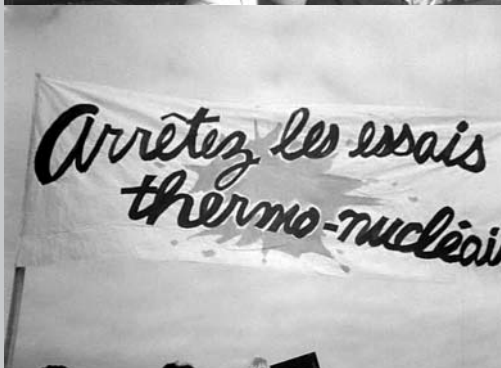


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ALAIN RESNAIS

HIROSHIMA MON AMOUR



par Cyril Neyrat



Peu de films ont marqué l'histoire du cinéma comme le premier long métrage d'Alain Resnais. À sa sortie en 1959, *Hiroshima mon amour* sidère par sa nouveauté, son audace politique, morale et esthétique. Politique, car Resnais y affronte un événement historique majeur en déstabilisant le discours dominant sur la mémoire. Moral, par l'invention d'un personnage de femme moderne, dont le petit drame personnel est mesuré à la grande catastrophe collective. Esthétique, car Resnais invente une modernité radicale en bouleversant les lois du récit et de la temporalité clas-

siques. L'importance du film tient aussi à la collaboration entre Marguerite Duras et Alain Resnais, qui ouvre de nouvelles possibilités de dialogue entre les écritures littéraire et cinématographique. Mais au-delà de sa place dans l'histoire, si *Hiroshima mon amour* bouleverse encore aujourd'hui, c'est par l'intensité des affects qui emportent les personnages. Tressant les mots aux images, Duras et Resnais ont incarné, révélé la complexité d'un flux ininterrompu de la pensée, dans l'évidence de la chair et du sensible.

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).

Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Iconographie : Eugenio Renzi. Auteur du dossier : Cyril Neyrat. Révision : Pauline Chopin. Rédactrice pédagogique : Ariane Allemandi.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2007. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Alain Resnais	2
Genèse Document de travail	3
Chapitrage	4
Lecture critique	5
Analyse du récit	6
Parti pris Ouverture pédagogique 1	8
Acteur/Personnage Emmanuelle Riva Ouverture pédagogique 2	10
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	12
Analyse de séquence Ouverture pédagogique 4	14
1, 2, 3 Ouverture pédagogique 5	16
Figure Ouverture pédagogique 6	17
Point technique La voix off Ouverture pédagogique 7	18
Filiations / Ascendances	19
Atelier pédagogique	20
Sélection vidéo & bibliographie	

**CAHIERS
DU
CINEMA**

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CNC

Ministère
Culture
Communication



Une actrice française, présente à Hiroshima pour tourner un film sur la paix, vient de passer la nuit avec un Japonais rencontré la veille. Cette passion soudaine éveille en elle le souvenir traumatisant de la mort de son amant allemand à Nevers, à la Libération. La reconstitution progressive du souvenir, au fil de ses conversations avec le Japonais, lui fait prendre conscience que le présent répète le passé. Nevers et Hiroshima, l'Allemand et le Japonais, se confondent dans son esprit. Cette expérience douloureuse lui impose d'apprendre à accepter la perte et l'oubli. C'est à Hiroshima, ville détruite et reconstruite, marquée par les traces de la catastrophe, qu'elle parvient à assumer son passé et à s'en libérer.

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages. Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets.

Hiroshima mon amour

France/Japon, 1959

Réalisation : Alain Resnais
Scénario : Marguerite Duras
Image : Sacha Vierny, Takahashi Michio
Musique : Giovanni Fusco, Georges Delerue
Décors : Esaka, Mayo, Pétri
Montage : Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Sarraute
Scripte : Sylvette Baudrot
Production : Argos Films, Como Films, Daiei Motion Picture
Producteur délégué : Samy Halfon
Distribution : Cocinor
Durée : 91 min
Format : 35mm noir et blanc
Sortie française : 10 juin 1959

Interprétation

Elle : Emmanuelle Riva
Lui : Eiji Okada
L'Allemand : Bernard Fresson
La mère : Stella Dassas
Le père : Pierre Barbaud

LE RÉALISATEUR

Alain Resnais Filmographie

- 1948 : *Van Gogh* (court métrage)
- 1950 : *Gauguin* (CM)
- 1950 : *Guernica* (CM)
- 1953 : *Les statues meurent aussi*
(avec Chris Marker, CM)
- 1955 : *Nuit et Brouillard* (CM)
- 1956 : *Toute la mémoire du monde*
(CM)
- 1957 : *Le Mystère de l'atelier quinze*
- 1958 : *Le Chant du styrène*
- 1959 : *Hiroshima mon amour*
- 1961 : *L'Année dernière à Marienbad*
- 1963 : *Muriel ou Le Temps d'un retour*
- 1966 : *La guerre est finie*
- 1967 : « Claude Ridder »,
sketch pour *Loin du Vietnam*
- 1968 : *Je t'aime je t'aime*
- 1972 : *L'An 01*
- 1974 : *Stavisky*
- 1976 : *Providence*
- 1980 : *Mon oncle d'Amérique*
- 1983 : *La vie est un roman*
- 1984 : *L'Amour à mort*
- 1986 : *Mélo*
- 1989 : *I Want to Go Home*
- 1992 : *Geršwin* (CM)
- 1993 : *Smoking, No Smoking*
- 1997 : *On connaît la chanson*
- 2003 : *Pas sur la bouche*
- 2006 : *Cœurs*

ALAIN RESNAIS, LE SPECTACLE ET L'AVANT-GARDE

Alain Resnais naît à Vannes le 3 juin 1922. Dès l'âge de huit ans, il est absorbé par deux passions : la littérature populaire et le cinéma. Son adolescence est marquée par la lecture des surréalistes. À la fin des années 1930, alors qu'il étudie à Paris, il découvre sa troisième passion, le théâtre. En 1941, il s'inscrit au cours Simon et fréquente la Cinémathèque française. Resnais entame vraiment sa carrière professionnelle au retour de l'armée, en 1946, riche d'une expérience et d'une culture qui détermineront l'ensemble de son œuvre : le traumatisme de la guerre et une sensibilité politique de gauche, la passion pour le divertissement, le spectaculaire (théâtre, musicals, BD et feuilletons littéraires), les conceptions avant-gardistes de Bertolt Brecht et des Soviétiques.

Il réalise en 1946 trois films en 16mm, est assistant monteur l'année suivante sur *Paris 1900* de Nicole Védrès, et signe ses premiers documentaires, une dizaine de visites à des peintres. Son premier film important est *Van Gogh*, en 1948 : suivant le modèle de l'italien Luciano Emmer, il renouvelle le film sur l'art en entrant dans les toiles, qu'il fragmente et fait dialoguer par le montage. Suivent en 1950 *Gauguin*, puis *Guernica*, première rencontre entre l'art et l'histoire tragique du siècle. Dans les années 1950, Resnais s'affirme comme un cinéaste de premier plan par une série de courts métrages aux sujets variés, passionnant laboratoire de l'œuvre à venir. Premier coup d'éclat en 1953 : *Les statues meurent aussi*, pamphlet anticolonialiste réalisé avec Chris Marker, censuré par les autorités françaises. En 1955, il répond à une commande du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et réalise *Nuit et Brouillard*, avec un commentaire de l'ancien déporté Jean Cayrol. Apparaît dans ce film le fameux travelling « à la Resnais », dont il systématise l'usage dans deux chefs d'œuvre du court métrage : *Toute la mémoire du monde* (1956), sur la Bibliothèque nationale de France, et *Le Chant du styrène* (1958), ode ironique à la matière plastique. À l'opposé des futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, Resnais fait son apprentissage et trouve son esthétique en réalisant des documentaires de commande. En 1958, avant son premier long métrage, c'est déjà un cinéaste confirmé et admiré – « le plus grand monteur du monde après Eisenstein », déclare Godard devant *Le Chant du styrène*.



Alain Resnais. Photo : Pierre Toussaint/colli. Cahiers du cinéma

Un « sismographe »

Hiroshima mon amour (1959), *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel ou Le Temps d'un retour* (1963) : les trois premiers longs métrages de Resnais sont autant d'expériences fondatrices du cinéma moderne. Le cinéaste continue à se distinguer de la Nouvelle Vague et de la notion commune d'« auteur » en confiant l'écriture de ses scénarios à des écrivains renommés : Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol. Serge Daney définit parfaitement la place de Resnais dans l'histoire du cinéma : « Au tournant des années 1960, Resnais a été mieux qu'un cinéaste : un sismographe. Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'événement fondateur de la modernité : qu'au cinéma comme ailleurs, il faudrait compter désormais avec un personnage de plus : l'espèce humaine. Or ce personnage venait d'être nié (les camps de concentration), atomisé (la bombe), diminué (la torture), et le cinéma traditionnel était bien incapable de "rendre" cela. Il fallait trouver une forme. Ce fut Resnais. »

Avec *La guerre est finie* (1966) Resnais quitte l'avant-garde de la modernité pour un cinéma que certains qualifient de plus « commercial ». Il est faux de voir dans cet infléchissement une manière de rentrer dans le rang. L'audace, l'expérimentation se font plus discrètes, se conjuguent à un souci de l'entertainment : cet équilibre entre invention et séduction définit la singularité de Resnais et la réussite de *Providence* (1978) et *Mon oncle d'Amérique* (1980). Dans les années 1980, le goût de Resnais pour le théâtre et la culture populaire des années 1930 s'impose (*La vie est un roman*, 1983, *Mélo*, 1986, *Pas sur la bouche*, 2003) et détermine la méthode du cinéaste. Aux écrivains modernes des débuts succèdent les auteurs dramatiques populaires que sont le couple Bacri/Jaoui et Alan Ayckbourn. Ses plus grands succès, *On connaît la chanson* (1997) et *Cœurs* (2006), ont le rare mérite de concilier recherche formelle et spectacle populaire – et font entendre le même pessimisme lucide qu'*Hiroshima* et *Muriel*.

UN CHEF D'ŒUVRE IMPOSSIBLE

Début 1958, Anatole Dauman, patron d'Argos Films et producteur de *Nuit et Brouillard*, propose à Resnais de réaliser un documentaire sur la bombe atomique avec Chris Marker. Le film sera coproduit par une société japonaise et devra être tourné en partie au Japon. Resnais accepte, mais Marker se retire rapidement. Après avoir visionné plusieurs documentaires sur le sujet, Resnais est convaincu de l'inutilité d'en réaliser un de plus. Il propose à la place une fiction sur les effets de la bombe. Un premier scénariste, ami de Marker, travaille quelques mois mais le projet n'aboutit pas. Resnais contacte Marguerite Duras. Il a vu *Le Square* au théâtre, il vient de lire *Moderato cantabile*, et trouve chez elle une « sonorité » qui le séduit – chez les écrivains avec qui il travaille, comme dans ses films, Resnais cherche toujours avant tout une « musique ». Il propose à Duras d'imaginer une histoire d'amour hantée par la bombe atomique. En deux mois et demi, elle écrit un livre intitulé *Hiroshima mon amour*.

Commence la seconde phase d'écriture : Resnais demande à Duras d'écrire toute l'histoire des personnages et des événements, ce qu'il appelle « la continuité souterraine » du film. Cette méthode, qu'il répétera avec tous ses collaborateurs, consiste à tout savoir des personnages, à enrichir le fragment d'existence représenté de l'expérience d'une vie entière. À partir du scénario et de la continuité souterraine, Resnais et Duras établissent la continuité dialoguée. Duras écrit seule, mais elle rencontre Resnais chaque jour pour lui soumettre son travail et recevoir les corrections et suggestions du cinéaste. Resnais découvre au théâtre une actrice inconnue, Emmanuelle Riva. Après un bout d'essai, il la présente à Duras, qui approuve son choix. Il remarque dans un film japonais en costume Eiji Okada, un acteur assez réputé au Japon, et décide de l'engager après avoir demandé à voir une photo de lui en habit moderne.

