

Séminaire du Film et du Cinéma

Institut de Sociologie

(Fondé par Ernest Solway)

Université Libre de Bruxelles

“ Tu n’as rien vu à Hiroshima ! ”

Un grand film

« Hiroshima, mon amour »

analysé par un groupe d'universitaires sous la direction de Raymond Ravar

publié par le Centre national de sociologie du travail

Editions de l'Institut de Sociologie

Publié avec l'appui du Ministère de l'Education nationale et de la Culture



1962

Le comité de direction du séminaire consacré à *Hiroshima, mon amour*, présidé par M. Pierre Vermeulen, était composé de M.M. Dimitri Balachoff, Paul Davay, Alain Denis, Jacques Ledoux, René Micha, Raymond Ravar, André Thirifays et Robert Wangermée.

PREFACE

Mon premier, et mon seul devoir d'ailleurs, est de remercier très vivement les éminentes personnalités qui n'ont pas hésité à apporter leur collaboration à une entreprise qui devait leur paraître singulièrement audacieuse. Ce que j'ajouterai à ces remerciements ne vise évidemment ni leurs personnes, ni leurs contributions. Le lecteur pourra se rendre compte qu'elles sont toutes remarquables.

Raymond Ravar expose plus loin ce qu'a été notre propos en livrant *Hiroshima, mon amour* à l'analyse d'un groupe d'étudiants épris de cinéma, enclins à en exalter les valeurs artistiques et morales, disposés à en exprimer la noblesse.

Autant l'expérience m'a paru exaltante, autant me paraît faussée l'image qu'en donne un livre qui devrait en refléter toute la substance. L'affirmer n'est sans doute pas l'attitude traditionnelle d'un présentateur (les préfaces sont toujours agressivement prometteuses), mais c'est l'opinion réfléchie d'un témoin pour lequel la franchise est un devoir, par la leçon qu'elle peut comporter.

En conviant des étudiants à participer à nos travaux sur le film, nous attendions d'eux collaboration et enthousiasme. Nos amis n'en furent pas avares et cet ouvrage ne me paraît pas en apporter un témoignage suffisant. Leurs efforts auraient pu — et dû — s'exprimer dans un cadre pédagogique plus rigoureusement construit que celui que nous leur avons offert. Je veux dire que nos intentions, fort ambitieuses il est vrai, au niveau de la recherche d'une méthode d'analyse du film ne me semblent pas avoir donné des résultats aussi riches que ceux que j'avais personnellement entrevus.

Mais quoi ! m'a-t-on répondu, peut-être avec raison, il s'agit ici d'une première expérience; une méthode qui se cherche ne peut dès le départ être achevée et porter les fruits attendus de ce qui est déjà éprouvé. Voyez les voies ouvertes, sur le plan de la prise de conscience de la réalité matérielle du film, par un travail à la table de montage, tel que celui de la reconstitution du découpage technique du film ! Si tout le parti souhaité n'a pu être tiré de cette recherche — très longue — en ce qui concerne *Hiroshima, mon amour*, pouvait-il en être autrement ? Et sur ce plan un premier travail de quelques mois peut-il, tout à coup et à lui seul, apporter des enseignements fulgurants ? Cette expérience est un premier pas dans une démarche qu'un second cycle de travaux doit confirmer, enrichir. Seuls, les travaux futurs permettront de tirer un parti méthodologique plus précis et plus directement fécond de cette première tentative. Des travaux postérieurs à ceux portant sur *Hiroshima, mon amour*, consacrés cette fois à la faculté du film de témoigner de la réalité, devaient d'ailleurs confirmer cet espoir et cette volonté.

Cependant, mon regret de voir réduites dans cet ouvrage les discussions très diversifiées et, à mes yeux fort riches, de nos séances au bénéfice de conférences forcément unilatérales, n'en subsiste pas moins. Ainsi le livre prend-il l'aspect, imposant d'ailleurs, d'une anthologie sur *Hiroshima, mon amour*, alors qu'il eût pu être une reconstruction intellectuelle et artistique de l'œuvre.

Des impressions que je livre ici, avec une juste fierté, mais aussi avec un regard critique à l'endroit de ce qui a été fait, se dégagent des conclusions que j'offre à la méditation du lecteur.

Si pareille entreprise doit encore être tentée — et je souhaite qu'elle le soit — ce doit être sous une direction dont les vues arbitrairement imposées permettront une synthèse, fût-elle limitée. L'éclectisme d'un comité, dont l'ambition, trop grande, a été de laisser place à toutes les expressions, est une formule décevante dans ses aboutissements.

Les étudiants doivent être impliqués dans l'élaboration des travaux de manière plus directe, ils doivent eux-mêmes répondre à l'ensemble des questions qui font l'objet de la recherche. Il ne suffit pas de les mettre en contact avec l'œuvre, ni de les faire réagir aux déclarations d'autrui; leurs prestations, plus nombreuses, doivent s'intégrer de manière plus harmonieuse dans un programme de travail mieux ordonné et conduit en fonction d'hypothèses plus rigoureuses et plus précises. L'analyse musicale de M. Wangermée et l'exposé historique de M. Davay offrent à cet égard l'exemple de la voie dans laquelle il faut s'engager.

Il faudra une longue série de travaux de l'ordre de ceux que nous proposons dans cet ouvrage pour atteindre cet objectif; c'est seulement à ce prix que nos ambitions initiales seront pleinement honorées.

D'autre part, la grande leçon, positive, de l'expérience — et le mérite en revient essentiellement à Alain Resnais et à Marguerite Duras eux-mêmes — c'est d'avoir souligné la différence fondamentale qui existe entre la création artistique, instinctive, et la critique, rationnelle. Les infinies options qui s'offrent aux auteurs les obligent à des choix dont les commentateurs recherchent les mobiles; en les multipliant encore ils donnent à l'œuvre une richesse nouvelle, souvent surprenante pour les auteurs eux-mêmes.

Ainsi *Hiroshima, mon amour* sort-il grandi de cette étrange expérience. Le film apparaît à la fois étroitement inséré dans son temps et dans les lieux de l'action, mais aussi largement ouvert à l'interprétation de valeurs éternelles et universelles. Il est marqué dès lors du sceau indélébile de la véritable beauté.

P. VERMEYLEN,

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles,
Président du Séminaire du Film et du Cinéma
de l'Institut de Sociologie.

SOMMAIRE

Une expérience...	13
Raymond RAVAR, Secrétaire général du Séminaire du Film et du Cinéma de l'Institut de Sociologie.	

« Hiroshima, mon amour » face au public

Aspects sociologiques de la genèse du film	25
Edgard MORIN, Chargé de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique - Paris.	
Analyse des critiques	31
Andrée GERARD-LIBOIS, Attachée au Séminaire du Film et du Cinéma de l'Institut de Sociologie - Critique de cinéma.	
Du côté du distributeur et de l'exploitant	45
Raymond RAVAR.	
Les spectateurs	51
Raymond RAVAR.	

« Hiroshima, mon amour » film à thèmes

L'amour et la mort	77
Edgar MORIN.	
Le temps - Dialectique de la mémoire et de l'oubli	89
Bernard PINGAUD.	
La femme - Un nouveau type féminin	113
Edgar MORIN.	
L'image de la femme à travers le cinéma	115
Jacqueline MAYER.	
L'héroïne d'Hiroshima : une femme moderne	125
Francine Vos.	
Vraisemblance, cohérence et richesse psychologique	131
Francine ROBAYE, Chargée de cours à l'Université Libre de Bruxelles.	

« Hiroshima, mon amour » et le langage cinématographique

L'« être » du cinéma	137
René MICHA, Administrateur de la Cinémathèque.	
Hiroshima, Resnais et la grammaire	143
André DELVAUX, Professeur de Cinéma à l'athénée Fernand Blum - Réalisateur de films.	
Hiroshima et ses signes	151
Andrée GERARD - LIBOIS.	
La musique - son intégration aux images et au texte	163
Robert WANGERMEER, Musicologue - Professeur à l'Université Libre de Bruxelles.	
L'expression du souvenir et le contrepoint sono-visuel : quelques étapes qui ont conduit à Hiroshima	183
Paul DAVAY, Historien du cinéma et critique.	

« Hiroshima, mon amour » et ses auteurs

Entretien avec Alain Resnais	207
Alain Resnais, cinéaste	221
Paul DAVAY.	
Marguerite Duras	225
René MICHA.	

« Hiroshima, mon amour » vu par des philosophes

Une trace de l'homme contemporain	233
Léopold FLAM, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles.	
Une vision synthétique	239
Nathan WEINSTOCK.	

Découpage du film

Reconstitué par les étudiants du Séminaire, sous la direction de Raymond Ravar, il coordonne la description des plans (avec leur durée et les mouvements d'appareil), les dialogues et la musique.

UNE EXPERIENCE ...

par Raymond RAVAR

La démarche consistant à consacrer plusieurs dizaines de séances de travail et un livre à la réflexion sur un seul film est pour le moins inattendue. On en comprendra les raisons dans les circonstances que l'on va lire.

En avril 1959, l'Institut de Sociologie consacrait au cinéma sa XXVII^e Semaine Sociale Universitaire (1).

Devant l'intérêt porté à cette manifestation et l'importance des questions qu'elle avait soulevées, la direction de l'Institut décida la création du Séminaire du Film et du Cinéma, organe permanent d'étude, dont M. Vermeylen, professeur à l'Université, Président de la Cinémathèque de Belgique, cinéophile enthousiaste et « grand patron » du cinéma belge accepta la présidence.

Les nombreux problèmes auxquels le Séminaire décida de s'attacher tenaient, en dernière analyse, à un objectif dont on appréciera l'extrême simplicité dans la concision de son énoncé : faire entrer le cinéma à l'Université.

Faire entrer le cinéma à l'Université, cela signifie mettre en œuvre un certain nombre de moyens susceptibles de rendre le cinéma sensible et connaissable, en lui donnant la forme d'une matière d'étude noble, aux esprits universitaires, circonspects sans doute, mais attentifs aussi — et l'existence même du Séminaire le prouve — à un univers extra-académique dont l'évolution accélérée pose à l'université moderne les rudes problèmes que l'on sait.

Les motifs qu'avaient les promoteurs du Séminaire de penser que le film et le cinéma comptaient parmi les phénomènes importants de cette évolution étaient nombreux.

En soixante ans d'existence, le film s'est révélé véhicule universel de valeurs et de modèles culturels, de concepts et d'idées, agent d'apprentissage, discours, œuvre d'art, industrie et commerce.

Quand au cinéma, avec ses quatre milliards de spectateurs annuels, il s'est installé comme l'activité de loisirs la plus uniformément répandue à la surface du globe. Seules la motorisation et la télévision — cette autre manière

(1) *Le cinéma, fait Social* - Editions de l'Institut de Sociologie - Bruxelles, 1960.

de créer, de diffuser et de communiquer l'image animée — ont réussi, jusqu'ici, à lui faire concurrence dans les pays hautement industrialisés.

Nombreuses aussi étaient les institutions qui, en dehors de notre pays, s'étaient attachées à appliquer au film et au cinéma une réflexion systématique dans deux principaux ordres de recherches : le rôle pédagogique-didactique du film et la sociologie des publics de cinéma.

Le Séminaire du Film de l'Institut de Sociologie conçut son rôle, au départ, comme une exploration des virtualités de recherches et d'études sur des matières qui n'avaient quasiment jamais été abordées sous cet angle en Belgique. N'interdisant à ces travaux aucun champ d'activité, il fut conduit à accorder à divers aspects de la recherche appliquée une place aussi importante, sinon plus importante, qu'à la recherche pure.

Si la Belgique est grande consommatrice de films, elle est par contre, du point de vue de la production de longs métrages, étrangement sous-développée : un groupe s'est donc attaché à l'étude de cette situation d'abord, aux moyens de la modifier ensuite.

Deux aspects des rapports du film avec l'éducation et l'enseignement ont retenu notre attention.

Celui, déjà tant étudié et cependant si mal connu, du rôle pédagogique-didactique du film, de sa faculté de communiquer un certain nombre de connaissances, aussi de créer un conditionnement culturel. Quels sont les critères auxquels doit satisfaire le film pédagogique pour répondre à ce que l'on attend de lui dans le cadre précis des exigences posées par certaines disciplines ? Pour chacune d'entre elles, en quoi résident ses fonctions spécifiques ?

Second aspect enfin — exactement inverse du premier — des rapports du film à l'éducation de l'individu, *élève* permanent.

Moins courante, cette démarche revêt volontiers un caractère expérimental. Elle peut s'exprimer comme suit : dans quelle mesure une promotion systématique de la *culture cinématographique* est-elle susceptible de favoriser une sélection et une assimilation meilleures de l'ensemble des messages reçus du film ? Le problème se pose, on le sait, avec une particulière acuité pendant l'adolescence qui offre le double caractère d'être à la fois la période de la vie pendant laquelle on consomme le plus de film et celle où la grande perméabilité aux modèles qu'il donne à voir expose le plus à ses influences.

Fondements et moyens de cette culture cinématographique, conditions de sa promotion, sont les questions auxquelles nos travaux tentent, dans ce domaine, d'apporter réponse.

On aura compris que les problèmes évoqués ci-dessus se fondent sur un certain nombre d'hypothèses qui relèvent ou de la sociologie du cinéma, de l'étude de ses publics, là où existe abondance de travaux, ou d'un faisceau de disciplines qui s'emploient à trouver leur point de convergence dans la mise

à jour des caractères fondamentaux de l'étrange relation qui lie l'individu au film dans le spectacle cinématographique (2).

La filmologie, puisque c'est d'elle qu'il s'agit, nous paraît au cœur même de *tout* problème qui met en jeu le film, que celui-ci relève du langage ordinaire qui épuise son sujet dans la communication, ou du langage singulier, langage de l'art diffuseur de signes auquel René Micha fait allusion dans cet ouvrage. Le film se révèle toujours langage spécifique, créateur d'un type particulier de relation.

La démarche à caractère anthropologique d'Edgar Morin (3), là où homme et film sont l'un de l'autre le double et celle, imposante, de Gilbert Cohen-Séat, qui range, telles les divisions dans l'instant qui précède l'assaut, un large faisceau de disciplines autour de la relation filmique, nous paraissent rigoureusement complémentaires.

L'une et l'autre fondent leur réflexion sur l'observation du phénomène de participation filmique. L'une et l'autre renvoient du film à l'homme, et de l'homme au film.

Au sein de l'ambivalence essentielle du film qui unit *réel* et *imaginaire* dans un mouvement en bien des points analogue à celui même de notre psychisme, elles mettent à jour (4) les conditions dans lesquelles se déroulent les processus de projection et d'identification qui confèrent à l'imaginaire filmique l'épaisseur du vécu et à sa part de réalité les prestiges de l'imaginaire.

On retrouvera dans ce livre, et plus particulièrement dans son premier chapitre, la profonde influence de ces travaux.

Peut-être distinguera-t-on aussi dans la part à plus proprement parler critique de cet ouvrage une volonté qui permettrait d'évoquer le nom de l'homme qui réussit à lever l'hypothèque de l'antinomie absolue entre l'exercice d'une activité, la critique cinématographique, et la manière de l'exercer : ce que dans l'ordre de la pensée scientifique on est convenu d'appeler la rigueur. Nous voulons parler d'André Bazin qui eût joué, s'il avait vécu, un rôle capital dans notre expérience...

C'est à cette expérience qu'il nous faut revenir maintenant, à *Hiroshima, mon amour* qui en a été l'occasion pour en devenir à la fois l'objet et le sujet.

Que notre effort de réflexion sur le film et le cinéma dût, au départ,

(2) Les travaux de sociologie du cinéma sont conduits, au sein de notre Séminaire, par un groupe d'études spécialisé, émanation du Centre National d'Etude des Techniques de Diffusion Collective, dirigé par M. Roger Clausse, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles. La Revue *Etudes et Recherches* du Centre publie ses travaux.

(3) Edgar MORIN - *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* - Les Editions de Minuit, Paris, 1956.

(4) Entre autres choses, dans les travaux de Cohen-Séat.

explorer toutes les voies que nous avons brièvement situées et répondre ainsi à certains égards à des besoins sous-jacents propres à notre pays, nous en étions profondément convaincus et l'installation des groupes d'étude spécialisés de notre Séminaire en fut la conséquence.

Mais une autre question se posait, plus importante à nos yeux.

Si film et cinéma sont dans notre monde ce qu'ils sont, s'ils y ont des pouvoirs que nous commençons à connaître, c'est à travers un objet bien déterminé : le film de fiction, de long métrage, trois mille mètres d'acétate de cellulose émulsionnés aux sels d'argent, porteurs d'une heure quarante de réalité fictive. C'est autour de cette réalité centrale que s'inscrivent la quasi-totalité des problèmes du cinéma. C'est là, en tout cas, que tous prennent leur source.

Nous ne dissimulerons pas qu'à cette raison s'en superposait une autre, peut-être plus impérieuse encore. Nous aimons le cinéma. Nous croyons qu'il nous donne à voir et à vivre des œuvres analogues en leur essence esthétique à celles créées depuis des millénaires par ces individus d'un poids particulier que l'on nomme les artistes.

Pour nous le film est œuvre. Et œuvre de beauté.

Cette beauté est-elle analysable ? Et analysée subsiste-t-elle encore ?

Nous sommes au cœur de nos contradictions et de nos déchirements : la beauté ne se prouve ni ne se démontre, elle est réalité subjective, sentiment, découverte et valeur personnelles. Elle naît du rapport intime entre un ensemble de facultés sensorielles, affectives et intellectuelles d'un individu et une œuvre, elle-même projection à un niveau ou un autre d'un univers intérieur ou représentation d'une réalité extérieure offrant avec celle-ci tous les degrés d'analogies que nous savons.

Si dans l'état actuel de nos connaissances, les phénomènes de la création artistique et de l'émotion d'ordre esthétique ressentie au contact de cette création se présentent encore à nous dans un éclairage qui en limite mal les contours, tout nous autorise à penser que nous ne sommes pas confrontés là à un éventuel *inexplicable*, mais tout simplement que nous évoluons dans une zone encore peu explorée de l'inexpliqué ⁽⁵⁾.

La psychologie et la sociologie, d'une part, l'ethnologie et plus particulièrement l'anthropologie structurale, d'autre part, affinent progressivement leurs techniques d'investigation et réussissent à cerner mieux les problèmes. La prudence de leur progression doit nous engager à prendre pour modèle l'extrême humilité de leur démarche. Particulièrement si nous sommes con-

⁽⁵⁾ Cf p. 207 du présent ouvrage où Alain Resnais évoque sa méthode de travail : intuition, puis contrôle.

vaincus que, sur une entreprise de l'ordre de celle que nous imaginons, pèse toujours un double mythe, aussi tenace que redoutable.

Tout phénomène d'ordre esthétique serait un mystère et tenter d'élucider cet inexplicable le réduirait automatiquement à néant. Ne pas toucher ! sous peine de voir l'ombre s'évanouir et faire place au néant.

Mystère, magie et sacré font bon ménage dans ce que l'on appelle nos consciences. L'engagement de l'individu dans la relation filmique est d'une intensité telle qu'il confère à cette trilogie un soudain regain de virulence.

Aussi, ne voulions-nous pas tenter l'impossible, ni même un possible hors de notre portée, mais simplement nous engager dans la voie d'une expérience qui nous conduirait à un moyen de mieux connaître, comprendre et pénétrer l'œuvre cinématographique.

Démarche intellectuelle ? Sans doute - Travail d'amour aussi.

Quelle méthode de réflexion d'abord, de travail ensuite, peut-on appliquer à la découverte de l'univers impressionné dans ces bobines de cellulose ?

Quels sont les éléments *objectifs* qui sont susceptibles d'être mis à jour par une analyse de cette pellicule ? Comment pourront-ils être interprétés, traduits en termes de signification ?

Inversement, quelles significations peuvent être accordées aux signes qui les ont suscitées ?

Existe-t-il une méthode qui permette de pousser l'analyse jusqu'au niveau du *détail* signifiant ? Comment mettre à jour le réseau de détails signifiants et conduire l'analyse jusqu'à la plus petite unité possible ?

Le film de fiction et le langage qui l'exprime sont-ils réductibles à une méthode d'approche ? Laquelle ? Comment ?

Parler d'un film, c'est toujours faire référence au souvenir que l'on en a, sans pouvoir produire à l'appui de son propos les éléments dont il est question. La critique de film est le terrain rêvé de la fabulation.

Compte tenu de ces difficultés méthodologiques, est-il ou non utopique de trouver l'analogue au film de ce qu'est l'analyse philologique à la littérature, puisque le cinéma est lui aussi œuvre de langage ?

D'abord, nous pensâmes à une analyse qui épouserait le processus même de création et de fabrication du film : sa production, scénario, dialogue, découpage technique, prise de vue, montage, sonorisation. Nous songeâmes ensuite à un travail proprement axé sur les composantes fondamentales de la linguistique : morphologie des signes, syntaxe, stylistique et sémantique. La grammaire du cinéma ! Irrésistiblement ranimées, les réminiscences scolaires nous détournèrent sans tarder du projet.

Nous pensions appliquer ces méthodes à certains films, ceux d'une école, d'un réalisateur, etc... sans qu'aucune formule ne nous satisfasse assez pour que nous y souscrivions.

Vint *Hiroshima, mon amour*, et l'éblouissement dans lequel il nous plongeait.

Lors de sa troisième vision, nous ne vîmes plus le film mais — Alain Resnais et Marguerite Duras nous pardonneront — les travaux qu'à travers lui, soudain, il nous apparaissait possible d'entreprendre.

Hiroshima, mon amour cristallisa l'ensemble des préoccupations que l'on a dites. Son originalité et son importance, dans l'ordre de l'expression et du langage cinématographiques, suscitèrent en nous une autre réflexion. Tenter d'expérimenter les voies d'accès à une méthode d'analyse du film, ne serait-ce pas en même temps montrer en quoi ce film occupait une place importante dans l'ordre des créations de la sensibilité et de la pensée ?

Hiroshima, mon amour avait par ailleurs le privilège de porter des esprits cultivés et très intellectuels, souvent réfractaires à l'aspect schématique des contenus filmiques et au caractère agressif du déroulement ininterrompu du flux d'images déversé sur le spectateur, à des réflexions d'une nature nouvelle à l'endroit des thèmes et du style qui étaient siens.

Une réflexion sur un film recherchant délibérément « l'équivalent d'une lecture au cinéma » devait, nous semble-t-il, intéresser particulièrement les intellectuels qui y avaient déjà ressenti un mode d'expression cinématographique d'une dimension inhabituelle.

Ainsi naquit l'idée d'insérer le film dans un réseau d'observations émanant de points de vue très divers : esthétiques, sociologiques, philosophiques, psychologiques et filmologiques, de le soumettre à une grande variété d'éclairages, et de rechercher, sans s'imposer de barrières, dans toutes les voies ne paraissant pas de prime abord absurdes.

Nous dirons, enfin, qu'il existait une dernière dimension dans laquelle nous souhaitions voir cette expérience porter des fruits.

Nous considérions cette tentative méthodologique d'approche plus rigoureuse de l'univers filmique, de son contenu et de son langage, comme une première expérimentation nous portant à la réflexion sur les voies susceptibles d'être empruntées par un enseignement du film, du cinéma et des problèmes de la culture cinématographique à l'Université.

Eclaircir ces virtualités d'enseignement impliquait un Séminaire ouvert aux étudiants. Soixante d'entre eux répondirent à notre appel et consacrèrent une ou deux soirées par semaine, pendant six mois, à l'étude d'*Hiroshima, mon amour*.

Quant au film, il nous plaçait au départ devant un problème d'envergure.

Si nous avions eu l'idée de lui consacrer notre étude c'est parce que nous l'aimions. Or, faire de ce que l'on aime un *objet* d'étude est tâche difficile en raison même de la participation à laquelle il engage. Seules cependant des œuvres suscitant, sinon l'enthousiasme, du moins l'admiration, étaient

susceptibles de créer les conditions propres à une première tentative de l'espèce dans les circonstances et avec les objectifs que l'on connaît.

C'était la première et la plus importante des contradictions que nous devions rencontrer.

Imaginer, par ailleurs, un film, objet d'étude dont les observateurs soient totalement détachés relève de la pure utopie.

Le problème, dans ces conditions, consistait à ne pas faire « comme si on était dans l'objectivité ». Edgar Morin le montra fort bien au départ des travaux : « Nous allons être amenés à examiner un film. Or, à moins que nous soyons des êtres exceptionnellement lucides, et même extra-lucides, chacun voit ce film en fonction de sa propre subjectivité, de sa propre culture cinématographique, d'un certain nombre d'options intellectuelles et donc un certain nombre de ce qu'on peut appeler des *variables*. Personnelles ou non personnelles. Le problème de départ est de voir la difficulté. Or je pense que c'est une illusion de faire comme si nous étions dans l'objectivité et que nous allions démarrer dans une autre objectivité qui serait celle du film. En général, la différence entre la méthode non scientifique et la méthode scientifique, c'est que dans la méthode non scientifique, celui qui parle le fait comme si c'était dans l'objectivité, comme s'il possédait le savoir absolu : voyant une chose et donnant son point de vue, celui-ci ne peut être contesté. En matière de cinéma, c'est un point de vue courant, spécialement dans le domaine de la critique. En fait, nous entrons dans un domaine où il faut partir d'une auto-critique de soi et d'un sens de la relativité par rapport au film. Le problème-clé est : *peut-on dégager une série de significations indépendantes de nos propres individualités à propos d'un film comme Hiroshima, mon amour* ? » Il faut essayer d'avoir un point de vue qui soit un approfondissement plutôt qu'une opposition esthétique.

Et Edgar Morin posa la question de savoir s'il était possible, en explicitant son jugement esthétique, d'arriver à élucider l'implication de soi imposée par les problèmes extrêmement percutants posés par *Hiroshima, mon amour* ⁽⁶⁾.

Le film renvoie d'une part aux créateurs dont il est l'œuvre, d'autre part aux spectateurs qui le vivent.

La signification d'un film résulte donc de la rencontre du faisceau de significations accordées par ses spectateurs avec les intentions des auteurs. Elle n'a pas d'existence objective.

Il convenait donc, et tout le travail de ce Séminaire en a été empreint, de relativiser ces significations dans l'impossibilité où nous étions de les rendre indépendantes de nous. Disons tout net que la chose se révéla d'une extrême difficulté. Nous sommes loin d'être sûrs d'y avoir réussi, même partiellement.

(6) Voir p. 51 « Les spectateurs ».

Cette démarche introspective est totalement étrangère aux sciences exactes et naturelles. Seuls les étudiants en sciences humaines ont paru quelque peu perméables à des propos qui se sont révélés sans effet sur la grande majorité des autres étudiants.

L'idée que les significations accordées à telle situation filmique, tout en étant irréductibles les unes aux autres, doivent être approfondies et que l'enrichissement naît de cet approfondissement même ne paraît pouvoir s'imposer qu'à la suite d'une lente maturation pédagogique.

L'angoisse de l'intellectualisation stérilisante est profonde. L'idée qu'un certain niveau de lucidité ne menace nullement la sensibilité, l'aptitude à ressentir, mais, au contraire, que posséder la lucidité de sa sensibilité constitue une source d'enrichissement personnel mettra encore beaucoup de temps à faire son chemin parmi les cinéphiles.

Ce que fut ce Séminaire, les travaux réunis dans cet ouvrage en offrent peut-être plus des points de repère que le contour.

Nombre de communications, et non des moindres — nous songeons particulièrement à l'émouvante analyse de l'amour conduite par M^{me} Clara Malraux et au récit sensible et vigoureux à la fois que nous fit du film M. Jean Amrouche — nombre de ces communications n'ont pu trouver place dans cet ouvrage. La plupart des textes repris ici sont eux-mêmes réduits à l'essentiel de leur propos. Des centaines de pages de discussions n'ont pu être utilisées. Il eût fallu deux volumes pour les réunir...

Quelques textes sont dus à des « étudiants » du Séminaire qui ont, par ailleurs, fourni un très important travail en reconstituant, à la table de montage, le découpage technique du film dont nous croyons la publication utile à tous ceux que le film intéresse (7).

Le choix et le mode de groupement des textes ont posé les problèmes que l'on imagine. Nous n'avons pas plus tenté de réduire les contradictions apparentes que celles qui sont propres à cette expérience collective : elles nous paraissent riches en réflexion. Nous avons cherché à ce que s'exprime le plus clairement possible l'esquisse de la double approche — filmologique et esthétique — de notre sujet. L'une et l'autre nous paraissent, dans cette perspective, ce qu'elles sont pour nous; plus complémentaires qu'opposées.

Nous sommes arrivés à la conclusion que la ligne de notre démarche se dessinait le plus clairement de la manière suivante :

1. Les observations portant sur la création du film, son environnement indus-

(7) La découpe technique du film a rempli, dans nos travaux, un triple objet :

- contact direct avec la pellicule, support de la réalité filmique
- prise de conscience des processus de création du film;
- mise au point de l'outil indispensable à la poursuite des recherches (références autres que celles relevant de la mémoire).

triel et commercial, la presse et le public, y compris le public du Séminaire. La démarche filmologique qui sous-tend tous les travaux, et dont il nous semble que la seule présentation de l'ouvrage doit offrir une manière de démonstration implicite, y est explicitée.

2. Le processus esthétique traditionnel. Nous avons recherché une réflexion rigoureuse, autant que possible à l'abri du délire verbal. Les thèmes (des significations aux signes) et les aspects formels (du signe aux significations), cette division ayant valeur de choix de perspective au sein d'un tout que l'on sait indissociable.
3. La connaissance des auteurs est une part, qui peut être éclairante, du problème des significations.
4. Un chapitre plus spécialement contingent, dû à la collaboration d'éminents professeurs de philosophie des universités de Bruxelles et Louvain. Aussi à un talentueux étudiant en droit de l'Université Libre de Bruxelles. Le rapprochement de ces textes avec ceux consacrés à l'analyse des thèmes du film nous paraît très riche.
5. Enfin, la reconstitution du découpage technique permet de lire le film, images et bande sonore, à chaque instant de son déroulement. Elle est aussi le support de très nombreuses références.

Il appartient désormais au lecteur de cet ouvrage d'apprécier la valeur d'une tentative dont le caractère essentiel, pour ceux qui l'ont vécue, est peut-être d'avoir constitué un réseau de tensions entre tempéraments et disciplines, vocabulaire et comportements; un creuset, parfois irritant, où l'empirisme le disputait à la méthode, l'ordre à l'anarchie, la passion à la sérénité, la raison à l'affectivité, où le doute, enfin, l'emportait presque toujours sur la certitude.

Il est toutefois une chose dont nous sommes sûrs. Ce « Séminaire Hiroshima » comme nous l'appellions, loin de stériliser la *beauté* qu'il s'était donné pour tâche d'explorer et qu'il a soumise à des traitements réputés barbares à l'égard d'une dame aussi fragile, l'a enrichie et fécondée. Il a réussi, pour nous, à l'irradier dans des dimensions, au départ, insoupçonnées.

Plaise à Alain Resnais et Marguerite Duras d'en accepter le témoignage et d'y lire notre hommage.

HOMMAGE

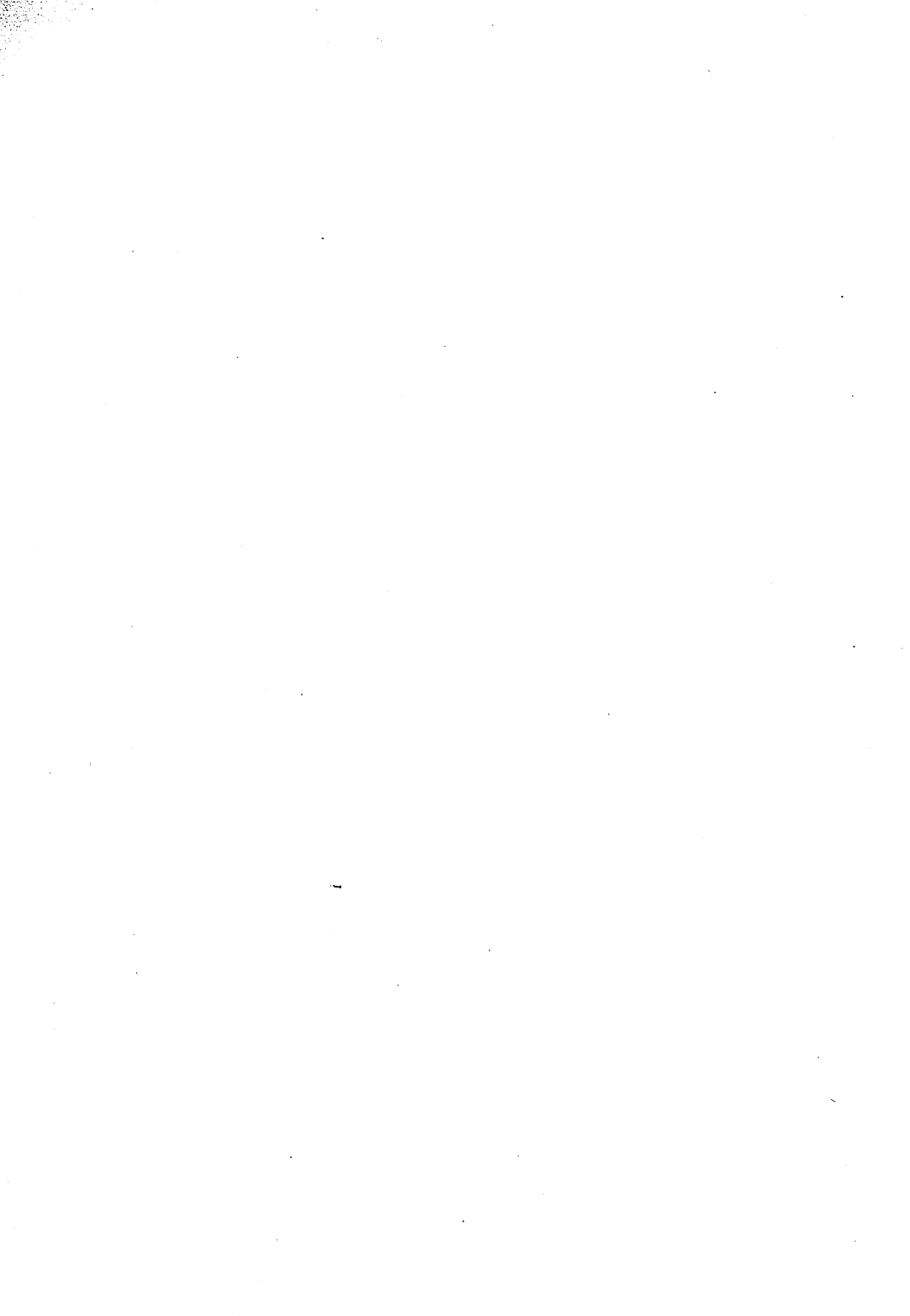
Les travaux du Séminaire *Hiroshima* n'auraient pu être menés à bien sans l'aide, infiniment précieuse, des institutions suivantes qui ont accepté d'y prêter leur concours :

Ambassade de France, Service Culturel - Documentation
Apollon Films
Les Artistes Associés
B.I.F.O. Films
Century Pictures
Cinémathèque de Belgique
Ciné Vog Films
Cobelciné
Columbia Films
Cercle de l'Union des Anciens Etudiants de l'U.L.B.
Gaumont
Mercury Films
Ministère de l'Education nationale et de la Culture
Service Cinématographique
Ministère du Travail
Commissariat Général à la Promotion du Travail
Progrès Films
Royal Films
Service National des Ciné-Clubs
Standard Films
Universal Films
Warner Bros

Les photos extraites du film *Hiroshima, mon amour* nous ont été aimablement prêtées par la maison de distribution Ciné Vog Films.

L'Institut de Sociologie leur adresse l'expression de sa reconnaissance.

« HIROSHIMA, MON AMOUR » FACE AU PUBLIC



ASPECTS SOCIOLOGIQUES DE LA GENESE DU FILM

par Edgar MORIN

Du point de vue de la production, *Hiroshima, mon amour* s'inscrit dans l'histoire d'une petite société productrice, la société ARGOS, dirigée par deux producteurs associés et fondée en 1949 avec l'intention de se lancer dans le court-métrage. La société n'ayant pas à l'origine les moyens de réaliser de longs-métrages, il s'agissait de produire des courts-métrages d'un niveau suffisant pour obtenir le maximum d'« aide à la qualité ». Les producteurs avaient deux préoccupations, l'une étant de favoriser l'éclosion d'un art nouveau, l'autre d'appuyer une ligne — disons « progressiste » — qui se manifesterait par le contenu social ou idéologique du film. Les premiers films produits par ARGOS sont significatifs : films d'art comme *Fêtes Galantes* sur Watteau ou *Cœur d'amour épris* d'après les miniatures du XV^e siècle, ensuite *Les désastres de la guerre* de Pierre Kast et Grémillon, œuvre où se trouvent liés le thème artistique et le thème progressiste puisque c'est un film sur l'œuvre de Goya qui prenait une signification particulière en période intense de guerre froide. ARGOS produit encore *La Joconde*, *Dimanche à Pékin*, le film d'Ado Kirou *La Déroute*, enfin des films de metteurs en scène, anciens ou nouveaux, chez lesquels on sent une ligne commune non conformiste et la volonté de ne pas se plier absolument aux goûts du public.

C'est dans ce cadre qu'est né *Nuit et Brouillard*. Le sujet en est venu un peu extérieurement, ARGOS ayant été contacté par le responsable de la commission d'étude de la deuxième guerre mondiale, commission officielle dont une section étudie plus particulièrement les camps de concentration. M^{me} Olga Wormser, qui travaille dans cette section, connaissait Alain Resnais et est intervenue pour qu'on lui confie un film sur la déportation. Vint ensuite une subvention officielle du Ministère des anciens combattants, quelques fonds français récoltés par différents moyens, et une aide de la Pologne, la fédération des déportés politiques polonais couvrant tous les frais de prise de vue directe à Auschwitz (la partie du film en couleurs) et les frais de séjour en Pologne. Le film revint à peu près à dix millions — ce qui est assez important pour un documentaire — sur lesquels le producteur a dû couvrir un risque de production de six millions environ. Resnais, à cette époque, était considéré par les directeurs d'ARGOS comme une valeur sûre et ils étaient heureux de lui faire travailler un sujet important : « Pour nous, m'ont-ils dit, c'était déjà le maillot jaune. » *Nuit et Brouillard* eut un sort assez étrange. Il faillit

d'abord ne pas voir le jour (un peu comme *Les statues meurent aussi*), et comme il finit quand même par voir le jour, le bruit fait autour de lui l'a en définitive beaucoup aidé. Il avait été choisi comme numéro un par la commission de sélection du festival de Cannes, puis la commission du festival s'y est opposée, le Ministère des affaires étrangères — ou du moins ce que l'on a pensé être le Ministère des affaires étrangères — a apporté un avis défavorable, on a pensé que l'Allemagne était contre, l'Allemagne n'était pas contre... Bref, je vous fais grâce de tous les incidents festivaliers. Toujours est-il que ce film s'est imposé à l'attention non seulement en France, mais sur un plan international, et qu'il est même passé à Berlin en y suscitant une émotion, une attention extraordinaires. Projeté dans le cadre du Congrès de la liberté et la culture, il a causé en Allemagne une grosse impression. C'est un film où Resnais révélait ses qualités de metteur en scène en faisant sans doute le film le plus parfait qu'on puisse faire sur un tel sujet, trouvant une unité parfaite avec le texte admirable de Cayrol et la musique d'Eisler.

A la suite du succès moral, esthétique et aussi financier obtenu par *Nuit et Brouillard*, ARGOS songea à confier à Resnais son premier long-métrage. Il le voyait dans un cadre surtout documentaire et pensait que Resnais serait inspiré par un sujet qui, s'insérant dans une situation politique et internationale donnée, pourrait jouer un rôle « salubre » et « progressiste ». C'est alors qu'intervint au niveau de la production un petit événement que, sans entrer dans les détails technico-financiers du système de production qui en France est particulièrement subtil et raffiné, je vais essayer de vous préciser. La société COMOFILM, qui était un satellite d'ARGOS pour des raisons que je ne développerai pas ici, est passée à une société qui s'appelle PATHE OVERSEAS constituée pour favoriser le commerce du film entre le Sud-Est asiatique et la France. PATHE OVERSEAS représentait de plus à Paris un des trusts les plus importants du cinéma japonais et percevait, étant donné son rôle de diffusion du film français à l'extérieur, une subvention du Centre national de la cinématographie. PATHE OVERSEAS qui n'était pas encore producteur à cette époque (fin 57, début 58) et COMOFILM, qui vient de passer à PATHE OVERSEAS, décident de fonder un département de production, COMO étant téléguider par l'équipe d'ARGOS. C'est à ce moment que se situe la recherche d'un sujet Resnais. Le moment est difficile. C'est la période pré-nouvelle vague, le marché est encore entre les mains des distributeurs. La grande force économique est concentrée dans la distribution. Les distributeurs contrôlent tout et font peser leurs exigences sur la production et sur l'exploitation, imposent le *star-system*. Ils refusent d'avancer de l'argent quand un film ne leur semble pas présenter des garanties de succès, et pour eux les garanties de succès résident dans un certain type d'intrigue, un certain type de scénariste, un certain type de metteur en scène et un certain nombre de stars éminemment rentables. Dans cette période donc, où *Les Amants* ne sont pas encore sortis et où *Le Beau*

Serge n'est pas encore distribué, il est difficile pour un producteur d'obtenir ce qui, pour lui, est en général pré-déterminant, c'est-à-dire une participation au financement, un à-valoir.

L'entrée de COMOFILM à PATHE OVERSEAS fait germer l'idée que le Japon pourrait peut-être assurer lui-même le pré-financement. C'est alors la recherche d'un sujet qui pourrait intéresser le Japon, d'un sujet valable pour une co-production franco-japonaise qui ne serait pas tout à fait *Madame Butterfly* et qui pourrait en même temps intéresser l'opinion de nombreux pays. Un précédent existe avec *Nuit et Brouillard* et l'orientation du sujet se dessine vers une condamnation des armes thermo-nucléaires. Le sujet se cristallise sur l'horreur atomique et sur Hiroshima, et Resnais accepte d'y travailler. Il travaille pendant trois mois, au début de l'année 1958 sur un scénario de type documentaire avec l'aide d'un intellectuel cultivé qui a passé un certain temps au Japon dans le cadre de l'U.N.R.R.A. Le travail n'avance pas. Resnais sent qu'il retombe sans cesse sur *Nuit et Brouillard*, et décide alors de faire un film de fiction. Là non plus cela n'avance pas beaucoup. Resnais décide qu'il a besoin d'un regard, et d'un regard de femme, et il demande une femme scénariste. A ce moment les producteurs disent : « Françoise Sagan ? » Resnais répond « On peut toujours voir... ». Mais l'hypothèse Sagan n'aboutit pas parce qu'à deux rendez-vous, les producteurs attendent en vain, dans un bar élégant, la charmante écrivain. Resnais suggère alors deux noms : Simone de Beauvoir et Marguerite Duras, et laisse entendre que l'idée de Duras le séduirait davantage. Les producteurs se disent : « Beauvoir, c'est un peu intellectuel, c'est le deuxième sexe... Marguerite Duras c'est beaucoup plus féminin ». Et le contact est pris avec Marguerite Duras. C'est un écrivain que Resnais admire beaucoup. Il lui demande d'abord de faire non pas un scénario, mais un roman, il lui demande de faire ce qui lui passe par la tête, mais il lui demande aussi le rythme de *Moderato Cantabile*. Resnais quittant le documentaire et abordant le film interprété sent qu'il veut faire quelque chose de nouveau, briser le carcan des moyens cinématographiques classiques, et ce qui le frappe beaucoup à cette époque, c'est l'inspiration palmodique de Marguerite Duras. Duras écrit son scénario, en collaboration constante avec Resnais, et celui-ci est présenté au distributeur-producteur japonais Nagata, qui est d'ailleurs un producteur aux moyens immenses, qui produit cent films par an, des films de série commerciaux, mais aussi les films de Mizoguchi à qui il a donné carte blanche. Sur ce scénario auquel évidemment il ne comprend rien — comme c'est souvent le cas fort heureusement — le producteur accepte de prêter de l'argent. Il n'accepte cependant pas d'être coproducteur, c'est-à-dire qu'il avance une somme équivalente à douze millions de yens qu'ARGOS doit rembourser après dix-huit mois. Grâce à cette avance, le film a pu être terminé et obtenir la prime à la qualité qui est un moyen important pour les producteurs de boucler leur budget. Le film, comme il arrive

souvent, a été tourné avec dépassement considérable sur les prévisions, et pourtant c'est, par rapport aux films courants, un film bon marché. Les conditions de tournage au Japon sont à peu près ce qu'elles étaient en France avant guerre : très bon marché, travail de nuit et de jour, etc. D'ailleurs ce film a été tourné en dix-sept jours pour la partie d'Hiroshima à raison de dix-sept heures par jour, conditions paraît-il normales au Japon. Le film a été tourné pratiquement en décors naturels à Hiroshima et pour la partie française à Nevers et à Autun en douze jours et en équipe réduite. Au total, c'est un film qui a été tourné en un temps extrêmement rapide : pratiquement moins d'un mois.

Le montage lui-même fut pressé par la nécessité. Le producteur tenait absolument à ce que le film soit prêt pour le festival de Cannes. Pour ARGOS, il était clair que si le film n'était pas présenté au festival et s'il n'y avait un prix, ce serait un désastre financier. Seul le rententissement du festival pouvait donner à un tel type de film une audience qui assure sa rentabilité. Mais il y eut alors le petit drame de la commission de sélection. La commission désignait trois films alors qu'il en fallait deux : *Les quatre cents coups*, *Orfeu Negro* et *Hiroshima, mon amour*. Elle ne tranchait pas. Le ministre Malraux lui-même n'a pas tranché, mais il aurait dit une phrase dont s'est beaucoup servi à ce moment-là le producteur : « *Hiroshima* est le meilleur des trois ». Selon d'autres témoins, Malraux aurait simplement, en parlant du film, fait un geste significatif qu'il n'aurait pas fait pour les autres. Toujours est-il que les producteurs ont beaucoup utilisé l'opinion de Malraux, opinion réelle, exagérée ou non réelle, peu importe, c'est un point d'histoire qui nous intéresse peu. Les objections vinrent alors du côté du festival et *Hiroshima, mon amour* n'a pas été sélectionné. Les objections disaient : « C'est un film qui va déplaire aux U.S.A. parce qu'on montre une bombe américaine. » Aussitôt les producteurs le projetèrent au Conseil culturel de l'Ambassade des Etats-Unis, qui dirent : « Aucune objection, c'est vrai après tout, c'est bien nous qui avons lancé la bombe d'Hiroshima. » Les producteurs ont utilisé comme argument l'accord des Américains, à quoi il leur fut répondu que de toutes façons le film avait des caractères politiques, qu'il était incompatible avec la cinquième République, etc. Il y eut alors une véritable lutte du producteur pour prévenir une interdiction à l'échelle gouvernementale. Toujours est-il que, sous la pression de l'opinion, on a passé le film à Cannes, hors festival, en remplacement d'un film soviétique qui avait fait défection.

Ce fut le succès que vous savez. Tout le monde en a parlé. *Hiroshima* a eu en France un succès initial, du moins dans les salles d'exclusivité, et dans les contrats à l'étranger ce fut un succès foudroyant.

Voici donc en gros les conditions dans lesquelles est né *Hiroshima, mon amour*. Lorsqu'on veut analyser les conditions de création et de production d'un film, on découvre des éléments de nature absolument contingente. Il y

a, dans le monde du cinéma, des centaines de projets avortés. La proportion d'avortements est beaucoup plus grande dans le cinéma que dans la vie réelle. Le film a toujours plusieurs visages potentiels et virtuels — on passe d'un scénariste à l'autre, d'une vedette à l'autre — et il semble que son visage définitif soit le fruit du hasard. Nous voyons bien que ce film aurait pu ne pas être un film de Marguerite Duras et Alain Resnais, nous voyons qu'il aurait pu ne pas exister en tant que tel et être un documentaire, nous voyons toute une série d'éléments qui auraient pu provoquer la naissance d'un autre film.

Nous voyons bien, par exemple, que la part de Marguerite Duras était très importante dans la mesure où elle produisait librement son scénario à partir de sa thématique romanesque propre. Tout ceci nous montre qu'*Hiroshima, mon amour* est le résultat d'une série de hasards, que la qualité propre d'*Hiroshima* est contingente, qu'elle n'était pas nécessaire, qu'elle n'était pas inscrite. Le film tel que nous le connaissons ne peut pas être déduit des conditions sociologico-économiques et historiques dans lesquelles il est né, mais nous voyons bien cependant qu'il est conditionné. Nous voyons bien qu'un tel film avait le plus de chances de sortir chez un petit producteur attaché depuis quelques années à un effort original, effort qui n'avait pu s'exprimer jusque-là que dans le court-métrage, et de plus ayant des préoccupations de caractère idéologique ou progressiste. Mais il a fallu, et je crois qu'il est important de le noter, un élément extérieur à la production française pour que le film puisse naître. Il a fallu l'accord d'un grand producteur japonais dirigeant un véritable trust mais ayant en même temps son grain de folie, il a fallu que des éléments aberrants interviennent dans la mécanique normale de la production et de la distribution française. Il le fallait du moins à l'époque. Un an plus tard, au moment de la nouvelle vague, ce n'aurait peut-être pas été absolument nécessaire. Aujourd'hui, un jeune peut, sur sa bonne mine, ses projets, son ardeur, son ambition et son côté « génie en puissance » obtenir plus facilement des crédits non seulement des producteurs, mais même des distributeurs. Les possibilités sont donc aujourd'hui plus ouvertes sur le marché français, mais il faut penser que dans le cinéma comme dans tout ce qui est du domaine de la culture de masse, les effets de saturation sont très rapides. La formule « nouvelle vague » produit une multiplication de jeunes vagues qui créent un effet de saturation, et il est probable qu'après l'effondrement financier de quelques films le *star-system* reprendra le dessus en essayant de réintégrer, d'adapter à lui quelques-uns des éléments de la nouvelle vague.

ANALYSE DES CRITIQUES

par Andrée GERARD-LIBOIS

La petite bombe du Festival

Film hors-série, hors catégorie, s'écartant délibérément des normes de la production courante, comment *Hiroshima, mon amour* allait-il rencontrer le public ? Et comment tout d'abord allait-il être reçu par ceux qui — pour les films du moins qui n'ont pas d'autres atouts commerciaux — jouent le rôle de leaders d'opinion : les critiques et les célébrités ?

Dès la sortie hors compétition au Festival de Cannes, le film provoque dans les milieux festivaliers des réactions passionnées : mépris irrité de quelques officiels, enthousiasme sincère et parfois délirant des jeunes cinéastes de la nouvelle vague.

- « *Les archanges avaient l'aile basse* », titre Paris-Presse.
- « *C'est de la m...* », déclare Marcel Achard, président du Jury.
- « *Le plus beau film que j'aie vu depuis 500 ans* » (Claude Chabrol).
- « *J'ai horreur de ça. J'aime les choses sincères, point fabriquées* » (Raoul Lévy, producteur de Brigitte Bardot).
- « *L'œuvre d'un authentique génie* » (Max Favaletti).
- « *Un bouleversant poème* » (Micheline Presle).
- « *Un film qui fait faire un bond au cinéma* » (Louis Malle).
- « *Resnais est en avance de dix ans sur tout le monde... Les plus hauts sommets de la poésie cinématographique* » (Raymond Rouleau).
- « *Après avoir vu Hiroshima, il va être impossible de faire des films de la même manière* » (François Truffaut).
- « *Un film merveilleux, qui oublie complètement le public* » (Jean Cocteau).

Le public, si on en croit les reportages, attend, et fait au film « *un accueil réservé et déconcerté* ».

Entre les extrêmes, quelques cinéastes chevronnés manifestent un intérêt raisonnable et bienveillant.

- « *C'est un film qui ouvre des portes* » (Georges Clouzot).
- « *Il est providentiel pour le cinéma que les jeunes puissent faire des films et qu'ils continuent* » (Jacques Becker).
- « *Les jeunes méritent d'être loués* » (Jean Delannoy).

L'atmosphère, cependant, est survoltée et la grande presse s'en mêlant il devient évident qu'il y aura une « affaire Hiroshima ».

- « *Cannes se bat pour un film français* » titre Paris-Presse.
- « *Orage à Cannes pour ces amants tragiques* » (France-Soir).

« TU N'AS RIEN VU A HIROSHIMA ! »

- « Hiroshima, mon amour *déchaîne les passions de la Croisette* » (Paris-Presse).
- « Hiroshima, mon amour *déclenche les controverses* » (L'Aurore).
- « Hiroshima, le film le plus scandaleux et le plus discuté de tout le festival » (Libération).

Quant aux critiques professionnels, ils se divisent rapidement en deux camps et, de part et d'autre, semblent perdre quelque peu leur sang-froid.

Entre les deux, une faible minorité de « réservés », de « déconcertés » qui finiront pour la plupart par rallier le camp des plus forts : celui des pro-hiroshimiens.

- « Languissant, ennuyeux et d'une prétention insoutenable » (Stève Passeur dans L'Aurore).
- « Film wagnérien, prétentieux et phraseur. Le cinéma n'y trouve pas son compte » (Baisine).
- « Des amants de pacotille, jérémiards et complexés » (M. Cianta dans Paris-Journal).
- « ... écrit dans une langue amphigourique, prétentieuse, incroyable, encombrée de fausse poésie et de philosophie pesante » (Louis Chauvert dans Le Figaro).
- « Une œuvre admirable, pure, hors de toute comparaison » (Paul Giannoli dans Paris-Presse).
- « Le film le plus étonnant, le plus déroutant, le plus admirable... Une grande leçon de cinéma » (Samuel Lachize dans L'Humanité).
- « La maîtrise d'Alain Resnais est sublime » (Georges Sadoul dans Les Lettres Françaises).
- « On sort de la projection subjugué, fasciné, bouleversé d'angoisse, ébloui de tant de maîtrise et d'intelligence » (Jacqueline Michel dans le Parisien Libéré).
- « Fulgurant, terrifiant, plein de douceur, de tendresse et de désir... Il ne s'agit pas ici de faire la critique, dix pages n'y suffiraient pas » (J. Doniol-Valcroze dans France-Observateur).

Bref, si *Hiroshima, mon amour*, ne remporte pas à Cannes de récompense officielle, il y suscite des controverses qui lui font la plus efficace des publicités. Lorsque le film fait son apparition un mois plus tard sur les écrans parisiens et bruxellois, il n'arrive pas paré du prestige de quelque palme d'or, mais il est bien davantage : il est un événement.

Qu'ont-ils vu à Hiroshima ?

Les lampions éteints et la fièvre festivalière refroidie, les critiques se trouvent seuls devant leur feuille blanche et se mettent à faire leur métier. Ils voient ou revoient le film, ils tentent d'analyser, d'expliquer, de comprendre. Le délire devient ferveur et l'hostilité se tempère de quelques hésitations.

Qu'ont-ils vu à Hiroshima ? C'est ce que nous avons essayé de savoir en analysant une cinquantaine de critiques parues dans la presse belge et parisienne. Nous nous sommes limités aux articles de journaux quotidiens et hebdomadaires, négligeant volontairement les études plus ou moins savantes parues

LES CRITIQUES

dans les revues spécialisées et dont l'influence sur l'opinion est beaucoup plus limitée, sinon plus profonde.

Contrairement aux intentions premières des producteurs et venant infirmer les inquiétudes officielles, le contenu idéologique du film semble avoir été peu perçu et en tout cas n'a provoqué qu'un petit nombre de controverses ou de critiques. Nous y reviendrons plus loin.

Il est intéressant de relever les thèmes qui reviennent le plus fréquemment sous la plume des critiques et de noter leur fréquence.

Un film important

Trente-trois articles sur cinquante mentionnent expressément qu'il s'agit d'un film important. Par « important » ils entendent généralement, et quelles que soient par ailleurs leurs réserves, « un film qui fera date dans l'histoire du cinéma », un film qui fait preuve d'audace, un film nouveau, exceptionnel, voire « choquant » ou « scandaleux ».

« Un film peut-être déconcertant, mais à coup sûr extraordinaire » (Jean de Baroncelli dans *Le Monde*).

« Une œuvre nouvelle et forte (G. Sadoul dans *Les Lettres Françaises*).

« Alain Resnais a-t-il du génie, Hiroshima, mon amour, est-il un chef-d'œuvre ? Je n'en sais fichtrement rien du tout, ni ceux qui le proclament d'une voix biblique. Le snobisme, le public et le temps décideront. Ce que je sens, ce que je sais, c'est qu'il s'agit à coup sûr de quelque chose de très important, peut-être pas d'une grande œuvre mais d'un grand choc, d'une sacrée secousse » (G. Michaux dans *Pourquoi Pas ?*).

« C'est incontestablement quelque chose de nouveau et d'admirable — dans le sens premier du terme, digne d'admiration, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il entraîne d'adhésion totale » (P. Thonon dans *L'Echo de la Bourse*).

« Je tiens ce film pour un impérissable chef-d'œuvre, pour ce que le cinéma nous a donné de plus neuf, de plus fort, de plus hardi, de plus important depuis pas mal de décennies » (Jep, dans le *Journal de Charleroi*).

Certains critiques n'hésitent pas à chercher leurs références dans les plus grands noms de la littérature, de la musique ou de la peinture.

« Alain Resnais pose, en termes de cinéma, les préoccupations esthétiques modernes des autres arts » écrit Jean Douchet dans *L'Express*, et il évoque Klossowsky, Stravinsky, Picasso et Braque.

« Après Hiroshima, mon amour, nous autres, romanciers, qu'allons-nous devenir ? s'écrit François Régis Bastide dans *Arts*, et dans un article passionné il évoque Proust, Joyce et Faulkner.

Un film littéraire, intellectuel

27 critiques sur 50 consacrent de nombreuses lignes à commenter l'aspect « littéraire » ou intellectuel du film, soit pour lui en faire un reproche de principe, soit pour saluer ou critiquer l'apport de Marguerite Duras, soit pour mettre en évidence l'intelligence du réalisateur.

8 auteurs manifestent un enthousiasme sans réserve pour le texte, 13 lui sont franchement hostiles, les autres font des commentaires en sens divers, tous en parlent.

« Un film qui s'adresse, dans une forme nouvelle et inattendue, au cœur comme à l'intelligence. Film teinté d'intellectualisme ? Peut-être. Mais comment ne pas aimer cela puisqu'il s'agit avant tout d'une poésie de combat... » (Samuel Lachize dans *L'Humanité*).

« C'est une œuvre qui ne parle au cœur que par l'intermédiaire de l'intelligence. »

« Le film d'Alain Resnais vient de l'esprit et atteint l'esprit. Alain Resnais a fait un film « intellectuel »... Alain Resnais a montré une grande intelligence de son métier » (Denis Vincent dans *L'Express*).

« Un film intelligent, racé, stylé... Mais on lui en veut d'avoir soumis le cinéma à la littérature » (*La Métropole*).

« C'est le triomphe d'un certain maniérisme intellectuel » (J. Bertrand dans *La Lanterne*).

« Un commentaire surplombe les images. Il est très simple, très beau, infiniment littéraire » (Yvon Toussaint dans *Le Soir*).

« On lui reprochera peut-être d'être trop littéraire à cause précisément de l'admirable commentaire de Marguerite Duras, mais jamais un texte n'a aussi bien « collé » au déroulement des images » (*La Wallonie*).

« Le texte de Marguerite Duras épouse merveilleusement l'action, les retours en arrière, l'alternance du souvenir et de la réalité. On y relève des banalités (voulues, vraies), des répliques brillantes, des phrases déchirantes sous leur apparente innocence, des répétitions systématiques qui évoquent le fameux poème A cinq heures du soir de Lorca » (Jep dans *Le Journal de Charleroi*).

« On doit ce dialogue artificiel, faux, assommant, crispant à Marguerite Duras » (M. Ciantar dans *Paris-Journal*).

« Le début du film est excellent, atroce mais humain, la suite pétrie d'intellectualisme, artificielle... Le commentaire-dialogue est parfaitement inaudible, agaçant comme un grincement de scie » (M.J. dans *La Dernière Heure*).

« Scénario et dialogue sont de M^{me} Marguerite Duras qui, impuissance, pré-tention ou personnalité, ne sait rien dire comme tout le monde » (Georges Michaux dans *Pourquoi Pas ?*).

« Commentaire terriblement envahissant, fatigant dans son ton de mélodée lyrique aux perpétuelles répétitions... il encombre l'écran de manière monotone et abusive. » (Pierre Thonon dans *L'Echo de la Bourse*).

« Il y a, hélas, dans Hiroshima d'autres sentences écrites en style boulevardier. La voix nous ravissait en parlant comme Paul Eluard. Elle se met soudain à dire des mots d'auteur dignes de Sacha Guitry... » (Georges Sadoul dans *Les Lettres Françaises*).

« Hiroshima rejoint l'art du roman. On ne saurait nier l'apport décisif, en l'occurrence, de Marguerite Duras, auteur du scénario original et des dialogues. Ceux-ci jouent un rôle essentiel... Le texte est très beau, mais fort littéraire, presque intellectuel. » (*La Libre Belgique*).

Un grand metteur en scène

Sur les 50 critiques observées, 23 consacrent un commentaire élogieux à la mise en scène et certains en soulignent les qualités exceptionnelles.

Aucune critique entièrement négative. Pour les plus grands adversaires du film, le travail d'Alain Resnais est « *inégal avec distinction* » ou « *un ratage somptueux* ».

« M. Resnais n'est pas responsable et le meilleur illustrateur du monde eût été bien en peine de trouver des images suffisamment explicites pour vaincre ce brouillard intellectuel. » (Louis Chauvet dans *Le Figaro*).

Les éloges, peu prodigues de commentaires précis ou d'analyse, soulignent le plus souvent la maîtrise, le rythme et la poésie des images et décernent à Resnais un brevet de « langage cinématographique ».

« Soulignons les qualités techniques du film d'Alain Resnais, son mode original d'expression purement cinématographique, la poésie de ses images, sa caméra qui saisit des objets vivants et réels sans fard aucun et sans trucage, le rythme extraordinaire... » (Samuel Lachize dans *L'Humanité*).

« La maîtrise d'Alain Resnais est sublime. Tout ce qu'elle touche, objet, architecture, créature, parole, document, elle le transforme en diamants. Jamais depuis Dreyer une telle vigueur... Il domine sa génération par-delà les tendances et les tempéraments. Le grand homme ! » (Georges Sadoul dans *Les Lettres Françaises*).

« Cette conception quasi musicale du récit cinématographique n'est pas nouvelle... mais Resnais l'utilise d'une manière si magistrale qu'il semble ouvrir d'un coup de poing une porte jusque là entrebâillée. » (Jean de Baroncelli dans *Le Monde*).

« Resnais a utilisé avec une maîtrise incomparable une langue qu'il parle couramment et il a découvert une forme de conjugaison dont la concordance des temps devient un art subtil. » (Jacqueline Michel dans *Le Parisien*).

« Un tel film renvoie à un talent majeur. » (*La Libre Belgique*).

« Un langage accompli et merveilleusement équilibré. » (Paul Davay dans *Les Beaux-Arts*).

« Cette liaison rythmique que Resnais a établie entre tous les éléments de son œuvre révèle chez ce réalisateur un sens profond des rapports entre le son et l'image, ce « sens filmique », dont Eisenstein a défini les principes... » (Marcel Smeets dans *Le Monde du Travail*).

« A l'intérieur de chaque séquence, les plans se succèdent dans une harmonie et un rythme exemplaires, créant une chose de beauté au-delà même de leur signification. » (*La Relève*).

Plusieurs critiques, enfin, mettent en évidence l'unité parfaite du texte et de l'image, tandis que d'autres voient dans l'abondance du texte un signe d'impuissance.

« Le texte et l'image jouent un contrepoint savant, ou plutôt inspiré car Resnais est tout le contraire d'un formaliste. » (*La Relève*).

« Un prodigieux montage où les rythmes du dialogue, des bruits, de la musique, des images tour à tour s'opposent et se confondent... » (Paul Davay dans *Les Beaux-Arts*).

La querelle du chaud-froid

Parmi les admirateurs mêmes du film, le degré de participation oscille entre deux extrêmes. Les critiques, ici comme partout ailleurs, ont tendance à considérer leur participation comme le thermomètre de la « chaleur humaine » du film. Selon qu'ils vibrent ou qu'ils restent froids, ils déclarent le film « bouleversant » ou « ennuyeux et froid ».

Parmi les 50 critiques, nous en trouvons 8 qui mettent en évidence la « chaleur » du film et 6 qui insistent au contraire sur sa froideur.

« *Cet amour-là semble de glace.* » (Michel Aubriant dans *Paris-Preise*).

« *C'est un travail de laboratoire qu'on doit à sa curiosité de regarder.* » (Joseph Bertrand dans *La Lanterne*).

« *Nous sommes placés dans une attitude de détachement objectif et toute notre attention est centrée sur l'étude clinique...* » (Marcel Smeets dans *Le Monde au Travail*).

« *... le peu d'émotion du film, son refus de toute chaleur : les héros vivent, moins qu'ils ne méditent sur leurs sentiments de façon abstraite.* » (*La Libre Belgique*).

et par ailleurs :

« *Un film chaleureux...* » (Samuel Lachize dans *L'Humanité*).

« *Un film qui vous étouffe et vous envoûte et dont on sort rompu comme après un terrible et merveilleux voyage.* » (Jean de Baroncelli dans *Le Monde*).

« *Hiroshima vous envoûte dès ces premières images... Ce film est sorcier.* » (Georges Sadoul dans *Les Lettres Françaises*).

« *Un film bouleversant, d'une fascinante beauté.* » (Yvon Toussaint dans *Le Soir*).

Un poème

Les mots « bouleversant », « fascinant », « déroutant » reviennent fréquemment sous la plume des critiques.

Que cela traduise un embarras devant une œuvre difficile à appréhender ou une émotion d'un caractère particulier, de nombreux critiques considèrent *Hiroshima mon amour* comme un poème.

18 le mentionnent expressément.

« *Cet admirable poème de l'écran.* » (J. Leirens dans *La Cité*).

« *Alain Resnais a composé un surprenant poème cinématographique en spéculant sur les interférences subtiles des mots et des images.* » (J. Bertrand dans *La Lanterne*).

« *Il semble que ce qui restera quand nous aurons tout oublié, ce sera le ton poétique de l'ensemble.* » (*La Métropole*).

« *A quoi bon démonter un poème, qu'il soit de Rimbaud ou de Resnais ?* » (Paul Davay dans *Les Beaux-Arts*).

Une construction révolutionnaire

10 critiques attirent l'attention sur la construction révolutionnaire de l'œuvre, en rendant hommage à son audace.

LES CRITIQUES

« Resnais ne respecte pas les normes traditionnelles, bouscule les conventions du récit cinématographique, invente une syntaxe nouvelle... » (Yvon Toussaint dans *Le Soir*).

« L'intérêt primordial réside dans la manière où le film est construit, décousu, sans ordre chronologique... » (Marcel Smeets dans *Le Monde du Travail*).

3 critiques reprochent à Resnais d'avoir mélangé les sujets.

« On ne fait pas deux films en un. » (M.J. dans *La Lanterne*).

et 5 regrettent la longueur et la lenteur de la dernière partie.

« C'est un lent déchirement que la séparation des deux amants... A force d'insister sur cette lenteur et cette horreur, Resnais a d'un rien dépassé la mesure. Et ce qui aurait dû être intolérable devient tout bonnement fastidieux. » (J. de Baroncelli dans *Le Monde*).

Un film à thèmes

On sait quelles étaient, au départ, les intentions des producteurs et comment celles-ci évoluèrent, Resnais décidant d'« engluier une histoire d'amour dans un contexte qui tienne compte de l'horreur de la guerre ». Comment les critiques ont-ils reçu le film, comment ont-ils perçu ses différents thèmes ?

Pour la plupart, *Hiroshima* est avant tout un film sur l'amour.

22 critiques y consacrent un long paragraphe, tandis que 14 critiques consacrent quelques lignes au thème de la guerre.

L'amour

« Ce film n'a qu'un sujet : l'amour... un amour fou, burlant, scandaleux, un amour-cri. » (Jacqueline Michel dans *Le Parisien*).

Cette phrase sera reprise par les distributeurs pour la publicité.

« Ce qui est neuf aussi, c'est qu'il s'agit bien d'un film sur l'amour, d'un film sur l'amour comme phénomène et non sur des amoureux comme tous les films, jusqu'à ce jour. » (Georges Michaux dans *Pourquoi Pas ?*).

Pour *Cinéma* et *Cinéma*, ce qui ne doit pas nous étonner, *Hiroshima* est « un hymne à l'amour » et « un plaidoyer pour l'amour ».

Pour Claude Mauriac dans *Le Figaro*, il est :

« le premier témoignage cinématographique d'une femme sur l'amour ».

La guerre

Pour Georges Sadoul, dans *Les Lettres Françaises*, le film

« respire et inspire l'horreur de la guerre ».

« Il suffit à Resnais de quelques plans pour hurler le plus violent réquisitoire qui soit contre la guerre. » (Jacqueline Michel dans *Le Parisien*).

« Le film est dégagé de toute haine sinon celle, implacable alors, de la guerre. » (Samuel Lachize dans *L'Humanité*).

« Film contre la guerre, sur l'amour que la guerre détruit. » (*Le Drapeau Rouge*).

« La première partie du film est une évocation d'Hiroshima, avec sa plaidoirie, non déguisée mais pessimiste, en faveur de la paix et de la suspension des essais atomiques. » (Marcel Smeets dans *Le Monde du Travail*).

Il semble que ce soit surtout la presse de gauche qui ait relevé dans le film une volonté de pacifisme militant.

Certains regrettent que le thème de la guerre ait été recouvert par le thème de l'amour.

« Le chef-d'œuvre d'Hiroshima, mon amour se détériore ainsi, à notre sens, à l'instant où l'équilibre des données contradictoires est rompu en faveur de l'amour. »
(P. Thonon dans *L'Echo de la Bourse*).

La mémoire

17 critiques relèvent dans *Hiroshima* une méditation sur la mémoire et l'oubli.

« Une tragédie de la mémoire », « c'est presque l'histoire d'une mémoire », « La dialectique de la mémoire et de l'oubli... », « La dérisoire impuissance de la mémoire ».

Et Jacques Doniol-Valcroze dans *France-Observateur* :

« C'est un film sur l'oubli et l'amour adulté : l'oubli de l'horreur et de l'amour ; l'oubli de l'oubli... »

Donnant à *Hiroshima, mon amour* une dimension philosophique, quelques critiques, 6 exactement, y ont vu une mise en évidence des contradictions de l'homme, la recherche d'une impossible unité.

« C'est la tragédie de l'impossibilité de l'union et de la plénitude de soi. C'est la victoire du morcellement, de la dissociation, du fragmentaire. Il est impossible d'être totalement un, car nous vivons dans l'instant et chaque instant nous condamne à la naissance mais aussi à la mort d'une partie de nous-mêmes. » (Jean Douchet dans *L'Express*).

« Le drame collectif nous introduit au cœur d'un drame particulier, car l'homme est ainsi fait qu'il s'engluie dans son drame personnel en même temps qu'il se sait concerné par les tragédies collectives. Et ce n'est pas la moindre de ses contradictions. » (*La Relève*).

Emmanuelle Riva plébiscitée

Le seul point sur lequel tous les critiques sont d'accord, à l'unanimité, c'est la qualité de l'interprétation, principalement celle d'Emmanuelle Riva. Une seule voix réticente la trouve « inégale ». Pour les uns, elle est « une médium prodigieuse », pour les autres « une présence étonnante », « une grande tragédienne », « une miraculeuse présence », « une révélation », « une excellente comédienne ».

En conclusion, si l'on pouvait faire le portrait-robot de ces critiques, on trouverait probablement le résultat suivant : *Hiroshima, mon amour* est un film important, nouveau, littéraire, intelligent, un poème sur les thèmes de l'amour et de l'oubli réalisé par un metteur en scène très doué et remarquablement interprété par une comédienne inconnue.

Critiques idéologiques

Il semble que le film n'ait pas provoqué de querelle idéologique. Beaucoup de critiques, nous l'avons vu, relèvent les thèmes de l'amour et de la guerre,

quelques-uns seulement pour s'insurger contre ce qui pourrait apparaître comme une prise de position.

Il semble que le manifeste de Marguerite Duras qui sert de préface à son scénario ait provoqué plus de réactions que le film lui-même. On sait qu'elle a déclaré : « On peut aimer n'importe qui, n'importe où, n'importe quand, le monde entier est sur ce point d'accord. C'est le propre de l'amour de choisir seul et d'être totalement étranger aux considérations sociales et historiques qui font les autres choix moins libres que le sien... L'amour a sa morale qui est la négation de la morale elle-même. »

Georges Sadoul relève cette « péremptoire affirmation médiocrement écrite » qui n'infirme en rien son jugement sur le film.

« Imaginons l'héroïne d'H. s'écrier « sais-tu bien qui je suis ? La chienne de Buchenwald ! ». Du coup éclate l'absurdité de la thèse élaborée par la scénariste. Aucun homme digne de ce nom ne continuerait d'aimer pareillement cette « n'importe qui ». Mais la jeune fille de Nevers ne fut ni tortionnaire ni dénonciatrice. Elle nous est présentée comme une innocente, un peu « folle de son corps. »

Timide critique de Pierre Thonon qui écrit dans *L'Echo de la Bourse* :

« Pourquoi faut-il que l'amour prenne de plus en plus le pas sur la guerre avec toute sa cohorte de confusions de valeurs que cela suppose et entraîne ? »

Joseph Bertrand dans *La Lanterne* est plus sévère :

« On pourrait épiloguer à perte de vue sur l'effarante confusion des valeurs que ce film abrite sous le couvert d'une mise en accusation de la guerre. Laissons, de côté l'aberration qui consiste à toujours considérer de parti pris le fait de Hiroshima comme un événement en soi détaché de tout contexte historique. Il est plus grave de voir une œuvre de cette importance justifier un amoralisme radical qui ne voit rien au-dessus des fantaisies épidermiques de l'égoïsme humain. Sans voir précisément que cet égoïsme de larves dans un cocon est le fondement même de la monstruosité. »

Deux critiques qui avaient espéré « une franche diatribe contre la première bombe atomique » regrettent que « malheureusement le sujet dévie et se transforme en une histoire indigeste et pathologique ».

Paul Davay, par contre, confère au film un contenu idéologique nettement positif :

« Hiroshima, mon amour, est une plainte déchirante et digne contre toutes les formes de contraintes inventées par la S.A. « Société ». »

Pour Georges Sadoul, nous l'avons déjà dit, *Hiroshima* « respire et inspire l'horreur de la guerre ». Il n'y voit aucune mise en question de la Résistance :

« Je n'ai pas vu autour de moi, à la Libération, les chefs de la Résistance ordonner de tondre ces filles-là »,

mais il ajoute :

« Si le film trouve monstrueux l'humiliation et le châtiement, il n'approuve pas pour autant le « péché de jeunesse ». On n'aurait donc pas raison de lui reprocher une mise en cause de la Résistance. »

A ces quelques remarques se bornent tous les commentaires de nature idéologique que nous ayons relevés dans les cinquante critiques étudiées.

« TU N'AS RIEN VU A HIROSHIMA ! »

Ajoutons que dans une interview accordée par Alain Resnais aux *Lettres Françaises* le 20 juin 1960, Michèle Firk a posé, très sereinement d'ailleurs, les questions qui auraient pu faire problème et auxquelles Resnais a apporté des réponses apaisantes.

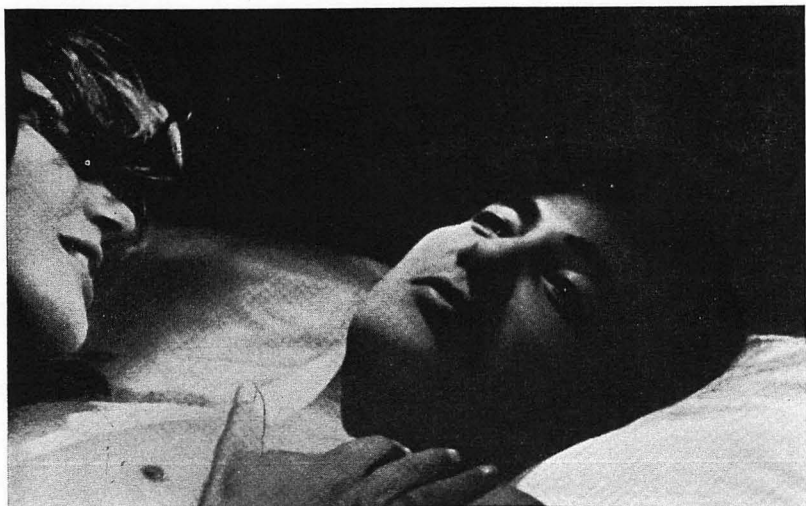
Il semble donc que sur le plan politique aussi bien que sur le plan moral, le film n'ait pas provoqué le scandale attendu. S'il a fait choc, c'est plus par sa nouveauté formelle que par son contenu.



Un film bouleversant.

Un travail de laboratoire.





L'amour...

... la guerre



LES LAURIERS

Voici la liste des prix qui ont été décernés à *Hiroshima, mon amour* :

- Prix de la Société des Ecrivains de Cinéma et de Télévision (en marge du festival de Cannes 1959).
- Prix de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (en marge du festival de Cannes 1959).
- Grand Prix annuel de l'Union de la Critique de Cinéma (Bruxelles 1959).
- Prix annuel de la Fédération socialiste des ciné-clubs récompensant le meilleur film social (Belgique 1959).
- Prix Méliès, décerné par l'Association Française des critiques de cinéma et Télévision (conjointement avec *Les 400 coups*).
- « Victoire 1959 » attribuée par les journaux *Le Figaro*, *Cinémonde* et *Le Film Français* après un référendum auprès des auteurs, scénaristes, metteurs en scènes, musiciens et techniciens du film. *Hiroshima, mon amour* se classe en tête des films français et Emmanuelle Riva en tête des actrices françaises. Le même référendum auprès des lecteurs confirme le choix pour le film, mais non pour l'actrice (il élit Jeanne Moreau).

COCINOR présente

EMMANUELE RIVA

dans

DEUX FOIS PRIME
AU
FESTIVAL DE CANNES
1959



HIROSHIMA MON AMOUR

Réalisation d'ALAIN RESNAIS

Scénario et Dialogues de MARGUERITE DURAS

Musique de Georges DELERUE et Giovanni FUSCO

Producteur délégué SAMY HALFON

Production : PATHÉ OVERSEAS-ARGOS FILMS-COMO FILMS-DAIEI COMPANY

DISTRIBUTION



*Extrait du dépliant publicitaire
de la maison de distribution française COCINOR...*

**Quelques éléments de la PUBLICITE PREVENTIVE
faite à Paris pour la sortie du film en première exclusivité**

HIROSHIMA, MON AMOUR

un film sur l'Amour
un amour fou, hurlant
un amour-cri !

HIROSHIMA, MON AMOUR

un film sur l'Amour
l'amour fulgurant,
terrifiant,
plein de douceur,
de tendresse
et de désir

HIROSHIMA, MON AMOUR

un film sur l'Amour,
l'amour qui foudroie
qui brave les lois
ignore les frontières
de l'espace
et du temps.
L'Amour...

... et de la maison de distribution belge CINEVOG

EMMANUELE RIVA
dans
**HIROSHIMA
MON AMOUR**
Un film de
ALAIN RESNAIS
Un amour plein
de douceur, de
tendresse, de désir!
**PRIMÉ
AU
FESTIVAL
DE CANNES**

Nouvelle
« Bataille d'Hernani »
Nouvelle
« Querelle des anciens
et des modernes »
au Festival Interna-
tional de Cannes 1959

DU COTE DU DISTRIBUTEUR ET DE L'EXPLOITANT

par Raymond RAVAR

Premier long métrage d'un réalisateur de courts-métrages suivi avec attention par les cinéphiles, mais totalement inconnu du grand public, sensation au Festival de Cannes qui consacre l'accession officielle des films et du système de production *nouvelle vague* au firmament du commerce cinématographique ⁽¹⁾, *Hiroshima, mon amour*, débute presque simultanément à Paris (10 juin 1959) et à Bruxelles (19 juin) sa carrière sur les écrans.

Un pré-générique fait mention des deux prix qui lui ont été décernés en marge du Festival : celui de la Société des Ecrivains de Cinéma et de Télévision et le Prix de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique.

La critique fait au film l'accueil que nous savons. La campagne publicitaire est conduite avec les affiches et les slogans ci-contre. Elle s'inspire largement des extraits de presse que nous avons analysés, empruntant aux journalistes des fragments de déclarations enthousiastes directement importés de la Croisette.

Voici les résultats de l'exploitation du film en première exclusivité à Bruxelles, Paris et dans les sept villes clés de la province française (Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Nancy, Strasbourg et Toulouse).

Bruxelles ⁽²⁾ : 18 semaines

2^e semestre 1959 : F.B. 1.556.000 10^e rang sur 42 films
du 1^{er} déc. 1958 au 3 déc. 1959 : F.B. 1.556.000 29^e rang sur 121 films

Le film a été repris trois semaines à Bruxelles, toujours en première exclusivité, à la suite de l'attribution du Grand Prix de l'Union de la Critique de Cinéma bruxelloise, en janvier 1960. Avec une recette de première exclusivité de 1.750.000 F (21 semaines) *Hiroshima* se porte, dans ces conditions, au 21^e rang (sur 121 films).

FRANCE ⁽³⁾

Paris	Pour la période 1958-1959		
	Nombre de semaines	Nombre d'entrées	Rang sur 150 films
	33	160.368	24 ^e

(1) Le Festival consacre en effet *Orfeu Negro* (Palme d'Or) et *Les quatre cents coups* (Prix de la mise en scène). Les réalisateurs « nouvelle vague » deviennent un produit recherché sur la Croisette.

(2) *La Cinégraphie belge* - Bruxelles - Spécial fin d'année 1959.

(3) *Le film français* - Paris - Spécial Hiver 1959-1960 - n^o 817-818.

	Pour la période 1958-1959		
	Nombre de semaines	Nombre d'entrées	Rang sur 150 films
Villes-clé de province	13 + 3 jours	95.532	51 ^e
Paris + villes-clé de province	49 + 3 jours	255.900	36 ^e

Le rang est conféré par rapport à 150 films ayant dépassé 100.000 entrées pour le total de l'exclusivité Paris-Villes-clé de province.

A Bruxelles, sur 121 films projetés en première exclusivité pendant l'année 1959 :

- 1 film a dépassé les 5 millions (*Les Tricheurs*).
- 4 films ont dépassé la cote des 3 millions (*Certains l'aiment chaud*, *Les Grandes Familles*, *Babette s'en va-t-en guerre*, *Au risque de se perdre*).
- 12 films ont dépassé 2 millions.
- 37 films ont dépassé 1 million.

Hiroshima, mon amour se classe en 12^e position parmi ceux-ci (29^e sur l'ensemble des 121 films) derrière notamment *Les Amants* (19^e), *Les Dragueurs* (20^e), *Le Miroir à deux faces* (20^e), *La Famille Trapp en Amérique* (24^e), *La Grande Illusion* (seconde exclusivité : 28^e), et avant *Les Cousins* (32^e), *Marie Octobre* (35^e), *Le Septième Sceau* (39^e), *La Loi* (40^e), *L'Auberge du Sixième Bonheur* (42^e), *Bobosse* (45^e), *Les Quatre cents Coups* (49^e).

L'exploitation d'*Hiroshima, mon amour* à Bruxelles a constitué un incontestable succès. La cote 1 million et demi est enviée par les distributeurs et considérée comme plus que satisfaisante.

Il en est de même à Paris où 150.000 spectateurs constituent un chiffre plus qu'honorable. Le record pour la période considérée y est également détenu par *Les Tricheurs* (550.000 spectateurs à Paris, 380.000 dans les villes-clé) et les *Dix Commandements* (526.000 à Paris, 408.000 dans les villes-clé) (4).

La position du film se dégrade cependant fortement dans les villes-clé de la province française : sur les 150 films considérés, il saute de la 24^e à la 51^e place.

Nous ne possédons pas les résultats d'exploitation de la province belge.

L'appréciation de la firme Ciné-Vog, distributrice du film en Belgique, est cependant importante : elle considère l'exploitation du film comme un bon succès moyen dans les grandes villes et un échec dans les petites agglomérations.

Un sondage écrit quant aux résultats de l'exploitation du film a été mené auprès d'une cinquantaine de directeurs de salles, en dehors de Bruxelles. Seuls deux d'entre eux ont répondu à nos questions.

(4) *Les Cousins*, *Marie Octobre*, *La Loi*, *L'Auberge du 6^e Bonheur*, et *Les quatre cents Coups* dépassent *Hiroshima* pour l'exploitation Paris-Villes-clé de province.

DISTRIBUTEURS ET EXPLOITANTS

A Anvers, métropole de 300.000 habitants, le film a été projeté trois semaines et vu par 11.000 spectateurs, résultat du même ordre qu'*A bout de souffle*, de Godard. *En cas de malheur* (Gabin) a tenu six semaines avec un total de 39.000 spectateurs, et un film réputé dur, difficile, intellectuel par la direction de la salle, *La tête contre les murs* (Franju), deux semaines avec 8.000 spectateurs.

Seilles (4.500 habitants) ⁽⁵⁾, petite agglomération mosane entre Namur et Liège, a projeté le film quatre jours devant cent spectateurs chaque jour. *En cas de malheur* y a été vu trois jours par 330 spectateurs quotidiens et *Les Nus et les morts* (Raoul Walsh) film dur, difficile, intellectuel, projeté dans la même salle, trois jours avec 100 spectateurs quotidiens.

