

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POÉTIQUE DE LA MÉMOIRE DANS *HIROSHIMA, MON AMOUR*

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MAGALI BLEIN

Juin 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Au terme du présent mémoire, je désire témoigner toute ma gratitude à ma directrice de recherches, M<sup>me</sup> Johanne Villeneuve, pour ses conseils judicieux, sa disponibilité, sa rigueur et sa patience. La pertinence et la qualité de ses corrections auront permis de rehausser la valeur de ce travail.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance aux trois plus proches membres de ma famille qui m'ont soutenue tout au long de mes études, et particulièrement lors des travaux de rédaction.

Je remercie également mes fidèles amis Sylvie, Gaëtan, Danielle, Ginette, Louise, Jean, Marie, Alexandra, Walter et Jean-François R., dont les témoignages d'amitié, le dynamisme et les connaissances ont su maintenir mon enthousiasme à son meilleur.

Enfin, un merci tout spécial à Françoise et Alain pour leur générosité et leur inébranlable confiance à mon égard.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	VI
INTRODUCTION .....	7
PREMIER CHAPITRE PRÉSENTATION DU CORPUS ET DÉFINITIONS GÉNÉRALES .....	10
1. La présentation du corpus : deux matérialités à l'étude .....	10
1.1 La justification de la division selon deux matérialités .....	11
1.2 La matérialité et la forme textuelles .....	11
1.3 La matérialité et la forme filmiques .....	13
2. Les définitions générales .....	14
2.1 La mémoire .....	14
2.2 Le souvenir et la remémoration .....	17
2.3 La notion de trace et l'oubli .....	18
3. Freud et la mémoire .....	19
3.1 Refoulement et refoulé .....	20
3.2 Résistance et répétition .....	21
3.3 Le travail du deuil .....	22
3.4 Le bloc-notes magique .....	23
4. La dialectique de la mémoire et de l'oubli dans <i>Hiroshima mon amour</i> .....	24
4.1 L'image cinématographique et la mémoire .....	24
4.2 L'étude de la mémoire dans <i>Hiroshima mon amour</i> .....	29
DEUXIÈME CHAPITRE LA MATÉRIALITÉ DU TEXTE DE MARGUERITE DURAS .....	31
1. La reconstitution des souvenirs intimes .....	31
1.1 La figure rhétorique de la répétition .....	32

1.2	L'événement traumatique originel.....	34
1.2.1	Le deuil mélancolique .....	35
1.3	La lutte contre l'oubli .....	36
1.3.1	La lutte par le cri.....	37
1.3.2	La lutte par l'état d'éveil .....	39
1.4	La sujétion à l'oubli.....	41
1.4.1	La cave .....	41
1.5	Le retour de l'oublié .....	43
1.5.1	La résistance au retour de l'oublié.....	44
1.5.2	Le travail du deuil non achevé à Nevers.....	45
1.6	Le retour de l'oubli .....	48
1.6.1	Le travail du deuil inachevé à Hiroshima.....	48
1.6.2	Une histoire banale, non mémorable .....	52
2.	La reconstitution historique.....	54
2.1	Le témoignage impossible .....	54
2.1.1	Une problématisation du sujet.....	55
2.1.2	L'impossibilité de parler d'Hiroshima .....	56
2.1.3	L'entièreté du tout .....	58
2.1.4	Le regard remis en question .....	58
2.1.5	Une prise à témoin.....	59
2.2	La part plus positive de l'oubli .....	61
TROISIÈME CHAPITRE		
LA MATÉRIALITÉ DU FILM D'ALAIN RESNAIS.....		
1.	La reconstitution des souvenirs intimes.....	64
1.1	Le procédé stylistique du montage par enchaînements.....	64
1.2	La représentation d'une mémoire fragmentée .....	67
1.3	Les éléments corporels favorisant le rappel.....	69
1.3.1	La fonction des mains.....	70

1.3.2	La représentation du regard intérieur.....	74
1.3.3	La position des acteurs .....	78
1.4	Le rapport au temps .....	82
1.4.1	L'absence de flash-back .....	82
1.4.2	L'image-temps.....	85
1.5	La notion de trace : la représentation de l'absence .....	88
2.	La reconstitution historique .....	89
2.1	Une mémoire poussiéreuse .....	89
2.2	La mémoire archivée .....	94
2.2.1	Le traitement de la voix : une impossible objectivité .....	95
2.2.2	Le montage éclaté et subjectif .....	97
2.2.3	Le regard remis en question .....	100
	CONCLUSION.....	103
	RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	106
	Corpus.....	106
	Études sur <i>Hiroshima mon amour</i> .....	106
	Études sur la mémoire et sur l'oubli .....	107
	Études sur le cinéma .....	107
	Études sur l'œuvre d'Alain Resnais.....	108
	Études sur l'œuvre de Marguerite Duras .....	108
	Autres références .....	109

## RÉSUMÉ

Œuvre cinématographique réalisée par Alain Resnais en 1959, *Hiroshima mon amour* est également reconnue pour sa valeur scénaristique, autrement dit littéraire, que l'on doit au travail de Marguerite Duras, et qui a d'ailleurs fait l'objet d'une publication distincte après la sortie du film. L'originalité de la présente recherche repose sur la distinction des deux médiums coexistants, une division qui non seulement oriente mais enrichit la réflexion sur une dialectique de la mémoire et de l'oubli. Si la matérialité filmique et la matérialité textuelle, chacune à l'aide des procédés qui lui sont propres, interrogent le devoir de mémoire et la fonction de l'oubli, il appert que le texte oriente davantage la question de l'oubli, alors que le film fait voir plus positivement le travail de la mémoire.

L'écriture de Marguerite Duras se voit marquée par un style épuré où la figure rhétorique de la répétition prédomine et propose une vision du monde où l'oubli, au même titre que la guerre, est inévitable et récurrent. Le traitement de l'image cinématographique d'Alain Resnais permet de conférer aux images mentales une matérialité au sein d'un montage éclaté. Ce dernier participe d'une représentation directe du temps et du processus psychique de la remémoration, de même qu'il donne à voir l'histoire d'un monde devenu impossible à appréhender objectivement sans en évoquer la fragmentation.

De surcroît, la structure de l'œuvre contenant l'apposition d'une tragédie personnelle et d'une catastrophe historique, l'étude de la mémoire tient compte de cette distinction entre les dimensions intime et historique. L'analyse de la partie intime envisage la remémoration comme un effort de rappel qui repose sur l'émergence de la trace mnésique caractérisée par sa persistance. En parallèle, la partie plus historique convie à penser la trace documentaire selon son caractère périssable et ses limites à servir la mémoire historique.

MOTS CLÉS : MARGUERITE DURAS/ ALAIN RESNAIS/ HIROSHIMA MON AMOUR/  
LITTÉRATURE ET CINÉMA/ MÉMOIRE/ OUBLI/ RÉPÉTITION/ IMAGE-TEMPS  
/TRACE

## INTRODUCTION

La musicalité et l'oxymore du titre *Hiroshima mon amour* préludent à la poésie comme à la complexité de l'œuvre annoncée, qui, plus de quarante ans après sa création, suscite toujours autant d'admiration et d'interrogations. Dès sa première projection publique au Festival de Cannes en 1959, ce film est présenté comme le fruit d'une étroite collaboration entre Alain Resnais, le réalisateur, et Marguerite Duras, à qui est confié le travail d'écriture du scénario et des dialogues. Quelques mois après sa sortie en salles, les Éditions Gallimard en publient une version texte, dans un recueil qui rassemble le synopsis et le script original de Marguerite Duras, enrichis des commentaires de l'écrivaine. Cette initiative éditoriale vient ainsi matérialiser la part textuelle de l'œuvre cinématographique.

Brièvement, l'histoire d'*Hiroshima mon amour* se déroule en 1957 à Hiroshima, où une actrice française est venue tourner un film sur la paix. La nuit précédant son départ, elle rencontre un architecte japonais avec lequel elle a une aventure amoureuse. Cette brève liaison donne lieu à l'évocation très personnelle des circonstances historiques du bombardement atomique d'Hiroshima ainsi qu'à la remémoration de l'amour de jeunesse de la jeune femme.

*Hiroshima, mon amour* s'inscrit dans une dialectique de la mémoire et de l'oubli où les deux phénomènes ne s'opposent pas mais sont traités en étroite relation l'un avec l'autre. S'il est un art de la mémoire, *Hiroshima mon amour* présente un art de l'oubli impossible à saisir sans évoquer la mémoire. De ce fait, le film et le texte, chacun à l'aide des procédés qui lui sont propres, interrogent le devoir de mémoire et la fonction de l'oubli. Dans le cadre de la présente recherche, nous posons comme hypothèse que le texte oriente davantage la question de l'oubli, alors que le film fait voir plus positivement le travail de la mémoire. Afin de respecter la structure de l'œuvre, qui contient en elle-même l'apposition – voire l'opposition – d'une tragédie personnelle et d'une catastrophe historique, l'étude de la poétique de la mémoire dans le corpus se concentrera d'abord sur la dimension intime de celle-ci, puis sur sa dimension historique. Pour ce faire, la démarche analytique interrogera l'œuvre de la

manière suivante : Quels sont les procédés employés par chacun des médiums? Comment ces stratégies sont-elles exploitées en lien avec le travail de la mémoire qui traverse l'œuvre? Quelles en sont les visées narratives et esthétiques?

Le lien amoureux établi à Hiroshima permet, non sans résistance, la reconstitution d'un épisode passé et oublié de la vie de la jeune femme alors que celle-ci vivait à Nevers. Or, il ne s'agit pas de faire appel à la mémoire pour narrer, de façon organisée, des événements anciens, mais plutôt de raviver, comme s'il s'agissait de faire renaître à la conscience, des éléments oubliés, comme autant de fragments épars qui semblaient à jamais perdus. Dans cette perspective, la reconstitution des événements intimes repose sur un véritable travail de remémoration, redevable au statut et au traitement de l'image cinématographique, tout autant que sur une lutte contre l'oubli, sur laquelle le texte n'a de cesse d'insister. La remémoration, considérée dans ce cas précis comme un effort de rappel, repose sur l'émergence de la trace mnésique, à savoir une trace psychique caractérisée par sa persistance.

En parallèle, la tentative de reconstitution des événements historiques est amorcée par la voix hors champ et se poursuit dans un dialogue dualiste au cœur duquel l'objectivité et la fonction du regard se trouvent remises en question. Si le propos oscille entre « Tu n'as rien vu à Hiroshima » et « J'ai tout vu à Hiroshima », c'est qu'il interroge la possibilité de témoigner d'un tel événement. Le texte fait alors écho à l'image documentaire qui convie à penser la trace selon son caractère périssable et ses limites à servir la mémoire historique.

D'un point de vue socio-historique, la création de l'œuvre s'accomplit à une époque d'après-guerre marquée par le souci, voire la nécessité, de réinvention des formes artistiques. En effet, après Auschwitz et Hiroshima, comment écrire et dire l'indicible, comment filmer et montrer l'irreprésentable sinon par un renouvellement des formes propre à donner une vision juste d'un monde désormais rompu à la destruction? Pour sa part, l'écriture de Marguerite Duras se voit marquée par un style épuré où la figure de la répétition est employée pour dire, re-dire, tenter de dire autrement tout en insistant sur l'impossibilité de l'acte. Les ellipses comme la démesure des redites proposent une vision du monde où l'oubli, au même titre que la guerre, est inévitable et récurrent. Avec le cinéma d'Alain Resnais, on assiste à la matérialisation à l'écran d'images mentales qui s'animent au sein d'un montage éclaté, caractérisé par l'enchaînement par similitude. Ce type de montage participe d'une représentation directe du temps et du processus psychique de la remémoration, de même qu'il

donne à voir l'histoire d'un monde devenu impossible à appréhender objectivement sans en évoquer la fragmentation.

De façon plus formelle, le premier chapitre présente le corpus, les matérialités textuelle et filmique, ainsi que la justification d'une telle division. Il s'agit ensuite de circonscrire les principaux concepts qui serviront l'analyse, à savoir la mémoire, le souvenir, la remémoration, la notion de trace et l'oubli, ainsi que les éléments théoriques relatifs à la psychanalyse. Enfin, le chapitre se clôt sur la relation entretenue entre la mémoire et le cinéma, puis, dans une moindre mesure, entre ce médium et la mémoire historique.

Le deuxième chapitre repose sur la matérialité et la forme du texte de Marguerite Duras. En premier lieu, il a pour objet d'étude la reconstitution des souvenirs intimes. C'est la figure de la répétition sous ses diverses formes directes et indirectes qui sert, d'une part, à mettre en lumière les différentes causes qui ont mené à l'oubli de l'histoire d'amour de Nevers et, d'autre part, à démontrer que le travail du deuil de l'amant allemand reste inachevé. Puis, en ce qui concerne la reconstitution à valeur historique, une étude sur le témoignage tend à faire ressortir l'impossibilité plurielle de parler des événements survenus à Hiroshima. Que le phénomène de l'oubli soit envisagé à l'échelle individuelle ou collective, le texte en propose une conception douloureuse, inévitable et récursive.

Le troisième chapitre a trait à la matérialité du film d'Alain Resnais. La reconstitution des souvenirs intimes précède, ici aussi, celle des événements historiques. Il s'agit d'abord d'analyser comment la matérialité filmique s'emploie à représenter le travail de remémoration tout en démontrant que l'image cinématographique est une image-temps, telle que définie par Gilles Deleuze. Ce chapitre prend la forme d'une analyse des associations, inhérentes au montage, entre des éléments comme les mains, le regard, qui servent de fil conducteur au jaillissement des traces mnésiques. De plus, une étude de la représentation du temps s'attarde à mettre en évidence que le présent, dans *Hiroshima mon amour*, est en coalescence avec le passé et contient déjà l'avenir. Enfin, l'examen des séquences relatives à la reconstitution dite historique tend à démontrer qu'il existe aussi une impossibilité de montrer ce qui est arrivé à Hiroshima. Une importance prépondérante est accordée au traitement de la voix hors champ et à la fonction de l'image documentaire quant à sa possibilité de témoigner du passé et, particulièrement, de la destruction atomique d'Hiroshima.

## PREMIER CHAPITRE

### PRÉSENTATION DU CORPUS ET DÉFINITIONS GÉNÉRALES

*Il est absurde de parler du film de Resnais : il est absurde de parler du texte de Marguerite Duras. Le texte n'aurait pas été le même s'il n'avait attendu l'image et l'image n'aurait pas été la même si elle n'avait répondu au texte.*  
(Marguerite Duras)

#### 1. La présentation du corpus : deux matérialités à l'étude

En s'entretenant de la sorte à propos d'*Hiroshima mon amour*<sup>1</sup> avec Michel Delahaye, Marguerite Duras explique clairement l'apport complémentaire des deux médiums, tout en évoquant paradoxalement leur existence distincte. Une existence qui, pour la part textuelle, va se matérialiser en un *livre*, pour reprendre une expression chère à l'écrivaine, quelques mois après la sortie du film, et publié « comme un roman » (Ropars-Wuilleumier, 1970, p. 148). En effet, en 1960, le livre intitulé *Hiroshima mon amour, Scénario et dialogue* est publié par les Éditions Gallimard, dans la collection Folio, sous la forme d'un ouvrage reprenant les travaux d'écriture tels qu'ils ont été produits à la demande d'Alain Resnais, sans coupure, et auquel sont ajoutés des appendices. On apprend que Duras a eu le désir de se démarquer, produisant un texte en continuité, ou plutôt en contiguïté, avec le film, et qui, davantage qu'un simple complément ou commentaire, réalise une reprise de l'ensemble en son nom et ton propres, prenant la valeur de ce que l'on peut appeler un *scénario littéraire*. La part textuelle de l'écrivaine ainsi matérialisée traduit de surcroît la volonté de conserver la trace écrite, voire documentaire, d'une œuvre à l'origine strictement filmique.

