

Entre la catastrophe et la survivance : “Hiroshima mon amour” , 55 ans après

Ogawa, Midori
University of Tsukuba

<https://doi.org/10.15017/1495154>

出版情報 : Stella. 33, pp.303-314, 2014-12-24. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :



Entre la catastrophe et la survivance : *Hiroshima mon amour*, 55 ans après¹⁾

Midori OGAWA

«La fin du monde, c'est la bombe atomique», déclare Marguerite Duras dans *L'Été 80*²⁾. Sujet devenu depuis le 11 mars une actualité brûlante, le thème de catastrophe nous permet sans doute de mieux comprendre ou de comprendre autrement cette œuvre emblématique qu'est *Hiroshima mon amour*. Nous n'étendrons pas notre réflexion au-delà de l'œuvre durassienne, tout en sachant que le sujet de la catastrophe, capable de toucher des domaines de pensée très vastes pour nous amener très loin, sert de matrice pour une littérature contemporaine qui préfère l'épithète de «la fin du monde» à celle de la «catastrophe» ou de la «post-apocalypse»³⁾.

Restons-en quant à nous à ce mot de catastrophe. Dérivé du mot grec *katastrophê*, *kata* voulant dire «vers le bas», *strophê* «renversement», le mot catastrophe signifie d'abord «dernier et principal événement (en général funeste) d'un poème, d'une tragédie». C'est seulement en second lieu que vient le sens commun de «malheur effroyable et brusque» ou d'«événement dramatique (sinistre ou accident) causant de nombreux morts (humains)» (*Le Grand Robert de la langue française*). Puisque le mot de catastrophe implique en lui cette double dimension — dimension poétique et dimension naturelle ou environnementale —, nous la garderons nous aussi.

1. Décrire le devenir de la catastrophe

Si on jette un coup d'œil sur l'œuvre de Duras, on remarque l'intérêt ou souci presque méticuleux de l'écrivain à l'égard de la catastrophe. Dans ses premiers romans notamment, l'écrivain fait jouer délibérément les deux sens de la catastrophe pour les faire coïncider dans un espace textuel, usant une stratégie qui lui est propre. Voici un exemple, celui des *Petits Chevaux de Tarquinia*, roman de 1953 qui met en parallèle deux groupes

de protagonistes assez contrastés⁴⁾ : d'un côté, un groupe des vacanciers riches et oisifs qui vient séjourner dans un petit village d'Italie d'apparence paisible ; d'un autre côté, un groupe composé d'un vieux couple ayant perdu son fils dans un accident de déminage sur les mines des environs. Ce couple des villageois marche tous les jours et sous la chaleur accablante jusqu'à la montagne pour recueillir le corps explosé de l'enfant. De ces deux groupes se détachent peu à peu le destin des deux protagonistes, celui de Sara, une femme mariée qui se laisse séduire par un inconnu sur un bateau et celui du jeune homme sacrifié dans l'explosion et qui attend dans la mort que son corps soit enfin retrouvé — même en partie. On l'aura compris, ces deux destins suivent le même cours sans se croiser, puisqu'ils *courent à la catastrophe*, à la différence près que la catastrophe est déjà advenue à l'un et pas encore à l'autre. La mort du jeune démineur relevant de la catastrophe dans le sens de l'accident, *anticipe* le destin de l'héroïne Sara qui va connaître la débâcle amoureuse sans que celle-ci soit entièrement décrite dans le roman. Placé au début de l'histoire, l'événement dramatique du jeune démineur préfigure symboliquement la fin du roman et tient lieu ainsi de la catastrophe poétique, cette fois au sens de dénouement narratif.