Ces deux directeurs de salles ne considèrent l'exploitation d'*Hiroshima* ni comme un échec, ni comme un succès, mais comme un succès moyen.

Elargissons notre horizon. Succès ou échec pour les distributeurs étrangers ?

- | | |
|------------------|---|
| Pays-Bas | : Succès
distribué dans cinq grandes villes. |
| Allemagne | : Succès
plus grand dans les grandes villes.
Les autorités religieuses ont accordé seulement la cote 3
au film, note de l'ordre de « à déconseiller ». |
| Suisse | : Succès à Zurich, Lausanne, Genève, Berne, Bâle.
Echec dans les petites villes.
La projection du film a été interdite dans les cantons
du Valais et de Lucerne pour des raisons religieuses, le
problème ayant trait à une femme et un homme mariés. |
| Italie | : Succès
distribué dans 428 villes. |
| U. S. A. | : Grand succès à New-York. |

En Belgique, il semble que le mécontentement à l'égard du film se soit souvent manifesté, dans les petites localités, par le départ des spectateurs avant la fin de la projection. Selon le distributeur bruxellois du film qui a recueilli les impressions des exploitants : « beaucoup de spectateurs quittent la salle après un quart d'heure ». Le directeur de la salle de Seilles, déjà cité, note : « Silence incomplet, le spectateur remue sur son siège et sort lorsqu'il a deviné le mot « *fin* ». D'autres témoignages directs confirment cette tendance : que le film suscite opposition, enthousiasme ou prostration, les manifestations en sont souvent très intenses.

⁽⁵⁾ Andennes et Seilles ne forment en fait qu'une seule agglomération de 12.500 habitants.

Observation transmise par le distributeur du film en Suisse : « Le film a été accueilli par les intellectuels avec beaucoup d'enthousiasme tandis que le public en général *surtout les hommes* déclinent le sujet. »

Il semble par ailleurs que, pour les distributeurs qui eurent l'audace de s'intéresser à Hiroshima, acheter le film et jouer sa réussite auprès du public constituait un véritable pari sur un plan non exclusivement commercial. Sans doute l'exercice de cette profession relève-t-il toujours de ce processus, mais il est permis de penser qu'avec *Hiroshima, mon amour*, ce fut plus vrai que jamais. Les indices d'un engagement personnel au niveau du film de qualité à faire triompher sont nombreux chez les distributeurs d'*Hiroshima*.

Il est amusant, en effet, de constater que les distributeurs allemands et hollandais du film voient la cause de son succès auprès de leur public dans « l'originalité du thème et le caractère exceptionnel de la réalisation, de l'interprétation et de la photographie » (distributeur allemand).

Le distributeur hollandais ne cache pas son enthousiasme : « Le sujet humain, traité par un maître-réalisateur qui est avancé dans son temps au moins de dix ans. Presse *formidable*, qui influence beaucoup le public des salles spécialisées ! Le film, partout, saisit son spectateur ! On en parle même avec son médecin psychiatre. »

Quant au distributeur belge, nous savons de science personnelle que son inquiétude quant à la carrière commerciale du film n'avait d'égale que l'admiration qu'il lui portait : « Si l'on se réfère à ce que l'on pouvait attendre après la projection du film à Cannes, alors qu'on doutait même qu'il puisse sortir, c'est un gros succès. »

Les deux directeurs de salles hors Bruxelles notent pour leur part : « Trop profond pour le spectateur moyen » (Anvers), « Histoire trop confuse, pour un public moyen, au langage « visuel » trop peu direct. Difficulté pour le spectateur de juxtaposer les faits anciens et présents. L'effort qu'il fait pour en suivre l'intrigue le fatigue, ne l'intéresse plus et rend le film ennuyeux (Seilles). »

Les deux directeurs de salle bruxellois qui ont assumé la projection du film dans leurs salles observent quant à eux :

« Le film a attiré deux publics différents : le public averti et le public snob » (chaîne « Avenue », « Vendôme » - 9 semaines de projection). Le directeur de la chaîne « Beaux-Arts », « Galeries », « Aventure », « Ecuyer », « Capitole », 12 semaines de projection, analyse de la manière suivante les facteurs qui ont déterminé le succès « commercial » d'*Hiroshima, mon amour* :

- 1° Les intellectuels et les amateurs de bon cinéma avaient été avertis de la qualité et de l'originalité de l'œuvre par les articles de presse parus au lendemain de sa présentation au Festival de Cannes;
- 2° Proie toute chaude pour le snobisme, il fut de bon ton de pouvoir palabrer dans les salons des mérites de la « nouvelle vague »;

- 3° L'atmosphère érotique du film fut un aimant puissant pour un public avide de spectacles équivoques; public numériquement assez important;
- 4° Les interprétations différentes (et souvent époustouflantes) des intentions de l'auteur ont provoqué dans les milieux bourgeois un incontestable courant de curiosité, et peut-être même un respect pour une forme de spectacle cinématographique, que nous n'avons pas toujours trouvé chez les intellectuels.

Le directeur de cette chaîne de salles, qui ont la programmation du plus haut niveau culturel de la capitale belge, concluait que des films à caractère intellectuel (*Hiroshima, mon amour*, 7^e *Sceau*, *Fraises Sauvages*, *Modérato Cantabile*) ou insolite (*Dolce Vita*, *Orfeu Negro*, *Dialogue des Carmélites*, *A bout de souffle*, *les Amants*, *Ballade du soldat*), des films qui, disait-il « apportent un sang nouveau au cinéma », s'adjugent aujourd'hui une place brillante dans l'exploitation commerciale aux côtés des bandes à grand rendement telles que *Le Pont de la rivière Kwai*, *Certains l'aiment chaud*, *Les Grandes Familles*, *Babette s'en va-t-en guerre*.

On le voit, aussi clairement que le distributeur bruxellois, le directeur de cette salle est conduit à accorder aux chiffres d'exploitation des films pour lesquels il lutte et prend des risques une valorisation supplémentaire : celle de son engagement personnel pour la victoire d'« un sang nouveau au cinéma ».

En revanche, pour un public non formé, non préparé à recevoir le film apportant le « sang nouveau », dans un climat sociologique tel que celui des petites agglomérations, portant peu au snobisme culturel et à l'ésotérisme esthétique, le « bouche à oreille » dont on peut imaginer qu'il a joué en faveur du succès commercial du film dans les grands centres, semble avoir opéré à rebours : « film qui perd tout le bénéfice d'une grande publicité après son premier passage, par les considérations émises sur le film par ses premiers spectateurs à leurs amis et connaissances », nous dit le directeur de la petite salle de Seilles.

Il n'est peut-être pas totalement sot de voir dans l'échec de notre prospection quant au succès du film dans la province belge (2 réponses sur 50 demandes) non seulement l'indifférence de ce type d'exploitant à l'égard de notre investigation — on nous en avait prévenu — mais aussi la colère d'avoir été joué, sinon mystifié en louant le film.

La publicité destinée à assurer la carrière commerciale du film recouvrait, en effet, un contenu qui s'est avéré avoir peu de rapport avec ce que promettaient dans le conditionnement créé par les habitudes publicitaires du commerce cinématographique, des slogans tels que :

« Un amour fou, hurlant, un amour-cri ! »

« L'amour fulgurant, terrifiant. »

« L'Amour qui foudroie, qui brave les lois, ignore les frontières de l'espace et du temps. »

Il y a eu maldonne sur la nature du produit offert en vente. Pour nombre d'exploitants de salles de petites agglomérations, les spectateurs-acheteurs abusés l'ont laissé entendre en quittant la salle « au bout d'un quart d'heure » ou en démystifiant la « grande publicité » aux yeux des candidats spectateurs de leurs amis et connaissances.

Dans les grands centres, il n'est pas exagéré de dire que le film et son réalisateur conditionnent le type de distributeur, d'exploitant et, en définitive, de public qui va s'intéresser à eux par le jeu d'une spécialisation de plus en plus accusée.

Il devient en effet de moins en moins rare, dans le commerce cinématographique, que le nom du réalisateur du film — de l'auteur du film — confère aux bobines de pellicule une qualité complémentaire à celle d'une marchandise : une valeur culturelle. Offerts en vente sur le marché, ces films opèrent en quelque sorte une sélection naturelle parmi les distributeurs qui les achètent et, dans les grands centres, les directeurs de salle qui les exploitent ⁽⁶⁾. Ne joue sa chance avec les films que qui veut bien y croire, qui, souvent, s'y engage.

Cette sélection paraît aujourd'hui en mesure — snobisme aidant — d'assurer le succès d'un film comme *Hiroshima, mon amour*.

Il existe maintenant un type de répertoire cinématographique à caractère esthétique et culturel assumé à tous les étages de l'industrie et du commerce du film. Il est le fruit d'une spécialisation du public que le travail des ciné-clubs et une évolution interne à chacun des stades de la production, de la distribution et de l'exploitation ont permis de créer.

Les observations que nous avons pu faire sur la distribution et l'exploitation d'*Hiroshima, mon amour* font la démonstration particulière, à propos d'un film spécialement aberrant au regard des canons traditionnels de l'exploitation commerciale, d'un phénomène sociologique qui s'affirme depuis la fin de la guerre : l'existence, dans les grands centres, d'une couche de plus en plus nombreuse de spectateurs pour lesquels le spectacle cinématographique satisfait plus des besoins culturels et esthétiques que des désirs de délassement ou de divertissement.

Le fait qu'il soit un public pour assurer le succès d'un *cinéma de qualité* ne relève plus totalement du hasard, de la publicité ou de l'utopie.

⁽⁶⁾ Ceci, bien sûr, pour des films non intégrés au type d'exploitation cinématographique qui concentre verticalement toutes les opérations du commerce du film : production, distribution et exploitation (Gaumont, Pathé, etc.).

LES SPECTATEURS

par Raymond RAVAR

Notre cycle d'étude du film a débuté par la projection d'*Hiroshima, mon amour*, devant les étudiants du Séminaire.

Nous avons demandé à Edgar Morin de prendre la parole aussitôt après cette projection pour conduire un échange de vues avec la salle. A l'occasion de cette première séance de travail, nous souhaitons susciter la prise de conscience chez nos étudiants de la nature de la relation qui les liait au film ainsi qu'une réflexion sur les aspects fondamentaux de leur participation personnelle et de celle de leurs camarades.

La démarche initiale de la méthode scientifique dans le domaine de la recherche en sciences sociales conduit infailliblement le chercheur à se poser à lui-même les premières questions. Il tente de définir la nature de ses relations personnelles, conscientes et inconscientes, à l'objet observé, les liens objectifs et subjectifs qui le lient à lui.

Pour les raisons que nous savons et que nos travaux sur *Hiroshima, mon amour* devaient venir confirmer de manière éclatante, cette première démarche revêtait un caractère absolument capital au départ d'une recherche entreprise en commun sur un film. Il s'agissait moins de définir intellectuellement les lignes de force suivant lesquelles on envisageait de développer les travaux que de susciter la prise de conscience effective — et affective — de la relativité des points de départ de notre réflexion sur le film, du caractère particulier de notre participation au film.

Nous souhaitions simplement que l'on pût avoir révélation et prendre mesure de l'importance de l'obstacle auquel on s'attaquait.

Jean Amrouche, dans la communication qu'il fit au séminaire, nous offrit l'exemple d'un esprit formé, en dehors même du cinéma, à cette démarche. Il définit lui-même son rapport au film.

« Je suis, dit-il, une espèce d'amateur disposant d'un certain équipement mental, mais cet équipement mental joue avant tout sur une sorte d'intuition primitive que j'ai conservée et qui serait peut-être ma meilleure qualité. De là vient que ma relation au film n'est pas de la même nature qu'elle l'est d'une façon générale pour la génération qui a suivi la mienne. On ne fait pas suffisamment attention au fait que les films pour ceux qui les ont vus dès l'enfance constituent vraiment leur chanson de geste et forment dans les profondeurs leur mythologie personnelle, créent sinon des archétypes au sens

propre du mot mais quelque chose qui ressemblerait à des archétypes. Les sentiments, les attitudes dans la vie sont prédéterminés par des structures qui sont créées jusque dans l'inconscient par le fait filmique et par les héros des films, et vous savez qu'on peut parfaitement classer les diverses attitudes qui sont représentées symboliquement en un certain nombre de stéréotypes.

Plus simplement, ceux qui ont l'habitude du cinéma sont capables en raison d'un entraînement de la mémoire de se rappeler l'enchaînement des images comme ceux qui savent la musique sont capables de se rappeler telle mesure d'une pièce musicale, d'immobiliser fictivement cette pièce musicale sur un accord. Pour le film c'est alors une séquence, et l'on en vient à juger cette séquence non seulement en elle-même, comme si elle faisait tableau, mais l'ayant ainsi abstraite de l'ensemble, en la maintenant néanmoins dans le mouvement, dans le développement concret, en gardant en sous-jacence tout ce qui a précédé et tout ce qui va suivre. Il est impossible de juger en réalité d'un film si on n'est pas capable de faire cela spontanément. Eh ! bien, moi, j'en suis totalement incapable; je n'ai pas la mémoire exercée à cela, ma mémoire fonctionne d'une façon différente. Elle est sans doute défaillante et c'est une vérité en ce qui me concerne beaucoup plus générale, je suis incapable de raconter un tableau, il m'est certainement très difficile de raconter un roman, parce que la manière dont je digère et transforme les œuvres les dénature d'une manière radicale et les transforme en une sorte de nourriture qui est mienne, dans laquelle elles sont presque totalement abolies. »

Mais revenons à cette première séance de séminaire. Immédiatement après la projection du film, Edgar Morin pria son auditoire de lui dire dans quelle mesure il y avait adhésion personnelle ou non, totale ou partielle au film et quelle était la signification essentielle qui y était vue. Il souhaitait obtenir un point de vue global, une réaction rapide révélatrice de la signification fondamentale conférée au film.

« Cinéma d'adulte » « recherche de l'unité », « chef-d'œuvre comparable aux chefs-d'œuvres littéraires », furent les premières réponses.

Edgar Morin fit remarquer que nous avions affaire à des significations au deuxième ou troisième degré, riches en relais mentaux et caractéristiques d'abord d'une certaine timidité propre au départ d'un échange de vues et ensuite, au public intellectuel, cultivé et cinéphile qui était le nôtre.

L'horreur de l'oubli, l'importance de la mémoire surgirent ensuite, pour être progressivement considérés comme périphériques, un peu latéraux, par rapport aux deux grands thèmes du film : la guerre et l'amour.

Edgar Morin poursuivit — en rencontrant de réelles difficultés au sein de son auditoire — sa démarche anti-critique tendant à amener les étudiants à prendre conscience du problème posé par le passage de réactions affectives, de facteurs projectifs, au jugement rationalisé : dans quelle mesure celui-ci n'éli-

LES SPECTATEURS

mine pas artificiellement certains éléments du film, ne les déforme ou ne les transforme pas. Chemin difficile, laborieux : la résistance de la salle fut vive.

Sur la base d'une distinction opérée entre la *beauté* du film et son *importance*, on put se rendre compte que le séminaire était, à son départ, quasi uniquement composé de personnes tenant le film en très haute estime. Un sondage-éclair le révéla :

— le plus beau film que j'aie vu	15
— un film très beau	27
— un film assez beau	6
— un film raté (du point de vue de la beauté)	0

et par ailleurs

— le film le plus important que j'aie vu	9
— un film très important	31
— un film assez important	0
— un film pas important	0

La valorisation du film aux yeux de ceux qui s'apprêtaient à l'étudier pendant plusieurs mois était claire, même si un certain nombre de spectateurs refusèrent de se prêter à la « méthode psychanalytique » de M. Morin.

L'invitation à s'exprimer sur les *moments frappants* du film donna les résultats suivants :

- contrepoint image-texte dans première partie
- corps enlacés (premières images)
- Riva et Japonais séparés par vieille femme
- yeux Riva - yeux du chat dans la cave
- début folie (scènes autour du bar-cave)
- enlacement des deux corps
- processus d'identification du Japonais au soldat allemand
- promenade de Riva dans Hiroshima la nuit
- mains contre le mur, mains contre le verre
- hésitations devant la chambre d'hôtel
- toutes les scènes de mains
- corps enlacés
- gifle
- plante que l'on voit au générique.

Edgar Morin fait alors appel plus spécialement aux moments *du dialogue* ayant particulièrement frappé.

On cite :

- lorsque la femme dit à peu près : « J'ai peur de commencer déjà à t'oublier. »
- la phrase que prononce le Japonais si souvent : « Je voudrais devenir moi. »
- quand il dit : « On croit savoir, mais on ne sait jamais. »

On s'interroge sur le fait de savoir pourquoi le dialogue a été peu cité parmi les moments frappants. On émet l'hypothèse que sa mémorisation précise est plus difficile que celle des images qui sont retenues globalement et dont il est possible de parler de façon plus ou moins imprécise. On doit sans doute avoir quelque scrupule à rapporter des passages du dialogue dont on n'a pu retenir certains éléments et qu'on hésite à reproduire ne pouvant le faire de manière littérale. C'est un peu comme si l'on demandait de dessiner en tous ses détails, y compris les indications de mouvement, les plans auxquels on se référerait dans l'énoncé des moments frappants.

Même si une part de ceux-ci nous ramènent implicitement aux éléments de dialogues correspondants, il est curieux de constater que dans un film où le texte tient une place aussi importante, où son caractère littéraire, sa prosodie et sa diction sont tellement insolites au regard de ce que l'on est accoutumé d'entendre au cinéma, si peu d'éléments de dialogue aient été retenus (1) en regard des très nombreuses *images pures* telles que les corps, les yeux, les mains, la plante du générique, les hésitations devant la porte, promenade de Riva dans Hiroshima la nuit, etc...

Sans doute le degré relativement élevé de culture cinématographique du public lui confère-t-il une particulière sensibilité aux beautés formelles — plastiques — tout à fait évidentes de chacune de ces séquences.

Conclure que les images sont plus prégnantes sur l'esprit que le texte qui les accompagne, parce que mieux mémorisées, c'est lancer, dans l'état actuel de nos connaissances, une hypothèse scientifiquement hasardeuse. C'est aussi poser un problème capital de l'information audio-visuelle.

Edgar Morin marqua, de son côté, sa surprise de ne voir pas mentionner la litanie : « *tu n'as rien vu à Hiroshima* » ou « *tu me tues, tu me fais du bien - Dévore-moi* ». « Pourquoi, interroge Morin, n'a-t-on pas cité des choses qui pourtant l'ont été abondamment et qu'on a tous un peu en mémoire ? »

La question resta sans réponse. Edgar Morin rappelle alors que les thèmes essentiels du film sont l'oubli, la guerre, la mort, l'amour. Il demande : « Quelles sont à votre avis les scènes les plus significatives de l'oubli, de la guerre, de l'amour ? »

(1) On ajoutera : et si mal retenus.

« J'ai peur de commencer déjà à t'oublier », évoque avec une assez grande précision les plans 307 « Ah ! c'est horrible : je commence à moins bien me souvenir de toi... je commence à t'oublier. Je tremble d'avoir oublié tant d'amour... », et 417 (dernière scène) « Je t'oublierai. Je t'oublie déjà. Regarde comme je t'oublie — regarde ! »

La phrase que prononce le Japonais si souvent : « Je voudrais devenir moi. » Cette phrase n'existe pas dans le texte, ni rien d'approchant. Ni dans la bouche de Riva, ni dans celle du Japonais.

Quand il dit : « On croit savoir, mais on ne sait jamais. » En réalité, c'est elle qui dit (plan 346) : « On croit savoir. Et puis non. Jamais. »

LES SPECTATEURS

Les réponses sont les suivantes :

- lavabo, quand elle se mouille les cheveux
- le nœud : le passage de Hiroshima à la vie réelle : « Toi »
- le retour à la vie après l'évocation de la bombe
- l'hôtel
- lorsque l'encre coule sur ses doigts (2)
- mains : lorsqu'elle l'embrasse quand il est mort
- chat, bille, œil
- confrontation dans la maison du Japonais au sortir de la manifestation
- femme engagée dans l'amour avec le Japonais et thème de la guerre qui se dessine.

Les séquences citées relèvent presque toutes du thème mémoire (souvenir/oubli) qui englobe ici celui de l'amour. On s'étonnera cependant que les images de guerre et de mort n'aient pas été citées. Tout se passe comme si à l'issue de multiples visions (c'était le cas pour la majorité des participants au séminaire) le thème guerre-mort se contractait pour être progressivement submergé dans l'esprit des spectateurs par celui de l'amour lui-même englobé par celui du souvenir, comme si le film lui-même offrait, dans son déroulement, le fidèle reflet de la genèse de sa création.

Certes, plus surprenant est le fait que les références aux séquences d'amour, à caractère résolument érotique, aient été si peu nombreuses. Pudeur ? Réticences à en parler en public, particulièrement lors de la première prise de contact ?

S'ils sont capables de s'exprimer, les intellectuels peuvent aussi se taire. Peut-être ont-ils craint, particulièrement entre pairs, une certaine forme de confession publique. Peut-être quelque chose faisait-il là, malgré tout, problème ?

On n'oubliera pas qu'une réelle tension s'était instaurée entre l'animateur du débat, investigateur obstiné de son public, et ses auditeurs, transformés en machines à formuler des impressions et qui étaient fort près de s'en sentir violentés.

Tout intellectuel qu'il fût, ce public était manifestement peu satisfait du régime qui lui était imposé. Venu pour exercer ses facultés critiques à l'égard d'un film qu'il admirait et mieux découvrir les raisons de cette admiration, on l'invitait pendant deux heures à s'observer lui-même. On souhaitait ne l'entendre pas s'exprimer du film comme d'un objet détaché de lui, mais bien au niveau de sa participation la plus profonde. On le priait de ne pas faire *comme si* et on l'invitait à réfléchir aux résultats de cette expérience som-

(2) Ceci n'existe pas dans le film. Il doit vraisemblablement s'agir du plan 290 où Riva, folle, devant la commode de sa chambre prend en mains un encier *dont il ne sort précisément rien*.

maire afin de mieux apercevoir les difficultés à vaincre : la multiplicité et la relativité des significations accordées, l'impossibilité initiale de les traiter comme des objets, l'obligation d'une démarche de réflexion supplémentaire s'appliquant à ce phénomène. Cette démarche était singulière pour les cinéphiles passionnés qui constituaient l'immense majorité du public de notre séminaire.

Edgar Morin conclut :

« Ce qui me frappe, c'est de voir jusqu'à quel point chaque opinion émise est différente des autres. On n'a pas l'impression qu'il y a une sorte de clé de voûte. Parfois dans un film, il y a l'image-clé, le moment-clé auquel beaucoup de gens se réfèrent plus ou moins, le « clou ». Il semble que dans Hiroshima, il y ait des perceptions très multiples, une grande variété et une grande dispersion d'impressions. Multiplicité des points de repère dans un sentiment unanime d'admiration. Ce film est fortement sacralisé par vous. Pour en aborder l'étude, il faudra absolument le désacraliser, en parler comme d'une chose, comme d'un objet. En effet, votre intention apologétique risque de fausser le jeu. Quand je remarque que les scènes qui vous ont frappés sont différentes pour les uns et les autres, vous vous sentez atteints dans l'unité, dans la grandeur du film. J'ai l'impression que chaque constatation qui est faite est ressentie par certains d'entre vous comme une atteinte à l'intégrité du film. Et vous réagissez pour le défendre. Le premier travail à faire ici est un travail anti-apologétique : faire des remarques ne signifie pas faire des critiques. Je ne veux pas dire que pour parler ici d'*Hiroshima* il faille détruire nos jugements de valeur, les supprimer, mais il faut les mettre dans notre poche, réagir contre ce qu'on peut appeler le terrorisme esthétique.

Nous allons donc faire un séminaire avec une majorité de gens qui considèrent qu'ils vont parler d'une très grande chose, d'un film très important, et pour qui les contenus du film sont des contenus ayant trait avant tout aux rapports humains. Finalement, le thème de l'amour et le thème de l'oubli sont englobés. Dans ce cas, dit l'un d'entre vous, ce sont les problèmes des rapports humains qui vous frappent tellement. Il vous semble que, pour la première fois, on les a présentés d'une façon adulte, d'une façon inhabituelle dans le cinéma, d'une manière aussi qui suscite pour vous des sentiments d'identification intenses. Ceci va à la fois nous guider et créer un obstacle. Tous ces facteurs d'identification, c'est-à-dire qui ont trait aux rapports humains, vont être notre guide, et en même temps on sent que sur ce point-là il y aura beaucoup de divisions et de difficultés. Or nous retrouverons le problème fondamental du film mais alors porté à un niveau inhabituel, parce que dans tous les films, même le western le plus exotique, le spectateur, inconsciemment, recherche quelque chose qui a rapport avec autrui. Dans le fond, il voit toujours deux ou trois êtres dont le problème essentiel est de savoir comment ils vont vivre ensemble ou ne pas vivre ensemble, s'aimer ou ne pas s'aimer. Or



Un amour fou, hurlant, un amour-cri !

(La publicité)



« peut-être, un jour, la guerre... »

LES SPECTATEURS

ce problème de tout film qui est posé à travers des relais, des masques, des aventures et de l'exotisme, est posé aussi, dans une certaine distanciation, à travers le rapport d'un Japonais et d'une Européenne, mais cette fois assez clairement : c'est une femme, un homme qui sont nus. L'un et l'autre sont déracinés, leur famille est hors de cause. Ils sont pourtant mariés, et ils ont à régler un problème sur un fond d'oubli, de néant et de bombe. C'est-à-dire qu'il y a cette sorte de désolation de la bombe qui fait qu'il ne reste plus rien que des êtres humains sur ce fond de désolation. Tel est le fond du problème que vous avez voulu voir et qui vous intéresse le plus. »

Telle est, à coup sûr, la manière dont Edgar Morin le voyait.

Le travail de cénacle mené par notre séminaire tout au long des semaines qui suivirent conduisit à s'interroger sur les réactions du public *normal* devant le film, sur les significations qui pouvaient lui être accordées par ces êtres avec lesquels nous n'avions décidément plus rien de commun : le spectateur de cinéma qui voit un film une fois, sort de la salle de projection avec un lot d'impressions qui constituera une fois pour toutes son bagage au sujet de ce film, et n'éprouve pas le besoin d'en savoir plus.

L'attribution à *Hiroshima, mon amour* du grand prix annuel de l'Union de la Critique de Cinéma assura au film une nouvelle projection de trois semaines au cinéma des « Galeries » à Bruxelles, du 15 janvier au 4 février 1960.

L'occasion était bonne de procéder à un petit sondage-éclair de l'opinion des spectateurs. Ce sondage fut effectué au cinéma des « Galeries », à la sortie des séances de 14 h. (entre 16 et 17 h.) et de 16 h. 30 (entre 18 h. 30 et 19 h.).

Les interviews des spectateurs ont été enregistrées sur magnétophone dans le hall du cinéma, à la sortie même de la salle.

L'enquêteur s'approchait du sujet et lui tenait ce langage :

« Comme vous l'avez peut-être appris par les journaux, les étudiants de l'Université de Bruxelles étudient à fond le film que vous venez de voir. Pour leur travail, ils ont besoin de connaître l'avis d'autres personnes. Vous les aiderez beaucoup en répondant à quelques questions à ce propos. Bien entendu, les réponses sont anonymes, ne seront utilisées que par les étudiants, ne passeront pas à la radio. »

Les questions suivantes étaient ensuite posées, dans l'ordre :

- 1) Voyez-vous le film pour la première fois ? (Combien de fois l'avez-vous vu ?)
- 2) Pourquoi êtes-vous venu le voir ? Le revoir ?
- 3) Le film vous a-t-il plu ? Déplu ? (Fort, assez fort, très fort ?)
- 4) Selon vous, quel est le sujet du film ? (Est-ce un film sur : l'amour, la guerre, la mort, sur autre chose, sur quoi ?)
- 5) Y a-t-il un moment du film qui vous ait particulièrement frappé ? Lequel ?
- 6) Voyez-vous une portée morale ou un message dans le film ?

- 7) Si le film vous a plu - déplu, pensez-vous que ce soit à cause des images, du dialogue, de la musique ou de l'ensemble ?
- 8) Que pensez-vous des interprètes ?
- 9) Quelle est votre profession ? Votre âge ?

La huitième question : « Que pensez-vous des interprètes ? » était sans importance dans l'esprit des organisateurs de l'enquête, elle devait servir à mettre à l'aise les interviewés trop timides, trop inhibés ou trop sur la défensive, pour obtenir réponse aux deux dernières précisions, à caractère privé, qui suscitent parfois des mécanismes de défense.

Trois remarques liminaires seront faites qui fixent le cadre précis de l'enquête.

I. — La salle choisie est une salle chère, généralement fréquentée par un public aisé. Le prix des places y est de 25 à 45 F. (Le prix des places dans les cinémas de quartier étant de 15 à 30 F.). Il s'agit d'une salle d'exclusivité à répertoire culturellement sélectif. Elle fait partie d'une chaîne de salles bruxelloises qui manifeste un souci de programmation culturelle et édite un programme commun sous forme d'un petit bulletin.

La situation « en ville » de la salle tend également à la placer dans la situation d'une salle qui n'a pas un public populaire. Aux jours et heures considérés, il s'agit normalement d'un public bourgeois, décidé à payer pour sa place un prix élevé et à se déplacer s'il n'est pas de passage.

II. — Le choix des séances qui ont donné lieu à interviews accroît encore le caractère de sélectivité sociale de l'échantillon : l'ensemble des salariés et appointés ne peut en effet se rendre au cinéma à deux ou quatre heures de l'après-midi, sauf le samedi et le dimanche. Sur les 35 interviews, 6 seulement ont été effectuées pendant le week-end.

Ceci allait contribuer à accroître le caractère d'homogénéité sociale de notre groupe, restreignant par conséquent d'éventuelles conclusions à l'échelle d'un groupe spectatorial composite. Mais ce dernier regret est superflu : toute hypothèse déjà hasardeuse sur 35 interviews d'un groupe socialement homogène perd définitivement tout sens si cette homogénéité disparaît.

Les réponses ont été fournies par 19 hommes et 16 femmes, d'âge moyen de 42 ans.

III. — Le peu d'étendue de l'échantillon, sa spécificité sociale doivent nous faire redoubler de prudence quant aux conclusions qu'il nous paraît possible d'apporter à ce sondage-éclair. Il ne peut être question qu'elles nous offrent l'image réfractée du public cinématographique, ni même d'une catégorie bien déterminée de ce public.

Il s'agit tout au plus d'exprimer une tendance et de préparer une interprétation comparative des significations accordées au film dans le cadre beaucoup plus large de son étude approfondie conduite en séminaire.

LES SPECTATEURS

Nous possédons, en effet, l'éventail des significations accordées par la critique au film, celui des réactions des étudiants lors de notre première séance, et enfin, des indications quant au résultat de son exploitation commerciale.

Compléter ces observations par celles des résultats d'un sondage, même sommaire, sur le public normal du film, tel était notre but. Notre sondage se proposait donc de révéler au sein d'un groupe restreint de spectateurs les tendances quant à la manière dont le contenu du film avait été ressenti, compris, restructuré intellectuellement et ce qui en était retenu.

Ce contenu faisait l'objet d'une analyse approfondie à notre séminaire. Nous en avions retenu, entre autres, au titre d'hypothèses de travail, les traits fondamentaux suivants :

- La thématique du film repose sur un entrelacs des thèmes amour et mort intégrés dans une sorte d'horizon constitué par la mémoire.
- A la dialectique amour-mort répond la dialectique souvenir-oubli.
- Amour - mort échappent aux stéréotypes modernes de ces concepts :
La mort n'y est ni meurtre, ni sacrifice, ni renaissance, ni rédemption.
L'amour consacre le divorce entre le thème de l'amour unique et celui de l'amour absolu, jusqu'ici indissolublement liés, et installe une sorte de possibilité de multiplicité des amours absolues.
Dans l'amour, la relation sexuelle est centrale. Elle n'est pas un achèvement, mais un point de départ.

Par ailleurs, le film nous offre l'image d'un univers de la féminité moderne où la femme est dépouillée du caractère d'objet que l'homme, la civilisation et la nature des choses lui imposaient jusqu'alors, pour assumer les choix et les responsabilités du sujet.

L'analyse des réponses a fourni les résultats ci-après :

Question 1 : « Voyez-vous le film pour la première fois ? »

« Sinon, combien de fois l'avez-vous vu ? »

33 personnes sur les 35 interrogées voient le film pour la première fois.

Les deux autres personnes voient le film respectivement pour la troisième et pour la cinquième fois.

Question 2 : « Pourquoi êtes-vous venu le voir ? Le revoir ? »

Le voir 17 personnes en ont « entendu parler »,
8 personnes en ont « entendu parler » par les journaux ou la radio.
5 personnes sont venues pour des motifs divers, tous liés au film.
2 personnes ne savent pas.
1 personne est venue par hasard, amenée par des amis.

Le revoir 3° vision : « parce que je l'aime bien ».
5° vision : « pour le montrer à ma nièce, et pour mon propre compte, je crois que je reviendrai encore ».
(assistante sociale - infirmière - 62 ans).

« TU N'AS RIEN VU A HIROSHIMA ! »

Les tendances sont claires et confirment notre hypothèse de départ : le type de public auquel nous avons affaire vient voir *Hiroshima, mon amour* et non pas un autre film : une seule personne y est venue par hasard. Le film aurait donc fait l'objet d'un choix délibéré dans 32 des 35 cas.

Le caractère sélectif du groupe correspond, nous l'avons dit, aux conditions mêmes de l'enquête : salle, heure, type de programmation.

La réponse aux deux premières questions confirme ce caractère : il ne s'agit pas d'un public de passage, mais d'un public qui vient voir ce film-là, choisi sous l'emprise d'un certain nombre d'influences subies et généralement clairement exprimées. Cette tendance épouse par ailleurs les considérations du directeur de la salle quant au succès du film qui aurait suscité, selon lui, l'intérêt ou la curiosité des intellectuels, des cinéphiles, des snobs et des bourgeois.

L'homogénéité sociale de l'échantillon apparaît clairement aux réponses à la question 9 : professions libérales, étudiants, cadres, ménagères.

Public bourgeois relativement bien formé intellectuellement et dont les systèmes de défense rationnelle à l'agression de l'interview à chaud doivent, en principe, bien fonctionner.

Question 3 : « Le film a-t-il plu, déplu ? Assez fort, très fort ? »

Plu à 29 personnes :	très fort	22
	assez fort	6
	plutôt plu	1
Déplu à 5 personnes :	très fort	4
	plutôt déplu	1
Ne sait pas :		1

La tendance est extrêmement nette : le film a plu à une très large majorité des interviewés, plu très fort à la majeure partie d'entre eux.

L'âge moyen des personnes auxquelles le film a plu est de 40 ans, évidemment très proche de l'âge moyen du groupe (42 ans), mais cependant inférieur. L'âge moyen des personnes auxquelles le film a déplu est nettement plus élevé : 47 ans. Une distinction est à opérer quant à la manière dont le film a plu aux hommes et aux femmes.

L'âge moyen des hommes de notre échantillon est 32 ans et demi, celui des femmes 47 ans et demi.

			Hommes	Femmes
Plu :	Très fort	(22)	11	11
	Assez fort	(6)	3	3
	Plutôt plu	(1)	1	
Déplu :	Très fort	(4)	4	
	Assez fort	(1)		1
Ne sait pas :		(1)		1
Plu :	(29) âge moyen	40	34	47
	Très fort	(22)	41	38
	Assez fort	(6)	38,5	25
	Plutôt plu	(1)	19	19

LES SPECTATEURS

		Hommes	Femmes
<i>Déplu :</i>	(5)		
Très fort	(4)	47	
Assez fort	(1)		59
<i>Ne sait pas :</i>	(1)		49

Ces indices tendentiels peuvent conduire, quant à notre échantillon, aux observations suivantes :

- 1 — Quand le film plaît c'est indifféremment aux hommes et aux femmes.
- 2 — Quand il déplaît c'est plus aux hommes qu'aux femmes.
- 3 — Il déplaît le plus aux hommes les plus âgés.

Les motivations données par les hommes auxquels il a déplu sont les suivantes :

- pas du cinéma
- déçu;
- je me suis endormi, la première partie est déplaisante, triste;
- atmosphère démentielle, ces gens ont quelque chose qui ne tourne pas rond.

Ces motivations ont un caractère relativement clair, catégorique. On se souviendra de l'opinion émise par le distributeur du film en Suisse selon laquelle les hommes avaient une tendance à « rejeter le sujet ».

On se référera également au texte de M. le Professeur Flam dans le présent ouvrage ⁽³⁾.

La motivation de la dame (59 ans) à laquelle le film a déplu est la suivante : « Le film me déplaît parce qu'il me cause un problème : je ne vois pas, à première vue, la relation qui existe entre Hiroshima et l'histoire de cette femme. Je me demande si mon âge ne m'empêche pas de comprendre. »

La dame qui avait déclaré être incapable de dire si le film lui avait plu ou non a 49 ans. Quant à l'absence de rapport entre l'histoire d'amour et celle de la bombe d'Hiroshima, on consultera le texte de Monsieur le Professeur de Waelhens ⁽⁴⁾.

Lors d'un débat avec quelque 70 professeurs de l'enseignement secondaire à la suite de la projection du film, la même opinion a été émise par un professeur masculin qui, dans le groupe formé par ses collègues, était loin d'être le plus jeune.

Le dépouillement des réponses à notre question n° 3 a fait apparaître un élément inattendu : l'embarras du spectateur pour exprimer la notion simple et très primitive de plaisir ou de déplaisir dans lequel il s'est trouvé. Les appréciations « troublé, embarrassé, je n'ai pas tout compris, ça va me poser un problème difficile, perplexe, difficile à dire, dérouté, étonné, chose que je ne

⁽³⁾ pp. 233 et ss.

⁽⁴⁾ pp. 239 et ss.

comprends pas » sont symptomatiques de la gêne du spectateur à porter une appréciation globale sommaire et intuitive au sujet de laquelle nous remarquons une fois de plus qu'aucune explication ne lui est demandée. Cette gêne relevait-elle du caractère d'agression revêtue par l'interview à chaud pratiquée à la sortie même de la salle de projection ?

Il semble que non. Nous avons remarqué qu'il y avait relativement peu d'attitudes de défense à caractère réfugiant à l'égard de l'interview elle-même. Les interviews ont toutes été acceptées de bonne grâce. L'embarras observé paraît donc moins relever du fait d'avoir à donner un avis immédiat à l'issue de la vision, que de l'obligation de formuler une opinion sur ce film. Le problème serait donc moins celui de la difficulté de s'exprimer, de trouver les mots adéquats reflétant le mieux les nuances du sentiment dans lequel on se trouve, que celui de la réelle impression de malaise dont le spectateur est empreint au sortir de la salle obscure.

Remarquons par ailleurs que la plupart (10 sur 13) des personnes qui expriment un trouble, un embarras devant la réponse à formuler, déclarent aimer le film. Le trouble, la gêne, l'embarras ne sont pas destructeurs du plaisir ressenti; il n'est peut-être pas trop hardi d'inférer que dans une certaine mesure il le motive.

Question 7 : « Si ce film vous a plu - déplu, pensez-vous que ce soit à cause des images, du dialogue, de la musique ou de l'ensemble ? »

Cette question devait permettre de se rendre compte si certains éléments particuliers du langage cinématographique avaient frappé le spectateur : on songeait naturellement en premier chef au dialogue. Les réponses sont, à cet égard, peu révélatrices. La question, en effet, appelait la réponse : le choix étant offert entre image, dialogue, musique ou ensemble, il était probable que la dernière possibilité allait être la plus largement choisie. C'est ce qui est arrivé. Les réponses à cette question ne se sont donc pas révélées exploitables.

<i>Le film plaît par</i> (29)	l'ensemble	18
	les images	4
	le dialogue	5
	l'interprétation	1
	ne sait pas	1
	N.B. — musique citée une fois après dialogue	
<i>Le film déplaît par</i> (5)	l'ensemble	3
	le dialogue (pas compris)	1
	ne sait pas	1

Questions 4, 5 et 6 :

Q. 4. — « Selon vous quel est le sujet du film ? »

« Est-ce un film sur : l'amour, la guerre, la mort, sur autre chose, sur quoi ? »

Q. 5. — « Y a-t-il un moment du film qui vous ait particulièrement frappé ? Lequel ? »

Q. 6. — « Voyez-vous une portée morale ou un message dans le film ? »
« Croyez-vous qu'il fasse réfléchir le spectateur, dans quel sens ? »

Nos hypothèses de travail faisaient de ce groupe de questions la partie centrale de notre questionnaire.

Pourquoi ?

Question 4 : Le sujet du film (Amour, guerre, mort, autre chose).

Des trois questions, elle nous apparaissait la moins sujette à contrôle intellectuel. Ses termes engagent peu : on peut s'en tenir à l'appréciation globale quasi intuitive, spontanée, il n'est pas demandé d'explication (dans quel sens ? pourquoi ? etc.) « Amour, guerre, mort ou autre chose » le choix est à faire sur la base d'une adhésion qu'il n'est pas demandé d'explicitier. Il y a peu de motif de se défendre de dire ce que l'on a envie de dire. Elle doit fournir une réponse à haute charge affective, à faible contrôle rationnel. On peut penser que le choix de l'interviewé se porte sur ce qui est le plus affleurant.

Question 5 : Le moment frappant du film.

A première vue, il semble que cette question soit seulement susceptible de nous fournir un détail de la question précédente, encore que ceci ne soit pas certain, particulièrement dans le cas d'un film aussi polyvalent. Là n'est cependant pas l'essentiel. Le spectateur est amené à apporter des précisions (quoi ? à quel moment ? etc.) à *raconter*, donc à se *raconter*. Les mécanismes de défense, le contrôle intellectuel, doivent y être infiniment plus grands : le degré de spontanéité escompté de la réponse est moindre que celui auquel on peut s'attendre dans la question 4.

Question 6 : La portée morale, le message, le film fait-il réfléchir ? Dans quel sens ?

Cette question implique une insertion du film dans la vie, provoque une identification des personnages à soi ou une projection dans leur destin, pour qu'il y soit apporté réponse. Le film est projeté dans le contexte social : il est fait appel aux notions d'éthique, de responsabilité. La question nous paraissait devoir appeler une réponse très fortement intellectualisée et engendrer une prise de position à l'égard des modèles de culture que l'on discerne dans le film.

Rien ne porte à répondre à la question 4 sinon l'invitation à mettre de l'ordre dans ses sensations, rien non plus à la question 5 sinon le fait qu'elle oblige à s'exprimer en termes plus précis, ce qui entraîne tout naturellement un degré de contrôle intellectuel plus élevé que dans le cas précédent.

La question 6, elle, porte à la réflexion, à la méditation rationalisante : il est en effet demandé de réfléchir au contenu thématique du film en fonction

de son utilité sociale. Nous avons ainsi trois paliers, chacun d'eux très schématiquement représentatif d'un niveau de compréhension mentale : haute pondération affective, contrôle intellectuel important, contrôle intellectuel total.

On remarquera que la question 3, « le film vous a-t-il plu, déplu, très fort, assez fort », qui invite à une pure projection affective, sans risque d'avoir à s'expliquer plus avant, amenait l'interviewé à recevoir la question 4 comme nous le souhaitions.

Cette gradation était importante à respecter de manière à ne pas briser trop rapidement l'espèce de rêve hypnotique caractéristique de la sortie de la salle de projection. L'attaque, l'agression du spectateur à la sortie même de la salle confère sa valeur à ce type de sondage. Il importe de l'interpréter : troubles, incohérence, contradiction, sont, dans cette prise sur le vif du spectateur, aussi importants, sinon plus importants, que les opinions clairement exprimées.

Les réponses aux questions 4, 5 et 6 ont été les suivantes :

Sujet du film

Sans réponse	2
L'amour	7
La guerre, la paix	4
L'amour et la guerre	11
La guerre et l'amour	2
L'amour et l'oubli	3
L'oubli	3
Autre chose	
folie de la jeune femme	1
beauté qui naît des horreurs	1
mélange : la vie	1

Moment frappant du film

Les actualités d'Hiroshima	14
Le bar du fleuve (sans précision)	2
La giflle	2
Le récit du premier amour	2
La tonsure	2
Le contrepoint Hiroshima-Nevers	2
La promenade dans les rues d'Hiroshima	1
La gare	1
L'étreinte (cité une fois en deuxième position)	1
Ne voient pas	8

Message du film

— Oui : le film a une portée morale, fait réfléchir	26
pas d'explication	3
contenus cités	23
amour	2
guerre, paix	16
lucidité sur vie, amour, oubli	1
amour, esprit d'humanité	1
racisme	1

LES SPECTATEURS

soyons justes, ne jugeons pas trop vite	1	
forme	1	
— Non : ni message, ni réflexion		5
pas d'explication	1	
raisons données	4	
cas de l'héroïne trop personnel	1	
scènes d'Hiroshima non principales ...	1	
réserves sur la moralité de l'héroïne ...	2	
— Sans réponse		4

Analyse des réponses

Question 4 : Le sujet du film.

La primauté est accordée à l'*amour* comme sujet principal du film.

L'amour est cité 23 fois

7 fois sujet unique

14 fois sujet principal : amour et guerre (11)

amour et oubli (3)

2 fois sujet secondaire : guerre et amour.

La « principalité » est conférée par le fait que « amour » a été cité en premier.

Un certain manque de préparation de nos enquêteurs nous a servi ici. En effet la question subsidiaire, quand elle a été posée, « est-ce une histoire d'amour, de mort, de guerre ou d'autre chose » n'a pas toujours été formulée de cette manière, mais bien aussi, « de guerre, de mort, d'amour », etc. Les termes ont été intervertis n'appelant donc pas tel ou tel type de réponse.

La guerre - la paix ont été citées 17 fois.

4 fois sujet unique du film (l'amour 7 fois)

2 fois sujet principal guerre et amour (l'amour 14 fois)

11 fois sujet secondaire amour et guerre (l'amour 2 fois).

La tendance de notre échantillon à avoir ressenti le film plus comme un film d'amour que de guerre se dessine clairement.

Question 5 : Le moment le plus frappant du film.

27 personnes ont exprimé en avoir relevé un.

8 personnes ont déclaré n'avoir pas ressenti de moment frappant, alors que deux personnes seulement s'étaient déclarées incapables de déceler le sujet du film.

14 personnes ont donné les actualités d'Hiroshima comme « moment frappant ».

C'est ensuite un émiettement auquel il est hasardeux d'accorder un sens (cf. tableau).

Notre analyse du film avait par ailleurs révélé que les moments les plus chargés d'intensité, les moments les plus frappants, au sens « violents », « bru-

taux », « chocs », les temps forts qu'on pouvait dégager du film étaient, dans l'ordre du déroulement du film :

les étreintes du prologue,
les actualités Hiroshima,
les travellings avant sous la verrière : « je te rencontre, je me souviens de toi. Tu me tues. Tu me fais du bien, etc. » (plans 128 à 132),
la gifle,
la promenade (plans 358 à 376).

Nous avons vu que :

l'étreinte du début a été citée une fois (en deuxième position),
les actualités « H », 14 fois,
les travellings avant dans la ville, jamais,
la gifle, deux fois,
la promenade une fois; peut-être peut-on y ajouter le « contrepoint Hiroshima-Nevers » cité deux fois, ce qui ferait trois au total.

Question 6 : La morale - le message.

16 personnes voient dans ce film un message ayant trait à la paix et à la guerre; deux personnes y voient de *manière explicite* un message ayant trait à l'amour.

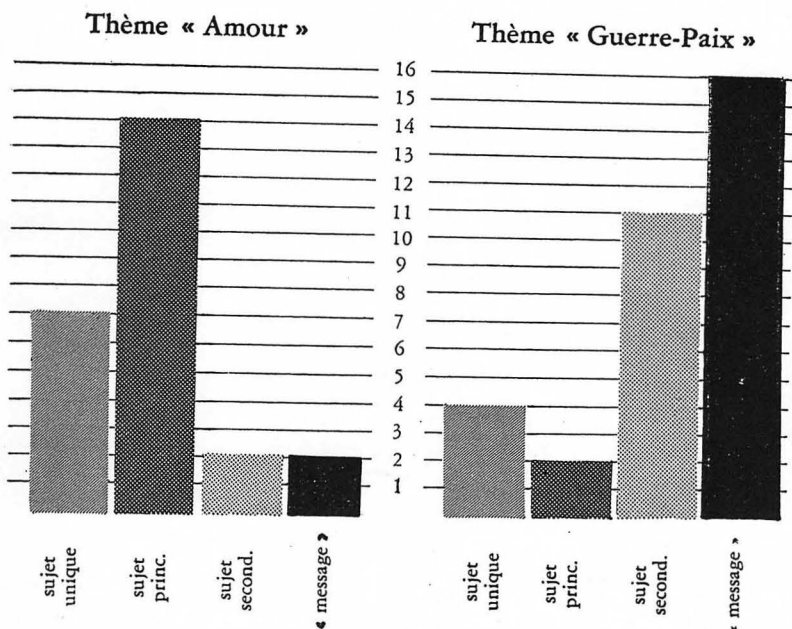
Résumons-nous :

- Au niveau de notre question 4, la plus spontanée, appelant la réponse la plus intuitive, à haute charge affective et à faible contrôle intellectuel, l'amour a été cité 23 fois comme sujet du film, unique, principal ou secondaire.
- Au niveau des références à un moment précis du film, là où les mécanismes de défense jouent très fort (particulièrement pour le type de public auquel nous sommes confrontés) il est quasi impossible, à une exception près, de retrouver les moments spécifiques à l'amour. Ceux qui sont spécifiques à la guerre, par contre, sont cités 14 fois. Plus du quart de l'échantillon ne relèvent par ailleurs aucun moment particulièrement frappant.
- Au niveau de la projection du film dans le social, deux personnes distinguent un message ayant trait à l'amour.

Le graphique ci-dessous montre clairement le phénomène au niveau du « message » (colonne de droite, noire, de chacun des schémas) : régression du thème « amour » d'une part, valorisation du thème « guerre-paix » d'autre part.

Les conclusions paraissent être les suivantes, avec toutes les réserves faites plus haut :

- 1) Le divorce entre ces réponses apporte la confirmation, au niveau de notre petit groupe de public, de l'ambivalence thématique profonde révélée par l'étude du film.



- 2) Pour ce groupe, s'il faut opter, l'amour est ressenti de manière globale plus que la guerre comme le sujet du film : c'est surtout d'amour qu'il sent que l'on veut parler.
- 3) Les tabous et interdits ⁽⁵⁾ déforment les témoignages demandés à l'appui de cette première impression affective. Ils établissent entre celle-ci et l'appréciation de ce qui pourrait être un message moral délivré par le film un véritable écran, en telle manière que rien ou presque n'en subsiste et que seul l'aspect pacifiste de ce message apparaisse clairement dans les réponses. A travers nos trois questions, le thème de l'amour s'est progressivement rétréci comme une peau de chagrin pour être totalement investi par celui de la guerre.

C'est exactement l'opposé de ce qui se passe dans le film où l'amour investit progressivement le thème de la guerre allant jusqu'à l'absorber totalement. La dialectique mouvante qui s'instaure entre les deux thèmes se résout donc par l'absorption de l'un par l'autre. Elle assure au film une part importante de

⁽⁵⁾ Amour française-allemand pendant la guerre; amour blanche-japonais; amour de deux héros, mariés chacun, sans la moindre ombre de problèmes à l'égard des partenaires respectifs et des enfants; l'acte sexuel point de départ de l'amour et non aboutissement, et, à un niveau sous-jacent, vraisemblablement subconscient, les associations que le film tisse entre l'amour et la violence et la mort, le plaisir et la douleur.

son originalité mais paraît avoir opéré en sens inverse dans l'esprit de notre groupe de spectateurs qui, à mesure que l'on s'élève dans le niveau de la conscience, reporte ses faveurs de l'image de l'amour à celle d'un monde d'où la violence et la guerre, sinon la mort, seraient prosrites.

Le contenu du film, de l'affectif au rationnel, subirait un processus banalisant et sécurisant. On peut, en effet, penser qu'il est plus simple et surtout moins dangereux d'être contre la guerre et la violence et *a fortiori* la mort, que pour une certaine conception non stéréotypée de l'amour, c'est-à-dire des rapports entre l'homme et la femme.

Rappelons-nous l'indice que les opposants les plus nets au film constituent le noyau d'hommes à moyenne d'âge la plus élevée de notre échantillon.

Notre hypothèse au niveau du jeu des significations et de son équilibre sur le plan subjectif chez notre échantillon de spectateurs pourrait donc se formuler comme suit : tout se passe comme si, sous la pression des interdits et tabous sociaux et sous le coup du désarroi né du bouleversement de l'univers des valeurs traditionnelles, les significations faisaient l'objet de véritables mutations, à mesure que l'on s'élève dans le niveau de la conscience.

Il nous faut confronter cette hypothèse à cinq éléments.

1. *Le problème de la première vision.*

Il s'agissait pour notre public d'une première vision. Avec les étudiants de notre séminaire nous avons constaté que le choc produit par la séquence « actualités d'Hiroshima » s'amortit à l'issue de visions ultérieures du film. Il est donc naturel que celle-ci reste au premier plan de la mémoire pour notre public du cinéma des « Galeries » dont c'était la première vision. Mais dans ce cas, il eût été tout aussi naturel que la guerre, la mort, la bombe atomique soient donnés comme sujets du film dans une proportion sensiblement égale à celle, sinon du moment frappant, du moins du message. Cette proportion existait. Mais appliquée au thème de l'amour.

2. *Les réactions de nos étudiants lors de la séance conduite par Edgar Morin.*

Au niveau de la signification globale accordée au film, ce fut l'échec. Resenties comme agressives, les questions d'Edgar Morin ne furent pas comprises et le public intellectuellement, culturellement et cinématographiquement développé qui était le nôtre, empruntant la démarche d'esprit qui lui est familière, exprima des significations esthétiques et sublimées élaborées instantanément ou à la suite de visions précédentes du film.

On serait tenté de dire qu'il n'est pas tombé dans le piège — sujet du film — de la question n° 4 de notre sondage, comme les spectateurs du cinéma des « Galeries ».

Attaqué à deux reprises de manière plus précise sur les moments frappants du film, on s'aperçut que le thème de l'amour était pratiquement englobé

dans celui du souvenir, ce qui correspond, une fois encore, à la démarche naturelle d'esprits cultivés et sensibles, habitués à appréhender la réalité filmique complexe sous son aspect esthétique et formel.

Edgar Morin s'étonna cependant de ce que seuls les corps des amants enlacés et la rupture « Toi » (plan 133) aient été cités au titre de moments frappants en ce qui concerne l'amour. Il marqua sa surprise de ce que la séquence « Tu me tues, tu me fais du bien, dévore-moi, etc... » n'ait pas été mentionnée.

Ajoutons qu'elle ne le fut jamais au cours de tous les travaux, sauf dans l'analyse écrite sur Hiroshima et ses signes à l'issue de la session ⁽⁶⁾.

Que quelque chose ait fait problème pour nos étudiants au niveau de l'image de l'amour offerte par le film n'est pas certain, même pas probable, mais, en tous les cas, possible.

3. *La presse.*

Nous pouvons faire, des significations qu'elle accorde au film, le tableau suivant :

22 journalistes sur 50 voient dans le film avant tout un film sur l'amour.

17 journalistes sur 50 voient le film signifier en premier chef au niveau du thème de la mémoire (souvenir/oubli).

14 journalistes sur 50 parlent de la guerre.

On voit donc que la signification « Hiroshima, film pacifiste » est loin d'être l'opinion de la majorité de la presse.

Si, comme on l'a vu avec nos étudiants, une certaine assimilation peut s'effectuer entre les thèmes amour et mémoire si bien que pour de nombreux esprits le thème mémoire englobe celui de l'amour, on s'aperçoit que liés l'un à l'autre ils représentent une fraction largement majoritaire des opinions émises par la presse.

4. *La construction de Hiroshima, mon amour.*

N'implique-t-elle pas le phénomène qui nous paraît étrange ? En d'autres termes, le film fournirait lui-même la clé du problème. Ce serait la solution de l'évidence.

Le film diffuse, en effet, le thème *amour* tout au long du discours et concentre, en début de projection, le thème *guerre* en une série d'images horribles à forte densité perceptive et hautes charges affectives. Cette construction pourrait être déterminante des réponses obtenues. Celles-ci, en conséquence, signifieraient seulement, ou surtout, que le spectateur voit le film « tel qu'il est ». Il resterait alors sur l'impression « amour », ne pourrait pourtant éviter de se remémorer la « guerre » comme le moment le plus frappant du film, et

(6) Voir p. 153, Andrée GERARD-LIBOIS : « Hiroshima et ses signes ».

projetterait enfin dans le domaine de l'utilité sociale un pacifisme de bon aloi, fruit d'une rationalisation *a posteriori*.

* Il serait cependant surprenant que l'on se préoccupât aussi peu, au niveau de l'insertion dans le social, de cette forme d'amour ressentie comme le sujet du film.

5. Les conditions de l'interview.

La cause de ce divorce — en dépit de l'impression contraire ressentie par les expérimentateurs — pourrait relever d'obstacles de pure formulation verbale, être attribuée au caractère de soudaineté de l'interview au sortir de la salle obscure.

Comment expliquer toutefois que le trouble ou l'émotion aient été d'une intensité telle qu'une mutation des significations de l'ordre de celle que nous avons observée en ait résulté ?

Guère plus que la première vision ou la construction du film, la technique de l'interview ne paraît fournir une explication plausible du phénomène.

Par ailleurs, l'expérience d'Edgar Morin avec les étudiants nous offre l'indice de ce que, là aussi, quelque chose a pu faire problème au niveau de l'image de l'amour offerte par le film.

Enfin, le film n'a été considéré, ni par la critique spécialisée, ni par notre auditoire cinéophile comme une œuvre où dominait le thème de la guerre.

L'hypothèse est donc confirmée selon laquelle, pour le public de notre sondage, des barrières se sont dressées entre, d'une part, ce qui est ressenti et tend à bouleverser l'univers des valeurs traditionnelles et, d'autre part, la prise de conscience claire et l'expression de cette impression troublante.

Opérant comme une sorte de filtre, ces barrières auraient transformé une signification en l'autre : on ressent *amour* et l'on dit *guerre*.

Nous avons dit pourquoi nous pensions que ce phénomène n'était pas dû à des facteurs extrinsèques au problème des significations. Les observations sur le public estudiantin et l'analyse de la critique nous offrent des indices suffisants pour nous permettre de conférer au phénomène un caractère moins restrictif que celui impliqué par l'étroitesse de notre échantillon.

Retrouvant la démarche fondamentale de la filmologie, nous nous sommes installés au cœur des problèmes de la signification filmique : la réciprocité des rapports du film à l'homme.

Avant de conclure sur le sujet qui nous concerne, *Hiroshima, mon amour* et son public, une réflexion sur la nature et les implications de l'expérience conduite sur le public du cinéma des « Galeries » ne nous paraît pas superflue (7).

(7) Les considérations qui vont suivre ont été publiées dans *Revue Internationale de Filmologie*. Raymond RAVAR - « Portée d'un film particulier en milieu culturel. Etude des réactions d'un groupe restreint à des valeurs véhiculées par le film » - Paris - Tome X, n° 34, 3^{me} trimestre 1960.

Les réactions des spectateurs au film nous ont, on l'a vu, tout naturellement conduit à nous poser des questions moins à l'endroit du film qu'à celui de ses spectateurs.

De nos observations nous avons conclu que l'image de l'amour offerte par le film faisait problème, à un niveau ou un autre.

Sans pouvoir songer à explorer ici la nature de ce problème, eu égard au peu de finesse de notre outil d'investigation, celui-ci, aussi rudimentaire fût-il, s'est avéré capable de *révéler* le problème, d'en assurer la mise à jour, en un mot, de faire affleurer la résistance d'un groupe de spectateurs à certaines situations données à voir par le film.

Si l'on admet que ces situations sont signifiantes d'idées et de valeurs, à savoir ici une conception de l'amour et de la mort, nous avons une pierre de touche de la résistance du public à la perception et à l'intégration de ces valeurs dans son univers à raison des difficultés de formulation qui se font jour à divers niveaux et des relations à établir entre elles ⁽⁸⁾.

Si maintenant nous ne considérons plus l'individu en tant que tel mais comme part d'un groupe, comme ce « social intériorisé » défini par un ensemble de coordonnées culturelles et socio-économiques, la mesure de ses réactions au film fera affleurer des valeurs communes. On révélera ainsi les seuils de résistance, de participation, d'intégration, en un mot le degré de perméabilité du groupe aux stéréotypes ou modèles de cultures véhiculés par le film.

Bien plus : on arrivera à apercevoir dans quelle mesure un film est capable de rompre le conditionnement à ces modèles et au profit de quoi les stéréotypes se désagrégent.

Reprenons, à titre purement exemplatif, notre très imparfait exemple de sondage sur les spectateurs d'*Hiroshima* et raisonnons de manière schématique. Quel aurait été le dessin des réponses de groupes homogènes, analogues à notre groupe « bourgeois - professions libérales - citadins », tels que *ouvriers, employés, population rurale, étudiants*, si ces groupes étaient définis par l'ensemble classique de leurs coordonnées ?

On peut imaginer que le type de corrélation *sujet - moment frappant - morale, message* aurait opéré des clivages à l'intérieur même de ces groupes, sur la base du sexe, de l'âge, du type d'habitat, etc. suivant le degré de résistance — ou d'acceptation — à une certaine forme d'amour, à un modèle féminin donné, à une manière de ressentir la violence, la mort.

Dans des conditions expérimentales dont notre sondage *Hiroshima* ne saurait évidemment fournir un modèle, mais seulement offrir une idée, le film se comporterait comme un test, un ensemble de stimuli, d'agressions destinées

⁽⁸⁾ Voir G. COHEN-SEAT - C. BREMOND - J.-F. RICHARD - « Etude d'un matériel filmique thématique. *Revue Internationale de Filmologie* - tome VIII - n° 30-31 - Paris - P.U.F. - pp. 135 et ss.

à perturber le psychisme de l'individu en lui faisant vivre de manière imaginaire un donné global, un réseau d'unités d'informations et de significations.

Pareille tentative exploiterait deux des caractères fondamentaux de l'univers filmique : sa faculté d'être le mode de représentation imaginaire de la réalité paré du maximum des prestiges du réel, de faire de ce réel imaginaire un *vécu* engendrant à ce titre des phénomènes de participation extrêmement intenses par le jeu des processus de projection et d'identification qui revêtent, on le sait, dans la communication filmique « une acuité toute particulière » ⁽⁹⁾.

Les tests filmiques thématiques de Gilbert Cohen-Séat et de l'Institut de Filmologie de l'Université de Paris étaient fondés sur ces mêmes éléments. Leur exploitation a fourni dans des domaines très divers des résultats féconds; elle peut servir de base à une recherche dont la filmologie ne serait, cette fois, plus l'objet, mais la servante. Il est permis de supposer que des investigations filmiques bien conduites, fondées sur des analyses de contenu rigoureuses et des batteries de tests de perception et d'intégration aux divers niveaux de conscience contribueront à révéler les premiers points d'une image que tout sociologue rêve de voir se dessiner un jour devant ses yeux, même imprécise, même incomplète; la *gestalt* d'un groupe social.

Le réseau d'idées, de valeurs, de croyances qu'ont en commun des hommes et qui détermine leur appartenance au groupe est sous-jacent aux attitudes, comportements, habitudes et coutumes, aux institutions qu'ils se donnent et à l'ensemble de leurs manifestations sociales.

C'est au départ de ces manifestations que les sciences sociales l'ont jusqu'ici, induit.

Dans des conditions à fixer avec la filmologie, la réaction au film doit permettre de déduire des matériaux bruts révélés par cette recherche, les motivations profondes des habitudes, attitudes et conduites, les concepts inconscients qui les sous-tendent, les stéréotypes socio-culturels qui les régissent et se situent dans les zones psychiques très archaïques.

On voit notamment comment, sur le plan de la méthodologie de l'investigation de la réalité socio-culturelle, cette démarche peut s'affirmer complémentaire de celle qui tend à ramener le contenu des films à leur substrat socio-culturel.

La rencontre de ces deux démarches, inductive et déductive, doit être féconde.

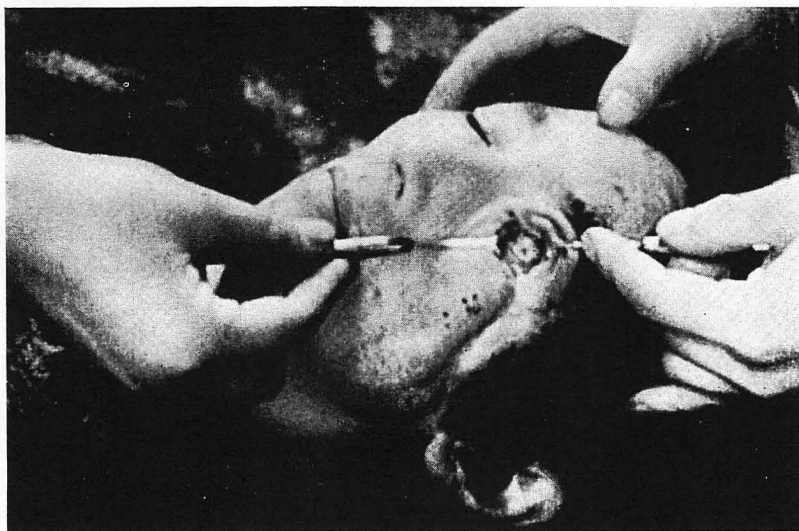
Le parti que peut tirer du film le sociologue dans son exploration de certaines zones de la conscience collective paraît donc être grand.

Si nous revenons maintenant à des considérations à la fois moins spécialisées et moins générales, ce sera pour constater que nos observations portant

⁽⁹⁾ A. MICHOTTE VAN DEN BERCK - « La participation émotionnelle du spectateur » - *Revue Internationale de Filmologie* - Paris - P.U.F. 1953 - tome IV - n° 13.



« de même que dans l'amour »





La rencontre éphémère de deux êtres humains.

sur les divers types de réactions des spectateurs à *Hiroshima, mon amour*, nous conduisent au cœur même d'une étude dont nous avons pu paraître parfois nous écarter.

Si le film est bien un objet, un objet signifiant dont la signification est, en définitive, la résultante d'un faisceau de significations données par les publics d'une part, et par les auteurs d'autre part, nos observations sur les publics d'*Hiroshima, mon amour* nous autorisent à des conclusions qui se situent pour nous à un niveau fondamental : celui du fait culturel, de la valeur de civilisation que constitue le film pour ses spectateurs.

Hiroshima, mon amour, a été *accepté* ou *refusé* par le public. Il est *refusé* dans les petites agglomérations et par une part du public des grandes villes en Belgique, en Suisse, et sans doute en Allemagne ⁽¹⁰⁾. Il est *refusé* de deux manières.

D'abord parce qu'il n'est pas compris, au sens où une langue étrangère n'est pas comprise. C'est un problème de communication : une langue est parlée qui n'est pas celle à laquelle la grande majorité du public de cinéma est accoutumé; la syntaxe, le style, la sémantique sont, à la lettre, incompréhensibles. C'est un langage inconnu, ennuyeux ou barbare. La réaction du spectateur est d'autant plus vive qu'il aura eu le sentiment d'avoir été trompé par la publicité. Il exprime sa colère en quittant la salle avant la fin de la projection.

Parfois, la langue, mal comprise, est cependant devinée. Certaines images, certaines phrases, certains sons réussissent à signifier quelque chose. Nous avons sans doute affaire aux spectateurs qui s'agitent sur leur siège et font beaucoup de bruit.

Hiroshima, mon amour est *refusé*, *rejeté* par le public qu'il choque, qu'il heurte, qu'il blesse, en certains points particulièrement sensibles, en ordre principal dans le domaine de l'image des relations amoureuses ou des rapports de la femme avec l'amour. Le caractère cataclystique, nihilisant du film est également ressenti.

Si le film est *accepté*, c'est qu'il est compris, entendu au sens communicationnel du terme.

Il fait alors l'objet d'une plus ou moins grande sacralisation suivant le degré de culture, esthétique et cinématographique, du spectateur.

Dans la zone de très haute culture, les significations esthétiques dominent toutes les autres : le langage a précisément été compris et son caractère nouveau ou révolutionnaire engendre l'enthousiasme sinon la passion.

La thématique du film y est pratiquement tout entière engloutie, seule existe l'œuvre, il y a sublimation esthétique. *Hiroshima, mon amour* est univers

(10) *Refusé* par les autorités religieuses en Suisse, peu recommandé par celles d'Allemagne, il n'est même pas vu par une part importante des fidèles qui relèvent d'elles.

formel, ballet de signes d'où surgissent dans l'ordre, et parfois dans leur mouvement dialectique, mémoire, puis amour, puis, très loin derrière : guerre, violence et mort.

A mesure que l'équipement intellectuel et culturel du spectateur diminue, que l'on arrive au niveau du spectateur normal, non spécialiste quoique fréquentant les salles spécialisées, l'importance du contenu croît et la construction thématique du film trouble ou enchante, ou les deux ensemble. L'expression des impressions est plus difficile; l'outillage verbal est moins riche que dans la couche supérieure de culture. On est moins adroit dans la manière d'intellectualiser ses impressions, on passe moins naturellement, moins spontanément de l'impression affective au jugement esthétique, philosophique sinon moral.

Accepté, admiré, le film fait, ici aussi, problème dans l'image qu'il donne de l'amour pour tous les motifs que l'on sait déjà et que le second volet de notre travail s'est employé à analyser.

« HIROSHIMA, MON AMOUR »

FILM A THEMES

L'AMOUR ET LA MORT

HIROSHIMA, MON AMOUR, FILM NIHILISTE ?

par Edgar MORIN

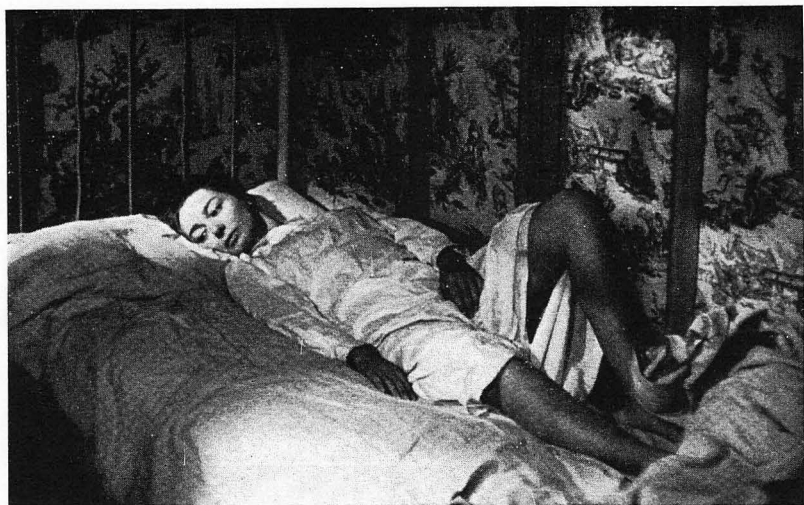
Le thème de l'amour est posé d'une façon tellement centrale dans *Hiroshima, mon amour*, que nous sommes tout de suite confrontés aux thèmes essentiels de ce que Denis de Rougemont appellerait « l'amour en Occident ». Or ces thèmes centraux ont toujours été liés au thème de la mort, soit sur le plan de l'esprit, soit sur le plan de la sexualité. Sur le plan de l'esprit, c'est le mythe de Tristan et Yseult, c'est-à-dire l'amour des amants s'accomplissant dans la mort. Les obstacles qui empêchent l'accomplissement de l'amour, qui sont vainqueurs de l'amour (le mariage d'Yseult, l'époux d'Yseult, la vie, les scories de la vie) seront à leur tour vaincus dans la mort. La mort n'est donc pas seulement le thème négatif, le thème de l'empêchement, elle est aussi le thème de l'accomplissement. La mort en tant qu'absence de différenciation, absence de particularité de l'individu, devient l'absolu; la mort accomplissement des amants prend la figure de l'absolu. Avec cette réserve, bien entendu, qu'il y a ambivalence: l'amour est vainqueur de la vie dans la mort, mais l'amour est vaincu aussi par la mort elle-même.

Ce thème de Tristan et Yseult se situe au niveau de ce qu'on pourrait appeler l'« idéologie » de l'amour. Nous avons, d'autre part, sur le plan de la sexualité, de multiples communications entre l'amour et la mort. L'acte de faire l'amour évoque et appelle des symboles de mort, que ce soit ce spasme qu'on appelle « la petite mort », ou tous les symboles désintégrateurs de perte de soi qui sont liés à l'acte de faire l'amour.

Dans *Hiroshima, mon amour*, l'association première est l'association entre le thème de la sexualité et le thème de la mort. Dès le début, les corps sont recouverts de cendres, dès le début s'élève, lié aux corps qui demeurent enlacés, un dialogue sur la mort d'Hiroshima, sur la destruction, sur la désintégration d'Hiroshima. Et les nuages de désintégration atomique, l'hôpital, les blessures, les horreurs, les flétrissures, dureront le temps même de l'étreinte entre les deux amants. Plus tard, la phrase fameuse « tu me tues, tu me fais du bien » établit de nouveau une association de mort ou de meurtre avec le thème de l'amour sexuel. L'association est réelle, encore qu'elle soit obscure, qu'elle ne soit pas conceptuellement explicitée. Cependant l'interpénétration du thème de la sexualité et du thème de la mort est une chose tellement évidente et tellement étonnante dans l'évidence absolue qu'elle mérite réflexion. Nous retrou-



« C'était à Nevers... »



« Je n'ai plus qu'une seule mémoire »



vons de nouveau ce lien dans l'amour allemand, dans le moment où la femme est couchée sur le cadavre de son amant-soldat blessé à mort. Il semble donc que chaque fois qu'on tente de nous montrer le moment de pointe extrême de l'amour, de l'amour des corps, on y associe un symbole de mort dans ce que la mort peut signifier d'extrême dans l'horreur, dans ce qu'il y a de plus profond peut-être dans le thème de la mort : la décomposition.

Tout ceci appelle une analyse sur de multiples plans. Il y a tout d'abord ce plan latent — disons psychanalytique — des associations entre la sexualité et la mort, qui est bien connu depuis qu'existe la psychanalyse. Il est révélé dans le film et je n'ai pas à y insister. Je m'attacherai donc au deuxième plan, le plan psycho-sociologique. L'amour des amants se situe dans un univers où la mort est non seulement l'horizon, mais en quelque sorte le tissu, le substrat; autrement dit, cet amour entre la femme française et l'amant japonais se situe dans un univers où il n'y a absolument pas de transcendance, pas de valeur, et cette absence de transcendance, de valeur est remplie par une présence qui est celle de l'horreur, de la décomposition.

C'est ici peut-être que nous touchons au caractère profondément nihiliste de ce film. La famille est marquée comme une indication : nous savons que les amants sont mariés, mais ce n'est qu'une indication, jamais un obstacle. Le problème de la différence de race n'est même pas montré, pas posé comme problème, les problèmes de nationalité et les problèmes politiques ne sont même pas effleurés. Il n'y a dans cet univers aucune valeur autre que l'amour et aucune présence en dehors de l'amour que la mort. Et dans cet univers absolument nihiliste, cette rencontre éphémère de deux êtres humains semble être la seule nécessité, nécessité externe, en ce sens qu'ils se sont trouvés, rencontrés à la suite d'un événement extérieur, mais aussi nécessité interne si l'on s'en réfère à la philosophie implicite du film. Celle-ci pose qu'il n'y a pas autre chose dans cet univers sans transcendance et sans valeur qu'effectivement deux être attirés l'un par l'autre qui restent ensemble, restent l'un contre l'autre, le plus longtemps et surtout le plus intensément possible. Donc la thématique de l'amour dans *Hiroshima* renvoie à la thématique de la mort et, à l'arrière-fond, au nihilisme.

Cette thématique de la mort, c'est en cela peut-être que le film est le plus particulier, le plus étrange. Il faut voir ce qu'est d'ordinaire la thématique de la mort dans le cinéma. Tous les films sont remplis de fausses morts, c'est-à-dire de morts qui, en réalité, expriment autre chose que la mort réelle. On peut dire qu'il y a quatre thématiques de la mort dans le cinéma. Premièrement, il y a le tabou de la décomposition : jamais vous ne verrez dans un film romanesque une mort présentée sous un aspect de décomposition, exception faite peut-être de la présentation allusive (dans Bunuel vous trouverez des thèmes de charognes, dans Hitchcock vous trouverez des cadavres obsédants, dans Clouzot de faux cadavres, de faux noyés). Mais il est un fait que le cinéma,

exactement comme le fait l'être humain dans la vie, s'efforce de masquer la décomposition. En général, vous ne trouverez la décomposition que dans les actualités en de rares moments de tension extrême, par exemple dans les actualités sur les camps de concentration allemands, à la dernière guerre, au moment où il fallait montrer l'horreur, non pas tellement l'horreur de ces charniers, mais l'horreur qu'avait exercée l'ennemi.

Dans la vie, la décomposition est un tabou. Dès qu'il y a un corps mort on le cache, on le camoufle, on le recouvre, on le met en boîte, on le met en bière, on le met dans un trou. L'homme, la société fuient l'image de la décomposition.

Deuxième point qu'il est intéressant de noter : les films présentent des morts qui sont le plus souvent des meurtres, c'est-à-dire des cas extrêmes d'agression : films d'aventures, films d'action, films policiers, films criminels nous proposent des morts très spectaculaires où il y a toujours une victime, où quelqu'un est frappé. C'est une sorte de jeu dans lequel l'agressivité est beaucoup plus importante que la mort. On n'y pense jamais à la mort en tant que phénomène horrible, mais à la mort punition, châtement, défaite ou victoire.

Dans certains cas cependant apparaît un élément qui dépasse cet escamotage pur et simple : la mort-sacrifice. La mort-sacrifice intervient quand le comparse ou le personnage sympathique du film meurt. A ce moment sa mort est ressentie comme une sorte de sacrifice, qui détourne sur ce pauvre comparse, sur cet ami, la mort qui normalement était destinée au héros. Parfois, le héros meurt. Alors nous entrons dans l'univers de la tragédie où la mort a une fonction sacrificielle. Le héros — que ce soit celui du théâtre grec ou de la tragédie policière moderne — est quelqu'un qui fixe sur lui la fatalité, une sorte de paratonnerre de la fatalité et de la mort. La mort a pour le public une fonction cathartique, une fonction libératoire ou purificatrice. Effectivement, un acte a été accompli qui est l'écho affaibli des cérémonies magico-religieuses du sacrifice. Le sacrifice du bouc émissaire, le sacrifice de l'agneau, le sacrifice humain même tel que celui d'Iphigénie ou d'Isaac, sont les formes par lesquelles à un moment donné un être innocent prend sur lui la mort et assume la culpabilité : c'est le grand thème des religions sacrificielles du salut. Il est intéressant de noter qu'au cinéma la mort du héros est souvent accompagnée de symboles, soit rédempteurs, soit sacrificiels, soit cosmiques. Dans *Le jour se lève*, par exemple, il y a coïncidence entre la mort de Gabin et le lever du soleil, exactement comme dans un mythe solaire où il faut qu'un sacrifice redonne une nouvelle vie à l'astre nourricier. La mort de *Pépé le Moko* et toutes ces morts qui ont lieu aux portes de la mer sont liées à des symboles maritimes et aquatiques qui eux-mêmes renvoient aux thèmes de la fécondité, de la renaissance perpétuelle. Autrement dit, la mort est très souvent encadrée par une sorte de cosmicité, et en quelque sorte l'idée du rachat, l'idée

consolante ou l'idée purificatrice est présente d'une façon plus ou moins latente.

Dans le quatrième cas, nous voyons le thème de la mort apparaître sous les aspects classiques des ombres, du double, du vent. Ce sont les aspects fantomatiques qui à la fois introduisent les angoisses, les inquiétudes de la mort et en même temps tranquilisent l'angoisse, l'inquiétude en fixant cette angoisse sur une notion de double, de fantôme, nous renvoyant ainsi à la grande notion archaïque suivant laquelle finalement le mort meurt mais son double survit. Il y a quelque chose qui reste et qui est l'*alter-ego*, personnage indestructible comme toutes les religions primitives en connaissent et qu'on peut appeler l'esprit, le fantôme.

Si nous essayons d'examiner *Hiroshima, mon amour*, par rapport à ces quatre thèmes de la mort dans le cinéma, que trouvons-nous ? Tout d'abord nous assistons à une levée partielle du tabou de la décomposition, levée qui ne peut se faire qu'à l'occasion d'un événement exceptionnel. Elle s'était faite dans *Nuit et Brouillard* : il était impossible d'évoquer Auschwitz sans soulever le tabou. Pour *Hiroshima*, le sujet lui-même appelait aussi cette levée de tabou. Aussi l'horreur y est-elle visible non seulement dans les images de mort, mais aussi dans les vivants défigurés, mutilés, dans les vivants qui portent en eux la marque même de la mort, la défiguration. Il est certain que du point de vue du film de mort, *Hiroshima* est un état de pointe avancée et entre dans la zone effectivement la plus inquiétante. Levée du tabou de la décomposition — levée partielle — et en même temps absence de la mort en tant qu'agression : on ne voit pas le meurtre de l'Allemand qu'a aimé l'héroïne, on ne voit pas l'explosion d'Hiroshima. Les événements qui font partie du folklore cinématographique qui se plaît d'ordinaire à montrer l'explosion, l'agression, le coup de feu, la bataille, ces éléments sont tout à fait éliminés pour justement localiser l'attention de la caméra sur la décomposition. Nous ne trouvons pas davantage de sens sacrificiel ou rédempteur dans la mort. Le soldat allemand qu'aime l'héroïne meurt, mais de cette mort n'est pas sortie pour l'héroïne une vie meilleure ou une sorte de salut. Il meurt, et l'héroïne en est frappée, accablée et cet acte, loin de la sauver ou de la libérer, l'enfonce au contraire dans un marasme dont elle ne sortira que d'elle-même, longtemps après, avec ses propres ressources. De même le thème d'*Hiroshima* n'a pas non plus de prolongement rédempteur. On aurait pu dire : « Certes 200.000 Japonais sont morts à Hiroshima, mais leur sacrifice n'a pas été vain puisque c'est grâce à ce sacrifice que jamais plus il n'y aura de bombes atomiques, etc. » et imaginer une série d'éléments allant dans le sens rassurant, optimiste. Or ces éléments sont, me semble-t-il, absents. Enfin nous n'avons dans le film aucun symbole de renaissance, aucun de ces symboles cosmiques rassurants parmi lesquels il faut compter les symboles musicaux. Le plus souvent quand un film nous montre la mort d'un personnage, cette mort est comme transcendée par une musique exaltée, pathétique, soit extrêmement romantique, soit un

chœur d'anges qui monte, dans un mouvement qui correspond à l'apothéose, à l'élévation de l'âme vers le ciel. Or la bande sonore d'*Hiroshima* ne révèle aucun thème musical exaltant ou compensateur par rapport à la mort. Nous ne trouvons dans le film aucun symbole de renaissance, aucune indication d'une compensation. Rien de fécondant donc dans les thèmes de la mort d'*Hiroshima*. Et ceci est très significatif, si l'on se rappelle que la symbolique cinématographique aussi bien que la symbolique archaïque ou courante de la mort est profondément rassurante, tout mort y appelant une renaissance, une nouvelle vie, une fécondation.

Peut-on considérer comme éléments positifs une certaine prise de conscience contre la bombe atomique, ou l'aspect pacifiste, progressiste du film ? Quand on observe attentivement les scènes de mort, elles apparaissent un peu comme des prétextes, elles semblent avoir été rongées de l'intérieur par la véritable idéologie nihiliste du film. La protestation contre la guerre qui tue est vraiment submergée par l'évidence de la destruction accomplie qui se présente dans son caractère irréparable.

Ainsi avons-nous affaire à trois thèmes enchevêtrés : le thème d'une femme, le thème de l'amour et le thème de la mort. Le premier thème nous présente une femme amoureuse, autodéterminée, nihiliste, et qui cherche l'absolu de l'amour par-delà l'amour unique. Ainsi dans ce film apparaît un élément assez particulier qui est le divorce entre le thème de l'amour unique et le thème de l'absolu. En effet, le thème de l'amour unique peut déboucher soit sur la mort immédiate des amants comme dans *Tristan et Yseult*, soit comme dans Philémon et Baucis sur la vieillesse conjugale — ou concubine, peu importe — l'amour unique s'enfonçant alors dans la durée, dans la quotidienneté, dans le prosaïsme. Or l'amour absolu a besoin de l'intensité de sa fièvre première, et quand celle-ci disparaît, il appelle un autre amour absolu. Autrement dit le thème de l'amour absolu implique la multiplicité des amours absolus et en arrive à contredire le thème de l'amour unique. On en revient à cette chose connue : on aime l'amour et non plus tellement le partenaire, on aime l'image de l'amour, la réalité de l'amour. Ce qui conduit à une évolution réelle où, effectivement, on a affaire à la multiplication des amours qu'on croit uniques. Ces amours sont, en réalité, la multiplication des amours absolus qui, de ce fait, se trouvent fortement relativisés. L'héroïne d'*Hiroshima* nous est présentée comme ayant eu deux amours absolus, le second étant une répétition du premier tout en étant profondément différencié, et rien ne nous empêche de penser que, par la suite, elle pourra en connaître un troisième.

