'univers. Déjà, la démarche surréaliste qui provoquait la libération d'une « réalité absolue », d'une « surréalité », impliquait les volontés de révolte, de scandale, la remise en question du monde et des valeurs communément consacrées.

Resnais a déclaré : « J'ai voulu raconter une histoire qui nous concerne tous ». Sans doute ne croit-il pas avoir si bien servi l'entreprise de salut de l'homme en proie aux problèmes actuels et d'un art qui oublie trop souvent d'être de notre temps.

(Voir aussi les séquences 6, 15, 23.)

## ANALYSE CINÉGRAPHIQUE

### L'IMAGE

#### ● DÉCOUPAGE ET MONTAGE

*Hiroshima mon amour* est « scandaleux » à bien des titres dont le renouvellement des formes visuelles et verbales n'est pas le moins révolutionnaire.

La technique narrative de Resnais est souvent comparée à celle de Stravinsky dont on sait qu'elle retrouve, au-delà d'une rupture perpétuelle de la mesure, un équilibre supérieur. Le film progresse sur une cadence calculée d'élan et de repos, de mouvements et d'immobilités qui sont inclus dans la synthèse constamment reformée de l'unité.

On retrouve chez Resnais l'esthétique dialectique de Eisenstein (théorie du « montage d'attractions ») avec les caractéristiques du style « coup de poing » que l'on décèle aisément dans toute l'œuvre, de *Guernica* à *Toute la mémoire du monde*. La réussite de Resnais éclaire les recherches de Griffith, de Fritz Lang, d'Abel Gance, de L'herbier, d'Ophüls, etc...

Refusant la sécurité chronologique, l'homogénéité, Resnais assure une continuité à partir de la succession illogique d'instant-rois. Le temps est cassé, fragmenté, éparpillé mais l'éclatement restitué à l'instant sa force d'événement et notre soumission. Notre faculté d'émerveillement reprend vie, notre attention est rendue entière au mystère de la création : tout naît en permanence devant nous et dans une co-présence qui fait appréhender le double jeu contraire de la réalité.

L'alchimie réaliste de Resnais vise à recréer un visage unique par les implications d'images indépendantes, en conflit et valorisées par leur enchaînement. De la dissociation initiale naît l'unité. Cette unité de contrastes sauvegarde, met en relief, au lieu de le réduire, chaque élément de cette dissociation. Ainsi, chaque plan prend et affirme son autonomie et se trouve en même temps dans un rapport nécessaire avec les autres plans.. Resnais tire l'unité de l'innombrable, l'essentiel du disparate.

On rapprochera cette démarche de celle de la poésie moderne (Ezra Pound), du jazz, de la révolution picturale du cubisme et de l'attitude romanesque des « grands Américains ».

(Voir aussi les séquences 16, 18, 24.)

#### ● PRISE DE VUE

Les procédés employés servent le « réalisme intégral » dont parle André Bazin. Le langage alphabétique de l'image doit restituer au spectateur la « vertu d'étonnement ».

Dans la liste des séquences, sont consignées des indications relatives aux mouvements, à la ponctuation, à la mise en place du décor et des éclairages, etc.

*Les plans* : Un extrême grossissement des plans « donne à voir » jusqu'à l'irréel. La première séquence est un exemple saisissant :



le regard découvre un spectacle fœtal où se mêlent la respiration animale, la croissance et l'entrelacement végétal, le déplacement du reptile et l'adhérence, l'étouffement germinatifs. Cet univers sombre, clos, humide, chaud, tout à coup s'ouvre avec la lumière et la représentation du cadrage. Et c'est la naissance, une vie qui prend dans l'espace une place formulable !

*La lumière* : Elle rend inoubliables les visages de Riva. Visage de l'être abîmé dans la confiance : pénombre trouble, boueuse (séquence 17); visage de l'être affolé, au comble de la souffrance : lumière mouvante, égarée, battant comme une volée de cloches (séquence 20), etc...

*Le décor* : Nevers, Hiroshima, les intérieurs sont l'objet d'une grande attention dans ce film construit sur des contrastes. A la limite, le décor est éliminé (comparer à ceux de Dreyer dans *La passion de Jeanne d'Arc*, de Bresson dans *Le condamné à mort s'est échappé*, etc.). Remarquer de quelle façon est suggérée la folie de Riva : elle est enfermée dans une chambre qui rappelle celle de Van Gogh (idée constante d'un même destin qui toujours rapproche les hommes entre eux).

**Les objectifs :** L'emploi des objectifs à longs foyers ralentit le mouvement, crée l'impression de piétinement, d'impossibilité dans la course, d'immobilité, de rêve (séquence 19).

**Les angles :** Comme dans *Toute la mémoire du monde* (le dôme de la Nationale), Resnais photographie dans le même axe des plans qui se suivent et de plus en plus rapprochés : le toit sinistré de l'édifice principal d'Hiroshima, la voûte vitrée de la boîte de nuit.