On constate alors que beaucoup de premiers textes de Marguerite Duras ont la structure narrative similaire à celle qu'on vient de voir avec ce roman. La catastrophe, au sens naturel et environnemental, est bel et bien présente, elle n'est pourtant plus à la fin de l'histoire mais déplacée à son début. Ce faisant, cette catastrophe évidente préfigure une autre qui reste souvent latente dans l'histoire et en même temps, par l'effet de projection, elle fait office de fin de l'histoire. Si cette structure narrative importe, c'est parce qu'elle se permet d'inventer une structure temporelle dans laquelle la notion de catastrophe tient la place centrale. Elle confère à la catastrophe la possibilité de s'inscrire pleinement dans l'écoulement du temps et d'attirer entièrement l'attention sur elle, étant donné que c'est moins le destin personnel que le devenir de l'événement qui se déploie sous les yeux du lecteur de façon multidimensionnelle. La catastrophe est ici traitée comme un événement *à venir*, événement qui survient de façon aussi irrémédiable qu'imminente pour frapper, comme dans la tragédie grecque, le destin des protagonistes.

2. Hiroshima mon amour : l'affaïssement et la survivance

Or, il n'y a rien de cela dans *Hiroshima mon amour* qu'on va examiner de plus près⁵⁾. La notion de la catastrophe au sens de l'accident est présente, mais elle n'est plus celle qui apportera du sens à l'histoire. Plus exactement, la catastrophe naturelle ou environnementale ne coïncide pas avec la catastrophe poétique en tant que dénouement de l'histoire. De plus, ce qui importe ici bien plus que la notion de la catastrophe est celle de la *survivance* dans le sens où Georges Didi-Huberman a développé dans son ouvrage *L'Image survivante*⁶⁾. Attaché aux fantômes, c'est-à-dire aux retours inattendus des choses enfouies dans l'oubli, la survivance perturbe avant tout la linéarité temporelle. Ce faisant, l'Histoire, ou même l'histoire, qui s'appuie sur une temporalité continue, vole en éclats. La survivance déforme de manière violente la vision de l'Histoire pour la transformer en anamorphose. C'est bien cette image d'anamorphose qui sert de la toile de fond dans *Hiroshima mon amour*.

Si le temps de la « catastrophe » relève d'une temporalité linéaire, celui de la « survivance » implique le temps plié et déplié de manière complexe. Robert Harvey, un critique de Duras, interprète la fameuse réplique du Japonais adressée à la Française « Tu n'as rien vu à Hiroshima » de façon très originale, c'est-à-dire que le critique prend cette phrase au sérieux et à la lettre pour prétendre que la Française n'a en effet RIEN VU à Hiroshima⁷⁾. Constat à première vue aberrant, mais ça mérite d'être examiné d'autant plus qu'il permet de nous fournir un point de vue nouveau. Si donc la Française n'a vraiment RIEN VU à Hiroshima, cela veut dire que Hiroshima n'existe pas en tant que tel, excepté son image, décousue ou recousue par des bribes. Autrement dit, le temps présent se trouve réduit à une temporalité sans épaisseur, octroyée à la mémoire collective à laquelle le film *Hiroshima mon amour* prête l'image recomposée des archives historiques⁸⁾. La Française a alors raison, elle ne trouve à Hiroshima rien à voir d'autre que son propre passé. Le plan placé tout au début du prologue et qui montre par le travelling un long couloir de l'hôpital d'Hiroshima, — à la différence des autres séquences, Resnais a sans doute filmé lui-même cette scène de la reconstitution — tombe on ne peut plus juste, puisqu'il fonctionne un peu, comme le plan similaire du *Vertigo* de Hitchcock⁹⁾, comme une image mentale de l'héroïne qui erre dans le corridor sombre de son propre inconscient (Siganlons en passant que la Française,

actrice de métier, est appelée à Hiroshima pour incarner une *infirmière*) (fig. 1).

Est-ce un effet de hasard ? Il est plus que probable que Resnais, cinéaste, ait compris le scénario de Duras en profondeur pour que les images non seulement complètent les dialogues mais dévoilent la part inconsciente du texte. Malgré peu de documents qui témoigneraient le détail de cette collaboration entre Duras et Resnais, nous gardons cette hypothèse pour voir de près quelques résultats de cette probable entente complice.