Il faut noter, d'autre part, que dans cet amour est renversée l'image commune suivant laquelle l'amour est à la fois un composé de spiritualité et de sexualité. Dans l'image commune, la spiritualité est au-dessus et la sexualité est au-dessous, dans le film il y a renversement de l'image et l'acte de faire l'amour est central. Cet amour par ailleurs, dans son caractère absolu ou intense, est

a-social, nous y retrouvons l'essence même de l'amour qui est une force exogame, c'est-à-dire une force qui fait éclater les limites du clan, du groupe, qui porte vers l'exotisme, vers l'autre, vers l'inconnu, vers le différent. Cet amour qui porte l'héroïne d'abord vers « l'autre » absolu qui est allemand, ensuite vers un autre type d'« autre » non moins radical qui est Japonais, nous révèle un amour dans sa force exogamique absolue, dans sa tendance à aller vers celui qui n'est pas comme soi. Cette tendance exogamique nous montre que l'amour ne connaît pas les barrières, ni les frontières, ni les classifications sociologiques. Nous retrouvons là une thématique qui est celle de « l'amour fou » surréaliste, mais avec cette différence capitale que dans l'amour fou surréaliste l'élément de spiritualité, l'élément de mystère et de destinée cher à la tradition du romantisme classique, est beaucoup plus poussé que dans *Hiroshima*. Dans *Hiroshima*, nous n'avons pas trace de romantisme classique, ni même du thème de *Tristan et Yseult*. C'est une situation qui ressemble à celle de *Tristan et Yseult* mais qui est radicalement différente. Autrement dit, cet amour asocial est aussi curieusement un amour a-romantique, car il n'entraîne pas l'aventure qui fait sortir les amants hors de la société, qui leur fait poursuivre leur destin hors de la société. Dans *Hiroshima*, la société intervient : au moment de la guerre, de la libération, elle brise l'amour allemand, et au moment du film c'est le contrat de l'actrice, ce sont les événements qui interviennent. Elle doit reprendre l'avion, et l'amour recommence. Le mariage n'est pas du tout l'obstacle comme dans *Tristan*, on peut même dire qu'ici il est littéralement insignifiant, non seulement au sens commun du terme, mais même au sens littéral, c'est-à-dire qu'il est dépourvu de toute signification positive comme négative.

Dans un univers de valeurs mortes, l'amour est comme un incendie, il n'est même pas affirmé comme valeur, il ne s'affirme que comme existence, que comme intensité. Autrement dit, je crois que l'horizon de ce film est tellement nihiliste qu'il n'en vient même pas à l'affirmation de l'amour comme l'ont fait les surréalistes. Il se trouve à un niveau de pré-valorisation de l'amour, de justification quasi existentielle. Bien entendu, ces caractères absolus, ces thématiques ne font que révéler des thèmes qui sont réels dans la société courante. Ces thèmes réels sont sublimés d'une certaine façon dans la plupart des films. Ici ils ne sont pas sublimés, ils sont affirmés avec une sorte de rigueur et de rigidité absolues. Il est évident qu'*Hiroshima* révèle la nature des rapports qui se généralisent dans les cercles de l'intelligentia. C'est une thématique de l'amour des intellectuels, et dans la mesure où l'intelligentia est une couche représentative de la société, où les rapports qui se développent chez elle tendent à se généraliser, il est évident que ce film est un révélateur.

La mort, nous l'avons vu, a dans *Hiroshima* un caractère nouveau et radical, mais ce caractère est camouflé sous le thème progressiste. Si l'on s'en réfère à l'histoire même de la genèse du film, il semble incontestable que l'idée originaire de faire un film sur *Hiroshima* a été entièrement rongée par les

thèmes introduits par Marguerite Duras. Je dirais même pour ma part que même si Alain Resnais et Marguerite Duras ont eu l'intention ou sont persuadés d'avoir eu l'intention de faire un film sur la bombe atomique ou contre la bombe atomique, en fait ils ont fait autre chose. Remarquez qu'il est très fréquent de voir des auteurs faire autre chose que ce qu'ils avaient cru faire. Cela arrive non seulement aux artistes, mais à la plupart des hommes et des femmes qui entreprennent quelque chose. *Hiroshima* n'est donc pas tant un film d'une conception progressiste que le film du nihilisme contemporain, d'un certain type de nihilisme actif qui avait d'ailleurs déjà émergé dans le roman. Il y aurait une comparaison à faire entre le nihilisme rose de la nouvelle vague et le nihilisme noir de films comme *La Mort d'un commis voyageur* où s'ouvre la possibilité d'une révolte contre la société. Tous les films de la série noire américaine — les Dmytrick, les Benedeck et autres — sont des films où nous trouvons un ferment de révolte et d'amertume extrêmement explosif et qui diffère fondamentalement du nihilisme cendré d'*Hiroshima*. Pas de révolte dans *Hiroshima*, rien que deux êtres qui, à un moment donné, accomplissent d'une façon quasi rituelle les actes individuels qui leur permettent de ressentir ce qu'ils pensent être les significations mêmes de la vie. C'est dans ce sens qu'on peut dire qu'il s'agit d'un film post-révolutionnaire ou pré-révolutionnaire. Post-révolutionnaire en ce sens que — venant après la grande série des films révolutionnaires russes ou même les films de révolte américains — il présente en fait des idées révolutionnaires complètement atrophiées ou asséchées; c'est un film qui vient après la décomposition d'idées révolutionnaires. Film pré-révolutionnaire aussi, dans la mesure où sans doute de nouveaux ferments révolutionnaires germeront à partir de ce nihilisme même. Mais aujourd'hui, le nihilisme bouche l'horizon. *Hiroshima* n'est pas un film révolutionnaire, ce n'est même pas un film de révolte.

Pour terminer, je dirais que ce film, au niveau des problèmes de la femme, a été perçu de façon très forte, notamment par une grande partie du public féminin. Une partie du succès du film — en dehors de ses qualités formelles tout à fait extraordinaires — vient d'une sorte de coïncidence entre la révélation de certaines choses qui n'avaient pas encore été révélées par le cinéma sur la femme, et le besoin qu'avaient les femmes de cette révélation. Autrement dit, c'est un film où effectivement un certain type de femme peut se sentir directement et profondément concernée, parce que son problème y est traité dès le départ et d'une façon quasi chirurgicale comme par une lame qui s'enfonce dans un problème et ne le lâche pas. De ce point de vue donc, le film a été correctement senti. Il a même réalisé ce qui n'était pas son intention consciente, mais qui était probablement son intention profonde : c'est un film — ne disons pas féministe parce que le mot a un sens complètement dévalué et faux — mais un film de l'univers de la féminité, et de la féminité moderne. Mais au niveau de l'idéologie, à mon sens, il a été incorrectement

apprécié, parce que des phénomènes de camouflage ont joué. On a tenté d'éviter d'aborder le sujet profondément nihiliste du film pour pouvoir oser l'apprécier. Autrement dit, pour oser aimer *Hiroshima*, il faut pouvoir dire, par exemple : « Mais oui, quelle belle protestation contre la bombe atomique ! » Il est incontestable qu'au niveau de l'idéologie, le film a provoqué de grands embarras. Quant au niveau de la mort qui est peut-être le thème essentiel, je crois que le tabou de la décomposition ouvert par le film s'est refermé sur le spectateur et que peut-être ce niveau n'a pas été apprécié — je ne veux pas dire apprécié dans le sens de goûté — n'a pas été perçu dans toute sa profondeur, dans tout ce qu'il a d'extraordinaire.

L'exposé d'Edgar Morin fut suivi d'un long débat dont nous reprenons ici les principales interventions :

MICHA. — Je me demande si l'on peut dire qu'*Hiroshima* est un film nihiliste, ou alors il faudrait s'entendre un peu mieux sur ce mot. Je ne pense pas qu'on puisse dire que ses héros nient, ou jettent à rien un certain nombre de valeurs. Ils nous disent expressément, ils nous laissent savoir en tout cas qu'ils sont heureux de part et d'autre dans des liens apparemment bien établis et qu'ils ne présentent pas non plus comme dérisoires. Ce sont des choses auxquelles ils croient, mais il y a certains moments où l'on est un peu entre parenthèses, un peu comme certaines gens peuvent, lorsqu'ils sont sous le coup de l'ivresse, abandonner une partie de leur vie habituelle. Ici, quelle est leur ivresse ? C'est cette espèce de passion qui les anime. Vous avez raison de dire que ce n'est pas une passion de type nouveau, ni en tout cas de type romantique. Cependant je crois qu'il y a des structures morales et sociales que nous ne voyons pas, qui sont dans la pénombre, dont on ne nous dit pas qu'on les rejette. Vous me direz que c'est plus grave encore parce qu'on ne les provoque pas, on ne les détruit pas, on ne les attaque pas, elles sont là comme sans importance. Vous dites que le mariage, les enfants, ne sont pas des obstacles. Cela ne veut pas dire pour autant qu'ils n'aient pas d'importance. Mais on met en parallèle des valeurs qui sont considérées comme très importantes, c'est-à-dire un certain sens de l'amour et un certain sens de la mort. Ces absolus — amour et mort — me paraissent extrêmement importants et, loin qu'on puisse leur dénier toute valeur, s'accompagnent au contraire d'une grande *aura* spirituelle. Ce n'est pas parce qu'on abandonne la traditionnelle hiérarchie de l'esprit et de l'amour physique que pour autant l'amour physique soit privé de toute valeur d'absolu. Au contraire, il y a là une spiritualisation nouvelle de l'amour. C'est-à-dire que l'amour apparaît comme un des moyens privilégiés de la connaissance. Et du reste la mort aussi. J'ai une autre interprétation de la fameuse réplique « tu n'as rien vu à Hiroshima ». Tu n'as rien vu, pourquoi ? Parce que seuls ont vu quelque chose à Hiroshima ceux qui sont morts. La mort est l'autre moyen de connaissance. De sorte qu'en effet l'amour et la mort apparaissent ici comme des absolus qui bouchent une partie de l'horizon. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls : ils sont à l'avant-plan, et n'empêchent pas que les structures morales et sociales demeurent. A l'avant plan nous avons ces deux grands absolus, et ces absolus ont, me semble-t-il, une telle noblesse, supposent chez les héros une telle lucidité que je pense qu'ils indiquent, qu'ils nous donnent à croire à nous spectateurs que les deux héros ont eux-mêmes une vie spirituelle importante. Enfin s'ajoute à cela un autre phénomène particulier qui est dû à l'auteur. Nous ne voyons pas toute chose par leurs yeux, mais il y a un certain nombre de choses qu'on nous montre et dont nous supposons qu'ils les voient aussi comme nous. C'est-à-dire

que leur jugement sur Hiroshima, sur la bombe, sur la paix, sur la manière dont les hommes doivent se conduire, notamment sur les grandes thèses hégéliennes, est supposé. On sait que lui fait de la politique, on est sûr qu'il en fait du bon côté, qu'il est à gauche. Elle est un personnage plus évolué que d'habitude. Elle représente comme le témoin d'un phénomène très important qui est celui de la mémoire. Il y a chez elle une réflexion qui nous donne à penser que c'est « quelqu'un de bien ».

En résumé, je ne crois pas du tout qu'*Hiroshima* soit un film nihiliste. Il l'est peut-être en apparence. C'est-à-dire qu'il établit peut-être de nouvelles hiérarchies et donne à penser qu'au vingtième siècle, dans notre vie moderne, nous pouvons à un moment donné mettre entre parenthèses des structures auxquelles nous croyons, que nous croyons très utiles à la bonne marche de la société, nous pouvons les abandonner un instant parce que des choses plus importantes encore individuellement surgissent pour nous. Il n'y a même là aucune espèce d'anarchie puisque précisément on continue d'admettre ces valeurs et de les reconnaître. On prend l'avion à heure fixe, on redevient architecte, on redevient artiste. On ne rejette donc pas ces valeurs, seulement parfois on peut, comme certaine robe prétexte, les abandonner pour un instant.

MORIN. — Je ne sais s'il s'agit d'un malentendu — le problème qui se poserait alors serait un problème de définition — ou s'il s'agit d'une différence d'opinion. Je vais tout de suite préciser cette définition. Le nihilisme, en l'occurrence, signifie que les personnages sont dans un univers où il n'existe pas de valeur transindividuelle, pas de dieu, pas de patrie, pas de famille, pas de vérité absolue, pas de société avec un s majuscule, que l'horizon est un horizon désintégrant, que la mort et que l'oubli rongent tout. Autrement dit ce n'est pas un univers où rien n'existe : la vie existe, les êtres humains continuent à exister, à se rencontrer, à se parler, mais il n'y a rien, aucune transcendance, aucune vertu, aucune valeur qui soit le refuge ou la boussole des personnages. C'est dans ce sens que je pense que c'est un film nihiliste. Quant à la spiritualité, elle n'est pas pour moi, dans le sens où je la prends, une valeur, c'est même au contraire, dans un sens, une notion dérisoire. Je vois avant tout la spiritualité comme voile, brume et brouillard pour ennoblir, transposer et finalement dissimuler la vérité des rapports humains. Venons-en maintenant au fait que ces personnages vivent. Vivre signifie qu'à un moment donné on fait appel à des valeurs, à des vertus. Nul homme à un moment donné de sa vie ne vit dans l'absurde pur, l'absurde pur est l'arrêt propre de la vie. Autrement dit le nihilisme n'est jamais dans les actes que font les personnages, il est dans le sentiment qu'ils ont par rapport au monde qui les entoure. C'est ici peut-être que je peux préciser ma conception, à savoir que le nihilisme se définit justement en tant qu'horizon et non pas en tant qu'essence de l'individu.

RAVAR. — Je voudrais placer un instant le sujet dans un cadre plus restreint que vous connaissez bien, celui des communications de masse : du cinéma, de la presse, de la radio, de la télévision. Si l'on s'en réfère aux thèmes habituellement traités par ces mass-media et à la manière dont ils les traitent, ne peut-on pas dire qu'*Hiroshima* soit, à cet égard, révolutionnaire ?

MORIN. — Mais je suis tout à fait d'accord que ce film est une date par l'irruption d'une thématique au sein de l'univers du cinéma et par la forme dans laquelle cette thématique est posée, par l'audace et le naturel avec lesquels elle est présentée. Pour en revenir au nihilisme, je crois que l'élément le plus significatif du film du point de vue nihiliste, c'est qu'on n'y trouve aucun élément de rédemption ou de salut, soit individuel, soit collectif.

Dans *Hiroshima* nous n'avons aucun élément de rédemption, de sacrifice, et une conception de la mort absolument « désidéologisée ». C'est sur ce plan-là que

le film est extrêmement radical, et cette radicalité moi je l'appelle nihiliste. Si vous ne pouvez même pas justifier la mort ou lui donner un sens qui la renverse d'une certaine façon, vous êtes effectivement un nihiliste. Et quand la mort elle-même se confond avec l'amour, quand l'amour lui-même s'engloutit dans le thème de la mort, d'une façon complexe, ambivalente, vous êtes dans le nihilisme.

RAVAR. — Peut-être pourrait-on relativement se mettre d'accord en remplaçant l'adjectif nihiliste par absurde ?

MORIN. — Pour moi le thème de l'absurde n'est qu'une des efflorescences du nihilisme intellectuel contemporain, qui a pris une forme particulière avec Camus et quelques autres. Mais *Hiroshima* n'est pas du tout posé en termes camusiens. Entre *La Peste* et l'univers d'*Hiroshima*, il y a bien une parenté — la destruction —, mais on sent que la perspective de Camus reste une attitude face à l'absurde qui est celle de Sisyphe. Cet élément de révolte sisyphienne que nous trouvons dans Camus montre que le thème de l'absurde n'est pas aussi totalement nihiliste que le thème d'*Hiroshima*.

RAVAR. — Ne croyez-vous pas que dans la partie du film que vous avez appelée l'amour — et à propos de laquelle vous avez évoqué la transformation de la thématique de l'amour absolu de Tristan et Yseult en une multiplicité d'amours absolues, l'unicité étant remplacée par la multiplicité — se trouve une sorte de germe créateur qu'il est difficile de qualifier de nihiliste ?

MORIN. — Mais le mot n'a rien de péjoratif ! C'est un état ! C'est un état de la conscience. Je reconnais pour ma part que je ne suis pas nihiliste, mais je pense qu'il faut reconnaître le nihilisme là où il est. C'est une des raisons pour lesquelles je n'adhère pas totalement au film.

MICHA. — Si l'on s'en tient aux apparences du film, aux mécanismes extérieurs, les choses en effet se meuvent dans un univers absurde, au sens habituel. Il n'y a pas, il n'y a plus, comme vous dites, de véritable prise de position. Mais il y en a à seconde vue. Je pense qu'un certain nombre d'hommes de ce temps ont une espèce de coquetterie de l'esprit ou, si vous préférez, d'honnêteté fondamentale qui les empêche de pousser leurs théories à bout. Pour Resnais, je crois qu'une certaine honnêteté le pousse à nous montrer qu'une petite fille de Nevers peut se moquer de la bombe atomique et faire l'amour à Hiroshima comme elle le ferait n'importe où, mais en même temps il y a une autre honnêteté en lui qui fait qu'il se sent quand même en partie engagé, qu'il se croit obligé de condamner Hiroshima. Alors il le fait par des pancartes, et par un certain état d'esprit. Et nous, spectateurs, nous devons comprendre les deux. Nous devons à la fois adhérer à son personnage féminin qui ne voit que l'amour et certains absolus qui lui sont propres et qui se moque de la société, et en même temps croire à Resnais qui nous montre une partie de cette société et comment il est absurde de faire éclater des bombes et de tuer les gens alors qu'il y a d'autres choses à faire et notamment voir pousser les bleuets.

MORIN. — Sur cette dualité, nous sommes tout à fait d'accord. Mais dans cette dualité, l'élément essentiel est effectivement l'élément désintégrant beaucoup plus que l'élément pacifiste. D'autre part, pour en revenir encore au nihilisme, disons qu'il est la fin d'un univers où meurt toute une série de valeurs que l'histoire détruit par elle-même de son propre mouvement. Mais après le nihilisme sort toujours quelque chose. Or ce film se tient à ce moment propre, à ce niveau d'équilibre où rien ne sort. C'est dans ce sens-là que dans ce film rien n'évolue. Littéralement, c'est un film sans évolution.

RAVAR. — Comment se fait-il qu'il prenne tant de signification pour les femmes, comme vous l'avez dit tout à l'heure ?

L'AMOUR ET LA MORT

MORIN. — Parce ce qu'il y a eu, je crois, un phénomène de reconnaissance. Ou bien on s'est reconnue telle qu'on est, ou bien on s'est reconnue telle qu'on aspire à être, ou telle que, peut-être, on ne peut pas être.

MICHA. — Je vous accorde qu'il n'y a pas d'évolution dans la partie d'*Hiroshima* qui bascule vers Nevers. Mais il y a une prise de conscience. Elle prend conscience de ce qu'a été son amour de Nevers. Vous me direz que sur le coup même elle en avait pris conscience aussi. Sans doute, mais autrement. Maintenant elle le voit avec son troisième œil, extérieurement à elle-même. C'est donc une prise de conscience, et toute prise de conscience correspond quand même à une évolution.

WEINSTOCK. — Je crois que le nihilisme est essentiellement une attitude où l'on nie tout. Seulement, à la longue, c'est une attitude absolument impossible. On ne peut pas rester nihiliste. Si on remet tout en question, si on ne croit à rien, la seule chose à faire c'est de se suicider. D'ailleurs, plusieurs dadaïstes se sont suicidés. Et si on ne veut pas se suicider, il faut cesser d'être nihiliste. Le mouvement dadaïste est mort subitement parce qu'il fallait qu'il se transforme. Je crois que vous établissez une certaine confusion entre la critique de la morale traditionnelle et le nihilisme. Il y a bien une critique de la morale courante, qu'on met en question, mais qui ne disparaît pas totalement. L'amour, par exemple, reste comme valeur. Un amour étrange, mais un amour quand même. Il y a également d'autres valeurs, certaines valeurs de solidarité qu'on pourrait trouver en examinant le film.

MORIN. — C'est une question de définition. Le nihilisme, c'est un mot qui n'est pas défini, comme pas mal de mots en « isme ». Alors on peut le définir de plusieurs façons. Si on le définit d'une façon personnelle et subjective, votre définition est la bonne. Les nihilistes, disons, ce sont des personnages, des possédés de Dostoïewski qui, à la limite en effet, peuvent aboutir au suicide — et encore à un suicide qui a un sens. Cependant, si on définit le nihilisme non pas en rapport à quelqu'un qui nie toutes les valeurs et aboutit en fait à une position intenable, mais comme fait sociologique, comme fait culturel — l'existence d'un milieu culturel sans valeurs transcendantes — alors je crois que dans le cadre de cette définition on peut accepter ce que je dis. Vous dites « il reste des valeur comme l'amour ». Pour moi l'amour, ici, n'est pas posé comme valeur. Il est posé comme existence, comme intensité.

X. — Les personnages se comportent comme s'ils y croyaient. Donc, à ce point de vue-là, ils ne sont certainement pas nihilistes.

MORIN. — Mais ils n'y croient pas, ils le vivent.

X. — Nous ne savons pas s'ils y croient. Cela revient à dire que nous sommes à une époque où l'intelligentia ne croit plus à ses propres mythes, à sa propre morale. Ce n'est pas un phénomène qu'il faut baptiser nihiliste. C'est une chose qu'on a connue avant la révolution française, où tout a été subversif — ou si vous préférez dissolvant — cherchant à détruire la culture établie

MORIN. — Oui, mais dans cette période le mouvement était porté par une vigueur critique, ce que Hegel appelle l'énergie du négatif, c'est-à-dire un négatif en action. Dans le fond ce qui est sorti de la révolution c'est une idée de volonté, une idée de volonté générale dont parlait Rousseau. Or je dis que la différence radicale c'est qu'il ne sort aucune volonté de ce film.

X. — Il n'y a pas non plus la volonté de tout détruire, ce qui serait précisément du nihilisme.

MORIN. — Cette volonté serait déjà en elle-même l'énergie du négatif. Le nihilisme ne se définit pas comme une volonté.

X. — Et Nietzsche ?

« TU N'AS RIEN VU A HIROSHIMA ! »

MORIN. — Nietzsche a parlé d'une volonté comme d'un état, un état de la culture. Si vous voulez, ma définition est post-nietzschéenne. Vous prenez le nihilisme dans le sens russe. Mais ce nihilisme russe était un terme d'auto-ironie : quand un nihiliste russe se dit terroriste, ce n'est pas pour semer la terreur, c'est pour engager une action par la terreur. Le nihiliste russe intervenait par la bombe pour détruire une société, parce qu'il refusait tout de cette société, il n'acceptait rien de cette société. Mais son idéal n'était pas le « rien ».

LE TEMPS

DIALECTIQUE DE LA MEMOIRE ET DE L'OUBLI

par Bernard PINGAUD

L'expérience du temps

Si j'essaie de cerner en quelques traits généraux mon expérience concrète du temps, j'aperçois tout de suite deux aspects essentiels : un aspect subjectif et un aspect objectif. Il y a d'abord le temps de l'existence immédiate. Je suis dans une certaine salle, occupé à prononcer une conférence. Les personnes qui m'écoutent, l'atmosphère que je sens autour de moi, la tension qui peut naître de cette situation, mes inquiétudes, mes efforts définissent une zone temporelle complexe, diffuse, dont je suis le centre et dont je ressens fortement l'épaisseur. Ce présent se suffit à lui-même; il est plein, et c'est en fonction de lui que s'organise le monde. Mais ma situation actuelle, considérée comme un fait, peut aussi se définir d'une autre manière. Il existe des raisons objectives pour lesquelles je suis ici. Je m'efforce de prendre un certain recul par rapport à cette situation, pour la considérer avec les yeux d'un autre, je vois qu'elle se situe dans un certain déroulement temporel, qu'elle possède une certaine signification. Je peux ainsi mesurer sa place, son importance, qui n'ont rien à voir avec la qualité propre du moment vécu.

A chacun de ces deux aspects du temps se relie une chronologie. Pour le temps objectif, cela va de soi : cette chronologie est précisément ce que l'on appelle au sens strict du mot la chronologie, c'est-à-dire à la fois l'ordre et le sens des événements. Toute mise en ordre, en effet, dans la mesure où elle implique un recul, entraîne aussi un jugement. La chronologie, même lorsqu'elle se présente sous le simple aspect de la succession, a toujours une valeur explicative.

Il existe aussi une chronologie du temps subjectif. Je disais à l'instant que mon présent se suffit à lui-même. Mais, dans cette suffisance, toute ma vie passée et tous mes projets se trouvent englobés. Par analogies ou par contrastes, d'autres moments passés ou futurs accompagnant mon expérience actuelle sont, en quelque sorte, présents dans ce présent. Il ne s'agit plus ici d'une ordonnance objective et mesurable; les événements ne s'ordonnent pas selon la place abstraite qu'ils ont occupée dans un déroulement temporel, mais selon le rôle réel qu'ils ont joué dans ce déroulement, selon leur qualité, leur épaisseur, leur retentissement.

Est-ce là toute l'expérience du temps ? Je ne le crois pas. A la racine de ces deux aspects, je distingue une expérience plus originale qui pourrait être qualifiée de temps *pur*. C'est cette expérience qui rend possible les deux saisies du temps auxquelles je viens de procéder. Je ne pourrais en effet prendre conscience du temps si, fondamentalement, ma conscience n'était accueil, ouverture, intention (au sens où les phénoménologues utilisent ce mot). C'est parce que je suis tourné vers l'expérience, capable d'expérience, parce que je m'ouvre au monde, que je peux soit approfondir le moment présent, en éprouver la richesse, la complexité, en connaître le retentissement, soit, au contraire, m'écarter de lui, définir sa place, le situer dans un certain ordre objectif, l'expliquer. Mais ce temps pur, je n'en ai ni conscience, comme je peux avoir conscience du temps subjectif, ni connaissance comme je peux connaître le temps objectif. Par définition, il ne s'exprime pas. Dès que j'essaie de le figurer, je débouche sur l'une ou l'autre des deux expériences définies précédemment.

Où situer, dans cette description très sommaire, les notions courantes du présent, du passé, de l'avenir ? Une analyse approfondie montrerait que, dans ses trois aspects fondamentaux, mon expérience du temps peut se déployer selon ces trois directions. Mais — et ceci me paraît très important pour le problème qui nous occupe aujourd'hui — chacune de ces expériences se place sous un signe particulier. Très grossièrement, on peut dire que le temps subjectif est celui du présent puisqu'il constitue une expérience vécue qui se suffit immédiatement à elle-même. Le temps objectif est celui du passé, car on ne peut ordonner, relier par des liens explicatifs que des événements qui ont déjà eu lieu; le temps objectif s'achève en quelque sorte à mon présent. Enfin, le temps pur, dans la mesure où il est celui de l'accueil, de l'ouverture, est dominé par l'avenir. C'est le temps du « laissez-être » : je laisse le monde venir à moi, il est mon projet.

Le temps dans le roman

Tout récit — et ceci s'applique aussi bien à l'œuvre cinématographique qu'à l'œuvre romanesque — vise à communiquer une idée globale du temps qui appartient en propre à son auteur et qui lui donne sa couleur, son style, sa signification. Le récit peut laisser un sentiment de lourdeur ou d'allégresse, de lenteur ou de rapidité. Le temps peut apparaître comme une durée riche et dense; il peut avoir le visage de la discontinuité, de l'incohérence; il peut encore se présenter sous l'aspect d'une fatalité inéluctable. Chacune de ces images, si l'œuvre est réussie, s'impose irrésistiblement au lecteur ou au spectateur et définit le monde particulier du récit.

Pour exprimer son idée du temps, le romancier utilise un certain nombre de moyens qui définissent à la fois les possibilités et les limites de l'art romanesque. Schématiquement, on peut dire que :

- 1° le romancier dispose librement des événements et par conséquent de la chronologie;
- 2° qu'il dispose aussi des moyens nécessaires pour qualifier le temps;
- 3° mais qu'il peut difficilement échapper à l'emprise du passé;
- 4° qu'il est incapable de rendre compte du temps immédiat.

Essayons de justifier ces quatre propositions.

1° Il est clair d'abord que le romancier choisit souverainement sa façon de raconter. Peut-être la caractéristique essentielle du récit sous forme de roman est-elle cette souveraineté du narrateur : je peux fermer le livre, mais je ne peux pas interrompre celui qui parle pour lui demander des explications complémentaires ou l'engager dans une autre voie. Je suis obligé de passer par où il veut aller, d'accepter les règles du jeu telles qu'il les pose.

Le romancier manie à sa guise la chronologie. Longtemps, les auteurs de romans se sont contentés de suivre ou de reconstituer la chronologie visible, celle du temps objectif. Racontant d'abord pour le plaisir de raconter, ils ont été amenés peu à peu (précisément, parce que la chronologie est toujours interprétative) à expliquer. Au roman merveilleux ou picaresque — roman de l'aventure et de l'événement — s'est ainsi peu à peu substitué un roman de la signification, de la « psychologie » au sens large de ce mot. Mais à mesure que le romancier s'efforçait d'aller plus loin dans l'explication de ses personnages, le caractère conventionnel, anonyme de ce temps objectif ne pouvait manquer de lui apparaître. Le roman « moderne » essaie donc de retrouver une chronologie plus immédiate, plus proche du vécu. Il va de l'objectif au subjectif. Joyce fait tenir dans vingt-quatre heures de la vie de son personnage non seulement toute une existence, mais toute une culture. Proust élabore un temps de la « recherche », où des plans successifs, des zones de plus en plus profondes se découvrent derrière le temps des horloges, et relient les événements par des chaînons imprévus, qui ne sont plus ceux de la mesure, mais ceux de l'expérience concrète. Faulkner, enfin, dessine une chronologie brisée où les divers aspects d'une histoire racontée par des personnages différents se recourent, se chevauchent, se complètent, donnant l'impression que la vie n'est pas une ligne pure, mais un fouillis, un monde plein de « bruit et de fureur » que le langage essaie en vain d'ordonner.

2° Le romancier peut *qualifier* le temps. Il dispose pour cela d'un procédé grammatical élémentaire qui consiste précisément à faire varier les « temps ». Les diverses formes du verbe marquent diverses modalités temporelles de l'action. Un récit, tout au moins en français, peut être écrit au présent, à l'imparfait, au passé simple, au passé composé, ou mélanger ces formes. L'idée du temps qu'il nous laissera dépend en premier lieu de l'usage que le romancier décide de faire des possibilités offertes par la grammaire.

Le passé simple est le mode normal d'expression du temps objectif. Il isole et en même temps coordonne les événements en les réduisant à leur

essence, à leurs signes algébriques, en les dépouillant de toute l'incohérence, de toute la confusion de la vie réelle. Dans son essai, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Roland Barthes montre très bien comment le passé simple instaure un ordre sans épaisseur, « dont la seule fonction soit d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin ».

On n'utilise plus aujourd'hui dans la conversation courante le passé simple : il s'agit là manifestement d'une convention, d'un artifice, dont le but est, non pas de donner une image de la vie telle qu'elle est réellement vécue, mais de la montrer telle qu'elle apparaît lorsque, avec le recul des souvenirs, nous essayons de classer les faits, d'en dégager les limites directrices. C'est là strictement le temps de la chronologie. Je citerai comme exemple ce passage de *La Princesse de Clèves* : « Ces paroles firent une vive impression dans l'esprit de M^{me} de Clèves; elles lui donnèrent du remords; elle fit réflexion à la violence de l'inclinaison qui l'entraînait vers Monsieur de Nemours; elle trouva qu'elle n'était plus maîtresse de ses paroles et de son visage; elle pensa que Lignerolles était revenu... » On voit très bien ici comment une simple succession de faits juxtaposés et dépouillés, par la froideur du passé simple, de tout contenu existentiel, finit par constituer un ordre explicatif.

Si maintenant le romancier se propose d'exprimer ce contenu existentiel, cette épaisseur du temps, il peut utiliser soit l'imparfait, soit le passé composé.

L'imparfait marque la répétition, donc l'équivalence, donc une rupture de l'ordre chronologique strict qui veut que tous les événements soient différents les uns des autres, au moins par la place qu'ils occupent dans le temps. Il marque aussi la durée, donc l'épaisseur d'un événement que le passé simple réduit à l'épure du fait.

L'extraordinaire mélancolie qui se dégage de *L'Éducation Sentimentale*, par exemple, tient moins au fait que ce roman est l'histoire d'un gâchis qu'à l'usage répété, envahissant, que Flaubert fait de l'imparfait.

Le passé composé, lui, signale le caractère irrémédiable de l'écoulement du temps, caractère qui nous apparaît dès que, renonçant à prendre une vision objective et détachée des événements, nous nous plaçons dans le moment présent pour considérer le passé. Le passé composé exprime alors le sentiment que nous avons de nous trouver devant une sorte de présent mort. Les événements qu'il relate sont à la fois reliés au présent du narrateur, et irréductiblement séparés de lui par la distance que marque ce rapport au présent. Le passé composé, c'est vraiment le temps perdu. Relisez *L'Étranger* de Camus : vous verrez que ce livre est écrit entièrement au passé composé et que le sentiment d'absurdité qu'il nous communique vient de là.

Les romanciers, en fait, se limitent rarement à l'usage d'un temps déterminé. Ces diverses formes, utilisées tour à tour leur permettent au contraire de marquer la diversité des expériences vécues; elles donnent ses couleurs au

récit. Il faut ajouter que, même si le romancier décide de s'en tenir à une chronologie objective, aussi nue que possible, en utilisant par priorité le passé simple, il reste libre de mettre l'accent sur tel ou tel moment, d'en marquer l'importance par une analyse plus poussée, alors qu'il sautera allégrement par-dessus des périodes beaucoup plus longues. Cela est particulièrement sensible dans les romans écrits du point de vue d'un personnage déterminé : tout en respectant l'ordre réel des événements, le romancier, qui épouse la vision de son personnage, élargit ou rétrécit à volonté le cours des événements et donne par là même à la chronologie une valeur sentimentale qui en révèle le contenu subjectif.

3° Jusqu'à présent, nous n'avons examiné les moyens dont dispose le romancier pour exprimer le temps que dans la perspective d'un récit rétrospectif : quand le livre commence, l'histoire est déjà terminée et c'est parce qu'elle est terminée que le narrateur peut la raconter.

D'autre part, il s'agit de récits dans lesquels le narrateur et par conséquent le lecteur se trouvent en recul par rapport à l'action elle-même : que l'on cherche à nous montrer la cohérence ou l'incohérence du temps, sa signification ou son absurdité, nous n'avons jamais le sentiment d'être *dans* ce temps. Nous n'éprouvons pas la sensation d'ouverture, de disponibilité perpétuelle, qui caractérise ce que j'ai appelé le temps pur.

Peut-on échapper à ces deux servitudes ? Autrement dit, le roman peut-il exprimer un temps qui reste ouvert ? Le récit est-il par définition condamné à n'exprimer que le temps perdu ? Tel est le problème fondamental du roman moderne qui, pour surmonter ces deux obstacles, utilise deux moyens d'expression nouveaux.

L'un est le récit au présent. Les romans de Robbe-Grillet où le mot « maintenant » revient avec une régularité quasi obsessionnelle, où la chronologie est systématiquement arbitraire, tendent à soustraire le roman à l'empire du passé et de l'ordonnance explicative. De même, les récits de Jean Cayrol présentent des personnages qui marchent à l'aventure dans un temps qui n'est pas encore fait ; les surprises, les rencontres suggèrent l'idée de l'imprévisible, maintiennent au roman un caractère ouvert. De même encore, la « sous-conversation » chez Nathalie Sarraute se déroule en deçà du moment où les choses se fixent et se perdent, où les tendances, les mouvements se figent en sentiments et en pensées et deviennent alors « racontables » selon les procédés classiques.

Mais la tentative la plus passionnante, la plus systématique dans ce sens est celle de Michel Butor avec le roman qui s'intitule de façon si significative *L'emploi du temps*. A l'inverse des romanciers traditionnels, Butor veut nous montrer que le temps n'est pas récupérable. Non pas qu'il soit absurde, mais simplement parce qu'il est *ce qui a été*, ou, plus précisément encore, que toute expression du temps s'empare d'un temps révolu, sans commune mesure avec

le temps qui se fait et qui est celui dans lequel écrit le narrateur. Le récit est donc écrit au passé composé, qui marque nettement ce caractère révolu des choses passées, mais ce passé composé a pour complément indissoluble un présent. Le rêve du narrateur est de récupérer des événements anciens pour les relier au présent, à son présent actuel, et mieux comprendre celui-ci. Mais il n'a pas le « temps » d'y arriver. Outre que le passé est un labyrinthe dans lequel on découvre sans cesse de nouveaux couloirs, il suffit que se modifie la perspective présente du narrateur qui le fouille pour que le passé lui-même change d'aspect. Ainsi se mêlent peu à peu, dans une chronologie qui reste toujours ouverte, les diverses faces du temps. On ne peut jamais être ni complet ni exact tant que tout n'est pas fini. On pourrait résumer la leçon de *L'Emploi du temps* en disant que vivre le temps, c'est à la fois vivre la mémoire et l'oubli. Les démarches successives de la mémoire, ses repentirs, ses approches, ses critiques servent à mettre en évidence le phénomène fondamental de l'oubli. Idée importante, que nous allons retrouver tout à l'heure dans *Hiroshima, mon amour*. Si subtil néanmoins que soit ce jeu du présent et du passé, qui vise à empêcher le temps de se fixer définitivement, à le garder ouvert, il n'empêche — et ceci vaut pour tous les romans écrits au présent — que l'indétermination que le romancier veut exprimer devient elle-même quelque chose de déterminé dès l'instant où elle s'exprime dans un langage. Le lecteur peut toujours interrompre sa lecture, revenir en arrière, recommencer; il est tout proche de la source originelle du temps, mais il ne vit pas le temps réellement. Il le vit par la procuration d'un récit qui ne peut jamais lui en montrer que la trace.

4° C'est là, sans nul doute, la servitude inévitable du roman. On s'en aperçoit mieux encore si l'on examine l'autre moyen d'expression nouveau élaboré par les romanciers modernes. Je veux parler du monologue intérieur, dont l'objet est de reconstituer exactement les conditions dans lesquelles s'élabore le temps. Ce monologue, en effet, prétend nous introduire dans la conscience des personnages, nous-faire coïncider exactement avec son temps. Mais, chose curieuse et significative, au moment où nous nous trouvons ainsi placés dans les conditions idéales pour voir naître le temps, celui-ci disparaît, se dilue dans l'étalement incohérent des pensées, des images, des phrases à demi ébauchées, des sensations fugitives. C'est que, dans la vie réelle, comme l'écrit Jean Pouillon, « le temps n'a pas besoin de se marquer quelque part puisque, si l'on peut dire, il est là et j'en ai conscience » (1). Nous vivons réellement cette ouverture qui fonde le temps. Dans le monologue intérieur, au contraire, la sensation physique de la présence du temps manque encore et le récit ne peut nous la donner, à moins de montrer du temps exprimé, ordonné, qualifié, donc un temps à l'égard de quoi le lecteur se trouvera en recul. Pour que le monologue intérieur atteigne son but, il faudrait en fait que j'accomplisse les actes, que je dise les mots du

(1) *Temps et roman*, Gallimard.

narrateur, au lieu d'en prendre indirectement connaissance. Alors ce ne serait plus un roman, ce serait la vie même.

Ce serait la vie, ou le cinéma car, précisément, le cinéma, au regard du temps, ne peut-il pas se caractériser comme une sorte de *monologue intérieur généralisé* ?

Le temps au cinéma

Le problème qui se pose au cinéaste, lorsqu'il veut exprimer le temps, est exactement l'inverse de celui du romancier. Quand le roman commence, nous sommes déjà sortis du temps primitif de « l'ouverture », et jetés dans un temps conscient, réfléchi, qui peut être celui de la subjectivité ou celui de l'objectivité. Le cinéma, au contraire, semble paradoxalement fait pour exprimer ce temps inexprimable. A vrai dire, il n'a même pas besoin de l'exprimer : quand les premières images surgissent sur l'écran, nous sommes au diapason immédiat de ce temps parce que nous laissons venir à nous ces images; nous nous ouvrons à elles exactement comme nous nous ouvrons à chaque instant à notre vie. L'obscurité qui se fait dans la salle jette chaque spectateur à côté des personnages, lui donne l'illusion de participer à l'action.

I. — On peut ainsi définir une sorte de cinéma théorique ou « immédiat » qui présente deux caractéristiques essentielles :

a) Le temps de cette forme de récit coïncide très exactement avec celui du spectateur. Au cinéma, les événements n'existent que *montrés*. On ne saurait donc dire : « Pendant les deux mois qui suivirent... ». Il faut faire voir ces deux mois d'une façon ou d'une autre, ou bien les passer sous silence. Théoriquement, le cinéma ignore le ralentissement ou l'accélération du temps.

b) Il ne dispose pas non plus de formes verbales pour qualifier le temps. Impossible de dire : « Pierre est sorti » ou « Pierre sortait ». Le cinéma est écrit tout entier à un temps que l'on pourrait appeler présent simple ou présent défini. Il s'agit d'un temps uniforme, qui est accueil, qui se modèle strictement sur ce qui le remplit, ce qui le fait être. Le cinéaste ne peut pas établir une hiérarchie entre les événements, souligner ceux-ci, minimiser ceux-là : tous sont sur le même plan. De ces conditions particulières au récit cinématographique, qui se présente sous la forme d'un spectacle et non d'un langage écrit, résultent plusieurs conséquences importantes.

La première est que la forme la plus naturelle du cinéma est celle qu'illustrent les films dits néo-réalistes, je veux parler de ces films où, sans aucun artifice, le cinéaste nous fait assister à ce qui se passe dans le moment même où cela se passe. Quand on assiste par exemple à la projection du *Voleur de Bicyclette*, de de Sica, on a l'impression à la fois exaltante et, à certains égards, décevante, de se trouver non plus devant une œuvre d'art, mais devant un pur et simple document, devant la vie même.

La deuxième conséquence est que le cinéma est naturellement tourné vers l'avenir — signe dominant du temps de l'ouverture —, alors que le roman se tourne naturellement vers le passé. D'où l'importance prise par le « suspense », qui est précisément le sentiment de la présence d'un avenir au cœur du présent. L'équivalent des morceaux de bravoure nostalgiques, heureux et tristes que constituent, dans les romans, les passages à l'imparfait — nostalgiques au sens strict du mot puisqu'ils nous donnent l'envie d'un retour, le désir de retrouver le passé : tout le livre de Proust est construit là-dessus — nous le trouvons au cinéma dans ces scènes d'attente où nous sommes en quelque sorte happés par un avenir tout proche, telles que la grande scène du cambriolage du *Rififi*.

Enfin, troisième conséquence, le film exerce sur le spectateur une influence toute particulière. A la différence du roman, on n'y trouve ni leçon ni exemple; c'est plutôt un moule où l'on se glisse. A la sortie de la salle, le spectateur a la sensation qu'il marche, qu'il parle, qu'il évolue comme les personnages du film auquel il vient d'assister. Sensation heureuse car, quel que soit son rôle, le personnage de cinéma est toujours doué d'une certaine *élégance* : son charme, son « allure » tiennent à ce qu'il est une figure visuelle de l'inexprimable, une sorte d'image paradoxale du temps en marche. Peut-être faut-il voir là l'origine profonde du culte des stars.

II. — En fait, nous savons bien que, même si nous avons l'impression de participer au film, nous restons en dehors, nous le regardons. Au cinéma comme dans le roman, le « document » n'est lui-même qu'une copie imaginaire de la réalité, et l'on n'échappe pas à l'illusion. Mais c'est parce qu'il y a illusion — c'est-à-dire écart entre la chose vue et la conscience que nous en avons — que le cinéma peut devenir récit au sens où le roman en est un. Je vous renvoie là-dessus à deux articles excellents parus dans *Les Temps Modernes* : celui d'Albert Laffay : « Le récit, le monde et le cinéma » ⁽²⁾ et celui de notre ami, René Micha : « Langage de roman et langage du cinéma » ⁽³⁾. Laffay montre très bien comment le cinéma, art du présent qui jette le spectateur dans un monde apparemment écrasant, et le roman, art du passé, art de l'ordre, où le monde se plie à la loi d'un certain déroulement chronologique peuvent converger. Micha, de son côté, analyse les conséquences qu'a sur l'adaptation d'un récit romanesque au cinéma la différence fondamentale de leurs points de vue initiaux, et les transformations inévitables auxquelles elle conduit.

Avant d'en venir à *Hiroshima*, je me contenterai de souligner quelques points.

⁽²⁾ mai-juin 1947.

⁽³⁾ juin 1951.

Le premier concerne ce qui j'ai appelé l'épaisseur du temps et son rythme. Quoique le cinéma immédiat ne dispose pas de moyens pour s'arracher au temps primitif de l'ouverture, il possède sa propre lumière. Le cinéaste peut manier ses images exactement comme le romancier manie ses mots; il les choisit, les éclaire, les « monte » à sa guise. Certes, quoi qu'il fasse, nous serons jetés dans chacune de ces images, mais leur présentation, leur ordre de succession permettent à l'auteur d'obtenir dans l'expression du temps des effets d'une grande diversité.

Ainsi pour le rythme : le cinéaste ne peut pas dire : « au cours des deux mois qui suivirent »; mais il peut, de l'extérieur, avertir le spectateur que deux mois se sont passés. Les feuilles du calendrier arrachées par une main invisible sont un moyen naïf de marquer cette distance. Il en est d'autres plus subtils. Lorsque, dans *Citizen Kane*, par exemple, Orson Welles évoque la vie conjugale du héros avec sa première femme par une série de scènes très courtes qui se déroulent toutes à l'heure du petit déjeuner, il rend sensible à la fois la chronologie objective et l'usure rapide des rapports du couple, la façon dont, avec les années, ces relations deviennent de plus en plus superficielles, de moins en moins vécues.

En ce qui concerne l'épaisseur, la qualité du temps subjectif, le problème est évidemment plus délicat car, ici, il ne suffit pas d'un procédé extérieur qui jouerait pour le spectateur conscient le rôle d'un signe de ponctuation ou d'une conjonction. Il faut que les images soient présentées de telle manière que la façon de les regarder change. Afin de placer exactement le spectateur dans la situation d'un homme qui prend conscience de son propre temps, on pourrait imaginer de donner à la présentation des images elle-même un caractère subjectif : la camera serait un des personnages, et le spectateur aurait ainsi le sentiment d'assister à l'action par les yeux de quelqu'un qui s'y trouverait directement engagé. C'est ce qu'a essayé de faire Robert Montgomery dans *La Dame du Lac*. Les difficultés techniques de l'expérience étaient considérables, et elle est restée sans lendemain. Pour des raisons purement physiologiques, en effet, il n'est pas possible de montrer une histoire comme nous regardons réellement les autres; la rapidité du coup d'œil est toujours beaucoup plus grande que celle de la caméra. D'ailleurs, si le spectateur de cinéma a le sentiment de participer à l'histoire, ce n'est jamais au nom d'un personnage déterminé. D'où l'expression de « monologue intérieur généralisé » que j'utilisais tout à l'heure : au cinéma, c'est l'histoire elle-même que nous vivons de l'intérieur, ce n'est pas l'existence particulière de tel ou tel héros.

Le temps du cinéma est donc toujours *impersonnel*; mais cette impersonnalité peut se présenter à nous revêtue de certains caractères, de certaines qualités propres, qui traduisent l'idée du temps que le cinéaste a voulu nous communiquer. Ainsi dans certains passages du film de Visconti *Ossessione*, ou dans *Le Cri*, d'Antonioni, il nous semble littéralement sentir la poussée du temps. Il est significatif que les images qui nous donnent ce sentiment soient

toujours des images de vide, *d'attente*. Nous retrouvons ici l'idée évoquée plus haut : alors que le récit romanesque est particulièrement apte à représenter l'épaisseur de ce qui fut de l'« autrefois », le récit cinématographique nous restitue avec une particulière fidélité l'épaisseur de ce qui n'est pas encore, de ce qui va venir, du lendemain. Telle est, me semble-t-il, la clef de la beauté d'un film comme *Le Cri*, où le personnage principal traîne le long des routes dans l'attente de ce qui ne peut plus être, de ce qui ne sera jamais plus, mais vers quoi, malgré tout, il ne cesse de marcher; les images du film nous font voir, à travers le monde réel dans lequel il nous jette, la présence quasi physique de ce futur vide qui est une mort à petit feu.

III. — Si le cinéma peut ainsi nous faire pressentir l'apparition de l'avenir au sein du présent immédiat, qu'en est-il du passé et, d'une façon générale, comment le problème de la chronologie peut-il être résolu dans un type de récit qui, par définition, semble être toujours actuel ?

Il est nécessaire de résoudre ce problème pour deux raisons :

La première, c'est que la compréhension de l'histoire, à quelque moment que le cinéaste nous y jette, implique la connaissance de certains faits passés qui expliquent le comportement actuel des personnages.

La seconde est que, si le cinéma veut nous faire pénétrer à l'intérieur de ces personnages que nous voyons toujours du dehors, s'il veut nous faire deviner leur caractère, leurs intentions cachées derrière l'apparence physique, il faut qu'il trouve le moyen de nous montrer les couches superposées de temps dont ils sont faits et qui donnent à l'heure présente sa profondeur.

Le procédé le plus fréquent dont il use, vous le connaissez, c'est le *retour en arrière*. Jusqu'à une époque récente, il me semble que ce procédé — essentiellement artificiel et extérieur puisque le cinéaste laisse au spectateur le soin d'assurer lui-même, par la réflexion, l'ordonnance des deux séries d'images — a été utilisé uniquement à des fins explicatives. Puis, peu à peu, de même que les romanciers, au cours des siècles, avaient pris conscience de la nécessité de rompre avec une chronologie purement objective, les cinéastes ont découvert le parti qu'ils pouvaient tirer de ce procédé pour enrichir la connaissance des personnages par une expression plus subjective, plus poussée, du temps.

Dans le petit livre, rapide mais instructif, de Jean Leirens, intitulé *Le cinéma et le temps* ⁽⁴⁾, vous trouverez une analyse des principaux films où le retour en arrière sert ainsi à donner aux images cette sorte d'épaisseur qu'a le présent vécu et qui provient de la persistance d'un certain passé. Ainsi, dans *Le jour se lève*, de Marcel Carné, la chambre où le héros se trouve enfermé sert de théâtre unique à toutes les scènes au présent. Les scènes au passé, au con-

(4) Editions du Cerf.

traire, se déroulent dehors. C'est le héros, barricadé dans l'attente de la police, qui les revoit et sa mémoire leur confère une fausse objectivité. Nous éprouvons le sentiment physique de l'irréversible : le passé, c'est le dehors et puisque l'on ne peut plus sortir, on ne peut pas non plus le modifier.

Un exemple plus récent et plus riche encore est celui de *Citizen Kane*. Le hasard m'a permis de revoir ce film quelques jours après *Hiroshima* et la comparaison des deux œuvres est pleine d'enseignement. Très grossièrement — je n'ignore pas ce que de tels rapprochements peuvent avoir d'élémentaire — on serait tenté de dire que, dans l'histoire du cinéma, *Kane* représente l'étape Proust, comme Jacques Bourgeois l'a montré dans un article des *Cahiers du Cinéma* (numéro 3), tandis qu'*Hiroshima*, c'est le roman actuel.

Tout le film d'Orson Welles, vous vous en souvenez, est fait de retours en arrière. Il s'agit de découvrir le secret d'un homme mort en partant de la dernière et énigmatique parole qu'il a prononcée. On aura beau interroger ses familiers et reconstituer, grâce à eux, morceau par morceau, dans un déroulement chronologique très subtil, les principales étapes de sa vie, on ne trouvera pas. Le hasard seul, un hasard calculé, livre au dernier moment la clé au spectateur. « *Rosebud* » c'est le nom du traîneau avec lequel Kane jouait quand il était enfant. Mais le film s'ouvre et se ferme sur des grilles closes et sur l'inscription : « *No Trespassing* », « on ne passe pas, on n'entre pas ». En fait, nous sommes entrés, mais nous n'avons rien vu. Le génie de Welles dans *Citizen Kane*, consiste à édifier un film — c'est-à-dire une série d'images plates qui se succèdent en quelque sorte horizontalement, cernées par les deux dimensions à l'écran — sur le sentiment d'une profondeur, d'une pénétration. Là, le retour n'est plus un procédé d'explication superficielle, c'est un moyen de connaissance. Il était normal que l'enquête n'aboutisse pas, car on ne peut jamais percer le secret d'un autre être, si profondément que l'on s'enfonce dans sa vie. Le temps perdu par Kane au cours d'une orageuse existence, c'est le récit cinématographique qui le sauve, qui le récupère, comme Proust récupère son propre temps en l'écrivant, en faisant de celui-ci une œuvre d'art.

L'expression du temps dans « *Hiroshima, mon amour* »

Avec *Hiroshima*, Alain Resnais franchit une étape nouvelle. L'expression du temps joue ici un rôle aussi important que dans *Citizen Kane*. Mais, au lieu qu'il serve de moyen pour percer le secret d'un individu particulier, le temps lui-même devient le personnage d'un film où les êtres humains, les événements, si cruels, si graves soient-ils, sont des prétextes. Plus précisément, Resnais veut poser devant le spectateur un certain problème de temps; il veut nous donner une certaine idée du temps et non pas simplement nous raconter une histoire ou porter témoignage. Quel est donc ce problème ?

I. — Très évidemment, il s'agit du problème de la mémoire et de l'oubli. On se propose de nous montrer que la mémoire est une forme de l'oubli, que

l'oubli ne peut s'accomplir totalement qu'une fois que la mémoire a elle-même totalement accompli son œuvre.

Notons qu'il ne s'agit pas d'un problème isolé dans la production cinématographique d'Alain Resnais. Vous vous souvenez du film *Les statues meurent aussi*, qui traitait de l'oubli volontaire ou involontaire des civilisations primitives. Vous vous souvenez de *Guernica*, film d'« art », bâti sur un tableau qui commémore un événement dramatique. Vous vous souvenez de *Nuit et Brouillard* où les images en couleurs d'un présent paisible, oublieux, servaient de contrepoint aux images noires et blanches des atrocités passées. Vous vous souvenez enfin de *Toute la mémoire du monde*, si bien nommé, qui décrit méthodiquement le cimetière où dorment les grandes œuvres du passé et qu'on appelle bibliothèque.

Tous ces films étaient encore des documentaires. Resnais abordait le problème du dehors, en utilisant divers prétextes. Avec *Hiroshima*, il s'attaque au problème du dedans et prétend nous montrer comment l'oubli est vécu par quelqu'un.

Je dis « il » mais, en fait, ce film a deux auteurs. Certains critiques ont voulu opposer la contribution de Marguerite Duras à celle d'Alain Resnais; je crois au contraire qu'elles sont inséparables et que la première, peut-être la plus grande originalité d'*Hiroshima* réside en ceci : ce que les auteurs ont voulu dire, ils le disent à la fois par l'image et la parole. On n'imagine pas *Hiroshima* muet : le dialogue n'est jamais vraiment explicatif; il constitue un élément fondamental du récit.

II. — Il est inutile, je pense, de vous rappeler la donnée du film. Du point de vue qui nous préoccupe, elle peut être figurée par un triangle. Deux des sommets sont des événements passés : l'amour de jeunesse de l'héroïne à Nevers et le bombardement d'Hiroshima. Le troisième est présent; en lui se rejoignent les deux autres : une jeune actrice française aime à Hiroshima, sur les lieux mêmes où elle est venue voir les traces du bombardement et évoquer son souvenir dans un film, un Japonais dont toute la famille a péri lors de l'incendie de la ville et qui, quatorze ans plus tard, la place dans la même situation impossible où elle s'était déjà trouvée avec un soldat allemand. Toute la démarche du film consiste à lui faire découvrir, à la fois à travers Hiroshima reconstruit et à travers l'Allemand ressuscité dans le Japonais, cette situation, à la comprendre et à s'en délivrer.

On voit immédiatement que le film ne pouvait être construit que comme un immense retour en arrière, mais l'expression est ici très impropre. Ce retour en effet n'a aucun caractère explicatif ni psychologique. L'histoire proprement dite pourrait fort bien passer. Ce ne sont pas les motifs d'un comportement actuel que Resnais veut montrer et l'anecdote elle-même qui sert de prétexte au film ne l'intéresse pas. Ce qui compte, c'est un certain rapport du présent au passé, rapport qui s'exprime dans l'ambiguïté de la mémoire-oubli. En

réalité, il n'y a donc pas de retour : c'est plutôt l'inverse : le passé reprend sa place dans le présent, lui donne son sens profond et véritable. Entre autrefois et aujourd'hui, les souvenirs évoqués par l'héroïne n'instituent pas une liaison causale; ils superposent deux situations, ils en révèlent l'identité, ils marquent que cela même que l'on avait cru unique, irrémédiable, peut se répéter.

De là, deux conséquences : l'analogie entre le retour en arrière classique et le procédé utilisé par Resnais ne pourra être que superficielle. Nous devons étudier du point de vue même où se place l'auteur du film l'originalité du renouvellement qu'il apporte à cette technique classique. D'autre part, « isoler le retour » du reste du film (comme habituellement on peut le faire sans dommage) serait tout à fait artificiel; l'imprégnation progressive du présent par le passé fait que, même lorsque nous ne sommes pas à Nevers, un problème d'expression du temps se pose. A côté des « retours » par images, il y a des « retours » par paroles, des allusions, des interférences. Il y a surtout une certaine image du temps, de son épaisseur, de sa qualité, qui influence tout le film, y compris les scènes purement rétrospectives.

C'est donc seulement pour la commodité de l'analyse que je ferai une place à part aux épisodes rétrospectifs, me réservant ensuite de dire un mot sur la façon dont Resnais, en imposant à son film un rythme inhabituel, réussit à dépasser le temps élémentaire du cinéma immédiat.

III. — Il y a deux retours en arrière dans Hiroshima : nous devons revenir d'une part au bombardement, d'autre part à Nevers. Entre ces deux événements, ces deux situations, existe une différence capitale : ni l'héroïne, ni son amant japonais n'ont vécu le bombardement. Ils ne peuvent en avoir qu'une connaissance dérivée, par les traces qu'il a laissées dans la mémoire des autres. Au contraire, ce qui s'est passé à Nevers, la jeune femme l'a vécu. Elle dit à son amant, à l'aube, quand ils se quittent pour la première fois, qu'elle rêve tout le temps de Nevers, mais qu'elle n'y pense jamais. Pour le bombardement, c'est le contraire qui se produit : on y pense, mais on n'en rêve pas. Le récit va précisément nous montrer que ces deux situations complémentaires témoignent l'une et l'autre d'une même tragique insuffisance, qu'elles sont toutes les deux des images de l'oubli. Dans les deux cas, c'est à travers le présent seulement, dans un présent dont l'existence, l'épaisseur, la richesse les abolit, que les événements passés peuvent surgir et prendre forme.

L'évocation du bombardement occupe la première partie du film. Vous vous rappelez les images initiales. Nous partons du présent le plus clos, le plus dense que l'on puisse imaginer : l'étreinte. Vous vous rappelez aussi les premiers mots des amants : « Tu n'as rien vu à Hiroshima » — « J'ai tout vu, j'en suis sûre ». Ces deux répliques sont essentielles pour la compréhension de ce qui va suivre. La jeune Française qui a toujours pleuré sur le sort d'Hiroshima, que cet événement tragique obsède, a vu tout ce qu'on pouvait voir. Elle est là au surplus pour contribuer (si dérisoire soit sa manière) à ce que l'événement

ne se reproduise plus. Et pourtant elle n'a rien vu, puisqu'elle n'a vu que la reconstitution du bombardement, et elle sait qu'il se reproduira, puisqu'il a été peu à peu oublié et que la vie continue sur le sol rasé de la ville reconstruite. Le passé tragique d'Hiroshima va donc nous être montré sous la forme d'un documentaire qui décrit son présent. Qu'est-ce qu'un documentaire ? Précisément, la forme la plus fragile de la mémoire. Fragile parce que le documentaire nous montre les lieux tels que nous pourrions les voir, mais tels que nous ne les avons pas vus. C'est, si j'ose employer cette expression audacieuse, une vision de seconde main, un substitut. Si, par surcroît, le documentaire — comme c'est le cas ici et comme dans *Nuit et Brouillard* — veut évoquer un événement ancien par les traces matérielles qu'il a laissées dans la mémoire publique que constituent les monuments, les musées, les documents officiels, il ne fait que plus tragiquement ressortir l'insuffisance de cette mémoire dérivée, de cette mémoire apprise.

Aussi, le Japonais a-t-il raison de répéter obstinément ces mots au premier abord mystérieux : « Tu n'as rien vu », qui signifient, non pas que ce que l'héroïne a vu n'est rien, mais simplement, que ce qu'elle a vu est sans commune mesure avec l'événement lui-même, événement dont personne ne pourra plus jamais connaître la trace. La mémoire est une trace laissée dans le présent par le passé. Elle n'appartient donc qu'au présent : plus elle est fidèle, exacte, plus elle fait ressortir le caractère insaisissable de ce passé, plus elle accentue la distance qui le sépare du présent où elle se déploie, et cette distance, c'est précisément *l'oubli*.

Cela ne veut pas dire que la mémoire soit inutile. Il est au contraire très utile de voir et l'héroïne dit justement que « regarder, cela s'apprend ». Il faut en effet pouvoir regarder le passé pour comprendre l'oubli, et l'oubli, la suite du film va nous le montrer, est la condition désespérée, désolante, de la vie même.

Le dialogue de Marguerite Duras dispense ici de tout commentaire : « Je connais l'oubli », dit la jeune Française et, devant la négation du Japonais, elle insiste : « Comme toi, dit-elle, je suis douée de mémoire. J'ai essayé de lutter de toutes mes forces, pour avoir une inconsolable mémoire, contre l'horreur de ne plus comprendre le pourquoi de ce souvenir. Comme toi, j'ai oublié, pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ? »

S'il fallait une preuve supplémentaire de ce caractère dérisoire et proprement théâtral de la mémoire, qui n'est jamais qu'une reconstitution du passé, nous la trouverions dans une autre scène qui vient compléter ce retour en arrière. C'est celle du tournage du film. Il est, certes, bon de faire des films sur Hiroshima et sur la paix ; mais ces films, par rapport à l'événement qu'ils prétendent commémorer et dont ils veulent empêcher le renouvellement, se présentent comme de véritables singeries. Le passage où l'on voit les cinéastes tourner les Japonais porteurs de pancartes, parmi lesquels figurent des person-

nages que l'on a grimés en victimes de la bombe, est une satire du documentaire et, à travers le documentaire, de la mémoire.

IV. — S'il y a une illusion de la mémoire, il y a une vérité de l'oubli. C'est ce que va nous montrer l'épisode symétrique de Nevers. Hiroshima et Nevers sont liés d'abord par des liens de fait. La mort de son amant allemand à Nevers représente pour l'héroïne (sur le plan de la subjectivité et non pas, bien sûr, dans le domaine impersonnel de l'expérience historique) une catastrophe d'importance exactement comparable à celle d'Hiroshima. C'est une mort, c'est une fin, quelque chose qui ne supporte pas *d'après*. Et pourtant, il y a eu un après : l'après, c'est l'oubli et l'oubli culmine dans la répétition. De même que l'oubli d'Hiroshima, oubli inévitable puisqu'il faut bien que les survivants continuent, entraîne la possibilité que d'autres Hiroshima se produisent — de même, la répétition, quinze ans après cette aventure de jeunesse, d'un amour impossible avec le Japonais marque la profondeur, la nécessité de l'oubli. Et, de même que la jeune femme en visitant les musées, les hôpitaux, les ruines de la ville détruite, en regardant les bandes d'actualité, a eu l'illusion de revivre l'événement — « L'illusion est tellement parfaite, dit-elle, que les touristes pleurent » — de même, en regardant le Japonais, elle a l'illusion de revoir l'Allemand.

Ainsi se trouve amorcé, au cours même de l'épisode d'Hiroshima, le retour qui va nous mener à Nevers. Quand, au début du film, nous voyons défiler les images de la ville où l'héroïne se promène, la phrase : « Tu me tues, tu me fais du bien » (qui va servir de deuxième leitmotiv) concerne à la fois l'Allemand et le Japonais, plus précisément c'est à l'Amant, celui d'hier, celui d'aujourd'hui, qu'elle demande l'impossible : la « déformer », la marquer physiquement de façon telle que le moment parfait de l'amour se trouve une fois pour toutes fixé dans sa chair, comme les traces du bombardement sont fixées dans la chair des survivants et dans le sol même de la ville.

Trois traits marquent la différence essentielle entre le récit sous forme de « retour en avant », tel que l'invente Alain Resnais, et le retour en arrière explicatif ou psychologique traditionnel. Le premier, le plus évident, est le bouleversement de la chronologie : les événements passés ne ressurgissent pas dans l'ordre où ils ont été vécus, mais dans l'ordre où le narrateur les évoque. C'est le sens d'aujourd'hui et non pas la date d'hier qui détermine leur apparition. Aussi bien, l'héroïne parle-t-elle au présent; elle va même jusqu'à confondre le Japonais et l'Allemand comme si c'était à ce dernier qu'elle racontait sa propre histoire. Ainsi, se trouve très strictement marquée la confusion du passé et du présent qui caractérise cette forme subjective de rétrospection. De l'un à l'autre se fait un va et vient permanent comparable à celui du plongeur qui va fouiller une épave. Les événements remontent peu à peu des profondeurs où l'oubli les avait enfouis et, naturellement, les plus graves, c'est-à-dire les plus lourds, ceux qui sont enfouis le plus profond, reparaissent les derniers.

Le second trait, moins apparent mais peut-être plus important encore, est que, durant tout le récit, nous ne quittons jamais Hiroshima. Nous voyons des images fragmentaires de Nevers, mais nous n'entendons pas ou n'entendons que lointainement, dans de très brefs passages, les bruits de Nevers. Ce sont les bruits d'Hiroshima qui servent d'accompagnement au récit. Idée simple et vraie : ainsi nous nous trouvons d'emblée enfermés avec l'héroïne dans cet éternel moment présent, fait de plusieurs époques superposées, qui constituent précisément ce que j'ai appelé le temps subjectif. Enfin, ce « retour » n'est ni une explication ni même un moyen de connaissance; il faudrait plutôt le comparer à une cure psychanalytique, le Japonais jouant le rôle du médecin qui ne dit presque rien, qui se contente de pousser sa cliente en avant quand elle hésite ou de l'arrêter quand elle se lance dans une mauvaise direction. Puisqu'il s'agit d'une cure, le retour doit aussi servir de leçon; c'est pourquoi il ne s'arrête pas au moment où tous les faits passés sont connus, mais vient encore, dans la dernière partie du film, éclairer un avenir qui s'organise en fonction de lui.

« Le retour en arrière explicatif » nous retracerait les étapes de l'amour de Nevers : premières rencontres, premiers dialogues, rendez-vous clandestins, décision de fuir ensemble et, finalement, la mort. Resnais part au contraire, non pas de la mort elle-même, mais, si l'on peut dire, d'une image fragmentaire de la mort qui, à l'instant où elle surgit, n'est pas reconnue comme telle ni acceptée : c'est l'image de la main du Japonais retournée sur le drap qui fait réapparaître brusquement, sans que rien l'ait laissé prévoir, l'image d'une autre main sur le quai de Nevers.

Le rappel, vague autant que brutal, s'arrête là. Mais le mécanisme qu'il a déclenché commence dès cet instant à fonctionner. Il s'agira de faire revenir cette mort à la surface en en revivant les conditions exactes. Vous vous rappelez comment Resnais nous y amène. La longue scène de confession dans le café au bord du fleuve progresse par plongées successives. Dans un premier temps, l'héroïne va se contenter d'encadrer le drame. Elle narre l'avant et l'après. Nous voyons d'abord des images heureuses : elle court à ses rendez-vous. Puis des images de punition : elle est dans la cave, condamnée toujours à se cacher, menacée par la folie. Les images sombres répondent immédiatement aux images claires : le châtiment est à la mesure du bonheur illicite qui l'a précédé. C'est pourquoi la mémoire, masochiste (peut-être toute mémoire l'est-elle puisqu'elle prétend enfoncer dans la tête de celui qui se souvient cette vérité horrible : tout passe et l'on survit à tout), la mémoire qui est une mémoire actuelle, située, orientée, qui ne raconte pas pour le plaisir de raconter mais pour comprendre et, peut-être sans le savoir pour se tromper elle-même — la mémoire s'attarde sur la punition, elle en fait un état définitif, une mort fictive : c'est ce que la jeune femme appelle l'éternité, symbolisée par la scène immobile où elle regarde le chat.



Comme sa grand'mère
(Eva Dalbeck dans *L'Attente des Femmes*)



La révoltée
(*Mademoiselle Julie*)



Lola Montès : une étape.

passé : les scènes entre la jeune fille et l'Allemand sont toujours des scènes où elle court vers lui, à pied ou à bicyclette.

Mais les choses ne sont pas si simples. La situation que veut nous faire imaginer Resnais étant l'ambiguïté même, il y a aussi le rythme inverse. La fixité, c'est l'éternel présent, le moment de la passion ou de l'horreur (penser à la scène du chat) et le mouvement régulier, monotone, indifférent. C'est la vie dans l'oubli. Ainsi, au terme de sa longue méditation sur l'oubli, la jeune femme dit : « La nuit, cela ne s'arrête jamais à Hiroshima. »

Toute la troisième partie du film, celle qui suit le récit de Nevers met précisément l'accent sur ce côté lent, interminable, de l'oubli. Car l'oubli ne naît pas tout d'un coup. C'est seulement la conscience de l'oubli — la mémoire — qui est subite, à l'instar d'un cliché photographique. On découvre brusquement que l'on a oublié, mais l'oubli lui-même met très longtemps à se faire. Le temps dans lequel nous entrons à partir de la fin du récit de la jeune femme, et plus précisément à partir de la scène du lavabo, c'est le temps de la naissance de l'oubli.

Vous vous souvenez de cette série de scènes répétées qui sont des scènes de marche lente à travers la ville, coupée de stationnements (sous un porche, à la gare, au cinéma) et au cours desquelles le Japonais ne cesse de surgir derrière la jeune femme. Ces scènes font sourire les spectateurs. Elles sont en effet à la limite du supportable et de la parodie. Et peut-être précisément est-ce une sorte de parodie tragique qu'Alain Resnais et Marguerite Duras ont voulu nous montrer, la parodie d'un amour qui est condamné à se défaire, à s'oublier.

Pourquoi cette condamnation ? Ici, nous retrouvons Nevers. Le caractère étrange, somnambulique de ces promenades tient à ce que les auteurs du film, après nous avoir montré un présent enfoui dans le passé (le passé d'Hiroshima, le passé de Nevers), nous découvrent maintenant un temps rongé par l'avenir. Pour ce faire, ils n'utilisent pas seulement un procédé rythmique — la lenteur cérémonieuse d'une rupture, toujours décidée et toujours remise — mais aussi une forme de « retour », particulièrement audacieuse et neuve puisqu'elle consiste à projeter dans le futur les images du passé. Tout à l'heure, l'héroïne identifiait son présent et Nevers. Maintenant, Nevers va symboliser le futur : tel est, me semble-t-il, le sens du monologue lyrique qui accompagne sa promenade solitaire dans les rues d'Hiroshima et au cours de laquelle nous voyons surgir de nouvelles images de Nevers, des images qui, cette fois, ne comportent plus de personnages, qui ne sont qu'un décor symbolique où peuvent se jouer toutes les pièces de la vie. A ce moment où les deux villes coïncident, les paroles qu'elle adresse à l'Allemand mort — qui est aussi bien le Japonais — dérivent insensiblement du passé au futur : « Je t'attendais avec une patience sans bornes, calme ». Mais bientôt après : « Du temps passera. Nous n'aurons plus rien à faire. Tout disparaîtra. Nous ne pourrons même plus nommer ce qui nous unira ». Vous retrouverez ici l'écho de la phrase sur Hiroshima : « L'hor-

reur de ne plus comprendre le pourquoi de se souvenir ». C'est à ce moment-là que la jeune femme décide définitivement de partir et qu'elle l'annonce au Japonais. Elle dit : « Impossible de rester et de partir ». Mais cette impossibilité montre la nécessité, la fatalité du départ. On ne peut pas — nous l'avons vu dans la scène du chat — arrêter le temps, la nuit, s'y enfoncer, s'y enfermer, sans en même temps s'y perdre et, dès l'instant que l'on s'y reconnaît, la lente dégradation de l'oubli commence.

Reste une dernière étape à franchir, dans cette difficile élucidation du passé à la lumière du présent : la rupture. Les ultimes séquences du film nous font assister à une double séparation qui symboliquement n'en fait qu'une : l'héroïne se détache du Japonais, mais aussi de Nevers. Un dernier retour en arrière nous montre la ville où elle a vécu, le drame de sa jeunesse sous l'aspect de ce qui ne se reproduira plus, ce qui ne se refera plus : « Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli ». En même temps, c'est le Japonais qu'elle donne à l'oubli. Vous avez sans doute remarqué qu'à partir du moment où se déclenche ce processus de la rupture, ils sont matériellement séparés, à la gare par la vieille femme, au cabaret par l'autre Japonais. C'est à la gare qu'elle commence à regarder son amant de loin, comme elle regarde Nevers, et qu'elle prend conscience qu'il n'est déjà plus là : « Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux, ta voix. Il triomphera peu à peu de toi tout entier. » Au cabaret, la rupture est encore plus nette, car la scène qui se déroule entre elle et le second Japonais, sous les yeux mêmes de son amant, répète celle qui a dû se dérouler vingt-quatre heures plus tôt, quand elle a fait connaissance avec ce dernier. Un autre, symboliquement, prend sa place et, dans le regard de l'amant qui jusque-là n'y a pas cru, nous voyons naître peu à peu l'effroi de cette séparation : « Je t'oublierai, regarde comme je t'oublie déjà ».

A ce moment-là, le cercle est définitivement bouclé, le futur et le passé se replient en quelque sorte sur le présent, viennent coller étroitement à ce temps pur, ouvert sur un avenir vide. Nous sommes littéralement « au bout du rouleau » et notre propre lassitude physique traduit cette impression de vide interminable qui est l'image même que Marguerite Duras et Alain Resnais ont voulu nous laisser du temps.

Conclusions

Nous nous demandions, au début, de quels procédés le roman et le cinéma disposaient pour exprimer le temps; nous avons cru discerner d'abord que le cinéma ne pouvait pas exprimer le même temps que le roman, ensuite qu'à l'intérieur même de sa propre perspective, il jouissait d'une liberté plus restreinte.

Hiroshima, mon amour démontre qu'en vérité il n'en est rien et qu'un cinéma conscient de lui-même peut fort bien rivaliser avec les récits les plus

complets, les plus libres, de l'art romanesque. Quels que soient les reproches mineurs que l'on peut faire aux auteurs sur leur réalisation, sur certains aspects du dialogue, du découpage, sur le sujet même du film, il est donc juste de dire que Hiroshima représente un pas en avant considérable dans l'art de la narration cinématographique. Cette première conclusion, j'imagine, ne vous apprendra rien. Je prêche ici des convertis.

Il est peut-être utile de souligner toutefois — et ce sera ma deuxième conclusion — que ce progrès est parallèle à celui qu'est en train d'accomplir, actuellement, le roman. De ce point de vue, je ne vois aucun inconvénient à appeler *Hiroshima* un film expérimental. Il est expérimental parce que, pour la première fois, des auteurs de film tentent, comme le font les romanciers, de déplacer l'intérêt de l'histoire, des personnages — c'est-à-dire du contenu du récit — à la narration elle-même et à l'idée du temps que, par sa propre forme, elle est vouée à exprimer. Le reproche que je serai tenté de leur faire est, peut-être, de l'avoir trop souligné. J'imagine que l'agacement de beaucoup de spectateurs tient à cet aspect « didactique » du récit. Mais, de toutes manières, pour leur imposer un tel détournement d'attention, il fallait d'une façon ou d'une autre les obliger à prendre une certaine distance par rapport à l'histoire. De là vient qu'on ne participe pas à *Hiroshima* comme à *Brève Rencontre* ou même au *Cri*. Entre le spectateur et l'histoire s'interpose le récit lui-même. Nous ne sommes pas touchés directement : le dialogue cérémonieux, incantatoire, ce long récitatif concourt non moins que les gestes, les mouvements de la caméra, le découpage, à donner une volontaire impression d'artifice. Il se peut que, plus tard, cette vision nous paraisse naturelle. Aujourd'hui, elle semble un peu voulue encore, un peu forcée, comme celle qui s'exprime dans les romans de Robbe-Grillet, de Cayrol, de Claude Simon ou de Nathalie Sarraute.

Je viens de citer quelques noms de romanciers classés communément dans « l'avant-garde ». *Hiroshima* ressemble à leurs livres, non pas seulement par sa structure générale, mais par ses thèmes. Le rythme double qui gouverne la succession des images (mouvement et fixité, fuite et fascination) se retrouve précisément dans le roman actuel. « J'écris comme on marche », dit Cayrol. La marche, image naturelle du mouvement, joue chez Cayrol, chez Butor, chez Robbe-Grillet ou dans un livre comme *La Nuit de Londres*, d'Henri Thomas, un rôle essentiel : ce ne sont que personnages incapables de rester en place et qui vont, poussés en avant par un motif obscur qui n'est peut-être que le mouvement même du récit. *L'espace d'une nuit*, de Jean Cayrol, est construit tout entier sur un mouvement de ce genre.

Mais le roman actuel, c'est aussi la fascination devant l'immobile, la nostalgie de la fixité. L'exemple le plus caractéristique est peut-être le roman de Robbe-Grillet *La Jalousie*, expression d'un regard qui veut ignorer le temps. Je citerai encore Claude Simon et son roman, *Le Vent*, qui porte ce sous-titre révélateur : « Tentative de description d'un rétable baroque ». L'histoire est

faite d'une succession de tableaux immobiles que le lecteur est appelé à contempler et à détailler comme il contemple les pièces d'un musée.

La synthèse du mouvement et de la fixité s'exprime dans la *répétition*. La répétition est peut-être la figure du temps la plus caractéristique du roman moderne. C'est l'idée d'un mouvement qui se referme sur lui-même, qui s'annihile littéralement en ne conduisant nulle part. Chez Claude Simon, où elle prend la forme du tourbillon, chez Robbe-Grillet qui a l'obsession du labyrinthe, la répétition joue un rôle non moins important que dans *Hiroshima*.

Au cours d'une discussion sur le roman, le philosophe Jean Hyppolite justifiait ainsi cette hantise : « La répétition est le symbole de la nécessité. L'objet nécessaire est celui qui n'a pas de signification, qui ne renvoie qu'à soi. »

Chez Alain Resnais et Marguerite Duras, la répétition, nous l'avons vu, sert à montrer l'oubli. Qu'une situation se répète, cela signifie qu'il n'y a pas de moment décisif éternel. La réapparition du moment que l'on avait cru éternel rend sensible, *exprime* sa disparition première. Le premier événement n'est complètement liquidé que quand le second le remet à sa place, le situe dans le passé et, à ce moment, le second du même coup doit disparaître. Tel est, ramené à sa structure abstraite, le schéma d'*Hiroshima*.

Peut-on — ce sera mon quatrième et dernier point — tirer de cette conception du temps une leçon plus générale ? Le sens du film est à la vérité très ambigu. Sombre du côté de l'héroïne qui croit à la répétition de la guerre, à l'impossibilité de l'amour, il paraît plus favorable du côté du Japonais dont on nous laisse entendre qu'il agit, lui, efficacement pour éviter un nouvel Hiroshima. Si on a eu tendance en général à insister sur le pessimisme de Resnais, c'est peut-être parce que tout le film ou presque est vu par les yeux de la jeune femme. En effet, la conception du temps qui se dévoile dans *Hiroshima* reflète assez bien la crise de l'idée d'histoire dans un monde qui a connu le cataclysme. Autrefois, la dialectique historique était conçue comme un développement progressif, souvent difficile, mais fondamentalement heureux, parce qu'il avait un sens et que ce sens rendait les périodes d'assombrissement supportables. Les deux moments contradictoires étaient toujours dépassés et conservés dans une synthèse ultérieure. Ici, il n'y a plus de synthèse. Sans doute, le moment présent nie-t-il et dépasse-t-il le moment passé ; mais il ne le conserve pas vraiment ou d'une façon ambiguë. Il le conserve en quelque sorte en l'oubliant. Ainsi, on ne peut jamais être sûr que le présent tire la leçon du passé, que les erreurs ne se répéteront pas. L'histoire n'a pas d'autre sens que celui que peut lui donner une volonté obstinée, toujours battue en brèche par l'oubli.

Pourtant il reste un certain espoir. Il est, certes, normal d'oublier ces événements fondamentaux, collectifs ou individuels, qui engagent l'être tout entier

LE TEMPS

et semblent le détruire irrémédiablement. Mais cette mutilation, cette fuite, ce sacrifice, conditions de notre survie, sont aussi la contre-partie de notre liberté. Le mouvement de l'existence, sa capacité d'accueil et de renouveau, son *ouverture* sont à ce prix. Pourquoi faut-il se souvenir ? Pourquoi faut-il regarder ? Parce que la mémoire qui remet le passé à sa place et nous permet d'échapper à sa fascination, nous évite aussi de traiter notre présent comme un passé, de nous y enfermer obstinément, parce que la mémoire nous permet, si vous voulez, de garder le sens du possible : la mémoire est la clé de l'oubli, mais un homme incapable d'oubli serait aussi incapable d'avenir.

LA FEMME

UN NOUVEAU TYPE FÉMININ

par Edgar MORIN

Le personnage féminin d'*Hiroshima, mon amour* se signale, dans son essence, comme « une femme qui aime les garçons ». Elle est une femme mariée mais le mariage, pour elle comme d'ailleurs pour son amant, est une sorte de fond de décor, une donnée quasi statistique, une donnée sociologique beaucoup plus que psychologique. Et le fait que cette femme aime les garçons, aime faire l'amour, est lié à son individualité propre, autrement dit l'héroïne en tant que femme apparaît comme être amoureux autonome, autodéterminé. C'est un être à la fois biche et loup, être biche en tant qu'être féminin fragile et victime ayant subi l'atteinte du destin qu'on sait, et en même temps louve sauvage, solitaire et luttant dans la vie. L'autodétermination du personnage s'affirme à la fin du film : elle s'en va, elle décide de s'en aller alors que l'homme veut la retenir le plus possible.

Je crois que c'est un type nouveau dans le cinéma si pas dans la littérature. La littérature nous présente depuis un certain temps des personnages qui ne sont pas exactement semblables mais qui présentent de sérieuses analogies. Et l'un des intérêts de ce film est cette volonté de renouer avec la littérature, de faire émerger dans le cinéma un personnage qui déjà est annoncé dans les zones du roman, de rattraper filmiquement cette sorte de retard propre au cinéma, que ce soit le cinéma courant ou le cinéma des films esthétiques.

Le cinéma occidental, le cinéma américain surtout, tend à présenter un type de femme particulier dont la première apparition significative fut la Gilda de Rita Hayworth. C'est un personnage qui semblait absolument autodéterminé dans sa vie amoureuse, qui semblait avoir une vie amoureuse riche et complète. Mais on découvrait à la fin du film que cette apparence camouflait la vraie réalité de l'héroïne, que Gilda avait une âme extrêmement noble, une intense spiritualité et que, finalement, son stéréotype mental était celui de la timide vierge beaucoup plus que celui de la girl excitante. Autrement dit, le schéma classique de ce qu'on a appelé la *good bad girl* américaine, fille d'apparence mauvaise (mauvaise en ce sens qu'elle semble avoir des relations amoureuses avec de nombreux hommes) est un type de femme qui commence par l'apparence érotique ou sexuelle et se termine par l'assomption morale ou spirituelle. Nous n'avons pas une évolution, ou une fausse évolution de cet ordre dans *Hiroshima*. L'héroïne est donnée, et telle qu'elle est donnée, elle

continue à être. Certes, nous apprenons la chose qui révèle son être, c'est-à-dire l'épisode de Nevers, mais l'épisode de Nevers ne la transforme pas. Il ne nous montre pas, par exemple, que si elle fait l'amour avec un Japonais à un moment donné à Hiroshima, c'est pour oublier ou pour se souvenir, ou par fuite ou par malheur ou par désespoir; cet acte est légitimé et restera légitimé à la fin du film. Elle repartira vers on ne sait quelles aventures, vers on ne sait quelle vie, mais une vie qui restera dans sa logique propre.

On peut penser qu'il y avait aussi dans le cinéma américain un personnage de femme amante autodéterminée, symbolisée, disons, par Ava Gardner. Mais Ava Gardner — aussi bien dans *La Comtesse aux pieds nus* que dans *Les Neiges du Kilimandjaro* par exemple, était une femme qu'on sentait profondément insatisfaite et frustrée. Autrement dit la vie amoureuse d'Ava Gardner est une fuite, une façon d'oublier, de chercher un assouvissement qui ne vient pas. Disons que c'est l'aspect du don juanisme malheureux, qui répond au manque et à l'absence. Or cet aspect d'insatisfaction ou de frustration n'est pas, du moins de cette façon, présent dans l'héroïne d'*Hiroshima*. S'il est présent, c'est d'une façon quasi métaphysique, dans la mesure où l'on peut dire que l'être humain est l'être à qui il manque toujours quelque chose et qui cherche toujours autre chose.

Si l'on prend par ailleurs les films français, aussi bien les films « nouvelle vague » que les autres, on trouve certes des héroïnes qui ont une certaine liberté d'allure. Mais on les sent quand même rattachées à tout un cadre conventionnel ou stéréotypé. L'héroïne d'*Hiroshima* apparaît réellement comme un type nouveau d'individualité cinématographique, dans un nouveau type de rapports avec la vie.