---

<sup>1</sup> La référence au titre de l'œuvre se fera désormais selon l'abréviation *HMA*.

### 1.1 La justification de la division selon deux matérialités

Contrairement à la plupart des critiques tels Carlier, Leutrat, Pingaud, nous avons choisi de traiter individuellement l'apport de la part textuelle de celui de la part filmique. À propos de la collaboration de Resnais avec Robbe-Grillet à l'occasion de la création de *L'Année dernière à Marienbad*, Gilles Deleuze souligne qu'il « semble extraordinaire [que] cette collaboration ait produit une œuvre aussi consistante » alors que les deux artistes l'ont conçue « de manière si différente, presque opposée. Peut-être révèlent-ils par là la vérité de toute collaboration véritable, où l'œuvre est non seulement vue, mais fabriquée suivant des processus de création tout à fait différents qui s'épousent dans une réussite renouvelable, mais chaque fois unique » (Deleuze, 1999, p. 135). Le rapprochement est inévitable entre cette première association et celle qui a mené à l'élaboration d'*HMA*, convoquant cette fois Marguerite Duras.

Le passage de l'écriture cinématographique, à savoir celle du scénario et des dialogues d'un film, à la réalisation filmique est toujours passage d'un langage à un autre. Or, le travail d'écriture de Marguerite Duras, en plus de son incontestable valeur scénaristique, se distingue par le recours à des procédés littéraires. Ce sont donc ces processus de création différents d'un médium à l'autre que nous proposons d'observer isolément. À la lumière du commentaire de Deleuze, il ne s'agit nullement de les opposer dans le but de démontrer l'existence de deux œuvres. Bien au contraire, il importe de les discerner afin d'en montrer la complémentarité, riche de sens et d'inventivité.

### 1.2 La matérialité et la forme textuelles

La matérialité textuelle, dans le cas d'*HMA*, se définit bien entendu par la disponibilité de l'objet – le livre – mais aussi par son contenu en tant que trace écrite et langage verbal. Le livre de Marguerite Duras présente le scénario – dialogues et didascalies – d'*HMA* divisé en cinq parties, précédé d'un avant-propos et suivi de quatre textes sis en appendice. Le scénario s'apparente à la composition de la tragédie classique, dont il emprunte la division en cinq actes et l'unité de temps de 24 heures. Malgré le traitement de thèmes classiques comme l'amour et la guerre, on verra que le scénario se distingue de ce genre littéraire. Sa segmentation en tant que telle s'est vue maintes fois discutée par les

critiques, tant il est difficile d'en rendre compte. Irréductible à toute forme de résumé, l'œuvre révèle sa complexité à même sa construction.

« Il y a très tôt chez [Duras] – au moins depuis *HMA* – comme une influence de la pratique du théâtre et du cinéma sur l'écriture romanesque », écrit Noguez (2001, p. 24) Entre autres, les didascalies, c'est-à-dire les indications de mise en scène, de mouvements propres au script et qui se présentent comme « une écriture dépouillée à l'extrême » (Noguez, 2001, p. 25) parce qu'elles ne sont généralement pas destinées à être lues, prennent dans *HMA* plus d'importance que dans tout autre texte du genre. D'un point de vue stylistique, elles appartiennent à la poétique durassienne et en sont, en quelque sorte, une ébauche de ce qui va s'affirmer après les années 1960. Noguez rapporte justement que « l'usage de cette écriture pauvre, utilitaire, presque télégraphique, va quitter, chez Duras, les coulisses de l'écrit théâtral ou de l'écrit cinématographique préparatoire pour gagner le devant de la scène, tous les textes » (Noguez, 2001, p. 25). C'est dire que ce style épuré, qui va par la suite contribuer à se distinguer de la norme, élève *HMA* au rang de texte littéraire, c'est-à-dire au-delà du simple script. Qui plus est, en ce qui concerne la matérialité, les didascalies sont évidemment une tentative de retenir, d'inscrire en tant que traces, ce qui est occulté par la matérialité filmique, à savoir ce qui ne peut être vu à l'écran tout autant que ce qui n'a pas été retenu par Alain Resnais. Cette volonté de préservation des traces écrites est, comme il sera démontré, étroitement liée à la dialectique de la mémoire et de l'oubli dans l'œuvre.

L'existence des « appendices » relève elle aussi de cette intention de conservation, mais selon une forme plus documentaire. En fait, à l'origine, c'est une demande de Resnais qui voulait que l'écrivaine rédige des textes façonnant « la continuité souterraine »<sup>2</sup> du film, composée d'une série de données sur l'histoire et sur les personnages. Duras a tracé, en marge du scénario, « un réseau de pistes romanesques dont le film ne s'inspire qu'en les effaçant » (Ropars-Wuilleumier, 1990, p. 35). Ces suppléments appartiennent donc à la genèse de l'œuvre. Ils ont, habituellement, un caractère transitoire – fantomatique – et ne sont destinés qu'à contribuer au développement du film. Or, puisque le film est une œuvre achevée au moment de la publication du livre, la présence de ces textes prend une valeur de trace documentaire non négligeable relativement à la poétique de la mémoire et qui, tout comme les didascalies, confirme la singularité matérielle du texte de Duras.

<sup>2</sup> Selon l'expression même du réalisateur.

### 1.3 La matérialité et la forme filmiques

En ce qui concerne la matérialité filmique, elle est déterminée avant tout par la présence de l'image, au cœur du dispositif propre au cinéma et de l'archives. L'image cinématographique se définit, en général, comme une représentation visuelle et sonore caractérisée par le mouvement. Elle relève de la reproduction et s'inscrit dans une durée, de même que dans un cadre spatial et temporel. L'image, en tant que présence de l'absence, donc en tant que matérialité au présent de ce qui a été, est à appréhender comme une trace.

Dans *HMA*, le style d'Alain Resnais repose, en partie, sur cette notion de trace. En effet, l'image cinématographique devient *image mentale* et rappelle alors la trace mnésique. Lorsque l'image se fait archive, c'est-à-dire trace documentaire, elle pose la question de la représentation de l'irreprésentable, à savoir sa capacité – en tant qu'elle rend visible le réel – à témoigner non seulement de ce qui fut en tant qu'absolu, mais de ce qui reste. Comme le rappelle Niney, l'indicible, le fragmentaire comme la *re-présentation* de l'inimaginable sont des sujets qui ont tourmenté Resnais ainsi que les autres « jeunes cinéastes français de l'après-guerre conscients de devoir réinventer le cinéma, à commencer par le documentaire » (2000, p. 95).

*HMA* constitue non seulement le premier long-métrage de Resnais, mais son premier film de fiction. En effet, les dix années précédant cette réalisation ont été employées à la conception de documentaires plaçant la double problématique de l'archive et de la mémoire à l'avant-scène de ses préoccupations. Or, s'il est indéniable qu'*HMA* appartient au registre de la fiction, l'insertion d'images d'archives et leur traitement témoignent d'un flottement entre les genres qui est à envisager non pas comme une imprécision involontaire, mais bien comme une intention ouverte de *flirter* avec le documentaire et d'en éclairer les limites.

Le montage, c'est-à-dire l'enchaînement des images et le rythme qui en découle, appartient lui aussi à la matérialité filmique. Resnais se présente lui-même plus volontiers comme monteur, métier qu'il a pratiqué plusieurs années. De fait, sa conception du montage s'est rapidement distinguée et demeure une caractéristique essentielle de son style, dans *HMA* comme dans l'ensemble de son œuvre. Le montage chez Resnais se traduit par une alternance de plans fixes et courts, et de travellings par définition beaucoup plus longs. Il se caractérise par la rupture, la collision, de même que par l'association des thèmes. Dans *HMA*, la

présence du montage – au sens où celui-ci se veut souvent apparent – joue un rôle primordial non dans la compréhension de l'intrigue – le montage, au contraire, participerait plutôt à embrouiller la narration – mais dans le traitement imitatif du processus psychique de la remémoration et le rapport au temps.

## 2. Les définitions générales

Avant d'entreprendre l'analyse proprement dite du corpus, il est nécessaire de définir les concepts clés constituant les assises méthodologiques du propos, tels la mémoire, le souvenir, la remémoration et la notion de trace.

### 2.1 La mémoire

Dans son acception la plus courante, la mémoire (du latin *memoria*) est la faculté de conserver et de restituer des informations, plus précisément « de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé ». Le substantif féminin désigne également « l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé », puis, en troisième entrée, la mémoire est définie comme étant la « faculté collective de se souvenir » (*Dictionnaire Le petit Robert*, 1993, p. 1551). Selon le sens individuel qui lui est attribué, il s'agit donc d'une double propriété d'emmagasiner et de représentation qui nécessitent des opérations mentales. Ces dernières permettent de se représenter les objets ou les événements en leur absence et les principaux modes sont le langage et l'image mentale. Enfin, la mémoire fait appel à une autre faculté essentielle, celle d'évaluer le temps, sans laquelle la référence au passé dans les souvenirs serait impossible.

Dans *L'art de la mémoire* qui se présente comme une vaste fresque historique, Frances A. Yates rappelle, entre autres, l'étroit lien entretenu depuis l'Antiquité entre la mémoire et l'image. En effet, Cicéron, déjà, accordait à l'image ainsi qu'au lieu une grande importance dans le processus de mémorisation : « les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace » (Cicéron *in* Yates, 1975, p. 16). Les *ars memorativa*, en tant que mnémotechniques (techniques de mémorisation et de restitution des idées, des souvenirs), devaient alors servir l'orateur dans l'organisation de sa pensée et s'offraient à lui sous la forme d'une visite virtuelle d'un édifice à l'instar d'un

musée dans lequel seraient classées les idées en tant qu'images. Comme l'écrit Cicéron, il s'agit de « choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers emplacements. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses, tandis que les images rappellent les choses elles-mêmes » (Cicéron *in* Yates, 1975, p. 14). C'est donc un art de la mémoire fondé sur une conception associative des images qui, ce faisant, « ignore la contrainte des traces » (Ricœur, 2000, p. 79), soit celle de l'oubli.

Pour sa part, Platon a mis en lumière le problème de la frontière entre la mémoire, particulièrement le souvenir, et l'imagination. Le souvenir est alors posé comme l'*eikon* (image symbolique) présente d'une chose absente ayant existé auparavant. Ainsi, cette conception est articulée autour d'un axe qui lie la présence, l'absence et l'antériorité. La présence est la trace de l'image, l'empreinte (le *tupos*), comme une marque malléable dans la cire, qui reste d'une chose qui a disparu. Cette conception permet de penser non seulement la question de l'imagination comme modification de la trace, mais également celle de l'oubli en tant qu'effacement de la trace.

La croyance selon laquelle la mémoire était conçue comme un réservoir d'images a ensuite été démentie par Aristote, pour qui la mémoire se caractérisait plutôt par une sorte de recherche apparentée au syllogisme et par une référence au passé. Contrairement à Platon pour qui la mémoire est la représentation présente d'une chose absente, selon Aristote la mémoire est la représentation d'une chose antérieurement perçue. Ainsi, « la mémoire [...] a rapport au passé » (1951, p. 57) et la relation d'association entre les images, les idées, existe en tant que métaphore ou métonymie, à savoir une copie de l'image, qu'Aristote définit plutôt comme une marque mnémonique. Il articule le concept de mémoire et de réminiscence autour d'un axe qui lie le temps, l'image et la perception. Dans l'article intitulé *De la mémoire et de la réminiscence*, il affirme : « la mémoire ne se confond ni avec la sensation ni avec la conception intellectuelle ; mais elle est ou la possession ou la modification de l'une des deux, avec la condition d'un temps écoulé. Il n'y a pas de mémoire du moment présent dans le moment même [...] il n'y a que sensation pour le présent, espérance pour l'avenir, et mémoire pour le passé » (1951, p. 65). De ce fait, « la notion de distance temporelle est inhérente à l'essence de la mémoire et assure la distinction de principe entre mémoire et imagination » (Ricœur, 2000, p. 23). La mémoire est encore concevable sur le modèle de

l’empreinte : la perception réalise comme une peinture dans l’âme, la mémoire est la permanence de cette peinture. Cependant, Aristote disjoint la mémoire de la réminiscence (acte de remémoration) et remarque que cette dernière est un processus psychologique qui se distingue du simple procédé de l’emmagasinage dans la mémoire. Cette distinction entre *mnémé* et *anamnēsis* peut, selon Ricœur, se traduire par la différence entre « l’évocation simple [du souvenir] et l’effort de rappel » (2000, p. 23) établie plus tard par Bergson<sup>3</sup>.

Dans l’essai *Matière et Mémoire*, Henri Bergson (1939) établit le rapport entre l’esprit et la matière à partir de l’exemple de la mémoire, en plaçant le souvenir au point d’intersection. Il distingue alors la « mémoire-habitude » et la « mémoire pure ». La mémoire-habitude est de nature essentiellement « sensori-motrice », bien située dans le corps ; c’est une mémoire de conservation des impressions passées qui influent sur notre comportement sous forme d’automatismes (par exemple, rouler à bicyclette). La mémoire pure, par ailleurs, est d’essence spirituelle, située plutôt dans la conscience, et donc autonome du corps. Elle est seule capable de restituer les états de notre passé sous forme de souvenirs précis et situés. La mémoire pure est elle-même composée de trois éléments : « le souvenir pur », « le souvenir-image » et « la perception ». Le souvenir-image sert à relier le souvenir pur et la perception qui sont de nature opposée.

Bergson s’est évidemment intéressé à la problématique du temps, particulièrement celle de la durée. Suivant l’exemple de la leçon apprise par cœur qui relève de la mémoire-habitude, Bergson observe qu’elle « fait partie [du] présent au même titre que l’habitude de marcher ou d’écrire ; elle est vécue, elle est "agie", plutôt qu’elle n’est représentée » (1939, p. 227). Alors que le souvenir d’une leçon en particulier relevant de la mémoire pure « est une représentation, et une représentation seulement » (1939, p. 226) puisque, en tant qu’événement daté et forcément passé, il ne peut que se répéter. Ainsi, à la mémoire qui répète, s’oppose une mémoire qui imagine : « Pour évoquer le passé sous forme d’images, il faut pouvoir s’abstraire de l’action présente [...] il faut vouloir rêver » (1939, p. 228).

Par ailleurs, selon la lecture de Gilles Deleuze des principales thèses bergsoniennes sur le temps, « le passé coexiste avec le présent qu’il a été ; le passé se conserve en soi,

<sup>3</sup> L’emploi du terme *réminiscence* dans le présent mémoire s’entendra surtout dans son sens le plus usuel d’un « souvenir vague, imprécis, où domine la tonalité affective » (*Dictionnaire Le petit Robert*, 1993, p. 2155). c’est-à-dire comme synonyme de trace mnésique.

comme passé en général (non-chronologique) ; le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, présent qui passe et passé qui se conserve » (1985, p. 110). En outre, si Bergson a considéré la durée comme étant subjective et constituante de la vie intérieure, ses réflexions l'ont ensuite amené à poser le temps comme ce dans quoi nous vivons. C'est à partir de ces travaux, eux-mêmes héritiers de la tradition aristotélicienne, que Deleuze a par la suite élaboré ses théories sur l'image cristalline et l'image-temps, précisant qu'il y a dans l'image-temps coexistence du passé, du présent et même du futur. Il s'agit d'un passé qui n'est pas saisi par rapport au présent en fonction duquel il est passé, mais qui est saisi par rapport au présent qu'il a été.