On sait que le point de départ de leur collaboration était de ne pas *refaire* un film historique destiné à répéter une fois de plus l'horreur de la bombe atomique. Resnais a engagé Duras comme scénariste pour qu'elle écrive de la *littérature* sur ce sujet. Consciente de cette attente, Duras conçoit deux étrangers et leur amour qui naîtra à Hiroshima, dans ce lieu unique au monde où la tentative de la destruction a été sans appel. Pour rendre plausible cette histoire expérimentale — histoire portant sur comment un amour humain est-il encore possible après une apocalypse —, Duras prépare des profils des protagonistes, et elle donne au personnage du Japonais des traits qui évoqueraient le moins possible l'événement de Hiroshima, c'est-à-dire la beauté physique de type européen d'un homme puissant et séducteur¹⁰. Quant à la Française, pour donner plus de poids réels à cette femme insaisissable, Duras propose d'ébaucher sa vie d'*avant Hiroshima*, tout en sachant que cette partie écrite ne serait pas filmée. Mais, Resnais en décide autrement et la vie antérieure de l'héroïne est finalement incluse dans le film. Pourquoi ? Parce qu'à travers des échanges avec la scénariste, Resnais a dû deviner que tout ce qui se passait à Hiroshima entre elle et Le Japonais aurait découlé de son passé. Ceci n'est encore qu'une hypothèse, mais on la garde pour continuer nos analyses.

La première chose qui nous frappe en lisant le scénario de Duras publié un an après la sortie du film, est le fait que Duras ouvre son texte par la fameuse image du « champignon » de Bikini¹¹, ce qui laisse voir l'intention de l'écrivain de placer la rencontre amoureuse sous l'enseigne de la bombe atomique. Bref, pour Duras, la catastrophe résumée par l'image du « champignon » devrait donner naissance à l'amour, aussi banal soit-il. Néanmoins, dans le film réalisé par Resnais, la même image apparaît, non

pas au premier plan mais à la 9^e minute, noyée parmi d'autres images de Hiroshima. Pourquoi ce déplacement ? Même si on n'en saura jamais la raison exacte, l'effet de ce déplacement est évident : le lien de cause et d'effet entre la catastrophe et la rencontre amoureuse est brisé ou du moins estompé. Il faudra alors chercher ailleurs l'origine de cette rencontre. (Ce qui explique sans doute la résurgence du passé de l'héroïne dans la deuxième partie du film.)

Rappelons-nous maintenant le prologue du film. Dans ce début qui correspondrait à l'*Incipit* du roman, on retrouve la mise en scène de Resnais, désireux de pénétrer au-delà du sens manifeste du texte. Nous remarquons que les répliques des amants sont fondées sur une structure symétrique, ce qui souligne l'aspect théâtral, rhétorique et poétique du texte¹²⁾. A cette composition littéraire qui relève du non-sens, Resnais fait correspondre une composition filmique factice faite de l'assemblage des films documentaires, en sorte que ce que voit le spectateur est le monde représenté, lui-même vide de sens. Duras et Resnais, tous deux ensemble, tentent de faire voir une sorte de vide ou encore, entrevoir derrière ce vide l'irreprésentable. Cette interprétation semble être corroborée par un témoignage de Tsutomu Iwasaki qui a assisté à la séance de postsynchronisation¹³⁾. Resnais demandait aux acteurs de prononcer le texte de façon théâtrale et le plusatement possible, comme s'ils lisaient plus qu'ils ne parlaient. Cette manière que Resnais utilisera deux années plus tard avec *L'Année dernière à Marienbad*, produit ici un effet non moins impressionnant de ritualiser les actes de parole pour les vider de sens¹⁴⁾.