Un tournage heureux

En juillet 1958, alors que le travail sur le scénario n'est pas terminé, Resnais part en repérages au Japon en compagnie de Sylvette Baudrot, sa scripte. Il prend de nombreuses photos et visionne des archives sur la bombe. Il correspond



Alain Resnais sur le tournage d'*Hiroshima mon amour*. Photo : coll. Cahiers du cinéma/dr

régulièrement avec Duras pour régler les derniers détails du script en fonction des repérages à Hiroshima. Il écoute sans cesse, dans sa chambre, un enregistrement du scénario lu par Duras, pour s'imprégner de sa musique, de son rythme. Les moyens sont très limités et en partant, Resnais dit à Dauman : « *Je pars à Tokyo pour constater l'impossibilité absolue de réaliser un tel film.* » Après quinze jours de répétitions, le tournage au Japon dure dix-sept jours, en août-septembre. Baudrot, Riva, Resnais et son assistant sont les seuls à parler français dans une équipe presque entièrement japonaise. Okada ne parle pas français et doit apprendre son texte phonétiquement. Pour communiquer avec son chef opérateur, Resnais utilise des références de cinéma, notamment *Orphée* de Cocteau, admiré de toute l'équipe. En décembre, Resnais tourne douze jours en équipe réduite à Nevers et Autun. Resnais interdit au chef opérateur, Sacha Vierny, de voir les images tournées à Hiroshima, afin qu'il ne puisse s'inspirer de la photographie japonaise.

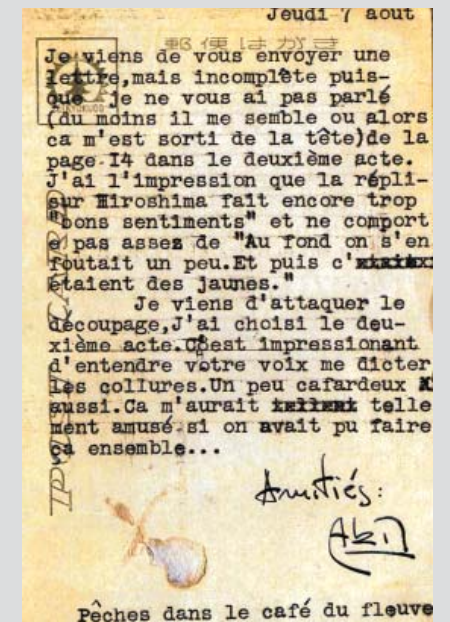
Resnais est un cinéaste méticuleux, rigoureux, mais courtois et doté d'un sens de l'humour développé. Tournage, montage, post-synchronisation se déroulent dans une ambiance détendue malgré le peu de moyens. La musique est composée par Giovanni Fusco, auteur en 1957 de la partition remarquée du *Cri d'Antonioni*. L'entente est parfaite : pour la séquence du musée d'Hiroshima, Fusco retrouve sans l'avoir jamais entendue une phrase mélodique de la musique de Hanns Eisler pour *Nuit et Brouillard*. Resnais : « *J'ai trouvé cela d'autant plus impressionnant que la musique était pour moi capitale.* »

Le film est refusé à Cannes, les sélectionneurs craignant qu'il ne froisse les Américains. Projeté en marge du festival, il obtient le prix Fipresci, suivi de nombreuses récompenses à travers le monde. Précédé d'une réputation scandaleuse, *Hiroshima mon amour* sort en France le 10 juin 1959. C'est un succès public, en France comme dans de nombreux pays étrangers, sauf au Japon.

Document de travail

Une carte postale d'Alain Resnais à Marguerite Duras

Début août 1958, Resnais effectue des repérages méticuleux à Hiroshima. Il entretient une correspondance soutenue avec Marguerite Duras, restée à Paris. Cet échange permet de régler les derniers détails du scénario, et à Resnais d'envoyer à sa scénariste des dizaines de photos de repérage. Resnais commence le découpage avant que le scénario ne soit terminé. Cette carte révèle un détail de sa méthode : pour définir les plans, choisir les coupes et concevoir le rythme du montage, Resnais s'imprègne de la musique du texte en écoutant dans sa chambre d'hôtel le scénario lu par Duras et enregistré sur bande magnétique.



Les titres des chapitres sont ceux du DVD édité par Arte vidéo.



1. Générique

Les titres se succèdent sur une image énigmatique, sorte de cicatrice étoilée sur un fond gris foncé.

2. Tu n'as rien vu à Hiroshima (0:01:53 à 0:13:26)

Le film s'ouvre sur le plan serré de deux corps enlacés, recouverts d'une sorte de poussière ou de cendre. Variante du même plan : deux corps font l'amour, jusqu'à ce qu'une voix d'homme, off, dise : « Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien. » Une voix de femme lui répond par la liste de tout ce qu'elle a vu à Hiroshima. Montage alterné de plans des amants et de courtes séquences montrant ce que décrit la jeune femme : les traces de la catastrophe, la visite au musée d'Hiroshima, des extraits de films d'actualité et de reconstitution.

3. Je te rencontre... (0:13:27 à 0:20:30)

Sur de longs travellings dans les rues d'Hiroshima, la voix de la jeune femme évoque son bonheur d'avoir rencontré le Japonais, leur passion physique. On découvre les visages des amants dans le lit. Ils badinent sur un ton joyeux et parlent de leurs vies à la fin de la guerre, au moment de la bombe et de la Libération. La position du Japonais endormi fait venir la première image de Nevers. Ils prennent une douche ensemble, joyeux. Sur la ter-

rasse, elle commence à raconter sa vie. Son ton change, devient plus inquiet. Il dit qu'il fait de l'architecture et de la politique, elle explique qu'elle est là pour tourner un film sur la paix, qu'elle doit partir le lendemain. Elle s'est habillée en infirmière. Il voudrait qu'elle reste à Hiroshima. Elle dit qu'elle ne retournera jamais à Nevers, qu'elle y a été folle. Elle devient nerveuse.

4. Place de la paix (0:20:31 à 0:42:13)

Il la retrouve sur le plateau du film. Tournage d'une manifestation contre la bombe. Ils se perdent un instant dans la foule, puis se retrouvent chez lui. Sa femme est en vacances. Ils s'embrassent. Après l'amour, elle raconte son passé à Nevers, son histoire d'amour avec un soldat allemand tué à la Libération. Les visions de ce passé alternent avec le présent des amants. Il explique son intérêt pour l'histoire de Nevers : la connaître, elle, par Nevers.



5. C'était mon premier amour (0:42:14 à 0:57:10)

Vues documentaires d'Hiroshima, au bord de la rivière. Le soir, dans un tea-room, elle poursuit le récit de Nevers, raconte au présent l'enfermement dans la cave, la folie, la guérison et le départ pour Paris. Les images de Nevers accompagnent le récit, alternent avec celles des deux amants dans le café. Le Japonais se confond avec l'Allemand, pour elle comme pour lui. Elle boit de la bière, le souvenir la submerge progressivement jusqu'aux larmes, à la

panique. Une claque du Japonais la tire de sa rêverie et la fait revenir au présent d'Hiroshima, à ses bruits.

6. Un jour, je ne me souviendrai plus de rien... (0:57:11 à 1:05:32)

Elle achève le récit, plus calme. Le Japonais se réjouit d'être seul à connaître son histoire. Ils sortent du café, échangent des propos graves. Elle lui demande de s'éloigner d'elle, il obéit.



7. Reste avec moi (1:05:33 à 1:17:49)

Elle rentre seule à son hôtel. En proie à un trouble intense, elle hésite dans le couloir avant de regagner sa chambre. Elle se passe le visage sous l'eau, parle seule devant le miroir, commente le récit qu'elle vient de faire. Elle ressort de l'hôtel, retourne devant le tea-room fermé, décidée à rester à Hiroshima avec le Japonais. Il la retrouve, lui demande de rester à Hiroshima. Elle dit oui, puis lui demande sèchement de partir. Il obéit, mais on le retrouve suivant la jeune femme dans son errance nocturne. Il s'arrête et la laisse s'éloigner. Tandis qu'elle marche seule, des images des rues de Nevers se mêlent à celles d'Hiroshima, les souvenirs remontent à nouveau. Les temps, les lieux et les amants se confondent dans son esprit et ses propos. À nouveau ensemble, ils ressassent l'impossibilité de leur amour. Elle échoue sur un banc de la gare d'Hiroshima, en proie à l'obsession de Nevers.

Il la retrouve à nouveau, s'assoit sur le banc, une vieille femme entre eux. Il échange quelques mots en japonais avec sa compatriote, puis constate que la jeune femme est partie. Elle monte dans un taxi.

8. Hiroshima, c'est ton nom (1:17:50 à la fin)

Le taxi la dépose devant une boîte de nuit, le « Casablanca ». Le Japonais y entre à son tour et ne s'assoit pas à la même table qu'elle. Un autre Japonais tente d'engager la conversation avec la jeune femme. Elle le laisse s'asseoir à ses côtés, mais ne répond pas à ses questions et fixe son amant. Elle et lui se regardent à distance, muets. Le jour se lève dehors. Ellipse, on la retrouve dans sa chambre d'hôtel, appuyée tristement contre la porte. Il frappe, elle le laisse entrer. Elle tombe en larmes sur son lit, lui crie qu'elle l'oubliera. Il s'approche d'elle, la fixe, lui prend le bras. Puis elle murmure : « *Hi-ro-shi-ma.* » Elle lui donne ce nom. En retour, il la nomme « Nevers ». Fondu au noir sur le visage du Japonais. Carton « Fin », écrit en petit sur un fond noir. Pas de générique.



UN « RETOUR EN AVANT »

« On voit immédiatement que le film ne pouvait être construit que comme un immense retour en arrière. Mais l'expression est ici très impropre. Le flash-back sert ordinairement à expliquer ce que montre l'image. Loin de mettre en cause la mémoire, il la suppose toujours active ; ou plutôt, traitant cette mémoire comme une réserve dans laquelle le narrateur peut puiser à volonté, il en extrait les éléments passés (éléments passés ou éléments du passé ?) qui feront comprendre le présent. Or, il n'y a pas encore de passé pour l'héroïne de Hiroshima, et pas non plus de mémoire. La situation qu'elle a déjà vécue ne saurait être utilisée pour rendre compte d'une situation qui, purement et simplement, la répète. Elle ne peut que resurgir dans et par cette répétition. Le film, qui commence à Hiroshima, nous donne l'impression de retourner ensuite à Nevers ; mais son déroulement véritable est inverse. Sous la poussée de Nevers, Hiroshima s'écroule, et c'est à une sorte de retour en avant que nous assistons, qui, d'abord, fait apparaître un épisode dans un autre, puis dissout ce second épisode dans le premier, en annonçant la disparition de Hiroshima à travers celle de Nevers. »

Bernard Pingaud, *Premier plan* n°18, 1961, pp. 5-7.

Hiroshima mon amour a eu une réception critique passionnée, à la mesure de son importance, tant dans l'éreintement que dans l'éloge. Au « *c'est de la merde !* » de Marcel Achard, président du jury au festival de Cannes en 1959, répond l'emportement de Claude Chabrol : « *C'est le plus beau film que j'aie vu depuis cinq cents ans.* » La critique conservatrice de *L'Aurore* et du *Figaro* trouva le film « *ennuyeux, d'une prétention insupportable* », « *encombré de fausse poésie et de philosophie pesante* ». Le qualificatif péjoratif « littéraire » revient sous plusieurs plumes, signe d'une incompréhension totale des rapports entre cinéma et littérature. Même un critique sérieux comme Michel Mourlet pouvait écrire, quelques années plus tard : « *Que tant de gens aient subi quatre-vingt-dix minutes d'Emmanuelle Riva et d'obscénités atomiques avec le sentiment de vivre une date de l'histoire de l'art, cela m'emplit de stupeur. Nous sommes en plein délire.* » Dans le même temps, de nombreux critiques ont salué le film comme un tournant dans l'histoire du cinéma, l'entrée dans son âge moderne. « *Un film en avance de dix ans* », selon Jean Douchet.

L'analyse de Bernard Pingaud a d'abord été prononcée lors d'une conférence sur « l'expression du temps dans le roman », puis publiée dans *Positif* en 1960 et reprise en une version synthétique un an plus tard dans *Premier plan*. Bernard Pingaud n'est pas un critique professionnel. Écrivain, il a publié des romans (*L'Amour triste*, 1973) et des essais (*L'Expérience romanesque*, 1978).