## 2.2 Le souvenir et la remémoration

En ce qui concerne la restitution des informations ou autrement appelée remémoration, celle-ci est facilitée par des indices de récupération externes verbaux, visuels et des repères chronologiques. Le processus de rappel inclut le souvenir comme objet (substantif) et comme action (verbe pronominal) au caractère toujours objectal, puisque l'on se souvient de quelque chose ou de quelqu'un. Bergson, dans *L'énergie spirituelle* (1959), fait la distinction entre deux formes de rappel, soit le « rappel instantané » (évocation simple, spontanée) et le « rappel laborieux » (effort de rappel). Dans le premier cas, le travail de recherche du souvenir est nul, au sens où le souvenir-image est immédiat et relève plutôt de la mémoire-habitude, alors que dans le second, le travail de recherche requiert un effort d'ordre intellectuel. Bergson propose un modèle à partir de la notion de « plans de conscience » et de l'image, qui vise à départager la part d'automatisme et celle de réflexion, entendue comme une reconstitution intelligente. Bergson affirme que « le sentiment de l'effort d'intellection se produit sur le trajet du schéma à l'image » (1959, p. 95). Ce schéma « consiste en une attente d'images, en une attitude intellectuelle destinée [...] à préparer l'arrivée d'une certaine image précise, comme dans le cas de la mémoire » (1959, p. 101).

Par ailleurs, il est un autre type de remémoration, que Marcel Proust a qualifié de *mémoire involontaire*. L'écrivain affirme que son œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire. Il ajoute que cette distinction ne figure pas dans la philosophie de Henri Bergson et que, de surcroît, elle serait même contredite par celle-ci. Quoi qu'elle ne soit pas aussi pleinement éloignée du rappel instantané que

l'envisage l'écrivain, l'expérience d'une opération involontaire de la mémoire se caractérise par une image-souvenir déclenchée subitement par un élément sensitif. Ainsi étroitement associée à la sensation, la mémoire involontaire échappe à l'intention comme à la raison. C'est pourquoi Proust l'oppose radicalement à la mémoire de l'intelligence qui, selon lui, ne peut rien conserver du passé.

Enfin, la recherche du souvenir conçue comme un effort peut aussi supposer une lutte contre l'oubli. À une échelle collective, elle est associée au devoir de mémoire.

### 2.3 La notion de trace et l'oubli

Comme plusieurs théoriciens, Paul Ricœur distingue le *souvenir* de la *trace*. Son essai intitulé *Mémoire, histoire, oubli* (2000) se présente comme une imposante réflexion tout à la fois phénoménologique, épistémologique et herméneutique sur la mémoire et son rapport à l'Histoire, autrement dit sur l'homme et son rapport au passé. Divisé en trois grands thèmes, cet ouvrage passe chaque fois en revue les grands penseurs des sujets traités tout en étayant ses propres hypothèses. La première partie met en lumière la mémoire et les différents phénomènes mnémoniques, et s'élabore à partir de la notion de la trace, de l'empreinte héritée de la tradition grecque, en passant par le travail de rappel et le deuil. La deuxième partie est consacrée à l'aspect historique, au devoir de mémoire, et traite, entre autres choses, de la problématique de la mémoire archivée, de la trace documentaire et du témoignage. Enfin, la dernière partie se présente comme une méditation sur l'oubli et le pardon dans une perspective historique.

Ricœur recense trois sortes de traces et deux formes principales d'oubli : premièrement « la trace écrite, qui est devenue au plan de l'opération historiographique trace documentaire » (2000, p. 539), laquelle est en fait matérielle et forcément externe. À celle-ci nous adjoignons l'idée de la trace filmique (image d'archive). Sa nature tangible l'expose à l'altération, voire à la destruction qui peut s'apparenter à un oubli profond par effacement de traces – correspondant à l'une des deux formes d'oubli. Paradoxalement, « c'est, entre autres finalités, pour conjurer cette menace de l'effacement que l'archive est instituée » (2000, p. 539). Deuxièmement, il y a « la trace psychique, qu'on peut appeler impression plutôt qu'empreinte, impression au sens d'affection, laissée en nous par un événement marquant »

(2000, p. 539), également appelée « trace mnésique<sup>4</sup> » en psychanalyse. Ce type de trace intime, contrairement au précédent, n'est théoriquement jamais appelé à disparaître totalement, mais devient plutôt provisoirement inaccessible. Même lorsque la trace semble perdue, elle est susceptible de se manifester à nouveau à la conscience à tout moment par jeu d'association ou par reconnaissance sensitive d'indices du passé. Ricœur parle alors de « persistance des traces » (2000, p. 554), ce qui est, par conséquent, à rapprocher d'un oubli de réserve, correspondant à la seconde forme d'oubli. Troisièmement, Ricœur mentionne « la trace cérébrale, corticale, dont traitent les neurosciences » (2000, p. 539), mais qui sera de peu d'utilité dans le cadre de notre étude. Comme Bergson, Ricœur n'oppose pas radicalement la mémoire à l'oubli, mais envisage l'oubli comme une des conditions de la mémoire : « l'oubli définitif [...] est vécu comme une menace [...] c'est contre cet oubli-là que nous faisons œuvre de mémoire » (2000, p. 552).

La fine distinction existant entre le souvenir et la trace se révèle probante dans le cas de la trace mnésique, dans son acception psychanalytique. Dans la vie psychique, l'oubli définitif est une thèse réfutée : même lorsqu'il y a oubli, il y a persistance de traces. Pontalis (2001) démontre que, dans le cadre d'une cure psychanalytique où la remémoration tient une place prépondérante, ce n'est pas sur le souvenir que porte le refoulement, mais sur la trace, ou plus précisément, comme l'explique ensuite Augé, le « *tracé*, tracé secret, inconscient, [et donc] refoulé » (1998, p. 32). Ainsi, la trace est ce qui reste dissimulé « derrière » le souvenir et ce qui est marquant, signifiant, car elle est signe de l'absence.

### 3. Freud et la mémoire

On trouve, dans la psychanalyse freudienne, plusieurs éléments susceptibles de servir l'analyse des thèmes de la mémoire et de l'oubli dans le cadre du présent mémoire. Précisons d'emblée que Sigmund Freud ne s'est pas attardé à analyser le processus de la mémoire, mais qu'il s'est plutôt intéressé à la remémoration d'événements maintenus hors du champ de la conscience comme technique employée au cours des séances d'analyse. Il a de plus été amené à étudier le phénomène de l'oubli en tant que symptôme lors de ses observations sur les actes manqués, comme les lapsus ou le fait d'égarer fréquemment un même objet. En

---

<sup>4</sup> Cette expression est employée dans son acception psychanalytique, et ce, en opposition à Ricœur qui l'emploie dans un contexte neuroscientifique.

s'interrogeant sur les motivations psychiques de ces « erreurs », apparemment anodines, il a saisi qu'elles étaient fondées sur l'oubli. Non un « simple oubli », comme on le suppose généralement, mais un oubli révélateur et qui a bel et bien une cause qui « cherche à s'exprimer », si l'on ose dire.

### 3.1 Refoulement et refoulé

Selon Freud, « l'essence du refoulement ne consiste qu'en ceci : mettre à l'écart et tenir à distance du conscient » (1968, p. 47). Le refoulement – l'un des concepts clés de la théorie freudienne, est donc un « processus grâce auquel un acte susceptible de devenir conscient [...] devient inconscient. Et il y a encore refoulement lorsque l'acte psychique inconscient n'est même pas admis dans le système préconscient voisin, la censure l'arrêtant au passage et lui faisant rebrousser chemin. » (Freud, 1989, p. 321) Plus précisément, le refoulement serait le fait qu'une représentation – un souvenir, une impression –, inconciliable avec le Moi parce que trop désagréable, rejoigne le système inconscient. Devenue alors inaccessible – oubliée – elle cesse toute évolution, mais continue néanmoins à déterminer le comportement du sujet, à influencer ses pensées, son discours. Maintes causes peuvent être à l'origine d'un refoulement. Parmi les exemples étudiés par Freud, deux ont retenu notre attention : la névrose de guerre et le deuil.

Le retour du refoulé, pour sa part, se présente comme l'opération contiguë au refoulement, en ce sens que la représentation qui est maintenue à distance de la conscience tend, en dépit du déplaisir généré, à ressurgir sous forme symbolique par le rêve, l'acte manqué, le lapsus, le symptôme, etc. En d'autres termes, la représentation refoulée ne l'est jamais complètement. Dans *Léthé – Art et critique de l'oubli*, Weinrich (1999, p. 188) assimile volontiers l'oubli à l'inconscient freudien, justifiant sa comparaison par le fait que les deux notions – oublié et inconscient – appartiennent respectivement à la terminologie secondaire et principale de la théorie psychanalytique. Ce même rapprochement contribue à comprendre que l'oubli, ou plus exactement l'oublié, puisse être associé au refoulé.

### 3.2 Résistance et répétition

En général, le terme *résistance* traduit l'action d'une force qui s'oppose à une autre, que celle-ci soit physique ou morale. Si ce terme s'est enrichi de nombreux sens techniques, en psychanalyse on peut le définir comme étant tout ce qui fait obstacle au travail de la cure, qui entrave l'accès du sujet à sa détermination inconsciente. Dans *Études sur l'hystérie* (1956), Freud relie l'origine de la résistance à l'approche de l'inconscient lui-même : les souvenirs que la cure révèle sont groupés concentriquement autour d'un noyau central dit pathogène. Au fil des séances, lors de l'évocation de ses souvenirs, plus le sujet s'approche de ce noyau, plus la résistance s'intensifie ; tout comme si une force de répulsion intervenait pour contrarier la remémoration et réfuter toute interprétation.

Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud (1967) fait état de ses découvertes sur la répétition de certains mots pouvant être interprétée comme la manifestation d'un refoulement. Parmi les exemples qu'il donne, on trouve celui de l'écrivain qui « répète un mot qu'il a déjà écrit, [qui] montre par là même qu'il lui est difficile de se séparer de ce mot, que dans la phrase où figure ce mot il aurait pu dire davantage, mais qu'il a omis de le faire » (Freud, 1967, p. 103). Freud classe un tel fait sous l'appellation « cas de persévération », traduisant en cela l'existence d'une insistance signifiante, volontaire ou non, dans la répétition.

Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud (1989) se penche sur le phénomène de la répétition à partir de sujets névrosés de guerre. Ces derniers, par l'entremise de cauchemars ou d'actes manqués, répètent une scène traumatisante dont ils souffrent pourtant. Freud observe là une insistance du refoulé et sa mise en acte au-delà du principe de plaisir, comme si les sujets y trouvaient « quelque chose » de plus fort que le plaisir. Succinctement, le principe de plaisir a été défini par son auteur comme un principe selon lequel l'activité psychique tend à éviter le déplaisir et à procurer le plaisir. Il relève des pulsions dites d'autoconservation – que Freud divisera plus tard entre pulsions de vie et pulsions de mort –, mais doit se plier aux régulations du principe de réalité.

Enfin, dans l'article intitulé *Remémoration, répétition et perlaboration*, Freud (1953) attribue une remarquable importance aux trois facteurs éponymes en faisant de la remémoration le véritable but du travail analytique et en considérant le désir de répétition, au lieu de la remémoration, comme un symptôme de résistance qu'il faut, comme tel, éviter.

### 3.3 Le travail du deuil

La notion de travail du deuil est introduite pour la première fois en 1915 par Freud dans un article intitulé *Deuil et mélancolie*. Après l'élaboration de sa théorie sur le rêve, le deuil constitue pour Freud une voie à suivre dans le but de comprendre « l'essence de la mélancolie en la comparant avec l'affect normal du deuil » (1968, p. 145). Le deuil y est compris comme un phénomène normal qui survient à la suite de la disparition d'un objet d'amour, qu'il s'agisse d'un individu ou « d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. » (1968, p. 146). Freud établit une gradation entre le deuil normal, le deuil pathologique et la mélancolie.

À rebours, en tant que pathologie grave, la mélancolie est caractérisée par « une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement » (1968, p. 146), et même à la tentative de suicide. Lorsque le deuil conduit à un état de dépression grave, les caractéristiques, une fois comparées, ressemblent point par point à celles de la mélancolie ; la différence relevant alors du fait que, dans le cas du deuil pathologique (ou mélancolique), la perte originelle est réelle alors qu'elle ne l'est pas en ce qui concerne la mélancolie. En outre, dans le cas d'un deuil normal, certains des symptômes sont observables à l'exception de l'autodépréciation, des pensées punitives et suicidaires. En d'autres termes, il n'y a alors pas d'appauvrissement du Moi, ce qui permet au travail du deuil de s'accomplir progressivement, après un délai relativement raisonnable.

L'essentiel du travail du deuil est représenté par le détachement douloureux des liens avec le défunt. Selon Freud, le Moi sert de médiateur entre les pulsions internes du sujet et la réalité du monde extérieur ; il est le siège des mécanismes de défense inconscients élaborés pour se protéger contre l'angoisse. Ainsi, c'est à son niveau que s'opère le travail du deuil, pendant lequel le Moi est totalement absorbé. Les étapes du travail d'un deuil normal peuvent se schématiser ainsi : choc – déni : rébellion, résistance – dépression – adaptation. Il y a achèvement du travail du deuil lorsque « Le Moi [...] redevient libre et sans inhibitions » (1968, p. 148), c'est-à-dire lorsqu'il y a à nouveau investissement de la libido dans un objet – une personne ou une activité – signifiant que le sujet se tourne désormais vers l'avenir.

Toutefois, lors d'un deuil pathologique, l'ambivalence du sujet à l'égard de l'objet d'amour perdu le fait se sentir coupable de sa disparition et modifie le deuil en le différant ou en allongeant sa durée. Lorsque le sujet vit la phase de rébellion si intensément qu'il en vient « à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose hallucinatoire de désir [si bien que] l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement » (1968, p. 148) – malgré le déplaisir et la douleur engendrés –, les étapes de déni et de dépression sont alors beaucoup plus longues et intenses. Le désinvestissement de l'objet perdu semble impossible, car le sujet ne parvient pas, après une période raisonnable, à confronter ses souvenirs au décret de la réalité. Le sujet reste, au contraire, dans la remémoration, accordant ainsi une manière de survie à son objet d'amour. De plus, comme dans le cas de la mélancolie, on observe une nette diminution du sentiment d'estime de soi qui se traduit souvent par « une insomnie, un refus de nourriture et [...] la défaite de la pulsion qui oblige tout vivant à tenir bon à la vie » (1968, p. 150).

Le rapport liant deuil et mémoire se caractérise par la remémoration. La remémoration seule n'est toutefois pas suffisante, puisqu'elle ne vise qu'à faire revivre le passé, en maintenant psychiquement présent l'objet perdu. Pour que le travail du deuil puisse s'accomplir, il est nécessaire que chaque souvenir soit associé à l'idée de la disparition. Ainsi, la fin du travail du deuil normal n'aboutit pas à un oubli total, mais plutôt à un oubli affectif. Ce qui est oublié, atténué, ce n'est pas l'objet, autrement dit les souvenirs, mais la douleur qui lui est associée, bien qu'il subsistera toujours une trace des bouleversements vécus lors du deuil.

#### 3.4 Le bloc-notes magique

En 1925, Freud établit une analogie entre l'appareil perceptif psychique et un jouet appelé le *bloc-notes magique*. Il s'agit d'un petit instrument composé de trois feuillets sur lequel on trace les notes à l'aide d'un style, notes que l'on peut effacer simplement en soulevant la couche de celluloïd supérieure. Or, en séparant cette couche du feuillet ciré, on s'aperçoit que, à la faveur d'un éclairage particulier, les notes y sont encore visibles. Partant du principe que l'appareil psychique « a une capacité indéfinie de recevoir des perceptions toujours nouvelles et pourtant [qu']il en fournit des traces mnésiques durables, même si elles ne sont pas inaltérables » (1985, p. 120), Freud constate que ni la feuille de papier ni le tableau d'ardoise ne constituent des dispositifs aptes à réellement aider notre mémoire, la

surface du premier épuisant « bientôt sa capacité de réception », alors que si la surface du second « reste indéfiniment capable de réception » (1985, p. 121) une fois les données effacées, il présente l'inconvénient d'une destruction totale de la trace. Par contre, le bloc-notes magique s'apparente à la double fonction de l'appareil psychique puisque non seulement il fournit « une surface réceptrice toujours réutilisable [...] mais aussi des traces durables de l'inscription » (1985, p. 121).