Où se trouve-t-on ? Dans quel monde et dans quel temps sommes-nous ? C'est bien ce genre d'interrogations que ce prologue provoque chez le spectateur. C'est comme s'il importait plus de dévoiler la part invisible du monde par des stigmates laissés dans l'Histoire que de parler de cette Histoire elle-même. En ce sens, l'Histoire en tant que mémoire collective ne serait qu'un écran installé pour dissimuler l'amnésie — l'amnésie de qui ? d'un individu ou du monde ?... Quoiqu'il en soit, vu un simple exemple du couloir déjà évoqué, le moyen cinématographique dont dispose Resnais semble primer ici l'écriture de Duras, contrainte de suivre le temps linéaire. En effet, la mise en scène de Resnais ne se contente pas d'*illustrer* le récit : elle va plus loin car elle l'*anticipe* d'une certaine manière.

Or, admettant que Hiroshima projette un temps vide, jusqu'à quand l'amnésie durera-t-elle ? Si, comme le remarque encore Robert Harvey, lorsque La Française dit : « Impossible de *t'oublier* », l'identité de la personne ici nommée « tu » reste indécise entre l'amant présent (Le Japonais) et l'amant absent (L'Allemand), nous pouvons tout de même déterminer le moment précis où l'amnésie cède le pas à l'anamnèse et que le passé re-flue pour remplir le présent¹⁵). Ce moment survient, quand, au début de la II^e partie, où après avoir passé une nuit ensemble, La Française déjà éveillée le matin voit bouger la main de l'amant japonais encore endormi. Dans le scénario, Duras décrit ainsi la scène : « 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 soleil¹⁶). » Resnais réalise ce passage par l'enchaînement de deux plans, l'un montrant la main du Japonais endormi, l'autre, en *flashback*, la main saignée de L'Allemand en agonie. (*fig. 2* et *fig. 3*) Si le tressaillement des doigts — un geste anodin en soi — peut éveiller la mémoire de La Française, c'est parce qu'il permet à celle-ci de remonter *à l'envers* l'histoire qu'elle avait vécue avec l'amant allemand, depuis la mort de celui-ci qu'on vient d'évoquer jusqu'à leur première rencontre où L'Allemand entre dans la pharmacie de son père s'étant blessé à la main...

L'écriture de Duras orchestre ainsi le procès de réminiscence quasi proustien qui dévoile la mémoire involontaire de l'héroïne livrée à l'oubli, alors que l'écriture cinématographique de Resnais compose un temps de la survivance. Et si l'on peut parler ici de la survivance, c'est parce que, avant même que le temps présent soit déformé par le retour inattendu du passé — c'est ce dans lequel s'investira l'écriture de Duras —, le présent laisse venir déjà des empreintes fantomatiques du passé. L'image de la main que Resnais place à l'ouverture du film — la main cette fois féminine agrippée au dos de l'amant — avant même que la réminiscence de l'héroïne commence en est l'un des exemples les plus frappants. On peut en relever d'autres dont on cite ici seulement deux. On sait que le passé de l'héroïne est mis en bière à cause à la fois de sa culpabilité morale et du refoulement libidinal. Punie d'avoir aimé un soldat allemand sous l'Occupation, La Française se trouve séquestrée dans une cave avec les cheveux tondus — l'opprobre public de l'époque imposé aux traîtres amoureuses. C'est aussi dans cette cave où La Française s'affronte à sa folie, à sa soli-

tude et à son désir sexuel presque animal. Ce passé douloureux de l'héroïne, Resnais le cristallise en deux éléments qu'il fait venir dans le temps présent comme des empreintes fantomatiques, d'une part celui des cheveux, qui font leur première apparition dans un plan impressionnant montrant les cheveux retombés d'une irradiée¹⁷⁾ (fig. 4), et d'autre part celui du chat qui apparaît d'abord dans le plan où La Française joue avec un chat *blanc* en lieu du tournage du film sur la Paix, et ensuite dans une séquence consacrée à la remémoration où La Française est dans la cave avec un chat *noir*, et dans les deux cas, le chat apparaît comme l'incarnation de la solitude et du désir. De même que l'image de la main, celle des cheveux ou du chat réalise le retour fantomatique du passé dans le présent, «fantomatique» parce que cette présence ne prend pleinement son sens qu'*après coup*, lorsque le retour du passé viendra défigurer définitivement le présent.