Dans cette apparition nouvelle, il est bien certain que la femme, l'héroïne, écrase l'homme. Il y a évidemment inégalité dans la présentation de l'homme et de la femme, puisqu'elle a un passé, qu'on nous le montre, et que lui on ne nous le montre que dans son présent. Elle a la volonté de la rencontre, mais surtout la volonté de la rupture, et lui est passif. Autrement dit, le problème de l'homme est totalement dévalué ou plutôt passe au second plan par rapport à la femme. Les thèmes de l'amour vont donc se cristalliser autour de la femme.

Cette femme si nouvelle dans le cinéma n'est peut-être pas tellement nouvelle dans la vie, ni dans le roman. C'est une image d'un type moderne de femme, dont on ne saurait évidemment faire la statistique. Il est présenté ici, à la différence de la *good bad girl* américaine et des personnages de cinéma habituels, sans données spiritualisantes ou justificatrices du point de vue de l'âme.

L'IMAGE DE LA FEMME A TRAVERS LE CINEMA

par Jacqueline MAYER

« Jusqu'à présent, les films ont été faits par des hommes *pour* des hommes; Ingmar Bergman est peut-être le premier à avoir abordé certains secrets du cœur féminin. Et *Hiroshima, mon amour* pourrait bien être le premier film véritablement fait pour des femmes, en tout cas le premier à nous montrer non une poupée charmante ou une vamp, mais une vraie femme. Pour la première fois au cinéma, l'égalité de la femme est évidente dès la première image jusqu'au mot fin. »

Ces lignes de François Truffaut ⁽¹⁾, nous n'en avons pas encore connaissance lors de la soirée consacrée à rechercher une image de la femme dans certains films récents. En un sens, je m'en félicite, car elle résume si exactement notre propos qu'elles ne nous auraient plus guère laissé matière à découvrir, et à peine à discussion.

« Jusqu'à présent, les films ont été faits par des hommes, *pour* des hommes » (c'est l'auteur qui souligne). C'est bien ainsi qu'apparaissent les cinquante années de cinéma qui ont vu naître et s'épanouir des créations aussi abstraites, aussi « divinisées » que Garbo, Marlène Dietrich, Betty Grable ou Jane Russell. La femme a été représentée sous un éclairage de plus en plus travaillé, de plus en plus savant, et de plus en plus éloigné de la réalité; de Mary Pickford à Theda Bara, de *Lady Lou* à *l'Impératrice rouge*, de *Gilda* à la *Blonde explosive*, la stylisation s'accroît, l'inhumain s'exaspère. La femme est l'idole, toujours vue de l'extérieur, femme-objet n'existant que dans ses rapports avec l'homme, femme uni-dimensionnelle. De cette attitude, il existe évidemment, en plus des films eux-mêmes, d'innombrables témoignages; je n'en citerai qu'un: une brochure sortie il y a cinq ans aux Etats-Unis s'intitulait *Will acting spoil Marilyn Monroe?* La réponse apparaissait sur la couverture même sous forme de légende : *Illustrated with 43 luscious pictures which clearly prove that nothing could spoil Marilyn.*

« Une poupée charmante ou une vamp »... Voilà toute l'alternative qui semblait offerte au cinéaste des années 20, des années 30 et au-delà. Hors de ces deux pôles, point de salut. Mais un jour vint où les mythes commencèrent à perdre de leur efficacité. Jacques Siclier a analysé leur effritement dans le

(1) Dans *Cinéma, univers de l'absence*, Presses Universitaires de France.

cinéma américain (2). On pourrait sans doute retrouver des courbes semblables, quoique moins significatives, dans les autres cinémas nationaux. Je pense que sans cette décadence naturelle et inévitable, sur les causes de laquelle nous ne reviendrons pas ici, les films de Bergman, d'Ophüls, d'Antonioni et de Resnais auraient été impossibles. Seul le vide ainsi créé a permis à ces cinéastes de s'exprimer et de trouver un public prêt à les écouter. Il ne faut d'ailleurs rien exagérer : leurs films restent peu nombreux, leur public est réduit et les vieux mythes que l'on a peut-être voulu trop vite enterrer continuent à dominer la production courante.

C'est évidemment l'image de la femme telle qu'elle commence à se dessiner en marge de cette production courante, à partir des années 50, que nous allons envisager. Il faut dire ici que l'on ne trouvera pas, parmi les extraits qui ont été montrés et commentés au Séminaire « Hiroshima », de film d'Antonioni. Cette absence, très regrettable, ne pouvait être évitée, car la forme même de ses films s'oppose absolument au découpage en extraits. Aucune séquence séparée de son contexte n'aurait pu rendre compte des intentions si particulières d'Antonioni; il reste à étudier cette œuvre essentielle dans l'évolution du langage cinématographique à une occasion ultérieure.

Une image de la femme telle qu'elle plaît à l'homme

Je pense, comme François Truffaut, que tout a commencé avec Ingmar Bergman, « le premier à avoir abordé certains secrets du cœur féminin ». Mais quels secrets ? *L'attente des femmes*, qui date de 1952, nous l'indique.

Dans l'extrait que nous avons choisi, Eva Dalbeck tient le rôle d'une femme qui aime son mari, et se sait trompée. Elle profitera d'une panne d'ascenseur qui les retient tous deux prisonniers pour le reconquérir à l'aide d'un arsenal très complet de toutes les armes féminines : coquetterie, marivaudage, aveu de faiblesse et finalement incitation à la jalousie. Cette femme est considérée comme exquise par tous les spectateurs du film. Elle représente de manière parfaite un certain idéal féminin. Comparée au personnage caricatural d'une Jayne Mansfield, elle est évidemment dessinée avec finesse et sensibilité. Pourtant, séduisante, raffinée, tentatrice en diable, elle date terriblement. Agissant comme sa mère et sa grand-mère avant elle, elle représente l'aboutissement d'une tradition qui remonte sans doute à notre mère Eve. Elle est la femme apparemment soumise, satisfaite de sa condition et des armes qui lui ont été confiées par la nature, résignée sans regret à n'être jamais, pas même une minute, sincère vis-à-vis de l'homme qu'elle aime; toujours en sa présence, elle

(2) Jacques STCLIER : *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*, Editions du Cerf. Si les raisons auxquelles l'auteur attribue cet effritement me paraissent extrêmement discutables, dans la mesure justement où elles tendent à présenter comme particulier à ce pays un phénomène qui fut général, le tracé qu'il en établit est cependant tout à fait convaincant.

jouera le rôle qui lui a, croit-elle, été dévolu à sa naissance. Rôle savamment travaillé et mis au point par un certain mode d'éducation.

Dans une lettre adressée à André Bazin (3), Nicole Vedrès s'identifiait ironiquement à ce type de femme :

« ... Je m'étonne, et même m'amuse un peu, de l'insistance que vous mettez à me demander un article pour votre numéro sur la femme. Où avez-vous pris qu'une femme fût qualifiée pour traiter de cela ? A-t-on jamais demandé aux Esquimaux ce qu'ils pensaient des films sur les Esquimaux ? La femme et le cinéma... mieux vaudrait, croyez-moi, ne pas soulever ce lièvre ; au jeu de la vérité, on aurait trop de surprises. Et même les femmes eussent-elles dit là-dessus tout ce qu'elles avaient à dire, qu'on les accuserait de saper une idole millénaire, de mettre un terme arbitraire à l'Eternel Féminin, de laisser poindre des goûts, des doutes, une ironie qui font mal augurer des siècles à venir. La plus simple prudence qui, jusqu'à présent, ne nous a pas trop mal réussi, assurant aux unes leur gagne-pain, aux autres la tranquillité, nous dicte donc de dire le plus grand bien de la femme telle qu'on la représente et telle qu'on l'apprécie — et de nous en amuser le cas échéant, à part nous... »

Cette prudence, c'est évidemment la face féminine de cette psychologie traditionnelle qui conditionne notre société : les rapports du couple sont envisagés comme une lutte où l'arme féminine est la ruse et la docilité apparente, contre la force de l'homme et sa supériorité intellectuelle. C'est en somme la traduction en clair du mythe de Samson et Dalila dont on trouve aujourd'hui encore l'apologie dans tous les magazines féminins. Cependant, si très peu de femmes ont le courage de n'y jamais recourir, cette psychologie de la prudence semble, dans son essence, condamnée à disparaître à mesure que s'accroît l'émancipation féminine. Le roman, pour sa part, l'a depuis longtemps dépassée. On trouve chez Simone de Beauvoir comme chez Virginia Woolf, Marguerite Duras (évidemment) et même Françoise Sagan, des portraits de femmes qui se veulent non seulement lucides, mais surtout *honnêtes*, vis-à-vis de l'homme qu'elles aiment, et qui s'efforcent d'établir avec lui des rapports nouveaux plus satisfaisants que les vieilles méthodes.

Il a été question plusieurs fois, au cours de ce séminaire, du « retard » manifesté par le cinéma par rapport au roman. Et s'il est bien évident que ce retard est dû, non point à une faiblesse originelle du cinéma, mais au fait qu'un art aussi jeune doit encore chercher sa voie dans toutes les directions à la fois, et que le filon de la psychologie, exploré par les romanciers depuis près de 300 ans, n'est pour le cinéma qu'une voie parmi tant d'autres, il n'en reste pas moins que ce décalage est considérable. Nous allons cependant le voir s'amenuiser à mesure que se précise de film en film une image plus moderne

(3) Dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 30.

de la femme, image qui ne se dégagera tout à fait de ses liens traditionnels qu'avec *Hiroshima*.

Si je ne considère l'œuvre de Bergman que comme un point de départ dans cette évolution, c'est justement dans la mesure où, s'attachant à nous donner une représentation de la femme qu'il souhaite fidèle à la réalité, il ne nous en livre, à y bien regarder, qu'un modèle historiquement révolu. Et si cet aspect démodé, 1900, est particulièrement marqué dans *L'attente des femmes*, on le retrouverait aisément dans le reste de son œuvre, y compris ses films les plus avancés, tels que *La soif* ou *La prison*. Il s'agit toujours chez lui d'une image de la femme telle qu'elle plaît à l'homme.

Les révoltées.

Contrastant avec *L'attente des femmes*, un film plus vieux de deux ans nous montre une femme refusant de jouer le rôle qui lui a été assigné par la société. Il s'agit de *Mademoiselle Julie*, adapté par Alf Sjöberg de la pièce de Strindberg ⁽⁴⁾. Mais adapté d'une telle manière que, loin d'être du théâtre filmé, le film s'insère tout naturellement dans notre propos.

Julie, fille unique d'un propriétaire terrien resté veuf depuis quelques années, s'éprend pendant la nuit de la Saint-Jean du domestique de son père. A l'aube, incapable d'affronter les conséquences de son amour, elle se tue.

Comment Strindberg nous expliquait-il la conduite de Julie ?

« Ma mère », dit Julie elle-même, « était résolument contre le mariage. Aussi quand mon père l'a demandée, elle lui a juré qu'elle ne serait jamais sa femme. Mais elle l'a épousé tout de même. Je suis venue au monde contre les désirs de ma mère, à ce que j'ai pu comprendre. Elle voulait m'élever comme une fille de la nature : je devais même apprendre tout ce qu'apprend un garçon, pour prouver qu'une femme peut égaler un homme. J'ai dû m'habiller en garçon, apprendre à panser les chevaux... Etriller, harnacher, aller à la chasse... Je sympathisais avec mon père, mais je prenais pourtant le parti de ma mère, car j'ignorais les faits. D'elle, j'avais appris à me méfier des hommes, à les haïr — car elle haïssait les hommes, vous le savez — et je lui ai juré que jamais je ne serais l'esclave d'un homme ⁽⁵⁾. »

A vingt-cinq ans, après avoir rompu avec un fiancé trop docile, incapable de s'oublier, d'oublier son passé et son rang, Julie est une vieille fille crevant de frousse et de curiosité devant l'amour. Plus que le goût de l'obstacle à surmonter, c'est sans doute le fait qu'elle croit l'amour vil, qui la pousse à le faire avec un domestique.

(4) Une première version en avait déjà été tournée en Allemagne, en 1921, avec Asta Nielsen. Il aurait été intéressant de savoir dans quelle mesure le thème pouvait passer l'écran à l'époque.

(5) Traduction de Boris Vian.

Mais, de ce destin déterminé à l'avance, auquel il semble que Julie ne puisse échapper, Sjöberg a gommé les traits trop précis. Cette enfance que le dramaturge nous racontait par la bouche même de l'héroïne, le cinéaste l'a mise en images; il en a assoupli et modifié la trame en nous livrant une réalité recomposée de manière ambiguë, malaisée à déchiffrer, avec des « blancs » inexplicables à première vue. La Julie de Strindberg n'était que le produit des erreurs de ses parents; chez Sjöberg, elle paraît libre, libre tout au moins de refuser un certain ordre moral et social, libre d'échapper à sa condition en aimant hors de sa condition.

Cependant, cette liberté une fois conquise, elle ne sait comment en faire usage; et faute de savoir dans quelle direction elle doit mener sa vie, incapable de « rester dans le rang » mais aussi incapable de trouver une solution originale à son dilemme, il ne lui reste que le suicide. Lors de la sortie du film en France, Lo Duca avait écrit : « Julie paie de son sang ce jeu où personne n'ose tricher. Cela lui apprendra à traverser les espaces réservés aux conventions et aux traditions. »

Et Mademoiselle Julie est bien, en effet, une des premières héroïnes cinématographiques qui ait tenté, encore très timidement, de traverser ces espaces interdits qui séparent une demoiselle d'un valet, ou une Française d'un Allemand.

La déesse, de Paddy Chayefsky et John Cromwell, nous montre tout d'abord une petite fille, Emily Ann, délaissée par sa mère, et dont la solitude est si grande qu'elle doit, pour y échapper, se confier à un chat. Comme Mademoiselle Julie, elle a déjà appris que sa mère ne la désirait pas. A quinze ans, Emily Ann est devenue jolie; les garçons de la ville l'emmènent le soir se promener en voiture, mais ne l'invitent pas chez eux et ne la présentent pas à leurs parents, car elle a mauvaise réputation. C'est ici que se place la séquence qui a été montrée en extrait; au cours d'un long monologue, Emily Ann avoue son admiration pour les vedettes de cinéma, son espoir de leur ressembler, peut-être d'en être une. Elle se vante de ses prouesses au théâtre de son école et cherche vainement à obtenir l'approbation du garçon qui l'accompagne. Celui-ci, pendant ce temps, se demande s'il aura le courage de l'embrasser. Il s'y décide enfin, au désespoir de la jeune fille qui sent qu'une fois de plus, elle a été jouée.

On voit très clairement, au cours de la scène, par quel mécanisme le besoin d'affection original de l'héroïne se charge d'une nuance complémentaire : désir d'être admise dans la communauté, d'être reconnue sur le plan social et comprise au niveau individuel, désir constamment frustré qui commence à déséquilibrer sa vision du monde.

A vingt ans, elle a épousé le fils d'un acteur célèbre, divorcé et fui à Hollywood, où elle est aspirante starlette. Ni son second mariage, ni la réussite tant espérée de sa carrière ne lui apporteront la paix; devenue « la déesse », elle sombrera finalement dans l'ivrognerie, le mysticisme et l'hystérie.

L'intérêt principal du film, en ce qui nous concerne, vient de ce que Paddy Chayefsky n'a pas cherché à analyser le « mythe de la vedette » ou le « drame de la vedette ». A la différence de films comme *Sunset Boulevard*, ou même *La comtesse aux pieds nus*, il n'y a pas ici procès du vedettisme, mais essai d'analyse d'une frustration de base, qui concerne peut-être toutes les femmes dans une certaine mesure : si Emily Ann a voulu devenir une vedette de cinéma, c'est sans doute l'effet du hasard — un hasard évidemment significatif — elle aurait pu tout aussi bien rêver d'être femme-médecin, parachutiste, politicienne ou avoir toute autre activité qui soit une revanche sur la société qui l'a refusée ⁽⁸⁾. Etant belle et passablement naïve, elle a jeté son dévolu sur ce qui lui convenait le mieux. André Bazin voyait dans *La déesse* le portrait d'une héroïne qui se définit par le vide. On peut y voir aussi bien l'histoire d'un effort désespéré pour échapper à ce vide.

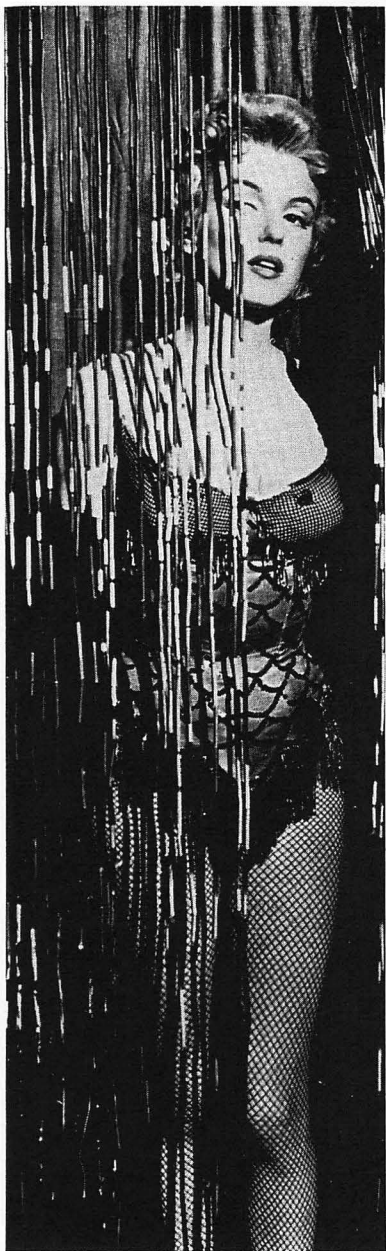
La soumission

Mademoiselle Julie et *La Déesse* représentent deux tentatives vouées à l'échec d'échapper à une condition ressentie comme insupportable. *Lola Montes* peut apparaître comme une tentative en sens opposé, à partir d'une situation à peu près semblable : la mère de Lola, veuve, a un jeune amant qu'elle souhaite épouser. Pour se débarrasser de sa fille, elle envisage de la marier à un riche barbon. Mais Lola se rebiffera, s'enfuira avec l'amant de sa mère et se retrouvera mariée et malheureuse au fin fond de l'Ecosse. A nouveau elle s'enfuira, et commencera sa vie vagabonde de danseuse entretenue et d'objet de scandale.

Là aussi, on voit au départ le besoin de se faire une place supportable dans le monde. Mais Lola est plus réaliste que les deux précédentes : elle ne refuse pas l'ordre social et n'essaie pas non plus de s'y intégrer; elle se sait « en marge » et c'est en marge de la société qu'elle s'efforce de construire une image plausible du bonheur. L'extrait du film choisi n'est qu'un long dialogue entre Lola et Franz Liszt, vers la fin de leur liaison, dans lequel elle avoue sa lassitude, son désir de mener une vie normale, mais reconnaît aussi qu'elle n'a pas le choix et qu'il lui faut continuer comme par le passé.

En un sens pourtant, la vie de Lola, grande courtisane qui a rendu heureux beaucoup d'hommes, et s'est parfois rendue heureuse elle-même pour un temps, cette vie représente une sorte de réussite, elle n'a pas été inutile, et elle a été bien remplie. Lola vieillissante, montrée dans un cirque comme un animal rare, peut en ressentir un certain apaisement, peut-être même de la fierté. Mais elle a dû, pour ce faire, sacrifier entièrement sa personnalité, assumer jusqu'au bout son rôle de femme-objet, et ce n'est que la dignité qu'elle met à jouer ce rôle qui lui restituera finalement une personnalité. Cela n'était pas à

⁽⁸⁾ Ce qui ne veut pas dire que toutes les chirurgiennes, parachutistes et politiciennes soient etc...



L'objet érotique.



La « good-bad girl »



L'amante

(Archives de la Cinémathèque de Belgique.)



Emmanuelle: un nouveau type féminin.

la portée de la première venue. Il y a dans ce destin, tel qu'il est imaginé par Max Ophuls, un côté extrême qui en fait la grandeur. De la même façon que Rose Graham, l'héroïne de *Another Sky* que nous envisagerons tout à l'heure, Lola Montes va jusqu'au bout de ses forces.

« Moraliste, Ophuls l'est essentiellement en tant que peintre de la femme et apôtre d'une certaine reconversion moderne de la psychologie féminine », écrivait Claude Beylie. « Il peint la femme victime d'un engrenage sentimental ou social dans lequel elle étouffe, instrument du plaisir de l'homme, de la stupidité de la foule, ou de sa propre frivolité. »

On pourrait dire que Lola a choisi de se laisser étouffer.

Les malheurs de Sophie

Il est difficile, aujourd'hui, de comprendre pourquoi *Sait-on jamais* suscita un tel enthousiasme, lors de sa sortie en 1957. Le film paraissait alors d'une liberté, d'une audace, d'une richesse extraordinaires, et tranchait violemment sur la médiocrité générale du cinéma français. Revu en 1960, tout ce qui sonnait si juste et si neuf a bizarrement vieilli, les audaces apparaissent plutôt comme des outrances, ou alors sont bien dépassées par les audaces identiques de la Nouvelle Vague. Néanmoins, le film garde son importance en tant que point de repère; il marque un tournant dans l'histoire du cinéma français et dans l'évolution du comportement de la femme à l'écran.

— Mais tu m'aimes ? demande Sforzi à sa maîtresse.

— C'est une maladie que j'ai l'intention de me passer, répond Sophie. Je ne suis pas un meuble, Sforzi.

Ce dialogue qui paraît sorti d'un roman feuilleton est assez banal au cinéma, mais toujours de pure rhétorique. Ici au contraire, il s'agit du sujet du film : la jeune femme se sait prisonnière d'un amour-sujétion en effet très semblable à une maladie; nous allons la voir se débattre, échouer puis réussir à s'en délivrer à l'aide d'un nouvel amour et, ce faisant, quitter le statut de « meuble » pour accéder à une sorte de dignité nouvelle. Sophie ne sait qu'aimer, mais du moins elle s'efforcera dorénavant d'aimer en adulte.

La forme cadencée du film, divisé en étapes et même en strophes, chaque strophe correspondant à un pas en avant ou à un recul de l'héroïne, et ayant sa couleur et son style propres, marque très clairement cette progression, sous la trame assez grossière de l'affabulation policière.

Attentif aux détails, aux nuances, aux sous-entendus, Vadim a réussi à créer une femme ne ressemblant à aucune autre : Sophie n'est jamais conventionnelle, même lorsqu'elle agit comme tout le monde, ce qui la rend, en un certain sens, inoubliable. C'est sans doute là le principal mérite du film, en plus de son impressionnante beauté plastique.

Les années d'apprentissage

Le leitmotiv des *Mauvaises rencontres* est une phrase que l'héroïne, Catherine Racan, se répète tandis qu'un commissaire de police l'interroge au sujet d'une affaire d'avortement : « Je ne regrette rien - Je ne regrette jamais rien. » Or, le contexte nous prouve abondamment qu'elle a tout lieu de regretter au contraire la série d'aventures, toutes décevantes, qui l'a finalement fait échouer dans ce commissariat.

Ces aventures, nous les découvrons grâce à une succession de retours en arrière. Catherine est tout d'abord une petite provinciale qui accompagne à Paris le garçon qu'elle aime. Mais lorsqu'il renonce à conquérir Paris comme il l'avait rêvé et retourne à Besançon, elle décide de rester, seule. Seule, elle ne le demeurera pas très longtemps et chacun des hommes qu'elle rencontrera orientera un peu sa vie. Elle aura une carrière, des amis, des relations. Elle apprendra à s'habiller, à parler, elle acquerra une personnalité. Puis un jour, écœurée, elle retournera à Besançon, elle aussi, mais pour un week-end seulement; ce monde n'est plus le sien, ses « mauvaises rencontres » l'ont façonnée au point qu'elle ne peut plus s'en détacher. A la fin du film, Catherine quitte le commissariat, seule, lasse, riche d'une expérience qu'elle a payée et qu'elle continuera à payer très cher. Elle-même ne sait pas, sans doute, si elle doit regretter ou non sa transformation. Elle sait seulement qu'elle ne l'a pas voulue, mais subie et qu'il lui faut maintenant affronter son indépendance.

L'extrait choisi, c'est-à-dire le retour de Catherine à Besançon, présente en raccourci trois étapes de cette transformation, qui sont comme les portraits de trois femmes différentes : la première Catherine, la plus ancienne, n'existe plus que dans le souvenir qu'en a gardé son ancien fiancé, souvenir qu'ils essaieront tous deux vainement de ressusciter; c'est la jeune fille encore naïve, riche de toutes ses illusions. La seconde est la femme en pleine crise qui retourne à Besançon, ignorant encore qu'il ne lui est plus possible de retourner en arrière. La troisième nous apparaît par les biais du montage parallèle; c'est la Catherine du commissariat de police qui se souvient, désabusée; c'est la femme définitive.

L'emploi du retour en arrière rappelle évidemment — ou plutôt annonce — *Hiroshima, mon amour*. Mais la parenté entre les deux films n'est pas seulement d'ordre technique, ni fortuite; il s'agit en fait d'intérêts communs chez leurs auteurs et d'inspirations voisines. Le nouveau film qu'Astruc prépare actuellement serait, d'après ses propres déclarations, « l'histoire d'une femme d'aujourd'hui devant son indépendance » (1). *Les mauvaises rencontres* représentent évidemment l'apprentissage de cette indépendance.

(1) *L'Express*, 18 août 1960.

Le dépassement dans l'amour fou

L'héroïne de *Another sky*, Rose Graham, est gouvernante d'enfants, plus toute jeune, pas particulièrement jolie. Elle a mené en Angleterre une vie qui n'en était pas une, entièrement consacrée au bien-être des autres. Tout change le jour où elle arrive au Maroc pour servir de demoiselle de compagnie à une Anglaise vieillissante qui n'aime pas la solitude. Rose est fascinée par le Maroc, puis par les Arabes, puis par un Arabe : Tayeb, un petit danseur-musicien d'une quinzaine d'années. Elle obtiendra de Tayeb quelques rendez-vous, par l'intermédiaire du guide Ahmed, et lorsqu'elle découvrira qu'il lui faut pour cela payer le guide, le patron de Tayeb et le garçon lui-même, cela ne l'arrêtera pas. Mais un jour, Tayeb disparaît; alors, sur la foi de renseignements plus que douteux, après une folle journée passée à chercher le garçon dans tous les endroits où ils ont été ensemble, Rose décide de partir à sa recherche. Elle vole de l'argent à sa patronne et s'enfonce dans le désert en compagnie du guide Ahmed. A chaque village, ils s'arrêtent et tentent de retrouver la piste de plus en plus imprécise de Tayeb. Un soir, Ahmed disparaît à son tour et Rose continue seule. Jusqu'au jour où elle s'évanouit de fatigue sur une dune de sable. Des Arabes habitant un petit poste perdu dans le désert la recueillent et la fin du film nous la montre, devenue semble-t-il la femme de l'un d'eux, habillée comme une Arabe, voilée, portant de lourds pendentifs aux oreilles. Près du village, on a creusé une tombe où repose la Rose Graham anglaise qu'elle fut naguère. En un monologue intérieur, elle dit avoir trouvé une sorte de paix, mais pourtant, à chaque fois que passe un musicien ambulant, elle se précipite à sa rencontre, croyant toujours voir arriver Tayeb.

Il est impossible de rendre compte de l'envoûtement extraordinaire que provoque *Another Sky*. La fuite en avant éperdue de Rose, son abandon à un amour qui ressemble à une idée fixe, son mépris envers la raison, la honte, la fatigue, sa confiance en l'impossible, en font un personnage cinématographique tout-à-fait exceptionnel.

Le fait qu'elle soit gouvernante d'enfants n'est évidemment pas dû au hasard; sa condition l'a laissée complètement impréparée devant l'amour, en même temps qu'elle l'a habituée à l'oubli d'elle-même. Cela seul explique son aventure, explique pourquoi, en face de l'amour, elle ne découvrira aucune des armes féminines traditionnelles; se montrant entièrement non-Eve, elle s'abandonnera sans réserve à un sentiment trop vif pour une constitution aussi fragile, aussi préservée que la sienne, et débouchera ainsi sur l'amour fou. Chez elle, la « folie » qui s'était pour un temps emparée de l'héroïne d'*Hiroshima, mon amour*, deviendra, transcendée, un état permanent d'innocence. Cet oubli d'elle-même auquel toute sa vie elle s'est pliée, l'empêchera maintenant de se « reprendre », de faire retour en elle-même. Pour ce qui est du don total de soi, de l'oubli dans l'autre, on ne peut pas aller plus loin.

Or, si nous considérons, ainsi que l'a fait Francine Vos, l'héroïne d'*Hiroshima* comme une femme normale, c'est-à-dire capable de retourner à sa vie « normale » après une crise — crise qu'elle est arrivée à maintenir dans certaines limites, et au cours de laquelle elle s'est débarrassée de la fraction de son passé qu'elle n'arrivait pas à assumer, par des procédés très voisins des techniques psychanalytiques (aveu et transfert) — nous constaterons en comparant son histoire à celle de Rose Graham que si cette dernière ne peut effectuer un rétablissement semblable, c'est précisément que lui manque le frein essentiel du narcissisme.

Et cela nous poussera à la conclusion, peut-être inattendue, que ce narcissisme si fréquemment reproché à l'héroïne d'*Hiroshima* comme une faille dans son caractère, serait au contraire, dans une certaine interprétation des faits, la touche finale qui confère au personnage son modernisme, une sorte de balancier lui assurant, par l'amplitude de ses oscillations, une forme d'équilibre.

Ainsi, au terme de cette analyse très sommaire de l'image de la femme dans le cinéma d'après-guerre, l'héroïne d'*Hiroshima*, en retrait dans un sens par rapport à Rose Graham, apparaît pourtant comme l'aboutissement provisoire d'une évolution qui va de la marionnette à la femme moderne, et rapproche de l'art romanesque contemporain le personnage cinématographique.

L'HEROÏNE D'HIROSHIMA : UNE FEMME MODERNE

par Francine Vos

Nous étions convenus, en abordant le chapitre « Image de la Femme dans Hiroshima », de tenter de nous mettre d'accord sur une sorte de fiche signalétique très simple, mais qui aurait recueilli l'accord unanime; cette fiche devait relever, le plus clairement possible, le plus sèchement aussi, les traits qui caractérisent cette femme, ceux qui peuvent la situer dans un cadre social et matériel donné, ceux aussi, intérieurs ceux-là, qui font qu'étant une héroïne, et pour nous le symbole d'une certaine sorte de femme, elle est, d'abord, un être vivant, avec les contradictions de sa sensibilité et de son esprit.

L'établissement de cette « fiche », tel était l'objet de mon travail.

La fiche biographique ne posait pas grand problème. L'héroïne d'*Hiroshima* est née en 1925, à Nevers, de petits bourgeois de province; son père est pharmacien; elle a quinze ans lorsque la guerre éclate. A dix-huit ans, elle rencontre son premier amour : c'est un soldat allemand. Ils projettent de partir ensemble « en Bavière », ils vont partir ensemble, quand l'Allemand est tué dans le dos — un coup de feu tiré d'un jardin — sur le quai de la Loire. Nevers est libérée trente-six heures plus tard. Tondue, la jeune fille est promenée à travers la ville, à titre d'expiation exemplaire et patriotique, puis cachée par ses parents qui la font passer pour morte. Elle s'abîme dans une prostration obstinée, qui n'échappe qu'en partie à sa conscience; l'oubli, pourtant, va ronger sa folie. Au printemps 1945, elle est guérie. Elle quitte Nevers où elle ne retournera plus. Quand nous la rencontrons à Hiroshima, elle a 34 ans ! elle est comédienne, elle est mariée, elle a des enfants, elle est « heureuse avec son mari ». Et elle aime bien les garçons.

Les difficultés ont commencé au moment d'aborder le deuxième paragraphe de cette « fiche » : le portrait, disons moral. Il s'agissait encore, très simplement, d'aligner bout à bout les traits moraux les plus frappants du personnage qui nous est proposé. Mais sur quels éléments s'appuyer pour ne pas être tenté, dès l'abord, d'interpréter ? Tel regard, tel geste, dont la signification me semble lumineuse, vous auront-ils touchés de la même façon qu'ils m'ont touchée ?

J'ai fini par prendre le parti de m'en tenir exclusivement au dialogue. Et de noter, dans l'ordre exact où elles se présentaient, les remarques qu'une lecture attentive pouvait m'inspirer.

Cela fait, j'ai constaté que les détails relevés ne « collaient » pas toujours et que je n'avais aucun moyen de les ordonner. J'avais espéré que, de la suite de ces observations, après quelques jours de mûrissement il se dégagerait automatiquement un portrait, sinon complet, du moins charpenté, dont il deviendrait assez facile de faire le tour. Rien de semblable ne se produisait; les observations de détails restaient des observations de détail : l'ensemble m'échappait.

Je vois à cela quelques bonnes raisons, dont une essentielle. Emmanuelle Riva, au moment d'Hiroshima, est dans un état d'extrême fatigue, et cette fatigue ira sans cesse croissant jusqu'au dénouement. Nous connaissons tous de ces moments-là, où nous nous sentons soudain, pour très peu de temps, d'une lucidité étonnante, d'une sensibilité aiguë, où les contours se déforment, où les événements perdent leur poids juste. On se sent éparpillé, et on l'est en effet. S'il existe, intérieur à l'être, un lien qui permette de raccrocher ses différents visages l'un à l'autre, s'il existe une constante de la personnalité, cette constante s'effrite à ce moment-là. « Je puis seulement commencer à te connaître », dit le Japonais. Nous ne pouvons pas, nous, en espérer davantage. L'être qui est ici livré à notre analyse ne l'est que pendant un temps fort court, et dans un moment, au surplus, où il s'échappe à lui-même. « ... deux amants jusqu'alors heureux et légers se réveillent pris dans les lacs du sentiment, c'est un jour de fatigue ou le lendemain d'un excès, dans le désordre du système nerveux et vasculaire... » ⁽¹⁾. Ainsi se réveillent les héros d'*Hiroshima*. Leur amour, ou ce qu'ils prennent pour leur amour, la tournure particulière que prend leur aventure, me paraissent résulter davantage des circonstances de leur rencontre que du choc de leurs êtres.

Incapable d'ordonner de l'extérieur les éléments dont je disposais, il m'a bien fallu intervenir, faire rentrer en jeu mon point de vue et mes *a priori* personnels. C'est-à-dire que je me suis posé, à propos de l'héroïne d'*Hiroshima* les deux questions que je désirais éclaircir pour mon compte. J'ai essayé de ne pas infléchir mes réponses dans le sens qui me convenait; les questions, déjà, étant orientées, ce n'était pas très facile. Mais, avertis, j'imagine que vous saurez, vous, démêler la part qui me revient. Je n'ai pas cessé d'en tenir compte, et je ne cesserai pas d'y insister.

L'héroïne d'*Hiroshima* est-elle une femme moderne ? Elle me semble parvenue, non seulement à son propre âge adulte, mais aussi à l'âge adulte de la femme, en ceci qu'elle est entièrement déterminée par ses rapports avec elle-même; l'amour, et les amours qui en sont la monnaie, le plaisir, les garçons, le mariage, les enfants et le travail sont des composantes qui, toutes, servent d'abord à l'édification d'elle-même. Elle lutte, dit-elle, « pour son compte »; elle vit aussi « pour son compte ». Elle n'a pas d'autre fin que son propre accomplissement. C'est un privilège qu'on nous refuse volontiers, et que la

(1) Roger Vailland, *Les Mauvais Coups*.

plupart d'entre nous abandonnent d'ailleurs de gaité de cœur, car on voit assez de prime abord dans quels inforts il nous jette. En parlant du personnage féminin dans *Hiroshima*, on crie au narcissisme; c'est bien vite dit. Quand on a décidé de vivre pour son compte, je ne vois pas bien quels autres moyens l'on a, et de prendre de soi une juste conscience et, s'il est possible, d'agir sur soi, que de se regarder vivre et de s'écouter penser. Cette prise lucide que l'héroïne d'*Hiroshima* a de toute évidence sur elle-même, c'est cela qui, à mes yeux, en fait une femme « adulte » et une femme « moderne ». Je ne vois pas à quelle autre démarche elle pourrait la devoir qu'à un constant retour sur elle.

Je ne vois pas, d'autre part, que la conscience de soi implique le désintéret à l'égard des autres. Je ne le vois pas dans le principe; je ne le vois pas, pratiquement, dans le film. Emmanuelle Riva est allée quatre fois au musée; elle n'y est pas allée seulement parce qu'elle tourne un film sur la paix, elle y est allée parce qu'elle a « son idée là-dessus »; elle a vu les gens; elle a regardé les gens; elle entend ce passant qui, tous les jours, tousse sous ses fenêtres à quatre heures. Elle a peur de l'oubli — ce pourrait être de son oubli — mais elle a peur aussi de l'indifférence, de l'indifférence à l'égard des gens et du train du monde. L'accusera-t-on cette femme qui, encore, se plaît tant dans les « villes où toujours il y a des gens qui sont réveillés », l'accusera-t-on de ne vivre que d'elle-même? Elle a besoin, pour assurer son équilibre personnel, de se regarder vivre autant qu'elle regarde vivre les autres. N'est-ce pas le sort commun?

Il n'y a guère, René Micha a fait ici une remarque qui me guide en partie aujourd'hui, parce qu'elle m'a donné à rêver. « Nous pouvons nous mettre d'accord, a-t-il dit à peu près, sur l'idée que les héros d'*Hiroshima* sont des gens bien ». La deuxième question que je me suis posée est celle-ci : l'héroïne d'*Hiroshima* est-elle une femme bien? Et d'abord, qu'est-ce que quelqu'un de bien? C'est pour moi quelqu'un qui ne cesse d'avoir conscience de soi, que cette conscience tient éveillé et empêche de vivre au hasard, le long de sa pente. Peu importe quelle règle cet être choisit en fin de compte; l'important est que cette règle, il l'ait choisie, qu'il l'ait choisie pour lui, qu'elle lui corresponde entièrement, qu'il ne se l'impose pas en vertu de principes extérieurs à lui, mais en vertu de sa propre nature. Que cette règle, au surplus, il reste capable, à chaque instant, de la remettre en question. L'héroïne d'*Hiroshima* tient tout entière dans cette définition. Si elle doute de la morale des autres, c'est qu'elle s'en est fait une à elle. Si des aventures comme celle d'*Hiroshima* lui arrivent, mais « pas tellement souvent », c'est qu'elle les cherche, et qu'en même temps elle les choisit. Elle connaît bien le mécanisme des « amours de rencontre ». Si, en fin de compte, elle part, c'est encore pour obéir à une règle intérieure qu'elle s'est forgée. D'une certaine manière, elle aurait pu tout aussi bien rester : sa décision, elle l'aurait prise à son compte, elle l'aurait intégrée,

comme elle l'a fait de tous les événements de sa vie, y compris de l'épisode Nevers.

Quelques remarques encore, en ordre dispersé.

La peur des phrases : dès que l'héroïne n'est plus portée par son élan, elle ironise volontiers sur ses grands principes (les touristes pleurent - que faire d'autre à Hiroshima qu'un film sur la paix - il y a bien des films publicitaires sur le savon, etc...). A tout instant, elle coupe court; elle met son effort à ne pas se laisser entraîner par les mots; elle craint l'expression qui dépasse la pensée et qui la fixe dans des limites emphatiques (tu es comme mille femmes ensemble - c'est parce que tu ne me connais pas - je voudrais te revoir - c'est parce que tu sais que je pars demain - tu me donnes beaucoup l'envie d'aimer - toujours, les amours de rencontre... etc...)

Le naturel : une femme aussi assurée d'elle-même n'a pas besoin des armes féminines dites éternelles; une femme aussi vraie, et en même temps aussi mesurée dans l'expression, peut se borner à dire et à faire ce qui lui semble juste, sans s'inquiéter de se bâtir un personnage. Il est rare tout de même qu'elle soit aussi libérée que l'héroïne d'Hiroshima, du besoin de forcer un peu sa nature.

L'équilibre : je crois que, pour une nature douée d'une certaine vitalité, l'équilibre est à conquérir chaque jour. Pour savoir où l'on met son propre équilibre, il faut avoir décidé de ce que l'on tient pour important. Si l'on vit vraiment, il est fatal, et sans doute indispensable, que de temps à autre on s'échappe à soi-même, qu'on doute de son ordre pratique des valeurs. Mais aussi longtemps qu'on garde la possibilité de se reprendre en main, ce que j'appelle l'équilibre n'est pas entamé. L'héroïne, à Hiroshima, traverse un moment d'affolement : « elle s'y attendait si peu ». Cela ne me paraît pas suffisant pour en faire ce pauvre être ballotté, conscient de soi jusqu'au désordre pathologique, obsédé par son passé, que je ne cesse pas de m'étonner de voir certains d'entre nous dessiner dans leurs pensées. Si j'ai une conviction à propos d'Hiroshima, c'est bien que le personnage féminin y est à la fois équilibré et normal. Qu'il représente un certain type de femme qui n'est ni exceptionnel ni névrosé. Que l'on peut aimer bien les garçons, et le dire (!), sans braver le bon sens, que l'on peut être heureuse avec son mari et amoureuse — *ou non* — de ses amants de passage sans sombrer dans l'incohérence.

Je pourrais aligner des exemples dispersés et faire le tour de mes convictions pendant des pages encore. Je n'arriverais pas à dissimuler sérieusement, je le crains, que cette femme-là, je l'aime. Par chacune de ses démarches, je la sens de ma race. Qu'on me pardonne, sur cet aveu, ce que mon enthousiasme peut avoir ôté de stricte objectivité à ce bref exposé. Il m'a semblé que la seule chose importante que je pouvais finalement apporter, c'était mon avis

de femme sur cette femme. Ce ne pouvait être qu'un avis personnel. J'espère seulement vous avoir donné le loisir de démêler dans quelle mesure il l'était, en ne dissimulant pas mes parti pris sous une froideur de ton à laquelle je serais bien incapable — que l'on me pardonne encore — de me tenir sur un sujet qui me touche d'aussi près.

VRAISEMBLANCE, COHERENCE ET RICHESSSE PSYCHOLOGIQUE

par Francine ROBAYE

Avec *Hiroshima, mon amour*, le cinéma sort de la conception enfantine qui attribue au destin ou à la chance ou à des événements extérieurs indépendants des protagonistes les contrariétés et les perturbations dans les plans qu'ils ont établis, pour faire apparaître le rôle essentiel de la problématique personnelle dans les décisions. Cette fois, l'occasion perdue se retrouve, parce que l'héroïne la recherche, mais c'est elle qui ne peut en profiter. Il est bon qu'il ne soit fait aucune allusion dans le film à des empêchements liés par exemple au mariage, ou aux enfants du héros ou de l'héroïne, parce que ce n'est pas cela qui, de toute manière, conduirait l'aventure à une impasse, mais bien le caractère même de l'héroïne. Ceci nous conduit à analyser le film du triple point de vue de la vraisemblance, de la cohérence et de la richesse psychologique.

Nous dirons d'un film qu'il est psychologiquement vraisemblable :

1° Lorsque les comportements qu'il montre tiennent compte des motivations, des attitudes, des désirs des personnages qui agissent.

2° Lorsque le film tient compte des lois psychologiques établies. Je pense qu'à l'heure actuelle, il n'est plus permis de faire fi de certaines lois psychologiques établies pas plus qu'on ne néglige les lois physiques. Il est impensable de présenter dans un film, sinon dans un film de science-fiction, un objet que l'on lâche, et qui ne tombe pas — et on peut, me semble-t-il, avoir les mêmes exigences en regard de certaines lois du fonctionnement psychique. Les lois de la mémoire, par exemple, sont le plus généralement négligées lorsqu'on mêle passé et présent au cinéma.

Ce n'est qu'exceptionnellement que nous trouvons, comme dans *Hiroshima* l'illustration d'un véritable processus de souvenir, qui tient compte de ce que la mémoire des événements n'est pas une reproduction, mais implique de la part du sujet une réelle activité de sélection, de transformation des données objectives en aperçu subjectif, de reconstruction de l'histoire à partir de la signification que cette histoire a prise progressivement pour lui. Une autre loi psychologique qui est respectée dans *Hiroshima*, c'est celle qui a trait au principe de répétition. Pour certains types de personnalité, et c'est le cas pour l'héroïne d'*Hiroshima*, comme nous le verrons dans un instant, les configurations de situations se reproduisent indéfiniment. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de la recherche et de la découverte de l'amour dans une situation où

sa réalisation et sa durée sont précaires, dangereuses, coupables. Il y a répétition de la situation, il y a répétition de l'issue relative à une même situation. L'héroïne ne peut aimer que dans une situation de drame, et pourquoi pas, dans son optique, une situation d'Apocalypse, mais elle ne peut aussi aimer que lorsque cet amour est voué à une fin prématurée.

Passons à la cohérence psychologique. J'entends par là la compatibilité, soit entre différents moments comportementaux exposés dans le film, soit entre différentes manifestations de la personnalité des héros. Il est évident que pour discuter du degré de cohérence psychologique d'un film, il faut se mettre d'accord sur deux notions, la première est celle de *permanence du caractère* et la seconde est celle de l'existence de *certaines modèles comportementaux*, de *certain types de personnalité*. Le mot de « caractère » met l'accent sur la forme habituelle d'une réaction donnée et sur sa constance relative. Dans cette constance viennent jouer des habitudes acquises, des déterminismes de l'histoire individuelle, des attitudes volontaires prises en fonction de situations sociales diverses. On considère habituellement qu'une fois passée l'adolescence, le caractère est fixé et que l'individu se comportera d'une manière similaire dans des situations variées pour autant que l'on ait été capable de distinguer les dimensions caractéristiques de son caractère. Evidemment, pour pouvoir parler de cohérence psychologique entre différents moments comportementaux, nous devons admettre cette définition du caractère. Si nous imaginons comme le font certains que le comportement d'un individu est constitué par une somme de réponses spécifiques à des situations spécifiques, nous n'avons pas à nous préoccuper de cohérence, mais il s'agit là, bien entendu, d'une position extrême, que personne n'a jamais poussée jusqu'à ses conclusions logiques. Etant donné un caractère ou une personnalité, (la chose est un peu différente en ce sens que le terme de personnalité n'inclut pas généralement les attitudes conscientes prises dans des situations sociales), il faut que l'on possède des modèles auxquels on puisse se référer. Les modèles de description de la personnalité sont nombreux et d'origines très différentes. (Origine psychiatrique, origine expérimentale, origine purement spéculative à partir d'observations). Le point commun à tous ces modèles réside dans la description de syndromes de traits, de constellation de traits étroitement corrélés. Eh ! bien, lorsqu'il s'agit d'un film, on peut exiger que le syndrome de traits de comportement qui apparaît à un moment du film soit en accord avec celui qui apparaît à un autre moment. C'est la fin d'un film qui souffre le plus fréquemment d'incohérence psychologique, ceci parce qu'à ce moment, le conflit est aigu entre le souci que peut avoir l'auteur de broser un tableau cohérent, et la nécessité de se plier aux clichés exigés par son public. Et c'est ainsi que nous voyons parfois à la fin d'un film le comportement des héros jusque-là relativement cohérent, devenir parfaitement arbitraire. La vraisemblance et la cohérence psychologiques sont évidemment des indices de maturité d'une production cinématographique. Il

faut bien dire qu'elles sont parfois réalisées aux dépens de la richesse psychologique. Je pense par exemple à un certain nombre de films américains de ces dernières années, où le souci de cohérence psychologique résultant d'une connaissance psychologique livresque conduit à la réalisation d'œuvres où l'on ne retrouve plus que ce que j'appellerais un squelette comportemental. Tout se passe comme si les auteurs, soucieux de suivre pas à pas un modèle psychologique : la femme hystérique, l'enfant frustré de l'affection de ses parents, l'homme qui a peur de la femme, s'en tiennent prudemment à leur schéma sans se hasarder à étoffer le comportement de leur héros des mille et un détails où le clinicien reconnaît la signature de l'un ou l'autre syndrome, mais qui est ignoré de la psychologie vulgarisée.

Cette pauvreté psychologique apparaît parfois aussi paradoxalement dans les films à thèse, thèse psychologique ou sociologique, où par souci de démonstration, le tableau est brossé à grands traits comme, par exemple, dans les films de Cayatte ou dans *Les Tricheurs*. Il n'en va pas de même pour *Hiroshima*, où la cohérence psychologique est, à mon avis, sans faille. Le destin d'une jeune femme qui, à vingt ans, vit l'aventure de Nevers, ne pouvait tôt ou tard que déboucher dans l'aventure d'Hiroshima.

Le fond du syndrome est à peu près celui-ci : révolte vis-à-vis du milieu familial, de la société; choix de solutions anti-sociales pour exprimer cette révolte; caractéristique d'exhibitionnisme dans l'exécution des actes réprouvés; délinquance par culpabilité si on en juge par le résultat obtenu, libération de l'agressivité lorsque la punition a eu lieu. Ceci concerne le volet Nevers. Si l'on analyse le volet Hiroshima, on peut retrouver certains des traits cités à propos de Nevers, mais ce qui est symptomatique de la richesse du film et de sa cohérence psychologique, c'est que tout ce que nous apprenons de plus sur l'héroïne s'inscrit parfaitement dans le tableau précédent; la résonance littéraire du langage, l'exhibitionnisme affectif, la nécessité de chercher l'excitation dans des sources extérieures comme l'alcool, la propension à ne pouvoir vivre que des situations de transfert et fondamentalement, le narcissisme du personnage.

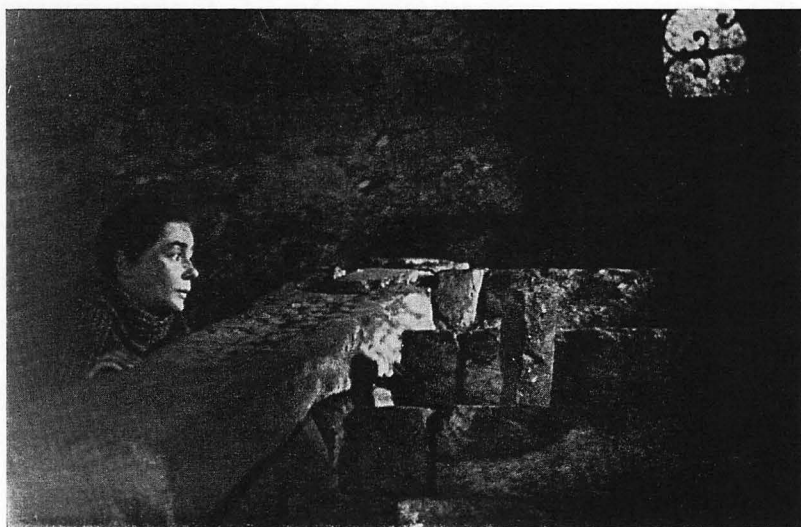
Il me semble enfin que ce dernier trait soit avec le masochisme la caractéristique fondamentale du caractère de l'héroïne : l'incapacité totale de se mettre à la place de l'autre, de ressentir quoi que ce soit qui ne soit pas centré sur ses propres désirs, ses propres regrets, ses propres souvenirs.

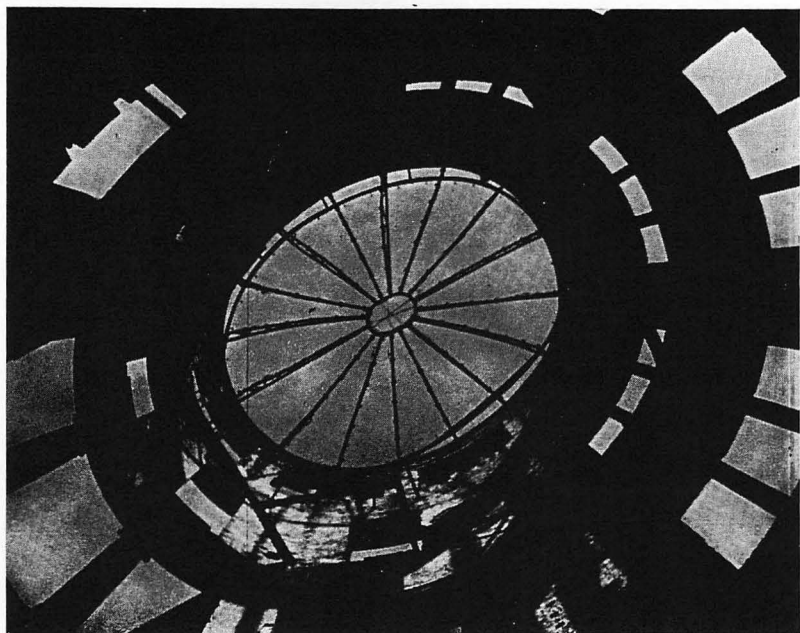
« HIROSHIMA, MON AMOUR »

ET LE LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE

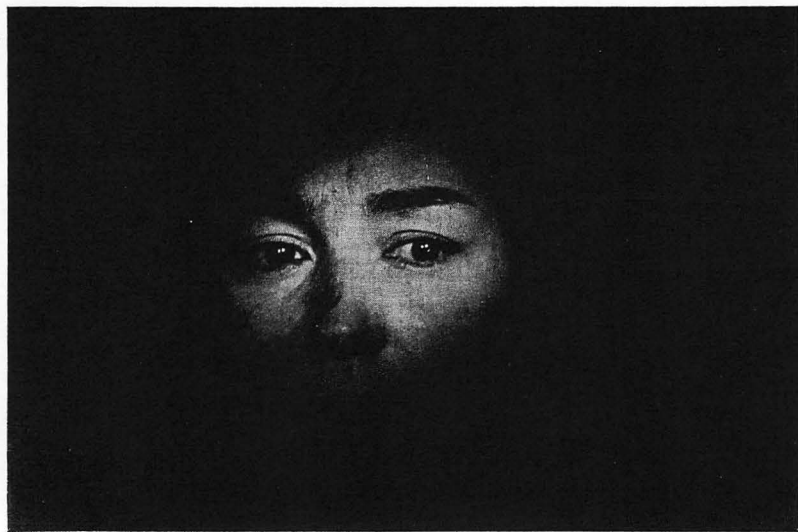


« Tu n'as rien vu à Hiroshima ! »





« La mémoire »



« L'éternité ! »

L' « ETRE » DU CINEMA

par René MICHA

Le cinéma est art du mouvement, ces mots devant toutefois être entendus dans un sens différent de celui qu'on leur attribue d'habitude.

J'ai dit, ou à peu près, que la peinture offre concrètement des formes et des couleurs, qu'elle dévoile des qualités concrètes ⁽¹⁾. Cependant, s'il s'agit du mouvement, celui-ci ne paraît pas comme tel. Il peut être suggéré par une combinaison adéquate de lignes ou de couleurs, signifié par elles : ces lignes ou ces couleurs ne sont pas elles-mêmes mouvement.

Il en va différemment pour le cinéma.

Le cinéma nous montre sans doute des formes et des couleurs, mais il n'a pas pour tâche de nous les présenter concrètement. Disons, pour être plus précis, que les formes et les couleurs, en tant que qualités, ne sont pas réellement présentes; elles renvoient à la fiction. En revanche, le mouvement, au cinéma, se manifeste de plusieurs façons. En premier lieu (comme dans le cas de la peinture), il est signifié — grâce à un analogue réel. En second lieu (et ici le cinéma se sépare de la peinture), le mouvement signifié correspond à un mouvement réel. Il y a concrètement mouvement sur la toile.

Mais il y a plus. En dehors du mouvement physique — qui est à la fois présent et signifié — nous voyons que le cinéma suppose un mouvement — signification.

La signification du récit doit être conçue ici comme mouvement existentiel; elle est primordiale. Elle rétablit, à l'écran, ce que Alphonse de Waelhens appelle l'horizon. A cet égard, il relève, entre l'expérience cinématographique et l'expérience naturelle, une différence importante. Alors que, dans la réalité, un visage ou un objet, qu'il soit vu de loin ou de près ou sous un angle inaccoutumé, garde son identité, en sorte que je reconnais cet ami malade que pour la première fois je trouve couché, cette main que je fais, en l'élevant, amas de poils et de lignes, au cinéma chaque image est création du monde. Je ne puis saisir le sens d'une image, plus particulièrement d'un gros plan, que grâce aux

(1) Dans les deux premières parties de cet exposé, qui ne sont pas reproduites ici, René Micha s'est efforcé de montrer que le cinéma, pour être un art, doit être langage et langage singulier. Il s'est constamment appuyé sur l'exemple des autres arts, en particulier le roman et la peinture.

images qui la précèdent et la suivent : grâce à l'intention qui court à travers les images.

Je suppose admis que l'œuvre d'art l'emporte sur l'expérience naturelle, qu'elle nous donne, ou est susceptible de nous donner, une connaissance plus complète et plus profonde de son objet. Cette supériorité, du reste mystérieuse, a été maintes fois illustrée par la peinture. Dans le cas du roman — qui nous touche de plus près — elle signifie que *Madame Bovary*, par exemple, nous en apprend davantage sur la femme adultère que la vie courante. Le roman nous fait témoin d'une existence : la dévoilant entièrement à nos yeux ou dévoilant dans cette existence ce qui doit nous permettre de la saisir concrètement. Le réel nous fournit une matière à la fois trop riche et trop pauvre : nous ne percevons jamais que des bribes d'existence et ce que nous percevons est difficilement pénétrable. Le réel dérobe ou travestit les significations : l'imaginaire nous les donne à lire. Le réel est surtout obscur et ambigu à raison de notre ignorance; l'imaginaire est ambigu parce que toute existence humaine est ambiguë. Enfin, dans la mesure où elle livre non point des événements mais des significations, on peut croire que l'expérience naturelle emprunte à l'art ses modes de connaissance. D'un mot : l'art vérifie le réel.

Mais cet horizon ou ce mouvement-signification, n'est-ce pas le montage ? Oui, si on donne au montage son sens le plus large, si on ne le limite pas, comme fait Malraux, à une opération plus technique qu'esthétique. On se rappelle qu'aux yeux de Malraux le cinéma est devenu un art le jour où l'on a détruit l'espace fixe dans lequel les acteurs évoluaient, cette pièce qu'un appareil se bornait à enregistrer. Quand on imagina, dit-il, de diviser le récit en plans, de choisir l'ordre de leur succession, d'approcher ou de reculer l'appareil, donc de faire grandir ou diminuer les personnages, en un mot quand on substitua au plateau d'un théâtre le cadre d'un écran, on donna au cinéma, qui n'était encore que photographie mobile, un moyen d'expression.

La signification cinématographique me paraît aller très au-delà de ce mode de prises de vues ou même de composition. Elle est tout à la fois spirituelle et matérielle. Elle est ce mouvement — libre dans sa démarche, rigoureux dans son principe — grâce auquel la totalité du sens est présente dans chaque image. Elle est cette harmonie supérieure : qui crée un éternel présent au cœur de notre expérience quotidienne.

J'ai parlé, à propos de peinture, de la relation triangulaire qui s'institue entre le peintre, le spectateur et l'objet peint. C'est une image sans doute; mais je la crois juste. Je voudrais la transporter un instant dans le domaine du cinéma. De ce point de vue, les trois points du triangle me semblent l'auteur, le héros et le spectateur.

Un film raconte une histoire : ensemble d'événements auxquels il impose, ou le héros, une signification : celle-ci ne procède pas d'idées préconçues, elle surgit dans l'organisation temporelle et spatiale des événements. Voici le pri-

vilège de l'art : de la création. Cependant, le créateur a besoin de moi pour qu'existe son ouvrage : c'est moi qui découvre la signification du récit et accorde l'existence au héros.

Aucun événement n'a en soi de signification particulière : il surgit, déroulant, imprévu, libre d'hypothèque. Mais à l'instant où il entre dans mon univers, il reçoit un sens, parce qu'il s'intègre ou s'oppose à l'ordre de mon existence; celle-ci, à son tour, n'est plus ce qu'elle était l'instant d'avant — la voici, sur un point ou sur tous, modifiée. En vérité, c'est moi qui donne sens aux événements et les lie, mais mon image est faite d'eux : j'érige à mesure mon existence. On dirait une part de rigueur et une part de jeu, comme dans ces constellations, chariot ou lion, que trace le ciel.

Mieux que le théâtre, dressé entre cour et jardin, et autrement que le roman, le cinéma crée l'image matérielle de cette liberté mêlée à l'événement : celui-ci peut à tout moment faire irruption dans le champ de notre vision, lequel ne coïncide pas sans cesse avec l'univers du héros, mais toujours le concerne; d'autre part, le héros entraîne les lieux et l'éclairage.

Montrer à l'écran une existence en train de s'accomplir, c'est dévoiler des significations que l'événement vient ruiner ou fortifier, mais qui dessinent, de l'une à l'autre, une signification générale : *work in progress* où chaque image ajoute un trait nouveau, parfois inattendu, mais ne rompt pas avec le projet fondamental. Qu'un film supprime tout lien entre les significations et il n'y a plus d'histoire ou l'histoire est incohérente; qu'il fasse vivre les significations pour elles-mêmes et en déduise les événements, l'histoire cesse d'être vraie.

Chaque événement ébranle les significations que j'avais formées à la suite de l'auteur et me pousse à en établir de nouvelles : mais ces significations se recouvrent perpétuellement. C'est une image unique qu'elles lancent et relancent plus avant. L'héroïne de *Hiroshima* nous livre une forme d'existence à jamais reconnaissable : dans la rue, dans un bar, dans une salle d'attente, chez elle, chaque fois son comportement est neuf, mais il ne brise pas avec celui que nous attendions.

Une chose est certaine : les événements ne peuvent s'imposer au héros ni l'histoire se mouvoir d'elle-même : il appartient au héros de faire l'histoire. Il faut donc que ses paroles, ses gestes, ses conduites, reflètent constamment la figure qu'il imprime aux événements, le sens qu'il leur confère et ainsi à soi-même : il faut que la forme manifeste une structure générale d'existence. On voit que le cinéma est à la fois le plus propre à s'acquitter d'une telle mission et le plus vulnérable des langages : un montage artificiel, une erreur d'interprétation, une contradiction entre le visage et le geste, le visage et la parole (comme il arrive dans les films doublés) et l'illusion du réel s'envole. Dans un roman, la même main trace le portrait physique et la psyché du héros, dresse le décor ou le passe sous silence, suscite l'événement et la réaction à l'événement : il n'existe rien d'autre que ce qu'elle indique. Le cinéma, en dépit de sa

rigueur, ne peut faire que notre attention ou du moins notre regard ne se porte sur une partie du décor, sur un personnage secondaire, peut-être sur la main du personnage principal, auxquels ils ne devaient pas s'arrêter. Jusqu'à un certain point, il nous est permis de lire les signes autrement qu'on nous les donne à voir. Nous pouvons laisser un instant Emmanuelle Riva qui boit son café sur la terrasse, pour considérer la ville qui bouge près d'elle, les jeunes motocyclistes qui tournent en rond.

Cette légère incertitude, jointe à toutes les incertitudes que j'ai dites, est précisément ce qui donne au cinéma ses chances les plus hautes en cas de réussite. Un film devient mode de connaissance, et œuvre d'art, quand ses parties concourent, comme en se jouant, à révéler une existence à travers des faits concrets et contingents, qui tantôt la brouillent et tantôt la fixent à nos yeux : quand il offre, pour parler comme Heidegger, l'expérience de l'unité dans la dispersion.

Exemples tirés de « Hiroshima, mon amour »

Espace.

Pendant que résonne le « Tu n'as rien vu à Hiroshima », nous sommes portés par un long travelling.

L'espace ici s'établit sur plusieurs plans. Il y a l'espace « objectif », qui est celui que nous voyons, qui est la ville. Il y a l'espace « subjectif » ou « intérieur » : le chemin que l'héroïne parcourt, celui du langage et celui de la mémoire. Il y a l'espace esthétique — le travelling lui-même : à la fois progrès de la fiction et figure de style.

Temps.

L'héroïne parle du temps qu'elle a passé dans la cave de Nevers, du chat qui parfois la regarde. A cet instant, nous ne voyons pas le chat, mais nous le voyons un peu plus tard, et Emmanuelle Riva, qui lui fait face, ressemble à un Georges de la Tour.

Ce n'est pas seulement une subtilité de montage, c'est l'introduction du fréquentatif : l'équivalent du « il voyageait » de *L'Education Sentimentale*, de Flaubert ⁽²⁾.

Signification.

La première fois que l'héroïne dit en parlant du soldat allemand : « il est mort », on ne voit pas le soldat allemand ni comment il est mort, mais on voit le balcon, cet admirable balcon renaissance ou baroque que nous retrouverons plus tard. Ce balcon, beau en soi (assez insolite dans ce décor, à son tour admirable, mais différent, de la Nièvre) crée un lien où l'âme demeure prise.

(2) cf. Bernard PINGAUD - *Le Temps* : « Dialectique de la mémoire et de l'oubli ».



Il y a, à Hiroshima, un grand bâtiment de béton qui a résisté à la bombe — du moins sa carcasse a résisté. On en porte la reproduction en carton-pâte dans les défilés de la Paix. Le sommet de ce bâtiment est fait d'une sorte de couronne de métal : l'on dirait des pattes d'araignée ou les filaments d'une lampe.

Cette figure arachnéenne symbolise Hiroshima, elle est aussi le signe de la mémoire.

Hiroshima comprend deux exemples de film dans le film : le premier assez sommaire — ce sont les actualités du début — mais l'autre, plus curieux, et qui prend dans l'ouvrage un sens particulier : c'est le film que l'on tourne à Hiroshima et dans lequel joue Emmanuelle Riva.

Elle en parle, c'est ainsi que nous apprenons qu'elle est comédienne. Puis elle y prend part et le film se mêle à la fiction, au destin personnel des héros. C'est grâce à lui, parce qu'il introduit dans la ville une énorme agitation, que le Japonais parvient à retrouver la Française.

Ensuite il y a le défilé — composé de deux parties : dont l'une, faite de pancartes porte, si l'on veut, les thèses d'une partie du film (ce sont les phylactères rédigés en français), dont l'autre, particulièrement belle, nous montre des portraits et des symboles funèbres, portés par des enfants, changés en bijoux et en jouets, entrés dans le folklore. Ici déjà, Hiroshima est cette chose du passé qu'on célébrera dans l'avenir. Peut-être les enfants iront-ils dans les temps brûler des bâtonnets d'encens devant cette bombe en réduction, cette ville-jouet réduite en cendres.

Le défilé apparaît aussi comme un obstacle à la divagation des amants (voir de même, dans *Les Dames du Bois de Boulogne*, les difficultés que Paul Bernard éprouve à mettre sa voiture en marche le matin de la cérémonie nuptiale).

Enfin, ce film dans le film semble, de façon ouverte ou latente, une figuration de l'histoire : ainsi que la pièce qu'on joue devant les meurtriers dans *Hamlet*. C'est le destin qui s'avance. Il est aussi, ainsi que l'orchestre sur la scène de *Don Giovanni*, comme un contrepoint au destin des personnages.



L'image des quatre étudiants assis en rond et qui ne dure que quelques secondes.

Le sens premier est celui de quatre jeunes gens dont on nous dit, je crois, qu'ils vivent et que cependant la mort est sur eux. Ils représentent évidemment Hiroshima qui a été détruit, qui a été ressuscité, qui sera de nouveau détruit. Toujours la bombe détruira Hiroshima, détruira le monde.

ALAIN RESNAIS, « HIROSHIMA » ET LA GRAMMAIRE

par André DELVAUX

On a parlé de « grammaire » et de « syntaxe » cinématographiques bien avant l'essai célèbre que Berthomieu destina en 1946 aux étudiants de l'I.D.H.E.C. Pour la commodité du langage, des metteurs en scène et des théoriciens — de Koulechov aux contemporains — ont tenté d'asseoir la connaissance du cinéma sur les sciences constituées, et s'en sont parfois remis à ces sciences mêmes pour leur fournir un vocabulaire. Le 7^e Art s'est constitué un langage propre au récit; on a montré que ce langage parlé, et que des analogies nombreuses autorisaient l'espoir de fonder l'étude du cinéma sur un postulat d'inspiration philologique.

Le langage parlé a sa grammaire : le cinéma aura la sienne dès que son langage se sera constitué. Ce qui différencie précisément pour André Bazin le plan unique de l'*Entrée du train en gare de La Ciotat* (Lumière) du montage accéléré de la locomotive folle dans *La Roue* (Gance, 1923), c'est toute l'épaisseur d'un langage, dont les *signes* (bielles, roues, rails, fumée, manomètres, foyer...) se groupent selon certaines *lois* d'un *système* : la grammaire. On parlera donc de la signification des signes ou plans, à savoir la *sémantique*; de l'organisation de ces plans entre eux, à savoir la *syntaxe*; et, sur le plan esthétique, de la naissance d'un style, à savoir la *stylistique*. Voici réunies les classifications grammaticales traditionnelles du langage parlé. Pourquoi s'arrêter en si bon chemin ?

Puisqu'on a baptisé de « syntaxe cinématographique » les mécanismes d'organisation des plans entre eux comme une phrase organiserait ses mots, pourquoi ne pas en déduire que l'étude des plans en soi, comme celle des mots en linguistique, connaîtrait aussi sa *morphologie* — l'étude de leur forme — et sa *sémantique* ? Que l'orthographe retrouverait certains de ses équivalents dans les raccords, les filages, et les moyens de ponctuation que sont l'ouverture et la fermeture en fondu, l'enchaîné, les volets ?... Outre ces analogies, les disciplines du langage parlé offriraient pour Cohen-Séat entre autres « ... l'existence d'une méthode, c'est-à-dire à la fois une démarche et un classement logique tout dictés; au surplus, des éléments familiers et remplis d'évidence : orthographe, sujet, complément, inversion, figure de rhétorique, etc.; une parenté propice entre la langue où le film se raconte

Cependant, j'imagine que ce n'est pas indifféremment que cette image a été mise là : qu'elle n'a pas seulement cette signification allégorique, un peu courte. Je suppose qu'elle a relation avec les personnages principaux. Elle indique que le rapport amoureux entre la Française et le Japonais est à son tour frappé de mort — sans cependant l'être d'une manière certaine. Il y a une série de fins possibles : l'amour ici est mélangé avec la mort, mais il est aussi un suspens. Les quatre étudiants sont un élément de la dialectique. Emmanuelle Riva dialogue avec l'autre, davantage avec elle-même.

Relation triangulaire.

Dans *La Pointe Courte*, « ancêtre » de *Hiroshima*, il y a deux mondes, l'un traité à la façon du néo-réalisme italien, l'autre sur le mode délibérément glacé des « Deux Magots ». C'est à nous, spectateurs, qu'il incombe d'unir ces deux mondes, de résoudre la contradiction. C'est nous qui faisons que ces chiens errants trouvent finalement leur assiette et s'en aillent réchauffés, contents.

Cette division existe aussi dans *Hiroshima*, mais peut-être y est-elle plus profonde. Nous voyons Hiroshima (le Hiroshima détruit et aussi le « new Hiroshima », plus désespérant) : nous voyons l'homme et la femme. Leurs destins se joignent : ce sont les nôtres. Nous sommes le lieu de la division.

gnement, risque de commettre au départ les erreurs qu'a connues la linguistique. Examinons-en quelques-unes.

Les grammaires du XVI^e siècle n'étaient guère plus que des catalogues, des « codes de l'usage » en quelque sorte et dont les équivalents actuels, ainsi qu'en témoigne la *Grammaire de l'Académie Française*, se sont tout simplement enrichis de certaines découvertes récentes sans renoncer à l'éti-quetage conventionnel. C'est à quoi se résume d'ordinaire l'énumération des catégories de plans, des angles de caméra, des procédés de montage, etc.

Un linguiste éminent, Brunot, démontra en 1922 l'insuffisance de ces codes à la construction fantaisiste, et essaya de dégager les plans de la pensée et de la langue. Bien qu'il y confondît parfois valeur sémantique et valeur grammaticale proprement dite, son ouvrage représente un progrès considérable, car il s'efforce de rattacher les faits grammaticaux à une vue organique de la langue française. Le point délicat était de déterminer d'abord le critère de cette synthèse.

Trois siècles plus tôt déjà, il s'en était fallu de peu qu'un grammairien de Port-Royal n'en découvrit un mécanisme. Arnaud ouvrait la voie en posant un principe fécond : « que la connaissance de ce qui se passe dans notre esprit est nécessaire pour comprendre les fondements de la grammaire; et que c'est de là que dépend la diversité des mots qui composent le discours. » Malheureusement, la connaissance de ce qui se passe dans notre esprit était, en 1660, pure création de la raison, et voilà pour deux siècles la grammaire à la remorque de cette logique d'école dont on a encore quelque peine à se défaire aujourd'hui. Il fallait attendre Ferdinand de Saussure (1931), Séchehaye (1940) et Galichet (1947) pour que l'économie de la langue se cherchât essentiellement dans le domaine de la psychologie, ce qui permit enfin d'élaborer une sociologie du langage. On conçoit mieux ainsi que la tendance actuelle sacrifie volontiers au profit de la syntaxe toute la morphologie sur laquelle s'étendaient à loisir les manuels classiques. Nous n'en pensons pas moins que seule la complémentarité des disciplines nous permettra de conserver une perspective d'ensemble pour entrer dans les processus de la pensée qui s'exprime, et de saisir la cohésion interne d'un langage, qu'il s'agisse du langage parlé ou du langage cinématographique.

La « fraternité » de ces langages nous paraît naturelle, car l'un et l'autre traduisent dans le temps une pensée qui s'exprime. Leurs mécanismes correspondent aux démarches de l'esprit qui pense; ils nous restituent ces démarches en les traduisant en deux langues, différentes bien sûr, mais reflets toutes deux d'une même faculté organique.

A l'appui de la plus récente, la linguistique ne peut suggérer aux filmologues qu'une méthode d'approche, et au plus, dans les limites d'une extrême prudence, un vocabulaire provisoire. Pousser l'analogie plus loin comme le font déjà les manuels d'enseignement du cinéma, c'est se condamner à l'arbi-

et le langage où il se fait et devient film; enfin, en perspective, la puissance directe et dirigée que donne le « discours » établi ⁽¹⁾ ».

Demandons-nous au préalable ce qui justifie cette méthode analogique. On pardonne volontiers à une discipline naissante et fragile d'emprunter ses prémisses, ses fondements, ses classifications aux sciences traditionnelles. N'est-ce pas là d'ailleurs une voie commune par laquelle se ramifie la recherche scientifique? Ce qui se vérifie parfois pour les sciences exactes risque cependant de se révéler caduc dans d'autres domaines. C'est pourquoi Cohen-Séat a pris soin de détacher au préalable la science filmologique des disciplines à l'ombre desquelles elle risquait de s'atrophier, sans nier pour autant la filiation avec d'autres langages plus constitués. Si une tentation tenace nous incline malgré tout à accepter le postulat linguistique, c'est que les analogies du discours filmique avec le discours proprement dit s'imposent avec une dangereuse évidence.

Méthode dangereuse, oui, car elle suppose au préalable que la linguistique, et la grammaire en particulier, nous livrent certains principes essentiels et incontestés d'ordre scientifique. Si étrange que cela paraisse, il n'en est rien. Discipline très ancienne, l'étude philologique des langues a fourni à Aristote quelques éléments de sa philosophie; de nos jours cependant, on n'en a su définir nettement ni le domaine, ni les méthodes; l'accord des grammairiens ne s'est même pas réalisé sur la terminologie. Faute d'en distinguer les fondements, certains excluent du domaine de la grammaire la sémantique et la stylistique, considérées par d'autres comme marginales ou essentielles. En ce qui concerne la méthodologie, on ne sait s'il vaut mieux s'en tenir à la méthode objective, strictement *descriptive* des phénomènes, en étudiant scrupuleusement telle langue telle qu'elle se parle en tel endroit et à tel moment précis (tendance actuelle), ou s'il faut préférer la méthode *normative*, édicter la norme, la règle selon laquelle on prescrira comment il faut écrire et parler, trancher ce qui est correct et ce qui est fautif ⁽²⁾.

Ces tâtonnements à travers un dédale semé de chausse-trapes, l'étude du cinéma les connaît aujourd'hui. Bien mieux, c'est sur ces incertitudes qu'elle prétend s'appuyer parfois, et ceci explique pourquoi la réflexion sur le langage du cinéma, avant la déformation même que lui fait subir l'ensei-

(1) *Essai Phil. Cin.*, 2^e éd., 111-112.

(2) La grammaire proprement dite étudie la *sémantique* (le sens des mots) et la *morphologie* (leur forme: flexions, éléments de formation, etc.), qui constituent la *lexicographie* (étude du mot); ensuite la *syntaxe* (construction de la phrase) et la *stylistique*. On y ajoute la *phonétique* (étude des sons). A la *linguistique* générale appartiennent, outre ces disciplines la *grammaire descriptive* (constitution de la langue), la *grammaire historique* (son évolution), et la *grammaire comparée* (la parenté des langues).

milliers de mots convenus et sur des mécanismes contrôlables (accord, conjugaisons...), le foisonnement des éléments constitutifs du plan nous oblige à réfléchir sur une matière qui nous échappe sans arrêt : c'est ce qui frappe de caducité toutes les règles édictées dans les grammaires cinématographiques. Passe encore que l'étude de la morphologie et de la syntaxe se veuillent simplement descriptives et rendent compte avec objectivité d'une richesse toujours renouvelée, mais vouloir à ce jaillissement désordonné imposer des cadres dont se moque le cinéma vivant, dire ce qui sera fautif et ce qui sera correct, c'est commettre une erreur de méthode et d'optique que l'étude des langues et du droit, par exemple, ont commise trop souvent.

Berthomieu, si souvent décrié, et à juste titre, n'a cependant fait que résumer en quatre-vingts pages ce que d'autres pensaient. Son *Essai de Grammaire Cinématographique* était dépassé dès sa parution en 1946 parce qu'il adoptait une *attitude normative* dans une matière qui ignorait ces normes-là. Il pense par exemple que la mobilité de la caméra est indispensable dans toute action dramatique mouvementée. Welles, dans le long plan fixe de l'empoisonnement de Susan Kane (*Citizen Kane*, 1941) prouve que le contraire est tout aussi valable. De même tel plan célèbre des *Magnificent Ambersons* (1943), tel autre de *The Best Years of our Lives* (Wyler, 1946). Bien avant, Fritz Lang avait consciemment utilisé l'immobilité de la caméra comme élément dramatique dans les scènes d'action (*Mr. Mabuse* 1932-33). Autre exemple : chaque opérateur sait que le téléobjectif atténue le mouvement dans l'axe de la caméra. Pris au téléobjectif, les chevaux ou les autos de course qui viennent vers nous dans les actualités semblent ne pas avancer. Un Berthomieu à la recherche des fautes à ne pas commettre, n'eût pas dû manquer celle-là. Cependant, il suffit que Resnais utilise ce moyen à quelques reprises dans *Hiroshima* pour en faire un nouvel élément en puissance du langage cinématographique. Herbert Vesely avait déjà converti ce truc technique en moyen d'expression dans *Nicht Mehr Fliehen* : la femme s'enfuit en restant presque immobile et, dans le très long dernier plan du film, la jeep et les policiers avancent sur la caméra sans s'en approcher. Peut-être Vesely a-t-il voulu indiquer, dans cet essai sur l'absurde, qu'à l'approche du point zéro qui termine l'œuvre, toute tentative d'agir ou de changer est elle-même dépourvue de signification. Chez Resnais, la jeune femme évoque sa course à travers les prés vers l'Allemand qui l'attend; ailleurs, son cri interminable se prolonge sur la course presque immobile de sa mère dans la nuit de Nevers : une même lenteur et un même engluement caractérisent nos rêves, et peut-être certains souvenirs.

L'aspect sémantique — provisoire ou durable — que peut prendre ainsi tout élément morphologique ne conditionne toutefois qu'en partie la création au cinéma. C'est dans le domaine de la *syntaxe* que les règles ont moins de validité que partout ailleurs, et que l'auteur du film peut chercher avec une royale liberté ses moyens d'expression. Mais c'est aussi dans ce domaine que

traire. Dans la mise en œuvre de sa syntaxe, le cinéaste ne manie jamais ses plans comme l'écrivain ses mots, pour la raison qu'un plan cinématographique et un mot n'ont pas de commune mesure. Projeté sur l'écran sans aucun contexte, le plan qui montre un arbre ne « signifie » rien en soi, il se contente de montrer un arbre bien déterminé, celui que je vois : c'est la représentation d'un objet *concret*. Il ne correspond donc pas à la nature du mot « arbre » que j'utilise pour le nommer, pour le « signifier ». « Arbre » n'est en effet qu'un *signe abstrait*, de pure convention, incompréhensible à qui ne connaît pas le français. Ce mot, sans quitter le plan de la langue, ne se concrétise que dans un contexte : « cet arbre est rongé de vermine ». A l'inverse de ceci, dans le contexte cinématographique que constitue le montage, le plan de l'arbre accolé au regard de l'enfant dont le père vient d'être lynché, immédiatement décharge en nous sa nouvelle valeur effective, il « signifie » lynchage, souffrance, injustice, et effectue le passage du concret à l'abstrait, selon le processus inverse. On pourrait ainsi dresser un bilan de beaucoup d'analogies décevantes.

Bien plus que les analogies, certaines différences entre les deux langages que nous venons d'examiner nous permettent d'aborder le cinéma de front. Cohen-Séat remarque que, confronté aux disciplines du langage conventionnel, le cinéma « n'a pas encore dépassé une ère d'harmonies imitatives. Nos films d'aujourd'hui seraient de l'âge, pour ainsi dire, des onomatopées visuelles et sonores ». De ce point de vue, en effet, la confrontation entre la langue que nous parlons, vieille de plus de dix siècles, affinée par le temps et à peu près fixée depuis deux cents ans, et un langage qui vient à peine de prendre conscience de son existence, révèle une différence fondamentale : le cinéma ne s'est pratiquement pas encore constitué de vocabulaire. Aucune fixation abstraite, presque pas de signes conventionnels, à peine quelques symboles, et qui se renouvellent sans arrêt. Le plus remarquable n'est cependant pas que cette absence de conventionnalisme au niveau de la morphologie empêche le discours filmique d'accéder pour l'instant à la précision du langage parlé ou de l'algèbre ; car cet instrument frustre mais infiniment souple et vivant suffit à Resnais et à d'autres pour exprimer ce qu'ils entendent exprimer, et leur donne dans le champ de la création une aisance souveraine. Mille voies s'ouvrent au cinéma. Aucun poids mort, aucune règle coercitive en dehors de celles que je choisirai de m'imposer. Chaque film peut tout remettre en question.

Morphologie, sémantique, syntaxe cinématographiques

Comparées au vocabulaire et à la syntaxe du langage parlé qui sont fixés et catalysés par les dictionnaires et les manuels d'usage, l'immense liberté de l'invention cinématographique et l'absence presque totale de codification soulèvent des problèmes entièrement différents pour la morphologie du film. En effet, si la morphologie et la syntaxe en linguistique portent sur quelques

la basse expose ensuite — et enfin — dans sa plénitude. Ainsi l'image de la gloriette surgit d'abord dans le montage sans que nous devinions sa signification. C'est la voix qui, plus loin, confirme ce que seule la grisaille funèbre de l'image nous avait fait pressentir : de là est parti le coup de feu qui abat le soldat allemand.

Celui qui accorderait selon l'usage une importance privilégiée à l'image, s'étonnerait des nombreuses coupures franches d'où sont éliminés les raccords traditionnels : les corps enlacés — l'hôpital, le présent — le passé, Emmanuelle Riva — elle-même (vers la fin), et bien d'autres. L'esthétique de l'œuvre le permet, car l'image se soumet au dialogue narrateur, équivalent du commentaire qui architecture tant de films. Ces deux voix facilitent les manipulations de temps, économisant les transitions et, comme disait Edgar Morin, substituent la logique du discours verbal au discours d'images. Contrepoint magistral, dont on analysera soigneusement toutes les entrées sur l'image : texte, musique, bruits parcimonieux, Hiroshima réalise le rêve de Poudovkine; on comprend à quel point devient archaïque le catalogue des procédés de montage que les théoriciens russes et Bela Balazs avaient élaboré, et par rapport auquel les exégètes d'aujourd'hui ne parviennent pas à prendre leurs distances.

Ce contrepoint nous porte sur le terrain de la *stylistique*. Nous devons nous en tenir, ici également, à quelques points précis, sans même envisager d'embrasser l'ensemble de la question : d'abord parce que la stylistique appartient au domaine marginal de la grammaire et que cet exposé ne peut excéder les limites proposées d'une introduction didactique; ensuite parce qu'une étude du style de Resnais cohérente et dénuée de verbalisme exige que soient déblayés les champs de la morphologie et de la syntaxe. Aussi n'est-ce qu'à titre d'indication que nous abordons les points suivants.

Contrairement à l'ensemble des œuvres de fiction où l'anecdote, les péripéties commandent la construction, *Hiroshima* se présente comme un dialogue *lyrique* qui définit à la fois la structure de l'œuvre, le montage et le son. Resnais n'utilise pas cette technique pour la première fois : on en trouve le noyau dans *Guernica*. La voix d'Emmanuelle Riva fait écho à celle de Maria Casarès. A la fresque de Picasso succède le cauchemar Hiroshima. Mais la filiation stylistique est peut-être ailleurs : à la fin de *Guernica*, les cris et le délire, subitement apaisés, font place à cette lenteur feutrée où va désormais s'épanouir l'univers de Resnais. Le moyen technique de cette *terrible douceur*, est ici le *travelling*. Après *Guernica*, l'usage du travelling se répand dans l'œuvre de Resnais, mais dans un sens tellement précis que cet élément, morphologique au départ, il en fait bientôt un signe précis de son langage, il lui accorde une valeur sémantique privilégiée au point d'en faire une constante de style personnelle.