#### 4. La dialectique de la mémoire et de l'oubli dans *Hiroshima mon amour*

L'une des visées du présent mémoire étant de mettre en lumière les procédés cinématographiques aptes à représenter le processus de remémoration et, dans une moindre mesure, la transmission de la mémoire, nous aborderons maintenant plusieurs éléments théoriques retraçant le parcours de l'image cinématographique eu égard au devoir de mémoire en général, suivis d'un résumé de quelques études sur *Hiroshima mon amour* qui ont également mis en valeur la dialectique de la mémoire et de l'oubli.

##### 4.1 L'image cinématographique et la mémoire

Depuis les débuts du cinéma et surtout depuis *Citizen Kane* d'Orson Wells (1940), on a constaté que le cinéma entretenait un rapport privilégié avec la mémoire :

L'histoire et la remémoration des événements allaient ainsi délaissier l'ordre exclusif du langage qui leur servait jusque-là d'unique véhicule pour s'instrumentaliser et devenir une réalité optique [...] la bibliothèque, où toute la mémoire du monde<sup>5</sup> se concentre, allait voir son empire archivistique morcelé par les photothèques, cinémathèques, vidéothèques. (Bédard)

Alexandre Tylski en précise même l'origine plus lointaine : « Au commencement était l'ombre. *L'imago princeps*. Une jeune femme veut garder en mémoire son amoureux et dessine alors la silhouette de celui-ci grâce à son ombre. [...] De ce subjectile marqué à la craie découlerait l'art de la représentation, la peinture, le cinéma. » (2001) Déjà avec l'invention de la photographie, l'image avait rompu avec son statut exclusif de représentation pour devenir, dans sa fixité, « miroir à mémoire », comme on se plaisait à qualifier les daguerréotypes au début du XIX<sup>e</sup> siècle. André Bazin, dans *Ontologie de l'image*

<sup>5</sup> *Toute la mémoire du monde* est également le titre d'un documentaire d'Alain Resnais et Chris Marker datant de 1956 et portant sur la Bibliothèque Nationale, à Paris.

*photographique*, fait état d'une comparaison entre les arts visuels que sont la peinture, la photographie et le cinéma et démontre que ces deux derniers sont « des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme » (1987, p. 12). En effet, contrairement à la peinture où le travail de l'homme est nécessaire pour représenter la réalité, avec la photographie et plus tard le cinéma, on assiste à une reproduction mécanique où l'intervention créative de l'homme est, pour la première fois dans l'histoire de l'art, exclue. En effet, si l'homme intervient dans le choix, l'orientation et la pédagogie du sujet photographié ou filmé, il ne lui appartient pas de produire l'image. Il en découle un bouleversement de la psychologie de l'image et de sa crédibilité : « Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté [...] c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace » (1987, p. 13). De surcroît, l'image cinématographique, caractérisée par le mouvement, ne se contente plus d'être « présence de vies arrêtées » comme la photographie, mais devient aussi image de leur durée. Poursuivant l'analogie, Bazin écrit : « La photographie [...] n'a pas le pouvoir du film, elle ne peut représenter qu'un agonisant ou un condamné, non point le passage insaisissable de l'un à l'autre » (1987, p. 69-70).

La photographie et le cinéma se sont donc imposés comme deux techniques d'enregistrement qui, en apparence, recréent les conditions d'une nouvelle mémoire arpentant « le monde par le regard, suppléant aux visions vagues et incertaines des images mentales qui se forment dans le souvenir, celles des images prélevées directement sur le réel. Ces instants fixés sont dès lors perçus comme autant de moments rescapés de l'oubli ». (Bédard) Toutefois, grâce à cette caractéristique propre qui lui permet de saisir la vie en mouvement, dans son immédiateté, le cinéma matérialise en quelque sorte le passage du temps. Non seulement permet-il de se faire mémoire du monde en montrant les changements qui animent le monde au lieu de n'en montrer que les états – comme la photographie –, mais il donne à voir les traces du passé dans un présent apparemment permanent. « Le document [cinématographique] est une trace laissée par le passé dans le présent. Sa dimension est donc double : il est *effet*, produit par « ce qui s'est passé » et il devient *signe* d'un passé absent. » (Osterero, 1991, p. 93) Dans un esprit de continuité faisant écho au mythe d'immortalisation, le cinéma a donc subverti l'image pétrifiée qu'était la photographie en un souvenir « vivant », dynamique et constamment actualisé du simple fait que l'image – même témoin du passé – est toujours le présent du spectateur.

Le film peut donc appréhender le monde en l'enregistrant, l'archiver en conservant des traces visuelles et sonores et organiser celles-ci pour les restituer ultérieurement aux spectateurs. Ces propriétés rappellent la définition qui a été donnée de la mémoire. Cette analogie, mettant l'accent sur les processus de mémorisation et de remémoration par les codes sensitifs visuels et sonores, induit l'idée selon laquelle le cinéma est le médium ayant le mieux pris en charge la mémoire. Et parce que ses fonctions le rendent apte à transmettre des souvenirs d'événements passés, le film pourrait aussi prétendre à devenir un lieu de mémoire, comparable à d'autres lieux commémoratifs comme les monuments historiques, les musées, etc. Toutefois, si la fonction référentielle à l'Histoire inhérente aux lieux commémoratifs traditionnels est strictement symbolique, « la représentation de la mémoire dans le cinéma est toujours concrète » (Weber).

Pour sa part, dans *Le signifiant imaginaire*, Christian Metz démontre que si l'activité de perception est plus réelle au cinéma que dans beaucoup d'autres moyens d'expression artistique, ce qui est perçu n'est pas l'objet lui-même, mais une réplique. Ainsi, le signifiant du cinéma est avant tout imaginaire. À l'instar d'André Bazin, Jacques Aumont, Jean-Pierre Esquenazi et Edgar Morin, Metz s'est attardé à étudier l'art cinématographique du point de vue du spectateur, donc en termes de réception. On lui doit, entre autres, la notion d'identification qui, empruntée à l'étude psychanalytique du stade du miroir, permet d'expliquer pourquoi et comment un spectateur parvient à *suivre* un film projeté sur un écran. Metz compare l'écran, et même le film, à un miroir qui réfléchit une réplique du réel sans pourtant jamais renvoyer le double du corps du spectateur. D'emblée, il conçoit donc la place qu'occupe le spectateur du film non seulement par rapport au reflet d'une image sur un écran, mais par rapport au regard. C'est-à-dire l'aptitude d'un spectateur à *voir un film*, acte plus complexe qu'il n'y paraît, car il induit les notions d'imaginaire, de réel et de symbolique. Succinctement, deux types d'identifications spectatorielles entrent en jeu lors d'une projection filmique : l'identification primaire qui concerne l'incorporation du point de vue visuel et met le spectateur en lieu et place de la caméra, et l'identification secondaire qui a lieu par rapport aux personnages. « Le spectateur, en somme, *s'identifie à lui-même* [...] comme pur acte de perception : comme condition de possibilité du perçu et donc comme à une sorte de sujet transcendantal. » (Metz, 1984, p. 69)

Pour comprendre le film, le spectateur doit avoir vécu l'expérience du miroir ; il lui faut percevoir l'image projetée (mise en reflet) comme absente, sa représentation comme présente et « la présence de cette absence comme signifiante » (Metz, 1972, p. 80). Le spectateur doit *symboliquement* se prendre pour le personnage. L'image cinématographique relève ainsi de la projection du réel, dégageant une « impression de réalité » (Metz, 1972, p. 13) à laquelle le spectateur peut se référer plutôt que la réalité elle-même. Cette action référentielle est commune avec l'acte de remémoration, justement parce que, même si l'image du souvenir est réellement perçue dans l'instant, tout sujet est conscient de la distance avec la réalité.

Dans un chapitre intitulé *L'esprit du spectateur et son corps*, Esquenazi (1994) poursuit la réflexion sur la perception du cinéma par le spectateur amorcée par André Bazin. Il élabore l'analogie entre mémoire et cinéma en précisant l'importance du cadre-espace et du cadre-temps, et en introduisant les notions de corps imaginaire et de durée. L'image cinématographique, projetée sur un écran, se caractérise par le « mouvement de la matière lumière sonore » (1994, p. 97) : elle est, en outre, l'empreinte d'une certaine durée et se trouve isolée par les limites de son cadre. Selon Esquenazi, le cadre se définit comme ce qui établit et ce qui circonscrit la perception du spectateur. Autrement dit, « l'image-mouvement du film est toujours cadrée à la fois spatialement et temporellement » (1994, p. 100).

Si le spectateur, il va sans dire, se situe toujours à l'extérieur du film, il s'agit pour Esquenazi de préciser la position qu'il occupe réellement afin que l'adhésion au système perceptif du film ait lieu. Si, tout comme Christian Metz, il situe le spectateur hors-cadre, il précise qu'il ne s'agit que de sa corporéité et de son aptitude à intervenir dans le film, alors que le spectateur en tant que système percevant et interprétatif « est à l'intérieur de l'horizon perceptif » (1994, p. 102) du film. Esquenazi va plus loin que Christian Metz et propose que le spectateur doit alors oublier son propre corps et adopter un *corps imaginaire*, celui que le film propose. En effet, sa théorie se construit non plus à partir de l'identification, mais sur la notion de reconnaissance corporelle et attentive empruntée aux travaux de Henri Bergson. La reconnaissance corporelle consiste à s'adapter, dans l'instant, à la proposition corporelle faite par le film. Le corps bascule pour devenir le corps qu'exige la situation. Quant au deuxième type de reconnaissance, il s'agit d'élaborer le sens, de construire la série mémorielle. Comprendre un film, c'est donc explorer le corps imaginaire que le film offre.

Si le lien qui unit spectateur et film peut être constituant d'une mémoire dans le sens où le film propose au spectateur la possibilité de se rappeler, lorsque l'image se fait archive, il s'agit toujours de souvenirs empruntés, de perceptions d'événements qui n'ont pas été vécus par les spectateurs. « Devant les films documentaires de cet ordre, les spectateurs deviennent témoins oculaires [d'images] filmées par un témoin oculaire » (Balazs, 1977, p. 197). C'est généralement ce que les historiens reprochent au cinéma, et l'une des raisons pour lesquelles ils se méfient de son utilisation à des fins historiographiques. En ce sens, « les actualités sont l'indice des limites du cinéma. [...] ces images n'auront aucune valeur documentaire pour les historiens » (Balazs, 1977, p. 197) puisque, d'une part, elles ne leur apprendront rien « sur les événements historiquement décisifs » (Balazs, 1977, p. 197) et, d'autre part, parce qu'elles relèvent d'une construction absolument subjective : celle de « l'individu qui filme » (Balazs, 1977, p. 203). De plus, la distanciation temporelle nécessaire à l'existence de la trace mémorielle comme telle fait défaut au spectateur qui, comme il a été expliqué, fait l'expérience du visionnage filmique dans l'instantanéité. En effet, Ricœur (2000) explique que pour qu'une trace mémorielle puisse se constituer il faut que sa substance appartienne au passé, que du temps puisse s'écouler entre le moment où le processus de mémorisation s'effectue et celui où aura lieu la remémoration.

En outre, comme l'évoque Marie-France Osterero dans son analyse du film *Shoah* de Claude Lanzmann, « la trace est toujours un *reste*, et son image à l'écran, une présence. Ce que toute trace montre, c'est ce qui n'a pas disparu. Le problème de la trace rejoint celui de l'image ; ni l'une, ni l'autre ne peuvent signifier ce qui n'est pas. » (1991, p. 95) Ainsi, selon l'auteure, si l'image cinématographique est toute désignée pour montrer le processus et le résultat de l'acte de remémoration, elle n'est pas apte, de par sa nature même, à représenter une manifestation concrète de l'oubli, puisque celui-ci est justement caractérisé par l'effacement de la trace. « Seuls le silence et l'abolition de toute trace peuvent témoigner de la dimension de l'effacement. » (1991, p. 96) Ainsi, quelques rares procédés cinématographiques, comme une totale suppression de bruits et les fondus au noir, parviennent à exprimer par l'absence un tel état « vidé de sa substance » – expression empruntée à Carlier (1994) dans un autre contexte – qui suggère l'oubli. Le recours à de tels procédés, on le comprend aisément, ne peut être que parcimonieux ; et là où, en quelque sorte, le cinéma fait face à un écueil, la littérature en tant que matérialisation d'une pensée toute langagière parvient à déjouer la difficulté que suppose la représentation par l'écrit.

Enfin, en ce qui concerne la capacité du cinéma à témoigner, dans son article intitulé « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », Walter Benjamin (1970) explique que le développement technique des nouvelles formes d'art comme la photographie et le cinéma permet la reproduction infinie de l'art qui perd ainsi son caractère sacré, son « aura », le *hic et nunc* de l'original se trouvant dépréciés. Cette notion d'aura comprend l'authenticité, la durée matérielle tout autant que son pouvoir de témoignage historique. « Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel. » (1970, p. 711) En revanche, l'art ainsi reproductible devient plus accessible. À son importance esthétique s'ajoute une dimension politique, une fonction sociale ; l'art peut devenir propriété des masses, ce qui octroie au spectateur une nouvelle responsabilité, celle de juger à titre individuel de l'authenticité d'une œuvre.

#### 4.2 L'étude de la mémoire dans *Hiroshima mon amour*

Si le Comité du Festival de Cannes de 1959 refuse de présenter *HMA* pour des raisons diplomatiques<sup>6</sup>, la Commission de sélection accepte cependant d'en faire la projection hors compétition. Et dès sa sortie en salles, le film connaît un succès commercial immédiat, de même qu'il provoque de vives réactions souvent polémiques de la part de la presse écrite. Pourtant, quatre décennies plus tard, *HMA* suscite encore l'admiration du public et est devenu une œuvre étudiée à l'échelle internationale.

Parmi les nombreuses études consacrées à la dialectique de la mémoire et de l'oubli dans *HMA*, celle de Christophe Carlier (1994) propose que le thème de la mémoire est le fil conducteur reliant les cinq parties du scénario. La première partie serait dominée par un échec de la mémoire historique au sens où celle-ci relève de souvenirs appris et fabriqués ; la deuxième partie met l'accent sur la mémoire individuelle et sur la réminiscence involontaire ; dans la troisième partie, il y aurait une fois encore dénonciation du mensonge de la mémoire historique qui s'effacerait définitivement au profit de la mémoire intime, mise à nue dans la quatrième partie sous la forme d'un entretien psychanalytique, au cours duquel le passé

<sup>6</sup> Par crainte que les États-Unis n'en soit choquée. Il est à noter que trois ans auparavant, le documentaire de Resnais *Nuit et brouillard* avait essuyé un refus similaire par crainte de protestation de la part de l'Allemagne.

effacerait le présent ; la cinquième partie serait marquée par le souvenir prenant la place du présent comme celle de l'avenir, traduisant une impossibilité d'échapper au passé.