Nous pouvons alors souscrire entièrement à l'opinion de Mirei Seki selon laquelle le présent qui se dessine sous les yeux du spectateur n'appartient ni au présent, ni au passé, ni à l'avenir¹⁸⁾. Il constitue un temps de «sur-vie», littéralement «sur-vie» (sur la vie), temps hors-temps, temps du fantasme et de l'écriture. Que veut dire tout ça, après ce qu'on vient de voir ? Cela veut dire que la catastrophe reste latente, voire hors d'atteinte, tant que la remémoration ne sera que reconstitution et que la réminiscence sera vouée, comme chez Proust, à une tentative de réécrire un passé déjà enseveli, tentative toujours à recommencer.

3. Entre la catastrophe et la survivance

Tout cela nous oblige à reconsidérer la notion de catastrophe. Comme on peut le constater, le premier sens de la catastrophe, en tant que dénouement narratif, n'est plus possible dans *Hiroshima mon amour*, car il ne reste de cette histoire qu'un présent défiguré par le passé, autrement dit, un temps hors temps suspendu ou ouvert comme une blessure. Quant au deuxième sens de la catastrophe, à savoir le sens événementiel, il paraît plus que jamais présent dans *Hiroshima mon amour* (il suffit de regarder le titre si évocateur). Cependant, cette catastrophe n'est jamais abordée de manière directe dans ce texte. Celui-ci est plus précisément écrit et filmé pour ne pas la raconter, puisque sa raison d'être tient à démontrer l'impossibilité de la décrire. Voilà pourquoi Duras et Resnais recourent à un

dispositif si original de confronter l'un contre l'autre, la bombe atomique et la passion amoureuse, Hiroshima et Nevers, une femme trop pleine du passé (La Française) et un homme vide du passé (Le Japonais)¹⁹⁾, justement pour que l'un et l'autre se reflètent mutuellement. L'écriture ou la mémoire apparaît alors comme à la fois ce qui les approche et ce qui les sépare. La narration qui en découle sera elle aussi sans cesse renvoyée aux reflets qu'ils font entre eux, laissant hors d'atteinte la vérité supposée être derrière ces reflets.

Dans *Le Vice-consul*, roman paru en 1966, l'écrivain attribue cette réplique au personnage d'Anne-Marie Stretter : « Je crois qu'il faut que vous pensiez à une chose c'est que, parfois... une catastrophe peut éclater en un lieu très lointain de celui où elle aurait dû se produire... vous savez, ces explosions dans la terre qui font monter la mer à des centaines de kilomètres de l'endroit où elles se sont produites...²⁰⁾ ». Comme le montrent ces propos, la catastrophe n'est plus considérée ni comme un événement à venir ni comme une chose passée. Elle peut re-survenir n'importe quand — mais toujours à contretemps, en un lieu improbable, comme un fait dont l'origine reste ignorée, puisqu'il apparaît toujours *déplacé*. Celui qui a survécu à la catastrophe sur-vit justement au prix de l'amnésie et de l'oubli. Alors, quelqu'un d'autre en parlera ou en pleurera sans en savoir la raison, comme l'indiquent encore ces phrases d'Anne-Marie Stretter, personnage emblématique du monde durassien qu'on vient de citer : « Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c'est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi²¹⁾. »

NOTES

- 1) L'origine de cet article est la communication prononcée dans une table ronde intitulée « Le moment *Hiroshima mon amour* — à l'occasion du centième anniversaire de Marguerite Duras », lors du Congrès de la Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises qui a eu lieu le 26 octobre 2014.
- 2) Marguerite DURAS, *L'Été 80* (1980), in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (désormais abrégé en *ŒC*), t. III, 2014, p. 823.
- 3) Voir à ce sujet par exemple l'ouvrage de Lionel RUFFEL, *Le Dénouement*, Paris : Verdier, 2005.