Dans cet extrait, Pingaud expose la structure temporelle d'*Hiroshima mon amour* : la modernité du film tient au type de relation instaurée entre passé et présent. Ce que Pingaud formule par la belle expression de « retour en avant », mouvement contraire au flash-back. Dans le cinéma narratif classique, le mouvement de la conscience part du présent pour remonter dans un passé conçu comme réservoir de souvenirs, où le personnage puise à sa guise. L'invention de Resnais est celle



d'une héroïne sans mémoire, privée de son passé. C'est parce que le présent répète le passé, et par cette répétition, que celui-ci apparaît, se constitue en souvenir. Le talent critique de Pingaud est de se couler dans l'imaginaire du film, d'en filer la métaphore au lieu de le surplomber : « *Sous la poussée de Nevers, Hiroshima s'écroule...* » Il suggère une autre répétition, de la grande histoire parasitée par la petite : pour l'héroïne, Hiroshima tombe une seconde fois en ruines, se désagrège sous l'impact du retour de Nevers. Ce qu'elle n'a pas vu à Hiroshima, le Japonais répétant l'Allemand lui offre de le vivre.



RÉPÉTER POUR OUBLIER

L'audace narrative du premier long métrage de Resnais est résumée par son titre. *Hiroshima mon amour* est un oxymore, une alliance des contraires. Resnais reprend l'héritage d'Eisenstein, dont il admire les films et les idées, en faisant de la pensée dialectique le moteur du récit. L'opposition dialectique des contraires fonctionne à plusieurs niveaux, dont l'entrelacement constitue la trame du film. Premier niveau, l'association de la mort et de la vie, d'un nom évoquant une catastrophe et du sentiment amoureux. Second niveau, le lien entre la grande Histoire du siècle et la petite intrigue amoureuse. Ce titre rapproche le collectif et l'individuel, l'anonymat du drame historique et la singularité égoïste de l'adjectif « mon ».

Le récit organise des passages entre ces contraires, en une fusion progressive qui aboutit à une possible conciliation. L'écart entre les premiers et les derniers plans résume ce trajet. L'ouverture avec les corps enlacés recouverts de cendre est une image possible du titre, qui montre l'emprise de la catastrophe, de l'Histoire, sur la passion amoureuse individuelle. Emprise opaque, symbole non éclairci, que l'enchaînement des séquences va déplier, exposer, jusqu'à l'élucidation finale. Lorsque les deux amants se donnent mutuellement le nom des villes de leurs drames, c'est le titre du film qui fait retour, mais assumé par la parole, les yeux dans les yeux.

Au présent

Cette réconciliation multiple est rendue possible par une expérience, faite par une Française en 1957 à Hiroshima. C'est une réitération : sa brève rencontre amoureuse avec un Japonais répète un épisode traumatique de son passé, la mort de son amant allemand à la Libération et la folie qui l'a suivie. Deux temps et



deux lieux s'opposent : Nevers en 1945, Hiroshima en 1957. La principale invention d'*Hiroshima mon amour* consiste en la manière dont Resnais articule ces deux espaces-temps, le « présent » et le « passé ». Le cinéaste avait donné comme consigne à Marguerite Duras de n'écrire aucun flash-back. Ainsi, jamais le récit ne quitte le présent d'Hiroshima pour le passé de Nevers, il n'y a aucun saut dans

le temps. On assiste plutôt à une remontée progressive d'un temps dans un autre, doublée d'une contamination d'un espace par l'autre. C'est un retour, non pas en arrière, mais « en avant », selon l'expression de Bernard Pingaud. Un passé refoulé, nié, reprend sa place dans le présent de la jeune femme, et l'éclaire.

Resnais a toujours refusé l'épithète de « cinéaste de la mémoire » que ses commentateurs ont voulu lui accoler. En effet, l'enjeu d'*Hiroshima* n'est pas tant la mémoire, la conservation du passé, que son contraire : l'oubli, le nécessaire effacement du passé pour vivre le présent. Hiroshima et le Japonais offrent à la Française un écran sur lequel elle peut enfin projeter Nevers, pour l'oublier. La métaphore cinématographique convient à la tempora-

lité d'*Hiroshima* : les images d'un film projetées ne sont pas du passé, mais un ancien présent répété, ressuscité. La Française ne se souvient pas du passé de Nevers, elle revit ce temps projeté dans le présent d'Hiroshima.

La relation Nevers / Hiroshima, la contagion de l'espace-temps japonais par celui de la Nièvre se divise en deux étapes. C'est une image, un cadrage de cinéma fait par la Française sur le corps du Japonais qui enclenche le processus : la main de son amant allongé immobile sur le lit lui rappelle celle de l'Allemand mort face contre terre. La première étape est celle de la constitution du souvenir, fragment par fragment. Il s'achève par la gifflée du Japonais, qu'il donne à la Française,





possédée jusqu'aux larmes par le temps de Nevers, pour la ramener au présent. Après la gifle et jusqu'à la révélation finale, c'est le temps de la hantise et de la déprise. La Française déambule dans la ville déserte, assaillie par Nevers. Rien de nouveau ne vient compléter le souvenir, mais ses images ne cessent de revenir, de parasiter le présent, de se substituer à celles d'Hiroshima. Progressivement, la Française se déprend de Nevers, dit adieu à son amour de Nevers qui, devenu souvenir, peut s'éloigner dans l'oubli. Mais c'est Hiroshima qui s'efface aussi : l'oubli de Nevers annonce et prépare celui d'Hiroshima.

Répétitions musicales

Dans l'ensemble du film, la relation Nevers / Hiroshima tisse des rimes visuelles d'un temps à l'autre. C'est un autre aspect de la modernité du film : son usage de la répétition, hérité de la poésie et du roman modernistes du XX^e siècle. La grande répétition de Nevers par Hiroshima passe par une série de petites répétitions, par lesquelles Resnais raccorde les deux temps. Des gestes et des postures se font écho, comme celle de Riva dans les bras de sa mère, imitée dans

le plan suivant par sa position dans ceux du Japonais. Certains motifs sont travaillés par Resnais comme des séries formelles, soumises à variation : la main, l'eau. Cet entrelacement de motifs, qui régit l'alternance des deux grands thèmes lyriques de Nevers et d'Hiroshima, donne au film une structure musicale. Resnais, grand connaisseur des structures mélodiques de Stravinski, parle lui-même d'un « quatuor » et dit de ses personnages : « *Je les place là un peu comme un musicien plaque des accords.* » Le cinéaste utilisait une autre image pour décrire le film à Marguerite Duras : celle de deux peignes entrecroisés. Ainsi, plus le film avance, plus Hiroshima et Nevers s'imposent comme deux réalités physiques sensibles, à égalité, deux pôles entre lesquels oscille le récit. Les deux temps, les deux lieux fusionnent en un flux unique d'expérience, de pensée et d'émotions mêlées – c'était l'ambition d'Eisenstein, réalisée pour la première fois dans l'histoire du cinéma par Alain Resnais, selon Youssef Ishaghpour (cf. Sélection bibliographique).



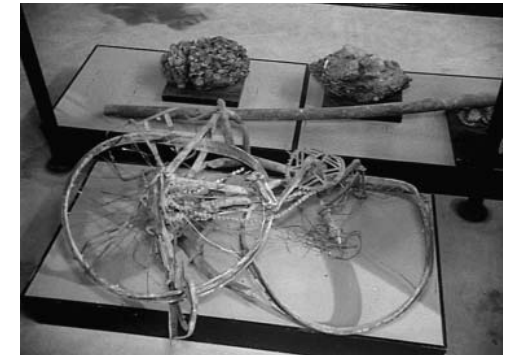
LA PIERRE ET L'EAU

« Resnais conçoit le cinéma non comme un instrument de représentation de la réalité, mais comme le meilleur moyen pour approcher le fonctionnement psychique. » Cette formule de Youssef Ishaghpour s'applique à *Hiroshima mon amour*, qui brasse les temps et les lieux en un unique flux de conscience au présent. Pour autant, il serait erroné de voir en Resnais un cinéaste abstrait, froid, aux images sèches et immatérielles. Au contraire, c'est au plus près de la matière, de l'épreuve physique du monde, qu'il compose le flux de pensée d'*Hiroshima mon amour*. Parmi les oppositions qui structurent le film, la plus simple et la plus sensible est celle de l'eau et de la pierre, du solide et du liquide. Resnais descend aux sensations élémentaires, aux éléments sensibles, pour orchestrer le choc des temps, des lieux et des amours dans l'esprit d'une jeune femme.

Les premiers plans composent un emblème de l'opposition pierre / eau. La présence statuaire des corps est contredite par la cendre qui tombe dans l'image, par la sueur qui recouvre les corps. Dès cette ouverture, un processus d'érosion est représenté, qui s'accroît jusqu'à la fin. La polarité de la pierre et de l'eau domine le film en ce qu'elle figure de manière sensible le jeu de la mémoire et de l'oubli. Solide, fixe, la pierre est l'élément de la mémoire, de ce qui dure et résiste au temps. Liquide, mouvante ou stagnante, l'eau est l'élément de l'oubli, du temps qui passe et dissout le souvenir, érode la pierre.

Érosion

Suivons l'évolution de cette dialectique. Après l'emblème d'ouverture vient la séquence « documentaire » sur la bombe atomique. C'est un film en soi, un brillant essai sur le « devoir de mémoire » et les impasses du cinéma, documentaire comme de fiction, face à cet enjeu. Resnais y explique pourquoi il a fait *Hiroshima mon amour* et non le documentaire que l'on attendait de lui. Tout ce que prétend avoir vu la Française relève de la pierre, du monument supposé conserver la mémoire : le vélo tordu, les « capsules en bouquet », les alignements de pierres dans le musée, mais aussi les films, toutes les images de



l'horreur. « Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombre et de pierre. » Dans le texte de Duras, cette phrase de la jeune femme est suivie par une image célèbre, l'ombre d'un disparu d'Hiroshima, « photographiée » sur la pierre par l'éclair atomique. Si Resnais ne l'a pas montée, c'est sans doute que le rapport lui semblait trop évident.

Ce premier monument associe sculpture et photographie, pierre et lumière, les ruines et les films du devoir de mémoire. « Tu n'as rien vu », répète pourtant le Japonais. Provocation absurde, paradoxe insupportable, qui exprime trois idées. D'abord, l'événement Hiroshima est irréprésentable, incommensurable et rien, aucune trace ou monument ne peut en manifester la vérité. Ensuite, idée plus importante ici, tout l'effort de mémoire est vain face à la puissance de l'oubli, du temps qui passe et efface. Les statues meurent aussi, pour reprendre le titre d'un court métrage de Resnais. Enfin, et c'est l'essentiel, la litanie négatrice du Japonais dit une conception du cinéma : renversant ou équilibrant le préjugé dominant, Resnais considère que la vocation et le propre du cinéma ne sont pas seulement de conserver des traces du passé, mais de figurer le passage, l'oubli et la vanité de toute chose. Le mouvement du cinéma efface en même temps qu'il écrit, dans une indissociation de la mémoire et de l'oubli. Ainsi, dès cette séquence, le principe minéral du musée et de la mémoire est miné par le principe liquide de l'oubli : lents travellings qui glissent à la surface du visible et font disparaître autant qu'apparaître les monuments. C'est l'eau, « pluie qui fait peur, pluie de cendres sur les eaux du Pacifique », eau de la rivière Ota, va-et-vient répétée de la marée dans les sept branches de l'estuaire.

Si la réalité d'Hiroshima rappelle à l'héroïne celle de Nevers, c'est en partie parce que les deux villes associent si fortement la pierre et l'eau. Le texte de Duras et les images de Resnais y insistent. À Nevers comme à Hiroshima, la pierre est omniprésente, Resnais multiplie les plans de bâtiments en ruines (le fameux Palais de l'Industrie d'Hiroshima et sa coupole détruite, conservée en l'état où l'a laissée la bombe). La voix de la Française décrit avec précision, comme une



leçon de géographie, la rivière Ota et la Loire à Nevers. Avant la séquence au Café du Fleuve, Resnais insère une parenthèse documentaire de cinq plans de la rivière au crépuscule, des gens assis sur les berges ou accoudés aux parapets des ponts. L'Allemand meurt sur le quai de pierre au bord de la Loire, qui apparaît dans de nombreux plans de campagne, associée au mouvement du vélo de la Française.