Le travelling traditionnel a dans le cinéma valeur dramatique ou valeur descriptive. Il s'approche d'un sujet pour le charger d'un potentiel émotif ou

la grammaire normative fait le plus de ravages. Jean Cocteau remarque très justement que, parmi d'autres modes, les ukases techniques viennent de l'école : « Alors que cette jeunesse devrait précisément rompre avec l'école et se moquer des ukases qu'on lui enseigne. » Il en cite quelques-uns : « Ne pas regarder dans l'appareil (faux; sans aucune importance), La direction des regards (faux; sans aucune importance), Quant on sort d'un côté, il faut entrer d'un autre (faux; sans importance). Le 180 degrés. Le 180 degrés est tabou, sacro-saint ⁽³⁾. Lorsque je le décide, toutes les figures s'allongent. L'assistant et l'assistant stagiaire me disent qu'ils n'en prennent pas la responsabilité. Lorsque la Rolls qui emporte le cadavre d'Orphée s'arrête sur la route, trois 180 degrés de suite mirent mes jeunes aides à rebrousse-poil. Pour être juste, ils reconnurent après le montage que j'avais raison et que l'arrachement des images ne provenait que de cette hérésie. Première image : la Rolls s'arrête, encadrée de ses motocyclistes. Deuxième image (180 degrés) : en sens inverse, un des motocyclistes s'approche de la portière et interroge Heurtebise. Troisième image (180 degrés) : l'appareil montre Orphée dans l'autre sens, couché sur les coussins de la voiture. Quatrième image (180 degrés) : gros plan encore inverse au dernier plan, montrant le visage d'Orphée mort et pendant de la banquette. La Rolls s'éloigne et l'appareil, bousculé par le passage de cette tête à l'ensemble, montre la voiture et les motocyclistes qui s'éloignent sur la route. De tels scandales sont la grammaire de tous les metteurs en scène de race. L'école s'entête à les bannir. Les jeunes, excités par Orson Welles, Ford ou les Italiens, n'osent cependant pas marcher encore. Quand leur confiera-t-on une caméra portative et leur ordonnera-t-on de ne suivre aucune règle, sauf celles qu'ils s'inventent lorsqu'ils écrivent et ne craignent pas les fautes d'orthographe. Non que je leur recommande les fautes d'orthographe, mais n'importe quoi plutôt qu'un académisme qui se dissimule derrière la fausse nouveauté de l'enseignement cinématographique ⁽⁴⁾.

La très grande liberté des enchaînements dans *Hiroshima* est aux antipodes de tout académisme. Pour juger de cette liberté, il faut considérer la syntaxe du film dans sa totalité, sans subordonner par principe l'une à l'autre ses trois lignes de force principales :

- 1° l'image et les bruits;
- 2° la musique;
- 3° le commentaire.

Comme un musicien, Resnais prépare l'entrée de ses thèmes et se réserve de les suggérer à peine avant de les exposer « en majesté ». En contrepoint classique, le choral figuré édifie l'architecture la plus solide en obligeant les trois voix qui entrent successivement au début à faire allusion au chant que

⁽³⁾ Succession de deux plans d'un même sujet pris dans le même axe, mais en sens inverse. Toutes les lignes de force de l'image étant inversées, le spectateur engourdi par les raccords « coulants » de la grammaire traditionnelle doit re-localiser l'action.

⁽⁴⁾ *Entretiens autour du cinématographe*, 1951, pp. 150-152.

HIROSHIMA ET SES SIGNES

par Andrée GERARD-LIBOIS

Toute œuvre d'art est un mystère. Elle parle un langage irréductible en termes de raison et son sens est tout entier dans ses signes. Mais il peut arriver qu'on l'aime au point de vouloir la posséder par la connaissance. Entreprise hasardeuse faite de tâtonnements, d'ânonnements sinon d'âneries, affrontement douloureux qui se solde le plus souvent par un constat d'impuissance. L'œuvre se défend, résiste : elle n'est pas faite pour les raisonneurs, les logiciens, les décortiqueurs, les analystes au crayon pointu. On ne dissèque bien que les cadavres, et l'œuvre est vivante, engagée dans des rapports toujours nouveaux avec ceux qui la reçoivent. Qui croit tout expliquer prouve seulement qu'il n'a pas compris.

Et pourtant l'analyse littéraire, qui sévit depuis des siècles, n'a pas tué la littérature. Que ce soit au niveau de la recherche pure ou au niveau du banc d'école, elle a fait preuve souvent d'une présomption qui n'était que le signe d'une incompréhension fondamentale; mais elle a aussi jeté des ponts, ouvert des esprits, défriché le chemin parfois ardu de la communication. Ce qui est vrai de la littérature l'est davantage encore des arts plastiques. En ce qui concerne le cinéma, l'étude du langage a fait l'objet de quelques ouvrages spécialisés, mais l'analyse approfondie d'un film est encore l'œuvre quelque peu balbutiante de pionniers et ne se fraie que péniblement un chemin vers les hauts-lieux consacrés de la science officielle.

Consciente de ses imperfections, de son impuissance fondamentale à traduire en langage clair ce qui est, et doit rester, une mystérieuse communication, l'analyse de la forme d'un film, de ses signes, a une double excuse : elle permet pour celui qui la tente une approche de l'œuvre pas nécessairement meilleure, mais différente, et multiplie l'émotion par les joies plus intellectuelles de la connaissance; ensuite elle peut être un relais entre une œuvre qui ne livre pas toujours ses secrets et un public qui doit parfois apprendre à voir. « De bien regarder, je crois que ça s'apprend » dit l'héroïne d'*Hiroshima*.

Les signes par lesquels s'exprime le cinéma sont nombreux, se combinent et se multiplient entre eux en des rapports si subtils qu'ils rendent plus difficile encore que pour les autres arts un essai d'analyse. Leur énumération sommaire est le B. A. ba de l'initiation du cinéophile, encore que la valeur de ces signes soit contestée par certaines écoles esthétiques : ce sont le cadrage, les mouvements de la caméra (travellings et panoramiques), sa position (plongées et contre-

pour l'isoler, il s'en éloigne pour le réintégrer dans le contexte, il l'accompagne et nous englué avec lui dans une réalité d'autant plus « présente » que s'étire plus longuement le temps biologique sans coupure. Sans que le principe n'en soit changé, le travelling se libère et s'amplifie, grâce à la grue notamment, jusqu'au maniérisme. Un de ces mouvements sensationnels par son audace et sa longueur, destiné à devenir célèbre dans le baroque cinématographique comme Le Tintoret en peinture, est le plan d'ouverture de *Touch of Evil*, réalisé par Orson Welles en 1958. Du réglage de la bombe à l'explosion de la voiture, aucune coupure : le temps est celui que nous vivons. Inexorablement liés avec les personnages aux secondes, aux minutes qui passent, nous cédon d'autant mieux au vertige qu'un objectif à très court foyer, le 18 mm (à l'inverse du téléobjectif dont nous parlions plus haut), amplifie le moindre mouvement de caméra. Cette soif de vertige caractérise le baroque de Welles. Aussi baroque dans sa virtuosité, mais débouchant sur un monde plus subtil, est Max Ophüls. Lui aussi use du travelling et de la grue sans ménagement; c'est pour mieux emprisonner ses personnages dans un monstrueux filet de tulle, de rideaux, de persiennes, de murs percés, de croisillons désormais inséparables de son éthique. Ainsi, ce mouvement fantastique de danse macabre qui accompagne « Le Masque » dans le premier sketch du *Plaisir*.

On sent bien que Resnais n'utilise jamais le travelling de cette manière. Partiellement descriptif à la fin de *Guernica*, on y décèle déjà la constante qui va désormais porter son œuvre : la lenteur régulière et insinuante sans heurt, la douceur assourdie mais déchirante, plus exactement : le tempo de l'*andante*. Car c'est de musique qu'il s'agit ici. Agnès Varda déjà, par ses travellings dans les ruelles baignées d'une lumière immobile, créait ce tempo dans *La Pointe Courte* dont Resnais fit le montage. De longs travellings réguliers ponctuent *Toute la Mémoire du Monde* et *Le Mystère de l'Atelier 15*, films de commande où ces mouvements n'ont pas toujours l'alibi de la description, mais où Resnais use avec obstination de son moyen favori pour créer son tempo favori. C'est peut-être ce qui confère à ses œuvres leur unité formelle. Préludes à leur destination musicale privilégiée dans *Hiroshima*, les travellings de *Nuit et Brouillard* ponctuent les documents de discrètes méditations lyriques où Resnais s'interroge et nous interroge sur ce monde.

À la crête de son œuvre, *Hiroshima* se déroule comme un long chant qui fait écho de loin au cri de *Guernica*. Aux appels rauques de Maria Casarès répond la voix blessée de Nevers. Resnais est un écorché vif.

Antécédents de Resnais et de son œuvre, facteurs externes d'abord, internes ensuite : découpage, construction, syntaxe, style, mécanismes subtils qu'il faut à présent démonter avec minutie. D'autres disciplines nous ont peut-être suggéré une méthode de travail. C'est la seule excuse qu'invoque le titre de cet exposé, outre certaine ironie qui pourrait échapper au grammairien.



« Tellement douce, si tu savais ! »

plongées), l'échelle des plans (plans d'ensemble, plans moyens, gros plans), la distribution de la lumière et, bien entendu, le contenu des plans eux-mêmes (position, attitudes et mouvements des personnages, décors, figuration), et enfin le montage. Tous ces éléments proprement cinématographiques se combinent avec ces éléments extérieurs que sont les bruits, le dialogue et la musique.

Hiroshima nous parle-t-il le langage de l'art ? Nous pouvons en donner quelques indices en observant dans le film deux moyens d'expression qui nous semblent typiquement Resnaisiens : les mouvements d'appareil et la relation triangulaire que l'auteur établit entre l'image, le texte et le spectateur. Ce choix et cette classification sont arbitraires et ne constituent qu'un moyen d'approche relativement commode.

Il est évident que le sens que nous attribuons à ces signes est une opération subjective et ne peut être qu'une approximation en mauvaise littérature, qu'une proposition dans le champ du possible. Et il est de peu d'importance de savoir si l'auteur a consciemment voulu ce sens et ces signes.

Le mouvement

Resnais passe pour un maniaque du travelling. (On sait que lors de la présentation à Paris de son court-métrage *Toute la mémoire du monde*, un commando de jeunes opposants s'est mis à scander « Caméra... fixe ! Caméra fixe ! »). Nous nous sommes demandé où et comment il utilisait dans *Hiroshima* les mouvements d'appareil. Il semble qu'il en fasse un usage modéré, qu'il les concentre sur certaines séquences pour en faire, à ce moment précis, son mode d'expression privilégié ⁽¹⁾.

Après les cinq gros plans des corps enlacés qui ouvrent le film, la caméra se met en mouvement pour deux lents travellings avant dans le couloir et dans la salle de l'hôpital découvrant des personnages immobiles. Elle s'arrête et le mouvement est repris avec la même lenteur à l'intérieur des trois plans suivants par les malades qui se tournent ou se détournent. Ce mouvement lent et continu est comme l'équivalent d'une sourde plainte, devenue monocorde et souterraine, le temps ayant usé les cris. Il nous apporte, comme le disait très justement André Delvaux, le tempo de l'*andante* (ppl. 7 à 12).

Six plans fixes très courts qui utilisent habilement le jeu des lignes et des masses de l'architecture moderne nous présentent le musée (ppl. 14 à 19); puis la visite du musée est faite de quinze travellings avant, arrière, tournant vers la droite ou vers la gauche (ppl. 22 à 35). Les mouvements, ici, font participer le spectateur à la patiente investigation de la réalité. Il arrive qu'un

⁽¹⁾ Dimitri BALACHOFF, dans son inventaire des procédés techniques utilisés dans *Hiroshima*, a relevé 320 plans fixes, dont 46 insérés dans un mouvement, 89 travellings et 99 panoramiques. Il en déduit que *Hiroshima* est un film « classique » en ce qui concerne les mouvements d'appareil.

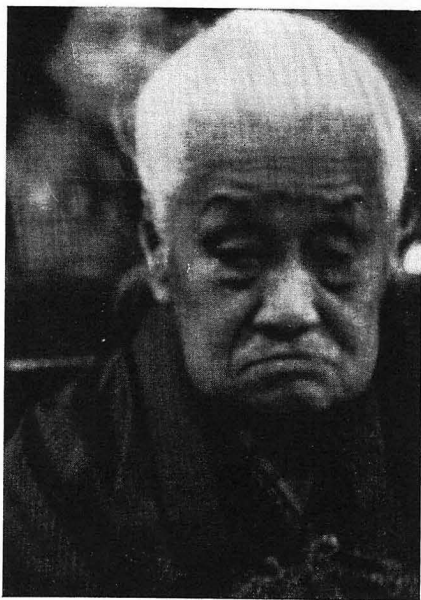
panoramique s'arrête, le temps d'un regard (sur la blessure d'un crâne brûlé). Les mouvements d'appareil participent au mouvement de la pensée. Ils sont comme la manifestation d'une volonté respectueuse de découvrir, d'une tentative pour arracher aux souvenirs la vérité du passé.

Suit alors le montage des extraits d'*actualités reconstituées*. Après les scènes d'horreur collective, Resnais présente des rescapés, en onze plans fixes représentant des personnages immobiles ou aux mouvements très lents (ppl. 63 à 73). Cette immobilité les montre figés dans leur patience, dans leur douleur qui continue. Par cette introduction de la notion de durée au sein du malheur individuel, Resnais fait passer notre émotion du niveau de la compassion immédiate aux zones infiniment plus profondes de la réflexion et de la prise de conscience.

La séquence suivante nous ramène au présent d'Hiroshima évoquant la ville, la foule, une manifestation, les monuments-souvenir : quarante-deux plans fixes dont le mouvement intérieur est normal ou rapide et dont l'intérêt documentaire ne prend un sens aigu que dans ses rapports avec le texte (ppl. 75 à 117).

Le film va à ce moment passer du collectif et de l'anonyme au particulier, du monde menacé à l'amour menacé. Huit très beaux plans d'une longueur à peu près égale qui se répondent dans un admirable jeu de lignes et séparés par un fondu enchaîné vont faire la transition, nous préparer au lyrisme de la séquence suivante. Ce sont les images du fleuve illustrant le texte « *les sept branches en delta de la rivière Ota se vident et se remplissent à l'heure habituelle...* » (ppl. 119 à 126).

Et nous arrivons à cette séquence évoquant l'union charnelle des amants dont le texte est irritant de vulgarité et qui peut être considérée cependant comme un grand moment de cinéma, à la fois d'une grande force érotique et d'une exemplaire pudeur. Il nous faut ici revenir brièvement au texte, car si les travellings signifient ce ne peut être ici qu'en contrepoint avec la parole. La voix d'Emmanuelle Riva dit : « *Quelle lenteur tout-à-coup, quelle douceur. Tu ne peux pas savoir. Tu me tues, tu me fais du bien. Tu me tues. tu me fais du bien. J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur. Pourquoi pas toi... ?* » A ce moment, nous avons sur l'écran quatre travellings avant dans la ville, d'une vitesse continue, mais de longueur inégale (le plus long étant de 31" (ppl. 128 à 132). La caméra passe sur un pont, pénètre dans une rue, puis dans une galerie couverte, puis oblique pour déboucher sur les berges du fleuve. Ces images banales sont ressenties avec force comme un équivalent non seulement de l'amour physique, mais aussi de la lente prise de possession d'un être par un autre dans l'amour. La nouveauté, la simplicité et la délicatesse de ce moyen d'expression provoquent à ce moment une émotion d'ordre esthétique qui s'ajoute à l'autre, d'ordre à la fois sentimental et érotique. Nous savons cependant que de nombreux spectateurs n'ont pas perçu ce



*« De bien regarder,
je crois que ça
s'apprend. »*

langage, estiment cette promenade de la caméra vaine et ridicule et ne sont pas loin de voir dans ceux qui lui donnent un sens des exégètes délirants ou des obsédés sexuels.

Le film passe brusquement au réalisme le plus immédiat par la phrase « *C'est fou ce que tu as une belle peau* ». Nous allons enfin découvrir le visage des amants, et toute la séquence suivante qui se passe dans la chambre d'hôtel n'offre rien de particulier. Resnais manie la caméra avec aisance, comme un bon metteur en scène classique, et les mouvements d'appareils n'y sont utilisés que pour suivre lorsqu'il le faut les mouvements des personnages et donner à la scène une certaine souplesse. Notons seulement à la fin de la séquence un long plan (le plus long du film, 2' 36") à la sortie de l'hôtel (pl. 167).

L'évocation du film que l'on tourne à Hiroshima dans l'agitation et la fièvre qui président normalement à la mise en place d'une nombreuse figuration se fait par douze plans fixes très rapides (de une à trois secondes) sans aucun commentaire (ppl. 168 à 179). Dans toute la séquence suivante — le couple dans la foule du cortège et des curieux — les plans sont fixes, les mouvements sont nombreux à l'intérieur du plan sans que les amants jamais y participent.

Nous allons retrouver des mouvements de caméra dans l'évocation de Nevers. Il est intéressant de noter que les scènes évoquant les rencontres des deux amoureux sont dans leur majorité des scènes de mouvement, alors que toutes celles qui suivent la mort de l'Allemand sont des plans fixes. L'allégresse, la jeunesse et la joie se manifestant par le mouvement : quatre panoramiques suivent la jeune fille à bicyclette le long des routes et des campagnes de la Nièvre (ppl. 227 à 230), Dans quatorze plans fixes, le mouvement est à la fois rapide et tenu à distance, comme décalé dans le temps par l'emploi du télé-objectif : elle dévalant une rue à vélo, le vélo glissant derrière les arbres, elle courant à travers la campagne, grimpant un talus à travers les hautes herbes, sautant, bondissant par-dessus une clôture (ppl. 225, 226, 231, 233, 234, 240, 242, 244, 246 à 251). Par contre, toutes les scènes postérieures à la mort de l'Allemand (scènes de la chambre et de la cave) sont des plans fixes, avec des personnages le plus souvent immobiles. Nous retrouvons, comme dans l'évocation des victimes d'Hiroshima, l'immobilité tragique, celle de la mort, du désespoir, de l'irréremédiable, celle de l'être écrasé par sa souffrance, figé dans son destin. Nous ne retrouverons le mouvement, mais dans l'obscurité, qu'à la dernière scène de Nevers, lorsque la jeune fille part la nuit pour Paris, lorsqu'elle recommence à vivre (pl. 323).

La longue séquence du tea-room entrecoupée de l'évocation du passé à Nevers est faite essentiellement de plans fixes, les rares mouvements d'appareil n'ayant d'autre rôle qu'un assouplissement de la mise en scène. Il semble que, pendant toute cette scène, Resnais ait surtout joué sur les gestes des personnages, leurs attitudes et sur la lumière. Deux exceptions cependant : un léger

travelling avant assez saisissant sur une brouette renversée au moment où Riva évoque la peur (pl. 289), et lorsqu'elle évoque la mort de son amant deux panoramiques arrachés — vers le corps du soldat blessé puis vers le balcon — qui ont une grande efficacité dramatique (pl. 313).

Nous arrivons maintenant à la promenade nocturne dans la ville. La jonction est faite entre Hiroshima et Nevers, le passé a investi le présent qui, lui-même se désagrège déjà à la lumière du passé. Cette unité, Resnais la manifeste en alternant quatorze travellings avant dans Nevers et dans Hiroshima tournés à la même vitesse et montés bout à bout sans transition (ppl. 363 à 377). Aux enseignes lumineuses de Hiroshima nocturne répondent les maisons endormies et les silhouettes grises des arbres de Nevers. Le mouvement par sa lenteur, sa douceur, son rythme, charge la séquence d'un lyrisme retenu (*andante*). Plus tard, lorsqu'au bout de son expérience et de sa réflexion, la petite tondeuse de Nevers sera entièrement libérée de son « histoire de quatre sous », lorsqu'elle aura enfin conjuré le passé, elle pourra voir Nevers d'un regard serein, et Nevers nous apparaîtra non plus en mouvement, mais en quelques plans fixes et gris (un plan d'ensemble de la ville et quelques paysages) qui ont la banalité d'une carte postale (ppl. 386, 391, 392).

Le contrepoint

Hiroshima est un film qui sollicite notre participation active. Il dépasse l'envoûtement qui naît de l'identification du spectateur au destin des personnages pour nous parler le langage de l'universel. Resnais nous offre des éléments divers, parfois disparates, parfois violemment contradictoires, et c'est en nous que se fait la rencontre dans ce que René Micha appelle une relation triangulaire. C'est de cette rencontre incertaine que naissent les significations les plus profondes et les joies esthétiques les plus délicates. Des rapports subtils s'établissent entre l'image et le texte, entre plusieurs éléments d'une même image ou, ce qui est plus traditionnel, entre deux images successives. Ce sont ces rapports entre deux signes, ces oppositions, qui ont fait dire de *Hiroshima* qu'il était un film dialectique, que son moyen d'expression privilégié était le contrepoint.

Si l'on s'en réfère à la définition du petit *Larousse*, le contrepoint est « l'art de composer la musique à deux ou plusieurs parties ». Resnais fait donc bien du contrepoint lorsqu'il fait se répondre deux moyens d'expression différents (par exemple image et texte). En sollicitant quelque peu la comparaison, on pourrait dire qu'il en fait aussi lorsqu'il oppose, au sein d'une même image ou dans deux images successives, deux éléments généralement contradictoires pour les faire se répondre en un jeu subtil. Il semble toutefois que ceci soit surtout valable pour la première partie du film. Les contrepoints y abondent, qui vont à la fois opposer et confondre la mort et l'amour, la vie et la mort, la mémoire et l'oubli, la douceur et la cruauté, l'individuel et le col-

lectif. Ils ont pour effet d'orienter le film vers l'abstraction, vers la généralité. Par son opposition avec son contraire, l'image d'amour ou de mort dépasse l'anecdote pour devenir concept.

1. — *La signification naît de la rencontre de deux images.*

C'est la loi traditionnelle du montage que Resnais remet à l'honneur avec un art très raffiné, en la combinant avec d'autres moyens d'expression. En voici quelques exemples.

— Après un titre qui est lui-même une provocation et comme le résumé des contradictions de l'œuvre, le film s'ouvre par un enchaînement déconcertant de cinq longs plans séparés par de lents fondus-enchaînés, alternant des membres enlacés recouverts de cendre atomique et des membres lisses et beaux unis dans une étreinte amoureuse (ppl. 1 à 5). La chair dans sa splendeur rejoint la chair en décomposition. La nature inquiétante de cette juxtaposition qui récapitule le destin de l'homme, réveille en lui une angoisse fondamentale souvent engourdie par différents mécanismes de défense. La violence en est comme assourdie, et en même temps approfondie par la lenteur du mouvement et par l'imprécision mystérieuse des images.

— La construction de la première partie du film va développer cette vision dialectique de l'homme et du monde. La longue évocation des malheurs d'Hiroshima et de la menace qui pèse sur l'humanité est entrecoupée huit fois d'un gros plan de corps unis dans l'amour. A l'extrême plaisir répond l'extrême souffrance, au bonheur individuel la tragédie collective. L'opposition souffrance-plaisir, amour-mort s'enrichit d'une dimension nouvelle : le rapport individu-collectivité.

Relevons un détail : la dernière des images nous montrant les rescapés d'Hiroshima est le gros plan d'une main estropiée. Ce plan est suivi immédiatement, après un fondu au noir, d'une belle main de femme qui caresse le dos de son amant (ppl. 73 et 74).

— Pour inviter notre esprit à rapprocher deux éléments disparates, Resnais les monte bout à bout. Pour nous faire prendre conscience d'une *séparation*, il rassemble au contraire les deux éléments dans le même plan. Nous sommes au moment de la manifestation reconstituée évoquant le souvenir d'Hiroshima et proclamant la volonté de lutter contre la guerre. Les deux amants se retrouvent dans la foule des figurants et des curieux. On nous montre, en même temps et sur les mêmes images, le couple qui, en fait, joue une « scène d'amour » et la foule qui manifeste avec ses figurants grimés en blessés, avec ses mouvements, sa musique, ses chœurs rythmés. Le couple, pris tout entier par la naissance de sa passion, quitte délibérément le collectif pour s'isoler dans l'individuel. Au moment où la caméra se fixe sur une pancarte représentant une main estropiée, nous entendons hors-champ le premier rire de connivence

des amants qui viennent de se retrouver (pl. 185). Resnais, d'une part, nous montre la non-participation des amants à la manifestation collective. D'autre part il ne veut pas que nous nous identifions aux héros, mais que nous prenions conscience à la fois de l'importance de l'histoire d'amour qui s'amorce et de la manifestation que lui-même prend au sérieux. Il n'hésite pas alors, pour attirer notre attention, à isoler complètement sur l'écran et dans le silence les pancartes avec les slogans pacifistes « si la bombe H. vaut 1.500 fois la bombe atomique » ou « il est regrettable que l'intelligence politique de l'homme soit 100 fois moins développée que son intelligence scientifique... ». C'est à ce moment comme si l'auteur, tout-à-coup, prenait la parole pour s'adresser directement à nous.

— Le montage est certes l'un des éléments qu'emploie Resnais pour évoquer le *passé* et le relier au présent. La première résurgence du passé se fait d'une manière neuve et brutale. Riva observe le bras nu et la main de son amant japonais qui dort (pl. 140). Au gros plan de cette main qui bouge légèrement est brusquement substitué, sans transition, un plan de main sortant d'une manche de gros drap. Un panoramique rapide remonte alors de la main à la tête pour nous montrer une jeune femme couchée sur un soldat et baisant son visage ensanglanté (pl. 142). Le plan tout entier, qui en fait est divisé en deux par le mouvement de caméra, dure quatre secondes. La brièveté de ce plan et la rapidité du mouvement à l'intérieur du plan, son insertion brutale entre deux plans réalistes du présent me semblent figurer assez bien à la fois le mécanisme psychique du souvenir — plongée, éclair fulgurant dans l'inconscient — et le mécanisme de défense devant un souvenir refusé par une autocensure.

Pendant la longue séquence du tea-room, Riva va évoquer et en même temps revivre l'aventure de Nevers. On peut relever dans le montage divers éléments qui contribuent à exprimer la fusion du passé et du présent, et dont le sens dépasse le simple « raccord ».

Une image de Nevers nous montre la jeune fille grattant les murs de la cave. Elle est immédiatement suivie d'un très gros plan des mains des amants dans le tea-room d'Hiroshima. Riva glisse la main le long du verre, et on a l'impression qu'elle va s'y écorcher (ppl. 279, 280).

Mes cheveux repoussent... Le geste de la petite tondue de Nevers se passant la main dans les cheveux est repris par la femme d'Hiroshima (ppl. 303, 304).

La fille rentre chez elle après avoir été tondue. Elle pousse un long cri sauvage (la seule voix humaine dans l'évocation entièrement silencieuse de Nevers) et se jette dans les bras de sa mère. Au plan suivant, nous retrouvons Riva, dans la même position, dans les bras du Japonais (ppl. 308 et 309).

La fille dans la cave de Nevers referme la main sur une bille tiède et esquisse son premier sourire. Au plan suivant, Riva tient dans ses mains les mains du Japonais (ppl. 319 et 320).

La longue séquence où Riva marche seule dans la ville en poursuivant son monologue intérieur est à cet égard la plus significative. Fatiguée et légèrement ivre, elle divague, dans une sorte d'exaltation poétique un peu narcissique et irritante. C'est à ce moment que se situe le montage alterné des travellings de Nevers et d'Hiroshima. C'est ce montage qui donne au texte, qui n'est guère plus que leur accompagnement sonore, sa véritable signification : Hiroshima a récapitulé Nevers, le passé a investi le présent, une continuité apparaît et, au sein même de la contradiction la femme est en quête de son unité (ppl. 365 à 382).

2. — *La signification naît de la rencontre image-texte.*

Le contrepoint image-texte a largement contribué à faire à *Hiroshima*, mon amour une réputation d'originalité sur le plan du langage cinématographique. Les exemples n'en sont cependant pas nombreux, mais ils sont très significatifs. Nous en avons relevé quelques-uns.

— *Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'étaient partout que bleuets, et glaïeuls, et volubilis, et belles d'un jour qui renaissaient des cendres...*

A ce texte correspondent trois plans d'enfants blessés que l'on soigne : tête mutilée, cuisse et visage brûlés qu'une main tamponne doucement (ppl. 53, 54 et 55). De la juxtaposition de la joie très simple des bleuets qui refléurissent et de l'espoir presque désespéré de ces jeunes dont on ne sait s'ils vont réapprendre à vivre, naît un sentiment très aigu à la fois d'horreur, d'absurde, de contradiction et d'espoir dans sa forme la plus tragiquement émouvante.

— *J'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai. De même que dans l'amour.*

A ce texte correspond un plan de sept secondes qui paraît interminable, représentant un œil détruit qu'on entrouvre pour le soigner (pl. 61). Cette image, la plus intolérable du film et la seule qui provoque une répulsion vraiment viscérale, se prolonge sur le mot « amour ». La forme même de cet œil qui s'entrouvre est une allusion qui provoque un malaise aigu, en même temps que la contradiction est portée à son point de violence extrême.

— Pour illustrer un long dialogue entre les amants sur la mémoire *comme toi je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli. Non, tu n'es pas douée de mémoire* etc., Resnais a capté dans le Hiroshima d'aujourd'hui tout ce qui est effort de l'homme pour se souvenir. Et ces signes nous paraissent tellement dérisoires qu'ils sont comme un négatif, qu'ils illustrent une impuissance, qu'ils sont en fait signe de l'oubli plutôt que signes de la mémoire. Douze plans nous montrent des boutiques *Gift shop* où s'étalent des bibelots-souvenirs aussi « insi-

gnifiants » que dans n'importe quel banal lieu de tourisme, puis un tombeau, un mémorial, des inscriptions sur un immeuble, une plaque commémorative devant laquelle passent, indifférentes et pressées, deux jeunes femmes (ppl. 89 à 100). Ces souvenirs dérisoires deviennent même sacrilèges, scandaleux, lorsque nous voyons un car *Atomic Tours* emmener des touristes sous la conduite d'une hôtesse dont Resnais isole le sourire indifférent et commercial.

— *Ça recommencera...* Le texte évoque la menace atomique. L'image montre à ce moment de jeunes arbres avec tuteurs qui expriment une timide et laborieuse renaissance (pl. 107). C'est cette renaissance elle-même, cet effort, cet espoir qui sont menacés.

— *La Loire passe en France pour un fleuve très beau, à cause surtout de sa lumière, tellement douce, si tu savais* (pl. 270). Nous sommes à Hiroshima. La femme est éclairée et le Japonais est dans l'ombre, il caresse doucement son visage, glisse lentement les mains sur ses épaules, sur ses bras. La femme devient lumière. La douceur de la Loire s'identifie à la douceur du présent et le poétise. Placée dans ce contexte, cette phrase devient comme une déclaration pudique de tendresse.

— *Parfois, il pleut ?* Pendant que la voix de la femme répond (off) *le long des murs*, le visage du Japonais est sombre, immobile, et des reflets de lumière (justifiés par les néons de la ville) glissent sur lui comme l'eau peut-être coulait le long des murs de Nevers (p. 303). La rencontre de l'image et du texte fait ici, une fois de plus, la jonction du passé et du présent ⁽¹⁾.

L'image-signe

L'expression artistique, nous l'avons dit, ne se laisse pas mettre en catégories. Toute classification est arbitraire, et toute frontière ne peut être que floue, illusoire.

Il y a de nombreux moments dans *Hiroshima* où l'image n'est pas à proprement parler en contrepoint. Elle semble n'être que l'illustration du texte, mais en fait elle charge celui-ci d'un sens nouveau, l'enrichit, la commente, lui répond. Elle est *signifiante*, comme peut l'être, par exemple, une œuvre picturale, abstraite ou figurative.

— *Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ?*

Resnais illustre ce texte par cinq plans fixes photographiant en contre-plongée un bâtiment en ruine en se rapprochant, pour l'isoler, d'une coupole détruite dont ne subsistent que les charpentes métalliques (ppl. 101 à 105) Cette espèce de toile d'araignée géante sur laquelle la caméra s'arrête quatre secondes n'est pas un symbole, mais une figure qui nous parle comme le ferait une peinture abstraite.

(1) cf. interview Resnais. Pour Resnais, cette minute du film est la seule qui corresponde vraiment à ce qu'il souhaitait.

— *Tu vas venir avec moi encore une fois. Regarde-moi, tu as peur ?* —
Non.

Depuis le matin la femme a lutté contre cet amour qu'elle sent naître et qu'elle redoute et désire à la fois. Au moment précis où elles libère ses sentiments, où elle décide de donner libre cours à cette passion qu'elle a volontairement contenue, l'image nous montre une cloche (folklore japonais) portée par les manifestants et qui s'ouvre brusquement pour libérer des colombes (pl. 203). Cet équivalent poétique se suffit à lui-même, la femme n'a plus besoin de dire « oui ». Le mouvement est double, l'image des colombes s'enrichit de son contexte affectif et le sentiment lui-même est poétisé.

— *Il n'était pas Français... Oui, c'était à Nevers... On s'est d'abord rencontré dans les granges... Puis il est mort.* L'image de Nevers évoquant la mort de l'Allemand est assez curieusement un balcon baroque vide surplombant un jardin (pl. 237). Si l'image provoque notre curiosité, elle est davantage encore une figure : destin, mystère, vide, anonymat.

— Le Japonais dit : *C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore.* A ce moment, l'écran nous montre en un long plan fixe de dix secondes absolument immobile le visage d'Emmanuelle Riva entièrement recréé par l'ombre et la lumière (pl. 259). Ce n'est plus ni la petite amoureuse de Nevers, ni la femme adulte d'Hiroshima. C'est un masque, une épure, c'est elle à tous les âges, c'est elle dans son essence.

— *Il ne nous reste plus qu'à tuer le temps qui nous sépare de ton départ.* Cette phrase est suivie de cinq plans fixes de durée égale (six secondes) montrant la rivière étale dans le crépuscule avec des personnages immobiles le long des berges (ppl. 262 à 266). Ces cinq plans donnent une impression de temps suspendu : ce n'est plus le jour, ce n'est pas tout à fait la nuit, l'eau coule lentement comme le temps, il ne se passe rien, l'air est chargé de paix, de douceur, mais en même temps d'un tel potentiel émotif qu'il ne peut pas ne rien se passer.

— *J'ai peur. Partout.* Trois plans très brefs nous montrent successivement l'angle du mur et une tache au plafond (en contre-plongée); une brouette renversée (travelling avant) et un coquillage sur une commode (ppl. 288 à 290). Il semble que la caméra révèle tout à coup la forme insolite de ces objets banals et nous communique cet étonnement devant le monde familier qui est la première manifestation de l'angoisse.

— Riva a évoqué la cave. *Combien de temps ?* demande le Japonais.

— *L'éternité.* Pour figurer ce temps mort, figé dans un infini de désespoir, Resnais nous montre trois longs plans de plus en plus rapprochés du visage immobile de Riva dans un coin de la cave. Seuls ses yeux sont éclairés et à son regard fixe répond, dans un plan intermédiaire, le regard immobile, inquiétant et mystérieux d'un chat (ppl. 295 à 298).

— *Quand je suis arrivée à midi sur le quai de la Loire, il n'était pas tout à fait mort... Je suis restée près de son corps toute la journée, puis toute la nuit suivante.* C'est à ce moment que nous revoyons le balcon baroque et que nous comprenons que c'est de là qu'est parti le coup de feu qui a tué l'Allemand. Tandis que Riva évoque dans un long monologue cette nuit qu'elle a passée sur le corps de son amant agonisant, la caméra la cadre dans un très long plan fixe (une minute et demie) et son visage est entièrement dans l'ombre (pl. 314). Cette image, on pourrait presque dire cette absence d'image, est significative à plus d'un titre : nuit totale de la plus totale souffrance qu'il serait impudique de mettre en images, « absence » de la femme qui est à ce moment tout entière replongée dans le passé. C'est cette absence qui provoque la réaction du Japonais : sentant la femme lui échapper, sortir littéralement du présent pour revivre son premier amour, il la gifle dans un mouvement d'irritation dont la source profonde est probablement la jalousie.

— Il n'est pas toujours facile de délimiter la part du scénario et celle de la mise en scène. Il est évident, par exemple, que le rôle de la vieille Japonaise, dans la scène de la gare, dépasse celui du personnage anecdotique (ppl. 387 à 389, 399). Les quelques mots échangés en japonais réduisent la Française, perdue à ce moment dans sa nostalgie de Nevers, à l'état de totale étrangère. En choisissant son actrice japonaise et en dirigeant ses attitudes, Resnais a chargé son personnage d'une grande force expressive. La vieille femme étonnée assise entre les amants figure la plus infranchissable des barrières : celle du temps, de la distance, de la race, celle surtout, peut-être, de la réalité quotidienne.

« HIROSHIMA » ET LA MUSIQUE DE FILM

par Robert WANGERMEE

La musique de Giovanni Fusco pour *Hiroshima, mon amour* est très efficace; elle est intimement liée au film; elle a contribué à assurer la complicité du spectateur à un film difficile. Mais ce qui frappe l'amateur de musique lorsqu'il y prête une attention particulière, par-delà les images, c'est le décalage assez net qu'il note entre la nouveauté du montage, le ton inattendu du texte parlé et le caractère réactionnaire du langage musical. Sans doute peut-on dire que le style du montage n'est pas rigoureusement neuf, que le dialogue est bien moins audacieux que ce qu'offre, par ailleurs, le nouveau roman français; il est incontestable pourtant que le texte frappe par sa nouveauté en tant que dialogue de film, que le montage des images secoue, lui aussi, la paresse mentale du spectateur, tandis que la musique est assimilée à l'audition sans aucune difficulté. Il paraît donc bien que dans *Hiroshima* la musique se présente à un degré d'évolution du langage relativement moins audacieux que les autres éléments constitutifs du film. Mais telle qu'elle est, la musique d'*Hiroshima* a généralement été considérée par les amateurs de cinéma comme une musique de film assez idéale. Cette contradiction n'est pas due au hasard, le retard du langage musical nous paraît, en effet, lié à la fonction de la musique dans le film.

1. Le langage musical dans le film

L'usage le plus courant de la musique, au cinéma — et cela depuis le muet — est de fournir un commentaire lyrique à l'action : un traître apparaît-il sur l'écran, la musique se met à ricaner; y a-t-il une scène d'amour, la musique se fait tendre, langoureuse et, selon l'esthétique du film, elle fait appel à un style Chopin (genre *Nocturne* ou *Intimité*), un style Wagner (simili *Tristan et Yseult*), un style de romance. La musique est amenée à traduire aussi bien que l'amour, l'héroïsme, la douleur, etc. : on veut dire par là qu'il existe un arsenal de clichés bien éprouvés par l'usage et qui, depuis des siècles, dans la musique occidentale, signifient la douleur (une mélodie chromatique en mineur, un mouvement lent) ou la joie (mode majeur, arpèges, tempo rapide), etc. Ces clichés ont une signification précise pour l'auditeur, même s'il n'a pas de culture musicale classique, car la musique qu'on appelle légère, la musique populaire de notre temps, utilise, elle aussi, ces clichés expressifs dans ses chansons et ses romances. Les compositeurs sérieux — les véritables créateurs

d'aujourd'hui — se refusent à l'emploi de ces clichés. C'est même ce qui caractérise la musique moderne depuis le XIX^e siècle et surtout depuis le début du XX^e : la volonté permanente de renouveler le langage, le refus du lieu commun expressif. Mais c'est cela aussi qui rend la musique moderne si difficile à comprendre pour le commun des hommes. En fait, la musique est devenue un art pur, entièrement défonctionnalisé : un divertissement supérieur qui n'a d'autre fin que lui-même. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la musique la plus accomplie du point de vue esthétique jouait aussi son rôle dans la société : à l'église, à la cour, au théâtre; elle s'exprimait dans un langage qui évoluait, mais lentement, et qui s'efforçait de rester toujours compris (c'est-à-dire de rester fidèle à un certain nombre de schèmes expressifs), dans un milieu social et surtout culturel déterminé et d'ailleurs homogène. Cette homogénéité a complètement disparu aujourd'hui; c'est ce qui, en définitive, a amené l'artiste créateur à ne plus jamais tenter de satisfaire un public si vaste, indéterminé dans sa structure sociale et culturelle, dans son intelligence et dans ses goûts. L'artiste, dès lors, s'en rapporte à sa seule conscience et cette conscience artistique l'incite à créer des objets sonores inouïs, dans un langage sans cesse renouvelé. Ce qui caractérise les compositeurs modernes selon Boris de Schloezer ⁽¹⁾ c'est qu'ils « mettent en question le langage qu'on leur a appris ». Mais d'autre part, en marge de cette création rigoureuse et authentique, la musique dans la société contemporaine doit continuer à répondre à des besoins : à faire marcher des soldats ou des scouts, à fournir un climat spirituel favorable dans une église, à faire danser, à satisfaire des émois sentimentaux, à fournir un décor sonore permanent grâce à la radio.

Au cinéma aussi, la musique a des fonctions précises à remplir. En fait, toute cette musique fonctionnelle constitue un monde entièrement différent de l'univers de la musique moderne : la musique moderne qui ne poursuit que des fins personnelles se constitue un langage ou plutôt des langages autonomes; les musiques fonctionnelles, pour remplir correctement leur rôle, doivent accepter d'utiliser les langages au niveau du lieu commun. C'est pourquoi il n'y a pas à s'étonner, *a priori*, si le cinéma ne recourt pas à la musique moderne, mais le plus souvent à des musiques dégradées, à des musiques dont le langage est accessible à un vaste public de non-spécialistes.

On méprise beaucoup aujourd'hui le compositeur de musique de film qui emploie un langage romantique ou wagnérien; mais y a-t-il un mérite plus grand à faire du sous-Debussy, du sous-Strawinsky ou du Bartok dévalué? En fait, Debussy, Strawinsky, Bartok ont cessé d'être des musiciens « modernes »; leurs œuvres, déjà, appartiennent au passé; elles sont intégrées dans le musée

(1) Boris DE SCHLOEZER et Marina SCRIBINE, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, 1959.

sonore. Dès lors, elles peuvent être réduites en formules. Il existe aujourd'hui des schèmes expressifs impressionnistes, des schèmes « Sacre du Printemps », des schèmes « Musique pour cordes, célesta et percussion ». Ces schèmes peuvent désormais servir de matière première dans la composition d'une musique fonctionnelle; ils seront aussi efficaces (mais pas plus originaux ni plus créateurs) que des ersatz de Tchaïkowsky ou de Sibélius. Qu'il se rattache chronologiquement à une musique qui a été neuve et créatrice en 1840, en 1880, en 1910 ou même en 1935, le langage musical que l'on emploie au cinéma est ainsi le plus souvent un langage sans aucune vertu créatrice autonome.

Certains auteurs de films parmi ceux qui avaient la volonté de faire œuvre d'art neuve et authentique, sans peut-être avoir pris clairement conscience du problème, semblent avoir été gênés par le caractère inférieur de la musique le plus généralement employée au cinéma. C'est pourquoi, sans doute, ils ont volontiers recouru à une musique qui avait une valeur incontestable en tant que musique pure, mais une musique aussi qui a cessé d'inquiéter par les audaces de son langage, une musique stabilisée, figée dans le temps; une musique ancienne. On lui demande de transférer sous l'image toute la puissance expressive qu'elle recèle en vertu d'une tradition de civilisation. Bunuel, dans *L'Âge d'Or*, employait du Schubert et du Mendelssohn; dans *Terre sans pain*, il employait du Brahms; Cocteau et Melville dans *Les enfants terribles* utilisaient le *Concerto pour quatre pianos* de J.-S. Bach; Renoir, dans *La règle du jeu*, empruntait des musiques au XVIII^e siècle et, dans *Le carrosse d'or*, du Vivaldi. Le procédé s'est beaucoup vulgarisé depuis. Les avantages sont clairs, on a affaire à une musique de qualité, chargée d'un potentiel expressif qui peut être aisément perçu par un public assez vaste. Mais les défauts qui sont considérables naissent du fait que ces thèmes sont souvent chargés d'une puissance expressive trop précise et qu'ils peuvent en venir, dès lors, à déterminer une signification qui diverge d'avec l'image; c'est un moment dangereux celui où le spectateur d'un film cherche à identifier un thème musical et il est fort à craindre que l'unité esthétique que doit constituer la réalité filmique n'éclate à ce moment au profit de la musique.

Autre recours pour éviter la musique sérieuse non créatrice : le folklore. Une musique populaire, mais encore une fois, une musique qui atteint au style parce qu'elle est sclérosée, parce qu'elle est morte, soit parce qu'elle est figée dans le temps, qu'il s'agit d'une musique populaire d'autrefois et qu'elle est ainsi dignifiée, authentifiée; soit parce qu'elle est figée dans l'espace et que l'éloignement, l'exotisme lui confèrent une rigueur de style (qui n'est, le plus souvent, qu'apparente; cfr. la cithare d'Anton Karas dans *Le troisième homme*, les rythmes américains « music-hallisés » de *O Cangaceiro* ou d'*Orfeu negro*) et surtout un dépaysement avec la séduction qui en résulte et qui s'exerce dans la mesure où il s'agit à la fois d'une musique qui est autre que la musique

habituelle d'Occident et qui cependant est la même; ce qui veut dire qu'elle respecte les lois générales du langage musical commun; dans l'intérêt du film, cette musique folklorique est presque toujours arrangée, intégrée dans la tradition de langage de notre musique savante : le dépaysement qu'elle doit produire est ainsi soigneusement calculé et dosé pour qu'elle continue à jouer son rôle fonctionnel à l'intérieur du film.

En Occident, où la musique populaire contemporaine n'est qu'une dégradation, par un usage généralisé des procédés de langage vieillis de la musique savante, on ne peut utiliser cette musique dans un film qui ait une prétention artistique qu'à la condition qu'elle soit pourvue d'une dignité nouvelle. Et cette dignité s'acquiert par une stylisation : par l'insertion de la musique populaire dans un langage plus rigoureux, et généralement plus avancé historiquement; une mélodie qui « fait vulgaire » parce qu'elle n'est qu'un décalque d'un schème expressif multiplié par l'usage — cette mélodie peut être corrigée par des déhanchements rythmiques qui la renouvellent; ou bien, sa vulgarité originelle peut être dénoncée par une harmonisation où quelques « fausses notes » soigneusement dosées l'intègrent dans un langage renouvelé; ou encore, c'est l'orchestration qui est travaillée, qui fait preuve de recherches, qui dignifie. Depuis Kurt Weill et *L'opéra de quat'sous*, cette stylisation de la musique populaire a été souvent pratiquée en France, avec plus ou moins de bonheur : par Georges Van Parys, par exemple, dans des films de René Clair (et avec une stylisation à peine marquée), par Maurice Jaubert pour René Clair encore (*Quatorze juillet*) et surtout pour Carné (*Quai des brumes*, *Le jour se lève*), par Kosma enfin (*Les portes de la nuit*) et quelques autres.

L'intérêt du procédé, c'est qu'il donne satisfaction à certaines exigences esthétiques, qu'il ne rompt pas le contact avec un public assez vaste, et qu'il fournit un climat psychologique qui peut avoir son utilité dans un film.

Autre recours possible, enfin : le jazz. Bien entendu, si le film a des exigences artistiques, il faut que ce jazz soit lui aussi d'une qualité certaine, qu'il ne soit pas une simple musique de danse ou un refrain sentimental rythmé. Un certain jazz peut à la fois garder une allure populaire et avoir du style, être une création artistique d'un ordre mineur, mais authentique. Qu'on pense à *Sait-on jamais ?* de Vadim, avec la musique du « Modern jazz quartett », et mieux encore aux grandes improvisations de Miles Davis destinées à *L'Ascenseur pour l'échafaud*, de Louis Malle.

Cet inventaire des langages musicaux utilisables et d'ailleurs utilisés au cinéma nous fait découvrir un éventail assez large : musique ancienne, musique plus ou moins folklorique, jazz et enfin une certaine musique savante qui se limite à l'emploi d'un langage assimilé.

En somme, il semble y avoir place au cinéma pour toutes les musiques, sauf pour la musique « moderne », c'est-à-dire celle qui met en question le

langage. En fait il y a bien quelques films qui recourent à cette musique moderne, mais ils sont exceptionnels : il s'agit de brefs documentaires ou de films qui se veulent délibérément expérimentaux. Avant de décider si cette musique moderne peut espérer trouver une place dans le film normal, il faut cependant se demander ce que le film attend de la musique, quelle est la fonction de la musique dans le film.

2. — Musique et image : synchronisme ou contrepoint ?

Ce qui est souvent demandé à la musique, c'est — nous l'avons dit — de fournir un commentaire lyrique à l'action dramatique. Quel que soit le niveau d'évolution du langage musical adopté, le procédé reste celui des « incidents » du muet. On peut même faire remonter plus loin ses origines : jusqu'au mélodrame du XVIII^e siècle et de l'époque romantique, où un orchestre ponctuait de trémolos et d'accords les répliques d'un texte dramatique. Le commentaire musical de l'image peut être psychologique, il peut s'efforcer d'exprimer les sentiments ressentis par les personnages, ou le climat d'une scène, et la tendance première est d'adapter rigoureusement la musique à l'esprit de chaque scène : une scène joyeuse provoque une musique vive et animée, qui sera suivie d'un *lamento* si la scène suivante est triste. Il y a donc à ce moment un synchronisme rigoureux entre l'image et la musique. Parfois, le synchronisme va jusque dans les détails matériels et la musique se fait imitative pour amplifier les bruits ou pour se substituer à eux : une porte qui claque amène un accord violent, des bruits de pas provoquent une petite marche. Ce procédé crée des effets caricaturaux qui peuvent être appréciables dans le dessin animé et qui d'ailleurs rejoignent le ballet. Walt Disney l'emploie volontiers dans ses documentaires sur les animaux et grâce à la musique il aboutit souvent à créer, dans le monde animal, une humanisation artificielle et dérisoire. Il a été souvent imité.

Maurice Jaubert, dans un article de la revue *Esprit* publié en 1936 ⁽²⁾ a été un des premiers à réfléchir sur la musique de film; il critique avec une sévérité particulière le procédé qui consiste pour la musique à souligner les incidents matériels du récit; il fait justement remarquer que ce procédé « prouve une méconnaissance totale de l'essence même de la musique. Celle-ci se déroule de manière continue, selon un rythme organisé dans le temps. En la contraignant à suivre servilement des faits ou des gestes qui, eux, *sont discontinus*, n'obéissent pas à un rythme défini mais à des réactions physiologiques et psychologiques, on détruit en elle ce par quoi elle est musique pour la réduire à son élément premier inorganique, le son ». L'imitation sonore des gestes est donc *a-musicale*.

(2) M. JAUBERT, Petite école du spectateur, « La musique », *Esprit*, n° 43, avril 1936, pp. 114-117.

Même quand il ne s'applique pas à des faits et gestes, à des incidents matériels, même quand il s'applique à des scènes entières auxquelles il fournit un soutien psychologique, le commentaire musical est critiquable dans la mesure où il est synchronique, dans la mesure où il épouse l'image, où il la double trop servilement; où, finalement, il n'est plus qu'un pléonasme, une manière de souligner d'un trait trop gras ce que l'image et souvent le texte exprimaient déjà.

Très tôt, les cinéastes soviétiques ont compris que si l'on souhaitait donner à la musique une efficacité véritable, il fallait prendre le contre-pied du synchronisme du son et de l'image; dans leur fameux manifeste sur le cinéma parlant, Poudovkine, Eisenstein et Alexandrov ont énoncé des principes d'un contrepoint qui devrait se jouer entre l'image et le son (verbe, bruit et musique) : « Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage. Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa « non-coïncidence » avec les images visuelles. Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée qui conduira à la création d'un nouveau contrepoint orchestral d'images-vision et d'images-son » ⁽³⁾.

Que cette théorie de l'asynchronisme ait eu de la peine à ébranler le gros bon sens des auteurs de films nous est prouvé par ce texte du compositeur américain Max Steiner; on peut mesurer, grâce à lui, combien l'évidence naturelle redoute peu le pléonasme; si d'aventure on y échappe, on veut que l'asynchronisme provisoire ait une justification très réaliste :

« La grande difficulté réside dans les nombreux changements de plans (passage d'une scène à l'autre; décors différents) que comporte un film. Admettons, par exemple, que les deux premières minutes de ma feuille de repères soient occupées par l'arrivée d'un train dans une petite ville; j'utiliserai alors de la musique au rythme du bruit de la locomotive, évoquant le sifflement du train ou le grincement des freins, et j'ajouterai peut-être un peu de musique gaie pour couvrir les paroles des gens montant dans le train et en descendant. Au bout de ces deux minutes, le film passe directement à une scène de trois minutes au lit de mort du père, dans le petite grenier d'une ferme isolée de la région. Il me faut donc trouver quelque méthode pour moduler vivement et sans heurt et passer de la musique gaie de la gare au silence et à l'atmosphère tragique de la chambre mortuaire... Après la scène de la mort du père, il se peut que l'on passe directement à un cabaret new-yorkais où, ignorant la mort de son père, sa fille est en train de chanter. C'est là un passage que je ne modulerai pas du tout. Au contraire, cela fournit le maximum d'effet de passer sans transition à un jazz-band endiable aussitôt après le court fondu qui précède le cabaret. Rien ne produit plus d'effet dans la musique de film que de soudains

(3) Cité par Georges HACQUARD, *La musique et le cinéma*, Paris 1959, p. 55.

changements d'atmosphère habilement utilisés pourvu, naturellement, qu'ils s'accordent avec le scénario. Pendant cette scène de cabaret, si la fille apprend la mort de son père tandis que l'orchestre de jazz est en train de jouer, il serait absolument faux de passer de l'air de jazz à de la musique qui convînt à son humeur. Nous devons considérer l'orchestre de jazz comme de la musique réelle, non comme de la sonorisation; et, afin de donner du réalisme à la scène, il faut nous efforcer d'avoir de la musique aussi gaie et bruyante que possible : tout d'abord, parce que le chef d'orchestre ne sait pas ce qui est arrivé et qu'il n'aurait donc aucune raison de changer sa musique, et ensuite parce qu'on n'a jamais trouvé de plus beau contrepoint que de la musique gaie accompagnant une scène tragique; ou vice-versa. Ceci, naturellement, n'est applicable que si le public sait que les événements dramatiques ont eu lieu à l'insu des acteurs ⁽⁴⁾.

Jean Cocteau, qui a un esprit de contradiction très systématique, a pris parti pour un asynchronisme instinctif où il fait confiance au hasard. « Je change les musiques de place — explique-t-il dans ses *Entretiens autour du cinématographe* ⁽⁵⁾ —. J'ai usé de cette méthode dès le *Sang d'un poète*, où j'ai déplacé et interverti les musiques de toutes les séquences. Non seulement ce contraste donnait du relief à l'image, mais encore il arrivait que ces « musiques déplacées » collaient trop étroitement avec les gestes et semblaient écrites exprès... Dans *Orphée*... j'usai vis-à-vis de mon collaborateur (Georges Auric) des libertés les plus irrespectueuses. J'enregistrai sa musique sans images (au chronomètre) et plaçai, par exemple, le scherzo écrit pour la scène comique du retour à la maison sur la poursuite à travers la ville déserte. Mieux. J'enregistrai les plaintes d'Eurydice, de Gluck, comptant ne m'en servir que pour la radio du chalet, coupai la musique d'Auric à la première et dernière note de Gluck et, m'apercevant que la première et la dernière note de Gluck correspondaient avec la première et la dernière image de cette scène, je profitai lâchement de ce petit prodige. Petit prodige assez fréquent chez ceux qui ne calculent que par instinct. »

En général, cependant, pour être efficace mieux vaut ne pas se fier seulement à l'instinct et au hasard.

Maurice Jaubert s'est lui aussi rallié au principe de l'asynchronisme. « Nous ne demandons pas (à la musique) — dit-il — d'approfondir en nous une impression visuelle. Nous ne lui demandons pas de nous « expliquer » les images mais de leur ajouter une résonance de nature spécifiquement dissemblable... ⁽⁶⁾ ».

Et Jean Renoir dira lui aussi : « L'accompagnement musical employé trop souvent dans les films n'est qu'une répétition du dialogue... Je croirai beau-

(4) M. STEINER, *La sonorisation du film*, p. 238.

(5) Paris, 1951, p. 85.

(6) M. JAUBERT, *Petite école du spectateur*...

coup plus au contrepoint en matière d'accompagnement de films. Il me semble qu'il faudrait avec les mots : « Je vous aime », mettre une musique qui dise « Je m'en fous ». Tout ce qui entoure ces mots devrait être composé d'éléments contraires, ce serait plus efficace (7) ».

Par-delà les querelles du synchronisme et de l'asynchronisme, il semble que le rôle essentiel de la musique dans le film soit de contribuer à centrer l'attention du spectateur-auditeur sur ce que Hans Eisler nomme « la situation en tant que totalité » (8); elle doit — commente René Leibowitz (9) — « expliciter pleinement les implications psychologiques et véritablement *existentielles* de certaines situations dramatiques. »

André Souris me paraît avoir excellemment parlé de la musique du film lorsqu'il dit qu'elle n'est pas définie « en tant que commentaire symphonique indépendant, ni comme une doublure mécanique des images ou de la parole, mais comme fonction intégrante de l'œuvre, organiquement unie à l'ensemble des autres fonctions et mise au service, jusqu'en ses moindres détails, de la pensée conductrice du film ».

Ce qu'elle doit éviter rigoureusement, c'est le pléonasme; mais ceci dit, il se peut qu'à certains moments elle soit relativement synchrone à l'image et qu'elle soit, à d'autres moments, rigoureusement asynchrone.

Le contrepoint audio-visuel selon Eisenstein

Le metteur en scène qui a étudié le plus attentivement les rapports de la musique et de l'image, c'est Eisenstein. Partant des idées esquissées dans le manifeste sur le cinéma parlant, il en est arrivé à définir une théorie du contrepoint audio-visuel, qu'il a appliquée avec la collaboration d'un grand musicien, Serge Prokofieff, dans *Alexandre Newsky* et dans *Ivan le Terrible*.

L'idée de base reste qu'il doit y avoir à l'écran une convergence de tous les éléments qui composent l'architecture d'une œuvre : il faut créer une structure audio-visuelle qui réponde à « une synchronisation interne cachée dans laquelle les éléments plastiques et sonores se fondront en une union complète (10) ».

Eisenstein en est arrivé à exiger une relation très étroite de la musique et de l'image. « Pour être maître de cette méthode — dit-il — il est nécessaire de développer en soi une nouvelle perception : la capacité de réduire au même dénominateur les impressions visuelles et sonores. »

(7) *Cinéma* 55, n° 2, p. 34.

(8) H. EISLER, *Composing for the films*, New-York, 1947, p. 11.

(9) R. LEIBOWITZ, « Un nouveau genre musical : la musique de film », *Critique* n° 37, juin 1949, pp. 501-510.

(10) Henri AGEL, *Le cinéma*, Tournai-Paris, 1954, p. 143.

Cette première thèse, il faut bien le reconnaître, est assez suspecte : elle postule une visualisation de la musique qui se réalise peut-être dans l'esprit de certains auditeurs mais qui est contraire à son essence.

« Certes — poursuit Eisenstein — les « imageries musicales et visuelles ne sont pas, en fait, commensurables à l'aide d'éléments « représentatifs ». Si l'on parle de correspondances et de proportions authentiques et profondes entre la musique et l'image, cela ne peut être fait que par rapport aux relations entre les *mouvements fondamentaux* de la musique et de l'image, c'est-à-dire entre les éléments de la composition et de structure. Nous ne pouvons parler que de ce qui est effectivement « commensurable », c'est-à-dire du *mouvement* qui est à la base à la fois de la loi de la structure du morceau de musique donné et de celle de la représentation visuelle donnée. La compréhension des lois de structures de la méthode et du rythme, sous-jacentes à leur stabilisation et à leur développement réciproque, nous donne le seul terrain ferme pour établir une unité entre eux. Pas plus qu'il n'y a de correspondance *absolue* entre sons et couleurs, il n'y a de correspondances absolues entre les images et la musique. Mais en art, ce ne sont pas les correspondances *absolues* qui sont décisives. Uniquement les relations *arbitraires* dans le cadre du système particulier que dicte une œuvre d'art donnée ⁽¹¹⁾ ».

Voilà évidemment une position plus nuancée, mais qui est contredite par d'autres textes d'Eisenstein où il semble exiger une correspondance beaucoup plus étroite entre la musique et l'image : correspondance entre les accents musicaux et les plans les plus significatifs au montage; correspondance entre la largeur des plans et la durée des motifs musicaux; correspondance entre le rythme des formes plastiques évoquées par l'image et le rythme musical, le contour mélodique; correspondance entre la vibration sonore, l'orchestration et les jeux de lumières ⁽¹²⁾.

La vérification de ces théories devrait être faite par une analyse de quelques séquences caractéristiques d'*Alexandre Newsky* ou d'*Ivan le Terrible*. Hans Eisler a montré en tout cas ⁽¹³⁾ par l'examen d'une séquence de *Newsky* citée en exemple par Eisenstein lui-même que les correspondances littérales étaient fort illusoire : peut-être la réussite du film s'impose-t-elle non pas grâce aux correspondances, mais malgré elles.

3. — Musique de concert et musique de film

Il n'est pas sans intérêt de noter que pour déterminer la signification expressive de la musique, Eisenstein s'appuie principalement sur le livre

(11) Cité par Jean MITRY, S.M. Eisenstein, Paris, 1955, pp. 132-133, d'après *Film sense*.

(12) J. MITRY, *op. cit.* pp. 137-138 et H. AGEL, *Le cinéma*, p. 143.

(13) Hans EISLER, *Composing for the films*, New-York, 1947, pp. 152-157.

d'Albert Schweitzer, *Bach musicien-poète*; c'est un ouvrage qui a eu le mérite au début de ce siècle de montrer que le langage musical de Bach prenait son point de départ dans une rhétorique expressive conventionnelle et dans un arsenal de lieux communs.

Mais Eisenstein a négligé le fait que cette rhétorique n'avait pas une valeur universelle; certains schèmes expressifs qui la constituent ont eu une valeur assez durable dans la tradition musicale occidentale; mais d'autres n'ont eu qu'une efficacité limitée dans l'histoire. Eisenstein a tort aussi d'accorder une place privilégiée à ceux de ces schèmes expressifs qui peuvent être évocateurs d'images. Mais il a fondamentalement raison lorsqu'il remarque qu'au cinéma on demande à la musique moins d'avoir une signification autonome et spécifiquement musicale que de renvoyer à un « au-delà ». C'est en cela, encore une fois, que la musique de film, qui est une musique fonctionnelle, me paraît s'opposer à la musique de concert (cette musique dont la musique *moderne* est le dernier avatar). La musique de concert est une musique pure qui n'a d'autre signification que son existence même. L'esthéticien Boris de Schloezer ⁽¹⁴⁾ y insiste à toute occasion. A la question « Qu'exprime l'œuvre musicale ? », il répond : « Rien d'autre que ce qu'elle est, exactement comme une personne. Comme une personne, c'est une présence parlante, parlante de soi ». Il s'explique : « Une mélodie n'exprime pas un sentiment, elle s'exprime. C'est elle qui est triste... Mais en la qualifiant de triste, je ne fais que décrire, interpréter plutôt cette présence » ⁽¹⁵⁾.

Il se fait qu'au cinéma cette mélodie ne m'intéresse pas en tant qu'être autonome joyeux, triste ou héroïque, mais en tant que signe de la joie, de la tristesse ou de l'héroïsme.

Il est possible que la musique de concert puisse être définie comme un langage tout différent du langage ordinaire, différent aussi du langage des autres arts, de la poésie, de la peinture ou de la danse; il est possible que le langage de la musique pure soit immanent à l'œuvre, « entendant par là que, close sur elle-même, l'œuvre musicale ne comporte aucune référence à quoi que ce soit, ne nous renvoie pas à autre chose » ⁽¹⁶⁾; il est possible, en effet, que la musique de concert soit « purement sensée » (ce qui n'est qu'une autre façon de dire qu'elle n'exprime que soi) et non pas *signifiante*, ce dernier terme désignant ce qui se rapporte à autre chose. »

Mais il faut remarquer que la notion de musique pure est relativement récente; elle ne s'élabore pas avant le XIX^e siècle : une cantate de J.-S. Bach était non seulement « sensée »; elle était parfaitement « signifiante » pour le

⁽¹⁴⁾ Cfr. *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, 1948, et B. DE SCHLOEZER et Marina SCRIABINE, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, 1959.

⁽¹⁵⁾ *Problèmes de la musique moderne*, p. 29.

⁽¹⁶⁾ *Ibid.*, p. 31.

fidèle de l'église Saint-Thomas à Leipzig; avec des moyens qui lui étaient propres, elle venait compléter le sermon dominical. Musique fonctionnelle, elle devait être signifiante.

Aujourd'hui, en marge de la musique pure, voire en opposition avec elle, il existe des musiques fonctionnelles : ces musiques sont nécessairement *signifiantes*. Mais pour signifier, il faut partir d'une rhétorique. Le langage ordinaire dispose de mots qui ne peuvent être dénaturés : le langage musical doit nécessairement partir, pour être compris, de schèmes expressifs éprouvés par l'usage.

Une fois encore, nous vérifions ainsi les difficultés d'utilisation de la musique de concert dans le film : elle ne peut être employée que dans la mesure où elle est déjà assimilée, où elle s'est chargée à l'usage d'éléments expressifs extra-musicaux qui, peut-être, ne sont pas vraiment en elle mais auxquels nous avons fini par l'associer; et une musique nouvelle ne semble pouvoir être utilisable dans le film que dans la mesure où elle se réfère à des schèmes expressifs familiers, dans la mesure donc où elle n'est pas musique *moderne*, dans la mesure où elle ne bouleverse pas le langage.

4. — Musique et image

Dans une étude sur l'expression musicale, le psychologue Robert Francès a procédé à de passionnantes analyses expérimentales sur les rapports de la musique et de l'image ⁽¹⁷⁾. Il en arrive aux conclusions suivantes qui sont capitales, si l'on veut juger le rôle véritable de la musique dans le film :

a) « *chez le spectateur, l'attention est centrée sur le message visuel, sa forme et sa signification* » : la musique n'est donc perçue que marginalement; elle est, à la lettre, un fond sonore; les schèmes expressifs stéréotypés sont compris de manière automatique, sitôt perçus; des relations symboliques sont établies par la liaison d'une musique et de certaines images : ultérieurement, la musique pourra conserver — par association d'idées — une partie du pouvoir expressif issu des images (à la condition que la mémorisation des thèmes musicaux puisse être aisément réalisée, et pour cela il faut de nouveau que ces thèmes s'inscrivent dans un langage assimilé); la musique pourra, à certains moments exceptionnels, jouer un rôle déterminant de signification, lorsque l'image est neutre ou ambiguë, mais le plus souvent « le spectacle d'images exerce une telle captation qu'il asservit complètement l'expression musicale à ses propres normes. »

b) « *le rôle de la musique est, en général, de souligner, d'amplifier le contenu affectif de l'image plutôt que son contenu représentatif* » : il a été reconnu, à l'usage, que le rôle purement descriptif de la musique dans le film était, le

⁽¹⁷⁾ Cfr. Robert FRANCÈS, « Musique et image », *Cahiers d'études de radio-télévision*, n° 18, juin 1958, pp. 136-162.

plus souvent, superflu; en revanche, on a noté que la musique était une aide efficace pour situer un contexte psychologique; « même en l'absence des personnages, même avant toute information sur l'action qui va se dérouler, la musique nous fait pressentir au moins la catégorie dramatique à laquelle cette action appartient, la nature des sentiments ou des états qui vont intervenir »; indépendamment des images, une musique est capable de situer une action dans les catégories du sentimental, du tragique ou du comique, etc. Il est évident, d'autre part, que l'image aide à préciser une relative imprécision de l'affectivité incluse dans une séquence musicale. Ainsi se créent de l'image à la musique des actions réciproques qui renforcent le contenu expressif de l'une et de l'autre.

c) « *les sentiments induits par la musique ne sont pas nécessairement ceux de tel ou tel personnage, mais des sentiments impersonnels ou des abstraits sentimentaux conformes à la définition dramatique de la séquence* » : une musique n'est jamais liée à un personnage précis : elle peut être adaptée à des séquences différentes, à condition que la situation de base soit la même. Les images fournissent une réalité qui paraît objective; la musique semble faire vivre cette réalité par l'intérieur. « ... Musique et image nous donnent des sentiments et des situations une connaissance différente : l'une par leur aspect vécu et purement subjectif, l'autre par leur mécanisme interindividuel; la musique nous les fait sentir directement dans leur pulsation, l'image nous les explique. »

Ainsi donc, dans le film, la musique sert avant tout à établir, à renforcer ou à expliciter le contenu affectif d'une scène dramatique. Et l'on ne peut suivre Jaubert lorsqu'il affirme : « Nous ne lui demandons pas (à la musique) d'être *expressive* et d'ajouter son sentiment à celui des personnages ou du réalisateur. »

La musique de film doit être *signifiante* du point de vue de l'affectivité, ce qui ne veut pas dire qu'elle doive doubler les images ou le texte : elle doit les renforcer, elle doit les éclairer; au besoin, elle doit les dénoncer.

Le film, du point de vue de l'action dramatique telle qu'elle s'exprime dans l'enchaînement des images et dans le texte, nous est presque toujours présenté comme une *réalité objective* : il y a un réalisme fondamental dans les images qui s'impose au spectateur. Il est vrai qu'il y a le monologue intérieur et qu'il y peut se glisser, dans le récit objectif, des incises de caractère plus subjectif qui prennent le plus souvent l'allure du rêve, du souvenir à l'aide d'un flash-back. Il n'en reste pas moins que le récit cinématographique est essentiellement objectif et que les personnages sont vus de l'extérieur. C'est ici qu'intervient la musique : dans sa rhétorique personnelle, elle commente l'état d'âme des personnages tandis qu'ils agissent ou qu'ils s'expriment. Si elle est conçue avec quelque subtilité, elle explique les états d'âmes, elle les nuance; il

lui arrive de contredire les paroles prononcées. Même quand elle ne fait que souligner le sens des images et le texte, elle sert de lien, par-dessus la tête des personnages du film, entre l'auteur et le spectateur. Marcel L'Herbier a dit fort justement que la musique est une « aide que le film s'assure du côté du spectateur » ⁽¹⁸⁾.

A cette fin, les compositeurs de musique de film recourent volontiers à une technique fort ancienne, puisqu'elle remonte au romantisme et principalement à Richard Wagner : la technique du *leitmotiv*. Cette technique, on le sait, consiste à symboliser par un motif musical caractéristique et aisément reconnaissable un sentiment, une situation ou un personnage; lorsque l'association d'idées a été créée entre le motif musical et le sentiment, la situation ou le personnage, il suffit de faire entendre le motif pour qu'il impose à notre conscience les idées et les sentiments qui lui sont liés, même par-dessus des images nouvelles ou des textes tout différents. A lui seul, le motif musical peut donc nous rappeler certaines choses, nous les annoncer, nous les expliquer, nous les dénoncer.

Hans Eisler s'oppose, dans son livre, à l'emploi du *leitmotiv* dans le film en soulignant tout ce qui distingue la construction très ample et très vaste d'un drame lyrique d'avec la composition des formes closes et presque toujours très concises qui constituent la partition d'un film. Il est vrai que le *leitmotiv* est souvent un procédé facile, qui est comme un étiquetage des sentiments et des situations pour un public intellectuellement peu formé. Mais l'usage du *leitmotiv* peut s'effectuer avec plus ou moins de subtilité. Si, le plus souvent, on se contente d'un seul thème caractéristique, c'est que beaucoup de films n'ont pas beaucoup de subtilité et qu'ils sont basés eux-mêmes sur l'exploitation d'un seul sentiment ou d'une seule situation : en tout cas, on ne peut méconnaître l'efficacité de ce *leitmotiv* pour servir, auprès du public, d'introduction psychologique et même d'enseigne publicitaire : il suffit de penser à la chanson brésilienne de *O Cangaceiro*, à la marche sifflée du *Pont de la rivière Kwai*, à la cithare du *Troisième homme*, à l'harmonica de *Touchez pas au grisbi*.

Dans d'autres films, les *leitmotiv* peuvent être plus nombreux : ce qu'on peut leur reprocher, le plus souvent, c'est une certaine grossièreté dans la réalisation; ils se répètent à différents moments dramatiques, sans aucun changement, comme si les sentiments eux-mêmes étaient donnés une fois pour toutes et ne changeaient pas. On souhaiterait, au cinéma, un usage plus souple des *leitmotiv*, qui userait de thèmes à la fois reconnaissables et cependant toujours différents : comme les sentiments eux-mêmes qui, dans un bon film, ont une certaine constance et subissent une certaine évolution.

(18) M. L'HERBIER, « Que demande le cinéma à la musique ? », *Journal musical français*, 25 sept. 1952 (cité par G. Hacquard, *op. cit.*, p. 83).

En opposition à cela, Jaubert, qui refuse toute vertu expressive à la musique, ne lui demande que « d'être *décorative* et de joindre sa propre arabesque à celle que nous propose l'écran ». « Qu'elle se débarrasse donc de tous ses éléments subjectifs — s'écrie-t-il — que, par des moyens rigoureusement musicaux — rythme, forme, instrumentation — elle recrée, sous la matière plastique de l'image, une matière sonore impersonnelle, par une mystérieuse alchimie des correspondances qui devraient être le fondement même du métier de compositeur de film; qu'elle nous rende enfin physiquement sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique » (19).

C'est là, il est vrai, le rôle le plus élevé dans la hiérarchie esthétique auquel peut aspirer la musique de film : imposer une forme artistique à une action dramatique en perpétuel devenir; délimiter des mouvements au sens où l'on peut parler du mouvement d'une symphonie, c'est-à-dire, des formes closes par-dessus le drame, opposer des « tempi » divers : tracer des cadres formels ou, du moins, les rendre clairement sensibles.

Mais quoi que semble penser Maurice Jaubert, il ne s'agit jamais dans le film d'une musique simplement *décorative*, c'est-à-dire d'une musique pure; pour être une *musique*, il faut que la partition s'établisse dans des structures formelles spécifiques; mais pour être *musique de film*, il faut que ces structures formelles soient signifiantes, c'est-à-dire, au sens le plus général, *expressives*.

5. — La musique dans Hiroshima, mon amour (20)

L'examen du film de Resnais, à la lumière des principes énoncés ci-dessus, permet de comprendre que si la musique de Fusco n'offre aucun intérêt en tant que musique pure, elle joue admirablement son rôle dans le film. La partition de Giovanni Fusco (complétée par une valse de Georges Delerue) a été clairement analysée par Henri Colpi (21) dans un article des *Cahiers du cinéma*; mais Colpi n'a pas mis suffisamment en évidence les liens qui existent entre la musique et les éléments constitutifs et essentiels du film, l'image et les mots. Ce sont ces liens que nous voudrions éclairer ici (22).

La musique qui accompagne le générique est d'une signification encore imprécise; mais elle détermine, dès le départ, une catégorie sentimentale qui

(19) Cfr. *Op cit.*

(20) M^{lle} Denise Muller m'a aidé à analyser la bande sonore du film en liaison étroite avec les images et le scénario; je lui adresse ici mes remerciements.

(21) Henri COLPI, « Musique d'Hiroshima », *Cahiers du Cinéma*, n° 103, janvier 1960, pp. 1-14.

(22) Nos lecteurs trouveront la corrélation précise image-texte-thèmes musicaux dans le découpage publié en annexe.

situe le film : elle crée une atmosphère étrange et désolée; nous comprendrons plus tard, lorsqu'il sera associé à des images, que ce thème désespéré marque l'accablement devant les choses qui fuyent et qui nous échappent. Il apparaîtra comme le thème majeur du film : celui de l'oubli. Mais tandis que se déroule le générique, cette musique encore indéterminée ne marque que l'accablement et la désolation. A la fin du générique apparaît un thème nouveau, chaleureux, intense et calme à la fois. On voit sur l'écran deux épaules nues et ce deuxième thème se poursuit tandis que l'on distingue plus nettement l'étreinte des corps. L'association d'idées est créée : ce thème calme et expressif dira la satisfaction de l'amour physique vécu à Hiroshima. Le thème (que nous appellerons le thème des corps) subsiste tandis que le dialogue s'engage : « Tu n'as rien vu à Hiroshima » et que déjà l'on nous montre l'hôpital. La persistance de ce deuxième thème précise donc que ces deux êtres qui parlent d'Hiroshima sont toujours côte à côte; et nous mesurons ainsi les vertus de l'asynchronisme. Sur les mots « Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima », revient pendant quelques secondes le thème du générique, dont la signification se précise dès lors : il sera lié à l'oubli d'Hiroshima; et comme au même moment nous revoyons l'étreinte des deux amants, c'est cet amour à Hiroshima qui est déjà — la musique nous l'annonce — menacé par l'oubli.

Puis, tandis que la jeune femme décrit ce qu'elle a vu à Hiroshima, les musées, les hôpitaux, les reconstitutions, s'enchaînent et se mêlent divers thèmes de rythmes très accusés; ils alternent et reparaissent tout au long de cet inventaire marquant la bombe, ses désastres, son horreur. A l'occasion, quelques effets instrumentaux mettent en évidence certains mots, certaines phrases : un duo très mordant de flûte et de clarinette souligne « les fleurs qui renaissaient des cendres avec une vigueur inconnue jusque-là »; un violoncelle souligne le mot « douceur ». Un silence, enfin, met en relief : « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien ». A ce moment, on revoit les amants enlacés, et le musicien se garde bien de faire entendre le thème caractéristique des « corps »; ce serait un pléonasme. Mais lorsque reprend l'inventaire (« Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible »), la musique rythmique éclate à nouveau.

L'inventaire terminé, tandis que les images nous montrent la rivière et que le texte précise « Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota... » une musique étrange, d'allure orientale, se fait entendre : une petite flûte, un peu fausse, et une guitare, très calmes, très sereines, marquent l'implacable cours du temps (« l'estuaire continue à se vider et à se remplir ») mais aussi, malgré la bombe et ses souvenirs atroces, et dans ce dépaysement d'Hiroshima, la conscience du bonheur présent à Hiroshima associé à cette rivière paisible et calme. La conscience de ce bonheur redonne vigueur à l'étreinte des amants et le thème caractéristique des « corps » passe du piano à l'orchestre tandis que se poursuit le dialogue amoureux et que la caméra

parcourt rapidement les rues d'Hiroshima. Le plaisir physique associé à ce thème bouleverse l'héroïne dans cette ville « faite à la taille de l'amour ».

Un arrêt de la musique, suivi d'un long éclat de rire, marque la fin de cette exaltation amoureuse. Le dialogue change de ton : il renonce au récitatif incantatoire et devient réaliste (« C'est fou ce que tu as une belle peau »); à ce moment, la musique disparaît tout à fait; sous le dialogue, il n'y a plus que des bruits, réalistes eux aussi (douche, motocyclette, etc.). L'absence de musique souligne le changement d'atmosphère; dans toute la scène d'amour mêlée à l'évocation d'Hiroshima, la musique n'avait cessé d'être présente, marquant d'autant mieux la récitation lyrique si caractéristique de ce long prélude.

La musique ne revient que plus tard, au début de la deuxième partie : Emmanuelle Riva est seule, en peignoir de bain, sur le balcon de la chambre d'hôtel; elle regarde le Japonais qui dort encore. Le thème du Fleuve exprime à nouveau son bonheur présent. A ce moment, précise le scénario ⁽²³⁾ « elle regarde avec une intensité anormale ses mains (les mains du Japonais) qui frémissent doucement comme quelquefois, dans le sommeil, celles des enfants. Ses mains sont très belles, très viriles. Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein soleil. Ce jeune homme agonise. Ses mains sont également très belles, ressemblent étonnamment à celles du Japonais. Elles sont agitées des soubresauts de l'agonie. L'image dure très peu de temps. » Le spectateur ignore tout encore du drame que cette main évoque pour l'héroïne. S'il peut pressentir ce drame, c'est parce que la musique le lui révèle. Des dissonances (durant une dizaine de secondes) viennent interrompre le thème du Fleuve : ces dissonances marquent l'inquiétude et l'horreur qui bouleversent Emmanuelle Riva au souvenir de cette main. Divers flashes-back nous expliqueront le drame : seule la musique apporte ici une orientation affective au montage d'images qui objective l'association d'idées ressenties par Riva à la vue de la main du Japonais; seule la musique fait pressentir les souvenirs douloureux qui assaillent Riva.

Après le réveil du Japonais, le dialogue des amants se situe de nouveau dans la vie la plus quotidienne : le retour au réel est caractérisé par l'absence de musique. La musique ne reparait qu'au moment où le mot « Hi - ro - shi - ma » revient dans la conversation, épelé par Riva; tandis que le Japonais dit : « Le monde entier était joyeux. Tu étais joyeuse avec le monde entier » ⁽²⁴⁾, la musique entendue est un des thèmes rythmiques qui ont accompagné l'inventaire des horreurs d'Hiroshima : cette musique qui rappelle les ruines et les décombres dénonce l'injustice et l'absurdité des paroles du Japonais.

⁽²³⁾ Marguerite DURAS, *Hiroshima, mon amour*, scénario et dialogues, Paris, 1960, pp. 33-34.

⁽²⁴⁾ *Ibid.*, p. 39.

Les dialogues qui suivent sont situés hors de toute exaltation amoureuse, hors de toute évocation du passé : dans le réalisme quotidien; il est normal qu'il n'y ait pas de musique et que la bande sonore ne fasse place qu'à des bruits de rue très réalistes et très présents. On pourrait s'étonner de l'absence de musique au moment où Riva évoque Nevers ⁽²⁵⁾. (« C'est à Nevers que j'ai été le plus jeune de toute ma vie... — Jeune à Nevers — Oui, jeune à Nevers. Et puis aussi, une fois, folle à Nevers »). — Ce n'est pas un hasard : les auteurs du film ne veulent pas encore lever le mystère qui entoure Nevers. La musique eût risqué d'être trop signifiante; du reste, les images ne nous éclairaient pas non plus; Riva parle du Nevers d'autrefois, mais les images montrent Hiroshima d'aujourd'hui.

« Quatre heures de l'après-midi, place de la Paix, à Hiroshima », on tourne un film sur la paix : il n'y a pas de musique, mais des bruits de voix, des bruits de foule. Un bref moment, on entend une phrase musicale athématique, rapide et rythmée : ce n'est pas une musique affective, mais une musique chargée de suggérer une atmosphère de travail; un bruit de camion vient même se superposer à la musique : en fait, à ce moment, la musique n'est que du bruit sublimé et, sans doute, les simples bruits eussent-ils été suffisants ici. Plus tard, le cortège qui s'organise est rythmé par une musique d'allure japonaise. Ici non plus, la musique n'a pas d'intention affective : elle est objective; comme il y a un film dans le film, c'est une musique réaliste qui est la musique même du défilé de propagande pacifiste; cette musique, d'où émergent quelques phrases des amants perdus dans la foule, disparaît elle-même sous le rythme des pas qui scandent la marche puis la course du cortège.

Plus tard, dans l'appartement du Japonais : une ellipse fait passer le spectateur d'« avant l'amour » à « après l'amour ». Cette ellipse est marquée par une citation du thème des Corps, que l'on associe à la satisfaction de l'amour physique. Mais cette fois, Riva en vient à parler de l'Allemand; en phrases hésitantes, elle parle aussi de Nevers, de ses granges, de ses ruines; les images, rapides et joyeuses, montrent les courses à bicyclette, l'amour à Nevers pour l'Allemand. C'est la musique qui, à travers le thème des Corps, pour la première fois associe l'amour de Riva pour le Japonais et son amour pour l'Allemand.

Lorsque Riva se tait et que les images seules nous montrent Nevers et les courses joyeuses à travers la campagne, un thème nouveau, allègre et sautillant, illustre ce bonheur de vivre, cette insouciance de la jeunesse. Lorsqu'au terme de sa course, elle se précipite dans les bras de l'Allemand, le thème de Nevers aboutit au thème des corps. Mais aussitôt, l'amour pour l'Allemand est ramené à l'amour pour le Japonais et l'on voit les deux amants couchés côte à côte sur le lit, tandis qu'ils poursuivent leur dialogue. Un thème lyrique ter-

(25) *Ibid.*, p. 42.

mine cette scène où l'amour s'est exalté par le souvenir d'un autre amour; et, une fois encore, le retour au réalisme quotidien se marque par la fin de la musique, son remplacement par un bruit (ici, un aboiement de chien) et par une phrase banale dite sur le ton de la conversation ordinaire (éloigné du récitatif incantatoire des épisodes lyriques) : « Je veux partir d'ici ».

Au crépuscule, dans l'appartement du Japonais, « Il ne nous reste plus maintenant qu'à tuer le temps qui nous sépare de ton départ », c'est le thème de la rivière Ota qui rappelle le bonheur présent, mais aussi la fugacité de ce bonheur qui fuit comme cette rivière qui nous est montrée longuement. Plus tard encore, dans le café le long du fleuve, ils vont longuement évoquer Nevers. Ce récit en dialogue est abondamment illustré d'images : c'est, en flash-back, l'explication de tout le drame passé avec de brefs retours sur les personnages dans le café. Aucune musique durant cette longue scène, si ce n'est une valse que diffuse le juke-box du café. Cette valse, c'est une musique d'atmosphère destinée à nous rappeler, tandis que se déroulent les images dramatiques de Nevers, que ce récit est conté dans un café à Hiroshima : la valse marque la continuité du récit et elle n'intervient que pendant une partie de la scène. Mais elle joue tout de même un rôle expressif. Après la gifle, on entend une autre musique d'atmosphère destinée à situer les personnages dans Hiroshima : un hautbois folklorique, une mélodie et des coassements de grenouilles structurent cette scène et renvoient à ce peuple qui continue à vivre dans le Hiroshima d'aujourd'hui.