- 4) DURAS, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), in *ÆC*, t. I, 2011, pp. 821-973.
- 5) DURAS, *Hiroshima mon amour* (1960), in *ÆC*, t. II, 2011, pp. 1-76.
- 6) Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, Paris : Éd. de Minuit, 2002. Dans cet ouvrage, la notion de «survivance» en tant que ce qui re-surgit contre le temps perturbe la durée et problématise l'Histoire comme histoire linéaire et chronologique.
- 7) Robert HARVEY, «Hiroshima, ou l'amour de l'ennemi», in *Les Archives de Marguerite Duras*, Grenoble : ELLEG, Université Stendhal, 2012, pp. 163-171.
- 8) Alain RESNAIS, *Hiroshima mon amour*, film sorti en 1959. *Hiroshima mon amour* est le premier long métrage de fiction du réalisateur de *Nuit et Brouillard* (1956).
- 9) *Vertigo* (*Sueurs froides*) est un film d'Alfred Hitchcock sorti en 1958, inspiré du roman *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac. Comme *Hiroshima mon amour*, ce film se déploie sur une duplication temporelle comme si l'histoire elle-même était doublée de l'intérieur. En effet, l'explication que propose ici Chris Marker à propos de *Vertigo* paraît valable aussi pour notre film : «Tous les gestes, tous les regards, toutes les phrases sont à double sens, et chacun sait que *Vertigo* est probablement le seul film dont une double vision est non seulement conseillée, mais indispensable pour relire toute la première partie à la lumière de la seconde.» (MARKER, «A free replay (notes sur «*Vertigo*»)», in *Positif*, juin 1994, p. 80). Je remercie ici Fumio Chiba pour sa précieuse remarque.
- 10) Voir *Hiroshima mon amour*, in *ÆC*, t. II, p. 101-102.
- 11) *Ibid.*, p. 15.
- 12) En effet, les paroles de dialogue de la *Partie I* ne peuvent que se renvoyer mutuellement, comme en miroir. Cf. *Hiroshima mon amour*, *op. cit.*, pp. 15-25.
- 13) Voir Tsutomu IWASAKI, «La post-synchronisation de *Hiroshima mon amour*», in Florence de CHALONGE et al., *Orients(s) de Marguerite Duras*, Amsterdam-New York : Rodopi, 2014, pp. 369-375.
- 14) Alain RESNAIS, *L'Année dernière à Marienbad*, film sorti en 1961.
- 15) HARVEY, *art. cité*, p. 163.
- 16) DURAS *Hiroshima mon amour*, *op. cit.*, p. 28. Dans le film, cette séquence apparaît à la 18^e min. 33 sec.
- 17) Le motif des cheveux apparaît de nombreuses fois dans le film et il semble y faire circuler un double sens : les cheveux étant emblèmes de la féminité, voire même de la sexualité, la tonte pratiquée en Europe représente l'opprobre le plus sévère qu'ont subi les femmes *traîtres*, alors que les cheveux retombés brusquement du cuir chevelu montrent l'horreur de la bombe atomique, par là l'horreur de l'humanité déshumanisée. Les images des cheveux apparaissent dans le film par exemple : 5'17" ; 8'22" ; 9'27" ; 47'03". Les images du chat apparaissent reliées toujours à l'image de La Française : 29'46" ; 31'33" ; 50'52".
- 18) Mirei SEKI, «*Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras — construction et déconstruction d'un nom propre —», in *The Journal of Rikkyo University Lan-*

gage Center, n° 23, novembre 2010, pp. 51-62.

- 19) En effet, Le Japonais est présenté comme un homme qui a été *absent* au moment du bombardement de Hiroshima (il est donc celui qui « n'a pas vu Hiroshima »).
- 20) DURAS, *Le Vice-consul* (1966), in *ÆC*, t. II, pp. 611-612.
- 21) *Ibid.*, p. 650.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4