Effacement

Eau et pierre s'opposent ensuite, avec subtilité, dans la séquence décisive du Café du Fleuve. La pierre est encore associée à la mémoire dans le récit de la jeune femme : celle du mur de la cave contre laquelle elle s'écorche les mains « *pour se faire du bien... et aussi pour se rappeler* ». Mais tout au long de la séquence, tandis que le récit constitue le souvenir, l'eau s'infiltré dans presque tous les plans d'*Hiroshima*. En plongée, la rivière apparaît à travers la vitre, derrière les personnages. En contre-plongée, le miroitement de l'eau se reflète dans l'espace et sur les visages, anime les plans fixes d'un tremblement constant. Impassibilité du fleuve, sombre masse d'oubli soustraite à l'histoire, ou écoulement continu du temps qui érode et emporte le souvenir à peine constitué.

L'eau continue à couler par la suite. C'est celle que la Française se passe sur le visage comme pour effacer le souvenir qu'elle regrette d'avoir raconté, tout en prenant à témoin son amant mort de l'oubli déjà en marche. C'est la pluie qui tombe à Hiroshima et vide les rues tandis que la voix prononce : « *Le nom s'en effacera peu à peu de notre mémoire.* » C'est enfin le bruit constant de la fontaine artificielle dans la boîte de nuit Casablanca, fontaine à peine aperçue et bruit mixé plus haut que nature.

Dans le conflit de la pierre et de l'eau qui le traverse, *Hiroshima mon amour* prend parti pour la seconde, pour le fluide, le passage, l'oubli. Resnais a composé son film comme un flux continu, non pas un fleuve tranquille mais un cours d'eau agité de remous, de tourbillons. C'est un lent processus d'érosion, l'affirmation



mélancolique du présent, du temps comme passage qui soumet tout à l'oubli. Mélancolique, car le parti pris de l'eau contre la pierre, qui exprime aussi une conception du cinéma, conclut à une série d'impossibilités : de prolonger cette histoire d'amour, de faire un film sur la bombe, de fixer la mémoire en un monument qui résiste au temps.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Flots de paroles

Lors de la nuit au tea room, la Française laisse remonter en elle les souvenirs de Nevers. La mémoire s'active alors par la parole, elle-même déliée à force de boire. Mais la femme ne se livre pas grâce à une quelconque ivresse. Il s'agit plutôt pour Alain Resnais d'insister d'une manière très concrète – une fois de plus – sur l'association de l'élément liquide et de la temporalité. Les verres vidés s'additionnent sans autre effet que d'alimenter (et non d'étancher) la soif de récit, de mise en forme verbale des sensations passées. Dans les appendices au scénario (cf. Sélection bibliographique), Marguerite Duras écrit : « *Son sang coule de lui comme le fleuve et comme le temps* ». L'eau coule, le temps passe, le parallélisme est clair. Cette métaphore n'est pas nouvelle. On peut la retrouver quasi universellement, de légendes africaines jusqu'aux poèmes de Guillaume Apollinaire (*Le Pont Mirabeau*). Au VI^{ème} siècle avant J.C., le grec Héraclite fondait sa cosmogonie sur l'affirmation « *panta rhei* ». *Tout coule*. De là vient la maxime : « *On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve.* » Dans *Hiroshima mon amour*, les flots de paroles qui extériorisent ses souvenirs permettent à la femme de se libérer du passé.

Emmanuelle Riva Filmographie sélective

- 2003 *Vert paradis*, Emmanuel Bourdieu
- 1999 *Venus beauté, institut*,
Tonie Marshall
- 1992 *Loin du Brésil*, Tilly,
- 1983 *Liberté la nuit*, Philippe Garrel
- 1982 *Les Yeux, la bouche*,
Marco Bellocchio
- 1962 *Thérèse Desqueyroux*,
Georges Franju
- 1961 *Léon Morin, prêtre*,
Jean-Pierre Melville
- 1960 *Kapo*, Gillo Pontecorvo
- 1959 *Le Huitième jour*,
Marcel Hanoun
- 1959 *Hiroshima mon amour*,
Alain Resnais,

EMMANUELLE RIVA, UNE FEMME MODERNE

Le choix d'Emmanuelle Riva pour incarner la Française d'*Hiroshima mon amour* est la conséquence d'un de ces « *hasards fabuleux* » auxquels Resnais, de par son goût pour le surréalisme, attache beaucoup d'importance. Il la voit d'abord au Théâtre de l'œuvre, dans *Le Séducteur* de Diego Fabbri et *Espoir* de Bernstein. Plus tard, on lui montre un portrait de l'actrice dans une agence. Une photo tombe à terre lorsqu'il rend le paquet. Il la ramasse et demande qui est l'actrice : c'est encore Riva, mais avec une expression si différente qu'il ne l'a pas reconnue.

Née en 1927, Emmanuelle Riva s'installe à Paris en 1953 pour suivre les cours de théâtre de l'École de la rue Blanche. Elle fait ses débuts au cinéma comme figurante dans *Les Grandes Familles* de Denys de la Patellière (1958). Son rôle dans *Hiroshima mon amour* est à double tranchant : il en fait une héroïne populaire dans le monde entier et lance sa carrière internationale, mais lui impose une image d'actrice intellectuelle qui limite ses choix artistiques. Gillo Pontecorvo lui donne à nouveau un rôle de victime dans *Kapo* (1960), où elle incarne une prisonnière d'un camp nazi qui finit par se suicider. On lui donne des rôles de femmes passionnées dans *Léon Morin, prêtre* (Melville, 1961) et *Le Huitième Jour* (Marcel Hanoun, 1959). En 1962, elle obtient le Prix d'interprétation au festival de Venise pour un de ses plus beaux rôles, *Thérèse Desqueyroux* de Georges Franju. Après quelques années de succès, elle doit se contenter de seconds rôles, puis retrouve des personnages à la mesure de son talent sous la direction de Marco Bellocchio (*Les Yeux, la bouche*, 1982) et Philippe Garrel (*Liberté, la nuit*, 1983). Elle a mené en parallèle une carrière de premier plan au théâtre et a publié trois recueils de poésie.



Ses atouts sont son regard et sa voix. De son personnage dans *Hiroshima mon amour*, Duras écrit qu'« on pourrait l'appeler elle aussi, d'une certaine manière, "The Look". Tout, chez elle, de la parole, du mouvement, "en passe par le regard" ». Quant à la voix, à sa musique, c'est la qualité la plus importante chez un acteur pour Alain Resnais. Celle de Riva, régulière et douloureuse, est parfaitement adaptée à l'écriture de Duras, dont elle dira des textes tout au long de sa carrière. Ainsi son jeu, sous la direction de Resnais, fait-il peu appel au corps, au mouvement.

Il s'appuie sur le regard, perdu dans l'espace et dans le temps entre Nevers et Hiroshima, plongé dans ses pensées, et sur la voix, dont l'actrice joue comme d'un instrument, modulant le ton, la tessiture et le rythme en fonction des registres de parole : récit ou conversation, *in* ou *off*.

Rassembler les morceaux

Dans *Hiroshima*, Riva invente un personnage de femme moderne, ordinaire et libre, dont la nouveauté n'échappe pas aux critiques des *Cahiers du cinéma*, lors de la fameuse « table ronde sur *Hiroshima* ». Selon Jacques Doniol-Valcroze, « c'est la première fois que l'on voit à l'écran une femme adulte avec une inté-

riorité et un raisonnement poussés à ce point ». Rivette insiste sur l'amoralité du personnage, son caractère flou et ambigu. Et c'est d'ailleurs le sujet d'*Hiroshima* : « une femme qui ne sait plus où elle en est, qui ne sait plus qui elle est, qui essaye désespérément de se redéfinir par rapport à Hiroshima, par rapport à ce Japonais, et par rapport aux souvenirs qui lui reviennent de Nevers. Finalement, c'est une femme qui se reprend à l'origine, au début, qui tente de se définir en termes existentiels devant le monde et devant son passé, comme si elle était de nouveau matière molle en train



Kapò de Gillo Pontecorvo



Thérèse Desqueyroux de Georges Franju.
Photo : 20th century fox/coll. Cahiers du cinéma



Léon Morin, prêtre de Jean-Pierre Melville. Photo : Studiocanal



O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Le deuxième sexe

Il est intéressant de noter qu'avant Duras, le producteur Anatole Dauman avait pensé à Françoise Sagan et à Simone de Beauvoir comme éventuelles scénaristes. Sagan oublie de venir au rendez-vous, et Resnais penche finalement pour Duras, qui a selon lui un vrai « ton ». De l'anecdote, retenons ceci : il fallait un(e) scénariste qui soit aussi une femme émancipée pour dresser le portrait de cette Française libérée qui « veut plaire à l'homme pour prendre avec cet homme le plaisir qu'elle désire. Avec elle, fin de la comédie féminine. » (préparation pour le film, archives IMEC). En 1949, *Le Deuxième Sexe* (Gallimard) de Beauvoir avait scandalisé la bonne société conservatrice, étrangère à la révolte féministe. « *Le privilège que l'homme détient, (...) c'est que sa vocation d'être humain ne contrarie pas sa destinée de mâle* ». « *Tandis qu'il est demandé à la femme pour accomplir sa féminité de se faire objet et proie, c'est-à-dire de renoncer à ses revendications de sujet souverain.* » On étudiera dans le film le premier adieu. La femme dit son refus, dos tourné à l'homme et à la caméra, position peu classique, mais qui impose sa volonté de sujet, tout en se débattant au regard qui la désire.

de naître ». C'est ce que montrent les premiers plans du film : un magma en fusion, une naissance au monde. Rivette applique à l'héroïne son analyse du film : « une tentative de recoller les morceaux ; à l'intérieur de la conscience de l'héroïne, une tentative par celle-ci de regrouper les divers éléments de sa personne et de sa conscience, afin de faire un tout de ces fragments... ». Ce tout, le Japonais lui donne le nom d'une ville, Nevers. Mais ce pourrait être Hiroshima. Car comme le dit Rivette, « de même qu'Hiroshima a dû se reconstruire après la destruction atomique, de même Emmanuelle Riva, à Hiroshima, va essayer de recomposer sa réalité ». Floue, morcelée, le regard hagard, la voix monotone et la démarche somnambule, elle a quelque chose d'un automate, malgré les émotions qui la submergent. Documentariste admiré, Resnais était attendu au tournant pour son passage à la fiction. Saurait-il diriger les acteurs ? Or, dès ce coup d'essai, il impose un

genre inédit de personnage, qu'il reprendra dans tous ses films. Une version cinématographique du personnage « lazaréen », selon l'expression par laquelle Jean Cayrol, auteur du texte de *Nuit et Brouillard* et du scénario de *Muriel*, définit la nouvelle humanité apparue dans la littérature d'après-guerre : un rescapé, un ressuscité de la catastrophe, qui doit réapprendre à vivre dans un monde en ruines.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

TRAVELLING ET FONDU ENCHAÎNÉ : LE MOUVEMENT DE LA PENSÉE

Rares sont les cinéastes auxquels on peut attribuer l'invention d'une qualité de mouvement. Si l'on parle encore aujourd'hui de « travelling à la Resnais », c'est qu'il a su se saisir d'une des formes élémentaires du cinéma pour lui attribuer de nouvelles puissances d'affect et de sens. Le travelling est la figure principale de *Hiroshima mon amour* : il imprime son mouvement, son rythme à l'ensemble du film, règle le rapport des temps et des lieux, conduit le flux de pensée et d'émotion en produisant un degré de réalité singulier, le fameux « imaginaire » dont parle souvent Resnais.