Auparavant, Jean-Louis Bory (1963) a présenté *HMA* comme une œuvre en résistance à la désintégration matérielle et à l'oubli, ce dernier étant considéré comme le pendant psychologique de la destruction physique. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier a rédigé plusieurs articles et essais sur *HMA*. Selon celle-ci, la répétition y fait figure de chant, d'incantation qui rend compte d'une obsession du temps, celui qui mène au souvenir comme à l'oubli. Elle singularise les énoncés visuels de l'énonciation vocale ainsi : « l'image comme la parole ou plutôt la voix constituent deux variations sur un même thème » (1970, p. 20). De son analyse ressort également une critique de l'acte de voir ; si par la voix le sujet affirme avoir vu, le travail de l'image dénie l'énoncé en plus d'« insérer la négation dans la vision – de la vision » (1990, p. 39).

Bernard Pingaud (1962) a lui aussi élaboré une étude du temps dans *HMA* et mis en évidence une confusion temporelle basée sur l'entremêlement de deux présents, l'un objectif et l'autre subjectif. Le temps objectif serait celui du passé dont on a connaissance et qui est explicatif, alors que le temps subjectif serait celui du présent dont on a conscience relevant de la perception, donc de la mémoire. Enfin, l'essai de Jean-Louis Leutrat (1994) se présente comme une synthèse des analyses de l'œuvre. Sa propre critique porte davantage sur les procédés filmiques et dégage la thématique dominante comme étant, là encore, une interpénétration des temporalités. S'il y a remontée des souvenirs, celle-ci ne vise aucune explication ni même une résolution en finale.

Malgré que certaines conclusions issues de ces études se trouveront infirmées au cours de notre analyse, la plupart ont, bien entendu, permis d'enrichir celle-ci. Ainsi, la thématique d'une mémoire rompue à l'oubli, la problématique de la subjectivité et de l'acte de voir, tout comme la question de l'interpénétration des temporalités seront amplement reprises et discutées en lien avec notre propre hypothèse.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### LA MATÉRIALITÉ DU TEXTE DE MARGUERITE DURAS

Nous commençons par l'étude de la matérialité du texte de Marguerite Duras. Deux raisons président à ce choix, ce qui ne constitue en rien une prise de position quant à la prépondérance d'une matérialité sur l'autre. D'une part, l'écriture du scénario préexiste à sa réalisation cinématographique ; d'autre part, l'oubli devance naturellement la remémoration, car afin d'être retrouvée, une impression doit d'abord avoir été « perdue ». Il est donc indiqué d'aborder la question de l'oubli avant d'entreprendre l'examen du travail de rappel. Selon notre hypothèse, si le texte d'*HMA* peut aussi se présenter comme une narration de souvenirs faite par la protagoniste (et, à travers ceux-ci, l'histoire de son amour de jeunesse), c'est la matérialité filmique qui s'emploie principalement à les représenter sous la forme de « traces mnésiques » visuelles, alors que la matérialité textuelle fait constamment référence à l'oubli, et plus précisément à une expérience intime de l'oubli.

#### 1. La reconstitution des souvenirs intimes

*J'ai mis face au chiffre énorme des morts  
d'Hiroshima l'histoire de la mort d'un seul  
amour inventé par moi.  
(Marguerite Duras)*

Interrogée sur sa conception de la mémoire, Duras explique : « La mémoire, c'est toujours pareil : une sorte de tentative, de tentation d'échapper à l'horreur de l'oubli. [...] La mémoire, de toute façon, est un échec. Vous savez, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la mémoire, je la réduis à ça. » (*Duras à Montréal*, 1981, p. 41) Ainsi, la mémoire est envisagée comme une lutte contre l'oubli, ce dernier étant

non seulement inévitable, voire fatal, mais considéré la plupart du temps de façon négative puisqu'il est le plus souvent associé à la douleur. Dans ses œuvres, Duras propose un mouvement circulaire pouvant se schématiser de la manière suivante : événement, lutte contre l'oubli de celui-ci, oubli, retour de l'oublié marqué par la résistance, oubli envisagé à nouveau, ces dernières phases étant susceptibles de se reproduire.

À la lecture d'*HMA*, l'oubli constitue en effet une thématique dominante et récurrente. C'est donc sur une conception récurrente de la dialectique de la mémoire et de l'oubli, presque circulaire tant elle est présentée comme une alternance en boucle, et à laquelle il semble impossible de se soustraire, que repose la première partie de l'analyse. Ainsi, le recours fréquent à la répétition et ses effets sera analysé comme une figure métaphorique du retour de l'oublié – entendu comme ce qui a été refoulé et qui refait surface à la conscience –, tout comme du retour même de l'oubli. Il s'agira donc de rendre compte d'une pensée double qui rend vaine toute lutte contre l'oubli et conteste tout à la fois l'aspect définitif de l'effacement des traces. Après avoir introduit la figure rhétorique de la répétition dans l'écriture durassienne, le chapitre se divisera en cinq sous-sections : l'événement traumatique à l'origine, la lutte contre l'oubli, la sujétion à l'oubli, le retour de l'oublié et, enfin, le retour de l'oubli. On verra qu'une telle itération est rendue inévitable du fait que le travail du deuil n'est jamais entièrement accompli.

### 1.1 La figure rhétorique de la répétition

Parmi les figures de rhétorique valorisées par Marguerite Duras, dans *HMA* comme dans l'ensemble de son œuvre, nous retrouvons la répétition sous ses diverses formes directes, telles l'épanalepse, l'anaphore, l'épistrophe, l'anadiplose, l'épanadiplose et la concaténation, et indirecte, telle l'hyperbole.

La répétition, dans l'écriture durassienne, est caractéristique de sa poétique : Duras utilise, jusqu'à épuisement du sens, certains mots ou expressions, « pour confirmer ce qu'on a entrevu, confirmer l'insaisissable, le mystère » (Vircondelet, 2000, p. 27). Au-delà des redites au sein du texte, il y a le rappel des thèmes et des mêmes fragments, « au sens kierkegaardien du terme » (Beaulieu, 2000, p. 39) qui traverse les « livres » de Duras, comme elle préférerait les désigner. Il est possible d'établir une similitude entre la femme d'*HMA* et Anne-Marie Stretter, le personnage du *Ravissement de Lol V. Stein*, roman écrit en 1964. L'écrivaine elle-

même confirme la « ressemblance profonde » (Duras, 1976, p. 6) entre les deux personnages féminins, puis multiplie les résonances dans son œuvre : « Il y a un même état suicidaire. Non abouti dans *Hiroshima* et abouti dans *India Song*. Il y a une même expérience, une même connaissance, d'un ordre très féminin, de l'horreur. Ce refus d'*Hiroshima* d'ailleurs je le trouve un peu partout, dans *Moderato* aussi, mais enfin il atteint sa culminance dans *India Song*. » (Duras, 1976, p. 9). Outre les ressemblances de tempérament et de « destinée », on observe d'exactes reprises lexicales : « Comme si les mots, dans leur ressassement tragique et litanique tout à la fois, dans leur organisation musicale, voulaient exprimer la détresse du genre humain, le secret douloureux [...] Pour vaincre aussi ce qui se dérobe et s'ensevelit » (Vircondelet, 2000, p. 34).

Il est indéniable que les répétitions participent de cette quête d'une poésie de l'illisible et, paradoxalement, de l'elliptique, qui passe par l'épuration linguistique et l'éclatement de la structure grammaticale. Selon une expression de Gilles Deleuze, la figure de la répétition caractérise le style de l'écriture durassienne au sens où elle fait aussi « bégayer la langue, la fait délirer » (1993). C'est également une recherche de l'expression intime, une écriture de l'intérieur telle « une quête douloureuse d'intériorité » pour reprendre l'une des expressions employées par Ricœur (2000, p. 118) pour désigner l'étude de la mémoire. Vircondelet va jusqu'à affirmer que « Tout l'être Duras écrit, vit dans cette assurance, cette fièvre de vouloir faire surgir des secrets d'âmes et des climats, des mystères enfouis de paysages, des souvenirs, le pourquoi de cette douleur d'être, inhérente à l'être » (Vircondelet, 2000, p. 15). Telle est bien une détermination pressentie, parmi d'autres, à la lecture d'*HMA* : le jaillissement du secret, la mémoire révélée, tout autant que la lutte contre l'avènement de l'oubli.

La répétition est une figure d'insistance qui, dans *HMA*, s'impose comme une tentative de lutte contre l'oubli entendue comme un effort, voire un acharnement, de fixer les traces définitivement dans la mémoire. En ce sens, l'acte même d'écrire, c'est-à-dire garder une trace écrite en tant que matérialité, se rapproche de cette résistance livrée face à l'oubli.

De cette association naturelle de l'oubli à un ensevelissement, émerge l'idée de la mort, l'image même des funérailles. En effet, si l'on ne peut réduire d'aucune manière *HMA* à l'expression d'une thématique unique, on ne peut davantage ignorer la place considérable qu'occupe le deuil au fil de l'œuvre. Que le deuil soit à l'échelle individuelle (la mort de

l'amoureux de jeunesse à Nevers, dont les funérailles n'ont, d'ailleurs, pas eu lieu), historique et collective (la disparition commémorée d'Hiroshima et d'une multitude de ses habitants) ou proposé comme métaphore (la fin anticipée de la liaison amoureuse à Hiroshima), la douleur l'accompagne irrémédiablement, toujours prête à poindre, à s'abandonner à l'oubli, entraînant à sa suite toutes traces de l'objet d'amour, puis à jaillir à nouveau sous l'influence d'une nouvelle association. Le deuil, dans *HMA*, est un signe du trauma, d'une émotion si violente, si démesurée que les mots eux-mêmes ne parviennent à l'exprimer. Seule la répétition, grâce à son effet amplificateur, semble être apte à traduire une telle démesure. Selon Maurice Blanchot, « ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois » (1969). Dans *HMA*, il s'agit alors de tenter de dire ce qu'il est impossible de dire, de redire justement puisqu'il est impossible de dire.

## 1.2 L'événement traumatique originel

Dans la partie intime de l'œuvre, le décès de l'amant de jeunesse est l'événement traumatique principal. Au fil de l'analyse, on constate cependant que ce traumatisme s'est trouvé accentué par une conjonction de plusieurs événements de même nature. Quoiqu'il en soit, il convient d'engager l'analyse à partir du deuil, et particulièrement des résistances à son acceptation, puisque c'est ce qui va permettre de saisir non seulement les causes de l'oubli, mais aussi les raisons pour lesquelles celui-ci est associé au refoulement. De plus, cette analyse permettra d'expliquer pourquoi la remémoration est envisagée comme le retour du refoulé.

La frontière entre la mort et la vie n'est pas perçue immédiatement par la protagoniste : « Elle : Il est devenu froid peu à peu sous moi. [...] 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 que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... » (Duras, 1960, p. 100<sup>7</sup>) Ici, le sentiment d'étrangeté trouve son origine dans la non-dissociation des corps, dans la résistance à accepter la différence entre sa vie et la mort de son amant. En d'autres termes, si la mort de son amant lui est très pénible, plus forte est la

<sup>7</sup> Par souci de lisibilité, la référence aux citations extraites du texte principal sera désormais indiquée par le folio seul.

douleur de vivre encore, sans celui avec lequel elle pensait ne former qu'un. Ainsi, la répétition de certains termes trahit non seulement l'hésitation, la perplexité – émotions qui appartiennent à la phase initiale du travail du deuil –, mais surtout la résistance du sujet à constater l'absence de l'autre, laquelle constitue la phase de déni.

La hantise de vivre, à laquelle s'adjoit rapidement la hantise de l'oubli, va entraîner la jeune femme dans une forme de psychose qualifiée de *deuil mélancolique*, où la résistance, au sens psychanalytique, prend des proportions démesurées.

### 1.2.1 Le deuil mélancolique

Dans *Deuil et mélancolie*, Freud démontre que les symptômes de la mélancolie – de nos jours nous dirions la dépression – sont voisins de ceux du deuil, et qu'ils n'en diffèrent que par une diminution de l'ego absente dans le cas du deuil normal. Le deuil est posé comme une « réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. » (Freud, 1968, p. 146). Dans les faits, la protagoniste a dû faire face, en un laps de temps très court, à plus d'un deuil, ce qui d'ailleurs doit être interprété comme une répétition du thème. Si le premier deuil – et le plus douloureux – est la perte de son amour de jeunesse, elle a enduré quatre autres événements traumatiques liés à la perte. Premièrement, la perte de la patrie ou du sentiment patriotique lors de sa tonte par ses pairs qui, deuxièmement, engendre inévitablement la perte d'estime de soi ; troisièmement la trahison – ou perte de confiance, abandon – de la part de son père, dont la pharmacie est « fermée pour cause de déshonneur » (p. 97), qui « préfère » la « faire passer pour morte, loin de Nevers » (p. 89), et de sa mère qui l'enferme dans la cave lorsqu'Elle se met à crier le « nom allemand » (p. 90) du disparu ; enfin la perte de la liberté puisqu'Elle sera enfermée dans la cave ou dans sa chambre jusqu'à son départ discret pour Paris. L'addition de ces pertes, toutes aussi réelles les unes que les autres, ainsi que la réaction psychique toute en résistance et en déni de la protagoniste pourraient être associées à un deuil normal. Or, « un trouble du sentiment d'estime de soi » (Freud, 1968, p. 147), caractéristique de la mélancolie, vient s'ajouter aux deuils réels et engendre ce que Freud appelle « un deuil mélancolique ». Et c'est à même le texte que l'on trouve les indices révélateurs d'un tel trouble.

Premièrement, bien avant que les traces du passé refassent surface sous une forme narrative, Elle affirme avoir eu des troubles psychiques : « Jeune à Nevers. Et puis aussi, une

fois, folle à Nevers. » (p. 57) La construction des deux phrases, dont la première est une répétition exacte de l'énoncé précédent du Japonais, est importante car on y décèle clairement une épistrophe, c'est-à-dire une reprise en finale de plusieurs membres successifs. Bacry (1992) stipule que ce type de répétition est plutôt le signe d'une ponctuation mélancolique.

Puis, un autre glissement s'opère grâce aux propos mi-affirmatifs, mi-interrogatifs du Japonais. De folie, il est ensuite question de méchanceté : « Lui : Tu étais méchante? / Elle : 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. » (p. 58) Si le terme « folie » peut se passer d'un éclairage particulier puisqu'Elle va par la suite se confier à propos de ses hurlements et de ses crises d'égarement qui se rapprochent rigoureusement de l'hystérie, on saisit moins aisément le sens du terme « méchanceté » dans ce cas-ci. La clé de la compréhension réside dans l'omission de l'objet de la méchanceté. Bien qu'Elle ait eu maintes raisons de s'en prendre à autrui, contre toute attente, sa méchanceté n'est jamais orientée vers ses proches, mais plutôt dirigée contre Elle-même<sup>8</sup>. De plus, l'épistrophe de ce terme dans les trois dernières phrases agit tel un martèlement, une marque d'intensité, comme si la méchanceté l'emportait sur la folie. Ces nuances permettent d'associer ici la méchanceté à la mélancolie, selon la conception freudienne et, par conséquent, de justifier en quoi le travail du deuil n'a pas été entièrement achevé autrefois à Nevers.

### 1.3 La lutte contre l'oubli

« La recherche du souvenir témoigne en effet d'une des finalités majeures de l'acte de mémoire, à savoir de lutter contre l'oubli, d'arracher quelques bribes de souvenir à la *rapacité* du temps, à l'*ensevelissement* dans l'oubli. » (Ricœur, 2000, p. 36) Par conséquent, le retour de l'oublié, en ce qu'il constitue une quête de traces, induit l'idée d'un combat contre l'oubli. Par ailleurs, en même temps que s'effectue au présent de l'œuvre ce retour de l'oublié, émergent les signes d'une lutte menée autrefois contre l'oubli.

<sup>8</sup> D'ailleurs, dans plusieurs passages, la protagoniste dirige une violence physique contre elle-même : lorsqu'Elle s'écorce les mains, par exemple.