Le récit terminé, le Japonais sait tout — le spectateur aussi; le Japonais peut dire : « ... Je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli... ». Riva sort de son long souvenir et tente de se replonger dans le bonheur présent. « Ils entrent dans une comédie dernière », précise le scénario ⁽²⁶⁾ : c'est le thème de la rivière Ota qui revient, transformé en « Nocturne », au piano. Entendu la première fois, ce thème avait affirmé le bonheur présent; il s'agit désormais d'un bonheur triste auquel on ne croit plus.

Riva rentre seule à l'hôtel : on la voit dans le hall, on la voit dans l'escalier, monter, descendre, remonter; on entend ses pas; rentrée dans sa chambre, elle va vers le lavabo et se trempe le visage dans l'eau : on entend le thème de Nevers. Elle se dessoûle; elle pense à son amour allemand. On entend son monologue intérieur (« Elle a eu, à Nevers, un amour de jeunesse allemand »). Durant ce monologue, le thème de Nevers revient transposé, dégradé : son souvenir n'est plus ce qu'elle imaginait : il a perdu sa pureté « J'ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable » ⁽²⁷⁾ et la musique devient impure comme le souvenir.

⁽²⁶⁾ *Ibid.*, p. 84.

⁽²⁷⁾ *Ibid.*, p. 30.

Riva est sortie de l'hôtel : sans trop y croire, elle veut s'accrocher à ce bonheur présent qui lui est offert à Hiroshima. C'est, bien entendu, le thème de la rivière qui marque cette tentative dernière (« Je vais rester à Hiroshima. Avec lui, chaque nuit, à Hiroshima »). Elle prend une attitude et un ton de petite fille pour affirmer cette volonté de bonheur impossible. Lorsque le Japonais revient près d'elle et lui dit : « Impossible de te quitter », le thème des Corps vient s'unir à celui du Fleuve et vient souligner de manière peut-être trop précise les liens charnels qui unissent les amants.

Dans la promenade nocturne à travers la ville, le Japonais suivant Riva, tous deux avec le même visage désespéré, on entend les bruits de la ville et des échos de cette musique folklorique qui caractérise le Hiroshima d'aujourd'hui. Durant le monologue intérieur de Riva, des images de Nevers alternent avec celles de Hiroshima. Le thème des Corps est entrecoupé, déchiqueté et bientôt dominé par un de ceux qui marquaient la catastrophe de Hiroshima. Le thème des corps se trouble de dissonances et se transforme en une marche funèbre qui nous impose la certitude que pourrira l'amour présent (« Du temps viendra où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira. Le nom s'en effacera peu à peu de notre mémoire. Puis, il disparaîtra tout à fait »).

Dans la gare de Hiroshima, c'est encore son amour allemand qui est évoqué par Riva, souligné par le thème sautillant de Nevers. Le thème des corps qui a toujours été associé à l'amour pour le Japonais souligne, cette fois, le « mariage à Nevers » et marque donc l'identification des deux amours. Mais c'est à l'oubli que mènent irrémédiablement l'amour japonais comme l'amour allemand, et l'on retrouve ici le thème du prélude qui revêt sa signification fondamentale précisée par ces paroles du monologue intérieur : « Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix. Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu. » L'appel « Hiroshima », trois fois répété par le haut-parleur de la gare devient un cri musical, doté d'un accent de détresse.

Après la scène dans le « Casablanca », la dernière rencontre impose la certitude de la défaite, l'impossibilité d'échapper à l'oubli (« Je t'oublierai ! Je t'oublie déjà ! Regarde, comme je t'oublie ! Regarde-moi ! ») Peu de paroles : c'est le thème musical du prélude qui s'impose et qui domine. La signification de ce thème est désormais bien assimilée : c'est l'*horreur de l'oubli*, et c'est ce thème qui termine le film.



Cet essai d'analyse musicale s'est voulu très littéral pour mettre en évidence les relations de la musique avec les images et le texte. Le commentaire ne visait pas à éclairer l'œuvre de Resnais, mais à montrer qu'ici la musique n'a pas de valeur autonome; elle a une fonction très signifiante dans le film. Tour à tour, la musique a évoqué des atmosphères, elle a imposé des abstraits sentimentaux; elle a reçu une signification plus précise de certaines paroles et

de certaines images et conservant cette signification par association d'idées, elle a donné à certaines scènes une dimension nouvelle, en les éclairant.

On peut comprendre ainsi pourquoi la musique de « Hiroshima » n'est pas une musique « moderne », une musique qui tente d'apporter un renouvellement dans le langage.

On peut regretter le caractère retardataire de la musique d'un point de vue esthétique idéal. Mais un film est aussi une réalité sociologique : il s'adresse à un public assez vaste qu'il doit nécessairement conquérir. Dans la mesure même où un film est audacieux dans son contenu, dans sa morale, dans la forme du récit en images, dans le style du dialogue, dans cette mesure même il croit devoir s'assurer l'assistance d'une musique facile (beaucoup de films vont jusqu'à solliciter l'appoint d'une musique insinuante et démagogique); cette musique facile, nous le savons, doit servir d'intermédiaire auprès du spectateur-auditeur : le préparer, l'amadouer, l'incliner à une disponibilité spirituelle qui lui facilitera l'accès aux difficultés de langage que présente le film. Une musique audacieuse et moderne risquerait de condamner le film tout entier à l'inefficacité, en entraînant la méfiance du spectateur, son refus à une adhésion.

Si la musique d'*Hiroshima* n'est pas moderne, du moins est-elle efficace; les critiques les plus sévères lui accordent qu'elle contribue puissamment à donner au film son atmosphère propre; on peut ajouter qu'elle aide à donner une structure formelle au film (en délimitant, par exemple, par sa présence des épisodes en style lyrique qui peuvent être opposés au réalisme quotidien du récitatif le plus banal).

Dans ses faiblesses même, la musique d'*Hiroshima*, *mon amour* nous aide à comprendre qu'une musique de film doit être jugée selon des critères tout différents de ceux qui valent pour la musique de concert; la musique fonctionnelle, ce n'est pas la musique pure. Ce qui doit être déterminant dans le jugement qu'on porte sur elle, c'est la capacité qu'elle a de s'intégrer aux autres éléments du film pour constituer une réalité unique aux significations multiples.

L'EXPRESSION DU SOUVENIR ET LE CONTREPOINT SONO-VISUEL

QUELQUES ETAPES QUI ONT CONDUIT A « HIROSHIMA »

par Paul DAVAY

Si *Hiroshima, mon amour* nous incite à parler du langage cinématographique, nous nous contenterons d'abord celui-ci — d'ailleurs d'une façon très rapide et quelques exemples à l'appui — dans deux applications particulières qu'en fit Resnais, la première se rapportant à l'expression dramatique des mécanismes de la mémoire et des jeux du souvenir, la seconde ayant pour objet le discours dialectiqué par le moyen du contrepoint sono-visuel.

L'expression du souvenir

Si nous parcourons l'histoire du septième art, nous constatons que l'évocation du passé des personnages à travers leurs souvenirs s'est faite le plus souvent d'une manière très simpliste. Il faut sans doute en chercher la principale raison dans une longue soumission au réalisme extérieur, qui remonte aux origines.

En effet, lorsque Lumière inventa son cinématographe, il n'en entrevit pas d'autre emploi que purement pratique. Appareil servant à enregistrer la vie réelle, il lui imagina une double utilité, à ses yeux amplement satisfaisante : 1° capter les événements et établir ainsi des archives à l'intention des historiens futurs; 2° le cas échéant, l'employer comme un instrument d'observation de phénomènes divers, soit pour servir à l'instruction du public, soit pour venir efficacement en aide à la science. A la rigueur, bien sûr, le cinéma pouvait aussi être l'album animé de la vie familiale — il en donna lui-même le premier exemple — mais il n'entrevoyait pas en ce temps la popularisation d'une machine compliquée et coûteuse. Dans l'ensemble, il ne voyait pas au-delà.

C'est bien pourquoi il renvoya Méliès vers ses fantasmagories lorsque cet ingénieux entrepreneur de spectacles voulut tirer parti du nouvel appareil à des fins divertissantes. Méliès s'adressa à un inventeur concurrent, plus ou moins imitateur, qui mit à sa disposition l'instrument à fabriquer des merveilles dont il rêvait. Grâce à lui, on se mit aussi, et presque aussitôt, à raconter des histoires. Au départ, elles furent simples. Si elles allèrent de pair avec de nombreux trucages et des moyens grammaticaux tous imaginés en peu d'années

ou trouvés parfois par hasard, les affabulations empruntèrent cependant ce chemin rectiligne dont Pingaud nous a dit qu'il fut aussi pendant des siècles la grande tradition du roman.

C'est dire que la chronologie fut respectée, qu'elle fut des années durant le seul critère. Ce qui ne veut pas dire que les souvenirs n'y intervinrent pas bientôt sous une forme sommaire, calqués sur les schèmes littéraires tels que les avaient vulgarisés les feuilletons populaires. Il fallait bien, de temps à autre, qu'un personnage se montrât obsédé de quelque image sentimentale ou de quelque événement déterminant.

Comment suggérerait-on l'une et l'autre à l'époque du cinéma muet ? Généralement, le héros prenait l'attitude du *Penseur* de Rodin, enfouissait le visage dans les mains, empruntait un air halluciné ou avait des cauchemars. Le comédien, faisant mine de se concentrer profondément, de s'égarer dans la folie ou de dormir, voyait apparaître à côté de lui — par un système de *caches* lorsque l'image était précise, par *surimpression*, lorsqu'elle était diaphane — la bien-aimée dans l'attitude favorite ou dans une scène touchante. Ces effets plongeaient les foules dans l'admiration — ça c'est du cinéma — et c'était vrai, car on pleurait. Parfois le héros se contemplait ainsi en son propre passé. Face à face avec lui-même, il subissait l'action de la conscience. Il arrivait encore que des scènes globales, prises dans leur ensemble, le débordassent de toutes parts. Il se noyait alors, toujours par surimpression, dans des images qui envahissaient tout l'écran. Ces visions dramatiques ou sentimentales prenaient l'aspect de fresques transparentes, telles ces peintures que l'on découvre sous une autre qui s'écaille.

Ces procédés appartenaient à un art très jeune et assez limité dans ses moyens. Il semble cependant que, dès 1915, ce langage primitif fut battu en brèche — très paradoxalement — par André Antoine, le fameux créateur du *Théâtre Libre*, qui fut cinéaste pendant une huitaine d'années. Il était venu dans les studios sans idées préconçues sur ce qui est cinéma et ce qui ne l'est pas, comme plus tard Jean Cocteau ou le romancier Malaparte. Il avait ses idées, comme par après un Sacha Guitry (nous faisons ici abstraction de toute hiérarchie qualitative) dont se réclame Franju. C'est que Guitry, lorsqu'il aborda le cinéma, et pendant un bref instant seulement (cet éternel joueur préférerait la paresse intellectuelle à la poursuite d'une idée créatrice), vint sans doute, comme Antoine, avec des conceptions théâtrales, mais entrevit tout de même les possibilités de certains procédés — hérités à son insu de Eisenstein, Poudovkine, Vertov, Balazs, Arnheim et Ruttman — et qui consistaient à faire parler un personnage en montrant des images qui, tantôt plus, tantôt moins, s'opposaient à ses propos ou les complétaient, et qui étaient par le même coup des retours en arrière. Oui, Franju s'est réclamé du *Roman d'un tricheur*. Bien mieux que lui, Resnais pourrait s'en réclamer — et il l'a fait — comme il pourrait se réclamer d'Antoine.

Nous nous référons ici aux articles que Philippe Esnault publia dans *Cinéma* 57 et 58 (nos 18 et 25). Antoine surgit dans le cinéma en parfait naturaliste. Il a dit en substance : « Le cinéma doit représenter la réalité. La réalité, c'est aussi quand on pense. Quand on pense, on voit le passé. On le voit : il est là. » Et c'est pourquoi, il y a 45 ans, un homme à qui des démarches de l'esprit strictement personnelles pouvaient suffire, introduisit le « flash back » dans *Les frères corses*. Ici je cite André-Paul Antoine, fils du metteur en scène, qui dit dans ses *Entretiens* : « ... Au lieu de raconter tout bêtement l'histoire (d'Alexandre Dumas) en la découpant normalement : un monsieur, une dame, un méchant frère, etc., il m'a souvent dit qu'il avait voulu montrer enfin — au lieu de l'éternel monologue et du récit de théâtre — un personnage qui faisait apparaître des événements antérieurs ou postérieurs au moment où le bonhomme paraissait sur l'écran. » Voilà donc un grand précurseur, sinon unique, du moins exemplaire.

Antoine reprit le procédé avec plus de souplesse et d'une façon plus fragmentée, en 1916, dans *Le coupable* et curieusement cette leçon, peut-être parce qu'elle venait d'un artiste cinématographiquement vierge — leçon qui fut d'ailleurs, en ce temps, jugée sévèrement par l'ensemble des critiques français, hormis peut-être par Louis Delluc et quelques indépendants — demeura longtemps sans portée.

En effet, alors que partout on fit par la suite des recherches plus ou moins conscientes dans le domaine du langage cinématographique, le problème de la résurrection du passé — pourtant inclus dans les théories psychanalytiques qui commençaient à s'imposer — laissa chacun indifférent. En U.R.S.S., Eisenstein lançait ses théories du montage dialectique et du montage-attractions, Vertov les siennes — longtemps sous-estimées — sur le montage du réel capté sur le vif (nommé *Ciné-Céil*).

En Allemagne (Dupont et Murnau) on découvrit les vertus du champ-contrechamp. Les Etats-Unis, à la suite de Chaplin et de Lubitsch, exploitèrent les possibilités de la suggestion et de l'ellipse. L'avant-garde européenne, dans sa majorité, explora les pouvoirs oniriques du cinéma en songeant aux associations d'événements et d'idées prises dans un sens symbolique, mais sans envisager les perspectives poétiques et dramatiques des jeux de la mémoire en regard du présent. Puis, lorsque les producteurs, mis à quia par des problèmes économiques, lancèrent enfin ces images « sonores et parlantes » qui sont aujourd'hui le cinéma tout court, surgirent toutes les thèses sur le contrepoint sono-visuel.

En fait, après une période de progressive libération des contraintes scéniques, l'on assista au retour en force des techniques théâtrales. Le dialogue intervenant, le passé s'évoquait par les conversations, alors aussi explicites qu'interminables. Il fallut attendre l'année 1933 pour avoir tout à coup la surprise d'un film intitulé *Thomas Garner*, qui passa à peu près inaperçu. Il avait ceci

d'étonnant que l'ordre chronologique s'y trouvait bouleversé par le truchement de la mémoire. Le personnage principal préfigurait *Citizen Kane*. Comme ce dernier, Garner était une sorte d'énorme arriviste sans scrupules, un self-made man ne reculant devant rien. D'une structure beaucoup plus rudimentaire que celui de Welles, cet ouvrage fut extraordinaire parce qu'il jetait par-dessus bord la progression dramatique habituelle. Il tomba du ciel, comme parachuté. Tourné par William K. Howard, cinéaste un peu surfait qui, à plusieurs reprises se montra méritoire et qu'à tort l'on a perdu de vue, il eut pour scénariste un homme aussi astucieux qu'intelligent qui se rendit célèbre en réalisant des films humoristiques. Il se nommait Preston Sturges, qui même lorsqu'il se trouva derrière la caméra fut surtout un écrivain de cinéma, informé de la littérature romanesque de son temps. Précurseur par ingéniosité, il fut le novateur sensible qui savait d'où venait le vent et qui comprit qu'au premier degré le « flash-back » est un peu comme l'œuf de Colomb : il suffit d'y penser, et pour y penser, de ne pas chercher midi à quatorze heures. Ce qu'on fera de cette idée est affaire de création, on le verra par la suite. Toujours est-il que dans la production dite « commerciale » il fut le premier à l'avoir eue.

Très curieusement, il fallut la période de guerre pour voir réapparaître quelques films où le retour en arrière, considéré comme une opération de la mémoire involontaire agissante, faisait une sporadique réapparition. Les contraintes d'une guerre totale et d'une idéologie imposée eurent pour conséquence que la plupart des cinéastes s'enlisèrent dans le tout-venant. On chercha à s'en évader, entre autres par des renouvellements formels qui pouvaient s'accorder avec une éthique conventionnelle. Il se peut, d'ailleurs, que certains réalisateurs eurent vent de la surprenante révolution qu'Orson Welles avait opérée à Hollywood en 1941 avec *Citizen Kane*.

Toujours est-il que l'on vit en Europe deux films, tout au moins, qui dans la médiocrité générale passèrent pour originaux pendant un an ou deux et qui ne le furent pas tellement parce qu'ils appliquaient d'une façon très mécanique un langage érigé en système. Tous deux furent conçus en 1943. L'un naquit en Allemagne et s'intitula *Damals*, ce qui veut dire à peu près *En ce temps-là* ou *Naguère*. Interprété par la chanteuse Zarah Leander, réalisé par Rolf Hansen, l'héroïne y revivait certains épisodes de sa vie par le moyen de « flash-back ». En France, notre compatriote Albert Valentin, ancien sur-réaliste, mit en images un scénario écrit par Jacques Viot, qui avait déjà conçu peu avant le deuxième conflit mondial et selon le même principe *Le jour se lève*, ce chef-d'œuvre de Marcel Carné, dont le temps nous a appris qu'il n'était rien sans Jacques Prévert (mais cela est une autre histoire). Toujours est-il que Viot, bien servi par Carné-Prévert, sagement desservi par Valentin, fournit avec *Marie-Martine* un des rares ouvrages au-dessus du commun dont pût alors s'enorgueillir la production française (la révélation de Bresson, Clouzot et Becker étant un phénomène créateur qui ne nous concerne pas en la circons-

tance). Toujours est-il encore que dans le film allemand comme dans le français, le retour en arrière, utilisé comme le moderne succédané — adapté à une technique assouplie — du *Penseur* de Rodin dont nous parlions plus haut, faisait figure de nouveauté dans un contexte plutôt terne et délavé.

Bien entendu, ce fut le temps d'un soupir. Avec la Libération vint la révélation de *Citizen Kane*, qui balaya le reste. Sa perfection ne tenait pas tant dans l'utilisation en soi du « flash-back », que dans la manière de s'en servir. C'est ici que l'on commença à entrevoir que tout procédé de langage ne prend une valeur que par le style créateur particulier d'un cinéaste. Welles l'utilisa pour éclairer de diverses manières, tantôt divergentes, tantôt convergentes, la psychologie d'un personnage. Curieusement, il avait quelque peu bâti son scénario à la manière d'une enquête policière. Un journaliste, se trouvant devant un mystère dont le seul mot-clef était *Rosebud*, le nom d'un traîneau, remontait dans le temps et consultait diverses personnes qui avaient fréquenté Kane de très près, pour savoir ce qui avait motivé le comportement de cette imaginaire célébrité nationale dont le répondant réel était le magnat de la presse Hearst.

Ce film influença fortement, près de vingt ans après — et peu nous importe la part de préméditation, puisqu'il s'agit d'une œuvre profondément originale — le *Rashomon* de Kurosowa, en ce sens que divers personnages y ont également une vision différente d'un fait identique dont on cherche à connaître l'aspect véritable, et — ceci est par l'esprit un progrès sur Welles — sans que jamais on ne parvienne à reconstituer l'événement intégral, avec ses tenants et ses aboutissants, parce que, selon l'inspiration toute pirandélienne de cet ouvrage, chacun possède sa vérité. C'est, sans doute, ce qui se trouvait déjà quelque peu en genèse, encore que d'une façon plus rudimentaire, dans le propos de Welles. Pour s'en rendre compte, il faudrait projeter in extenso *Citizen Kane* aussi bien que *Rashomon*, dont chaque détail prend sa signification par rapport à l'ensemble, ce qui signifie que le retour en arrière a commencé à s'y intégrer d'une façon indissoluble et y fait partie d'un complexe assemblage auquel on peut cependant, à la rigueur, faire le reproche d'être un puzzle intellectuel ou une admirable fabrication de l'esprit plutôt que le fondement d'une démarche psychologique, cohérente quels que soient ses écarts.

Quoi qu'il en soit, ce sont là de grandes étapes dont il faut tenir compte et qui suscitent d'autant plus notre admiration que le « flash back », en tant que facile instrument servant à évoquer le passé, est devenu entretemps une sorte de lieu commun sans contenance réelle, ramené à l'emploi de simple fil conducteur. Il sert rarement la densité des films, la vérité psychologique, les possibilités de pénétration des démarches de l'âme à quoi nous allons arriver. Il est à présent un procédé passe-partout dont se sert le moindre tâcheron pour le récit le plus impersonnel et le plus banal. Depuis Welles, qui donna au retour en arrière ses lettres de noblesse, tout tient dans l'inspiration.

Examinons quelques extraits de films qui peuvent illustrer les progrès accomplis dans l'emploi du retour en arrière considéré comme une intervention du passé dans le présent. Nous avons laissé entrevoir que cet emploi, lorsqu'il se fait avec sensibilité, engage un film en son entier, parce qu'il est lié à l'épaisseur romanesque et à la coulée du temps. Forcément, un fragment trahit et ampute. De même qu'il serait périlleux d'isoler, à des fins anthologiques, un fragment de l'*Ulysse* de Joyce ou des derniers romans de Nathalie Sarraute, Butor et Robbe-Grillet, de même le choix de séquences accomplies arrachées aux films les plus exemplaires de ces vingt dernières années peut conduire à la confusion. Plus l'œuvre d'art est complexe, plus elle est un tout. Certes, nous voyons les qualités extraordinaires en un passage qui s'est fixé dans notre esprit plus qu'un autre. Sitôt que l'on isole cette séquence admirable de son contexte, on est déçu et l'on tombe dans le vide. La partie était intégrée à l'ensemble et par lui demeurerait inoubliable ou particulièrement significative.

Commençons ce bref panorama du *flash-back* par un exemple aujourd'hui strictement traditionnel, ce qui veut dire conventionnel et simpliste. C'est *Le diable au corps*, d'Autant-Lara. Un homme y pense à son passé, à l'instant où l'on conduit sa maîtresse au cimetière. Toute l'astuce du réalisateur consiste à montrer Gérard Philipe se promenant dans une maison vide et qui, au son du glas, se souvient. A intervalles réguliers, le son des cloches se déforme, se dégrade. En même temps l'image se trouble et s'enchaîne sur les souvenirs qui, à travers les retours au présent, se succèdent d'une façon strictement chronologique. Nous nous trouvons ici devant un retour en arrière scolaire, appliqué, mécanique, sans aucune nécessité psychologique ni dramatique. C'est, en fait, de l'esthétisme gratuit, une recherche de l'effet facile. Nous sommes en plein formalisme et certains étudiants nous font remarquer avec raison que, si l'on fait abstraction d'un certain nombre de progrès techniques, le procédé n'est fondamentalement pas différent de celui que l'on vit dans *Tib Minh* de Louis Feuillade (1919), où par ailleurs les transitions étaient sèches, et de celui, plus élaboré, qui fit un instant l'admiration dans *Extase* de Machaty (1932). Ainsi se confirme ce que disait Pingaud : le passé était toujours amené par un certain nombre de trucs, d'ordre auditif parfois dans le cinéma sonore. Autant-Lara spéculait supplémentairement sur des changements d'éclairage et des fondus enchaînés (par exemple : le miroir où apparaît la jeune femme se promenant dans la rue). Le tour, qui semblait assez raffiné en 1946, nous paraît plutôt grossier aujourd'hui.

Pourtant, si l'on veut juger des progrès accomplis par le cinéma et par le public, il n'est pas mauvais de citer la remarque d'un spectateur entendue en ce temps par Robert Wangermée : « Mais pourquoi est-ce qu'il (Gérard Philipe) fréquente toujours les enterrements ? » Le malheureux s'était perdu dans tous ces retours en arrière, pourtant bien systématiques et très sages. Un an plus tard, Gilbert Cohen-Séat nous disait : « J'ai rencontré un professeur

de philosophie extrêmement fin et subtil, qui allait rarement au cinéma. Je lui ai montré *Le diable au corps*. Il n'y a rien compris, à cause de ces va-et-vient. » Il y a une quinzaine d'années, des réactions de ce genre n'avaient rien d'exceptionnel. Une étudiante fait remarquer que lorsqu'on présenta sur la scène *Les mains sales* de Sartre, beaucoup de gens furent étonnés de voir la pièce commencer par la fin. A propos de théâtre, Robert Wangermée attire encore notre attention sur une pièce qui date d'avant la dernière guerre, *L'inconnue d'Arras*, d'Armand Salacrou, qui dérouta beaucoup de spectateurs et qui commence par un coup de revolver introduisant un énorme *flash-back* et qui finit à la seconde de l'assassinat que l'on voyait au début. Ce qui tend à prouver qu'il y a une constante interaction entre le cinéma et le théâtre ou le roman comme le démontrait déjà en 1933 le scénario que Sturges écrivit pour *Thomas Garner*. Cette évolution dont il serait assez vain de chercher ici les origines précises, remonte peut-être au futurisme italien. Peu importe, puisque l'action créatrice durable n'est pas la petite histoire littéraire ou cinématographique.

Dans *La Prison* de Ingmar Bergman, nous trouvons un exemple de mémoire volontaire. Un journaliste lit un reportage dont il est l'auteur, lecture sur laquelle il se concentre et dont il revit les détails, avec tout ce que cela peut comporter de fixe et de stratifié. Il s'agit d'une opération purement intellectuelle. C'est encore un artifice qui n'est pas d'une nécessité réelle, mais qui permet de nouer l'action dramatique. Il y a tout de même un progrès par rapport au *Diable au Corps*. Dans la structure de l'ouvrage, il faut tenir compte du fait que ce retour en arrière figure dans un pré-générique qui prend toute une bobine, ce qui est, pensons-nous, un cas à peu près unique dans l'histoire du cinéma. Il prépare le climat assez cérébral de ce qui va suivre et une thèse philosophique assez marquée. Si ce préambule n'est pas d'une nécessité profonde, il correspond tout au moins avec logique à un certain nombre d'impératifs de l'esprit tels qu'ils s'imposaient alors au réalisateur. C'est non sans intention que nous insistons sur ce Bergman-ci, précisément parce que par après cet auteur a toujours utilisé le *flash-back* dans un sens psychologique. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que toute l'introduction à *La Prison*, loin d'être hors de propos, reflète l'univers bergmanien. En témoignent l'apparition du professeur Paul sur un immense ciel gris tandis que l'on entend le vent et les cris des mouettes (qui correspondent chez l'auteur à l'annonce de quelque chose de néfaste et d'obscur), les évolutions de la caméra sur ses mains tandis qu'il tient des propos quelque peu déréglés sur l'homme, Dieu et le diable (la permanence des orateurs visionnaires, hérités de Shakespeare, est typique dans l'œuvre du cinéaste suédois); l'enchaînement des séquences par un rire se fondant dans un autre rire, le passage au passé par un travelling sur le visage de Thomas. Nous avons retenu aussi, pour l'intérêt de la coïncidence, pourtant relativement accessoire, les considérations du Professeur Thomas sur Hiroshima

qui bien qu'elles ne s'expriment pas dans la même perspective que Resnais, reflètent tout de même une obsession rigoureusement actuelle.

Dans *Vivre*, d'Akira Kurosawa, les jeux de la mémoire sont suscités de trois manières différentes. Au début, nous assistons au processus classique. Katanabe se souvient de son fils, tel qu'il fut enfant, par des raccords directs. Mais subitement intervient la mémoire involontaire, purement associative, lorsqu'une crosse de base-ball dont il se sert pour caler la porte pendant la nuit, lui rappelle les triomphes sportifs et les espoirs d'un adolescent gâté, qui depuis l'a déçu. Nous nous trouvons là devant un *flash-back* inattendu autant qu'émouvant. Une troisième forme de retour en arrière est inspirée au cinéaste par une tradition japonaise qui n'a rien d'étonnant en soi, mais qui est utilisée dans un sens expressif et dramatique visant à créer avant tout un certain climat. Katanabe est mort et il semble qu'il n'y ait rien à ajouter à ce qui précéda. Mais voici que naît, le saké aidant, une sorte d'effervescence verbale. Le souvenir du défunt est suscité au gré d'une conversation qui sert de moteur. Les esprits s'échauffent et chacun se souvient de quelque particularité concernant le disparu. Cela ne nous apprend sur lui rien de nouveau et il se peut que cette longue fin soit inutile, si l'on s'en rapporte aux structures dramatiques éprouvées. L'important est qu'en plus de détails purement matériels qui complètent le portrait de Katanabe, des gens réunis autour du portrait d'un mort en mangeant et en buvant nous révèlent leur état de conscience, ce qui nous met mal à l'aise; somme toute on retrouve d'une certaine façon, et dans un sens inversé, le procédé de *Citizen Kane*, qui cette fois nous renseigne moins sur le héros qu'il n'éclaire les survivants. La mentalité de ceux-ci, tandis que l'atmosphère s'anime, est mise en lumière par les *flashes* qui se rapportent à Katanabe. Il y a action du passé sur le présent, ce qui est, nous semble-t-il, assez neuf. L'on remarquera enfin que le dialogue a ici, par rapport aux retours en arrière, un rôle dynamique.

Dans *Les fraises sauvages* d'Ingmar Bergman, il y a deux espèces de *flash-back*. L'une est basée sur la confession suscitée par la conversation. Marianne dit au vieil Isaac qu'il est semblable à son mari. « Raconte », répond Isaac. La transition du présent au passé-récit est à la fois souple et simple. A l'instant où Isaac suscite les propos de Marianne, la caméra est braquée sur le visage de celle-ci. La surprise réside dans le contre-champ, qui se situe toujours à l'intérieur d'une voiture, mais qui au lieu de montrer le père montre le fils. Le retour au présent s'opère de la même manière, mais en sens inverse : la caméra s'éloigne du visage de Marianne (champ), et au lieu du fils montre le visage du père qui écoute. Alors que les deux cauchemars d'Isaac paraissent assez fabriqués — en ce sens que leur style expressionniste relève trop du théâtre — ce retour en arrière est d'un naturel admirable. Précisément, Isaac vient d'avoir un rêve tandis que sa bru conduit. Lorsqu'il se réveille, il parle à Marianne de ce rêve, et c'est l'égotisme qu'il révèle à cette occasion qui porte Marianne à

dire qu'il ressemble comme deux gouttes d'eau à son mari. C'est à partir de là que psychologiquement s'enchaîne le récit de Marianne, ce qui est d'une grande vérité intérieure. C'est, par ailleurs, la seule vision du film qui soit extérieure à la conscience du vieillard. Pour la première fois il laisse parler quelqu'un de sa propre existence et pour la première fois il s'y intéresse. Le caractère précis, non onirique de ce *flash back* s'inscrit en opposition à la composition un peu artificielle des rêves, auxquels nous reprochons seulement — malgré leur perfection en soi — de sentir le décor. On observera, enfin, que psychologiquement le récit de Mariane a été déclenché par une idée qui forme charnière : dans son rêve, Isaac a songé à la mort et le mari de Marianne, ce pourquoi elle s'était éloignée de lui pendant quelque temps, avait déclaré : « Je ne veux pas d'enfant, parce que je n'attends qu'une chose, c'est la mort. »

Toutefois, *Les fraises sauvages* comptent encore deux autres retours en arrière du type « rêverie », qui sont des projections dans le passé où le réel se mêle à l'imaginaire, et qui ont cette particularité que dans les années d'adolescence retrouvées Isaac demeure le vieillard d'aujourd'hui, invisible pour chacun hormis Sarah. Isaac est intentionnellement retourné sur les lieux où il vécut et sollicite les souvenirs à l'instant où toute sa vie est derrière lui. L'atmosphère du « coin des fraises des bois » resté identique à un demi-siècle de distance, déclenche alors une rêverie. Au monologue intérieur d'un homme solitaire s'enchaînent les voix, les sons, la lumière d'un passé transfiguré. Tout est lumineux d'une façon légèrement irréelle. L'idéalisation vient d'un imperceptible décalage avec le quotidien. La Sarah de jadis qui lui parle, c'est Isaac qui se juge. Et le retour au réel se fera par la voix de l'autre Sarah, la joyeuse autostopiste qui figure la génération contemporaine.

Il existe un exemplaire identique de *flash-back-rêverie* dans *Jeux d'été*, où de la même façon la ballerine va à la rencontre de son passé. Cette fois, c'est le journal d'un jeune homme mort au cours de leurs brèves amours qui suscite le retour sur les lieux. Ce journal, qu'elle porte sous le bras à l'instant où elle a une dispute avec son amant actuel, tombe sur le pavé d'un quai. Désespérée, elle regarde la rive qui se trouve de l'autre côté du lac, où elle connut un éphémère bonheur tourmenté. Elle prend le bateau qui l'y conduira et rencontre aussitôt un témoin de son passé en la personne d'un pasteur indifférent. Comme Pingaud le faisait remarquer à propos de cet ouvrage, Bergman crée avec maestria le climat moral qui prépare le retour en arrière, et ce à l'aide de nombreux détails remarquablement agencés : il fait gris; le ciel est bas et il y a du vent; les bouillonnements de l'eau; sur le navire, la caméra fixe des bouées, le pont vide, les bancs abandonnés, ce qui renforce l'impression de solitude; les nuages se font de plus en plus lourds lorsque l'héroïne débarque; elle est accueillie par le vent qui se gonfle, une espèce de pesanteur de la nature, le cri lugubre des mouettes; elle rencontre un second témoin de ses amours, la tante égoïste et incom-

préhensive du jeune homme, chargée de haine rétrospective et qui porte aujourd'hui un deuil écrasant; elle retrouve le pavillon abandonné au bord du lac et s'y installe parmi les objets poussiéreux. C'est alors que commence un monologue intérieur, que la caméra avance vers le visage de la jeune femme et que la lumière change pour devenir toute estivale et joyeuse. Le passé, comme dans *Les fraises sauvages*, est redevenu le présent remémoré, d'autant plus éclatant qu'il est revécu.

Ce que nous constatons dans l'un et l'autre film que nous venons d'évoquer, c'est que chez Bergman, à des rares exceptions près, le *flash-back* n'est jamais un truc qui sert à varier les structures dramatiques habituelles pour « désennuyer les spectateurs », comme disait une auditrice à propos du *Diable au corps*, mais une action du passé sur le présent en train de se faire. C'est donc pour des raisons psychologiques profondes que les personnages, mis en situation de crise, rejoignent les événements et comportements qui ont contribué, illusoirement ou véritablement, à faire d'eux ce qu'ils sont dans l'actuel. En fait, la vie continue et se nourrit de ce passé pour motiver les actes à venir. La fuite dans les souvenirs est de la sorte un stimulant, positif ou négatif, qui prépare l'avenir. Le grand progrès accompli par le cinéaste suédois est de rendre perceptible l'interpénétration en nous de toutes les périodes de l'existence qui se fondent en un seul flux. La méthode qu'il utilise est assez grossière en regard de celle que Resnais adopte dans *Hiroshima, mon amour*. Pourtant, l'étape est importante. *Ville portuaire*, du même réalisateur, en apporte également la preuve, même si cette forme de langage y demeure à un stade relativement primitif.

Un autre film capital de Bergman rend compte de ce que nous venons d'affirmer. L'action se passe presque entièrement dans un train et est d'une subtilité rare du fait que les *flashes-back*, pris dans un ordre non chronologique, sont non seulement des plongées dans le passé du couple qui éclairent le caractère du mari et de la femme, et les conduit de commun accord vers l'acceptation d'une sorte d'enfer existentiel, mais ils jettent également une lumière aiguë sur le comportement des personnes qu'ils connurent et dont on voit parallèlement la vie se poursuivre. A l'instant précis où le train entre en gare de Stockholm, deux progressions dramatiques menées de front par fragmentation dans le temps et l'espace, se rejoignent et arrivent à leur conclusion psychologique. L'ouvrage en question s'intitule *La soif*. Les retours en arrière y sont amenés par un véritable flot verbal, par une suite de discussions qui dès le départ donnent un sentiment pénétrant de déchirement et d'antagonisme dont il résulte un climat trouble que les actes viennent renforcer. Ruth est une jeune femme qui se réfugie dans le passé pour s'y trouver une justification. Elle parle sans arrêt, d'une façon agressive et provocante, comme elle boit, pour se griser, se rendre intéressante et escamoter ses problèmes, dans une soif réelle de tendresse et d'accomplissement. Paro-

les et images rétrospectives ont donc un dynamisme complémentaire. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de noter que Bergman a apporté une dimension supplémentaire au débat individuel en y opposant le passé collectif d'un peuple et sa misère, ce qu'il fait en montrant le reflet de villes en ruines dans les vitres du compartiment lorsque le train traverse une Allemagne dévastée (l'action se passe immédiatement après la défaite nazie).

Dans l'ensemble, les *flashes-back* éclairent d'une façon particulièrement incisive les actions et réactions de Ruth, femme excessivement privée à qui on a fait un gosse jadis et qu'un avortement a rendue stérile, qui de plus, est une ratée parce qu'elle n'a jamais réalisé ses ambitions de danseuse. Cas névrotique par excellence, que tout cinéaste américain eût illustré par de grossières allusions aux théories freudiennes. De plus, par rapport à *Hiroshima*, c'est sans doute le seul film qui ait cherché de la même manière à opposer des destins individuels à un destin collectif, ou du moins à faire intervenir celui-ci le temps d'un éclair : d'une part les victimes d'une névrose individuelle devenue psychose collective, d'autre part le coupage de cheveux en quatre de deux êtres qui ne sauraient vivre sans s'aimer en s'exécrant. La différence entre Bergman et Resnais, c'est que chez le premier il y a une fugace coexistence de deux thèmes, alors que chez le second ils s'interpénètrent, les désastres de la guerre se confondant avec un mouvement affectif probablement passager.

Ce film nous apprend, pour autant que nous l'ignorions, que les meilleurs retours en arrière sont ceux qui se rattachent à un ensemble absolument cohérent dont ils sont indissolubles. Bergman est très fort, parce que dans ses meilleurs ouvrages les *flashes-back* sont intimement liés au comportement psychologique d'êtres nullement faits d'une pièce, au contraire pleins de contradictions apparentes. Ses héros étant toujours ambigus, leurs souvenirs s'inscrivent en fonction de cette ambiguïté.

Une autre variété de *flash-back*, moins riche, se trouve dans *La vraie fin de la guerre*, de Jerszy Kawalerowicz. Au nombre de quatre, ils ont le mérite d'être purement subjectifs et le défaut, dû au parti-pris esthétique du réalisateur, de se compléter chronologiquement dans une gradation d'effets. Le personnage central est traumatisé, physiquement et moralement, par le séjour dans un camp de prisonniers nazi. Les retours au passé sont amenés par des chocs psycho-affectifs qu'engendrent des sons aigus ou vrillants (les miaulements de la radio ou les bruits de la rue), ou des bribes de conversation (par exemple : les invités qui au cours d'un bavardage rappellent qu'il fut bon danseur). Or, la cruauté des chefs de camp fut précisément de faire danser les prisonniers jusqu'à l'épuisement, et le héros en particulier au cours d'une partie fine où il finit, en s'effondrant, par tomber en se faisant une fracture du crâne. Tous les retours en arrière sont ramenés au personnage même, tournant sur lui-même en dansant. La caméra

prend sa place et se meut en un interminable mouvement giratoire, jusqu'au vertige. Bien qu'il y ait quelque chose de fabriqué et de cérébral dans cette conception du *flash-back*, on ne peut en dénier l'originalité, d'autant plus qu'il intervient sans doute à la faveur de perceptions sonores, mais qui n'ont leur effet que lorsque le personnage, muré en lui-même — il est seulement capable d'émettre des monosyllabes incohérents — éprouve une déception sentimentale. Il ne peut plus communiquer qu'avec sa femme et celle-ci agit de façon à intensifier sa solitude.

Dans ce même ordre d'idées — un traumatisme né des événements de la guerre — il convient de citer en passant le film expérimental *Jonas* d'Otmar Domnick. Jonas est dans la plus totale impossibilité de se montrer sociable. Il vit en solitaire dans la grande ville dont les apparences matérielles lui sont hostiles et il se sent comme un étranger dans la foule. Il en souffre et réagit à cette souffrance par des initiatives ou des comportements singuliers. Lorsqu'on tente de le sauver, il fuit. Dans le dernier tiers de l'ouvrage, un retour en arrière suscité par de menus détails vient éclairer la nuit psychique où le personnage s'est confiné. Le passé revenant à la conscience nous révèle que l'attitude de Jonas est déterminée par un souvenir de guerre : au front, dans un moment d'affolement, il a abandonné un ami et l'a ainsi voué à la mort. Depuis lors il s'anéantit dans une sorte d'anonymat larvaire. Un intérêt supplémentaire de cet ouvrage réside dans le fait que le *flash-back* vient s'insérer dans un ensemble de moyens stylistiques qui rendent cette névrose quasi palpable, parmi lesquels le monologue intérieur, des voix formant une sorte de commentaire scandé et une musique, tantôt concrète, tantôt électronique, qui s'inscrivent à la manière d'un contrepoint et créent une distanciation. Cette esthétique offre de nombreux points de comparaison, sinon de ressemblance, avec celle d'*Hiroshima*. Elle mériterait à l'occasion une étude approfondie.

Plus proche de la technique de Resnais se situe une brève séquence du *Sel de la terre*, de Herbert Biberman, où par une rapide succession de *flashes* s'établit une fusion entre le présent et le passé. C'est le passage où une petite fête (la « Mananina ») est entrecoupée de scènes qui montrent l'arrestation de l'ouvrier mexicain et l'accouchement de sa femme, ces divers événements se rejoignant dans une signification globale. Bien qu'aménée par un monologue intérieur dans un contexte néo-réaliste et utilisée à des fins purement narratives, la structure annonce quelque peu celle qu'on adopta avec d'infinis raffinements dans *Hiroshima*.

Nous ne pouvons pas terminer ce succinct panorama sans examiner *Mademoiselle Julie*, d'Alf Sjöberg. On y trouve d'abord le récit entrecoupé de Jean, qui a la forme d'une confession composée d'une succession de souvenirs d'enfance, engendrés cependant par le climat psychologique et proposés sous la forme d'une narration directe. Le dernier de ces retours en

arrière à ceci de particulier qu'il se termine dans le parc du château et qu'à l'instant où à l'arrière-plan Jean-enfant vient de disparaître, Jean-adulte en compagnie de Julie entre dans le champ en avant-plan. Ainsi se trouvent annoncés et préparés les *flashes-back* qui forment le récit-confession de Julie, et qui commencent par le même type de liaison entre le passé et le présent dans un plan identique, mais cette fois par des mouvements de caméra allant des personnages actuels vers ceux de jadis ou vice-versa, avec ou sans l'intermédiaire d'un objet inanimé. Progressivement ces liaisons deviennent plus rapides. On sent le passé et le présent de plus en plus proches dans l'univers mental des deux protagonistes, jusqu'au moment où, toute distance abolie, l'un et l'autre se rejoignent, coexistent : derrière Julie-adulte qui termine son récit, passent Julie-enfant et sa mère qui quittent la chambre.

Cette imbrication du réel vécu et d'événements revécus par la mémoire pour se fondre dans un temps identique, est évidemment très différente de celle que l'on voit dans *Hiroshima*, bien qu'elle soit née au départ d'une même conception. Cette différence vient de ceci, que la solution choisie par Resnais est essentiellement cinématographique, alors que celle de Sjöberg, tout cinéaste inventif qu'il soit, est d'ordre théâtral. Sjöberg pratique admirablement le cinéma, mais ne parvient jamais à oublier qu'il est en même temps homme de théâtre, en quoi il demeure sans doute inférieur à Bergman ou Visconti. Un an plus tard, Laszlo Benedek utilisa le même procédé dans *La mort d'un commis voyageur*, en s'inspirant à la fois des indications d'Arthur Miller et de la réalisation scénique proprement dite. Nous nous trouvons là devant une nouvelle illustration de ce que nous disions précédemment : il existe une constante interaction du cinéma et du théâtre, car il est certain que sans le cinéma, Miller n'eût pas songé au retour en arrière employé comme il l'a fait.

Par ailleurs, ce qui importe en la circonstance, c'est que Resnais a su se dégager de toute réminiscence de cet ordre, et cela parce que son souci était d'introduire l'univers verbal à l'écran selon une démarche sinon nouvelle du moins renouvelée avec une originalité et une sensibilité exceptionnelles.

Le contrepoint sono-visuel

En effet et encore une fois, *Hiroshima* n'est pas tombé du ciel. Si l'on en considère la forme, ce film est la résurrection — vivifiée, enrichie, menée à un haut degré de perfection — d'un langage ancien. Somme toute, malgré sa brève existence — si l'on met à part des techniques peu ou pas explorées telles que la couleur, l'écran large et le relief, où pratiquement tout le langage doit encore être inventé — le cinéma ne fait que renouveler sans cesse des tendances et des principes relativement anciens.

part les diverses péripéties qui entourent l'attaque du train par des bandits masqués et le chef de gare qui téléphone, tandis que d'autre part on assiste à l'affairement de la police et à la poursuite, jusqu'à l'instant où ils atteignent les malfaiteurs alors qu'ils sont sur le point de fuir avec le butin. Généralement les deux actions se rejoignent après une certaine tension entretenue avec soin. C'est un procédé classique qui est appliqué dans tous les films d'action et d'aventures. Il fut repris dans les genres les plus divers, même dans le mélodrame psychologique. Somme toute, il n'a jamais été abandonné, mais il est si bien entré dans les mœurs que plus aucun spectateur ne s'interroge sur son mécanisme, si bien qu'il passe inaperçu.

Vint ensuite le *montage expressif*, dont Lev Koulechov fut plus ou moins l'inventeur. Prenez trois plans identiques d'un comédien fixant l'espace devant lui d'un regard neutre. Vous les combinez tour à tour avec un plan montrant une table couverte de plats succulents, avec un plan montrant un berceau, avec un plan montrant un cercueil. Résultat : bien que l'expression du personnage n'ait pas changé, par association d'idées nous le voyons gourmand d'abord, attendri ensuite et enfin triste. C'est déjà plus subtil que le montage parallèle, dont l'effet est purement physique. C'est nous qui projetons nos sentiments dans ce que nous voyons.

Au stade suivant vint le *montage dialectique ou idéologique*, qu'Eisenstein conduisit à une grande perfection. Un exemple illustre est la séquence du *Cuirassé Potemkine*, où les canons tirent sur le palais gouvernemental d'Odessa, tandis qu'avant d'être pulvérisé on voit en trois plans un lion sculpté qui orne la porte d'entrée se dresser. La déduction qu'on en tire est très simple, mais c'est déjà une opération intellectuelle, qu'Eisenstein poussa plus loin dans le montage-attractions. Deux exemples réputés : lorsque dans *La grève* des ouvriers sont fusillés, il alterne les plans de cette séquence avec des images de bétail qu'on égorge à l'abattoir; lorsque dans *La ligne générale* le taureau s'accouple avec la génisse, l'on voit divers plans d'un feu d'artifice. On trouvera un autre exemple, d'ordre poétique, dans *Un chien andalou* de Luis Bunuel : une femme ouvre la porte de son appartement et se trouve sans transition sur une plage battue par le vent.

Parlant du montage de cette époque, soulignons qu'il existait déjà alors un contrepoint titres-images (donc littérature-images), forcément alternatif puisqu'il s'agissait de cinéma muet. Là encore, les réalisations d'Eisenstein sont significatives, puisque les titres — souvent fragmentés — et les images étaient montés dans des rapports de durée à une seconde près, d'une façon quasi musicale. Citons à ce propos la séquence du *Cuirassé Potemkine*, où les matelots ont été rassemblés sur le pont. Un des officiers dit une phrase qui défile, entrecoupée de nombreux plans-images, en trois parties : QUE CELUI - QUI EST COUPABLE - SORTE DES RANGS. Les exemples de cette sorte se comptent par centaines. Les titres ont aussi une fonction dynamique-visuelle par leur

Bernard Pingaud l'a dit et nous l'avons déjà rappelé, tout comme le roman le Septième Art a commencé par un discours direct, chronologique, très simple, très continu. Au temps du muet, dès le début, on a trouvé d'abord ingénument et souvent par hasard, une dimension supplémentaire par le moyen de procédés — ralenti, accéléré, surimpression, etc. — que l'on nomme *trucages* en langue vulgaire et *effets spéciaux* lorsqu'on veut se montrer averti, sans doute parce que le bon peuple, chaque fois qu'il ne comprend pas très bien, dit d'un air entendu : « C'est spécial ». Nous savons de la sorte, pour demeurer près de notre objet, que *Hiroshima* est « très spécial ».

Nombreux sont ceux qui furent bouleversés par la dialectique des images et par le contrepoint sons-images ou dialogue (monologue)-images, qu'ils prîrent pour des inventions rigoureusement inédites. Or, de quoi s'agit-il ? De l'application d'un procédé de langage très ancien — le montage — que beaucoup d'autres cinéphilés, plus expérimentés, croyaient relégué dans le rayon des phénomènes historiques ou auquel, plutôt, ils ne croyaient plus comme moyen de création et d'expression. Bien sûr, le montage n'avait pas cessé d'exister comme une technique d'assemblage des séquences-images et des séquences-sons déterminées préalablement par le découpage, mais vous savez comme nous que depuis la caméra-stylo d'Alexandre Astruc, depuis le plan-séquence cher à Alfred Hitchcock et dont *La corde* demeure sans doute l'exemple le plus accompli, depuis le champ en profondeur qu'Orson Welles redécouvrit et perfectionna au dernier degré dans *Citizen Kane*, on avait pris l'habitude de mépriser le montage et on le considérait comme dépassé. On disait : ce n'est plus de notre temps. Or, Resnais a simplement montré que le cinéma, comme tous les arts, est une perpétuelle résurgence. Il n'y a rien qui ne nous revienne tôt ou tard métamorphosé. De plus, on oublie vite et volontiers. On a la mémoire courte avec la courte vue qui en résulte.

Le montage fut le nerf du cinéma muet, son flux, sa vie. L'indifférence grandissante qu'on témoigna à son égard date somme toute de l'instant, aux environs de 1930, où l'on entrevit après quelques hésitations le triomphe définitif du cinéma parlant, tandis que l'on se mit à croire à une suprématie du dialogue qui mettrait fin, à bref délai, à toutes les tentatives de faire du montage sono-visuel un langage cohérent et accessible, comme le prétendaient cependant d'importants théoriciens, comme le démontrèrent d'autre part pendant quelque temps des cinéastes obstinés qui furent étouffés par la production commerciale.

Quelles sont, grosso modo, les grandes étapes du montage ? Il y eut au départ le *montage parallèle*, né un peu partout à la fois et surtout mis au point aux Etats-Unis. Le principe en est bien connu. Par exemple : on attaque un train; la police vient à la rescousse. Par alternance de plans on voit d'une

L'EXPRESSION DU SOUVENIR

Le choc seulement donnera la sensation voulue, celle qui amènera ultérieurement la création d'un nouveau contrepoint orchestral des tableaux visuels et auditifs (...).

De plus en plus, les sujets des films deviennent compliqués, de même que les problèmes qu'ils posent aux metteurs en scène. Les tentatives de les résoudre uniquement par les moyens visuels de la mise en scène conduisent ou bien à des problèmes insolubles, ou bien engendrent des mises en scène baroques voisines de la démente (...).

Le son traité comme un nouvel élément de mise en scène, comme un facteur indépendant de l'image visuelle, introduira nécessairement de nouveaux moyens d'une puissance inouïe pour exprimer et résoudre les problèmes les plus compliqués (...).

La méthode du contrepoint servant à la construction du film parlé non seulement n'affaiblira pas la portée internationale du cinéma, mais portera cet art à une hauteur et une puissance non encore atteintes (...).

L'on conviendra qu'il y a dans ce manifeste maint trait prémonitoire qui annonce textuellement *Hiroshima*. Somme toute, Resnais a poussé jusqu'à ses plus fructueuses conséquences une théorie visionnaire qu'Eisenstein lui-même abandonna pour choisir une autre esthétique non moins passionnante. Dans l'ensemble, tous les Russes, les uns un peu plus tôt et les autres un peu plus tard, ont abandonné ces principes, hormis Dziga-Vertov, comme le prouva encore en 1935 *Trois chants sur Lénine*. D'ailleurs, quel pays n'a pas suivi ce glissement progressif ? La prophétie d'Eisenstein se réalisa dans le monde entier. Si l'on ne fit plus du théâtre filmé comme dans les premières années trente, ce fut tout de même pendant de longues années un cinéma théâtralisé et réaliste, malgré une plus grande souplesse dans les mouvements de la caméra. Aujourd'hui, dans la plupart des films, nous n'en sommes pas quittes pour autant. Il suffit d'analyser avec quelque attention la production commerciale, quelles qu'en soient les astuces techniques. Et, bien sûr, il n'y a plus une production où l'on ne trouve un emploi généralement quelconque d'un contrepoint devenu aussi peu significatif que le montage. Nous sommes loin de la *discordance nette*, de la non-coïncidence, dont rêvait Eisenstein. Dans le cinéma de fiction, un des derniers à la respecter dans l'entre-deux-guerres fut René Clair (jusqu'en 1935 environ).

Toutefois, entretemps le flambeau avait déjà été repris dans un autre domaine, demeuré longtemps confidentiel parce que les foules s'y intéressèrent peu : par l'école documentariste anglaise. En effet, cette relève fut prise, dès la période 1931-1935, sous la direction de John Grierson et quelques autres, tels que Paul Rotha et Alberto Cavalcanti. Les membres de ce mouvement reprirent pour leur compte, en les repensant et en fonction du cinéma documentaire, tous les principes d'Eisenstein. Parmi les innombrables courts métrages qu'ils réalisèrent, il en est un qui mérite ici notre particulière attention, parce qu'il se pourrait que dans le cinéma parlant il fût le premier à combiner littérature et cinéma dans un sens contrapuntique.

disposition sur l'écran (dans le haut, au centre, dans le bas, à gauche ou à droite) et par l'importance ou le genre typographique des caractères. Si cette « littérature » cinématographique, conçue par le cinéaste en même temps que son découpage, en plus de son contenu très synthétique ne pouvait avoir qu'un rôle dynamique et plastique, étant données les circonstances techniques, elle est néanmoins un précurseur de celle, très élaborée, que Resnais peut se permettre aujourd'hui avec l'adjonction des voix. Ce cinéma-littérature primitif fut parfois poussé plus loin par d'autres. Ainsi, les rares titres qui figurent dans *L'aurore* de Murnau occupent dans le champ de l'écran les positions les plus diverses et se répètent parfois en grandissant ou en diminuant, ce qui était somme toute un appel à la parole et à ses intonations. Des réalisateurs moins méritoires, à des fins commerciales, reprirent le procédé pour leur compte, par exemple en faisant trembler les caractères ou en animant les titres pour exprimer l'épouvante ou obtenir un effet humoristique. Là, bien sûr, on était en pleine littérature populaire et nous citons seulement cette application comme une curiosité. Par ailleurs, la conception dynamique du montage images-titres, les titres devenant un élément moteur extrêmement important et intervenant en très grand nombre, fut élevée à la hauteur d'une véritable doctrine par Dziga-Vertov dans certaines applications des théories du *Ciné-œil*, entre autres d'une façon saisissante dans *Les Soviëts en marche*.

Avec l'avènement du cinéma parlant on entre dans le grand stade préparatoire au langage d'*Hiroshima*. A ce point de vue, la *Déclaration sur le film parlé*, manifeste que le 20 juillet 1928 rédigerent et signèrent en commun Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff, est d'une importance capitale. On en jugera par les extraits qui vont suivre.

Nous trouvons que le moment est propice pour publier une série de propositions fondamentales théoriques dont la nécessité est d'autant plus immédiate que, d'après ce que nous apprenons, on tente de fausser la signification et l'emploi de ce perfectionnement (le cinéma parlant) (...)

Occupons-nous d'abord de l'exploitation commerciale des films parlés, de ceux dans lesquels l'enregistrement du son se fera en imitant la nature, c'est-à-dire coïncidera d'une manière exacte avec le mouvement sur l'écran et créera une certaine *illusion* de gens en rumeur, d'objets bruyants, etc.

La première période ne nuira point au développement du nouvel art, mais la seconde période peut être effrayante quand, la pureté de la première impression émoussée, s'établira une époque de l'utilisation automatique de l'invention pour des drames « psychologiques » et autres représentations photographiées de l'ordre théâtral. Le son utilisé ainsi tuera la mise en scène. Toute addition de la parole à une scène filmée augmentera son importance propre au détriment de l'ensemble qui procède surtout par juxtaposition de scènes séparées.

Ce n'est que l'utilisation du son à la manière du contrepoint par rapport à la scène qui donnera de nouvelles possibilités pour le développement et le perfectionnement de la mise en scène.

Les premiers travaux expérimentaux du cinéma parlé doivent être dirigés vers une discordance nette avec les tableaux visuels.



« J'ai jamais le sang... »



Il s'agit de *Night mail*, que Harry Watt et Basil Wright réalisèrent en 1935. C'est un ouvrage très curieux dont l'objet est simple : montrer le transport nocturne du courrier par les chemins de fer anglais, les sacs postaux étant happés à chaque gare par un système de filet et de crochet. Tout le film était construit de telle sorte que s'y intégrait un poème de William Auden spécialement écrit dans ce but et qui s'inscrivait en contrepoint en même temps que la partition d'un compositeur alors peu connu et aujourd'hui célèbre : Benjamin Britten. Bien que l'on puisse faire le reproche aux cinéastes d'avoir utilisé le poème d'une façon trop scandée, en épousant le rythme du train sur les voies et le bruit de la locomotive, il s'agit certainement d'un jalon important, car c'est surtout le principe qu'il faut retenir.

Le montage sono-visuel contrapuntique survécut aussi ailleurs qu'en Angleterre. S'il fut condamné en Russie et en Allemagne parce que jugé trop formaliste, s'il laissa indifférents les pays latins et les Etats-Unis englués dans la théâtralisation, il conserva des adeptes en Hollande (pays marqué par les grands théoriciens soviétiques via Joris Ivens), en Suède, en Tchécoslovaquie et en général dans les régions influencées par les thèses très voisines de Bela Balazs. Le contrepoint conserva pour le reste, un peu partout et jusqu'à nos jours, de fervents partisans dans les milieux expérimentaux, sans parler de certains documentaristes indépendants. Il faut en chercher la raison dans le fait que les représentants de ces deux dernières catégories ne sont pas liés par l'anecdote et jouissent de ce fait d'une liberté qui leur permet d'explorer toutes les possibilités du montage, contrapuntique ou non.

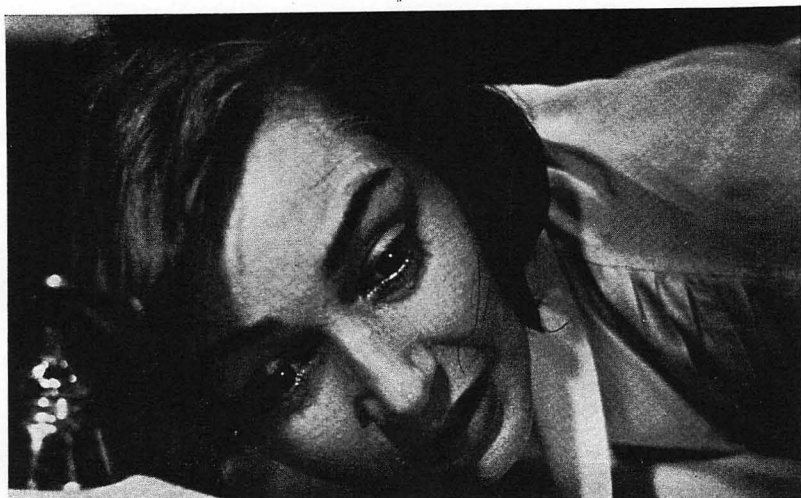
Celui-ci a très curieusement resurgi ces dernières années dans le cinéma de fiction, et cela dans les pays dits « en dégel ». En témoignèrent d'une façon très typique *Le professeur Hannibal* de Zoltan Fabri (Hongrie) et *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov (Russie), où les effets de montage se combinent de façon subtile avec des mouvements de caméra multiples et compliqués.

Il nous reste, à présent, à étudier quelques ouvrages qui d'une façon plus ou moins accomplie, annoncent *Hiroshima*, et pour commencer deux essais de Humphrey Jennings, docteur en philosophie et lettres qui s'éprit de photographie et ensuite de peinture. En sa qualité de peintre, il rejoignit le groupe surréaliste anglais et Paul Eluard lui consacra un très beau poème. Ces activités assez diverses ne l'empêchèrent pas de s'intéresser au cinéma et il y fut initié au sein de l'équipe de John Grierson. Il réalisa sept films, pour la plupart très intéressants, avant de se noyer accidentellement, fin 1950, en mer Egée, à l'instant d'en tourner un huitième. Jennings fut un excellent monteur. Nous insistons sur ce fait, car bien que nous ne sachions pas si son œuvre est connue de Resnais, celui-ci aussi est avant tout un monteur qui a porté cette technique au niveau de l'art.

Examinons *Listen to Britain* et *Diary for Timothy*. Ils sont, avec des moyens exclusivement cinématographiques, une synthèse de tous les apports

du réel — que celui-ci soit du premier ou du second degré — interprétés par la caméra et filtrés par le micro, organisés ensuite par le montage, qui établit une succession d'associations sono-visuelles à partir ou non d'un texte parlé. Ce texte, inexistant dans *Listen to Britain*, est conçu à la manière d'un journal dans *Diary for Timothy*, où il a une forme très simple — bien qu'assez « composée » — accessible à tous. N'oublions pas qu'il s'agit de deux ouvrages de circonstance et de stimulation nationale, car ce qu'on nomme habituellement la propagande s'y dissimule sous des idées et des sentiments qui la dépassent de très loin, ce qui explique que l'on n'y trouve aucune trace de vieillissement, bien que le premier date de 1941 et le second de 1945. Texte linéaire, disons-nous, qui se situe au-dessus des images et les entraîne sans peser sur elles. Les bruits, des bribes de conversation, des chants, des musiques, des émissions de la radio, etc. tantôt prolongent le commentaire « littéraire », tantôt le devancent. Le tout a été conçu à la manière d'une partition musicale dont les éléments sont organisés de telle façon que chacun d'eux en particulier n'a sa signification véritable que par rapport à l'ensemble et contribue à conduire organiquement le flux sono-visuel vers son aboutissement. Nous y retrouvons avec précision les principes défendus par Dziga Vertov et Paul Rotha, mais ce qui nous frappe surtout aujourd'hui, c'est qu'ils préfigurent avec une assez grande précision le contre-point tel que le pratique Resnais, c'est-à-dire dans un sens dialectique. C'est particulièrement saisissant dans *Diary for Timothy* où s'imbriquent du début jusqu'à la fin les événements domestiques et ceux de la guerre par le moyen d'une très subtile alchimie sons-images-commentaire. Il y a, selon des approches différentes, chez Jennings et Resnais une identique opposition et interaction entre la catastrophe collective et les destins individuels, traitées par l'Anglais dans un sens anecdotique et abstrait, par le Français dans un sens dramatique et intériorisé.

Certains de nos auditeurs imaginent qu'il y a peu de commun entre *Diary for Timothy* et *Hiroshima*, parce que le montage du premier est d'ordre documentaire et que celui du second est une fiction basée sur des structures psychologiques. C'est perdre de vue que les deux cinéastes conçoivent le montage comme une création. Nous voulons dire par là que le choix des éléments constitutifs est aussi rigoureux chez Jennings que chez Resnais. C'était déjà vrai pour Dziga Vertov, qui prétendait pourtant, au départ, que seule la matière brute de la vie, prise sur le vif dans la rue ou ailleurs, à la manière d'un reportage d'actualités, était valable. Or, que se passait-il ? Non seulement ce qu'il filmait, ou ce que d'autres tournaient en purs journalistes de la caméra, était déjà un choix dans le réel, mais dans la manière d'agencer ces documents, de les fragmenter, d'en rejeter des parties, de leur imprimer une signification et un rythme, s'établissait un nouveau choix. C'est là que le film devenait du Vertov, reconnaissable entre mille, et une œuvre d'art. D'un magma anonyme surgissait une sorte de poème, étroitement lié aux circonstances et pourtant



« Nous irons en Bavière, mon amour ! »



« Ce sont des caves très anciennes, tu disais ? »

d'un souffle lyrique évident. Ce choix, qui fait l'artiste, qu'il interprète le réel à l'aide de ce réel même ou compose une fiction dont les apparences tendent à rejoindre le réel pur, on le trouve aussi chez Jennings, qui écrivit en 1938 un texte très curieux dont voici quelques extraits :

La photographie — c'est-à-dire le moyen de dessiner à l'aide de la lumière — commença tout simplement comme une mécanisation du réalisme, et elle demeure le système idéal qui permet au peuple d'être peint par le peuple pour le peuple : maniement aisé, facile à reproduire en quantité, destiné à la grande circulation, sans oublier ceci, que les résultats en sont généralement considérés comme véridiques (« la caméra ne peut mentir »), et ainsi de suite. Mais intellectuellement, l'importance de la caméra réside de toute évidence dans le fait qu'elle participe au problème du choix — choix et faculté d'éviter le choix.

Dans ce texte, au mot « caméra » nous pouvons ajouter le terme « table de montage ». Voyant *Diary for Timothy*, nous demeurons à l'extérieur et par les vertus du montage dialectique et contrapuntique nous projetons un certain nombre d'idées et de pensées affectives sur le bébé qu'est ce Timothy à qui le journal est destiné. Dans le film de Resnais, c'est le monde extérieur — Hiroshima et Nevers — qui est projeté en nous par l'univers mental de l'héroïne et selon une nécessité intérieure qui échappe à notre contrôle, car c'est nous qui y sommes en quelque sorte aspirés. Toutefois, malgré les apparences, nous n'étions pas plus libres devant le premier film que devant le second, car un choix nous est imposé parmi une infinité d'autres choix possibles.

Si nous passons à présent au *Monde de Paul Delvaux* de Henri Storck, c'est pour plusieurs raisons, entre autres parce que c'est un film sur l'art et que dans son contrepoint assez simple intervient un commentaire dit sur ce mode incantatoire que beaucoup reprochent à Resnais d'avoir voulu dans *Hiroshima*. Souvenons-nous que Resnais débute précisément en qualité de cinéaste par des films sur l'art qui sont en fait des films d'animation à partir de documents fixes, par la combinaison de mouvements de caméra et d'effets de montage. Il suffira de citer *Van Gogh*, *Gauguin* et *Guernica* parmi les plus connus. Cette technique subsista en partie dans *Les statues meurent aussi* et *Nuit et brouillard*. Il en est resté beaucoup dans *Hiroshima* par la manière d'aborder le musée, les ruines, la ville japonaise vue comme extérieure aux personnages, les promenades mentales dans Nevers et même les personnages eux-mêmes.

Ceci dit, par quels aspects l'ouvrage de Storck peut-il nous intéresser. ? C'est qu'à notre connaissance il est la première tentative de réaliser par le moyen du cinéma une fusion de diverses disciplines artistiques, chaque apport gardant son caractère spécifique, mais orchestrés par le cinéaste et le scénariste. À la base il y a un peintre : Paul Delvaux. L'écrivain est intervenu en la personne de René Micha, dont la présence est invisible, bien qu'il ait écrit le scénario très élaboré qui nous donne son interprétation d'un univers singulier. C'est également lui qui amena la participation de Paul Eluard, qui dit le poème-commentaire qu'il a écrit pour le film. Enfin, la musique d'André Souris « joue » à proprement parler un rôle. Comme Resnais, Marguerite Duras et les deux



musiciens de *Hiroshima*, dans le présent essai l'apport de chacun demeure évident et pourtant devient complémentaire des autres et se fond en un ensemble indissoluble. De plus, le poème est fragmenté et Eluard le dit d'une manière irréaliste qui tient d'une part dans les intentions et d'autre part, cela n'est pas douteux, à une certaine tendance du poète à l'emphase mais qu'on a cherché à exploiter pour le mieux dans le sens désiré. Enfin, échappant à la raison raisonnante, comme il se devait pour un peintre visionnaire, l'on remarque le contrepoint constant qui s'établit entre les images d'une part, le poème et la musique d'autre part.

Un auditeur nous fait remarquer ici que ce film mérite aussi l'attention par « une certaine façon de choisir au sein d'une réalité assez grande qui est une toile des éléments qui en intensifieront la vision, de même qu'à Nevers Resnais choisit des détails dont l'ensemble est tout autre chose que la véritable Nevers, si bien qu'il semble que la toile n'est pas du tout filmée pour nous montrer la planète même, mais quelque chose qui est caché dans le scénario. » Cette réflexion, qui nous paraît pertinente, nous incite à penser que le contrepoint a pour effet de nous confronter avec un rêve éveillé qui est en dehors de nous (il y a là une tentative de distanciation) et qui veut rendre perceptible la voix du silence, à quoi contribue peut-être, plus qu'on ne le pense, l'emphase même d'Eluard.

Ce silence, c'est aussi ce qu'on trouve un peu dans *Hiroshima*, ou du moins une immobilité qui est un silence visuel. A ce propos, nous revenons un instant à ce que nous disions en parlant de Resnais et l'animation du film sur l'art. Il nous semble que dans *Hiroshima*, il y a une sorte de fixité au départ et c'est à partir d'elle que Resnais se met en mouvement par des travellings ou des panoramiques. En nous le passé est figé ou s'entoure de silencieuse lenteur. Les jeux de la mémoire forment aussi un rêve éveillé.

Enfin, pour ce qui concerne la voix incantatoire d'Eluard dans le film de Storck, nous tenons encore à souligner ce que René Micha disait à ce propos : on a demandé au poète d'être son propre interprète parce que André Souris a considéré sa voix comme un moyen musical, comme un instrument. De ce point de vue, le film est bâti comme un opéra et la voix est un instrument parmi les autres.

Nous ne pouvons pas quitter les précurseurs de Resnais sans aborder brièvement *La Pointe Courte* d'Agnès Varda. Si dans le sens de la pénétration et de la richesse Resnais peut être considéré comme le premier romancier de l'écran, Agnès Varda en fut dès 1955 la première romancière. Elle débuta en tournant selon une formule coopérative et avec des moyens dérisoires ce film imparfait et pourtant révolutionnaire. Il se caractérise tout d'abord par une double action, dont les épisodes alternés ont environ une bobine de longueur chaque fois, et qui finissent par se rejoindre, par se mêler sans se confondre. Le parti-pris narratif réside dans le développement de deux histoires sans com-



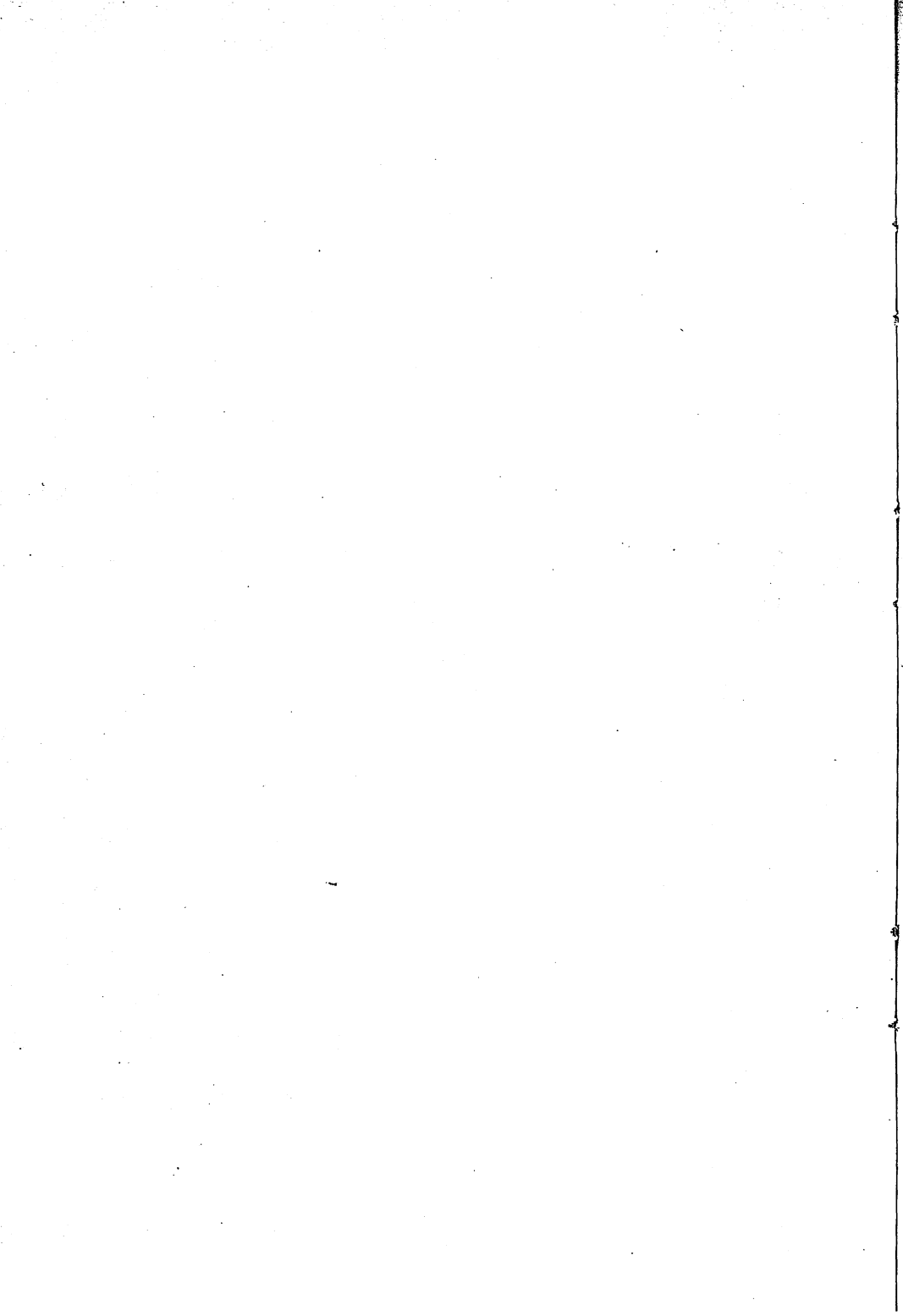
« Regarde comme je t'oublie »

mune mesure et situées à des niveaux distincts, dont l'une concerne un couple qui était sur le point de se séparer et qui cherche à se retrouver, dont l'autre évoque la vie des pêcheurs de Sète qui est la ville natale du mari et où se situe le débat des conjoints. Correspondant à cette double narration, Varda a choisi un double style, l'un unanimiste et néo-réaliste, axé sur l'aspect social de l'existence telle que la mènent les habitants du quartier de la Pointe Courte, l'autre d'une netteté d'épure, d'une précision toute intellectuelle, cernant le couple uniquement replié sur le conflit sentimental qui l'occupe, se mouvant en marge des autres, s'expliquant, échangeant ses déceptions en des paroles cruelles, prenant un nouveau départ sur des données hypothétiques. Dans les séquences qui le concernent, le dialogue — contrairement aux bribes de phrases quotidiennes que s'adressent les autochtones du lieu — est serré et volontairement irréaliste dans les termes aussi bien que dans la façon de le dire. Il s'agit plutôt de deux longs monologues interrompus tantôt par l'un tantôt par l'autre des interlocuteurs. Ils sont dits sur un ton qui anticipe d'une façon incontestable sur le débit incantatoire et la structure « littéraire » du dialogue que l'on entend dans *Hiroshima*. D'ailleurs, Resnais ne dissimule pas que l'œuvre de Varda lui a fait une profonde impression et a suscité en lui une foule de réflexions d'ordre esthétique. Dans *La Pointe Courte*, cette déclaration est aussi concertée que l'hiératisme des attitudes, la géométrie des cadrages, le choix des angles, les effets face-profil. Enfin, le film se présente comme une véritable construction musicale, comme « une suite de variations sur un thème donné » ainsi que son réalisateur l'a déclaré à diverses reprises.

Nous terminerons là-dessus. Nous pensons qu'il était bon de suggérer ainsi à grands traits quelques apports qui ont enrichi avec le temps le langage cinématographique et dont, consciemment ou non, *Hiroshima* donne une synthèse accomplie.

« HIROSHIMA, MON AMOUR »

ET SES AUTEURS



ENTRETIEN AVEC ALAIN RESNAIS

Le 7 janvier 1960, Alain Resnais était reçu par le Séminaire du Film et Cinéma qui avait entrepris l'étude de son film et répondait aux questions des participants avec la gentillesse souriante et la simplicité qui font désormais partie de sa légende. Nous avons tenu à garder à cet entretien — enregistré sur magnétophone — la fraîcheur de la chose parlée et la spontanéité de la conversation à bâtons rompus.

X... — Est-il exact que vous avez tourné ce film en six semaines au Japon ?
RESNAIS. — Oui, ce qui n'est pas très rapide. C'est une moyenne.

X... — Combien de temps avez-vous séjourné au Japon avant de commencer à tourner ?

RESNAIS. — J'ai passé quarante-huit heures à Hiroshima. Ce qui est très drôle ! Je me suis lancé dans une entreprise un peu absurde : j'en ai été très conscient quand je me suis trouvé, vingt-quatre heures après mon arrivée au Japon, tout seul dans les rues, à trois heures du matin, pour voir comment c'était. Il ne s'agissait pas tellement de voir comment était Hiroshima, mais de savoir si Hiroshima correspondait à ce qu'on en avait écrit. En préparant le film, on envoyait des lettres de Paris demandant : « Y a-t-il des fleurs à Hiroshima ? ». Le comique, c'est les réponses qui nous venaient de Tokyo : « On ne peut pas savoir ! » Ceci montre d'ailleurs combien les impressions peuvent être différentes. Le genre d'inquiétude que nous pouvions avoir, c'était par exemple : y a-t-il des cafés ? J'avais interrogé Huguette Marceau, la femme de Marcel Marceau, qui a séjourné deux mois au Japon : « Le Japon est merveilleux, disait-elle, les Japonais ont un grand sens de la mort ! » Tout cela est bien, mais est-ce qu'ils mangent ? Y a-t-il des endroits où ils se réunissent devant des tables ? Quand on voit surtout des films japonais en costumes, on n'est pas très certain de la manière dont c'est là-bas. Y a-t-il des bistros ? Y a-t-il des bars ? — « Ah ! non, jamais, ça n'existe pas ! ». Au contraire, quand je suis arrivé, j'ai vu qu'il n'y avait que cela. C'est une spécialité du Japon. Tout Tokyo, tout le Japon est couvert de bars, extrêmement soignés, auxquels les Japonais attachent beaucoup d'importance, si on en juge par l'éclairage, le confort. Ils s'y retrouvent sans doute très longuement.

X... — Avant de partir, saviez-vous quelles images vous mettriez en rapport avec le texte ? Aviez-vous déjà des projets précis ?

RESNAIS. — Avant de partir, non, puisque je ne savais pas comment c'était là-bas. Quarante-huit heures après y être arrivé, oui. Je n'ai pratiquement rien changé au texte de Duras à partir du moment où j'ai été là-bas. D'ailleurs il n'y avait pas moyen. On a échangé quelques lettres, j'ai demandé certaines répliques, mais le courrier n'arrivait pas, il fallait six à sept jours pour qu'une lettre parte et revienne... Il y a bien entendu des choses qui ont été élaborées sur place.

X... — Dans les quelques séances que nous avons consacrées à l'étude de votre film, nous nous sommes demandé s'il était possible de dégager une sorte de syntaxe, de grammaire que vous appliqueriez. Je crois plus simple de vous poser directement la question, et de vous demander si c'est un genre de problème que vous résolvez méthodiquement ou intuitivement ?

RESNAIS. — Uniquement intuitivement.

X... — Lorsque vous décidez d'enchaîner un plan à un autre ?

RESNAIS. — C'est parce que j'en ai envie. Il n'y a pas de raisonnement avant.

X... — Et a posteriori, vous n'essayez pas non plus de modifier ?

RESNAIS. — Si lorsque c'est fait j'arrive à trouver une bonne raison de l'avoir fait, je le garde. Si je ne trouve aucune raison, je l'enlève.

X... — Vous ne dégagez pas vous-même de règle générale, ou de semblant de règle générale ?

RESNAIS. — Ah ! non. J'aimerais bien !

X... — Vous n'avez rien retiré des cours que vous avez suivi à l'I.D.H.E.C. ?

RESNAIS. — Je suis en effet passé par l'I.D.H.E.C.... J'aurais voulu être comédien, je ne m'en cache pas. Je n'étais pas bon, je n'arrivais pas à contrôler ce que je faisais. C'est affreux de ne pas savoir exactement, de ne pas pouvoir raisonner le métier de comédien... Donc, j'ai abandonné et je me suis dit en revanche : dans le cinéma je resterai quand même dans le métier. Alors je suis entré à l'I.D.H.E.C., mais comme monteur. Au bout d'un an, on n'avait toujours pas touché la moindre bobine de pellicule. Ce n'est pas de leur faute : ils ont voulu ouvrir l'I.D.H.E.C. un an ou deux avant que ce soit prêt parce qu'ils voulaient marquer le coup vis-à-vis du gouvernement. Il y avait des surveillants, des colles ; des lignes, des interrogations préparatoires... J'ai senti qu'on allait me mettre à la porte et je suis parti. Ça s'arrête là.

A l'I.D.H.E.C. j'ai beaucoup appris, par exemple sur le plan de l'histoire de l'art. Et puis, quand même, il y a eu Grémillon, qui est venu faire une conférence et qui nous a parlé à l'entracte de la règle des champs-contre champs. Je crois qu'en effet il n'y a eu que ces dix minutes-là. Mais c'était la première année. A l'époque actuelle, c'est autrement. On ne peut pas du tout en tirer une conclusion sur l'I.D.H.E.C.

X... — Vous dites que vous travaillez intuitivement. Je voudrais savoir jusqu'où cela va, en prenant un exemple concret. Ce plan dans la gare qui est un travelling arrière sur le visage d'Emmanuelle Riva immédiatement suivi d'un travelling avant dans Nevers, accouplement qui pourrait paraître peu orthodoxe et qui néanmoins, grâce à sa fluidité, donne une impression extraordinaire, est-il prévu au découpage ?

RESNAIS. — Non, ce n'est pas au découpage. C'est au montage. Mais il a été tourné à Nevers pour cela.

X... — Il y a une différence de lumière entre les images de Nevers et celles d'Hiroshima. Il y a une certaine grisaille dans toutes les images de Nevers, est-ce dû à vous-même ou à l'opérateur ?

RESNAIS. — Nous y avons travaillé ensemble. Je lui ai proposé d'utiliser des objectifs à long foyer, comme une espèce de téléobjectif qui rapproche énormément les fonds et les personnages, pour donner cette impression de souvenir.

X... — En fait, pour vous, le travail créateur d'un film se fait-il au moment où on écrit les idées sur le papier, ou plutôt par une espèce d'improvisation au moment du tournage ?

RESNAIS. — Il y a cinquante pour cent prévus, mais il faut aussi profiter des circonstances. Ce qu'on apporte sur papier est terriblement sec, mais la préparation est nécessaire. Il est très mauvais, surtout pour les comédiens, d'être obligé d'attendre un temps indéfini entre les plans.

X... — La technique cinématographique vous embarrasse-t-elle parfois ?

Le cinéma est-il vraiment le mode d'expression que vous avez choisi ?
Personnellement, il me semble que je vous verrais plutôt romancier ou poète.

RESNAIS. — Je crois que je serais plus à l'aise en peinture, si je savais peindre. Mais le roman, surtout pas. Les règles de grammaire, c'est infiniment plus compliqué que les règles de cinéma.

X... — Ces règles ne vous embarrassent pratiquement pas !

RESNAIS. — Si, elles m'embarrassent. Surtout parce que je voudrais en trouver de nouvelles. Ce qui m'ennuie, c'est l'impression de toujours faire des plans qu'on connaît. J'aimerais trouver d'autres plans, ce serait bien agréable. On a parfois l'impression que tout a déjà été fait. Quand on pense plans, c'est terrifiant. Mais si on pense séquence, cela peut s'arranger. J'ai l'impression que Bresson a dit d'excellentes choses dans une récente interview, sur le film qui était un assemblage de rythmes et de lignes qui se croisent de séquence en séquence, et non pas à l'intérieur du plan. Si on ne s'occupe que du plan, on fait un tableau, c'est affreux. Mais si on commence à penser séquence, à faire un plan par rapport au cinquième plan qui va venir par derrière, alors cela devient intéressant. C'est ce qui per-

met à un film comme *Pickpocket*, dont l'image peut paraître banale, d'être en fin de compte d'une formidable subtilité.

X... — Les actualités reconstituées qui passent dans *Hiroshima*, où les avez-vous trouvées ?

RESNAIS. — Il y a des extraits d'actualités, et il y a des extraits de films. Cela m'intéressait beaucoup de faire une espèce de citation. C'est tiré du film « Hiroshima ».

X... — Sur le plan technique, avez-vous eu des difficultés pour *Hiroshima* ?