C'est couramment que Resnais viole les règles élémentaires de la grammaire, passant du plan général au gros plan, coupant ses travellings par des plans fixes, osant des raccords de plans pris avec des focales différentes, par des opérateurs différents, dans des lumières différentes, etc. Ces raccords sont absolument dénués de tout sentiment d'artifice et confèrent à l'ensemble une fluidité totale.

(Voir aussi les séquences 1, 8, 19, 21, 24.)

## LE SON

### ● LE TEXTE

On a pu reprocher à Marguerite Duras certaines phrases d'inspiration boulevardière, du style artificiel d'avant la guerre. Exemples : « *Je suis d'une moralité douteuse... C'est douter de la morale des autres* », « *La pharmacie de mon père est fermée pour cause de déshonneur* », etc., furent considérés comme « mots d'auteur » dignes de Henri Bernstein ou de Sacha Guitry.

Resnais allégea lui-même la version actuelle du film de quelques-unes de ces phrases (que par ailleurs dénonça la critique) : « *J'ai l'honneur d'avoir été déshonorée* », « *Les ciseaux sur la tête, on a de la bêtise une intelligence extraordinaire* »...

Cette réserve faite, il ne semble pas que l'on puisse dissocier le texte de l'image. Par son organisation, son rythme, ses répétitions, ses rimes, l'éclatement de ses mots en syllabes et la psalmodie délirante d'Emmanuelle Riva, le texte devient une musique de film étrangement belle, une dimension signifiante lancée vers l'inexprimable qui vient enrichir, transfigurer l'image, en nier l'effacement, en perpétuer l'éternel renouvellement.

Sa force d'envoûtement est servie par l'impossibilité pour les amants de trouver le dialogue. Les personnages face à face ou Riva engagée contre elle-même (utilisation de la voix off dans le dédoublement) affrontent la quête désespérée de la communication. Seul s'installe le silence, au-delà de l'extrême agitation des consciences rendues sonores (essentiellement musicales). Avec les deux dernières répliques du film naît soudain le dialogue, à l'heure où les amants échangent enfin leurs noms.

Ce double monologue crée chez l'héroïne, comme chez le spectateur, une hypnose dont la gifle (séquence 20) est l'antidote et, dans l'évolution dramatique de la prise de conscience, le choc libérateur et l'articulation principale.

(Voir aussi les séquences 3, 12 et 13, 20, 22.)

### ● LA MUSIQUE

Instruments : piano, flûte, piccolo, clarinette, alto, violoncelle, contrebasse, cor anglais, guitare.

Deux thèmes principaux (correspondant à Nevers et à Hiroshima) reviennent en leit-motiv et se mêlent, soulignant une continuité contradictoire entre les deux villes, entre le passé et le présent. La musique japonaise, avec la voix nasillarde de sa chanteuse, pénètre dans la cave où Riva est enfermée, accompagne les travellings qui circulent à travers les deux villes. Les mouvements d'appareil et la musique identifient passé et présent.

L'utilisation du silence est extrêmement saisissante; parfois, conjuguée aux effets de l'éclairage et du gros-plan, vise à l'effroi; en particulier dans la scène de folie et de fascination entre les yeux de Riva et les yeux du chat (fin de la séquence 18).

Resnais rapporte une coïncidence troublante : dans la séquence du musée, Fusco a retrouvé pendant vingt secondes une phrase mélodique qui se trouve être le thème que Hans Eisler développa dans *Nuit et brouillard*. Or, Fusco ignorait cette musique. « *Je suis toujours très frappé par ce genre de convergences. Dans le cas présent, j'ai trouvé cela d'autant plus impressionnant que la musique était pour moi capitale* » (A.R.). Et Fusco dira plus tard : « *Il n'y a pas lieu de s'étonner, c'est Resnais qui guide la main du musicien.* »

(Voir aussi la séquence 16.)

### ● LES BRUITS

Extrêmement étudiés et récréés par Resnais, les bruits semblent apporter, dans cette errance vers une recomposition de l'être à travers le temps et l'espace, un contrepoint insolite et provocateur. Tout au long de ce débat entre la mémoire et l'oubli, ils semblent affirmer la présence (sans réelle existence) de l'instant. Le murmure sempiternel de la cascade, le chant des oiseaux et des grillons qui, à chaque tentative, cloue Riva sur le seuil de sa chambre d'hôtel, la ronde infernale des motos sur la place, bruits toujours invariables et de même intensité, sont une réalité directement perçue qui formule la suprématie de l'instant et dont la consistance, par répétition, dénonce la vanité de toute autre démarche temporelle.

Sur l'itinéraire visualisé Nevers 1944-Hiroshima 1958, le présent aurait seulement une durée sonore, une existence pour l'oreille. Les bruits prétendent paradoxalement établir l'immobilité du présent dans une réalité mouvante, fugace, insaisissable.