### 1.3.1 La lutte par le cri

L'indice le plus puissant de ce combat est sans conteste le cri. Il y a pourtant, à son origine, une convocation, un appel discret : « Lui : Tu cries? / Elle : Au début, non, je ne crie pas. Je t'appelle doucement. / Lui : Mais je suis mort. / Elle : Je t'appelle quand même. Même mort. » (p. 90) La répétition de l'adverbe « même », encadrée par la reprise en finale du terme « mort », forme une anadiplose, à savoir le redoublement immédiat d'un mot ou d'une syllabe, augmentée d'une épistrophe. Cette double figure illustre la persistance, presque l'obstination, qui préside ici à l'acte d'appeler. L'acte est réalisé et se perpétue malgré la mort. Il est, pour ainsi dire, conduit par la détermination de défier la mort et, plus précisément, la mort du souvenir. L'amplification de l'appel, traduite par une subite transformation en cri, dépeint entre autres la volonté affermie de lutter contre l'oubli. La répétition du terme « nom » formant encore une épistrophe dans l'exemple suivant accentue davantage la détermination de lutter contre l'oubli de ce nom, tout en servant de ponctuation mélancolique, selon la définition même de Bacry (1992) :

Elle : Puis un jour, tout à coup, je crie, je crie très fort comme une sourde. C'est alors qu'on me met dans la cave. Pour me punir.

Lui : Tu cries quoi?

Elle : Ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom.

*Chambre de Nevers, cris silencieux.* (p. 90)

Même si le cri perceptible – source de dérangement au point qu'il devienne motif à pénitence – se métamorphose bientôt en cri intérieur, il conserve sa résolution à combattre l'oubli. Les deux derniers termes antinomiques de la citation ainsi réunis en un syntagme forment un oxymore. Grâce à cette figure, le cri peut être interprété comme une tentative désespérée, quoique très forte, d'insCRIre en soi et pour toujours le nom, et avec lui l'image, voire les sensations de l'amour afin d'en préserver l'empreinte.

Dans cet extrait de dialogue entre la protagoniste et son amant japonais, on constate que l'écrivaine emploie les pronoms personnels de sorte qu'il y ait confusion du sujet entre l'amant d'aujourd'hui et celui d'autrefois. Cet effet stylistique de personnification est appelé *prosopopée* et « consiste à mettre en scène les absents, les morts [...] à les faire parler, répondre [...] ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins » (Fontanier, 1977, p. 430). Grâce à cette figure de rhétorique, amplement utilisée dans *HMA*, la

substitution entre les deux personnages masculins permet l'acte d'énonciation d'une subjectivité absente qui va favoriser le travail de remémoration. Qui plus est, en ce qui concerne la matérialité du texte, le recours à la prosopopée permet d'inscrire, d'empreindre, un « je » fantomatique. Cette détermination scripturale fait là encore écho à la volonté de préservation de la trace.

Dans le texte, le cri rappelle la métaphore de la tablette de cire, issue de la tradition philosophique grecque de l'Antiquité. En effet, Platon, relatant un dialogue entre Théétète et Socrate, met en lumière une analogie entre les tablettes enduites de cire et la mémoire. Les tablettes servaient, à l'époque, de support écrit « à ce qui n'avait d'importance que momentanée et qu'on pouvait aisément effacer en aplanissant la couche de cire » (Weinrich, 1999, p. 41). Or, la mémoire ou, plus précisément, l'âme humaine serait comme recouverte d'une couche de cire, apte à imprimer les sensations. Comparée à un bloc de cire, la mémoire confère à l'âme la capacité de conserver les empreintes. Selon cette conception, la mémoire permettrait de « retenir », opération passive opposée ici à comprendre. Toutefois, comme l'exprime Ricœur, la métaphore du bloc de cire « conjoint les deux problématiques, celle de la mémoire et celle de l'oubli » (2000, p. 10). En effet, la comparaison avec la malléabilité du matériau pose le problème de la durée : l'empreinte dans la cire est fragile et soumise à l'altérabilité. À ce titre, l'analogie semble souligner un lien entretenu avec l'oubli autant qu'avec la mémoire. Dans un esprit d'association similaire, on retrouve chez Freud l'idée d'une inscription momentanée et tout à la fois durable lorsqu'il fait l'analogie entre ce qu'il appelle le « bloc-notes magique » et la persistance de la trace dans la psyché. Dans *HMA*, le cri, au sens où il est marquant, voire mémorable, vise précisément à conserver la marque. Inaudible dans le film, la force du cri n'est que scripturaire. De plus, si la didascalie de Duras informe le film sur la voix du personnage qui est ici précisément silencieuse, le fait que l'écrivaine ait choisi de garder cet indice ne montre-t-il pas sa volonté de préserver la trace écrite telle une trace documentaire? Quoi qu'il en soit, le cri de la protagoniste ne sera pas suffisant pour parer à l'oubli.

Enfin, le fait que le cri – ou la « crise » de cris – alterne entre l'audible et l'inaudible à plusieurs reprises dans le texte laisse percevoir une autre forme de lutte contre l'oubli. Si le texte manque de précision à ce sujet (Elle est tantôt dans la cave, tantôt dans la chambre sans plus d'indication chronologique), il se révèle assez explicite afin que l'on saisisse un schéma

récurrent : cris audibles – descente à la cave / cris silencieux – remontée dans la chambre, et ce, en boucle jusqu'à ce que la protagoniste « sorte de l'éternité » (p. 97) : « Elle : Je promets de ne plus crier. Alors on me remonte dans ma chambre. » (p. 91) / « Elle : Je pense à toi. Mais je ne le dis plus. » (p. 95) / « Elle : Et puis un jour... J'avais crié encore. Alors on m'avait mise dans la cave. » (p. 100) Dans cette dernière citation, c'est l'adverbe « encore » qui, juxtaposé à l'adverbe de conséquence « alors », indique la reprise systématique du schéma, tout en montrant bien la persistance du cri, émis ou pensé. De plus, on apprend que « Oui, c'est long. On m'a dit que ç'avait été très long. » (p. 98). Cette allusion à la durée – marquée par la répétition de l'adjectif « long », précédé, en seconde instance, de l'adverbe amplificateur « très » – autorise à déduire qu'Elle aura lutté longtemps contre l'oubli. Une lutte qui s'achève avec la fin du cri, permettant le départ obligé : « Je ne crie plus. [...] Ce n'est pas tellement longtemps après que ma mère m'annonce qu'il faut que je m'en aille, dans la nuit, à Paris. » (p. 101)

### 1.3.2 La lutte par l'état d'éveil

La prise de conscience de la lutte contre l'oubli vécue autrefois, à Nevers, est rendue possible grâce au combat similaire mené au présent, à Hiroshima. Afin d'expliquer cette affirmation, il convient de préciser que les deux personnages passent leur dernière nuit ensemble entièrement éveillés. D'abord assis au Café du Fleuve, ils s'engagent ensuite dans une longue errance dans la ville jusqu'aux premières lueurs du matin. Le désir de profiter de tout le temps qu'il leur reste à être ensemble pourrait être une raison suffisante pour expliquer une telle insomnie. Il n'en est pourtant rien ; d'une part parce qu'Elle tente (et a auparavant tenté) de quitter son compagnon à plusieurs reprises et, d'autre part, à cause du dialogue précédant la scène du Café du Fleuve : « Lui : Il ne nous reste plus maintenant qu'à tuer le temps qui nous sépare de ton départ. Encore seize heures pour ton avion. *Elle dit dans l'affolement, dans la détresse* : Elle : C'est énorme... » (p. 83) La référence au temps « révèle le mélange d'impatience et d'angoisse qui entoure la séparation » (Carlier, 1994, p. 11) et dévoile effectivement un empressement d'en finir avec l'inéluctable plutôt qu'un désir de retarder le départ. Cela posé, pourquoi choisir de rester ensemble, éveillés?

L'une des significations de cette longue veille nous est fournie par la mythologie grecque selon laquelle sommeil et mort, respectivement incarnés par les jumeaux Hypnos et

Thanatos, sont étroitement liés. Être éveillé, par extension rester éveillé, préserverait de la mort. Par ailleurs, rester éveillé signifie « être pleinement conscient, être présent au monde de l'esprit » (Éliade, 1963, p. 165). Grâce à un glissement de sens, l'éveil se rapproche de la mémoire : « Se réveiller, c'est se retrouver en pleine mémoire, c'est être plein de mémoire, avec ce noyau dur de la reconnaissance qui irradie le corps, l'esprit et le lieu tout à la fois. » (Choulet, 1996, p. 3). Par opposition, dormir, « c'est se distraire du monde » (Borges, 1983, p. 117) ou, en d'autres termes, pratiquer temporairement « un art rudimentaire de l'oubli » (Weinrich, 1999, p. 146). Or, l'état de veille est maintenu constant, du moins pour la protagoniste, tout au long de l'œuvre. À un premier niveau, puisqu'on ne la voit jamais dormir, puis à trois autres niveaux : lorsqu'Elle veille l'Allemand agonisant jusqu'à sa mort et au-delà ; lorsqu'Elle campe le rôle d'une infirmière dans le film sur la paix – cette profession exigeant que l'on veille aux soins et au rétablissement des malades – ; enfin, parce qu'Elle garde toujours les yeux ouverts. Par conséquent, on remarque que la mise en scène du personnage féminin place celui-ci du côté de la mémoire. Son état de veille permanent, autrement dit sa lutte contre le sommeil en général, et en particulier dans la scène d'errance nocturne, est une autre métaphore de sa lutte contre l'oubli.

Néanmoins, toute lutte contre l'oubli est étroitement associée à un échec : « Elle : Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire [...] J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié... » (p. 32) Dans ces deux exemples, les différentes répétitions dévoilent la persévérance avec laquelle le combat est mené. Alors que la reprise exacte de la phrase « Comme toi, j'ai oublié » révèle l'inutilité de la lutte. De même, la mise en parallèle des deux histoires d'amour impossibles produit une répétition attestant de cette inefficacité. Alors qu'Elle et Lui sont sur le point de quitter le Café du Fleuve, Duras précise : « Ils sont foutus à la porte du monde ordonné où leur histoire ne peut pas s'inscrire. Impossible de lutter » (p. 106). L'allusion à l'inscription évoque surtout l'inutilité de la lutte ; cette histoire d'amour, comme celle de Nevers, est d'avance vouée à l'oubli puisque l'enregistrement même de toute trace est posé comme une impossibilité.

## 1.4 La sujétion à l'oubli

*L'oubli est une des formes de la mémoire,  
son lointain sous-sol, le revers secret de la médaille.*  
(Borges, 1993, p. 311)

### 1.4.1 La cave

La cave est le lieu de la captivité symbolisant le retrait en soi, qui convie également à une réflexion sur l'oubli. Un parallèle s'établit d'emblée avec la mélancolie caractérisée par l'oubli du présent et de tout ce qui ne rappelle pas l'être aimé et disparu, puis par l'oubli de soi (du Moi réel) au profit d'un ego diminué. Mais ce serait sans compter l'oubli intentionnel du sujet par autrui. En effet, la mise *aux oubliettes* de la jeune femme n'est pas volontaire, mais est bel et bien subie par Elle. Ainsi, en même temps qu'Elle mène sa lutte contre l'oubli de son amour, elle est l'objet d'un oubli souhaité et souhaitable. C'est dire que toutes les conditions sont réunies pour que l'oubli triomphe. Toutes ces circonstances se traduisent comme autant de métaphores de l'inévitable subordination à l'oubli. Insistantes, elles montrent que tout combat est d'avance tenu pour vain.

« Elle : La société [...] ne sait pas que je suis dans la cave. On me fait passer pour morte, morte loin de Nevers. Mon père préfère. Parce que je suis déshonorée, mon père préfère. » (p. 89) La répétition du mot « père » révèle que c'est sans doute ce dernier qui a pris la décision de la cacher dans la cave afin qu'on l'oublie et que le déshonneur qui s'est abattu par sa faute sur sa famille tombe dans l'oubli. L'anadiplose de l'adjectif « morte » convie à envisager la cave comme un caveau ; un lieu-tombeau où la protagoniste peut non seulement se laisser mourir, mais y perdre le souvenir de son objet d'amour. Dans un tel contexte, les expressions issues du champ sémantique de l'oubli abondent et ouvrent sur une panoplie de métaphores relatives à la déclivité, au souterrain : « Si les métaphores premières caractérisent la mémoire comme un *édifice* ou un *entrepôt*, c'est en sondant les sous-sols qu'on se rapproche progressivement de l'oubli. Là, les *profondeurs* de la mémoire cèdent imperceptiblement la place à l'*abîme* ou au *gouffre* de l'oubli » (Weinrich, 1999, p. 16).

Ainsi caractérisé, l'oubli relève de l'obscur, il « est naturellement éloigné du jour » (Weinrich, 1999, p. 16). La protagoniste parle des ombres de la cave, évoque le manque de

lumière. Il est aussi question de la température : « J'aurais eu froid. À Nevers les caves sont froides, été comme hiver. » (p. 86) et de l'humidité du lieu : « Lui : Ce sont des caves très anciennes, très humides, les caves de Nevers, tu disais... / Elle : Oui. Pleines de salpêtre. » (p. 93) Dans *Génie du non-lieu – air, poussière, empreinte, hantise*, Didi-Huberman (2001) se penche sur les œuvres de Claudio Parmiggiani intitulées *Delocazione* (déplacement). Celles-ci se présentent comme le fruit d'un travail où se mêlent le souffle, la cendre et le gris pour créer des espaces marqués à la fois par les ombres et l'absence. Dans son ouvrage, Didi-Huberman rappelle à plus d'une reprise l'effet de contagion qu'exercent une atmosphère sombre, « le gris suint[ant] des murs » (2001, p. 132) sur l'esprit. Il s'agit donc aussi d'une contamination par l'imagination affectant le moral qui, de surcroît, enferme l'individu dans un état de « survivance morbide » (Didi-Huberman, 2001, p. 132). La jeune femme d'*HMA*, écroulée dans un lieu-tombeau si puissamment investi de hantises, n'a d'autre choix que d'y succomber, psychiquement et physiquement. Que le lieu reflète ce qu'Elle ressent intérieurement ou qu'il l'influence en exhalant une atmosphère mortifère revient au même. Cela renvoie et la ramène toujours à ses propres hantises : « Autant le pouvoir de la hantise métamorphose l'espace – donnant naissance à un lieu –, autant *le pouvoir du lieu reconfigure la hantise* elle-même » (Didi-Huberman, 2001, p. 142).

De plus, ses sorties hors de la maison (hors de la cave) et son départ pour Paris ont lieu la nuit : « Elle : La nuit... ma mère me fait descendre dans le jardin. [...] Chaque nuit elle regarde ma tête avec attention. [...] C'est la nuit que je peux regarder la place, alors je la regarde. » (p. 94 et 95) « Elle : Je pars pour Paris à bicyclette, la nuit. » (p. 101) L'utilisation du présent, dans la première citation, rappelle le mode itératif tel qu'expliqué par Genette, ou ce que l'on peut appeler un « présent continu », analogue au *Present Continuous* propre à l'anglais. Le temps marque ici la routine induite par l'adverbe « chaque » – de même que la précision relative à la bicyclette fait référence à la mémoire-habitude – et l'on peut en déduire que ses sorties sont quotidiennes et invariablement nocturnes. Par ailleurs, l'emploi du verbe « descendre » pourrait surprendre – la cave ne pouvant qu'être située plus bas par rapport au jardin, on ne peut qu'en remonter – s'il n'accentuait l'idée de déclinaison. Ainsi, même le passage d'une obscurité à une autre se fait à la verticale.