RESNAIS. — Au Japon, j'ai eu très peur. C'était très impressionnant de partir là-bas sans connaître l'opérateur. D'après le devis, je ne pouvais emmener qu'une personne avec moi. J'avais le choix entre un opérateur et une script. J'ai hésité, puis j'ai préféré la script, parce qu'un opérateur tout seul, sans son cadreur, sans son pointeur, sans son équipe d'électriciens, avec une équipe étrangère, je crois que c'est une chose sans issue. Il m'a paru intéressant de jouer le jeu avec les Japonais, en profitant des éclairages japonais, des équipes japonaises, de manière à remplacer un pittoresque dans les objets, dans les décors, par le leur. On a commencé par me montrer différents films pour choisir un opérateur. Quand j'ai choisi, on m'a dit : « Ne prenez pas celui-là, c'est la plus grande brute du Japon. Il est terrifiant... C'est un général ! » J'ai passé alors une très mauvaise nuit. Et j'ai vu arriver un homme qui ressemblait un peu à Charlie Chaplin, qui a lu le scénario, et qui tout de suite a vu un rapport avec l'Orphée de Cocteau, ce qui en fin de compte me faisait plaisir. C'est d'ailleurs grâce à l'Orphée de Cocteau qu'on est arrivé à une compréhension. C'est un film qu'il connaissait très bien, que beaucoup de Japonais connaissent très bien. C'était un point de contact un peu émouvant. Et il n'y a pas eu une seule fois la moindre discussion.

X... — Et sur le plan esthétique ?

RESNAIS. — Jamais. Je crois que les Japonais, ça les amusait beaucoup cette histoire-là : voir un Français complètement paumé au milieu de trente-deux Japonais. On passait son temps à sourire, à être gentil.

X... — Dans quelle mesure donnez-vous dans vos films de l'importance à la musique ?

RESNAIS. — Dans un film, pour moi, le texte est très important, l'image est très importante, la musique est très importante. L'essentiel est que tout cela arrive à une espèce de rencontre, de balancement. Parfois, dans mes films, les trois se rencontrent et je suis très sensible à la cacophonie que cela produit. Je ne pourrais pas concevoir un film sans musique. Souvent, en tournant, je sais d'avance, j'imagine d'avance quelle espèce de rythme musical il y aura à tel moment de la mise en scène. Je ne suis pas musicien, je ne sais pas écrire de partition, mais si je pouvais, j'aimerais bien.

X... — Avez-vous choisi Fusco en partie à cause des films d'Antonioni que vous admirez beaucoup ?

RESNAIS. — C'est tout le contraire. J'ai pensé à Fusco depuis le début, mais je ne voulais pas le prendre, parce que justement j'avais l'impression que c'était malhonnête vis-à-vis d'Antonioni : puisqu'un tel est bien, on prend un petit morceau de ce qu'il a fait, et du coup on se l'achète. J'ai essayé beaucoup de solutions, et ce n'est qu'en dernière minute que j'en suis revenu à Fusco, et je suis très content de sa collaboration.

X... — Comment procédez-vous avec le compositeur ? Jusqu'où va ce que vous lui imposez ? Lui demandez-vous de mettre la musique à tel endroit et pas à d'autres ? Ou bien lui demandez-vous une proposition et allez-vous jusqu'à lui indiquer un tempo, un instrument ou un coloris ?

RESNAIS. — Je demande tout cela. Je demande les endroits, les points de rencontre. Je demande certains synchronismes. Je suggère en effet certains rythmes, mais je n'impose rien du tout. Tout se passe dans une discussion très libre avec le musicien. Enfin je lui demande de m'apporter toutes ses suggestions personnelles.

X... — Dans *Hiroshima*, la musique que vous avez demandée s'adapte-t-elle par des raisons particulières à certains types de séquence ? Par exemple ce qui se passe à Hiroshima reçoit un certain type de musique, ce qui se passe à Nevers un autre type et ainsi de suite. Ou bien est-ce moins précis ?

RESNAIS. — Non, ça suit les sentiments. Jamais un décor, un lieu, mais des sentiments. Les thèmes sont sur les sentiments des personnages : il y a par exemple le thème de l'oubli. Mais jamais la musique n'est construite sur une action dramatique.

X... — Aimerez-vous tourner des films en couleur ? Est-ce dans la ligne de votre esthétique ?

RESNAIS. — Je ne sais pas si j'ai une esthétique. Pour moi, le cinéma, à l'origine, quand on l'invente, il est sûrement sonore, parlant et en couleurs. Si on cherche des effets spéciaux, on peut prendre le noir et le blanc. Pour *Hiroshima*, il valait mieux que ce soit en noir et blanc. Pour être honnête, je dois dire que j'ai eu une autre raison de ne pas le faire en couleurs : le budget, et la rapidité de travail.

X... — Préférez-vous tourner avec des professionnels, ou bien avec des gens qui n'ont pas l'habitude de faire du cinéma ?

RESNAIS. — Un scénariste non professionnel, ça me plaît bien. Par contre, pour les comédiens, je ne sais pas ce que j'aurais fait si je n'avais pas eu des professionnels ! Ce qui m'intéresse, c'est d'avoir des comédiens qui connaissent au maximum leur métier. Je ne suis pas du tout attiré par des non professionnels. Pour *Hiroshima*, le cas était compliqué : je voulais à la fois une comédienne qui sache transposer, enfin lyrique, et je voulais

un visage qui ne soit pas connu. Pour Emmanuelle Riva, cela s'est très bien rencontré : elle était connue au théâtre, mais pour le cinéma, c'était un visage neuf.

X... — Le Japonais était très connu dans le cinéma japonais ?

RESNAIS. — Mais il était inconnu en France.

X... — On nous a dit qu'il ne connaissait pas le français. Cela ne vous a pas gêné de faire tourner un acteur qui ne comprenait pas ce qu'il disait ?

RESNAIS. — C'est lui que cela a dû gêner. Bien entendu il fallait expliquer une première fois à Riva et faire traduire la même chose à Okada. On avait l'impression de perdre du temps.

X... — Comment dirigez-vous les acteurs ? Les laissez-vous aller, comme certains metteurs en scène, ou vérifiez-vous minutieusement chaque geste, chaque intonation ?

RESNAIS. — Je peux difficilement parler de méthode sur un passé aussi court. Ce qui m'intéresse, c'est que l'acteur soit le plus à l'aise possible. J'ai un grand respect, un grand amour de l'acteur. Il a un métier très difficile, très délicat, on lui demande énormément. S'il pleut, on ne tourne pas, si l'acteur est malade, on tourne quand même ! Pour moi, la première chose est de leur éviter le plus possible les contrariétés. J'aime par ailleurs qu'ils sachent parfaitement leur texte. J'aime aussi qu'ils sachent parfaitement leur mise place : la place, les gestes, les endroits, par rapport au cadre. Une fois que tout cela est bien au point, j'essaie une première prise en donnant juste un sentiment, en laissant le maximum de liberté. À partir de cette première prise, on peut modifier des choses, ajouter, enlever... mais j'essaye toujours de préserver une première prise très fraîche, de ne pas faire une chose préfabriquée.

X... — On s'est beaucoup interrogé sur la morale sous-jacente de votre film. La discussion portait souvent sur la question de savoir si les amants d'*Hiroshima* se séparaient parce qu'ils étaient installés, chacun de leur côté, dans une vie qui moralement avait son prix pour eux, ou parce qu'à un certain niveau l'amour, la passion est impossible à vivre et se détruit d'elle-même ?

RESNAIS. — Je ne sais si l'on peut tirer une morale, si les auteurs ont eu envie de mettre une morale d'avance dans le film : je puis difficilement vous répondre là-dessus. Je pense que l'homme et la femme vont se séparer, cela va peut-être encore durer quatre ou cinq jours. Je pense que si cette passion a eu cette force, c'était aussi par les circonstances, par le fait que la femme partait le lendemain, qu'elle se trouvait dans un état de liberté, et dans une conscience de la mort qui vous entoure à Hiroshima et qui, pour un Européen est une chose extrêmement sensible. Il est certain qu'on y pense tout le temps. Cela provoque aussi cette espèce de nuit. Evidem-

ment, il est très probable qu'au bout de cinq à six jours les choses vont se tasser. C'est assez atroce à dire, mais en fin c'est vraisemblable. Ce qui est important, et c'est en cela que le film est assez optimiste, c'est que cet amour a existé — cela, c'est positif — et qu'elle va se trouver transformée par cette rencontre, et que ce n'est plus la même femme qui rentrera en France.

X... — Vous dites que cela va se tasser. C'est votre point de vue !

RESNAIS. — Il y a le problème du coup de foudre. Est-ce qu'on peut se refuser au coup de foudre qui est quand même quelque chose de passionnant parce qu'on sait qu'au bout de huit jours ce sera une chose absolument différente, qui n'aura plus les mêmes racines ? Ce n'est pas parce qu'il a sa femme et qu'elle retourne vers ses enfants qu'ils se séparent. Personnellement, je ne vois aucune notion moralisante de ce genre. Peut-être Marguerite Duras vous dirait-elle quelque chose de différent ? Mais je ne crois pas.

X... — De l'extérieur, il n'est pas difficile de penser que cette passion liée aux circonstances, ne va pas résister au temps. Mais d'où leur vient à eux cette conscience, cette lucidité. Pourquoi n'essaient-ils pas de continuer ?

RESNAIS. — Mais ils vont essayer ! Moi, je vous donne mon opinion, que ça ne va pas coller...

X... — Ah ! elle reste ?

RESNAIS. — Elle reste encore une huitaine de jours à mon avis.

X... — Ah, elle reste !

RESNAIS. — A mon avis...

X... — Et l'avion ?

RESNAIS. — Elle l'a raté, l'aube est arrivée. Je ne vous le dis pas comme une espèce de décision, car alors je l'aurais indiqué dans le film. Cela me plaît assez que ce soit un peu ambigu. De toutes façons, le premier avion, à mon avis, est raté. La séparation a-t-elle lieu à cinq heures de l'après-midi le lendemain, ou cinq ou six jours après, je n'en sais rien. Il y a eu tellement de circonstances anormales pour que cette rencontre ait lieu que je ne le crois pas pouvoir résister au temps.

X... — De quoi est parti cet amour ? Dans le film, on entre de plain-pied dans l'amour accompli !

RESNAIS. — L'amour avec le Japonais ? La rencontre a lieu dans un café le soir. Tout à coup ça arrive, on se retrouve avec une femme, et justement on reprend goût à l'amour. Cela dure un jour, huit jours, un mois... Tout à coup on redécouvre que c'est une chose formidable. Quant à la femme, elle a tout à coup retrouvé un équivalent à ce qu'elle avait connu à Nevers.

X... — Il me semble qu'il y a une série de films au Japon pour lesquels l'amour est moyen de connaissance. Dans quelle mesure le Japonais n'était-il pas quelqu'un qui souhaitait connaître ?

RESNAIS. — Je ne sais pas si c'est la mentalité japonaise, mais en tout cas ce qui me paraît intéressant dans l'amour, c'est cette faculté de connaissance, d'approfondissement de la connaissance. Ce Japonais, c'est vrai pour lui, mais n'oubliez pas que c'est un Japonais extrêmement tourné vers l'Occident. Ni Marguerite Duras ni moi n'avons connaissance de l'âme japonaise. Ce serait prétentieux de notre part de vouloir « peindre le caractère japonais » !

X... — Vous avez dit que vous n'avez pas cherché à faire un film à thèse. En analysant le film, on pourrait cependant trouver plusieurs idées morales précises qui s'en dégagent. Y a-t-il chez vous conscience d'introduire certaines idées qui attaquent la morale courante ?

RESNAIS. — S'il y a une morale au film, elle doit être implicite. Ce n'est pas un film à thèse, c'est un film de sentiment.

X... — Un film à thèmes.

RESNAIS. — Oui, à thèmes. Je ne sais s'il y a une morale dans un film de fiction. On peut l'avoir dans un documentaire. Dans un film de fiction, on est de toute manière terriblement happé par les personnages. Ne croyez pas que Marguerite Duras pourrait faire dire à la Française et au Japonais des choses qu'ils ne voulaient pas dire !

X... — Il paraît que vous seriez obsédé par l'oubli. J'aimerais vous entendre parler de cette obsession, si obsession il y a. Certains voient comme thème central d'*Hiroshima* une sorte de méditation sur le drame de l'oubli, l'oubli de l'amour qui se tue et qui se perd dans les possibilités qu'a un homme de se souvenir et d'oublier.

RESNAIS. — Toute mon œuvre tournerait autour de cela ? Cela me surprend un peu ! C'est bien possible. En tous cas, c'est tout à fait indépendant de ma volonté et de ma conscience. Je ne crois pas qu'on puisse en tirer une conclusion dans le sens d'une cohérence. Bien sûr, je suis obsédé par la mort, par le temps qui passe, par l'usure des choses, comme tout le monde !

X... — Le scénario a été établi, dans la forme que nous connaissons, par une collaboration directe et immédiate entre Marguerite Duras et vous ?

RESNAIS. — Oui, bien sûr. On se voyait tous les jours. Mais je n'ai apporté à Marguerite Duras qu'une vague idée de construction, simplement le schéma d'une histoire d'amour qui se passe à Hiroshima et évoque, avec ce montage parallèle, un événement qui s'est passé en 1944, pendant la guerre. Si vous voulez, je n'ai donné à Marguerite Duras qu'une chose purement abstraite.

X... — Il paraît qu'on avait pensé à Françoise Sagan pour les dialogues !

RESNAIS. — Oh ! oui, enfin... Les producteurs affolés quand j'ai refusé le film ont dit : « Mais si Françoise Sagan s'intéressait à la question ? ». Alors

j'ai dit en riant : « Si je pars avec Sagan quelque part et si je la filme en train de se promener à Hiroshima, il y a peut-être quelque chose à faire... Mais je ne la connais pas, je refuse de la contacter, ce n'est pas à moi de le faire ». Je crois qu'ils ont essayé de la voir, mais cela n'a pas abouti.

X... — Au niveau de vos intentions conscientes, avant votre départ au Japon, que vouliez-vous faire ?

RESNAIS. — Devant une question aussi directe, on a toujours envie de répondre : mais, mon Dieu, gagner de l'argent et faire mon métier ! On m'avait commandé un film sur la bombe atomique. J'ai travaillé cinq à six mois là-dessus, avec différents scénaristes. J'ai vu que cela ne donnait rien, que les films sur la bombe atomique étaient faits, qu'il n'y avait pas de raison d'en faire un quinzième ou un seizième de plus. Ou alors il fallait le faire à l'échelle planétaire, avoir son avion personnel et partir dans le monde entier, pénétrer chez tous les savants, dans tous les lieux où l'on fait des bombes atomiques. Faire un film encyclopédique sur la question aurait été passionnant, mais au départ, il fallait des centaines de millions. Il n'en était pas question. Donc ce film-là est dans une impasse. J'avais envie, pour mon plaisir personnel, de tourner *Moderato Cantabile* en 16 mm. Un peu en plaisantant, quand j'ai dit au producteur que je me retirais de l'affaire, j'ai ajouté : « Evidemment, si quelqu'un comme Marguerite Duras s'y intéressait... » Ils ont pris cela au sérieux. Une amie m'a fait rencontrer Marguerite Duras, je lui ait raconté comment on ne pouvait pas faire un film sur la bombe atomique. Je lui ai dit : ce qui serait amusant, ce serait de faire une histoire d'amour — dans ma tête c'était un peu une espèce de *Moderato Cantabile* — mais d'où l'angoisse atomique ne serait pas absente. Elle a commencé par dire qu'en effet c'était impossible. Je lui ai un peu parlé de cette notion de personnages qui ne seraient pas des héros, qui ne participeraient pas à l'action, mais en seraient des témoins, ce que nous sommes dans la majorité des cas devant les catastrophes ou les grands problèmes : des spectateurs. On arrive ainsi peut-être à créer davantage une sensation de gêne chez le spectateur quand on lui propose des films comme... par exemple *Les Trois Lanciers du Bengale*, où le héros est justement le Monsieur qui fait sauter la poudrière. On trouve rarement dans la vie l'occasion de faire sauter la poudrière, d'être un héros. Il me semble aussi qu'il y a d'autres principes dramatiques qu'on peut essayer de mettre en action.

X... — Et maintenant, *a posteriori*, si vous pouvez avoir une opinion, que voyez-vous dans le film ? Quelles sont les intentions qui peuvent s'y dessiner ?

RESNAIS. — Maintenant qu'Hiroshima est complètement oublié, il n'est pas mauvais qu'on pense de temps à autre à ces choses. Si le film peut y faire

songer, c'est une intention importante de remplir. L'autre — c'est peut-être idiot à dire — mais j'attache beaucoup d'importance à l'amour. Il y a un côté « dépêchez-vous d'aimer, la vie est courte, profitez-en terriblement, vraiment on a très peu de temps ».

X... — Vous avez dit de vos personnages qu'ils étaient des anti-héros. Que vouliez-vous dire ?

RESNAIS. — Plutôt des a-héros. Je veux dire qu'ils ne participent pas directement au grand drame. Quelqu'un m'a dit : « Quel beau film vous auriez fait si vous aviez fait du Japonais un jeune homme très marqué par les brûlures d'Hiroshima et de la Française une jeune fille torturée par la Gestapo, etc. ». Je crois que dans ces conditions on ne crée pas plus d'inquiétude chez les spectateurs qu'avec les *Trois Lanciers du Bengale* : le public se dit « à condition de faire bien attention, on s'en tirera toujours ».

X... — Vous voulez inquiéter le spectateur ?

RESNAIS. — Ah ! ça !

X... — Vous vous êtes défendu d'avoir une morale. Cela semble contradictoire !

RESNAIS. — Sûrement, il y a contradiction. Dans tout le film, ce ne sont que des contradictions. On est d'ailleurs tout le temps dans la contradiction, on change d'idée du matin au soir, et même de sentiments... Alors c'est normal, je crois, d'en trouver dans une œuvre.

X... — Vous auriez dit que vous aimeriez reprendre la même histoire sous un autre angle. C'est vrai ?

RESNAIS. — Ah ? Je ne sais pas !

X... — Vous auriez envisagé une trilogie...

RESNAIS. — Je vois peut-être ce que vous voulez dire. Des gens sont venus me trouver pour me dire : « Vous auriez dû poser les problèmes de la société de Nevers, de la collaboration... » à quoi j'ai répondu : « C'est très possible, en effet, mais alors j'aimerais le faire dans un autre film. Il y a une chose cependant sur laquelle j'ai des remords de ne pas avoir été assez clair. Je pensais par exemple que dans l'image où l'on voit tondre Emmanuelle Riva il était très évident que ce n'étaient pas des gens de la résistance, mais des boutiquiers, comme cela s'est passé dans la majorité des cas. Et pourtant cela n'a pas toujours été compris.

X... — Vous savez qu'à propos de votre film on a plus d'une fois parlé de Proust ?

RESNAIS. — Cela m'écrase un peu. C'est disproportionné... Proust, c'est tellement plus calé qu'*Hiroshima* !

X... — N'y a-t-il pas pourtant une certaine convergence de sensibilité ?

RESNAIS. — Je ne sais pas. Je ne vois pas... A moins que l'histoire du temps, de l'oubli ? J'ai l'impression qu'on doit pouvoir appliquer cette grille à tellement d'œuvres, peut-être même à toute œuvre. A partir du moment où l'on fait un tableau, c'est pour durer contre la mort. Le phénomène artistique est forcément en rapport avec le temps...

X... — Vous avez dit que vous auriez aimé faire un film qui donne l'équivalent d'une lecture au cinéma. Que vouliez-vous dire ?

RESNAIS. — Quand on lit un roman on a l'impression — du moins pour certains types de romans — que le romancier vous laisse une grande liberté, demande au lecteur de ne pas être passif. J'aurais eu envie de faire un film dans lequel le spectateur, lui aussi, se sente la tête libre et du coup travaille à son tour, et essaye de remplir le film pour son travail d'imagination. Il y a des romans dans lesquels on ne décrit même pas l'aspect physique des personnages. Au cinéma, pour l'instant, c'est difficile, mais c'est une tendance qui me séduirait : trouver un spectateur qui ne soit pas hypnotisé dans son fauteuil ⁽¹⁾.

X... — En effet, quand on voit votre film, il se passe ce que vous venez de dire. Il y a des gens qui en sortent abattus, d'autres enthousiastes, pleins d'idées...

RESNAIS. — Ou complètement révoltés.

X... — Révoltés aussi.

RESNAIS. — *Hiroshima* est une espèce de film qui ne tient à rien. Si le spectateur n'a pas apporté quelque chose de son côté, il est certain que c'est très vide.

(1) Ceci est à rapprocher d'une réponse de Resnais à une interview parue dans la revue *Esprit* de juin 1960 :

— Avez-vous l'impression que l'on arrive à un cinéma qui cherche à « distancer » le spectateur du spectacle ?

— C'est au moins ce que je souhaiterais : que le spectateur ne s'identifie pas au héros, mais seulement, par moments, aux sentiments du héros. Qu'il ait des moments d'identification, et aussi des moments de retrait. Qu'il se sente concerné à travers des moments d'émotion qui lui sont communs avec tel personnage, mais qu'il garde son jugement. Dans *A bout de souffle*, ce qui me passionne, c'est l'échange de sentiments entre Belmondo et Jean Seberg, mais je peux trouver leur personnage antipathique, si ça me plaît. Ceux qui ont sur ce film un jugement moral y voient un film fasciste : la glorification du gangster, de la dénonciation, ceux-là s'identifient ou veulent s'identifier aux héros du film. D'ailleurs, cette liberté est reconnue depuis longtemps au spectateur de théâtre et au lecteur de romans. Certes, on peut alors tomber dans une complaisance de voyeur, celle que l'on a dans la rue devant un accident... Par exemple, c'est pour laisser au public sa liberté de jugement que dans *Hiroshima* nous n'avons pas indiqué que le soldat allemand était anti-nazi. C'était pour nous implicite, mais nous avons refusé de le dire pour ne pas dédouaner trop visiblement l'héroïne, ne pas rendre la sympathie trop facile, ne pas favoriser une identification que le public recherche trop.

X... — A vos yeux, cette espèce de distanciation que vous souhaitiez, existe-t-elle effectivement dans le film ?

RESNAIS. — Cela me paraît un peu le brouillon de quelque chose. A part une minute... Pour le reste, j'ai tendance à enlever les accessoires, à gommer énormément de choses dans le cadre, à supprimer.

X... — Quelle est cette minute ?

RESNAIS. — C'est au milieu de la grande scène dans le café du fleuve. Okada dit : « Parfois il pleut ? », elle répond « Oui, le long des murs ». Il me semble qu'il y a une minute du film qui répond à ce que je souhaitais. Je ne sais pas pourquoi.

X... — On parle de distanciation. Moi, je trouve au contraire qu'*Hiroshima* est un film qui vous happe, qui vous fait participer...

RESNAIS. — Il faudrait s'entendre sur une définition de la distanciation. C'est un mot qui recouvre tant de choses. Si vous êtes happé, c'est grâce à la distanciation, c'est parce qu'on demande une participation de votre part.

X... — Une participation à un niveau conscient, qui n'est pas celui de la simple identification au héros... Puisqu'on parle de distanciation, je voudrais savoir ce que vous pensez de la manière dont on a transposé Brecht au cinéma jusqu'à présent ? Envisageriez-vous de faire quelque chose de ce genre ?

RESNAIS. — Je ne sais pas si je connais suffisamment bien le théâtre de Brecht pour répondre. Mais il est certain que je voudrais bien trouver au cinéma quelque chose qui soit l'équivalent de cette liberté que je sens dans toutes les pièces de Brecht. Jusqu'ici, je n'ai pas vu de pièce de Brecht mise en film qui me donne l'équivalent de ce que j'ai éprouvé en le voyant au théâtre.

X... — Le théâtre de Brecht ne peut peut-être pas s'adapter au cinéma. Il exige la communication directe.

RESNAIS. — Evidemment, je ne pense pas à une adaptation. Je chercherais plutôt un équivalent. Au fond, je réagis contre la déclaration de Sartre qui disait en 44 (il ne le penserait peut-être plus maintenant) après avoir vu *Citizen Kane* : « J'ai vu un film intéressant, mais ce n'est pas du cinéma, c'est un film qui est au passé, on ne peut pas en être le héros, au cinéma on est forcément le cow-boy qui poursuit l'ennemi, la fille qui se laisse embrasser, etc. Il faut qu'il y ait toujours identification du spectateur avec le héros, etc... Moi, je pense que c'est une théorie, mais ce n'est pas la seule.

X... — Je crois que tout le début de votre film va fort à l'encontre de cette théorie traditionnelle. Vous avez dit vous-même que c'était une sorte de mise en situation, de mise en climat, d'attaque directe du spectateur ?

RESNAIS. — C'est bien cela, je voulais arriver à provoquer pendant le premier quart d'heure une espèce de gêne qui correspondrait un peu à celle du rêve, du cauchemar. Nous avions pensé à une construction où cette première partie serait intégrée au reste de l'action, mais cela paraissait très fabriqué. Bien sûr, on me fait des reproches : « Comment ? Il y a un quart d'heure d'une manière et tout à coup cela change ! » Beaucoup de gens m'ont dit : « J'aime bien le premier quart d'heure, mais après, c'est impossible »... ou le contraire.

X... — A quoi correspond le ton lyrique, incantatoire du début ?

RESNAIS. — Ce texte ne représente pas pour moi un dialogue réel entre l'homme et la femme, mais une espèce de rêve, de voix qui vient de l'inconscient, qui est à la fois celle des auteurs et celle des spectateurs, qui ne deviendra que plus tard celle des personnages principaux. C'est une espèce de grand travelling dans les nuages de l'inconscience pour arriver aux deux personnages, c'est une manière aussi de broser un climat sensoriel qui permette peut-être après de donner à cette histoire d'amour un autre accent, une autre résonnance...



ALAIN RESNAIS ET SON ŒUVRE

par Paul DAVAY

Alain Resnais est né le 3 juin 1922, à Vannes (Morbihan). Etudes secondaires et baccalauréat. Lorsque, à la fin de la guerre, Marcel l'Herbier crée l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, à Paris), Resnais y entre par concours en janvier 1944 et s'inscrit dans les sections réalisation et production-régie. De la sorte, il fait partie de la première promotion, avec quelques autres qui se sont fait une réputation à des degrés et à des titres divers : François Boyer (romancier et scénariste), André Bureau (documentaires sur l'art), Richard Cornu (musicien de films), Jacques Dupont (documentaires ethnographiques et exotiques), André Hanierich (documentaires variés). Toutefois, à la différence de ses condisciples, il ne termine pas ses études et passe très rapidement aux travaux pratiques. Il réalise ses premiers films en amateur et on signale un long métrage en 16 mm interprété par Danièle Delorme et Daniel Gelin, ses amis. Il fait ses débuts officiels en 1947, comme assistant de Nicole Vedrès pour *Paris 1900* et comme monteur du *Bâton* de Marcel Gibaud. A partir de là, sa filmographie s'établit comme suit. 1948 : *Van Gogh* (prix Cidalc et Oscar aux Etats-Unis) - 1949 : *Gauguin, Guernica* (Co : Robert Hessens - Grand prix du festival de Punta de l'Este en 1952) - Montage de *St-Tropez* de Max Gérard - 1951 : Montage de *La Chanson du Pavé* de Max Gérard - 1952 : Montage de *Comprimada* de Max Gérard et de *Devoirs de Vacances* de Paul Paviot - 1953 : *Les Statues meurent aussi* (co Chris Marker) - Prix Jean Vigo 1954 - Interdit par le Gouvernement français - 1954 : Montage de *Aux Frontières de l'homme*, de Nicole Vedrès et Jean Rostand - 1955 : Montage de *La Pointe Courte* d'Agnès Varda (Prix du Canard Laqué à Bruxelles) - *Nuit et Brouillard* (Prix Jean Vigo 1956) - Inscrit au Festival de Cannes, est retiré de la compétition à la demande du gouvernement allemand) - 1957 : *Toute la Mémoire du Monde* (sort amputé sur les écrans parisiens, si bien que Resnais et ses principaux collaborateurs exigent la suppression de leur nom au générique, ce qui leur est accordé) - *Le mystère de l'atelier 15* (co André Heinrich, Chris Marker et sept autres collaborateurs) - 1958 : *Le Chant du Styrène* - 1959 : *Hiroshima, mon amour*.

Van Gogh

Van Gogh se situe au niveau du bon film sur l'art. Resnais recherche la démarche psychologique qui relie le créateur à son œuvre. Le travelling lui permet de donner un sens à certains détails des toiles du peintre.

Gauguin

Avec *Gauguin* apparaît dans l'œuvre de Resnais l'élément littéraire (texte d'Eluard) et l'élément incantatoire (interprétation de Maria Casarès).

Guernica

Scénario et réalisation : Alain Resnais et Robert Hessens - Texte : Paul Eluard, dit par Maria Casarès et Jacques Provost - Images : Henri Ferrand - Musique : Guy Bernard - Production : Panthéon (Pierre Braunberger), 1950.

Parfois le film sur l'art, débordant le cadre étroit de la scolastique ou de l'exégèse, abandonnant aussi le récit anecdotique mis à la mode avec le talent que l'on sait par un Luciano Emmer, devient à proprement parler œuvre cinématographique et création autonome. La peinture y est un prétexte, en quelque sorte le tremplin qui permettra d'aborder un monde de sensibilité plus large et plus spécifique. Ce fut le cas pour le *Monde de Paul Delvaux*, où déjà Eluard disait lui-même un de ses poèmes. Le seul film qui supporte la comparaison avec cet ouvrage de Henri Storck est sans doute *Guernica*. Tous les matériaux y sont empruntés à l'œuvre de Picasso et rejoignent la célèbre peinture que lui inspira le bombardement de Guernica au cours de la guerre civile espagnole. Ces matériaux sont d'une grande diversité : collages, graffiti, dessins, gravures, peinture à l'huile, sculptures. Ils se combinent avec des coupures de journaux, des effets sonores (crépitements de fusils, vrombissements d'avions, sifflements de bombes), des truquages variés (détails de tableaux isolés de leur contexte, surimpression, etc.). Par ces moyens, autant que Picasso artiste, nous parvient l'homme Picasso, le message qu'il nous apporte, la souffrance qu'il éprouve, la communion humaine qu'il manifeste. Ainsi naît aussi une poésie visuelle d'une remarquable unité, laissant par la même occasion transparaître, si l'on veut, une explication des tragiques distorsions que nous voyons dans l'œuvre picassienne. La terreur, l'horreur et la tristesse nous atteignent en plein cœur, pour se transformer, à travers des images de mort et de dislocation, en la paix de *l'Homme au chevreau*. Un admirable texte d'Eluard s'y intègre, dit par Maria Casarès, d'une manière grave, émue, incantatoire et pourtant discrète. Malheureusement, la musique de Guy Bernard vient, par certains effets trop insistants, déformer le climat du film. C'est, à notre sens, le seul point faible de *Guernica*.

L'ouvrage laisse apparaître, dans la dernière séquence un travelling, caractéristique de la manière de Resnais, qui n'a pas une fonction descriptive ou décorative, mais signifiante. Il a ici pour objet une sorte d'exaltation généreuse qui illustre un des thèmes favoris du cinéaste : la résurrection de la vie au-delà de la destruction et de l'horreur, avec la part d'oubli qu'elle implique. Nous voyons, de la sorte, s'affirmer la primauté du tragique contemporain, et aussi le dépassement de la terreur et de la tristesse qui seul permet de poursuivre le cycle humain et d'assurer la précaire éternité qui est nôtre. Les ultimes paroles

qu'Eluard laisse entendre peuvent *grosso modo* se traduire, dans la dernière œuvre cinématographique de Resnais par « Hiroshima, la pureté aura raison du crime... », et nous entendons par cette pureté une certaine forme d'absolu.

Nuit et Brouillard

Conception et réalisation : Alain Resnais - Conseillers historiques : Olga Wormser et André Michel - Assistant : André Heinrich - Images (noir et blanc et Eastmancolor) : Ghislain Cloquet et Sacha Vierny - Texte : Jean Cayrol, dit par Michel Bouquet - Musique : Hanns Eisler - Production : Argos-Como-Cocinor 1955.

Cet ouvrage sur l'univers concentrationnaire se situe au-delà de l'esthétique. Son objet, le témoignage qu'il apporte, annihilent tout jugement de forme. *Nuit et Brouillard* ne se présente pas à nous pour être jugé, il nous juge. Il vient nous dire que nous avons tous mauvaise conscience, que nous sommes tous solidaires du plus abominable forfait, serait-ce pas inconscience, par passivité. Car rien n'est fini, l'univers concentrationniste n'a pas cessé d'exister, ni le massacre systématique et organisé, quelle que soit sa forme. Le scandale est permanent. En toute honnêteté, on ne peut s'en tirer par une pirouette. Nous pensons qu'un film de cette sorte est unique dans l'histoire du cinéma. En fait, les réalisateurs sont avec nous devant l'écran, avec cet avantage sur nous qu'ils ont déjà pris conscience et qu'en concevant le film, en l'élaborant, en le conduisant à son terme, ils ont poussé le cri de la conscience qui continue de retentir en nous.

Nuit et Brouillard apporte le spectacle de l'anéantissement total, ou si l'on préfère il nous montre la destruction physique, méthodique et industrialisée, de millions d'êtres humains, et implicitement la destruction morale de la majorité d'entre eux, en quelque sorte vidés de leur âme... Les pièces du dossier sont présentées avec l'objectivité d'un constat, les faits s'enchaînant aux faits. Une machinerie parfaitement réglée est démontée devant nos yeux épouvanés.

Pour réaliser son film, Resnais a pratiqué la méthode qui lui est familière : celle du film sur l'art à partir de documents fixes. Il a employé des photos, des actualités, des fragments provenant de films tournés par les officiers allemands. Tous ces éléments sont en noir et blanc. En contrepoint, situant l'état actuel des lieux, il a tourné des séquences en Eastmancolor qui, par opposition, sont presque toutes prises en travelling. Ce sobre effet de contraste, le choix et la combinaison des documents déjà existants, l'ensemble du montage, créent assez curieusement — mais sans aucun souci de poétisation — une manière de distanciation. S'y intègre subtilement, se faisant à peine remarquer, la partition de Hanns Eisler, fluide et maintenue en second plan, avec parfois un rappel d'air connu, ou prenant une tournure bucolique (lorsqu'on montre les chambres à gaz). Coiffant le tout, sans aucun pathos, dépouillé et réservé à l'extrême, suprêmement digne, le commentaire de Cayrol que Bouquet

dit de façon impeccable. Tant de mesure dans les propos n'était pas la moindre difficulté et achève de situer le film au niveau de la réflexion, permet d'une manière quasi parfaite la méditation, assure aussi notre révolte.

Toute la mémoire du monde

Scénario : Remo Forlani - Réalisation : Alain Resnais - Images : Ghislain Cloquet - Voix : Jacques Dumesnil - Musique : Maurice Jarre - Production : Films de la Pléiade (Pierre Braunberger) 1957.

Cette commande officielle ne compte pas, à mes yeux, parmi les ouvrages majeurs de Resnais. Le film, qui nous introduit dans les dédales de la Bibliothèque Nationale, à Paris, témoigne cependant d'un talent solide, sobre et sûr. Et sans doute le mérite est grand d'avoir su traiter ce thème relativement ingrat et peu spectaculaire, de manière telle que l'attention demeure soutenue. L'on remarquera la beauté des éclairages, l'efficacité des cadrages et la subtilité des travellings qui, une fois de plus, ont non seulement un but descriptif — Resnais jouant ici d'une certaine ambiguïté dans l'expression — mais qui sont aussi révélateurs d'un monde enseveli sous la poussière des siècles, conservé dans l'ordre et la propreté matériels, enfin ressuscité par l'esprit. Nous voyons de la sorte, dans une forme mineure, s'accomplir une fois de plus le cycle cher à la pensée du cinéaste : présence - oubli - souvenir ravivé - perspective d'un nouvel oubli, etc. En d'autres mots, d'une façon austère et abstraite, nous sont suggérés le phénomène de la mémoire reconstituée et le miracle d'une mort qui est germe de vie.

Styrène

Scénario, réalisation et montage : Alain Resnais - Texte : Raymond Queneau, dit par Pierre Dux - Images (Estmancolor et Dyaliscope) : Sacha Vierny et Roland Pointoiseau - Musique : Pierre Barbaud - Production : Films de la Pléiade (Pierre Braunberger) 1958.

Présenté à la Compétition du Film Expérimental (1958), on avait demandé au réalisateur de s'expliquer sur ses intentions. Alors que la plupart répondirent à cette invitation par des textes variant entre dix lignes et trois pages, Resnais se contenta d'écrire : « La fabrication du polystyrène ». Ces mots, qui caractérisent un homme adversaire de toute phraséologie, indiquent aussi qu'il s'agit d'un film industriel, mais pas tout à fait selon le goût des commanditaires, qui pour l'utilisation pratique de cet ouvrage ont supprimé le commentaire de Queneau. Ce texte conçu en vers qui pastichent d'une façon non dissimulée les alexandrins de Victor Hugo, est une manifestation de l'esprit pataphysicien de leur auteur et rappelle, avec moins de bonheur, certains exercices similaires d'Alphonse Allais. L'idée qui présida au choix du commentaire mérite cependant l'attention. Il nous rappelle en effet le souci de Resnais de joindre littérature et vision animée, celle-là servant de contrepoint à celle-ci, tentative que Resnais a conduit à un haut degré d'accomplissement dans *Hiroshima, mon amour*.

MARGUERITE DURAS ET SON ŒUVRE

par René MICHA

Depuis quelques années, l'on parle du « nouveau roman » ou de la « nouvelle vague littéraire », comme on fait de la nouvelle vague du cinéma, c'est-à-dire en mettant des choses disparates sous une même étiquette : les unes qui fixent la tradition, les autres qui la renversent, d'autres qui la modifient sur un certain point. À l'origine, le nouveau roman me paraît témoigner de deux partis différents. D'une part, le parti néo-objectif ou néo-réaliste; il conduit à ce qu'on nomme l'école du regard — et le chef en serait Alain Robbe-Grillet. On s'efforce à prendre ses distances à l'égard de l'homme, on lui refuse tout privilège au sein du Réel. Alain Robbe-Grillet n'a guère de disciples, sinon peut-être Claude Simon et Claude Ollier. À cette école, à ce « roman de l'apparence », s'oppose le parti néo-psychologique, c'est-à-dire, symétriquement, « le roman des profondeurs ». Ici nous trouvons plus de noms : ceux de Nathalie Sarraute, de Georges Lambrichs, de Kateb Yacine, ceux des écrivains pour qui la parole constitue le moyen psychologique privilégié : René-Louis des Forêts, Jules Lagrolet, Samuel Beckett, Jean Cayrol, Marguerite Duras. Ces deux romans — celui qui entend ne pas pénétrer l'âme et celui qui entend l'atteindre par des moyens nouveaux — ont en commun : l'importance, visible, donnée tout à la fois à l'espace et au temps. Aux noms que j'ai cités, j'ajouterai encore ceux de Henri Thomas, de Michel Butor, de Bernard Pingaud, de Michel Bernard...

J'en viens à Marguerite Duras. Marguerite Duras est Française, née en 1914, en Cochinchine (aujourd'hui, le Sud-Vietnam). Son père était professeur de mathématiques; sa mère, institutrice. Elle a vécu en Orient jusqu'à 18 ans, sauf un séjour d'un peu plus de deux ans qu'elle a fait dans le Lot et Garonne, alors qu'elle était enfant, et un autre quand elle avait 16 ans. Les premiers livres qu'elle a écrits, peu connus, maladroits, *Les Imprudents* et *La Vie Tranquille*, s'inspirent sans doute de ces retours en France. La voici donc qui, adolescente, quitte Saïgon et découvre Paris. Elle suit divers cours à l'Université : elle passe une licence de droit, une autre de mathématiques, elle s'inscrit en Sciences Po. Plus tard, elle se marie. Elle épouse un homme remarquable, Dionys Mascolo (qui a longtemps appartenu au parti communiste, qui a écrit l'un des meilleurs livres qu'on ait faits sur le communisme). Elle a un enfant de lui. Elle le quittera un jour, mais sans que cesse leur amitié, leur estime réciproque.

Voici ses œuvres, dans l'ordre où elle les a écrites. Après *Les Imprudents* (1943) et *La Vie Tranquille* (1944) : *Un Barrage contre le Pacifique* (publié en 1950 et dont René Clément a tiré un film); *Le Marin de Gibraltar* (1952); *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), un recueil de nouvelles : *Des Journées entières dans les Arbres* (1954); *Le Square* (1955) et enfin *Moderato Cantabile* (1958). Tous ces ouvrages ont paru chez Gallimard, sauf les deux premiers publiés chez Plon et le dernier aux Editions de Minuit. Je n'en retiendrai ici que ce qui intéresse directement mon propos : c'est-à-dire éclairer *Hiroshima mon Amour*.

Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, comme dans les deux romans précédents, le rôle privilégié est au frère; cependant, chaque fois ce frère cède le pas à un autre homme qui, jusqu'à un certain point, restitue son image. Ce mécanisme psychologique demanderait sans doute une analyse plus poussée; le temps me manque; mais je vous demande de le garder en mémoire. Dans *Le Marin de Gibraltar*, *Tarquinia*, *Le Square*, *Les Journées dans les Arbres*, *Moderato Cantabile*, il n'y a plus de frère, mais un inconnu — qui peut-être dérobe le frère.

Du point de vue de la forme, les premiers romans, je vous l'ai dit, étaient faiblement menés. Ils ne brisaient pas avec la tradition romanesque — sorte d'objectivité traversée d'introspection. *Un Barrage contre le Pacifique* introduit un facteur nouveau, qui ne cessera de prendre plus d'ampleur, et qui est le dialogue. *Le Square* se compose d'un seul dialogue. *Les Petits Chevaux de Tarquinia* sont une série de dialogues. Dans *Le Chantier*, une nouvelle, l'on ne parle quasi-pas, aussi le silence prend-il une valeur extraordinaire : quelques paroles établissent une communication essentielle.

Cependant, si je songe à l'histoire, c'est *Le Marin de Gibraltar* qu'il me faut d'abord proposer à votre attention. Nous voyons un petit fonctionnaire français qui, rompant avec la vie qu'il a menée jusqu'alors, embarque soudain sur un yacht pour suivre, à travers le monde, une Américaine, riche, belle, exaltée, dont l'unique projet, mais il emplit toute sa vie, est de chercher un marin, mort ou vivant on ne sait, qu'elle a aimé, perdu, retrouvé, reperdu : le « marin de Gibraltar ». Le livre n'est rien d'autre que cette quête. Ce n'est pas assez dire que le Français devient le compagnon, et l'amant de l'Américaine. Il ressuscite le marin de Gibraltar. Ce « changement à vue » s'accomplit dans le dialogue, dans la déambulation, dans l'amour. Dans le dialogue surtout : dialogue infini, harassant — comme sera celui de *Moderato Cantabile*. Un couple se forme à l'image de l'ancien : qui lui-même peut-être en recouvrait d'autres. Nous sommes à la recherche d'un dieu; il se réincarne; ou plutôt nous nous identifions à lui.

Plusieurs traits de l'affabulation méritent d'être soulignés : les retours en arrière — qui accentuent la confusion du présent au passé; les libations de vin — qui, chez Marguerite Duras, accompagnent, dirait-on, tous les moments

importants; le caractère non point inexistant mais à demi-abstrait du décor — comme si l'auteur, en nous liant aux héros, voulait nous imposer une vision triangulaire. Les marins, sur le bateau, les gens, dans les cafés, sont comme le chœur antique. Leurs interventions, le mot est juste, sont comme celles de la vieille femme dans la salle d'attente d'*Hiroshima*.

Cependant, il me semble que, mieux que tout commentaire, un fragment du dialogue montrera la proximité du roman au film :

« — Je vais te chercher un verre de vin, dit-elle.

Chaque fois qu'elle faisait un geste, qu'elle mangeait, qu'elle portait un verre à sa bouche, qu'elle se levait, je le remarquais et toujours de plus en plus fort.

— Etre couvert par les dix mille passants de la Canebière, continua-t-elle, voilà le seul répit des marins de Gibraltar. Elle ajouta tout bas : c'est du vin italien.

Je le bus. Il était bon. Elle paraissait contente de me voir le boire si volontiers.

— Quelle aventure, dis-je en riant.

— Il faut que je parle longtemps ?

— Tant que tu le pourras, dis-je.

— Là seulement, dit-elle, l'homme qui se cache se sent renaître à cent possibilités de l'existence. Il peut prendre le métro, aller au cinéma, dormir au bordel ou sur les bancs des squares, pisser, se promener, dans une tranquillité relative, mais dont il ne trouverait l'équivalent nulle part.

— Tu n'as jamais fait que ça toute ta vie, chercher un marin de Gibraltar ?

Elle se leva sans répondre et alla me chercher un autre verre de vin.

D'autres matelots venaient d'entrer et eux aussi ils commencèrent à lorgner le nouvel embarqué. Je bus mon vin. J'avais chaud. Le vin était frais et bon. Ça m'était égal d'être regardé. Elle me fixait toujours avec des yeux moqueurs et doux.

— Je l'ai pour ma part, encore assez cherché, dit-elle enfin. Et tout bas, dans un aparté très visible, en riant, elle dit :

— Tu vas souvent me faire parler comme ça ?

— Ça m'est difficile de te dire de t'arrêter, dis-je.

Elle se leva une nouvelle fois, alla au bar et revint avec un troisième verre de vin.

— Tu ferais mieux, dis-je, d'en prendre tout de suite une bouteille.

— Je n'y avais jamais pensé, dit-elle en riant, mais c'est vrai.

Avec son bérêt, elle avait un peu l'allure d'un marin. D'un très beau marin. Ses cheveux tombaient dans son cou, elle n'y prenait pas garde. Quand j'eus fini une nouvelle fois mon verre de vin, elle dit, tout bas :

— Tu aimes le vin ?

Je ne répondis pas.

— Je veux dire, dit-elle, que tu es toujours content quand tu bois du vin ?

Elle se pencha vers moi comme si c'était là une question capitale.

— Toujours, dis-je. Parle encore.

Ça l'ennuyait peut-être, mais elle le montrait très peu.

— C'est seulement dans ces ports-là, dit-elle, que les pas, les gestes, ne laissent par ces sinistres empreintes dont la police est si friande. Il y a tant dans une ville, et de toutes sortes, et aussi bien d'honnêtes que de malhonnêtes, qu'elle peut toujours courir pour essayer de ne pas s'y tromper... »

Moderato Cantabile, le meilleur roman de Marguerite Duras, me paraît, de manière plus évidente encore, préfigurer *Hiroshima*. C'est un petit ouvrage de 150 pages environ, où il ne se passe pas grand chose, du moins en appa-

rence. Une jeune femme, tous les vendredis, accompagne son petit garçon à sa leçon de piano. Cet enfant l'occupe beaucoup; il est souvent distrait. Cependant, le jour où commence l'histoire, sa distraction s'explique : le cri, presque inhumain, qui interrompt la sonatine de Diabelli, est bien fait pour bouleverser un salon, un immeuble, le quartier du port où il résonne. Le cri vient d'un café, en bas de la maison. L'instant d'après, Anne Desbaresdes se trouve dans la foule, « sur les lieux du drame ». A travers les vitres, au fond du café, l'on peut voir une femme étendue par terre — et un homme, couché sur elle, qui embrasse sa bouche, se barbouille de son sang. La police surgit, arrache le meurtrier à la morte. Le lendemain, Anne Desbaresdes entre dans le café; c'est la première fois de sa vie (c'est une provinciale, épouse d'un riche industriel); tout est tranquille maintenant; mais l'image du couple sur le sol ne la quitte pas. Elle se met à boire du vin. Un ouvrier de l'arsenal s'assied à sa table; lui aussi était là, hier. Ils boivent ensemble, ils se parlent. Leur conversation se poursuit pendant les jours qui viennent, à peu près aux mêmes heures, pendant que l'enfant joue dans la rue et parfois les interrompt.

Anne Desbaresdes veut tout savoir sur le crime : qui était l'homme, pourquoi il a tué, comment ils s'aimaient. Chauvin répond lentement, il fait des suppositions. Puis, il interroge Anne : à partir de ce qu'il devine d'elle, de ses soirées, de sa vie. Peu à peu, sans que rien ne soit déclaré à ce sujet (car le langage de l'auteur est aussi pudique que celui des protagonistes), un nouveau couple surgit. Chauvin se confond à l'homme qui est en prison, Anne Desbaresdes à la femme qui a été tuée par amour. S'aiment-ils de la même façon ? D'un amour mêlé avec la mort ? Nous ne savons. Mais au bout de tous ces jours, ils se touchent les mains, puis les lèvres; ils vont se quitter et peut-être ne se reverront-ils plus. Leurs mains sont glacées, leurs lèvres ont glacées. C'est un véritable rite funèbre.

— Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.

— C'est fait, dit Anne Desbaresdes.

Elle s'est identifiée complètement à la femme qui a été tuée par amour et lui-même a subi la même transmutation. Cette incessante interrogation, cette espèce de communication tellement essentielle qu'on devient l'autre, qu'on se donne tout entier à l'autre et l'autre se donne tout entier à vous pour finalement ensemble ressusciter un autre couple se trouve à la fois dans *Le Marin de Gibraltar* et dans *Moderato Cantabile* et me paraît renvoyer à *Hiroshima*.

Pour finir, je voudrais vous parler de deux nouvelles parues dans le recueil *Des Journées entières dans les Arbres*.

La première, *Le Chantier* est, cette fois encore, extrêmement simple. Il s'agit d'un jeune homme qui a pris pension dans un hôtel, près d'un lac, et qui se promène aux alentours de l'hôtel en s'ennuyant beaucoup, comme on fait en vacances près d'un lac. Un jour, il rencontre une jeune femme en arrêt,

comme pétrifiée, devant un chantier. L'auteur ne nous dit pas ce qu'est ce chantier, mais on devine que c'est un chantier de cimetière. Pendant tous les jours qui suivent, l'homme pense à cette femme qui n'a pas pu supporter le chantier; il pense à elle ou plutôt il suit tous ses mouvements par une sorte de télépathie particulière. A la fin, il lui parle. Et l'on peut croire qu'ils s'aimeront. Mais d'un « amour puni par la mort » : où le funèbre se joint à l'indécent. Comme dans *Hiroshima*, l'amour et la mort se confondent.

Le texte suivant me paraît encore renvoyer à *Hiroshima*. Nous sommes au moment où le héros recompose la femme qu'il aime — si proche de celui qu'évoquera le Japonais parlant d'une femme qui s'ennuie :

Il ne souffrait plus que seul, il fuyait toutes les connaissances qu'il avait faites à l'hôtel, il mangeait comme en rêve, il restait des journées entières dans la contemplation du chantier et sur son visage la crispation fixe des angoisses mortelles se dessinait. Ou bien était-ce parce qu'elle se trouvait avec la mort dans une telle familiarité ? Le moment où il l'atteindrait s'était insensiblement substitué chez lui au véritable terme de la mort. C'est aussi pourquoi, sans doute, en retour, le moment où il l'atteindrait ne lui semblait pas comporter d'avenir.

Il ignorait toujours si elle l'avait remarqué. Rien dans son attitude ne pouvait le donner à penser. Cette incertitude ne le préoccupait pas vraiment. Il était sûr qu'elle voudrait de lui. Qu'elle voudrait de quiconque voudrait d'elle impérieusement. Et surtout, à partir de l'horreur qu'elle avait du chantier. Là-dessus il était tranquille. Il la croyait incapable de rien faire pour attirer l'attention sur elle, mais il ne la croyait pas non plus capable de choisir. Soudaines, passives et insurmontables devaient être ses préférences, comme ses terreurs.

Lorsqu'il regagnait sa chambre, le soir, il avait maintenant derrière lui une journée féconde. Chaque soir, il ramenait quelque chose d'elle. Il restait éveillé très tard.

Chaque nuit il l'inventait à nouveau, parfois à partir des hurlements de chiens ténébreux, parfois à la montée rougissante de l'aube, ou simplement de sa main vide qui traînait à ses côtés dans le lit. »

Cette main ne nous rappelle-t-elle pas la main du japonais endormi qui déclenche dans *Hiroshima* le mécanisme de la mémoire ?

Je voudrais citer maintenant une nouvelle qui me paraît éclairer le tout d'un jour encore plus extraordinaire, *Le Boa*. *Le Boa* est certainement une histoire autobiographique. C'est l'histoire d'une petite fille, à Saïgon en Indochine, dont la mère vit au loin et qui est en pension. La petite fille s'ennuie beaucoup toute la semaine et de surcroît, le dimanche parce que, alors que toutes les petites filles en week-end peuvent rentrer chez elles, elle, qui a je crois 14 ans, a tous les dimanches un seul plaisir, et toujours le même. Le directrice de la pension la conduit au zoo pour lui montrer comment le boa avale un poulet, et tous les dimanches c'est ainsi une promenade rituelle. Pendant le reste de la semaine, le boa mange n'importe quoi, mais le dimanche, parce que c'est un jour plus solennel, on lui donne un vrai poulet tout vif, tout croquant. Cette nouvelle, qui a une cinquantaine de pages, décrit uniquement le spectacle de la dévoration et la petite fille qui est comme hypnotisée chaque dimanche en

voyant le boa avaler son poulet. Ce qui la séduit particulièrement, c'est la transubstanciation des choses, c'est-à-dire le passage d'une certaine matière dans une autre par des moyens aussi propres au milieu d'une telle tranquillité. Cette dévoration me paraît très caractéristique. C'est bien la seule fois dans l'œuvre de Marguerite Duras où on a affaire à une dévoration de caractère physique, c'est-à-dire à une substance qui se change en une autre, mais j'ai le sentiment que dans tous ses romans, il en va de même du point de vue moral, c'est-à-dire que tous ses personnages se mangent mutuellement. C'est cela la communication, c'est vraiment la communication essentielle. On se parle, on dialogue et on dévore la chose dont on parle, on dévore l'autre, on recommence sans fin à le dévorer. L'Américaine avale sans cesse son marin de Gibraltar chaque fois qu'elle en pique un autre dans un port, elle se remet à l'avalier, lui d'ailleurs l'avale d'une certaine manière aussi, en l'exténuant par ses paroles, par son dialogue harassant. De même dans *Moderato Cantabile*, il y a une sorte de dévoration mutuelle où un certain couple finit par s'identifier à des personnages qui se sont eux-mêmes entredévorerés et finissent à leur tour par s'entredévorer dans cette espèce de rite funèbre dont j'ai parlé.

Si vous demandiez, tout ceci étant dit, quelle est la part de Marguerite Duras dans le film *Hiroshima, mon amour*, je vous dirais que je pense que cette dévoration s'est poursuivie; j'ai vu un grand nombre d'interviews qu'ont données Duras et Resnais et ils parlent tout le temps des très longues conversations qu'ils ont eues sur le film qui était en gestation. Sans cesse ils s'interrogeaient mutuellement : Resnais demandait à Duras « Comment fait-il dans cette cave ? » « Est-ce qu'il y fait froid ? » « Y a-t-il des chiens, des chats ? » et ainsi de suite. Et elle, de son côté, lui demandait « Et comment ceci et comment cela ? ». Ils s'interrogeaient mutuellement sur *Hiroshima*, sur Nevers, sur la femme, en fait c'était un exemple parfait d'entredévoration. Finalement, Resnais, qui est quand même l'auteur du film, a réussi à avaler à la fois Marguerite Duras et tous ses personnages, c'était vraiment une espèce de dévoration ultime, c'est-à-dire qu'une œuvre comme *Hiroshima* me paraît la fin de la boucle où on ne sait plus si on en est à l'Américaine, au marin de Gibraltar, au boa ou au poulet. Il y a là une espèce d'entredévoration parfaite et une résurrection éternelle.

« HIROSHIMA, MON AMOUR »

VU PAR DES PHILOSOPHES



UNE TRACE DE L'HOMME CONTEMPORAIN

par Léopold FLAM

Je ne crois pas que ce film a une signification philosophique particulière. Tout dans la vie humaine et même cosmique a une signification philosophique si on veut. Donc n'importe quel film, même un comique, a une signification « philosophique ».

Pour Hegel, tout est signification d'un certain temps. D'ailleurs, c'est aussi la thèse de Sartre et pour Sartre dans la psychanalyse existentielle, n'importe quelle trace de quelqu'un est une indication du tout. Donc dire que ce film a une signification spéciale est faux. Je proteste contre cette façon de voir, c'est un peu snob de dire qu'il s'agit d'un film « philosophique »; un film qui est « philosophique » est un film faux.

L'impression que j'ai d'abord eue, c'est qu'il s'agit d'un « Tristan et Iseult 1958 », avec cette différence que ce n'est pas Tristan qui est actif, mais Iseult et cela à tel point que Tristan, vous ne le connaissez pas, il ne parle jamais de soi-même, vous savez qu'il est architecte et qu'il fait de la politique, c'est tout et vous ne savez même pas quelle politique. De sa femme il dit qu'elle est belle, c'est tout. Donc voyez-vous, Tristan, c'est la femme qui est active. Nous avons ensuite un thème que nous connaissons depuis « La Princesse de Clèves », de M^{me} de Lafayette, le conflit entre le devoir et l'amour. Cette femme qui aime un allemand, c'est même le conflit d'Antigone. Hegel appelait cela le droit naturel contre le droit de la cité. Antigone ne pouvait pas enterrer son frère par la loi de Créon, elle était tenue par une loi divine qui était inscrite dans son cœur, l'amour pour son frère et la loi religieuse qui lui commandait d'enterrer le frère. D'où le conflit. J'ai l'impression que Resnais est sous l'influence de cet élément et l'a suggéré. Mais il n'a pas résolu le conflit.

Je vais maintenant vous résumer mes réflexions en quelques points.

1) Les deux partenaires sont anonymes et ils sont n'importe qui, mais il y a une grande différence entre l'anonymat de deux partenaires. Le japonais est un bouddhiste, pour le bouddhisme Zem surtout, qui a eu une très grande influence sur certaines castes japonaises, l'individu ne compte pas, ce qui compte c'est le Grand Tout. Or la femme est une française, elle vient du pays de Descartes, vous entendez continuellement son cogito qui s'affirme : « je... tu... je... tu... ». Le Japonais ne le dit presque jamais. Si c'est voulu ou non, je ne le sais pas. Il lui dit parfois « tu » mais il dit rarement « je ». Il lui donne à boire pour la mettre dans l'extase, et l'extase veut dire « être hors du soi ».

Le « moi », le « je » est réaliste et dans l'extase je sors de « moi » et en sortant de « moi » en fait j'approche autrui.

2) Il s'agit d'un amour physique de rencontre, il n'est pas question d'âme, l'âme ici veut dire chez moi souvenir, l'âme, « Psyché », c'est le fait qu'on se *souvient* de quelqu'un. L'âme n'est pas une substance, c'est un souvenir. Cela peut être le fait que je garde un souvenir de quelqu'un que j'aime. Il n'y a pas d'âme dans cet amour et cela à tel point que, quand vous entrez dans la chambre du Japonais, il n'y a rien dans cette chambre qui vous attache, aucun souvenir, rien, même pas des livres. C'est un amour physique de rencontre. Un amour n'est jamais un amour de rencontre. Si vous réfléchissez bien sur Tristan et Iseult, il s'agit là, au fond, d'une prédestination. Goethe appelait cela « Walverwandschaften »; « amours sélectives ». Or, ici rien de tout cela, il n'y a pas de profondeur.

3) La femme n'est pas une inspiratrice, c'est-à-dire un appel, je veux dire un appel moral. Le rôle de la femme en Occident a toujours été un rôle d'appel moral, de gardienne de la morale, c'est la « Vestale ». La femme est créatrice de la morale. Ce n'est pas du tout le cas pour la femme d'Hiroshima. C'est une femme masculinisée, qui cherche à tout prix son plaisir et ce qui est grave, c'est qu'elle nomme son plaisir « bonheur », ce qui est une indication flagrante de notre temps. On appelle à présent le plaisir momentané de rencontre « bonheur », « chance ». Il y a d'ailleurs ici un élément mythique. Avoir de la chance ou ne pas avoir de la chance, c'est un élément masculin, la chance c'est la divinité, la « moïra » — et de « moïra » vient le mot morceau — qui départage le monde. Le bonheur est un morceau trop grand, il s'agit d'avoir le tout ou la plus grande part parce que les autres peuvent vous la prendre. Vous sentez très bien que pour cette femme-là aussi, il s'agit de découper ce grand morceau et d'avoir pour elle-même le plus possible. Elle joue sa chance, c'est au fond très primitif.

4) Aucun personnage n'est joyeux, ils ne rient pas, ils ricanent tous les deux. Le Japonais, c'est un bouddha qui de temps en temps ricane, c'est comme un crâne de mort, du moins je l'ai vu ainsi, et la femme est hideuse.

J'ai relu le texte dit pendant l'amour, c'est d'une banalité écoeurante. Comment peut-on trouver cela « beau » ? Je la vois, excusez-moi, comme une putain, pire encore. Il est vrai que Luther a dit qu'une femme devait être une putain en faisant l'amour, mais Luther... Dans l'acte de faire l'amour, l'homme se tait, elle parle et ce qu'elle dit est d'une banalité écoeurante. La même chose lorsqu'elle raconte sa vie, son amour avec le soldat allemand qui est également un amour purement physique. C'est pourquoi l'oubli l'arrange : l'amour c'est l'âme, c'est le souvenir. Il n'y a pas de souvenirs dans le corps et elle ne sort pas de son corps.

5) La femme, aussi bien que l'homme, sont des êtres sans problèmes intérieurs. Intérieurement, ce sont des êtres qui ne sont pas inquiets, ils sont des

automates. Leurs embrassades ne sont pas vraies, et tout sent le fatigué, d'ailleurs la femme le dit, un peu fatiguée — un peu « beaucoup » ! — C'est toujours du déjà vu, du déjà entendu, du déjà fait, c'est une répétition jusqu'à la nausée, et ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'il n'y a pas une parole enchantée. Elle ne fait que répéter : « Tu n'as pas vu l'hôpital à Hiroshima, tu n'as rien vu à Hiroshima. » « J'ai été quatre fois au musée » — lui — et ils font l'amour à ce moment-là — « Et quel musée ? » etc... Vous avez affaire à des êtres qui n'ont pas de fond, ou pas de problèmes. En donnant mon cours, il m'arrive de répéter une phrase parce que je sais que mes élèves ne comprennent pas. Je répète pour attirer l'attention, je répète aussi parce que je suis agacé. Est-elle agacée, cette femme ou fait-elle une leçon à ce Japonais ? Au fond, on ne parle pas dans ce film, c'est un film muet, comme la plupart des réunions actuelles des hommes. Les gens n'ont rien à se dire, c'est pourquoi, sans doute, ils écrivent tant ou parlent tant.

6) Les personnages du film n'ont aucune relation avec les généralités humaines. Quand ils voient passer cette manifestation un peu ridicule avec ces pancartes, comme dans une procession, ils n'ont aucune relation. Cette femme va faire un film sur la paix, mais elle n'y songe pas du tout, elle a déjà oublié tout cela depuis longtemps. Hiroshima, la guerre, la paix. Elle ne songe qu'à cet homme-là. Ils sont « séparés » et ceci explique l'attitude de la femme quand elle a aimé un soldat allemand dans un milieu qui lutait à mort contre l'Allemand. Elle s'est mise « en dehors », et en allant à Hiroshima, elle se met de nouveau « en dehors » avec l'amour de ce Japonais. C'est la même chose sur un autre plan. Encore signe de notre temps; quand la collectivité aide, par exemple, les enfants d'Agadir, ce n'est qu'un signe extérieur, verbal, de solidarité non ressentie, de solidarité tapageuse, radiophonique, journalistique. Ce n'est pas ce sentiment intérieur de responsabilité vis-à-vis des autres.

Sur le problème de la paix, le film n'explique rien du tout d'ailleurs, pourquoi je dois être pour la paix ou pourquoi je dois être contre la bombe atomique.

7) Tout se déroule la nuit dans ce film, c'est une vie nocturne, ce n'est pas une vision diurne de l'être humain. Il y a toute une philosophie de la caverne qu'il faudrait encore écrire. La femme part dans l'obscurité, elle quitte la maison pour Paris la nuit, le jour est toujours blafard, il y a un moment où il fait jour, c'est quand l'Allemand meurt, c'est Dieu qui meurt. Dieu meurt toujours le jour à midi et après c'est toujours la nuit que vous voyez l'Allemand, ou dans le gris. L'amant allemand donne vraiment l'impression de la mort de Dieu, c'est cela au fond et cette femme a vécu les ténèbres de la mort de Dieu, et l'oubli c'est la nuit, c'est l'ombre et l'Allemand est tellement Dieu qu'il se tait comme Dieu. Il se tait durant tout le temps qu'ils se connaissent, il se tait après la mort, mais il était déjà mort avant. Souvenez-vous, il est couché comme Jésus, les bras un peu allongés. Au fond, cette femme est entrée dans la mort,

pas dans le néant, la mort ce n'est pas le néant, c'est au fond une agonie qui se joue ici et la nuit prend une face menaçante, terrible, pas du tout rassurante, c'est un thème romantique que vous pouvez trouver chez Kleist, chez Hölderlin et dans beaucoup de textes de Hegel. La nuit d'angoisse plane entre les deux amants, c'est pourquoi ils ne sont pas joyeux, c'est un amour angoissé, menacé.

Vous comprendrez maintenant que la femme a peur du temps qui s'écoule, elle a peur de l'oubli, d'ailleurs vous voyez c'est toujours la même chose, je ne sais pas si Resnais y songeait, mais Bachelard l'a démontré dans son livre « L'eau et les rêves » et vous verrez là aussi que les deux amants vont vers l'eau, la nuit, à un moment donné, et c'est l'oubli. Pour Sartre, l'homme, le pour-soi n'est que son corps, le pour-soi est entièrement son corps et elle aussi cette femme est l'homme, elle vit ce corps qui meurt, qui agonise, de là un immoralisme réel.

8) Il n'y a aucune morale dans *Hiroshima*, aucune règle. Cela, c'est nouveau, car en général nous concevons l'amour dans un sens platonico-chrétien, toujours avec fond moral. Voilà pourquoi l'histoire d'*Hiroshima* est choquante. Cette paix dont on parle, c'est de la sensiblerie ! S'il n'y a aucune morale, alors autant lancer encore une bombe qui tue encore plus, pourquoi pas ? Tout s'oublie quand même, on vous le montre d'ailleurs avec de beaux bâtiments. Ce qui est resté, ce n'est qu'un musée et tout ce qu'on pouvait montrer, cette femme l'a répété jusqu'à l'ennui, ce ne sont que des photos, et quelques restes, un peu de fer.

9) Une grande œuvre d'art s'explique toujours. Par exemple, prenez le *Hamlet* de Shakespeare, il se prête à des explications infinies. A cause de cela, vous voyez que vous avez affaire à une œuvre d'art, or ce qui ne s'explique plus ou qui ne m'incite plus à l'explication, n'est plus une œuvre d'art. Vous direz : « Mais vous êtes en train d'expliquer maintenant ! » Peut-être, mais je n'explique pas le film, c'est à propos du film que je tâche de comprendre une réalité humaine. Le film, à mon avis, a une grande valeur documentaire, il « explique » mieux que n'importe quel film peut-être la réalité humaine actuelle, il est une trace de l'homme contemporain. Le film ne demande aucune explication, il est comme un article de journal qui relate un fait divers.

10) Pour conclure, je dirais que ce film exprime une déception, c'est le film de l'homme déçu. Il y a une mélancolie dès le début et qui ne finit pas. Je ne sais même pas si le metteur en scène voulait mettre cette mélancolie dans le film, choisissant par exemple, la nuit. Il y a, et c'est pourquoi je vous ai parlé de la mort de Dieu, la mort de Dieu et la déception, c'est au fond la même chose. Or, la déception a toujours affaire avec l'avenir, celui qui n'attend plus rien est déçu, on dit aussi blasé. Ici, aucun des deux personnages n'attend quelque chose, d'ailleurs, ils n'ont pas de projet. L'homme demande à la femme simplement de rester encore deux ou trois jours. Ils ne comprennent pas ce que l'Occident a toujours connu, et ce que l'Occident a toujours cherché. Ce qui

est poignant dans la philosophie occidentale, c'est la fuite du temps que tous les penseurs ressentent. Il y a dans toute la pensée occidentale une hantise contre ce qui décline, ce qui tombe dans la relativité. Si Faust veut arrêter le temps, c'est qu'il a un moment de splendeur, Goethe dit quelque part : « Ce sont des moments dorés qui coulent, non comme des larmes, mais comme des perles ». Or ici, il n'est jamais question de cela, il n'y a aucun effort du *nunc-stans* (le moment éternel). L'homme déçu ne croit plus au moment éternel. Sa conscience retombe dans un pieux qui est son corps et il meurt; il n'y a que cela, il n'est que sa cellule, quatre murs, et alors cette femme le dit à la fin, elle dit « qu'on ne me parle pas d'amour, ceux qui n'ont pas voulu aller en Bavière », voilà, ici, vous le sentez, l'échappement, la volonté d'aller en dehors des quatre murs, elle est restée là dedans, voilà sa profonde déception, c'est poignant cela, n'est-ce pas, l'homme déçu, l'homme occidental est un homme déçu, il n'y a plus de jeunesse et c'est remarquable, ce ne sont plus des jeunes gens, ils ont quarante ans tous les deux. Or, Roméo et Juliette ont respectivement quatorze et dix-sept ans, Gretchen a seize ans, Iseult dix-huit. Vous avez affaire ici à des gens d'expérience, et c'est important pour la déception, surtout pour la femme. L'homme est vieux, l'homme fait l'impression, sans avoir une barbe blanche, d'être gris, il a des millénaires sur ses épaules, c'est pourquoi il parle si peu.

11) Il y a une deuxième conclusion. Ne pas être blasé exige un effort de reprise du passé. L'homme qui perd son passé c'est comme Peter-Schlemihl de Chamisso, qui a vendu son ombre. On ne peut pas perdre son passé. On ne peut pas le vendre. Or cette femme a renoncé à l'historicité par son amour pour l'Allemand d'une part, mais d'autre part, il y a un certain regret, il y a vraiment un effort, on ne sait pas comment, comme nous tous nous ne le savons pas. Au fond, nous avons tous eu une bombe d'Hiroshima sur nous et nous avons tout oublié, c'est un procès qu'on nous fait là. Nous avons perdu la mémoire tous, où sont les neiges d'antan ? Fondues... mais certains se laissent aller et ce qui est poignant dans ce film, cette femme surtout et l'homme non plus ne se laissent pas aller. Il y a cette recherche désespérée de la reprise, de ne pas se laisser entraîner par le gouffre, il y a là-dedans toute une conscience du gouffre. D'ailleurs ce film m'a souvent fait songer à des poésies de Baudelaire, « parce que nous étions là-bas en enfer... » ça c'est le gouffre, ce film est l'enfer, ce sont deux êtres damnés qui se trouvaient en enfer, dans un silence effroyable, et cette femme était toujours dans la cave et au-dessus, il y avait la vie, et j'ai l'impression que nous sommes aussi tous morts, c'est un film qui fait songer à « huis clos » de Sartre, là aussi vous voyez comme les trois protagonistes perdent de plus en plus le souvenir de leur « être » parmi les autres, au milieu des autres.

12) Troisième conclusion, sans aucune contestation, à mon avis sans aucun doute dans tous les cas, il y a conscience d'une morale universelle et une très profonde générosité qui ne s'affirme par aucun fait, par aucun acte, il n'y a

pourtant pas d'aventure, car dans ce film il n'arrive rien. On ne fait rien dans ce film, on parle beaucoup, ce qui est aussi une expression de la déchéance, ou d'une fin d'une civilisation, car ce qui marque une civilisation, c'est l'action. Ici, pas du tout, on ne fait rien, on manifeste calmement, aucune action, même l'amour n'est plus une action, c'est un amour exclusivement contemplatif, ce n'est pas un amour comme nous le connaissons. Si vous prenez l'histoire de Tristan et Iseult, ce qui est tellement attirant, ce ne sont pas leurs embrassades, c'est l'action, la mort de Tristan, le philtre. Ici, il n'y a aucun acte. Mais il y a un sentiment taciturne, un sentiment d'universalité, qui s'affirme par cette femme, du fait qu'elle aime par exemple toujours des étrangers, c'est certainement voulu cela, je ne crois pas que c'est un pur hasard.

Ces réflexions sur ce film, je vous les donne sans aucune prétention.

UNE VISION SYNTHETIQUE

par Nathan WEINSTOCK

Il convient, avant d'aborder le sujet, de préciser certaines notions d'ordre général.

La vie est un perpétuel devenir, un flot continu. Pour l'étudier, nous sommes contraints de recourir à l'analyse, à la synthèse, bref à décomposer en éléments ce qui est un processus. Il est à remarquer d'ailleurs que toute connaissance d'un processus commence par des descriptions partielles avant d'aborder le phénomène dans son ensemble. C'est ainsi que la photographie (statique) a précédé le cinéma (dynamique).

De façon générale, notre langage traduit cette méthode de pensée et l'accentue. Notre vocabulaire cherche essentiellement à catégoriser, à systématiser, à grouper les choses qui nous entourent en classes d'objets qui s'emboîtent. A ce point de vue, nous sommes encore très proches des « idées » abstraites de Platon. Lorsque nous reconnaissons le mouvement de la vie, c'est en général comme une succession d'états statiques et non un processus dynamique que nous le concevons.

La connaissance se heurte donc à une série d'écueils. En dehors même des problèmes du langage, il y a celui que pose la subjectivité : toute perception passe nécessairement par la conscience qui la déforme. Par ailleurs, notre vision des choses est faussée par une structure conceptuelle, une méthode de raisonnement due au milieu, à la tradition, à l'histoire. Ce « bagage mental » contribue à dénaturer notre conscience du monde.

Par conséquent, nos sens et notre esprit tendent à nous offrir une vision altérée de l'univers. A plus forte raison en est-il ainsi lorsque la connaissance se heurte au problème de la communication.

Quoique le cinéma ne soit certes pas dépourvu d'un langage et d'un certain symbolisme, il échappe aux difficultés et aux trahisons du vocabulaire linguistique.

I. — Difficulté fondamentale de l'interprétation : la subjectivité

L'interprétation philosophique d'une œuvre se heurte à de nombreuses difficultés dont la principale est sans conteste la subjectivité. On risque généralement de faire dire au metteur en scène ce que l'on veut bien lui faire dire. Sigmund Krackauer, par exemple, dans *From Caligari to Hitler*, a étudié des films allemands d'entre les deux guerres et aboutit à la conclusion que chacun

d'entre eux reflète la montée progressive du national-socialisme. S'il semble évident que dans certains cas il pousse trop loin son analyse, il est incontestable que, de façon générale, une œuvre littéraire, philosophique ou filmographique transmet toujours, non seulement les intentions, mais aussi la structure psychique, les modes de pensée de l'auteur. Inconsciemment, tout créateur livre sa conception du monde dans sa création et c'est précisément dans la mesure où ce processus est involontaire qu'il est le plus révélateur.

Nous nous inspirons dans cette recherche des idées exposées par le philosophe hongrois Georges Lukacs et qu'il a appliqué dans ses œuvres, dont entre autres *Goethe et son Epoque*.

Rappelons enfin, qu'il y a toujours une multitude d'optiques possibles toutes justes, la difficulté étant précisément de choisir celle qui est la plus significative.

« *Hiroshima mon amour* »

Nous avons l'avantage dans l'analyse de ce film de connaître ses créateurs et même certaines de leurs intentions, ce qui facilite notre travail et constitue en quelque sorte un élément de référence pour nos spéculations.

Il n'est guère besoin d'insister sur l'humanitarisme d'Alain Resnais, son pacifisme, sa haine de la guerre et de l'oppression, son scepticisme envers la morale traditionnelle (lui aussi, doute de la morale des autres). Toute son œuvre en témoigne. Non seulement Resnais est-il un homme « de gauche », mais certaines de ses idées ont été délibérément introduites dans le film : il a affirmé à plusieurs reprises — et notamment lors de notre séance de discussions — qu'il a cherché à montrer la contradiction entre le malheur collectif et le bonheur individuel, la dignité des salauds et la petitesse des héros. Son film est par essence anti-héroïque, il comporte des *thèmes* et non des *thèses*.

D'autre part, M. Micha nous a démontré la continuité de l'œuvre de Marguerite Duras. On se souviendra des similitudes frappantes avec le « *Marin de Gibraltar* » ou « *Moderato Cantabile* ».

II. — L'analyse objective du film

Après ces remarques préliminaires, nous sommes à même d'entamer le sujet de notre étude, qui est de déterminer les idées qui se dégagent du film en dehors de la subjectivité des auteurs, nous dirions presque à leur insu.

Pour la facilité de l'exposé, nous avons subdivisé cette analyse en trois parties correspondant aux trois thèmes majeurs du film : le cadre (Hiroshima, la guerre), la mémoire et les relations personnelles (l'amour).

I. — *Le cadre*

Dans une interview, Resnais a déclaré que son film était entièrement basé sur la contradiction. On pourrait même affirmer sans exagération qu'il est

dialectique. Vu sous l'angle philosophique, c'est cette dialectique de la mémoire et de l'oubli, de la vie et de la mort, de l'amour et de la guerre qui constitue l'unité du film. Cet enchaînement mouvant et contradictoire rappelle bien le *panta rhei* (tout s'écroule) d'Héraclite.

De la façon la plus générale, le thème de ce film est l'amour impossible — fait individuel — opposé au drame collectif et, en même temps, *sinné* par lui. Les relations entre la Française et le Japonais n'étaient nullement déterminées : elles figuraient en quelque sorte dans l'ensemble des possibilités; ils ont *choisi*. Mais cet éventail des possibilités était précisément celui qui déterminait le cadre collectif ou, si l'on veut, social. (Nous étudierons plus loin les problèmes soulevés par le choix en soi).

Cette conception du milieu temporel et social, comme une véritable matrice de possibilités où l'on choisit, alors que ce choix se répercute lui-même sur le milieu qu'il oriente, voilà une vision qui se rapproche fort d'un certain marxisme, celui de Lucien Goldmann par exemple.

Pour étayer notre thèse que nous craignons un peu forcée, signalons que la construction et les dialogues d'*Hiroshima* semblent accentuer cette mise en valeur de l'ambivalence des situations et leurs contradictions internes. Le scénario n'est-il pas un passage continu de la peau — extrême plaisir à la peau — extrême douleur ? Citons cette phrase parmi d'autres : (la guerre) « une chance quoi ? une chance pour moi aussi ».

Hiroshima est le roman d'un amour, mais Resnais n'y perd jamais de vue l'interaction entre les protagonistes et les mécanismes extérieurs. Ce qui force l'admiration, c'est le caractère concret et vivant des personnages imbriqués dans leur tissu de situations, dans l'ambiguïté de leur vie. Resnais a refusé de simplifier ses personnages, de démontrer que le scénario était inéluctable. Le Japonais et la Française ne sont pas des célibataires, ni même mal mariés, comme les héros de tant de films de série. Peu de grands films même échappent à cette tentation d'atténuer le scandale, d'aplanir les difficultés. Mais ici :

« — Je suis un homme qui est heureux avec sa femme »

« — Moi aussi, je suis une femme qui est heureuse avec son mari. »

En s'efforçant de mettre en scène des « antihéros », en rejetant le héros positif et l'imagerie d'Epinal, *Hiroshima* obtient la *vérité humaine*, il reflète l'image complexe de l'homme personnage contradictoire : le mélange d'ombre et de lumière que nous sommes tous. Les personnages du film ne sont ni bons ni mauvais; il est tout simplement impossible de les désigner par une étiquette : comme vous et moi. Resnais sauve l'objectivité en refusant de créer des types, car tout classement est une négation du réel.

2. — *La mémoire*

D'une manière générale et à tous les points de vue, nous vivons sur l'héritage du passé. Nos traditions culturelles, artistiques, musicales, etc... sont basées

sur les legs des siècles. Même notre méthode de pensée est tributaire de la civilisation qui nous baigne. Mais, alors que nous n'en sommes pas conscients, il en est exactement de même pour notre vie matérielle. Nos ville, nos bâtiments, nos marchandises ne représentent pas autre chose que du travail humain concrétisé. Toute notre vie économique et sociale est basée sur les richesses créées par nos prédécesseurs. Notre vie politique est une suite de références aux traditions et aux mythes qui forment le substrat de notre pensée. Il importe dès lors de démystifier le présent, de mettre à nu ce passé qui survit sous les masques.

Le rôle de la mémoire dans ce film symbolise donc la *domination du présent* par le passé : le présent n'a de sens que par rapport au passé qui le préfigure. Nevers forme une espèce de mythe dont Hiroshima est la résurgence que seule l'expérience de Nevers rend significative. Et si Hiroshima est incompréhensible pour qui « n'a rien vu » à Nevers, c'est parce que ce film est celui de la subjectivité d'une femme, Emmanuelle Riva. Nous tenons ainsi l'explication de la représentation estompée du Japonais : nous le voyons, non en spectateurs du dehors, mais tel qu'il apparaît dans la conscience de son amante).

Le mythe de Nevers est formé de la conjonction guerre-amour, retrouvé pareillement à Hiroshima. Voilà pourquoi parmi ses nombreuses expériences amoureuses c'est celle-ci qui déclenche chez la Française le douloureux processus d'identification. En « démystifiant » le Japonais, nous constatons qu'il n'acquiert son contenu réel que par rapport au passé. A la limite, le Japonais est véritablement une REINCARNATION de l'histoire de Nevers qu'il est amené à reproduire.

N.B. — Nous nous inspirons partiellement pour ce développement des idées du philosophe américain Harold Rosenberg. Remarquons que dans bien d'autres films on retrouve des protagonistes qui vivent un mythe. En somme, dans *Mademoiselle Julie*, Jean et Julie se heurtent précisément au mythe de leurs rôles sociaux respectifs qui leur impose des conduites et des réflexes. Il en est ainsi dans toute société de classes ou de castes.

Dans ce processus d'identification et de « mystification » c'est la mémoire qui apparaît sur le plan de la subjectivité, comme la médiatrice entre le passé et le présent, Nevers et Hiroshima. La mémoire : c'est-à-dire l'oubli. L'alternance des séquences de Nevers et Hiroshima n'a donc rien d'une figure de style. C'est le cheminement dialectique de la conscience, le processus de la subjectivité. La construction du film, loin d'être gratuite, exprime le refus de Resnais de découper la continuité de la subjectivité.

3. — *Les relations personnelles*

Reconnaissons aussi l'existence dans *Hiroshima* de l'homme traité comme problème. Pour qui considère la vie d'un individu en athée, abstraction faite des idéaux sociaux ou supra-individuels, sa seule fin est la mort. C'est ce que Heidegger appelle le *dasein-zum-tode* (être-pour-la-mort). Tout ce qui dépasse

ce moment fatidique est extérieur à l'individu même. Pris en soi, la vie n'a donc aucun sens : elle est absurde (« C'est une histoire absurde » dit l'héroïne).

Mais si la vie n'a que le sens que l'on veut lui donner, il s'agit de faire sa vie, de la *choisir*. Non pas que nous cherchions à nier les déterminismes sociaux, mais reconnaissons que, tout en étant soumise aux déterminismes sociaux quant aux données de son univers, la vie qu'elle se fait sous les contraintes extérieures, son attitude, ses réactions relèvent du choix. Mieux : en choisissant aujourd'hui telle conduite, elle détermine des choix ultérieurs. L'héroïne a choisi, dans l'étouffement de sa ville provinciale, d'aimer un Allemand, comme elle a choisi à Hiroshima d'aimer un architecte japonais. Elle a voulu être une femme « qui doutait de la morale des autres », elle a voulu des amours impossibles.

Hiroshima, mon amour pose les problèmes de l'existence, c'est un film existentiel. Il y a une problématique du choix qui forme le nœud de la vie d'Emmanuelle Riva. Alain Resnais nous a affirmé avoir voulu faire un film de l'angoisse atomique. Mais cette angoisse ne dérive-t-elle pas aussi de l'obligation de choisir dans le néant, de frayer son chemin dans l'inconnu ? En somme, Emmanuelle Riva n'était-elle pas déjà angoissée à Nevers ?

Ce film décrié (ou apprécié) si souvent pour son immoralité ou son amoralité n'est-il pas, au fond, étrangeté moral ? La Française ne cherche-t-elle pas inlassablement à créer le bonheur dans un monde malheureux ? Engluée dans un univers cruel et amoral, elle lutte pour créer une espèce de morale provisoire : Bien sûr, ce n'est pas une philosophie glorieuse, elle n'entraînera pas des lendemains nouveaux, mais sur le plan modeste du bonheur individuel elle y parvient peut-être. Dans toute civilisation décadente, on abandonne les philosophies du salut collectif pour se préoccuper de la recherche d'un petit bonheur à la taille de l'individu. Il en fut ainsi des stoïciens et des épicuriens dans l'empire romain, de même que pour Montaigne dans l'écroulement du monde féodal. L'attitude est peut-être une leçon. Alors que la morale traditionnelle n'a plus aucune signification dans notre enfer atomique, elle lutte désespérément pour sauver un rayon de soleil dans sa parcelle de vie. C'est une attitude lucide et cruelle, une morale d'adulte.

L'importance donnée dans ce film aux relations entre les héros le porte inéluctablement à prendre position sur la déshumanisation de notre monde actuel. Ce n'est pas d'aujourd'hui que les penseurs dénoncent la « chosification » (?) de nos rapports humains, l'aliénation de notre monde. Nous avons déjà signalé plus haut le fétichisme mythifiant des relations sociales. En réalité, ce n'est qu'une manifestation particulière de l'aliénation générale de notre condition humaine. Lucaks a appelé ce phénomène la *réification*, entendant par là que tout devient « chose ». Notre époque est celle où la qualité s'efface devant la quantité, où chacun n'est qu'une marchandise. La structure économique et sociale que nous avons créée s'est gonflée au point de nous englober

dans son circuit. Ce phénomène a été transposé de manière remarquable par Brecht dans *Homme pour homme* ou dans *Maître Puntila et son valet Matti*. (Citons cette phrase éloquent de Puntila : « Je suis Puntila et j'ai 90 vaches » qui témoigne de l'asservissement de l'individu à l'économique).