Le « travelling à la Resnais » est révolutionnaire en ce qu'il figure un mouvement de la pensée et non du corps. Il arrive qu'aucune action, aucun déplacement physique ne le justifie. Il convertit l'espace parcouru en temps mort, en une durée vide, que remplit la pensée du spectateur ou d'un personnage. Il faut distinguer le travelling avant qui s'enfonce dans l'espace et le travelling latéral qui glisse à la surface du visible. Le premier est lié aux affects du désir, de la fascination, le second au contraire exprime un certain retrait, une distance pudique, indifférente ou inquiète. Ainsi le travelling exprime-t-il directement une morale du regard et de la pensée en face du monde vu. La fameuse phrase de Godard – « *Les travellings sont affaire de morale* » – a été prononcée à propos de *Hiroshima mon amour*, lors d'une table ronde organisée à la sortie du film par *Les Cahiers du cinéma*. Godard, Rivette, Rohmer, Kast, Domarchi et Doniol-Valcroze disent leur admiration et tentent d'expliquer à chaud en quoi *Hiroshima* est un des films les plus importants de l'histoire du cinéma. Le travelling est un des sujets de discussion.

Usages du travelling

Rivette définit le cinéma de Resnais en des propos que les films suivants ne feront que confirmer : « *Le monde s'est brisé, il s'est fragmenté en une série de minuscules morceaux, et il s'agit de reconstituer le puzzle.* » Selon lui, le travelling est un des moyens de cette recomposition de l'unité : « *Deux phénomènes concrets, sans rapport dramatique ou logique entre eux, sont liés uniquement parce qu'ils sont filmés en travelling à la même vitesse.* » C'est ainsi que Resnais utilise le travelling, dans



la séquence de l'errance nocturne de la Française, pour lier Nevers et Hiroshima. Les néons japonais et les bâtiments nivernais sont filmés à la même vitesse et selon le même angle, en contre-plongée. Idem pour la séquence de la gare (cf. Analyse de séquence). Le mouvement n'efface pas la singularité des villes, l'hétérogénéité des fragments ; il les dépasse vers une nouvelle unité, celle de la conscience du personnage, de son émotion et de sa pensée.

Outre ces deux séquences, Resnais fait un usage spectaculaire du travelling dans le premier mouvement du film, celui du dialogue dans la chambre. Septième plan : après un plan fixe de l'extérieur de l'hôpital, un travelling avant s'enfonce lentement dans un couloir. La voix de la femme dit : « *Ainsi l'hôpital je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima.* » Le plan suivant pénètre dans une chambre à la même vitesse. Puis, retour au travelling dans le couloir. Cette fois, la voix de l'homme dit : « *Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima.* » Le même plan est accompagné de deux affirmations contraires : le travelling reste anonyme, il peut accueillir une voix ou une autre, sans que celle-ci n'attribue la vision à un sujet précis. En revanche, le son monté sur le travelling l'affecte, réduit l'ambiguïté du visible en imprimant un sens, au moins un ton. Mais le travelling dans le couloir ne montre pas ce qu'a vu ou n'a pas vu la jeune femme. C'est une image de la pensée, un fragment d'imaginaire anonyme. Par la suite, lorsque Resnais enchaîne des séries de travellings dans le musée, la répétition lancinante du mouvement latéral produit le même effet : l'image perd de sa certitude documentaire au profit d'une qualité imaginaire plus incertaine. Le travelling participe de la critique du document par Resnais. Alors que le contenu du plan semble confirmer les propos de la jeune femme (« *J'ai vu des capsules en bouquet* »), le mouvement les fragilise, efface autant qu'il révèle. L'effet rythmique, musical l'emporte, le mouvement en lui-même rivalise avec ce qui est montré.

Second usage remarquable des travellings : après l'évocation de la catastrophe, celle de la rencontre amoureuse entraîne un changement de vitesse et de direction. Resnais enchaîne cinq travellings avant assez rapides dans les rues d'Hiroshima. Interrogé sur ces plans, le cinéaste explique avoir placé la caméra



un mètre au-dessus de sa position habituelle, afin de donner le sentiment d'un mouvement imaginaire, érotique, comme un vol plané à travers la ville. Sentiment confirmé par le retour du thème musical des corps, jusqu'ici toujours associé à des plans des deux amants enlacés. Bel exemple du travail de l'imaginaire selon Resnais, qui se joue de la réalité objective comme d'un matériau brut : une qualité de mouvement différente, associée à un thème musical précis, transforme la perception d'Hiroshima, de ville de la bombe en ville de l'amour. Ces travellings sont le fruit d'une longue maturation, qui a commencé lors des repérages, lorsque Resnais écoutait en boucle la voix de Duras, le rythme de sa récitation, puis marchait dans les rues d'Hiroshima en se mettant dans la peau de la Française. Le témoignage de Sylvette Baudrot révèle la méthode de tournage : *« Dans Hiroshima, comme on n'avait pas de métronome et que c'était un machiniste japonais qui poussait la caméra, Resnais marchait le long du travelling, toujours du même pas, et le machiniste suivait son rythme. Quand un travelling commençait dans une rue d'Hiroshima et se poursuivait dans une autre, c'est Resnais qui faisait ce raccord de rythme, en marchant à côté de la caméra. »*

Les paradoxes du mouvement

Lors de la table ronde des Cahiers, Jacques Doniol-Valcroze fait cette remarque : *« Les longs travellings avant de Resnais donnent en fin de compte un grand sentiment d'immobilité. Son truc de monter côte à côte des travellings faits à la même vitesse, c'est d'une certaine manière de rechercher l'immobilité. »* Paradoxe du mouvement: la répétition des travellings produit une hantise, une fascination, un sentiment d'éternité. Le temps semble suspendu dans ces plans de Nevers et d'Hiroshima, dans ces rues vides où ne restent que la pierre et les néons. Le retour au plan fixe marque à chaque fois la retombée dans le temps, dans la réalité.

L'autre figure élémentaire dont Resnais renouvelle en partie l'usage est le fondu enchaîné. Certes, il l'utilise de manière conventionnelle pour marquer les ellipses au sein d'une séquence ou entre les séquences. Mais au-delà de la convention, le fondu enchaîné est un procédé plastique qui figure l'effacement, la substitution,

la métamorphose. Autant de catégories qui s'appliquent ici à tous les niveaux, du récit d'ensemble au détail des plans. Fusion de la matière sous l'effet de la bombe, fusion de Nevers et d'Hiroshima, enchaînement d'une ville sur l'autre, d'une histoire d'amour sur l'autre. Les fondus enchaînés relèvent du domaine de l'eau, ils liquéfient la matière filmique et participent de sa conversion en un flux de conscience. En-dehors des ellipses, Resnais en fait un usage singulier à trois reprises. Première occurrence, des fondus enchaînés relient les premiers plans des amants enlacés (cf. 1,2,3). Plus loin, ils relient onze plans successifs en une unique coulée métamorphique : la « cicatrice étoilée » du générique revient et se fond dans la photo aérienne du delta de l'Ota, auquel succèdent huit plans sur la rivière, puis la main de la jeune femme semble sortir de l'eau pour agripper le dos de son amant.

Enfin – au début de la remontée de Nevers, dans la maison du Japonais –, chaque retour au couple enlacé se fait par fondu enchaîné, alors que le passage à Nevers est monté cut. Dans le cinéma classique, il est d'usage d'introduire le flash-back par un fondu enchaîné, qui fait passer d'un temps à un autre. Resnais commence donc par respecter en partie cet usage, pour en prendre ensuite le contre-pied radical : aucun fondu enchaîné dans la longue séquence du Café du Fleuve, les allers-retours Nevers/Hiroshima sont montés cut. Manière pour Resnais de signifier son refus du flash-back : il n'y a qu'un seul temps, le présent de la conscience dans laquelle le souvenir se constitue par fragments, pièce après pièce. Quand le fondu aurait creusé l'écart entre les temps, la répétition des cut, paradoxalement, fait sentir leur fusion dans un unique présent filmique, un seul mouvement de pensée.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Le présent

Quand les personnages parlent du passé ou du futur, de la guerre, d'août 1945, ou d'un envol dans seize heures, ils le font toujours à partir d'un point générateur qui est le présent de la conscience. L'évolution de la structure du couple dans le film est révélatrice de l'importance accordée au présent, voire d'un rêve d'éternité, malgré l'inscription du récit dans le temps historique. Le film s'ouvre sur l'aboutissement d'une rencontre : les corps sont déjà enlacés, et semblent l'être depuis toujours, indifférents aux événements qui passent (c'est aussi ce qu'on peut interpréter à la vision des matières changeantes qui recouvrent les corps toujours amoureux). De plus, les matières s'allègent ; de terres ou de cendres, elles se résorbent jusqu'à devenir sueur prête à s'évaporer : les corps statufiés reviennent à la vie charnelle dans un mouvement inverse à la temporalité humaine qui soumet au vieillissement. Sans déroulement de générique, le film se fixe en son terme par une conclusion paradoxale, à la fois arrêt brutal et point de départ possible : les « noms » (« *Hi-ro-shi-ma / Ne-vers-en-Fran-ce* ») sont prononcés, enfin, dans un échange d'affirmation et de reconnaissance qui scelle habituellement l'acte de rencontre.

« JE TE DONNE À L'oubli »

Le Japonais et la Française ont à nouveau constaté l'impossibilité de leur amour. Leur tristesse est à son comble. Son désespoir l'a conduit à dire : « *J'aurais préféré que tu sois morte à Nevers.* » À quoi elle a répondu : « *Moi aussi, mais je ne suis pas morte à Nevers.* » La séquence qui suit marque l'apogée de la fusion Nevers / Hiroshima. La Française accepte la réalité de l'oubli, fait ses adieux aux deux villes, aux deux amours.

Une seule ville

Un travelling arrière accompagne la marche de la jeune femme triste, tête baissée (1). Comme le sien, le mouvement de la caméra est hésitant. On ne voit pas le bâtiment dans lequel elle s'apprête à entrer, seule une voix japonaise au haut-parleur laisse deviner qu'il s'agit d'une gare. Contrechamp : travelling avant dans la salle d'attente de la gare (2). Le mouvement a changé d'allure : assuré, régulier, il n'imité plus la marche de la jeune femme, ne peut être relié à son corps. On est passé dans la coupe à un autre niveau de réalité, dans le fameux « imaginaire », mixte de réalité objective, d'affect et de pensée. Au son de la voix s'ajoute le bruit d'un train en marche, improbable en ce lieu. Le plan suivant confirme le saut dans l'imaginaire. Il enchaîne dans le même mouvement, à la même vitesse, une vue de Nevers, pont au premier plan et alignement de maisons à l'arrière-plan, ni train ni voie ferrée (3). La continuité du mouvement est appuyée par celle de la bande son, bruit du train et voix de l'homme répétant « *Hiroshima, Hiroshima* ». Le nom d'une ville sur l'image de l'autre, le même mouvement reliant les deux : la fusion est accomplie, mais pourquoi ce bruit de train en marche ? Est-ce un son de Nevers que l'entrée dans la gare rappelle à la mémoire de la jeune femme, et qui appelle à son tour l'image de Nevers ? Ou juste un son cliché, signe automatique du voyage et du lointain ? Sa fonction est peut-être avant tout de renforcer la continuité, d'appuyer la fusion des deux temps. Nevers apparaît comme un flash dans la conscience de la jeune femme qui, pendant cet intervalle, a poursuivi sa marche.

Retour à la gare, plan fixe (4) : la jeune femme se laisse tomber sur un banc, à côté d'une vieille japonaise et d'un homme d'affaires, qui se lève et laisse une place vide sur le banc. Raccord dans l'axe et dans le mouvement de la jeune femme appuyant son front dans sa main droite (5a). La voix du haut-parleur s'est tue, les bruits de la gare se font moins présents. Lorsque la jeune femme relève la tête et semble penser à quelque chose, démarre un travelling avant qui fait passer la vieille japonaise hors champ et cadre la Française en plan serré (5b). Le travelling est accompagné d'une musique, thème de Nevers, et de

la voix de la jeune femme, voix off intérieure puisqu'elle ne parle pas : « *Nevers que j'avais oublié, je voudrais te revoir ce soir...* » Là encore, le mouvement de caméra et les changements sur la bande-son s'accordent comme dans une partition musicale, qui suivrait non pas l'évolution de l'environnement objectif, mais celle de la pensée de l'héroïne. Dans toute la séquence, on oscille ainsi entre extérieur et intérieur, le monde et son cerveau. Un bruit de pas, à la fin du gros plan, attire son attention et son regard sur sa gauche.