Ce sont autant d'images associées, en littérature, à l'oubli. Weinrich (1999) cite entre autres le « sombre oubli » chez Victor Hugo, « les brumes de l'oubli » chez Jorge Semprun.

Les didascalies de Duras insistent sur un effet ambiant de pénombre, à Nevers comme à Hiroshima d'ailleurs. De surcroît, le retour de la protagoniste à la réalité – sa « sortie de l'éternité » – est décrit par un retour de la lumière et à la lumière. Ici, c'est le contraste avec le lumineux, ce qui permet de voir à nouveau, qui évoque l'oubli : « Elle : Je commence à voir. [...] Je me souviens. Je vois l'encre. Je vois le jour. [...] et que l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la chambre. Et que l'ombre gagne déjà moins vite les angles des murs de la cave. » (p. 98)

Paradoxalement, la lumière ici renseigne sur le déficit de la mémoire. Il en ressort une contradiction fondamentale par rapport à la conception traditionnelle de la mémoire, alors que cette dernière, depuis l'Antiquité, se voit plutôt associée à la lumière. Désormais, ce dont Elle se souvient, c'est de sa vie contrastant douloureusement avec la mort de son amant. Ce qu'Elle voit, c'est qu'Elle « commence à moins bien [s]e souvenir de [lui] » (p. 99). Ce qu'Elle discerne, ce sont donc les ravages que l'oubli, à son insu, a déjà accomplis. Selon cette analyse, la cave symbolise le lieu de sa sujétion à l'oubli, à savoir là où le sujet est tenu pour oublié, où il s'oublie dans la souffrance et finalement où il oublie l'agent à la source de tous les deuils, l'origine de « tant de douleur ». Cette dernière constatation permet de confirmer que les cris qu'émet à répétition la protagoniste ne représentent pas une résistance à la captivité. D'une part parce qu'ils sont à l'origine de la détention au sous-sol, d'autre part, parce qu'ils expriment le combat contre l'oubli, s'insurgeant contre l'effacement du nom – du sujet perdu, tel que nous l'avons analysé. Enfin, la cessation des cris indique que la sujétion à l'oubli, sous toutes ses formes, a eu lieu.

### 1.5 Le retour de l'oublié

Ce faisant, dans le présent d'Hiroshima, une autre lutte s'est engagée, celle-là même qui s'oppose à l'acte de remémoration. Comme il a déjà été précisé, la remémoration de l'épisode intime passé – et oublié – par la jeune femme ne se présente pas de façon délibérée, organisée et chronologique, mais plutôt de manière involontaire à son début, puis forcée par l'amant japonais, confuse, saccadée et, somme toute, très douloureuse. Les raisons de cette résistance peuvent s'expliquer par la théorie psychanalytique selon laquelle la remontée des souvenirs est associée au retour du refoulé et, par extension, au retour de l'oublié.

### 1.5.1 La résistance au retour de l'oublié

Deux éléments se démarquent et sont sujets à répétition dans cette dimension intime. Le premier consiste en une insistance sur l'interrogation de forme directe ou indirecte. Le deuxième élément est le refus obstiné de répondre. En effet, nombreuses sont les constructions interrogatives. Comme la plupart d'entre elles sont formulées par l'amant Japonais et destinées à la protagoniste, il est aisé d'affirmer que leur rôle est de faire surgir le secret – autrement dit le refoulé –, à tout le moins de le guider jusqu'à la surface – jusqu'à la conscience. Mais auparavant, il est impératif que la liaison ne prenne pas fin dans l'immédiat, comme le prévoit la protagoniste, qui, le lendemain, « sera[...] repartie pour la France » (p. 53). Pourtant, à la demande persistante du Japonais de prolonger leur relation correspond presque toujours un refus exempt d'explication. Le premier exemple de ce type est le suivant : « Lui : Je voudrais te revoir. [...] / Elle : Non. / Lui : Pourquoi? / Elle : Parce que. » (p. 56)

Cette résistance à revoir le Japonais, qui durera jusqu'à la scène du Café du Fleuve, nous apparaît comme la métaphore de la ténacité de la protagoniste à se maintenir dans son état actuel, à savoir dans une certaine forme de non-conscience, d'oubli, de l'événement passé qui la préserve de la douleur. De plus, le fait de donner une réponse évasive, combiné au sentiment d'irritation causé par l'insistance de son amant, exprime nettement que quelque chose empêche le progrès sans qu'Elle puisse le nommer. Quelque chose qui, cependant, a déjà commencé à poindre, et qui cherche, malgré le déplaisir généré, à s'exprimer. En outre, dans *HMA* comme dans la plupart des textes de Duras, il n'est pas aisé d'établir une distinction entre plaisir et déplaisir. Ce sont deux concepts antagonistes qui se trouvent souvent juxtaposés à la manière d'une construction oxymorique : « Tu me tues, tu me fais du bien. » (p. 35) Cette phrase, répétée plusieurs fois dans le texte, constitue l'un des exemples les plus probants de cet effet de contradiction concourant à obscurcir l'œuvre.

De manière schématique, on reconnaît la reprise d'un canevas correspondant à l'enchaînement A) interrogation sur le passé (Lui) – B) réponse par quelques détails évasifs (Elle) – C) requête de poursuivre la relation présente (Lui) – D) refus catégorique (Elle) – E) ellipse temporelle marquée par un changement de chapitre. Ainsi en est-il des dernières moitiés des parties II et III. La partie IV, pour sa part, se déroule au Café du Fleuve et est de loin la plus riche en termes de réminiscences. L'ensemble de sa structure relève du même canevas. Mais ce qui la distingue, c'est qu'elle est elle-même constituée de la reprise d'un

canevas à la manière d'une concaténation. Ce deuxième canevas est quelque peu différent du premier, puisqu'il est ponctué non plus du refus de continuer la relation amoureuse, mais de celui de poursuivre le travail de retraçage. La résistance a donc subi un déplacement sur le véritable objet de la douleur, c'est-à-dire la difficulté de se remémorer et, parallèlement, de faire face à l'oublié.

### 1.5.2 Le travail du deuil non achevé à Nevers

La principale cause de cette résistance au retour de l'oublié est, bien sûr, en lien avec le principe de déplaisir, mais aussi avec l'inachèvement du travail du deuil. Afin d'illustrer ce propos, procédons, en premier lieu, à l'analyse de la place occupée par les noms des villes Nevers et Hiroshima au sein de différentes répétitions.

« Jeune à Nevers. Et puis aussi, une fois, folle à Nevers. » (p. 57) Dans cette citation, déjà introduite lors de l'analyse démontrant le caractère pathologique du deuil, il est une épistrophe reproduisant avec fidélité la suite sémantique « adjectif + à Nevers », insistant ainsi sur le rapprochement entre les deux épithètes « jeune » et « folle », rapport qui se veut causal, puisque la deuxième sentence est introduite par l'expression redondante « Et puis aussi ». Par ailleurs, l'expression « une fois », placée entre virgules, suggère non seulement que l'action a eu lieu à une époque aux date et durée imprécises, mais que cette action est révolue. Pourtant, le souvenir de l'affect est toujours présent et précède la résurgence des traces, tout comme si l'effet persistait alors que le souvenir des faits qui l'ont engendré échappait à la conscience. Sans doute l'absence de pronom impersonnel et de verbe donne-t-elle un indice de l'inachèvement de cet état psychique. Il y a certes affirmation, mais sans que le sujet en atteste ni ne s'approprie l'action.

Il en va de même dans l'exemple suivant. L'épistrophe précédente reposait sur un lieu auquel on adjoignait deux états différents. Ainsi, et comme cela ne cessera de se reproduire, l'affect est d'abord associé au lieu qui, dans la réplique subséquente, passe de la position finale à la position initiale : « Nevers, tu vois, c'est la ville du monde, et même c'est la chose du monde à laquelle, la nuit, je rêve le plus. En même temps que c'est la chose du monde à laquelle je pense le moins. » (p. 58) On observe la construction répétitive de ces deux phrases. Dans la première, l'expression « du monde » est répétée mais pour souligner le glissement qui s'opère quant au statut de Nevers. De ville, Nevers devient chose, c'est-à-dire

objet de trauma et objet de désir. La réduplication exacte dans la deuxième phrase agit comme un scellant : dans le discours de la protagoniste, Nevers sera désormais étroitement lié à l'affect. Bien entendu, la construction opposant « je rêve le plus » et « je pense le moins » souligne le caractère inconscient du processus.

Si les noms des deux villes principales sont utilisés à profusion, Carlier (1994) observe avec justesse que le nom de la ville de Nevers est le plus souvent placé en position initiale des phrases, alors que celui d'Hiroshima en accentue la terminaison, telle

la dernière note d'une phrase souvent lente [...] tandis que l'anaphore fait du nom de Nevers l'objet d'une incantation, l'épistrophe rapproche Hiroshima du registre de la tragédie. La place du mot dans la phrase trahit une vérité profonde : Nevers est le lieu d'une aventure initiatique, ressuscité par un sortilège. La ville augure une ère qui ne prendra pas fin. Hiroshima est au contraire l'endroit d'un terme proche et fatal. (Carlier, 1994, p. 69)

Une anaphore se définit comme la « reprise du même élément *en tête* de plusieurs membres successifs » (Bacry, 1992, p. 165). Cette figure de répétition multiple donne un rythme à la phrase, caractérisé par la régularité et comparable à un « martèlement à la place la plus visible, en tête » (Bacry, 1992, p. 167). Elle peut avoir la valeur d'une « scansion ou d'une pulsation virulente, voire douloureuse » (Fontanier, 1977, p. 332). La répétition du nom de Nevers sous forme d'anaphore précise non seulement le caractère initial du lieu mais insiste sur la valeur douloureuse que celui-ci porte encore en lui. En d'autres termes, Nevers ne cesse d'être là où la douleur a commencé et où elle n'a su trouver véritablement de cesse.

L'épistrophe est la figure inverse de l'anaphore, en ce sens que la reprise est alors sise *en finale* de plusieurs membres successifs. Bacry (1992) stipule que ce type de répétition est plus rare et qu'il est plutôt le signe d'une ponctuation mélancolique que violente. Hiroshima incarnerait ainsi le lieu d'une issue possible à la douleur de Nevers.

Dans un autre ordre d'idées, nous savons qu'un retour à Nevers n'a plus été désiré ni en tant qu'actualisation ni en pensée consciente par la protagoniste : « Elle : À Nevers, non, je ne vais plus jamais. [...] Jamais. » (p. 56 et 57) Dans cette phrase, il est possible d'entendre une triple occurrence de l'adverbe « jamais », traduisant une intention de « ne jamais plus » y retourner. En effet, si l'on se réfère à l'explication de Duras quant au choix inconscient de Nevers en ce qu'il signifie « jamais » en anglais – la langue du peuple ennemi

du Japon durant la Seconde Guerre mondiale – on saisit qu'un « adverbe de temps [négatif] préside à la formation du nom du lieu » (Carlier, 1994, p. 71). En d'autres termes, Nevers renferme une négation temporelle qui traduit une éternité.

Enfin, en guise de dernier exemple, lorsqu'Il lui demande : « Ça n'a jamais recommencé, pour toi? », bien qu'Elle lui réponde : « Non. C'est fini (*tout bas*). » (p. 59), l'ajout suggérant que l'actrice doit murmurer sa réplique laisse flotter un certain doute quant au caractère péremptoire de l'affirmation. La précarité de cette assertion se voit confirmée dans les répliques suivantes, alors que la recommandation de parler bas est maintenue, qu'il y a obligation de crier ce qui ne peut se révéler qu'à mi-voix, que le texte met en évidence, par la répétition, l'impossibilité de préciser une date d'achèvement et que la reprise des points de suspension indique une incertitude : « Lui : Quand cela a-t-il passé, pour toi, la folie? / *Trop bas, comme cela devrait être dit* : Elle : Petit à petit, ça s'est passé. Et puis quand j'ai eu des enfants... forcément. / [...] forcément... » (p. 59 et 60)

On ne saurait trop insister sur le fait qu'il ne fait aucun doute qu'elle soit « sortie » de son état de dépression. Ce qui est remis en cause par contre c'est que « ça » soit fini, à savoir que le travail du deuil ait été achevé, et que les événements afférents qui ont généré sa condition ne soient plus des sujets de tourment. En fait, si l'on considère que le travail du deuil porte uniquement sur le détachement de l'objet d'amour et sa substitution libidinale, on pourrait croire, comme la protagoniste, que ce travail a été achevé bien avant le séjour à Hiroshima. Comme Elle le mentionne, Elle est « une femme qui est heureuse avec son mari » (p. 76) en plus d'avoir fondé une famille. Pourtant, après sa narration, Elle-même constate l'inachèvement du deuil en avouant : « Tu n'étais pas tout à fait mort. » (p. 110) Cette déclaration peut être prise au pied de la lettre, puisqu'en effet l'amant n'est décédé qu'après qu'Elle ait découvert son corps. Mais la phrase donne surtout à entendre sa compréhension que le travail du deuil soit tout ce temps resté incomplet et que, ce qui a pu passer pour la fin du deuil, n'était autre qu'un refoulement.

## 1.6 Le retour de l'oubli

*Ceux qui oublient le passé sont  
condamnés à le répéter.*  
(George Santanaya)

Il a été amplement démontré que l'écriture durassienne dans *HMA* fait de l'oubli un phénomène inévitable et douloureux. Une conception plutôt représentative, car comme le rappelle Ricœur « l'oubli est déploré au même titre que le vieillissement ou la mort : c'est une des figures de l'inéluctable, de l'irréversible » (2000, p. 553). Cependant, nous avons beaucoup insisté sur le fait que l'oubli, chez Duras, n'est jamais définitif. De sorte que l'on peut envisager une forme de retour de l'oubli. Cette affirmation est en lien avec l'hypothèse selon laquelle le travail du deuil serait resté inachevé.

### 1.6.1 Le travail du deuil inachevé à Hiroshima

La plupart des critiques qui ont traité du deuil dans *HMA* proposent que la remémoration de la protagoniste est le signe que le travail du deuil s'est accompli. Pour ne citer qu'un exemple, Borgoma affirme « en revivant la douleur de Nevers, elle en fait aussi son deuil ». Or, certaines nuances doivent être apportées à ces interprétations. Nous pensons plutôt qu'au contraire ce travail demeure inachevé malgré tout. Si Elle a été, pour la première fois depuis la fin de la Guerre, apte à se remémorer les événements traumatisants et leurs conséquences, au mieux a-t-elle fait face à ce retour du refoulé, de l'oublié. De là à prétendre qu'il y a eu guérison, c'est faire fi de toute la scène d'errance qui suit celle du Café du Fleuve ; c'est négliger la conception circulaire de la dialectique de la mémoire et de l'oubli omniprésente dans l'œuvre, ainsi que la conception circulaire du récit durassien. En effet, l'enroulement d'une histoire dans une autre crée un effet de non-résolution définitive puisque tout peut recommencer (la rencontre, la rupture, l'errance, etc.). Qui plus est, le travail du deuil ne peut s'achever à Hiroshima, justement parce qu'Hiroshima, en tant que lieu hanté par le deuil multiple, représente l'endroit le moins approprié où l'on puisse guérir d'un deuil.