Nous ne croyons pas pouvoir trouver un écho de ces considérations dans l'anonymat des protagonistes du film. Sans doute est-ce un hasard que nous ne connaissions leurs noms et il ne faut pas y accorder une portée symbolique. (Nous sommes tous des rouages, des êtres interchangeables). On ne pourrait concilier cette thèse avec l'amour dont le caractère essentiel est précisément la qualité unique et irremplaçable de l'être aimé. Martin Buber écrivait à ce sujet que nos relations ne sont plus celles de *ich* (je) à *du* (toi) mais du *ich* (je) à *es* (ça). La de notre vie sociale trouverait son sommet en l'impossibilité de la communication, du dialogue, de la rencontre de l'autre face à face. Face à cette dépersonnalisation générale, *Hiroshima, mon amour* est un plaidoyer pour la communication. *Hiroshima* est surtout dialogue. C'est une mise en valeur de la personne. C'est un hymne à l'honneur de l'unisson dans l'amour du *je* et du *tu* (cf dialogue : « Déforme-moi à ton image »).

4. — *Un film vitaliste*

Nous ne résistons pas à la tentation d'établir un dernier rapprochement. Ne serait-il pas possible de trouver dans *Hiroshima* une description, en quelque sorte vitaliste, de l'homme compris comme une passion ? Dans une société moribonde, la seule voie de salut pour l'individu serait de cultiver sa personne contre la société. L'être chercherait toujours à se transcender dans une décharge nerveuse intense, dans un orgasme. L'homme ne se réaliserait que dans la décharge orgasmique, seul l'amour physique dialogue suprême permettrait de comprendre l'autre. L'amour rencontre de la vie et de la mort, pôle de l'existence humaine. Cette idée que ne désavoueraient ni Georges Bataille ni Roger Vailland a été développée longuement par Norman Mailer devenu l'apologue des *beatnicks* américains. Encore une fois le dialogue semble se prêter à une telle interprétation. « Tu me tues, tu me fais du bien. J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi... »

III. — Conclusions

On aura regretté dans cet exposé le degré inéluctable de subjectivité. Il y a au fond dans *Hiroshima* toutes les idées que l'on voudra. C'est peut-être aussi le signe d'une grande œuvre : seul un film de qualité permet une telle multiplicité d'analyses.

En somme, Alain Resnais et Marguerite Duras ont « reconstitué » en quelque sorte une « tranche de vie ». En cela, ils ont travaillé méthodiquement, situant le lieu, l'époque, le cadre, les protagonistes et, finalement, les événements. Ce qui est remarquable, c'est que délaissant aussi bien l'optique indivi-

duelle que l'optique collective, ils soient parvenus à une vision réellement *synthétique*. C'est en somme un microcosme.

Cela étant, il serait tentant — trop tentant peut-être — de considérer ce film comme une synthèse entre les deux principales écoles philosophiques de notre époque. Les différents courants marxistes qui étudient avant tout l'homme social, les collectivités, et les penseurs existentialistes que préoccupent l'angoisse individuelle et les problèmes de l'existence. Ces « *Weltanschauung* » sont à plus d'un égard complémentaires. *Hiroshima* apparaîtrait alors comme leur lieu de rencontre esthétique.

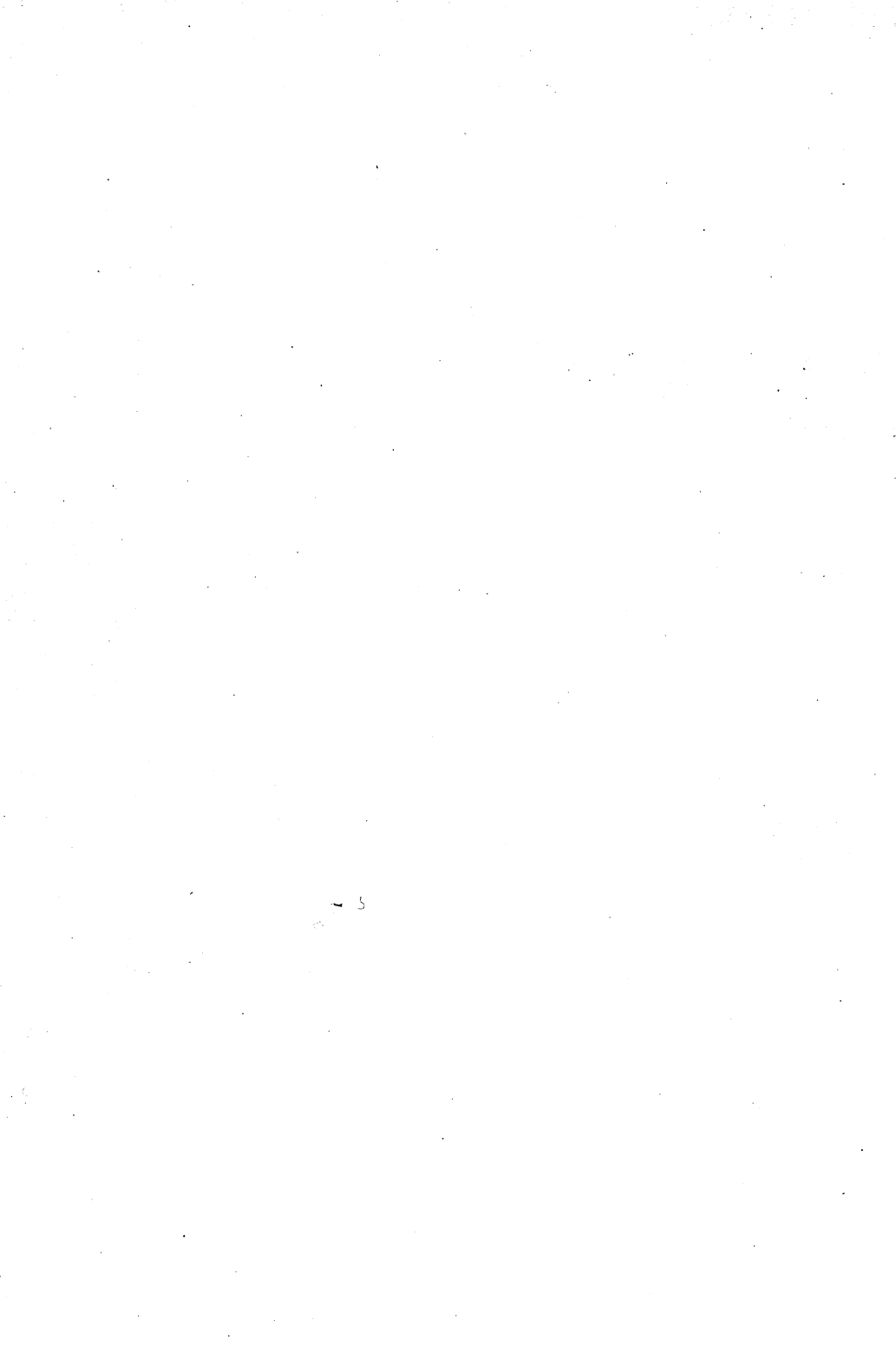
Dans un univers qui ne permet pas le dépassement, la recherche du bonheur consisterait à retrouver sa propre personne dans l'authenticité.

DECOUPAGE

Nous publions à partir de la page suivante le découpage d'*Hiroshima, mon amour*. Il ne s'agit pas du découpage ayant servi de base à la réalisation du film, mais d'un travail reconstitué, sous la direction de Raymond Ravar, par les étudiants du séminaire à partir de l'œuvre elle-même. Ce travail d'observation, d'analyse de la matière filmique s'est révélé d'une valeur didactique certaine pour les motifs exposés dans notre introduction. Il nous est apparu ensuite que son résultat était d'un grand intérêt pour tous ceux qui voulaient garder le film en mémoire, réfléchir sur sa construction, sur son langage. C'est pourquoi nous avons décidé de le publier. Les numéros des plans servent de référence en de nombreux endroits du présent ouvrage, et particulièrement au chapitre « Hiroshima et ses signes ».

Abréviations

G.P.	=	gros plan	Pl.	=	plongée
P.M.	=	plan moyen	C.Pl.	=	contre-plongée
P.G.	=	plan général	Trav.	=	travelling
P.A.	=	plan américain	Pano.	=	panoramique
P.R.	=	plan rapproché	lat.	=	latéral
P. 1/2E.	=	plan de demi ensemble	G.	=	gauche
P.R.T.	=	plan rapproché taille	Dr.	=	droite
			P.R.P.	=	plan rapproché poitrine



PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
1'30"	Général.		Empreinte fossilisée		Thème oublié 1'40"
18"	1	G.P.	Montée du noir Bras enlacés recouverts de cendre atomique — F.E. lent —		Thème corps 2'11"
19"	2	G.P.	Bras enlacés, la cendre atomique devenant pailletée — F.E. lent —		id.
16"	3	G.P.	Entreinte réaliste bras enlacés — F.E. lent —		id.
8"	4	G.P.	Etreinte réaliste — F.E. lent —		id.
6"	5	G.P.	Etreinte réaliste : mains sur le dos	L : Tu n'as rien vu, à Hiroshima. Rien. E : J'ai tout vu. Tout.	id.
4"	6	P.M. Contre-Pl.	Bâtiment hôpital et tour	E : Ainsi, l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre.	id.
10"	7	P.G. Trav. avant	Couloir hôpital	E : L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir ?	id.
7"	8	P.G. Trav. avant	Salle hôpital : malade en amorce G. Arrêt trav. sur lit en plongée		id.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
8"	9	P.M. légère Pl.	Malade sur un lit qui tourne la tête vers la camera puis s'en détourne		id.
1"	10	P.M. + large légère Pl.	Autre malade qui détourne la tête de la camera		id.
2"	11	P.G.	Salle hôpital avec Japonais couché sur le dos qui se retourne		id.
8"	12	P.G. trav. av.	Couloir hôpital	L : Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima.	Fin thème corps
<i>Etreinte</i>			Fondu noir		
5"	13	G.P.	Montée du noir Etreinte réaliste Mains sur le dos		Thème oublié o' 06"
<i>Musée</i>					
5"	14	P.G.	Musée face dans toute sa longueur	E : Quatre fois au musée.	Thème musée A o' 14"
2"	15	P.M. C.Pl.	Musée	L : Quel musée, à Hiroshima ?	id.
2"	16	P.C.	Enfilade profil long côté bâtiment		

1"	17	P.G. Pl.	Escaliers		id.
2"	18	P.G. C. Pl.	Idem		id.
1"	19	P.G. Pl.	Idem		id.
6"	20	P.M.	Sphère entourée d'ellipses cli- gnotantes		id.
3"	21	P.M.	Photo champignon atomique	E : Quatre fois au musée à Hiroshima.	Thème musée B o' 45"
10"	22	P.G. Trav. arr. Pano vers G.	Bas de panneaux et jambes visiteurs	E : J'ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photo- graphies, les reconstitutions, faute d'autre chose,...	id.
9"	23	P.G. Trav. vers D. plus rapide	Panneaux avec photos	E : ... les photographies, les photographies, les reconsti- tutions, faute d'autre chose,	id.
6"	24	P.G. Trav. tournant vers D.	Maquette bombe	E : ... les explications, faute d'autre chose	id.
10"	25	P.G. Pl. Trav. vers Dr.	Maquette Hiroshima	E : Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai regardé les gens : j'ai regardé moi-même...	Fin thème B
8"	26	P.M. Trav. arr.	Poutrelle de fer	E : <u>pensivement, le fer,</u> le fer brûlé, le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair.	Thème musée A

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
4"	27	P.M. Pl. Trav. tournant vers Dr.	Bicyclette		0' 14"
4"	28	P.M. Pl. Trav. tournant vers Dr.	Capsules	E : J'ai vu des capsules en bouquets. Qui y aurait pensé ?	Fin thème A
6"	29	P.G. Trav. arr.	Lambeaux de peau dans bo- caux	E : Des peaux humaines, flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs...	Thème musée B 0' 47"
7"	30	P.G. légère pl. Trav. arr.	Pierres	E : ... souffrances. Des pierres, des pierres brûlées, des pierres éclatées, des chevelures anonymes que les femmes de...	id.
6"	31	P.M. Trav. av. rapide Pano vers bas	sur parchemin au bas duquel se trouve collée touffe cheveux	E : ... Hiroshima retrouvaient tout entières tombées le matin, au réveil.	id.
6"	32	P.M. Trav. vers G.	Enfilade de photos		id.
5"	33	P.M. Trav. av.	sur photo d'homme à tête brûlée		id.

8"	34	P.M. G.P. Pano vers haut	Homme dos brûlé Arrêt sur blessures crâne	E : J'ai eu chaud, place de la Paix.	id.
17"	35	P.G. Trav. vers G.	Place de la Paix Avant P : colonnes du musée —Fondu noir—	E : Dix mille degrés sur la Place de la Paix. Je le sais. La température du soleil sur la place de la Paix Comment l'ignorer ? l'herbe... C'est bien simple... L : Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.	Fin thème B Blanc : o' o8"
7"	36	G.P.	Etreinte réaliste		Thème musée B o' 23"
12"	37	P.G. Trav. av. Pano rapide vers Dr. (arraché)	Vitrines de mannequins Arrêt sur premier P. d'actua- lités	E : Les reconstitutions ont été faites le plus sérieuse- ment possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible.	id.
3"	38	P.G.	Homme dansant sur fond de flammes	E : L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que...	ia.
4"	39	P.G.	Ville en flamme	E : ... les touristes pleurent.	Thème musée C o' 22"
3"	40	P.G.	Rivière en flamme	E : On peut toujours se moquer...	id.
2"	41	P. Rapp.	Ville en flamme	E : ... mais que peut faire d'autre un touriste...	id.
5"	42	P.G.	Descente escaliers vers rivière en flamme	E : ... que, justement, pleurer ?	id.
18"	43	P.G. Trav. arr.	Amoncellement cadavres Arrêt sur enfant debout par- mi corps gisants		Fin thème C Thème musée B o' o5"

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
6"	44	P.G. Trav. oblique av.	Même lieu		Thème musée C o' 30"
16"	45	P.G. Trav. vers G. Pano vers G.	Tas de ruines dont sort une femme	E : J'ai toujours pleuré sur le sort de Hiroshima. Toujours.	id.
30"	46	P.G. Pano vers Dr.	Désert de ruines	L : Non. Sur quoi aurais-tu pleuré ? E : J'ai vu les actualités. Le 2 ^{me} jour, dit l'histoire, je ne l'ai pas inventé, dès le 2 ^{me} jour, des espèces animales...	Thème musée D o' 36"
5"	47	P.M. Pl.	Roc	E : ... précises ont ressurgi des profondeurs de la terre...	id.
4"	48	P.M. Pl.	Fourmi	E : ... et des cendres.	id.
5"	49	P.M. Pano vers h.	Chien amputé d'une patte	E : Des chiens ont été photographiés. Pour toujours. Je les ai vus.	Thème musée E o' 32"
6"	50	P.G.	Passage vers droite jeune fille et jeune femme	E : J'ai vu les actualités. Je les ai vues, du 1 ^{er} jour, du 2 ^{me} jour...	id.
4"	51	P.G.	Passage vers G. jeune fille	E : ... du 3 ^{me} jour... L : Tu n'as rien vu. Rien.	id.
4"	52	P.G.	Passage vers Dr. jeune garçon portant enfant sur le dos	E : Du 15 ^{me} jour aussi.	id.

5"	53	G.P. Pano vers Dr.	sur tête mutilée	E : Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'étaient partout que bleuets et...	id.
4"	54	P.G.	Blessures à la cuisse	E : ... glaïeuls, et volubilis et...	Fin thème E
5"	55	P.M.	Blessures bouche	E : ... belles d'un jour qui renaissaient des cendres...	Thème musée D (flûte et clari- nette) o' 38"
3"	56	P.M.	Malade couché sur côté dr.	E : ... avec une extraordinaire vigueur inconnue jusque- là chez...	id.
2"	57	P.M.	Idem	E : ... les fleurs.	id.
2"	58	P.G.	Idem	E : Je n'ai rien inventé.	id.
4"	59	P.G.	Bébé sur le dos	L : Tu as tout inventé.	id.
8"	60	G.P.	Main mutilée	E : Rien. De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier...	id.
7"	61	P.M.	Visage dont l'œil est détruit	E : ... de même, j'ai eu l'illusion devant Hiroshima, que jamais je n'oublierai. De même que dans l'amour.	id.
7"	62	G.P.	Etreinte réaliste		id.
					Fin thème D

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
4"	63	P 1/2 E	Enfants sous édredon	E : J'ai vu aussi les rescapés, et ceux qui étaient dans...	Thème musée E o' 12"
3"	64	P. Rapp.	Enfant visage déformé	E : ... le ventre des femmes de Hiroshima.	id.
4"	65	P.E. Lég. Pl. Pano vers G.	Enfant couché Femme sur un lit	E : J'ai vu la patience, l'innocence...	id.
4"	66	P.E.	Femme sur un lit	E : ... la douleur apparente...	Thème musée D o' 32" violoncelle
3"	67	G.P.	Deux enfants mains jointes	E : ... avec lesquelles les survivants provisoires d'Hiroshima...	id.
4"	68	G.P.	Tête d'homme	E : ... s'accommodaient d'un sort tellement injuste que...	id.
3"	69	P.R.	Femme profil dont les cheveux tombent en se coiffant	E : ... l'imagination d'habitude pourtant si féconde...	id.
4"	70	P.R.	Femme devant glace	E : ... devant eux, se ferme.	→ flûte
2"	71	G.P.	Visage déformé de femme		id.
2"	72	P.A.	Enfant cithare		id.
3"	73	G.P. Pl.	Main estropiée		id.
			Fondu noir		
7"	74	G.P.	Etreinte réaliste - Mains		Fin thème D

7"	75	P.G.	Explosion bombe H	E : Ecoute, je sais. Je sais tout. Ça a continué. L : Rien. Tu ne sais rien.	Thème musée B 0'05"
4"	76	P.G.	Toits avec anémomètre	E : Les femmes risquent d'accoucher d'enfants mal venus, de monstres.	Thème musée C 3'03" alto
3"	77	P.G. Pl.	Foule avec parapluies	E : Mais ça continue.	id.
8"	78	P. rapp. Pano vers bas	Foule avec parapluies, flaque d'eau	E : Les hommes risquent d'être frappés de stérilité. Mais ça continue. La pluie fait peur. Des pluies de cen- dres sur les eaux du Pacifique.	id.
2"	79	G.P.	Crâne et détecteur	E : Les eaux du Pacifique tuent.	id. + B
3"	80	G.P.	Visage pêcheur couché	E : Des pêcheurs du Pacifique sont morts.	id.
2"	81	G.P.	Poisson	E : La nourriture fait peur.	id.
3"	82	G.P.	Poissons	E : On jette la nourriture d'une ville entière.	Thème C
3"	83	P.E.	On jette des poissons	E : On enterre la nourriture de villes entières.	2'25"
2"	84	P.G.	Manifestation avec en avant leur poisson postiche	E : Une ville entière se met...	id.
1"	85	P.E.	Porte voix	E : ... en colère.	id.
3"	86	P.G. zoom av.	Foule s/amants	E : Des villes entières se mettent en colère.	id.
26"	87	P.T.G. Pl.	Cortège le long du fleuve s/bâtiment coupole	E : Contre qui la colère des villes entières ? La colère des villes entières, qu'elles le veulent ou non, contre l'inégalité posée en principe par certains peu- ples contre d'autres peuples, contre l'inégalité posée en principe par certaines races contre d'autres races, contre l'inégalité posée en principe par certaines classes contre d'autres classes.	id.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
4"	88	P.G.	Maquette-souvenir Bâtiment coupole	E : Ecoute-moi. Comme toi, je connais l'oubli.	Suite thème C
4"	89	P.E.	Vitrine gift-shop	L : Non. Tu ne connais pas l'oubli.	→ flûte
5"	90	P.E.	Magasin (ballons)	E : Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli.	id.
3"	91	P.G. Pl.	Gift shop	L : Non. Tu n'es pas douée de mémoire.	id.
4"	92	P.M. C. Pl.	Inscription sur ruines bâtiment coupole	E : Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces...	id.
3"	93	G.P.	Tombeau du mémorial	E : ... contre l'oubli.	id.
4"	94	P.G.	Monument, avant-plan : chat	E : Comme toi...	id.
3"	95	P.G.	Même monument avec public	E : ... j'ai oublié.	id.
5"	96	P.G. Pano vers G.	Mémorial bombe Enfant qui court	E : Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire...	id.
9"	97	P.M. Pano vers Dr.	Plaque commémorative sur immeuble suivant passantes	E : ... une mémoire d'ombres et de pierre. J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout...	→ Suite thème C piano
2"	98	P.E.	P. latéral d'un car « Atomic Tour »	E : ... le pourquoi de se souvenir.	

4"	99	P.E.	c/ch car de face Départ du car	E : Comme toi...	
6"	100	P.E.	Speakerine dans car	E : ... j'ai oublié.	→ accords
1"	101	P.E. C. Pl.	Ruines	E : Pourquoi nier l'évidente...	id.
1"	102	P.E. C. Pl.	Ruines	E : ... nécessité de la mémoire ?	id.
1"	103	P.E. C. Pl.	Ruines		id.
1"	104	P.E. C. Pl.	Coupole		id.
4"	105	P.R. C. Pl.	Coupole Fondu noir	E : Ecoute-moi	→ violoncelle (récitatif)
4"	106	G.P.	Etreinte réaliste	E : Je sais encore. Ça recommencera.	
3"	107	P.G.	Arbres avec tuteur	E : Deux cent mille morts. Quatre-vingt mille blessés. En neuf secondes	Suite thème C
4"	108	P.R.	Idem	E : Ces chiffres sont officiels. Ça recommencera.	id.
5"	109	P.G.	Idem	E : Il y aura dix mille degrés sur la terre.	id.
4"	110	P.E.	Statue Bouddha	E : Dix mille soleils dira-t-on.	id.
6"	111	P.E.	Enseigne de policier	E : L'asphalte brûlera. Un désordre profond régnera.	id.
2"	112	P.G.	Ville - Route avec avant-plan : boule	E : Une ville entière sera soulevée de terre et...	id.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
1"	113	P.G. C. Pl.	Fusée	E : ... retombera...	id.
1"	114	P.G. C. Pl.	Fusée	E : ... en cendres.	id.
5"	115	P.G. Pl.	Ville avec carrousel		id.
4"	116	G.P. Pl.	Végétation avec paquet de cigarettes « Peace »	E : Des végétations nouvelles surgissent des sables.	id.
4"	117	P 1/2 E Pl.	4 étudiants	E : Quatre étudiants attendent ensemble une mort fraternelle et légendaire.	Fin thème C
4"	118		Plan générique — Fondu enchaîné —		
6"	119	P.T.G.	L'estuaire	E : Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota...	Thème fleuve 0' 35"
4"	120	P.T.G.	Idem	E : ... se vident et se...	id.
4"	121	P.T.G.	Idem	E : ... remplissent à l'heure...	id.
4"	122	P.T.G.	Idem	E : ... habituelle, très précisément aux heures habituelles, d'une eau fraîche et poissonneuse...	id.
4"	123	P.T.G.	Idem	E : ... grise ou bleue suivant l'heure et...	id.
3"	124	P.T.G.	Idem	E : ... les saisons. Des gens ne regardent plus le long des berges boueuses...	id.

5"	125	P.T.G.	Idem	E : ... la lente montée de la marée dans les...	id.
5"	126	P.T.G.	Idem	E : ... sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota.	Fin thème fleuve
Fondu enchaîné					
<i>Corps</i>					Thème corps
11"	127	G.P.	Etreinte réaliste		r' 26" piano
<i>Ville</i>					
14"	128	P.G. Trav. av.	Pont, entrée verrière	E : Je te rencontre. Je me souviens de toi. Qui es-tu ? Tu me tues. Tu me fais du bien. Comment me serais-je doutée que cette ville était faite...	orchestre
31"	129	P.G. Trav. av.	Sous verrière	E : ... à la taille de l'amour ? Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ? Tu me plais. Quelle lenteur tout à coup. Quelle douceur. Tu ne peux pas savoir. Tu me tues. Tu me fais du bien. Tu me tues.	id.
15"	130	P.G. Trav. av.	Sortie verrière et virage	E : Tu me fais du bien. J'ai le temps. Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi jusqu'à la laideur. Pourquoi pas toi ?	id.
5"	131	P.G. Trav. av.	Berge du fleuve	E : Pourquoi pas toi, dans cette ville et dans cette nuit...	id.
7"	132	P.G. Trav. av.	Rails	E : ... pareille aux autres, au point de s'y méprendre ? Je t'en prie.	Fin thème corps
Fondu enchaîné					
<i>Amants</i>					
18"	133	P.G. Trav. av. G.P. Pano rapide vers G.	Etreinte mains Elle de face	E : C'est fou ce que tu as une belle peau. L : Hm E : Toi...	

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
2"	134	G.P.	Lui de face — Fondu enchaîne —	L : Moi, oui. Tu m'auras vu. (Rire)	
40"	135	P.R. PL Trav. rapide av. Pano rapide vers G.	Amants : lui couché sur le dos - elle de profil	E : Tu es complètement Japonais ou tu n'est pas complètement Japonais ? L : Complètement, je suis Japonais. Tu as les yeux verts. C'est bien ça ? E : Oh, je crois... Oui... Je crois qu'ils sont verts. L : Tu es comme mille femmes ensemble. E : C'est parce que tu ne me connais pas. C'est pour ça. L : Peut-être pas tout à fait pour cela seulement. E : Cela ne me déplaît pas, d'être comme mille femmes ensemble pour toi. — Ecoute... C'est quatre heures.	
54"	136	P 1/2 E PL Contre champ	Les amants se retournent	L : Pourquoi ? E : Je ne sais pas qui c'est. Tous les jours il passe à quatre heures. Et il tousse. Tu y étais toi, à Hiroshima ? L : Non... Bien sûr. E : Oh, c'est vrai... Je suis bête. L : Ma famille, elle, était à Hiroshima. Je faisais la guerre. E : Une chance, quoi ? L : Oui. E : Une chance pour moi aussi.	

Fondu enchaîné					
55"	137	G.P. Pl.	Elle (au milieu du Pl. il allume la lumière)	L : Pourquoi tu es à Hiroshima ? E : Un film. L : Quoi, un film ? E : Je joue dans un film. L : Et avant d'être à Hiroshima, où étais-tu ? E : A Paris. L : Et avant d'être à Paris ? E : Avant d'être à Paris ? J'étais à Nevers. L : Nevers ? E : C'est dans la Nièvre. Tu ne connais pas. L : Et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima ? E : Ça m'intéressait. J'ai mon idée là-dessus. Par exemple, tu vois, de bien regarder je crois que ça s'apprend.	
Fondu noir					
28"	138	P.G. P.A. Pl. Pano vers G. Trav.vers G.	Cyclistes puis elle en amorce G. Elle debout sur la terrasse		Thème fleuve 27"
8"	139	P 1/2 E. Trav. arr.	Elle dans l'encadrement de la porte		id.
6"	140	P 1/2 E. Pl.	Lui qui dort - sa main bouge		dissonances 10"
2"	141	P.R.P.	Elle appuyée sur l'encadrement		id.
4"	142	G.P. Pl. Pano rapide vers H.	Main Allemand Baiser		id.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
3"	143	P 1/2 E Pl.	Lui couché		
2"	144	G.P.	Elle		
8"	145	P.R. Pl.	Lui début éveil		
2"	146	P.R.	Elle		
5"	147	P.R. Pl.	Lui se met sur le côté		
5"	148	P 1/2 E	Elle de dos avançant vers lit	E : Tu veux du café ?	
7"	149	P 1/2 E	Lui sur le lit - Elle entre à droite	L : Hm, Hm. E : A quoi rêvais-tu ? L : Je ne sais plus...	
22"	150	P 1/2 E	Contre-champ Elle face et lui dos	L : ... Pourquoi ? E : Je regardais tes mains. Elles bougent quand tu dors. L : C'est quand on rêve, peut-être sans le savoir. E : Hm, Hm.	
			Fondu		

1'15"	151	P 1/2 E Trav. av.	Lui et elle	<p>L : Tu es une belle femme, tu le sais ? E : Tu trouves ? L : Je trouve. E : Un peu fatiguée, non ? L : Un peu laide. E : Ça ne fait rien ? L : C'est ce que j'ai remarqué hier soir à ce café. La façon dont tu es laide. Et puis... E : Et puis... ? L : Et puis comment tu t'ennuyais. E : Dis-moi encore... L : Tu t'ennuyais de la façon qui donne aux hommes l'envie de connaître une femme. E : Tu parles bien le français. L : N'est-ce pas ? Je suis content que tu remarques enfin comme je parle bien le français. Moi, je n'avais pas remarqué que tu ne parlais pas le japonais. Est-ce que tu avais remarqué que c'est toujours dans le même sens que l'on remarque les choses ? E : Non. Je t'ai remarqué toi, c'est tout. (Rires)</p>
Fondu enchaîné				
20"	152	P.G.	Elle amorce G sur terrasse Lui face Il s'avance vers elle	<p>E : Se connaître à Hiroshima. C'est pas tous les jours. L : Qu'est-ce que c'était pour toi, Hiroshima, en France ?</p>
22"	153	P.A.	Lui en amorce Dr. de dos Elle de face	<p>E : La fin de la guerre, je veux dire complètement. La stupeur... à l'idée qu'on ait... osé... la stupeur à l'idée qu'on ait réussi. Et puis aussi pour nous le commencement d'une peur inconnue. Et puis l'indifférence...</p>

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
9"	154	P.A.	c/ch. elle amorce G de dos Lui de face	E : ... la peur de l'indifférence aussi. L : Où étais-tu ? E : Je venais de quitter Nevers. J'étais à Paris. Dans la rue !	
5"	155	G.P.	Lui	L : C'est un joli mot français, Nevers.	
11"	156	P.R. Pano vers Dr.	Elle Elle passe devant lui qui la suit (elle sort du champ) Fin : sur lui	E : C'est un mot comme un autre. Comme la ville.	
18"	157	P.R.	Elle de dos (reflet face à miroir) lui entre dans le champ à gauche	L : Tu as connu beaucoup de japonais à Hiroshima ? E : Ah, j'en ai connu, oui... mais comme toi... non... L : Je suis le premier Japonais de ta vie ? E : Oui. Hi - ro - shi - ma.	
30"	158	G.P.	Lui face au miroir	L : Le monde entier était joyeux. Tu étais joyeuse avec le monde entier. C'était un beau jour d'été à Paris, ce jour-là, j'ai entendu dire, n'est-ce pas ? E : Il faisait beau, oui. L : Quel âge avais-tu ? E : Vingt ans. Et toi ? L : Vingt-deux ans. E : Le même âge quoi ! L : En somme oui.	Thème musée B (lyrique) 34"

5"	159	G.P.	Montre et paquets cigarettes sur table de nuit		Bruit moto 10"
25"	160	P.A.	Lui qui remonte sa montre (il se lève)	<p>E (off) : Qu'est-ce que tu fais toi, dans la vie ?</p> <p>L : De l'architecture. Et puis aussi de la politique.</p> <p>E : Ah, c'est pour ça que tu parles si bien le français ?</p> <p>(off).</p> <p>L : C'est pour ça. Pour lire la Révolution Française.</p> <p>(Rires)</p>	
45"	161	P 1/2 E Pano vers G.	Elle met sa blouse d'infirmière Ensemble sur le lit	<p>L : Qu'est-ce que c'est le film dans lequel tu joues ?</p> <p>E : C'est un film sur la Paix. Qu'est-ce que tu veux qu'on tourne à Hiroshima sinon un film sur la Paix ?</p> <p>L : Je voudrais te revoir.</p> <p>E : A cette heure-ci demain, je serai repartie pour la France.</p> <p>L : C'est vrai ? Tu ne m'avais pas dit.</p> <p>E : C'est vrai. C'était pas la peine que je te le dise.</p>	
1'32"	162	P.A.	Lui de face, elle se redresse Elle se relève Elle lui tape sur l'épaule	<p>L : C'est pour ça que tu m'as laissé monter dans ta chambre hier soir ?... Parce que c'était ton dernier jour à Hiroshima ?</p> <p>E : Pas du tout. Je n'y ai même pas pensé.</p> <p>L : Quand tu parles je me demande si tu mens ou si tu dis la vérité.</p> <p>E : Je mens. Et je dis la vérité. Mais à toi je n'ai pas de raison de mentir. Pourquoi ?</p> <p>L : Dis-moi... Ça t'arrive souvent des histoires comme... celle-ci ?</p> <p>E : Pas tellement souvent. Mais ça m'arrive. J'aime bien les garçons. Je suis d'une moralité douteuse, tu sais.</p>	

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
			Lui seul; elle quitte le champ	L : Qu'est-ce que tu appelles être d'une moralité douteuse ? E : Doubter de la morale des autres. L : Je voudrais te revoir. Même si l'avion part demain matin. Même si tu es d'une moralité douteuse. E : Non. L : Pourquoi ? E : (<i>off.</i>) Parce que.	
3"	163	P.R.	Elle		
13"	164	P.E. Pano vers Dr. Pano vers G.	Lui se lève, il va prendre sa veste et la rejoint A deux devant la porte; ils sortent	E : Tu ne veux plus me parler ? (<i>off</i>) L : Je voudrais te revoir.	
35"	165	P.E. Trav. arr. Pano vers G.	Sortie couloir Elle passe vers G. Escaliers - Ils descendent	L : Où vas-tu en France ? A Nevers ? E : Non à Paris. A Nevers, non, je ne vais plus jamais. L : Jamais. E : Jamais. C'est à Nevers que j'ai été le plus jeune de toute ma vie. L : Jeune à Nevers. E : Oui. Jeune à Nevers. Et puis aussi, une fois, folle à Nevers.	
7"	166	P.G.	Sortie hôtel - démasqués par passage autobus		

P.G.
Trav. arr.

Couple qui marche

E : Nevers, tu vois, c'est la ville au monde, et même la chose au monde à laquelle, la nuit, je rêve le plus. En même temps c'est la chose au monde à laquelle je pense le moins.

L : Comment c'était ta folie à Nevers ?

E : C'est comme l'intelligence, la folie. On ne peut pas l'expliquer. Tout comme l'intelligence. Elle vous arrive dessus, elle vous remplit et alors on la comprend. Mais, quand elle vous quitte, on ne peut plus la comprendre du tout.

L : Tu étais méchante ? (off)

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

L : Oui (off)

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

L : Ça n'a jamais recommencé pour toi ?

E : Non. C'est fini.

L : Pendant la guerre ?

E : Tout de suite après.

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

E : Oui, on peut le dire comme ça.

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

E : Petit à petit, ça c'est passé. Et puis quand j'ai eu des enfants... *forcément*. (Bruit des autos).

L : Qu'est-ce que tu dis ?

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

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

E : Moi aussi.

Pano vers Dr.

Elle s'isole

P.G.

Elle se retourne

Trav. av.
P.G.

Il entre dans le champ elle se rapproche - voiture qui entre

P.A.

Lui amorce G - profil

P.G.

Elle sort du champ, lui entre entièrement dans le champ tandis qu'elle s'éloigne vers Dr. Elle sort du champ, camera suit

Pano vers Dr.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
		P.G. Pano vers Dr. P.A.	Lui derrière elle Lui s'éloigne vers le fond - Elle se retourne Elle amorce G., le taxi s'approche, il s'arrête Pano vers Dr sur elle qui se dirige vers taxi - Lui entre dans le champ	L : Te revoir aujourd'hui ne serait pas te revoir. En si peu de temps, ce n'est pas revoir les gens. Je voudrais bien. E : Non. L : Bon. E : C'est parce que tu sais que je pars demain. L : C'est possible que ce soit aussi pour ça. Mais c'est une raison comme une autre, non ? L'idée de ne plus te revoir... jamais... dans quelques heures. E : Non.	
<i>Tournage du film à Hiroshima</i>					
3"	168	G.P.	Tête du régisseur du film		
3"	169	G.P. C.Pl.	Hôpital		
2"	170	P.M. Pl.	Enfants derrière grilles		
1'05"	171	P.G. C.Pl.	Patient à la fenêtre		
2"	172	P.M. Pl.	Pancartes sur sol		

2"	173	P.G.	Maquillage dos		
2"	174	P.G.	Caméra qui tourne		
2"	175	P.M.	Maquette bâtiment coupole		
1'05"	176	P.G.	Rails de travelling		
2"	177	P.G.	Passage machiniste avec spot		Thème \ rapide rythmé
3"	178	P.R.	Idem		17"
2"	179	P.G.	Arrière camion : il s'éloigne		Bruit camion à la 14 ^{me} de la musique
4"	180	P.A. Légère PL	Elle couchée. Lui arrive en amorce G.		Suite thème rapide
7"	181	P.R. C.P.	Lui face - Arr.-plan : cortège	L : Tu étais facile à retrouver à Hiroshima. C'est un film français ?	
20"	182	P.R. C. Pl.	C/ch sur elle - Lui s'avance vers elle - Ensemble ils avan- cent vers caméra	E : Non. International. Sur la Paix. L : C'est fini ? E : Pour moi, oui, c'est fini. On va tourner les scènes de foule.	
6"	183	P.G.	Figurants avec pancartes	E : (off) Il y a bien des films publicitaires sur le savon.	
9"	184	P.R.	Elle et lui de face	E : Alors... à force... peut-être. L : Oui, à force. Ici, à Hiroshima, on ne se moque pas des films sur la Paix.	
6"	185	G.P.	Photo main estropiée portée par 2 hommes		

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
54"	186	P.R. C. Pl.	Pancarte on découvre elle et lui Elle se retourne (de profil). Il lui enlève son voile d'infirmière. Elle regarde le sol	L : Tu es fatiguée ? E : Comme toi. L : J'ai pensé à Nevers en France. J'ai pensé à toi. C'est toujours demain ton avion ? E : Toujours demain. L : Demain absolument ? E : Oui. Le film a du retard. On m'attend à Paris depuis déjà un mois.	
30"	187	P.M.	Jambes. Elle et lui avec chat. Elle s'abaisse, lui idem. Ils s'asseyent	L : Tu me donnes beaucoup l'envie d'aimer. E : Toujours... les amours de... rencontre... Moi aussi...	
20"	188	P.R.	Elle et lui face	L : Non. Pas toujours aussi fort. Tu le sais. E : On dit qu'il va faire de l'orage, avant la nuit.	
20"	189	P.G. C. Pl.	Ciel avec images Au centre en am. G. s'avançant vers Dr.	<i>Pancartes :</i> <i>Si la bombe atomique vaut 20.000 bombes ordinaires.</i> <i>Et si la bombe H vaut 1.500 fois la bombe atomique.</i> <i>Combien valent les 40.000 bombes A et H fabriquées</i>	
15"	190	P.G. C. Pl.	Idem mais pancartes passant de Dr. vers G.	<i>actuellement dans le monde.</i> <i>Ce résultat prestigieux fait honneur à l'homme.</i>	Musique japonaise
5"	191	P.R. C. Pl.	Idem mais pancartes de face	<i>Mais il est regrettable que l'intelligence politique de l'homme 100 fois moins développée que son intelligence scientifique nous prive à ce point d'admirer l'homme.</i> <i>Arrêtez les essais thermo-nucléaires.</i> <i>No more Hiroshima.</i>	o' 21"

29"	192	P.G. Pano vers Dr.	Maquette sur brancards Cortège venant du fond G. vers camera Pano vers Dr. sur foule On y découvre elle et lui		Musique japonaise (même thème) 2' 19"
8"	193	P.G.	Cortège face caméra, elle et lui de dos en amorce G	L : Je n'aime pas penser à ton départ. Demain.	id.
9"	194	P.R.	Elle et lui de face Cortège de face Camera en avant - Pl. passant de Dr vers G.		id.
6"	195	P.R.	Cortège face		id.
3"	196	P.R. Pl.	Elle et lui de face dans foule se dirigent vers Dr.		id.
8"	197	P.G.	Cortège face - Petites filles avec colombes		id.
19"	198	P.R.	Elle et lui de face	L : Je crois que je t'aime.	id.
10"	199	P.G.	Cortège face venant de G., petits garçons s'arrêtant et marquant le pas		id.
14"	200	P.G.	Cortège face camera entre 2 files de danseuses		id.
12"	201	P.M.	Elle et lui dans foule 1 ^{er} pl. : soldat	L : Tu vas venir avec moi encore une fois.	id.
5"	202	P.A. C. Pl.	Cloche s'ouvrant et libérant colombes		

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
3"	203	G.P. C. Pl.	Colombes		id.
25"	204	P.A. Trav. vers Dr. Trav. vers Dr.	s/elle et lui marchant dans foule. Soldat en amorce Dr. Ils partent vers Dr.	L : Regarde-moi. Tu as peur ? E : Non.	id.
13"	205	P.M. C. Pl.	Cortège face avec pancartes avançant vers camera		Musique japonaise (fin)
4"	206	P.R. Trav. vers Dr.	Suite Pl. 204		
3"	207	P.R. C. Pl.	Manifestants courant		
2"	208		Manifestants courant vers Dr. Elle est isolée		
2"	209	P.R. C. Pl.	Elle et lui de dos dans foule (dos camera)		
3"	210		C/ch.		
2"	211		C/ch. pl. 210		
2"	212	P.R.	Lui sur pont		
2"	213	G.P.	Elle perdue dans la foule		

2"	214	P.R.	Lui sur pont la cherche		
2"	215	G.P.	Elle dans la foule - Elle le voit		
7"	216	P.M. Pano vers Dr.	Lui avec manifestant passant de Dr vers G. Ils se retrouvent et remontent le cortège		
5"	217	G.P. C.Pl.	Pancartes et manifestants de face passant de G. vers Dr.		
42"	218	P I/2 E Pano vers G.	<i>Hiroshima</i> Living - Lui - elle de face, lui entre derrière elle, elle se retourne, elle passe devant lui et se dirige vers la bibliothèque	L : Assieds-toi. E : Tu es tout seul à Hiroshima ? Ta femme, où est-elle ? L : Elle est à Unzen, à la montagne. Je suis seul. E : Elle revient quand ? L : Ces jours-ci. E : Comment elle est, ta femme ?	
8"	219	P.R.	Lui de face	L : Belle. Je suis un homme qui est heureux avec sa femme.	
5"	220	P.R.	Elle à la bibliothèque, elle se retourne vers lui	E : Moi aussi je suis une femme qui est heureuse avec son mari.	
57"	221	P.R. Pano vers G.	Lui qui regarde vers elle, s'avance vers elle, baiser	L : Ça aurait été trop simple... (sonnerie de téléphone) E : (off) Tu ne travailles pas l'après-midi ? L : Oui. Beaucoup. Surtout l'après-midi. E : C'est une histoire idiote... C'est pour moi que tu perds ton après-midi ? Mais dis-le, qu'est-ce que ça peut faire ?	Thème corps (orchestre) 2' 32"
			Fondu enchaîné		

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
23"	222	P.R.	Lit - Elle et lui de profil	L : Il était Français, l'homme que tu as aimé pendant la guerre ? E : Non, il n'était pas Français.	id.
6"	223	P.G.	<i>Nevers</i> Arrivée soldat allemand par fenêtre café — Fondu enchaîné —		id.
7"	224	P.R.	<i>Hiroshima</i> Elle et lui dans lit : elle profil horizontal, lui profil gauche	E : Oui c'était à Nevers.	id.
3"	225	P.G. Pl.	<i>Nevers</i> Rue en pente - descente - elle à bicyclette		id.
4"	226	P.G. C. Pl.	Elle - descente à bicyclette route bordée peupliers		id.
18"	227	P.G. Pano vers Dr.	Elle chemin bordure rivière - elle disparaît dans feuillage fin : Allemand de profil		id.
8"	228	P.G. Pano vers G.	Chemin bois (suivant diagonale descendant Dr. vers G.)		id.
8"	229	P.G. Pano vers G.	Chemin bois (suivant diagonale montant Dr. vers G.)		id.

2"	230	P.A. Pano vers G.	Elle à bicyclette		id.
8"	231	P.G. Pl.	Prairies. Allemand attend au centre, elle dévale vers lui — Fondu enchaîné —		id.
17"	232	G.P.	<i>Hiroshima</i> Elle couchée sur dos profil G Lui de face appuyé sur le coude	E : On s'est d'abord rencontré dans des granges. Puis ensuite dans des ruines. Et puis dans des chambres. Comme partout.	id.
8"	233	P.G. Pano haut vers bas	<i>Nevers</i> Château, disparition elle et Allemand par petite porte		id.
5"	234	P.G.	Cabane, avant-plan : branchage. Ils entrent, lui avant elle		id.
6"	235	P. I/2 E	Baiser debout dans les ruines — Fondu enchaîné —		id.
3"	236	G.P.	<i>Hiroshima</i> Idem Pl. 232 - Lui tête plus inclinée	E : Puis il est mort.	id.
7"	237	P.G. C. Pl.	<i>Nevers</i> Balcon baroque — Fondu enchaîné —		Même thème piano
6"	238	G.P.	<i>Hiroshima</i> Elle couchée profil Dr. (plan sombre)	E : Moi dix-huit et lui vingt-trois ans.	id.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
4"	239	P 1/2 E. légère Pl.	<i>Nevers</i> Elle referme piano		Fin thème corps
4"	240	P.G.	Prairie - Elle court de face, bicyclette à la main		Thème Nevers
1"	241	P.G. Légère C.Pl.	Allemand attendant dans le bois		o' 28"
3"	242	P.G. C. Pl.	Elle dévale le long du ruisseau		id.
1"	243	P.G. légère Pl.	Allemand attendant au bout du chemin devant la Nièvre		id.
2"	244	P.G. C. Pl.	Elle de face. (Suite Pl. 242)		id.
2"	245	P.G.	Allemand attend devant la Nièvre		id.
3"	246	P.G.	Elle court de face		id.
3"	247	P.G.	Allemand le long berge, il court et lève les bras, reflets paysage et rivière		id.
2"	248	P.G. Légère Pl.	Elle grimpe le talus depuis rivière		id.

3"	249	P.G.	Elle saute le mur de face (avec arbre en fond) Dr. vers G.		id.
2"	250	P.G.	Elle bondit sur la clôture (G. vers Dr.)		id.
1"	251	P.M.	Elle saute la clôture		id.
2"	252	P.G. Pano vers Dr.	Elle court dans les broussailles. Pano la suit suivant diagonale descendante G. vers Dr. Elle bondit dans les bras de l'Allemand		Fin thème Nevers
3"	253	G.P. Pano vers bas	Allemand de face, il se penche sur son visage		Thème corps o' 12"
5"	254	P.G. Légère Pl.	Etreinte Allemand et elle sous capote		id.
26"	255	P.R. Légère Pl.	<i>Hiroshima</i> Deux visages de face, côte à côte, couchés sur le lit	<p>E : Pourquoi parler de lui plutôt que d'autres ? L : Pourquoi pas ?</p> <p>E : Non. Pourquoi ? L : A cause de Nevers. Je peux seulement commencer à te connaître. Et entre les milliers et les milliers de choses de ta vie, je choisis Nevers.</p> <p>E : Comme autre chose ? L : Oui.</p> <p>E : Non. Ce n'est pas par hasard. C'est à toi de me dire pourquoi.</p> <p>L : C'est là il me semble l'avoir compris que tu es si jeune, si jeune, que tu n'es encore à personne. C'est précisément cela.</p> <p>E : Non, ce n'est pas ça.</p>	<p>Fin thème corps</p> <p>Thème lyrique o' 55"</p>

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
14"	256	G.P. Légère Pl. Pano rapide G.P.	Départ : lui de face, elle 3/4 dos en amorce G. Pano rapide vers G sur elle qui tourne vivement tête. Fin : elle de face		id.
12"	257	G.P.	Lui couché	L : C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli... te perdre... et que j'ai risqué ne jamais te connaître.	id.
8"	258	G.P.	Lui amorce Dr. debout	L : C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore.	id.
10"	259	G.P. Légère Pl.	Elle - épaupe Dr. en amorce		Fin thème lyrique
22"	260	P.M. Pl. P.A. Trav. arr.	Fondu enchaîné Elle habillée couchée s/lit s/dos - Elle se relève et s'appuie sur le coude. Trav. arr. vers lui amorce dos dr. Elle se jette à son cou	E : Je veux partir d'ici.	Aboiements
23"	261	P. 1/2 E.	Fondu enchaîné Living au crépuscule, elle debout de profil	L : Il ne nous reste plus maintenant qu'à tuer le temps qui nous sépare de ton départ. Encore seize heures pour ton avion. E : C'est énorme. L : Non. Il ne faut pas que tu aies peur.	Thème fleuve o' 52"

6"	262	P.G.	Rivière crépuscule Arr.-pl. : bâtiment coupole		id.
6"	263	P.G.	Berge - escaliers - crépuscule Personnages profil au haut des escaliers		id.
6"	264	P.G.	Berge avec personnages assis sur le bord du fleuve		id.
6"	265	P.G.	Rivière. Dame et enfant en amorce G.		id.
6"	266	P.G.	Rivière, deux personnes à côté du parapet		Fin thème fleuve
9"	267	P.T.G. Pl. Pano vers Dr. Pano vers H.	Extérieur tea-room. Deux cy- clistes entrent par la G. Entrée tea-room		
29"	268	P.G. Trav. tournant vers Dr.	Elle et lui de profil, visage elle caché par lui Trav. tournant vers eux	L : Ça ne veut rien dire, en français, Nevers, autre- ment ? L : Rien. Non. L : Tu aurais eu froid, dans cette cave à Nevers, si on s'était aimé ? E : J'aurais eu froid. A Nevers, les caves sont froides été comme hiver. La ville s'étage au long d'un fleuve qu'on appelle la Loire.	
15"	269	P.G. Trav. vers G. P.R.	Nevers Nièvre avec avant-plan arbre	L : (off) Je ne peux pas imaginer Nevers. E : Nevers : quarante mille habitants. Bâtie comme une capitale. Un enfant peut en faire le tour. Je suis née à Nevers.	

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
1'4"	270	P.R.T.	<i>Hiroshima</i> Lui amorce Dr. (même angle que Pl. 268, mais plus large) elle et lui séparés - lui amorce Dr. de dos - elle boit Elle dépose le verre - il lui caresse le visage, il glisse les mains sur ses épaules, puis sur ses bras (elle éclairée - lui sombre)	E : J'ai grandi à Nevers. J'ai appris à lire à Nevers. Et c'est là que j'ai eu vingt ans. L : Et la Loire ? E : C'est un fleuve sans navigation aucune, toujours vide, à cause de son cours irrégulier et de ses bancs de sable. En France, la Loire passe pour un fleuve très beau, à cause surtout de sa lumière... tellement douce, si tu savais.	
4"	271	G.P.	Lui de face	L : Quand tu es dans la cave, je suis mort ?	
7"	272	P.R.	Elle à G. du cadrage, elle se prend la tête dans les mains	E : Tu es mort... et... comment supporter...	
2"	273	P.G. Pl.	<i>Nevers</i> Berge	E : ... une telle douleur ?	
5"	274	P.M. C. Pl.	<i>Hiroshima</i> Elle de face, tête dans les mains. Lui de dos amorce Dr. Avant-Pl. : verre - elle écarte les mains du visage	E : La cave est petite...	
3"	275	P 1/2 E C. Pl.	<i>Nevers</i> Cave - Trouée claire : soupirail	E : ... très petite (off)	

6"	276	P.R. Pano rapide	<i>Hiroshima</i> Elle à Dr. Cadrage sur poing qui tombe sur la table	E : La <i>Marseillaise</i> passe au-dessus de ma tête. C'est assourdissant...
3"	277	P.G.	<i>Nevers</i> Idem P. 275 mais P. plus R. Passage extérieur soupirail de Dr. vers G.	
8"	278	G.P. Légère Pl.	<i>Hiroshima</i> Mains et avant-bras sur table	E : Les mains deviennent inutiles (<i>off</i>) dans les caves. Elles grattent.
22"	279	G.P. Pano vers bas	<i>Nevers</i> Mains qui grattent le mur de la cave. Pano vers elle.	E : Elles s'écorchent aux murs... à se faire saigner. C'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien. Et aussi pour se rappeler. J'aimais le sang depuis que j'avais goûté au tien.
30"	280	T.G.P. Pano vers G. G.P. G.P.	<i>Hiroshima</i> Mains enlacées. Pano s/main qui s'approche du verre - Elle le prend. Pano qui suit son mouvement : elle porte le verre à la bouche - elle vide le verre - celui-ci quitte le champ Visage elle avec enseigne cli- gnotante (à dr. image)	E : La société me roule sur la tête. Au lieu du ciel... Je la vois marcher, cette société. Rapidement pen- dant la semaine.
8"	281	G.P.	<i>Nevers</i> Grille soupirail - elle de pro- fil amorce Dr. Ombres passant devant sou- pirail de G. vers Dr.	E : (<i>off</i>) Le dimanche, lentement. Elle ne sait pas que je suis dans la cave.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
10"	282	P.R.P.	<i>Hiroshima</i> Lui à Dr. du champ Il prend le verre qu'il porte à la bouche.	E : (off) On me fait passer pour morte, morte loin de Nevers.	
8"	283	P.R.T.	<i>Nevers</i> Pharmacie - père. Elle à travers vitre à Dr. du champ - Potiche à G. du champ	E : (off) Mon père préfère parce que je suis déshonorée... Mon père préfère.	
1"	284	G.P.	<i>Hiroshima</i> Lui à Dr. du champ	L : Tu cries ?	
20"	285	P.G. Trav. avant	<i>Nevers</i> Chambre elle - elle en chemise de nuit assise sur une chaise - elle se précipite à la fenêtre et bat des poings les volets - mère entre par la G. du champ, mère s'approche d'elle, mère et fille - mère écarte la fille des volets - elle sort du champ par la Dr.	E : (off) Au début, non, je ne crie pas. Je t'appelle doucement. L : (off) Mais je suis mort. E : (off) Je t'appelle quand même, même mort. Puis un jour, un jour, tout à coup, je crie. Je crie très fort comme une sourde. C'est alors qu'on me met dans la cave.	
19"	286	P.R.T. Pano vers bas Pano rapide vers G.	Elle entre par la G. et traverse le champ très peu éclairé (seul le visage est éclairé). Pano sur elle qui s'assied, sur mur de la cave, fin : sur escaliers - parents descendent	E : (off) Pour me punir. L : Tu cries quoi ? E : Ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom. Je promets de ne plus crier. Alors on me remonte dans ma...	

11"	287	P.G. Légère C. Pl.	Elle sur le lit couchée sur le dos	... chambre. Je n'en peux plus d'avoir envie de toi. L : Tu as peur ?	
1"	288	P.M. C. Pl.	Angle plafond et mur - tache au plafond	E : J'ai peur. Partout.	
2"	289	G.P. Pl. Trav. av.	Brouette renversée	E : Dans la cave, dans la chambre.	
1"	290	P.G.	Objets sur la commode - miroir et coquillages		
30"	291	G.P. Pano vers G.	<i>Hiroshima</i> Partant de lui un profil Dr. vers elle en amorce profil D. - Il la tire à lui - main elle sur son épaule; fin : elle 3/4 Dr.	L : De quoi ? E : De ne plus te revoir, jamais, jamais. Un jour, j'ai vingt ans, c'est dans la cave. Ma mère vient et me dit que j'ai vingt ans. Ma mère pleure. L : (off) Tu craches au visage de ta mère ? E : Oui.	
31"	292	P.R.T. Trav. arr. P.G.	(P.R. au G.P. 291) Elle lui offre bière Elle boit et dépose le verre Elle dépose le verre Fin : Pl. G. du tea-room	L : Bois. E : Oui. Après, je ne sais plus rien. Je ne sais plus rien. L : Ce sont des caves très anciennes, très humides, les caves de Nevers... Tu disais...	
7"	293	G.P. Trav. arr.	<i>Nevers</i> Elle tondue dans la cave, elle mange le salpêtre Fin : elle en P.R.T.	E : Oui. Pleines de salpêtre.	

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
16"	294	P.G. Trav. arr.	<i>Hiroshima</i> Elle et lui de profil	E : Quelquefois, un chat rentre et regarde. Ce n'est pas méchant. Je ne sais plus rien. Après je ne sais plus rien. L : Combien de temps ?	
7"	295	P.G.	<i>Nevers</i> Cave (coin sup. Dr.), morceau souponrail Seul visage éclairé	E : L'éternité.	
6"	296	G.P.	Elle de face - seuls les yeux éclairés		
4"	297	G.P. Pl.	Yeux du chat		
4"	298	T.G.P.	Idem Pl. 296		
13"	299	P.G.	<i>Hiroshima</i> Tea-Room - Entrée clients Dr. juke-box en amorce G.		Valse juke-box
5"	300	G.P. Pl.	Manœuvre du juke-box Intérieur du juke-box		2' 17"

5"	301	P.R.T. Trav. av. Léger pano vers Dr.	Elle et lui en amorce Dr. dos, elle boit, vide le verre, le dépose - lui le remplit à l'aide du sien Elle 3/4 - mouvement brutal poings crispés, elle s'avance légèrement	E : Ah ! que j'ai été jeune un jour.	id.
62"				E : La nuit... ma mère me fait descendre dans le jardin. Elle regarde ma tête. Chaque nuit elle regarde ma tête avec attention. Elle n'ose pas encore s'appro- cher de moi. C'est la nuit que je peux regarder la place, alors je la regarde. Elle est immense. Elle s'incurve en son milieu.	id.
5"	302	P.M.		E : C'est à l'aurore que le sommeil vient.	id.
40"	303	G.P. Pano vers G.	Lui 3/4 dos Elle entre dans le champ, il prend son visage dans ses mains Deux visages avec reflets lu- mières ville. Elle se caresse les cheveux	L : Parfois il pleut ? E : (off) ... le long des murs. Je pense à toi. Mais je ne le dis plus. L : Folle. E : Je suis folle d'amour pour toi. Mes cheveux repoussent. A ma main chaque jour je les sens. Ça m'est égal.	id.
6"	304	P.R.T.	<i>Nevers</i> Elle couchée sur le côté, main caressant les cheveux	E : Mais quand même mes cheveux repoussent...	id.
9"	305	P.R.T.	<i>Hiroshima</i> Elle de face appuyée sur son épaule	L : Tu cries, avant la cave ? E : Non. Je ne sens rien... Ils sont jeunes.	id.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
20"	306	P.R.T. Pano vers Dr. Pano vers H.	<i>Nevers</i> Elle profil - on lui tond les cheveux Elle se lève et se dirige vers l'escalier Elle monte l'escalier	E : Ils me tondent avec soin jusqu'au bout. Ils croient de leur devoir de bien tondre les femmes. L : Tu as honte pour eux mon amour ? E : Non. Tu es mort. Je suis bien trop occupée à souffrir. Le jour tombe.	Fin valse
63"	307	G.P. Trav. av.	<i>Hiroshima</i> Elle de face, appuyée sur épaule lui - elle lève la tête et se trouve de profil en amorce, elle s'appuie la tête dans les mains Fin : T.G.P. elle 3/4	E : Je ne suis attentive qu'au bruit des ciseaux sur ma tête. Ça me soulage un tout petit peu... de... ta mort, comme... ah, tiens, je ne peux pas mieux te dire, comme pour les ongles, les murs... de la colère. E : Ah ! quelle douleur. Quelle douleur au cœur, c'est fou... On chante <i>La Marseillaise</i> dans toute la ville. Le jour tombe. Mon amour mort est un ennemi de la France. Quelqu'un dit qu'il faut la faire promener en ville. La pharmacie de mon père est fermée pour cause de déshonneur. Je suis seule. Il y en a qui rient. Dans la nuit, je rentre chez moi.	
15"	308	P.G. Pano vers G.	<i>Nevers</i> Maison avec jardin la nuit, sortie mère, père apparaissant dans le couloir, mère arrivant vers la fille. Fin : P.R.T. elle tondue dans les bras de sa mère	(Cri)	

18"	309	P.A.	<i>Hiroshima</i> Elle dans les bras de lui (même position pl. précédent), elle se redresse, lui prend ses poignets	L : Et puis, un jour, mon amour, tu sors de l'éternité? E : Oui, c'est long.
61"	310	P.G. Trav. arr. Pano vers Dr.	<i>Nevers</i> Miroir - elle de face assise sur le lit - elle se lève Elle avance et s'approche de la commode, on découvre l'en- cadrement de la glace - elle apparaît simultanément dans le miroir et face au miroir (elle est entrée dans le champ par la Dr.), elle caresse la com- mode, elle se dirige vers un petit meuble, prend un en- crier, le renverse et le dépose, elle se tourne vers la fenêtre, s'éloigne de dos de la caméra et tourne en rond	E : (<i>off</i>) On m'a dit que ç'avait été très long. A six heu- res du soir la cathédrale Saint-Etienne sonne, été comme hiver. Un jour, il est vrai, je l'entends. Je me souviens l'avoir entendue avant, avant, pendant que nous nous aimions, pendant notre bonheur. Je com- mence à voir. Je me souviens avoir déjà vu avant, pendant que nous nous aimions, pendant notre bon- heur. Je me souviens. Je vois l'encre, je vois le jour. Je vois ma vie, ta mort, ma vie qui continue, ta mort qui continue et que l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la chambre.
18"	311	P.A. Trav. av. Pano vers G.	<i>Nevers</i> Dans la cave - elle tourne sur elle-même (sens inverse Pl. précédent) Soupirail	E : Et que l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la cave, vers six heures et demie. L'hiver est terminé.
60"	312	P.M.	<i>Hiroshima</i> Elle et lui am. D. dos Elle de face, il la fait boire (tient le verre en main) Lui se retire vers Dr.	E : (<i>in</i>) Ah, c'est horrible. Je commence à moins bien me souvenir de toi. Tiens le verre. Fais-moi boire. Je commence à t'oublier. Je tremble d'avoir oublié tant d'amour... Encore.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
10"	313	P.G. C. Pl. Pl. Pano arraché vers G. Bas C. Pl. Pano arraché vers Dr. Haut	<i>Nevers</i> Escaliers, elle arrive au haut de l'escalier et s'arrête. Pano vers allemand agonisant Pano vers balcon baroque	E : (off) On devait se retrouver à midi sur le quai de la Loire. Je devais repartir avec lui. Quand je suis arrivée à midi sur le quai de la Loire, il n'était pas tout à fait mort! Quelqu'un avait tiré d'un jardin.	
99"	314	P.R.T. Trav. arr.	<i>Hiroshima</i> Elle de face - mouvements de lumière sur le visage Elle se précipite vers l'avant et entre dans la lumière - gifle	E : (in) Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante. Le lendemain matin on est venu le ramasser et on l'a mis dans un camion. C'est dans cette nuit-là que Nevers a été libérée. Les cloches de l'église Saint-Etienne sonnaient... sonnaient... Il est devenu froid peu à peu sous moi. Ah, qu'est-ce qu'il a été long à mourir. Quand? je ne sais plus au juste. J'étais couchée sur lui... Oui... le moment de sa mort m'a échappé vraiment... puisque, puisque même à ce moment-là, et même après, oui, même après je peux dire, je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien. Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des ressemblances... hurlantes, tu comprends? C'était mon premier amour... (Crié)	Hautbois japonais

5"	315	P.R.T.	Client profil se retourne et se trouve de face		3' 32"
1"	316	G.P.	Client dos qui se retourne		id.
12,5"	317	P.M.	Elle face, lui am. dos Dr.		id.
12"	318	P.G. Pl.	Elle et lui	E : Et puis un jour... j'avais crié encore. Alors on m'a mise dans la...	id.
28"	319	P.G. C.Pl. Pano vers bas Pano vers H.	<i>Nevers</i> Soupirail. Pano sur bille qui tombe par le soupirail. Pano suivant le mouvement de la main qui entre dans le champ et ramasse la bille. Elle la fait passer dans main Dr. et la glisse sur les lèvres. Elle la retire et ferme main sur la bille - Léger sourire	... cave. E : Elle était chaude. Je crois que c'est à ce moment-là que je suis sortie de la méchanceté.	id. + chant
18"	320	P.M. Pl.	<i>Hiroshima</i> Idem pl. 313 Ils se tiennent les mains	E : Je ne crie plus. Je deviens raisonnable. On dit « elle devient raisonnable ». Une nuit, une fête, on me laisse sortir...	id.
12"	321	P.R.T.	<i>Nevers</i> Elle de profil sur vélo dans la pénombre Arrière-plan : pont	E : (off) C'est le bord de la Loire. C'est l'aurore. Des gens passent sur le pont, plus ou moins nombreux suivant les heures. De loin, ce n'est personne.	id.
33"	322	P.G.	Maison nuit, porte et fenêtres éclairées Porte s'ouvre et elle sort avec vélo	E : Ce n'est pas tellement longtemps après que ma mère m'annonce qu'il faut que je m'en aille, dans la nuit, pour Paris. Elle me donne de l'argent.	id.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
			On la suit Avant-plan : arbres. Elle disparaît dans la nuit	Je pars pour Paris à bicyclette, la nuit. C'est l'été. Les nuits sont bonnes. Quand j'arrive à Paris, le sur-	id.
14"	323	P.G. Pano vers G.	Elle sur vélo dans la nuit - Elle descend la rue de face et tourne à G.	lendemain, le nom Hiroshima est sur tous les journaux. Mes cheveux ont atteint une longueur décente. Je suis dans la rue avec les gens.	
4"	324	P.R.P.	Elle 3/4	E : 14 ans ont passé.	id.
28"	325	P.M.	Elle et lui à table de profil, il verse à boire, elle boit puis s'appuie sur sa main		id.
51"	326	G.P. Pano vers Dr.	Visage elle de profil, lui amor- ce sup. dr. Elle relève le visage - elle sort du ch. Visage de lui de profil il se lève vers G.	E : Même des mains, je me souviens mal. De la douleur, je me souviens encore un peu. L : Ce soir ? E : Oui, ce soir, je m'en souviens. Mais un jour, je ne me souviendrai plus. Du tout. De rien. Demain à cette heure-ci, je serai à des milliers de kilomètres de toi. L : Ton mari, il sait cette histoire ? E : Non. L : Il n'y a que moi, alors ? E : Oui.	id. Fin hautbois japonais
28"	327	P.M. P.R.T.	Elle et lui de profil se levant. Il la prend par les bras. Il la serre contre lui - ils se retournent. Il la serre Ils s'asseyaient	L : Il n'y a que moi qui sache. Moi seulement. E : Tais-toi.	

21"	328	P.R.T. C. Pl.	Ils s'asseyent avant pl. 2 verres - elle se précipite contre lui sur épaule Dr.	E : Ah! que c'est bon d'être avec quelqu'un quelque-fois.	
12"	329	P.M.	Elle et lui Arrière-pl. : bar Ils s'assoient à nouveau	L : Oui. Parle encore E : Oui.	Hautbois folklorique 1'02"
3"	330	P.E.	Vue nocturne Hiroshima Pl. à travers fenêtre.	L : (off) Parle.	id.
5"	331	P.M.	Suite pl. 324		id.
27"	332	G. P.	Lui - visage elle amorce G (éclairé)	L : Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée, et que d'autres histoires comme celle-là par la force encore de l'habitude arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli.	id. + grenouilles
10"	333	P.R.T.	Elle de face; lui de profil - il tourne le visage vers la caméra	E : La nuit, ça ne s'arrête jamais à Hiroshima ?	id.
5"	334	P.G.	Vue nocturne Hiroshima	L : Jamais ça ne s'arrête à Hiroshima. E : Comme ça me plaît...	id.
10"	335	P.R.T.	Idem pl. 328 Elle tourne la tête vers G.	... les villes où toujours il y a des gens qui sont réveillés, la nuit, le jour...	Fin hautbois folklorique
23"	336	P.M. Légère C. Pl. Pano vers Dr.	Arrivée serveuse - eux de face - elle se lève		

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
25"	337	P.E.	Il se lève et se dirige vers G. - elle sort - il la suit (vu de l'extérieur du tea-room)	.	Nocturne (thème fleuve au piano) 1'40"
22"	338	P.E. Légère C. Pl. Trav. av. pano vers G.	Elle sort du café		id.
1,1"	339	P.R.T.	Elle à Dr. lui arrive coin G. - il se rapproche légèrement	E : Il faut éviter de penser à ces difficultés que présente le monde quelquefois. Sans ça, il deviendrait tout à fait irrespirable... E : Eloigne-toi de moi. L : Le jour n'est pas encore levé... E : Non. Il est probable que nous mourrons sans nous être jamais revus? L : Il est probable, oui, sauf, peut-être, un jour, la guerre... E : Oui, la guerre...	id.
17"	340	P.R.T. Pano vers Dr.	C/ch. de face - il s'en va - il disparaît		id. Fin nocturne
10"	341	P.G. Pl. Pano vers G.	Elle arrivant de G., entre à l'hôtel		

13"	342	P.E. Pl. Pano vers H. Trav. lat. et pano vers G.	Elle monte les escaliers. Il la suit	
15"	343	P 1/2 E Pano vers H. Pano vers G.	Couloir - elle avance face à la camera Elle s'appuie contre le mur	
14"	344	P 1/2 E	Chambre - porte s'ouvre - elle hésite - referme la porte	
11"	345	P.E. C. Pl.	Elle descend escaliers - hésite	
4"	346	P.R.T.	Elle	
1"	347	P.E. C. Pl.	Idem pl. 340 Elle remonte	
40"	348	P.A. Trav. arr. Pano vers Dr. Pano vers G.	Corridor hôtel, elle marche dans le couloir, s'appuie sur le mur, puis sur l'autre mur, elle sort du champ par la G., entre à nouveau par la G. - Arrêt dans rectangle de lumière	
4"	349	P.R.T. Pano vers G.	Elle profil entre par la porte	
13"	350	P.R.T. Trav. arr. P.R.	(Raccord ds mvt) c/ch. Sortie porte par G., entrée cabinet toilette Elle dos - face dans la glace - elle baisse la tête	Thème Nevers (orchestre) o' 14"

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
47"	351	T.G.P. Pano vers Dr.	Elle baisse la tête dans lavabo, elle relève tête, l'appuie sur le robinet, la baisse à nouveau, la relève finalement et se trouve de 3/4 face	E : On croit savoir. Et puis, non. Jamais. — Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand... Nous irons en Bavière mon amour, et nous nous marierons. Elle n'est jamais allée en Bavière.	Fin thème Nevers
43"	352	P.R.P.	(Raccord ds mvt). Elle lève la tête, visage de face dans le miroir, elle s'essuie le visage, quitte le champ vers G. - La caméra tombe vers arraché vers le bas	E : Que ceux qui ne sont jamais allés en Bavière osent lui parler de l'amour. Tu n'étais pas tout à fait mort. J'ai raconté notre histoire. Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu. J'ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable. Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé le goût d'un amour impossible... depuis Nevers. Regarde comme je t'oublie... — Regarde comme je t'ai oublié. Regarde-moi.	Thème Nevers (transposé) o' 17"
4"	353	P.G. G. Pl.	(Hall hôtel et enfilade d'escaliers). Elle descend l'escalier		
11"	354	P.R.T. Pano vers Dr.	Sortie hall, elle entre par D, elle disparaît — Fondu enchaîné —		Thème fleuve o' 45"
6"	355	P.G.	Stèle mémorial à G. phares balayant le champ de G. vers Dr. et qui l'éclairent		id.
11"	356	P.M.	Elle de face - assise genoux serrés contre elle, les phares l'éclairent de Dr. vers G.		id.

6"	357	P.R.	Entrée café - Enseignes flot- tantes dans le vent		
11"	358	P.M.	Elle idem pl. 351, faiblement éclairée	E : Je vais rester à Hiroshima. Avec lui chaque nuit. A Hiroshima.	piano
3"	359	P.G.	Entrée café - Stele à G., elle de profil en amorce Dr., elle se penche (elle P.A.) arr. pl. café	E : Je vais rester là, là.	id.
7"	360	P.M. Forte Pl.	Elle tête sur les genoux, ombre entre dans le champ venant de Dr., elle se relève		id.
54"	361	P.M. Pl. Pano vers G.	Lui debout à G., elle assise de face à Dr. - elle repose la tête sur les genoux puis relève la tête, lui se détourne vers G. Il disparaît vers G. Fondu noir	L : Reste à Hiroshima. E : Bien sûr que je vais rester à Hiroshima avec toi. Que je suis malheureuse. Je ne m'y attendais pas du tout, tu comprends. Va-t-en. L : Impossible de te quitter.	Thèmes corps et fleuve
49"	362	P.A. Trav. arr. Trav. arr.	Elle marche - lui en arr. pl. - il arrive à sa hauteur - arrête quand ils sont à hauteur Elle repart et entre dans la lumière - lui reste sur place puis suit lentement, elle sort du champ à G., lui s'arrête	L : Reste à Hiroshima avec moi. E : Il va venir vers moi, il va me prendre par les épaules, il m'em-bras-se-ra... Il m'embrassera... et je serai perdue.	o' 30"
10"	363	P.A. C. Pl. Trav. av. parallèle aux façades	Elle de dos Dr., on la suit - passage musiciens en sens in- verse		Guitares o' 15"

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
12"	364	P.G. Trav. lat. G.	Voiture ouverte - elle reste en amorce Dr. Arrêt sur verrière, elle arrive de face, une voiture la dépasse, à Dr. et sort du champ par G.		
9"	365	P.M. C. Pl. Trav. avant Trav. lat. Dr. Pano	Elle en amorce dos Dr., caméra accélère au rythme de sa marche, caméra la dépasse, publicité lumineuse verticale		Bruits 0' 15"
8"	366	P.G. C. Pl. Trav. av.	Enseignes lumineuses		Thème corps piano
7"	367	P.G. C. Pl. Trav. av.	<i>Nevers</i> Angle Place République		0' 26"
5"	368	P.G. C. Pl. Trav. av.	<i>Hiroshima</i> Banderolles lumineuses horizontales	E : Je te rencontre.	id.
5"	369	P.G. C. Pl. Trav. av.	<i>Nevers</i> Angle rues	Je me souviens de toi.	Fin thème corps

11"	370	P.G. C. Pl. Trav. av.	<i>Hiroshima</i> Enseignes lumineuses, fusée clignotante	Cette ville était faite à la taille de l'amour. Tu étais fait à la taille de mon corps même. Qui es-tu ? Tu me tues.	Thème musée A 0' 59"
8"	371	P.G. C. Pl. Trav. lat. Dr.	<i>Nevers</i> Pignon maison	J'avais faim. Faim d'infidélité, d'adultère, de mensonges...	id.
6"	372	P.G. Trav. av.	Le long mur et arbres	... et de mourir. ————— Depuis toujours.	Thème corps au piano à 0' 21"
14"	373	P.A. Forte C. Pl. Trav. av.	<i>Hiroshima</i> Elle de dos - avant pl. G.	Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus. Je t'attendais dans une impatience sans borne, calme. ————— Dévore-moi.	Thème musée A l'emporte à 0' 45"
10"	374	P.G. C. Pl. Trav. av.	<i>Nevers</i> Arbres	Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir.	id.
7"	375	P.G. C. Pl. Trav. av. Pano vers Dr.	Façades (fenêtres)	Nous allons rester seuls, mon amour. La nuit ne va pas finir.	Thème corps + dissonances
8"	376	P.G. Forte C. Pl. Trav. arr.	<i>Hiroshima</i> Gratte-ciel éclairé, elle marche dans la rue	Le jour ne se lèvera plus sur personne. Jamais, jamais plus. Enfin.	(piano + orchestre) 1' 09"

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
9"	377	P.G. C. Pl. Trav. av.	Fusée lumineuse		id.
6"	378	P.G. Trav. arr.	Elle marche - un triporteur passe devant elle	E : Tu me tues.	id.
17"	379	P.G. C. Pl. Trav. lat. G.	Façades et grilles	Tu me fais du bien. Nous pleurerons le jour défunt avec conscience et bonne volonté. Nous n'aurons plus rien d'autre à faire, plus rien, que pleurer le jour défunt. Du temps passera. Du temps seulement.	→ Piano seul en forme de marche funèbre
2"	380	P.G. C. Pl. Trav. av.	<i>Nevers</i> Abside église	Et du temps va venir. Du temps viendra...	id.
21"	381	Trav. arr. Pano rapide vers G.	<i>Hiroshima</i> Rue Hiroshima - elle marche - elle tourne vers G. - passe devant night-club, disparaît dans la rue Perspective rue avec enseignes lumineuses	... où nous nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira. Le nom s'en effacera peu à peu de notre mémoire. Puis, il disparaîtra tout à fait.	Crescendo Fin thème corps

10"	382	P.G. C. Pl. Pano rapide vers H.	Trottoir Elle sous auvent, night-club Lui arrive	L : Peut-être que c'est possible que tu restes... E : Tu le sais bien. Plus impossible encore que de se quitter. L : Huit jours. E : Non. L : Trois jours. E : Le temps de quoi ? D'en vivre ? D'en mourir ? L : Le temps de le savoir. E : Ça n'existe pas. Ni le temps d'en vivre. Ni le temps d'en mourir. Alors, je m'en fous. L : J'aurais préféré que tu sois morte à Nevers. E : Moi aussi. Mais je ne suis pas morte à Nevers.	
1'05"	383	P.A. C. Pl. Trav. arr.	<i>Hiroshima</i> Lui la suit. Elle entre dans le champ par G., lui est à Dr., ils se parlent, elle tourne la tête (de profil vers face) —Fondu enchaîné lent—		
18"	384	P.G. Trav. arr. Pano vers Dr.	Elle entre dans la gare		
4"	385	P.G. Trav. av.	<i>Hiroshima</i> Gare : gens sur banquette		
6"	386	P.G. Trav. av. Pano vers Dr.	<i>Nevers</i> Pont en premier plan		

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
10"	387	P. 1/2 G. Pl.	<i>Hiroshima</i> Coin banquette (gare) - Elle s'assied à côté d'une vieille femme japonaise - homme à Dr. La vieille femme quitte le champ à Dr.		
25"	388	P.M. P.R.P. C.Pl. légère Trav. av.	Vieille et elle 3/4 face, elle relève la tête, main sur le visage (vieille la regarde quand elle lève la tête)	E : Nevers que j'avais oublié, je voudrais te revoir ce soir. Je t'ai incendié chaque nuit pendant des mois tandis que mon corps s'incendiait à son souvenir.	Thème Nevers 0' 14"
27"	389	P.G.	Elle et vieille, elle tourne la tête. Lui entre dans champ par G. et s'assied à côté vieille, prend cigarette et lui en offre	Tandis que mon corps s'incendie déjà à ton souvenir. Je voudrais revoir Nevers... La Loire...	Thème Nevers 0' 30"
19"	390	P.M.	Elle de face, elle prend la cigarette (la cigarette sort du champ) elle tourne la tête vers Dr. et regarde cigarette.		id.
7"	391	P.G.	<i>Nevers</i> Peupliers et rivière	Peupliers charmants de la Nièvre, je vous donne à l'oubli.	id.
7"	392	P.G.	Paysage rivière - animaux dans pré	Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli.	id.

5"	393	P.G.		Une nuit loin de toi et j'attendais le jour comme une délivrance.	Thème corps (piano)
10"	394	P.G. Légère C. Pl.	Ruines	Un jour sans ses yeux et elle en meurt. Petite fille de Nevers. Petite coureuse de Nevers.	o' 39"
4"	395	P.M.	Etreinte avec Allemand de profil (Pl. sombre)	Un jour sans ses mains, et elle croit au malheur d'aimer.	orchestre
6"	396	P.G. Légère C. Pl.	Cabane avec taillis en avant-plan	Petite fille de rien. Morte d'amour à Nevers, petite tondue de Nevers je te...	id.
10"	397	G.P.	Elle 3/4 face - fin du plan : elle de face (visage immobile).	... donne à l'oubli ce soir. Histoire de quatre sous. Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux. Pareil.	id.
9"	398	P.G. C. Pl. Trav. av.	Dans les bois	Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix. Pareil. Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu. Tu deviendras une chanson.	Thème oubli o' 22"
49"	399	P.A. Trav. av. Trav. lat. Pano rapide vers G.	Elle (départ de la pos. du plan 392) Visage vieille, lui, déplacement vieille qui vient à côté de lui allumant une cigarette Place elle vide. Vieille et lui tournent la tête vers place vide	<i>Cri : Hiroshima, Hiroshima, Hiroshima.</i> L et vieille femme : dialogue en japonais.	
7"	400	P.G.	Sortie gare Elle entre dans un taxi - Il s'éloigne vers Dr.		

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
35"	401	P.G. Pl.	Entrée du « Casablanca ». Entrée taxi par Dr., elle entre au « Casablanca » pendant qu'un second taxi entre dans champ par Dr. Lui sort de la voiture et entre à son tour au « Casablanca »		Thème de transition Thème corps 0' 15"
7"	402	P.G. C. Pl.	C/Ch - Lui descend escaliers		
17"	403	P.G. Pano vers Dr.	Intérieur « Casablanca ». Elle disparaît dans le fond de l'établissement vers une table - lui apparaît au premier plan en amorce G. On le suit vers bar		
7"	404	P.G. Pl.	Elle s'assied à une table - Garçon prend commande à G.		
22"	405	P.G. Pano vers G.	Lui arrivant de face du fond du café - Garçon entre dans champ par Dr puis disparaît - Il s'assied		
20"	406	P.G. Pl. Pano vers Dr. P.A.	Coin du « Casablanca » - Filles bavardant avec client. Celui-ci se lève, on le suit, client de face	Le Japonais : Are you alone ? Do you mind talking with me a little ?	

5"	407	P.A. Pl.	Elle tourne la tête vers G. puis regarde plus loin	It is very late to be lonely.	
17"	408	P.A.	Lui fumant cigarette coudes sur accoudoir fauteuil et poing sous le menton	May I sit down?	
14"	409	P.G.	Lui en amorce dr., le garçon le sert puis la sert. Le Japo- nais s'assied près elle	Are you just visiting Hiroshima?	
10"	410	P.A.	Idem plan 403	Do you like Japon? (off)	
5"	411	P.A.	Elle et Japonais à sa G.	Do you live in Paris?	
8"	412	P.R.P.	Lui		
6"	413	P.R.P.	Elle répondant au Japonais d'un signe de tête		
25"	414	P.A.	Lui de face, il se frotte le menton et baisse à nouveau les mains, il lève les yeux		Thème oubli 2'08"
3"	415		Idem pl. 408		id.
25"	416	G.P. P.R.T. Trav. arr.	Lui de face, il lève les yeux		id.
10"	417	P.G. Pl.	Fond de l'établissement (tache de lumière au centre)		id.

PLANS				TEXTE	Musique
Durée plan	N° plan	Echelle	Description plans		
19"	418	P.G. Trav. av. Pano vers H.	Lui en amorce Dr., elle au fond de face avec Japonais. Pano vers verrière : on aperçoit la lumière du jour se levant		id.
8"	419	P.G.	Petit lever du jour, usines et fumées		id.
5"	420	P.G. C. Pl.	Enseignes lumineuses éteintes		id.
4"	421	P.G.	Ville - Enseigne coin sup. dr.		id.
1'32"	422	P.A. Léger trav. lat. Pano vers Dr. P.R. Pl. Trav. av. rapide	Elle 3/4 face appuyée contre porte, on frappe, elle ouvre, il entre, elle passe et sort du champ à Dr., lui ferme la porte, elle s'assied sur lit, redresse la tête, lui la prend par le coude Elle 3/4 face, lui en amorce Dr. de profil	L : Impossible de ne pas venir. E : Je t'oublierai! Je t'oublie déjà! Regarde comme je t'oublie! Regarde-moi! E : Hi-ro-shi-ma. Hi-ro-shi-ma... c'est ton nom. L : C'est mon nom. Oui. Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce.	Fin thème oubli Thème oubli o' 18"
14"	423	G.P. C. Pl.	Lui amorce Dr. 3/4 face, elle amorce G de dos Fondu noir		

HIROSHIMA, MON AMOUR

Fiche technique

Réalisation : Alain Resnais.

Scénario et dialogues : Marguerite Duras.

Directeurs de la photographie : Sacha Vierny et Takahashi Michio.

Opérateurs : Goupil Watanabe et Ioda.

Lumière : Ito.

Musique : Georges Delerue et Giovanni Fusco.

Montage : Henri Colpi, Jasmine Chasney (et Anne Sarraute).

Décors : Esaka, Mayo et Petri.

Script : Sylvette Baudrot.

Assistants réalisateurs : T. Andrefouet, J.-P. Léon, R. Guyonnet, I. Shirai
Itoi, Hara.

Assistants opérateurs : J. Chiabault, D. Clerval, Y. Nogatomo, N. Yamagutschii.

Régisseurs : R. Knabe et I. Ohashi.

Accessoiristes : R. Jumeau et Ikeda.

Chefs maquilleurs : A. Marcus et R. Toioda.

Coiffeuse : Eliane Marcus.

Costumier : Gérard Collery.

Conseiller littéraire : Gérard Jarlot.

Secrétaire de production : Nicole Seyler.

Ingénieur du son : P. Calvet, Yamamoto, R. Renault.

Laboratoire : Eclair.

Enregistrements : Marignan et Simo.

Production : 1959 Argos Films, Como Films, Daiei Motion Picture Company
Ltd et Pathé Overseas Productions.

Directeurs de production : Sacha Kamenka et Shirakawa Takeo.

Producteur délégué : Samy Halfon.

Interprètes : Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas,
Pierre Barbaud.