L'oubli assumé

Raccord dans le mouvement de sa tête, plan large (6) : le Japonais entre dans le champ et vient s'asseoir sur le banc, à côté de la vieille dame. Les bruits de la gare et la voix du haut-parleur signalent qu'on a quitté le point de vue de la Française pour celui du Japonais. Il lui tend une cigarette. Nouveau raccord dans le mouvement, retour au gros plan de la Française et à ses pensées : retour du thème de Nevers et de sa voix intérieure (7). On la voit, on l'écoute penser. Montés cut, six plans de Nevers se succèdent, dont seul le premier montre ce qu'évoque la voix, les « *peupliers charmants de la Nièvre* » (8). Un seul plan montre les deux amants, les quatre autres des paysages sans présence humaine – campagne, ruines, maisons isolées. Ces visions de Nevers appartiennent à un temps incertain. Passé, présent, ou même avenir : l'avenir désolé de l'oubli qui efface les histoires et ne laisse que des décors vides, à Hiroshima comme à Nevers. La voix parle de la passion amoureuse et de l'acceptation de l'oubli, la musique mêle les thèmes de Nevers et des corps.

Le retour à la gare, en gros plan sur la Française, est monté cut, sans aucune modification de la bande son : voix et musique continues (14). Au milieu du gros plan, la voix change discrètement de tonalité, devient un peu plus aiguë et inquiète. La jeune femme regarde le Japonais hors-champ, on comprend que sa voix intérieure parle maintenant de lui, s'adresse à lui. Elle explique que lui aussi, comme l'Allemand, est promis à l'oubli, « *disparaîtra tout entier* ». Le glissement de sa pensée de Nevers à Hiroshima est presque imperceptible, d'autant que les bruits de la gare n'ont pas fait retour avec l'image. C'est un nouveau signe de l'accomplissement de la fusion, de l'indistinction et de l'interchangeabilité des deux espaces-temps, réunis dans le même oubli. Lorsque la Française tourne la tête pour regarder devant elle, le thème de l'oubli se fait entendre. Cut, travelling avant sur une forêt aux arbres nus, paysage qu'on devine nivernais (15). Ce plan ne montre rien, ne signifie rien sinon une tristesse, une désolation.

Métaphore de l'oubli, qui vaut pour Hiroshima comme pour Nevers. Cut à l'image, continuité parfaite au son. Travelling arrière en diagonale, à la même vitesse que le précédent : on s'éloigne de la jeune femme aux yeux fermés, qui passe hors champ, pour cadrer le Japonais et la vieille dame (16a). Le mouvement s'accompagne d'un fondu enchaîné sonore : la jeune femme se tait, la musique s'éteint, remplacée par les bruits de la gare. Comme auparavant, image et son s'accordent pour rendre sensible le passage de l'intérieur à l'extérieur, de la pensée au monde physique. Resnais appuie l'extériorité retrouvée en ne traduisant pas le bref dialogue entre la vieille dame et le Japonais. Situation symétrique à celle du reste de la séquence : leurs lèvres bougent mais on ne comprend pas ce qu'ils disent, tout juste peut-on deviner leurs pensées. Un brusque panoramique accompagne le mouvement de la tête du Japonais en direction de la Française. Sa place est vide sur le banc, ni les personnages ni les spectateurs n'ont remarqué son départ (16b). En un plan, en un aller-retour de la caméra, on est passé de l'intérieur de la tête de la jeune femme à son absence, à sa place vide sur le banc.

Dans cette séquence, Resnais impressionne par sa maîtrise des moyens du cinéma, par la précision de leur emploi. Deux époques, deux logiques du cinéma sont conjuguées. Classique : une succession de raccords dans le mouvement des personnages assure la structure dramatique. Moderne : une autre qualité de mouvement, un autre régime d'articulation de l'image et du son, autonomes, compose la musique de la pensée. On oscille entre extérieur et intérieur, des temps et des espaces fusionnent, différents mais unis dans la temporalité seconde de l'oubli.



1



2



3



4



5a



5b



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16a



16b

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Etrangeté soudaine

Le choix de ne pas faire figurer de sous-titres pendant le court dialogue en japonais est bien sûr éloquent. Ce choix montre que l'homme est alors autre, étranger, donc pour toujours lointain. Mais Resnais n'a pas pour objectif de révéler la cause exacte de l'impossibilité de cet amour, comme si les différences culturelles qui se manifestaient là étaient l'obstacle qu'il serait fou de vouloir franchir. L'intrusion de la langue japonaise non traduite a sans doute plutôt pour fonction de nous surprendre, et de nous faire prendre conscience que cet amour a une portée universelle : on avait oublié que le personnage était japonais ! Dans son Portrait du Japonais, en appendice au scénario, Duras le décrit avec un visage occidentalisé, très peu typé : « Si le spectateur n'oublie jamais qu'il s'agit d'un Japonais et d'une Française, la portée profonde du film n'existe plus. Si le spectateur l'oublie, cette portée profonde est atteinte. »

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

S'aimer dans la mort

Ces quatre plans ont la beauté des images poétiques dont on ne finit jamais d'épuiser le sens. Eros et Thanatos y sont convoqués, de même que les amants enlacés exhumés à Pompéi, conservés par Rossellini dans *Voyage en Italie*, que Resnais connaissait... Mais la neige, qui tombe par cycles transitoires dans son dernier film *Cœurs* (2006) – ponctuation narrative qui finit par pénétrer dans un intérieur, parsemant l'homme et la femme solitaires d'une poussière mélancolique – peut aussi être lue par le spectateur contemporain comme un écho pessimiste à cette première séquence d'*Hiroshima mon amour*.

En tant que scénariste, Duras semble développer une rêverie sur l'amour sublimé par la mort. « *J'aimais le sang depuis que j'avais goûté au tien* » peut évoquer *Roméo et Juliette*, les deux amants de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen, *Siegfried et Brünhild* de la légende germanique (qui renaissent avec Wagner, puis Fritz Lang)... Dans l'évocation finale qui précède la gifle, la femme se souvient : « *Il est devenu froid peu à peu sous moi* ». Mais nous sommes dans une modernité désenchantée : la fusion est impossible, le moment de la mort « échappe », et on ne meurt pas d'amour. On survit et on oublie.



1



2



3



4

L'AMOUR À MORT

Les quatre premiers plans d'*Hiroshima mon amour* sont une des plus fameuses ouvertures de l'histoire du cinéma, et une des plus énigmatiques. Ils ne composent pas une séquence, mais une série de quatre variantes d'un motif unique : le détail de deux corps enlacés. On passe d'un plan au suivant par un fondu enchaîné, qui accentue la ressemblance et produit le sentiment d'une métamorphose continue de l'image et des corps. Chaque enchaînement produit une différence, qu'il convient d'analyser pour tenter de décrypter l'emblème.

1. Plan serré sur deux corps enlacés, cadrés au niveau du haut du buste. On devine un bras et une main d'homme entourant un corps de femme. La lumière vient de la droite et sculpte le visible : statues animées. La peau est recouverte d'une cendre qui tombe sur toute la surface du cadre. Le sens de l'étreinte est ambigu : caresses amoureuses, protection, dernière étreinte avant la mort ?

2. Fondu enchaîné. On retrouve les corps dans la même position, découpés par le même cadre. Seule la matière qui les recouvre a changé, la cendre est devenue une poudre brillante, pailletée, indéfinissable. L'étreinte gagne en intensité, devient plus clairement amoureuse

3. Fondu enchaîné. Les corps ont changé de position : un quart de tour de la caméra les présente maintenant allongés, l'homme sous la femme. Aucune matière ne tombe plus sur la peau, désor-

mais parfaitement nue. Plus de doute, ce sont deux amants dans un lit.

4. Fondu enchaîné. Nouveau changement de position, double inversion : de gauche à droite et de haut en bas. L'homme est sur la femme, une pellicule de sueur recouvre la peau.

Image dialectique

Alain Resnais commente cette ouverture : « *Le début n'est pas seulement une représentation du couple, c'est une image poétique. Et la cendre sur les corps, ça ne se réfère à aucune réalité anecdotique, c'est une pensée.* » Quelle pensée ? Celle de la bombe, pluie de cendres de la ville atomisée. Celle de l'amour aussi, selon la métaphore cliché de l'incendie éteint, des cendres de la passion. Mémoire et oubli miroitent dans cette image dialectique.

La succession des quatre plans compose une image poétique universelle qui condense les enjeux du film, présente en une énigme la série d'oppositions, de tensions dialectiques que le récit éclaircira. L'enchaînement fait passer de l'imaginaire de la catastrophe, de la mort, à celui de la passion – d'« Hiroshima » à « mon amour ». La matérialité des corps passe de la pierre, de la sculpture, à la chair trempée de sueur. La figure du fondu enchaîné aura rarement mérité son nom comme ici : fusion et enchaînement des corps, dans la mort puis dans l'amour, fusion et enchaînement des plans

en une unique image plastique, une métamorphose continue.

Cette ouverture affirme la sensualité d'un film dont la main et la peau sont deux motifs essentiels – peau des irradiés et des amants, mains qui s'écorchent contre la pierre ou qui caressent l'être aimé. Elle revendique aussi un aspect de la modernité du film : sa manière de tenir ensemble la matière et l'idée, le concret et l'abstrait, l'universel et le singulier, d'élever le cinéma au-dessus de ces vieilles oppositions métaphysiques. Du premier au dernier plan, Resnais passe sans rupture, dans le mouvement d'une transformation des mêmes corps, d'un degré de réalité à un autre : de l'image ouvertement poétique de la cendre tombant sur la peau à celle, plus triviale, des amants en sueur.

Enfin, Resnais s'inscrit ici dans une tradition. Le premier plan rappelle les amants enlacés, exhumés de la terre de Pompéi à la fin de *Voyage en Italie*. *Hiroshima mon amour* prend place dans la filiation, ouverte par Rossellini en 1953, d'une modernité soucieuse d'histoire, hantée par les drames de la Seconde Guerre mondiale, peuplée de statues, de références à la sculpture.

MARCHER DANS LA NUIT

Le marcheur est un motif obsessionnel du XX^e siècle. Suzanne Liandrat-Guigues a analysé le « rapport particulier » qui unit le cinéma à la marche en distinguant, dans le « siècle d'arpenteurs », de « nouvelles figures de marcheurs » : « Nul chemin à découvrir, nul lointain à espérer. Que faire ? Où se diriger ? » Liandrat-Guigues relève l'importance de la marche dans l'œuvre de Resnais. Une séquence d'*Hiroshima mon amour* en témoigne : celle de l'errance nocturne de la jeune femme dans les rues d'Hiroshima.

Si la figure de la marche est présente dès les origines du cinéma, elle prend une importance et une signification nouvelles dans la modernité d'après 1945, pour rendre sensible la précarité et l'errance de l'homme, sa difficulté à habiter un monde en ruines ou étranger : marche du petit Edmund dans le Berlin d'*Allemagne année zéro* (1948), du héros du *Cri* (1957) d'Antonioni dans les plaines désolées du Pô. La nuit ajoute au trouble, à l'inquiétude, en altérant la sensation du temps et de l'espace, en modifiant l'apparence de la ville, décor vidé de ses habitants.

De la ville à la « zone »

La séquence commence par un travelling arrière qui accompagne la marche de la jeune femme. Le Japonais tente de la retenir, puis la laisse partir. La rue est déserte ; on est frappé par l'apparition soudaine du vent contre lequel ils marchent. Elle croise



Orphée de Jean Cocteau. Photo : Discina/coll. Cahiers du cinéma

deux joueurs de guitare au pas cadencé, qui égrenent leurs notes sans paraître la voir. Puis la jeune femme disparaît du cadre pour une série de travellings alternés dans les rues d'Hiroshima et de Nevers. Néons et nuit à Hiroshima, pierre des façades et jour à Nevers. Alternance aussi de plans qui associent le corps de la femme à l'architecture et de plans sans présence humaine, comme si l'on marchait dans la tête de l'héroïne. Les paroles en voix off s'appliquent aux deux villes, aux deux temps, et glissent du présent au futur : « Du temps passera. Du temps viendra où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira. » Selon Bernard Pingaud, Nevers symbolise alors le futur, l'oubli, la disparition prochaine d'Hiroshima.

Cette errance nocturne s'inscrit dans une constellation de scènes similaires, présentes dans des films importants des années cinquante, que Resnais a vus et admirés.

On sait le rôle qu'a joué *Orphée* (1950) pendant le tournage. Le travelling arrière des personnages marchant contre le vent est une citation du film de Cocteau, de la fameuse traversée de la zone « faite du souvenir des hommes et des ruines de leurs habitudes », comme le dit le personnage joué par François Perrier. Les deux guitaristes d'*Hiroshima* rappellent le vitrier que croisent Jean Marais et François Perrier pendant la traversée. La mise en scène de Resnais transforme la ville, fusionne les deux villes en une



Les Nuits Blanches de Visconti.
Photo : Paul Ronald/coll. Cahiers du cinéma

pareille zone suspendue entre passé, présent et futur, que la jeune femme arpente, perdue dans ses pensées. Quant aux néons, ils semblent venir du film de William Klein *Broadway by Light*, au montage duquel a participé Resnais en 1957. Klein y célèbre la féerie des néons new-yorkais, et la séquence d'*Hiroshima* retourne en inquiétude spectrale le spectacle merveilleux des lumières de la ville moderne.

La même année, Resnais a vu plusieurs fois *Les Nuits blanches* (1957) de Luchino Visconti, longue errance nocturne d'un étranger dans une ville parsemée de ruines. Enfin, Antonioni tournera en 1961 une séquence semblable dans *La Nuit* : le personnage joué par Jeanne Moreau se perd volontairement dans la ville au crépuscule, se soumet à son spectacle inquiétant. Comme Resnais, Antonioni filme le vide, insiste sur les façades muettes. Marchant seules dans la ville, leurs héroïnes font l'expérience d'une angoisse, d'une hantise propres à la modernité d'après la catastrophe.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

Réflexions sur Hiroshima

Les bombes d'Hiroshima et de Nagasaki inaugurent une ère nouvelle. La possibilité d'entrevoir une fin possible de l'humanité (au sens de *disparition*) dont l'humain lui-même serait l'agent ne remet-elle pas en cause la possibilité de penser une fin de l'Histoire (au sens de *destination*) ? Quelle signification pourrait en effet avoir l'aventure de l'existence humaine si elle devait s'arrêter brutalement à la suite d'un conflit nucléaire ? L'idée d'un progrès constant de l'Histoire n'est-elle pas un leurre ? Quelques semaines après ce cataclysme « artificiel », Jean-Paul Sartre réagit à l'événement en fondant *Les Temps Modernes*, revue d'intellectuels engagés et militants. Dans le n° 1 (octobre 1945), il écrit : « Cette petite bombe qui peut tuer cent mille hommes d'un coup et qui, demain, en tuera deux millions, elle nous met tout à coup en face de nos responsabilités. (...) Il n'y a plus d'« espèce humaine ». La communauté qui s'est faite gardienne de la bombe atomique est au-dessus du règne naturel car elle est responsable de sa vie et de sa mort : il faudra qu'à chaque jour, à chaque minute, elle consente à vivre... ».

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 7

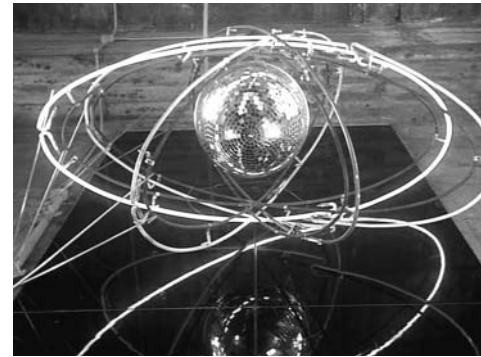
Lyrisme

On a vu que le liquide, la parole et l'idée de passage étaient étroitement imbriqués. Mais il y a aussi, dans le texte de Duras, un rythme incantatoire, une pulsation répétitive accentuée dans le film par la neutralité de la diction d'Emmanuelle Riva (mots détachés et dits sans traîner) qui contredit le mouvement de la coulée. Reflux de phrases identiques, rimes, constructions syntaxiques symétriques... A l'image de l'eau décrite au début de la partie IV du scénario (cf. Sélection bibliographique) : « *Le fleuve se vide et se remplit suivant les heures, les marées* ». Ou encore, dans la partie I : « *Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota se vident et se remplissent à l'heure habituelle. (...) 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.* » Rimes internes, assonances, allitérations, répétition et rythme régulier impriment à la phrase l'oscillation qui est justement décrite. Le lyrisme est aussi ce qui permet de garder, en les jouant autrement, le sentiment ou la sensation fugace.

LA voix off

On trouve dans de nombreux lexiques du cinéma une définition trop étendue de la voix *off*. La voix est dite *off* dès que sa source n'est pas visible. Il suffit alors que le personnage entre dans le champ pour que la voix devienne *in*. La banalité du cas rend cette définition inutile : il suffit de parler de voix hors champ. On préférera donc une définition plus précise : une voix est *off* lorsque son origine est extérieure à l'espace-temps dont le plan donne à voir un fragment.

La fiction classique hollywoodienne a fait, dès les débuts du parlant, un usage abondant de la voix *off* comme voix du narrateur ou du lecteur. Mais le domaine de prédilection de la voix *off* reste le documentaire dans sa forme conventionnelle : documents expliqués, analysés par un commentaire. Ce procédé remonte à *Terre sans pain* (Luis Buñuel, 1932), et constitue aujourd'hui l'ordinaire du reportage télévisé. Voix anonyme, tombée du ciel sur des images auxquelles elle impose un sens unique, autoritaire. Après 1945, plusieurs cinéastes ont remis en cause cette convention, creusant l'écart entre visible et sonore, instituant entre les images et leur commentaire un rapport dynamique, de questionnement réciproque. Avec Franju et Marker, Resnais participe à ce renouvellement de la voix *off* et du documentaire. Le commentaire du *Chant du styrène* est un texte en rimes de Raymond Queneau, contrepoint ironique à la majesté for-



melle de l'image. Orson Welles a amorcé la même révolution dans le cinéma narratif avec *Citizen Kane* (1942). La voix *off* est un des enjeux essentiels de la modernité cinématographique, de son interrogation du statut de l'image et de son rapport au sens.

Le temps de la parole

Dans *Hiroshima mon amour*, Resnais poursuit dans la fiction ses expériences avec la voix *off* et porte son articulation avec l'image à un degré de sophistication inédit. Son usage est le plus conforme à la tradition dans la critique du documentaire conventionnel qu'est la séquence du musée : les images représentent ce qu'énonce la voix de la femme – elle dit ce qu'elle a vu, on voit ce dont elle parle. Dans la série de travellings avant dans les rues d'Hiroshima, le rapport entre l'image et la voix est plus mystérieux : des images mentales comme équivalent ou métaphore des sentiments exprimés par la voix.

Les séquences les plus passionnantes quant à l'usage de la voix *off* sont celles du retour du présent de Nevers. Les images de Nevers n'étant jamais des flash-backs, elles ne comportent aucun son *in* qui les situerait dans le passé, à l'exception frappante du cri poussé par la jeune femme la nuit devant sa maison. Au début de la reconstitution du souvenir, chez le Japonais, seule la musique accompagne les



Citizen Kane de Orson Welles.

Photo : Mercury prod/RKO/coll. Cahiers du cinéma

images de Nevers, l'interruption de la voix de la femme isolant ces images, créant une discontinuité entre les deux temps. Dans la séquence du Café du Fleuve, la voix ne s'interrompt plus, elle recouvre les fragments de Nevers et appuie leur nature d'images mentales. Passant sans cesse du *in* au *off*, elle impose son temps, son présent, fond Nevers et Hiroshima dans le même flux. Lorsque l'héroïne se passe la tête sous l'eau dans sa chambre, Resnais introduit un autre régime de parole : la voix intérieure, lèvres closes. Plus le film avance, plus Resnais complexifie les rapports des images et de la voix, qui passe sans cesse du *in* au *off*, de l'extérieur à l'intérieur. Mais revenons au début. Dès la première phrase prononcée, le trouble est manifeste. « *Tu n'as rien vu à Hiroshima* » : ni les mots ni le ton ne correspondent au geste sexuel de la main qui agrippe l'épaule. Idem pour tous les plans des amants enlacés. Ce sont bien leurs voix, mais *off* : la parole n'est pas contemporaine des gestes. Conclusion : les voix ne deviennent *in*, ne réintègrent les corps que lorsque apparaissent les visages, que la femme pose sa main sur la peau de l'homme et lui dit : « *Toi.* »

LES TRAVELLINGS DE MARGUERITE DURAS

Jusqu'à peu, Alain Resnais a toujours refusé de faire appel à des scénaristes pour écrire ses films, préférant travailler avec de purs écrivains n'ayant jamais écrit pour le cinéma. Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol : après *Hiroshima*, *Marienbad* et *Muriel*, chacun a fait des films, comme si la collaboration avec Resnais avait rendu nécessaire de s'essayer au cinéma. Reste entière la question de l'empreinte de Resnais sur l'œuvre filmique de ses scénaristes.

Selon Youssef Ishaghpour, qui a consacré une longue étude au cinéma de Marguerite Duras, « *ses films seront très différents d'Hiroshima mon amour* ». Il ajoute que si cette œuvre ressemble à un film de Resnais, c'est à *L'Année dernière à Marienbad*, et pas à celui qu'elle a écrit. Ce jugement mérite d'être nuancé : malgré les différences décisives, l'œuvre de Duras s'inscrit dans une tendance de la modernité ouverte par Resnais, et en prolonge certains traits.

Le plus grand motif de désaccord réside dans le rapport au spectacle. Musicalité et spectaculaire sont les deux aiguillons de Resnais, les deux critères qui guident son travail. Au contraire, Marguerite Duras revendique son opposition au spectaculaire, sa volonté de vider le cinéma de toute séduction par le spectacle. À ce désaccord fondamental répond un accord non moins essentiel sur le statut de l'image au cinéma. Resnais et Duras partagent une méfiance à l'égard de la vocation de l'image à saisir et à représenter la réalité. Cette méfiance se traduit chez l'un et chez l'autre par deux partis pris esthétiques majeurs. Le premier est un principe de répétition : l'image étant construction, artifice, elle peut être répétée, réemployée dans des agencements différents au cours du même récit. Le second parti pris est un trait commun aux cinéastes de la modernité : l'image est clivée, affectée d'une dissociation du visuel et du sonore. Disjonction franche chez Marguerite Duras, qui se prive de tout dialogue synchrone dans une fiction comme *India Song*, plus subtile chez Resnais, du fait de l'im-

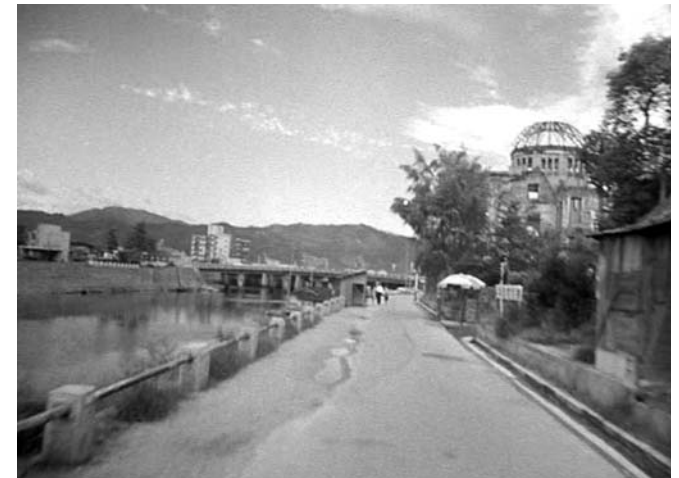
pératif spectaculaire, qui requiert l'adhésion du spectateur avant sa déstabilisation.

Une même hantise

On ne s'étonnera pas de retrouver dans les films de Duras des thèmes, des formes de pensée ou d'écriture de la parole présents dans *Hiroshima mon amour* : elles lui étaient dues entièrement, font partie de son imaginaire propre d'écrivain. Nulle surprise à ce que le cri du vice-consul d'*India Song* (1975) résonne avec celui de la Française à Nevers. En revanche, que l'esthétique cinématographique de Duras reprenne des figures inventées par Resnais est d'autant plus remarquable que, comme tous ses scénaristes, elle n'était pas invitée sur le plateau, et n'a jamais parlé de mise en scène avec le cinéaste. Ainsi, aucun(e) cinéaste n'a su retrouver et s'appropriier comme elle le « travelling à la Resnais », son allure, sa manière de convertir l'espace en temps de la pensée. Le court métrage *Les Mains négatives* (1978) est constitué presque entièrement de travellings avant dans les rues de Paris, qui s'enchaînent à la même vitesse et rappellent la série de travellings avant dans les rues d'Hiroshima. La grande maison vide et délabrée de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), hantée par de lents travellings le long des murs et de la façade, fait penser à l'hôtel peuplé de fantômes de *L'Année dernière à Marienbad*, mais cette manière de filmer les lieux remonte à *Toute la mémoire du monde* et *Hiroshima mon amour*. On ne saura jamais si Duras s'est laissée consciemment influencer par l'art de Resnais. Mais la collaboration avec le cinéaste et la réussite de l'expérience l'ont sans doute convaincue, comme Robbe-Grillet et Cayrol, qu'un certain rapport entre le cinéma et l'écriture littéraire était possible, qui l'autorisait à tenir ensemble la plume et la caméra.



Les Mains négatives de Marguerite Duras.



INEFFABLE HIROSHIMA

Comment dire au spectateur qui n'a pas vécu l'horreur d'Hiroshima qu'il ne doit pas oublier cette horreur ? Comment remplir un devoir de mémoire et de transmission, pour éviter à l'avenir la répétition de l'infamie, alors que la réalité de l'horreur échappe à tous ceux qui ne l'ont pas vécue ?

Dans une interview, Duras explique : « On m'a demandé d'écrire quelque chose sur Hiroshima. J'ai essayé pendant quinze jours de trouver quelque chose. Je n'ai rien trouvé. Tu n'as rien vu à Hiroshima. C'est le début du film. C'est mon échec devant Hiroshima. » Avenu d'impuissance qu'on retrouve dans son synopsis du film : « Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA ».

Resnais souhaitait ne pas refaire *Nuit et Brouillard*, documentaire de 1955 dont l'ambition était déjà de dévoiler des images propres à heurter les consciences, à imprimer dans l'esprit la terreur d'un possible recommencement. Objectif atteint, selon François Truffaut qui note en 1975, après une nouvelle vision du film, qu'il est réussi par son « ton », d'une « douceur terrifiante ». « On sort de là ravagé, confus et pas très content de soi. »

Depuis *Nuit et Brouillard*, il y a eu le chef-d'œuvre de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985). Neuf heures trente de cauchemar ininterrompu, où le spectateur épouse parfois le point de vue de celui qui va mourir, ce qui fit dire à Simone de Beauvoir à la sortie du film que, pour la première fois, la connaissance des faits historiques était balayée par une terreur physique, sensible, l'inscription de l'effroi dans la chair. On pourra travailler avec les élèves la première partie, le « documentaire poétique », en le prenant comme un film dans le film, et en l'envisageant au regard des deux oeuvres citées plus haut. Il faudra aussi parler des autres courts-métrages de Resnais, *Guernica* (1950)



Guernica de Alain Resnais



Les Statues meurent aussi de Alain Resnais et Chris Marker

et *Toute la mémoire du monde* (1956) (disponibles en bonus sur le DVD de *Hiroshima mon amour*), en passant éventuellement des extraits pour dégager les points de convergence : la bombe, déjà, lancée le 26 avril 1937 sur Guernica ; le passage d'images d'archives à la représentation artistique, du commentaire factuel au texte poétique d'Eluard ; le thème de la résistance contre l'oubli, dans le film sur la Bibliothèque nationale.

On mettra en lumière que la nature « documentaire » du début d'*Hiroshima mon amour* est immédiatement infiltrée par la poésie, un style singulier qui appelle déjà la fiction, comme pour nous mettre en situation de réceptivité émotive. Les sciences cognitives ont montré combien la mémoire affective était puissante. Resnais en a l'intuition, lorsqu'il nous fait visiter le musée d'Hiroshima guidés par la poésie de Duras, lorsque le visage d'une lectrice alitée nous accroche le regard.



Mais la musique entraînante, moderne, presque jazz parfois est ironique, à l'instar de l'indécente fierté des néons modernes, des maquettes d'avion, de la vivacité de jeunes enfants. Ces éléments confirment qu'on ne peut rien voir de l'horreur passée, à Hiroshima, comme le martèle la voix masculine. On peut juste, à la limite, pleurer quelques instants, entre deux visites touristiques.

Il faudra alors en passer par une histoire singulière, un tourment d'amour déchirant, pour parler de douleur et de mort. Et dire en creux combien l'être humain oublie, combien il est capable de ne plus se préoccuper de l'insoutenable monstruosité passée, afin de pouvoir continuer à vivre, aimer, rire à cœur joie.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection vidéo

Films d'Alain Resnais :

- *Hiroshima mon amour*, 2 DVD zone 2, Arte Vidéo. Superbe édition, accompagnée d'un livret et de bonus de qualité. Le second DVD contient des trésors : trois courts métrages de Resnais, dont *Toute la mémoire du monde*, qui annonce les enjeux et les figures d'*Hiroshima mon amour*. Presque toute l'œuvre de Resnais est éditée en DVD.

Autres films cités :

- Jean Cocteau, *Orphée* : *Orphée Trilogy*, coffret 3 DVD zone 1, import USA
- Michelangelo Antonioni, *La Notte*, DVD zone 1, Winstar et Kino, import USA.
- Michelangelo Antonioni, *Il Grido*, DVD zone 1, Kino, import USA.
- Luchino Visconti, *Les Nuits blanches*, DVD zone 1, Criterion, import USA

Sélection Bibliographique

L'œuvre de Resnais est de celles qui ont suscité le plus de commentaires et d'analyses de qualité, de ses débuts à aujourd'hui. De nombreux écrivains, penseurs, philosophes y ont reconnu une aventure artistique majeure du XXe siècle.

Monographies sur Alain Resnais :

- Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, éd. Cahiers du cinéma, 2006. Analyse méticuleuse et inspirée de l'œuvre, accompagnée d'un très long entretien avec Resnais, riche en anecdotes et révélations.
- Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Ramsay poche, 1986 (1re éd. Stock, 1980). Lecture pénétrante et élégante de l'œuvre sous l'angle du surréalisme, par l'une des meilleurs plumes de *Positif*.
- *Alain Resnais*, *Positif / Folio*, 2002. Anthologie des textes et entretiens parus dans *Positif*, augmentée de quelques textes inédits. On y trouve notamment le texte essentiel de Bernard Pingaud sur *Hiroshima mon amour*.

- François Thomas, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Flammarion, 1989. Ouvrage essentiel sur la fabrique de l'œuvre. Collection d'entretiens avec les collaborateurs fidèles de Resnais.

Numéros spéciaux de revues :

- *Alain Resnais ou La Création au cinéma*, n°31 de la revue *L'Arc*, 1967. Dirigé par Bernard Pingaud et Pierre Samson. Excellent numéro d'une excellente revue, qui fait appel aux collaborateurs de Resnais pour élucider ses méthodes de travail.
- *Premier plan*, n°4, décembre 1959 et n°18, octobre 1961. Deux remarquables ensembles de texte. Le premier est consacré à *Hiroshima mon amour*. Dans le second se trouve une version retravaillée, plus synthétique, du texte de Bernard Pingaud paru dans *Positif* (cf. ci-dessous).

Article :

- Serge Daney, « Resnais et l'écriture du désastre », *Libération*, 21 avril 1983, repris dans *Ciné-journal*, vol.2, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998. Un des meilleurs textes de Daney, qui, en quelques pages, touche au cœur de l'œuvre de Resnais.

Livres sur le cinéma faisant une place importante à Resnais :

- Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Minuit, 1985. Resnais est au centre de la théorie deleuzienne de l'image-temps. Il lui consacre plusieurs développements lumineux. Lire notamment l'analyse des « nappes de temps » d'*Hiroshima mon amour*, pp. 152-164 et le passage sur le film-cerveau, pp. 268-272.
- Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre, la nouvelle modernité du cinéma. Un des meilleurs essais sur la modernité du cinéma*. Le chapitre sur Resnais, synthétique et limpide, insiste sur le montage.

Autour de Hiroshima mon amour :

- Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960. Le roman écrit par Duras à la demande de Resnais. Duras a conservé des

passages non retenus par le cinéaste, a ajouté son synopsis du film, des appendices et les portraits des personnages. Très beau livre, dont la lecture apporte beaucoup à la compréhension du film.

- Jean-Louis Leutrat, *Hiroshima mon amour*, Nathan, coll. « synopsis », 1994. Modèle d'étude critique par un des meilleurs spécialistes de l'œuvre. Analyses précises, chapitre précieux sur le contexte dans lequel le film est apparu.

- « Table ronde sur *Hiroshima mon amour* », *Cahiers du cinéma* n°97, juillet 1959. Repris dans *La Nouvelle Vague*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999. Godard, Rivette, Rohmer, Kast, Domarchi, Doniol-Valcroze : l'équipe des *Cahiers* tente d'expliquer, avant tout pour eux-mêmes, apprentis cinéastes, l'importance historique du film de Resnais. Analyse à chaud et à bâtons rompus, festival d'humour et d'idées passionnantes sur le film et sur le cinéma en général.

- Bernard Pingaud, « À propos de *Hiroshima mon amour* », *Positif* n°35, juillet-août 1960, repris dans l'anthologie chez Folio (cf. ci-dessus). Peut-être la meilleure analyse de la question du temps dans *Hiroshima*, encore aujourd'hui. Une autre version du même texte, encore meilleure, se trouve dans *Premier plan* n°18, octobre 1961 (plus difficile à trouver car non réédité).

- Henri Colpi, « Hiroshima-musique », *Premier plan* n°4, décembre 1959. Id., « musique d'Hiroshima », *Cahiers du cinéma* n°103, janvier 1960.

- Michel Delahaye, « Hiroshima-Resnais », *Premier plan* n°4, décembre 1959.

- Jean Douchet, « Hiroshima mon amour », *Arts*, n°727, 1959, repris dans *L'Art d'aimer*, éd. Cahiers du cinéma, 1987.

Sur la bombe atomique à Hiroshima, deux livres qui résonnent avec le film de Resnais :

- John Hersey, *Hiroshima*, 10/18, 2005. Reporter au *New Yorker*, John Hersey se rend à Hiroshima peu de temps après l'explosion et publie en 1946 le plus célèbre et le meilleur reportage sur les conséquences de la bombe. Augmenté par l'auteur en 1985.

- Kenzaburô Ôé, *Notes de Hiroshima*, Gallimard,

coll. « arcades », 1996. En 1963, le jeune et brillant écrivain japonais se rend à Hiroshima assister à une conférence. Comme l'héroïne de Resnais, Ôé éprouve face à l'horreur nucléaire un choc qui va le transformer. *Notes de Hiroshima* est le récit d'un bouleversement, d'une crise personnelle, de la renaissance d'un écrivain.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Cyril Neyrat est critique aux Cahiers du cinéma et à Vertigo. Il a rédigé les dossiers *Shining* et *Dead Man* pour Lycéens au cinéma 2005 et 2006. Il a participé à de nombreux ouvrages collectifs sur le cinéma, dont Alain Resnais (*Positif / Folio*, 2002), *L'essai et le cinéma* (*Champ Vallon*, 2005), *Rohmer et les autres* (*PUR*, 2007).

RÉDACTRICE PÉDAGOGIQUE

Ariane Allemandi est professeur de philosophie. Elle enseigne aussi le Cinéma-audiovisuel en série Littéraire au lycée Bellevue du Mans. Elle est titulaire d'une maîtrise de Lettres et Cinéma à la Sorbonne nouvelle sur le Fantastique.

ICONOGRAPHIE
Eugenio Renzi

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine



**CAHIERS
DU CINÉMA**
CNC