La guérison pourrait s'exprimer de plusieurs manières : un apaisement, une détente, une atténuation ou une disparition de la tension. Or, la protagoniste semble plus désorientée en finale qu'au début de l'œuvre. Ce que Carlier affirme pourtant : « À la fin du film, lors de

la promenade somnambulique d'Emmanuelle Riva dans les rues, [...] l'héroïne semble perdue entre deux lieux, deux temps et deux histoires » (1994, p. 7) ; alors que Leutrat, pour sa part, parle de « lieux d'une mémoire en train de se vider, de s'effacer. » (p. 102)

Bien sûr, on pourra objecter que le trouble émotionnel de la jeune femme trouve une explication dans l'imminence de sa rupture avec le Japonais, mais ce serait taire qu'Elle n'émettait auparavant aucune hésitation à le quitter, alors qu'Elle résiste maintenant. Maintenant, c'est-à-dire depuis la reconstitution des souvenirs intimes. Duras avait le désir d'amener cette jeune femme à voir plus clair en elle. Cela n'est nullement remis en question, mais ce qu'Elle voit en plus, désormais, ce sont les ressemblances entre les deux histoires d'amour impossibles, la répétition de la douleur, celle annoncée de l'oubli, la résistance retrouvée face à la perte de l'objet de son amour, en d'autres mots la difficulté – voire l'impossibilité – d'en faire son deuil. Et ce sont autant de métaphores de la position de déséquilibre dans laquelle les personnages se tiennent, entre mémoire et oubli, toujours près de succomber à l'une et à sombrer dans l'autre, interminablement, puisqu'il est affirmé : « Ça recommencera » (p. 33).

De plus, Duras explique : « ce n'est pas le fait d'avoir été tondu et déshonorée qui marque sa vie, c'est cet échec en question : elle n'est pas morte d'amour le 2 août 1944, sur ce quai de la Loire » (p. 155). D'un point de vue psychanalytique, c'est une perte qui concerne non seulement l'objet mais aussi le Moi : il y a « une aversion morale du sujet à l'égard de son propre Moi » (Freud, 1968, p. 153). Même à la fin de l'œuvre, donc une fois la remémoration terminée, Elle continue de s'autodévaluer : « Petite fille de Nevers. Petite coureuse de Nevers [...] Petite fille de rien [...] petite tondu de Nevers » (p. 118). Cet énoncé indique que le travail du deuil ne peut se terminer. Il y a culpabilité d'être restée en vie, doublée d'une culpabilité d'avoir oublié la douleur, l'objet d'amour perdu et l'oubli lui-même, à savoir la raison de tant d'amour et de douleur. Elle a été infidèle au sens où l'évoque Ricœur à propos de l'oubli qui relève de la problématique de la mémoire comme de celle « de la fidélité au passé » (2000, p. 536). On trouve ici et là plusieurs allusions à cette déception :

Elle : Je vois ma vie. Ta mort.  
Ma vie qui continue. Ta mort qui continue. (p. 98)

Lui : J'aurais préféré que tu sois morte à Nevers.  
Elle : Moi aussi. Mais je ne suis pas morte à Nevers. (p. 117)

Elle : Quatre étudiants attendent ensemble une mort fraternelle et légendaire. (p. 34)

Le dernier exemple est extrait de la partie historique. Cette déclaration précédant la remémoration est doublement lourde de sens parce qu'elle est faite en dehors du contexte intime. En effet, attendre la mort est une projection qui n'est pas sans rappeler le fantasme de la protagoniste, un désir qu'elle n'est, alors, pas encore à même d'exprimer et qui subit un déplacement sur des sujets anonymes. Comme le précise Duras, la protagoniste est une « sursitaire » (p. 155), comme si elle s'était finalement laissé happer par l'oubli au point d'oublier son objet d'amour, d'oublier de souffrir et d'oublier même de mourir.

Ce soir à Hiroshima, Elle s'est souvenue, mais mal : « Elle : Même des mains je me souviens mal... De la douleur, je me souviens encore un peu. [...] Elle : Oui, ce soir je m'en souviens. Mais un jour, je ne m'en souviendrai plus. Du tout. De rien. » (p. 102) La réplique suivante annonce la séparation à venir, l'inévitable mise à distance ; l'enchaînement direct sous-entend l'oubli futur, comme une conséquence naturelle contre laquelle toute lutte semble vaine : « Demain à cette heure-ci je serai à des milliers de kilomètres de toi. » (p. 102) La séparation physique présagée relève d'un éloignement géographique présentant de fortes similitudes avec un éloignement dans le temps. En effet, les deux types de distance, susceptibles de contribuer au processus de l'oubli, sont exploités dans le texte. Peu de temps après, c'est Lui qui, courageusement, conclut : « 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. Je le sais déjà. » (p. 105) La reprise scande une fois encore le propos. Ce à quoi Elle acquiesce, mais en évoquant indirectement, de façon interrogative, la perpétuité du mouvement : « La nuit, ça ne s'arrête jamais, à Hiroshima? » (p. 105)

Parce que l'amour de Nevers a été happé par l'oubli, l'amour d'Hiroshima y est d'avance condamné. À propos de l'avant-dernière citation, Carlier observe que « La reprise presque maladroitement de l'adverbe de temps [« encore »] stigmatise l'enfermement dans la répétition » (1994, p. 40-41) tout en exprimant un prolongement dans le temps. Il ajoute : « Le rapprochement est saisissant entre la clairvoyance actuelle qui l'anticipe et le moment lointain où il aura effectivement œuvré. Le plus souvent, l'oubli, intégrant le passé, le décante et s'en fait juge. C'est le contraire qui se produit ici : le présent englobe l'avenir dont il devient le rapporteur résigné. » (1994, p. 56)

Ainsi, non seulement la menace de l'oubli plane-t-elle sur les amants tout au long de leur dialogue, mais l'oubli clôt, comme une fatalité, la longue déambulation nocturne, métaphore du terme de la liaison, puisque le lendemain, la protagoniste devra repartir pour Paris<sup>9</sup> : « Je t'oublierai! Je t'oublie déjà! Regarde, comme je t'oublie! Regarde-moi!<sup>10</sup> » (p. 124). Bien qu'il ne soit pas clairement établi que l'œuvre porte en elle cette conclusion de rupture. *HMA* serait plutôt un exemple d'œuvre ouverte<sup>11</sup>, où le spectateur-lecteur intervient pour imaginer son propre dénouement. Resnais et Duras, eux-mêmes, ne s'accordaient pas à propos de celui-ci : « Elle rate peut-être son avion, oui, elle doit le rater. Le jour s'est levé, elle ne s'est pas pressée. Mais cela durera peut-être quinze jours. Leur histoire n'est pas au point. De toute façon c'est un personnage neuf qui va rentrer en France » (Resnais, 1961, p. 74). À l'opposé, Duras reste ferme quant au départ imminent de la protagoniste : « Je ne sais pas pourquoi Resnais les voit rester ensemble. Ce n'est pas ainsi que je l'ai écrit, et ce n'est pas ainsi que nous avons prémédité la chose. » (Duras, 1961, p. 17) Un décalage émerge ici entre le texte et le film, participant à la complexité comme à la richesse de l'œuvre finale. Le texte laisse plutôt croire que la liaison est définitivement terminée, ce qu'aucune image ne vient pourtant corroborer, puisqu'on ne voit pas la protagoniste quitter le Japon : « Elle : Il est probable que nous mourrons sans nous être jamais revus? / Lui : Il est probable, oui [...] » (p. 107)

Dans un autre passage, le texte indique l'intention de la protagoniste de rester à Hiroshima. Le renvoi répétitif à la nuit donne aux propos un caractère fantasmatique. Il s'agirait plutôt de rester non pas physiquement mais comme une empreinte qui demeure, dans une persistante détermination de lutter contre l'oubli :

Elle : Je vais rester à Hiroshima. Avec lui, chaque nuit. À Hiroshima. (p. 112)

Elle : Nous allons rester seuls, mon amour.  
La nuit ne va pas finir. (p. 115)

Lui : Peut-être que c'est possible, que tu restes.  
Elle : Tu le sais bien. Plus impossible encore que de se quitter. (p. 116)

Pourtant, l'impossibilité, au même titre que l'oubli, domine le désir. Dans la réplique : « Je t'oublierai! Je t'oublie déjà! Regarde comme je t'oublie! Regarde-moi! » (p. 124),

<sup>9</sup> Notons que Paris était déjà la destination qui marquait la séparation avec Nevers, donc lieu de l'oubli.

<sup>10</sup> Il s'agit de l'avant-dernière réplique de la protagoniste.

<sup>11</sup> Selon le sens donné par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*.

le passage du futur simple à l'indicatif et à l'impératif présent marque bien que l'oubli n'est pas une éventualité, puisqu'il commence à agir dans l'immédiat. Impossible d'y échapper.

### 1.6.2 Une histoire banale, non mémorable

La référence à la banalité associée à l'oubli est elle aussi constamment présente dans le texte : « Elle : Pourquoi pas toi, dans cette ville et dans cette nuit pareille aux autres, au point de s'y méprendre? » (p. 35) Il y a ici la similitude ainsi que l'annonce de la prosopopée qui vont favoriser la résurgence des souvenirs tout autant que l'association à l'oubli. Dès lors, il devient clair que *HMA* peut se lire comme l'histoire d'un « couple de fortune » (p. 9), « d'abord entrevu dans une étreinte anonyme » (Carlier, 1994, p. 40), qui, à l'instar de l'amour de Nevers, « n'a devant lui ni l'avenir ni l'éternité. » (Carlier, 1994, p. 40)

Rappelons que nulle part n'est mentionné le prénom ni le patronyme des personnages. Lorsque ceux-ci sont nommés, c'est par le truchement de pronoms personnels (Elle, Lui, il), c'est-à-dire de la manière la plus impersonnelle qui soit, ou encore grâce à des antonomases (la Française, le Japonais), cette figure de rhétorique qui consiste, à l'instar d'une synecdoque d'individu, à substituer un nom commun à un nom propre (Fontanier, 1977, p. 95). Le recours fréquent à de telles formes d'appellations fort généralisantes agit à plusieurs niveaux. Noguez précise : « Il y a [...] dans les formes durassiennes de nomination [ou plutôt de non-nomination] autre chose qu'un simple effort de clarté. » (Noguez, 2001, p. 34) En fait, l'œuvre écrite tend vers la clarté lorsqu'il s'agit d'amener les personnages à « voir clair » en eux. En outre, les antonomases ont pour effet de laisser « constamment ces êtres à une certaine distance » (Noguez, 2001, p. 35 et 36). En ce sens, la distance doit être interprétée comme une forme d'anonymat. Les personnages forment une union extra-conjugale parmi tant d'autres, se rencontrent comme on se rencontre partout dans le monde. Leur histoire n'a pas d'âge car elle se fond dans l'universel. Au même titre que la guerre, ce type d'amour est voué à se répéter et destiné à l'oubli.

Ce faisant, même si la protagoniste affirme que « Se connaître-à-Hiroshima. C'est pas tous les jours. » (p. 48), très vite elle en vient à reprocher à cet amour sa pauvreté : « C'est une histoire idiote... » (p. 77). Enfin, Elle la compare à l'histoire de Nevers : « Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli. [...] Histoire de quatre sous. Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux. Pareil. Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix.

Pareil. Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu. Tu deviendras une chanson. » (p. 118 et 119) Si les répétitions scandent le texte dans les exemples précédents, la référence à la chanson<sup>12</sup>, c'est-à-dire à un genre qui utilise la répétition de la rime et du refrain tout en constituant également un lieu de mémoire, est sans équivoque quant à sa dimension obsessionnelle et futile. Nombreuses sont les allusions que l'on peut en dégager : à l'adage attribué à Beaumarchais selon laquelle en France, « Tout finit par des chansons<sup>13</sup> », suggérant la frivolité proverbiale des Français ; à un nouvel embarras, comme le suggère l'expression « ça c'est une autre chanson » ; à la chanson populaire ; à la rengaine ressassée inlassablement qui, dans le langage figuré, renvoie à des propos maintes fois rebattus sans qu'une solution en émerge ; ou encore à une bagatelle qui, au figuré, signifie « qui a peu de valeur, est sans importance »<sup>14</sup>. À l'instar d'une ritournelle, c'est l'effet de recommencement, de retour qui, dans *HMA*, est associé autant à ce qui sera oublié qu'à ce qui a été oublié, qui refait surface et qui sera à nouveau oublié. Un mouvement en boucle qui remet en cause l'effacement définitif des traces et envisage une forme de retour même de l'oubli.

Elle : Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota se vident et se remplissent à l'heure habituelle, très précisément aux heures habituelles [...] suivant l'heure et les saisons. Des gens ne regardent plus le long des berges boueuses la lente montée de la marée dans les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota. (p. 34)

Dans cet extrait, parmi les plus lyriques appartenant à la partie dite historique de l'œuvre, longueurs, répétitions et effets de rimes se combinent de sorte qu'il y a une impression de lent enroulement des phrases sur elles-mêmes, métaphore de la régularité, ainsi que du cycle naturel et perpétuel de la marée. La figure de l'épanadiplose sur « les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota », c'est-à-dire la reprise en finale des mêmes éléments de l'en-tête, suggère un retour du même, « comme un va-et-vient, le mouvement d'une vague qui avance puis se retire » (Noguez, 2001, p. 27). Cet effet de retour du même nous semble allégorique : il exprime l'inéluctable récurrence d'une guerre, il rappelle la similitude entre les deux histoires d'amour, de même qu'il évoque la liaison établie entre remémoration et oubli, envisagée comme étant elle aussi récursive. De plus, le rapprochement avec la marée suggère que le processus est naturel, en ce sens qu'il ne peut

<sup>12</sup> L'un des films récents de Resnais s'intitule justement *On connaît la chanson* (1997).

<sup>13</sup> Le mariage de Figaro.

<sup>14</sup> Ces exemples sont largement inspirés du dictionnaire *Le Petit Robert*.

être interrompu. Ce passage clé est empreint d'une fatalité qui n'aura de cesse d'obscurcir le reste de l'œuvre. Un effet qui traduit la fragilité de la mémoire tout en mettant en évidence la fatalité qui est associée à l'oubli, comme l'a évoqué, à sa manière, Jean-François Lyotard : « Ne peut s'oublier que ce qui a pu s'inscrire parce qu'il pourra s'effacer » (1988, p. 51).

## 2. La reconstitution historique

*HMA* est une œuvre construite à partir de la prémisse de Resnais selon laquelle il est impossible de faire un film sur Hiroshima. Des années plus tard, Duras exprime son propre point de vue :

c'est un film complètement contre la tentative la plus courante d'oser témoigner d'Hiroshima, d'oser avoir cette impudence, cette vulgarité, cette inintelligence de croire qu'on peut témoigner de 250 000 morts. Ce que j'ai dit dans mes explications, c'est que la mort a été vécue 250 000 fois, et que 250 000 morts, ça ne veut rien dire. [...] Il y a eu cette catastrophe et il y a eu aussi cette espèce de reconnaissance de cette incapacité totale de rendre compte d'un événement de cette envergure, de cette dimension, de ce qui est le plus grand événement du XX<sup>e</sup> siècle, avec les camps de concentration. (*Duras à Montréal*, 1981, p. 26)

L'écrivaine ne se contente pas d'exprimer l'incapacité d'écrire sur le sujet. Elle insiste sur l'impossibilité de témoigner de cet événement, acte posé ici comme une indécence. Bien que la position de Resnais sur ce sujet soit, comme il sera bientôt exposé, plus nuancée, il s'agira d'engager l'analyse à partir de la problématique du témoignage et de démontrer comment le texte, grâce à l'hyperbole, l'une des figures de la répétition, rend manifeste cette impossibilité.

### 2.1 Le témoignage impossible

*Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.*  
(p. 22)

Ces deux phrases négatrices, dont la seconde est adverbiale et répétitive d'une absolue dénégation, constituent la toute première parole d'*HMA*. Cette parole, « à utiliser à volonté » (p. 22) selon les didascalies de l'écrivaine, est prononcée par Lui, c'est-à-dire l'amant japonais dont on n'apprendra que plus tard non pas l'identité mais la nationalité et le statut dans l'œuvre. Suit « une voix de femme, très voilée [...] une voix de *lecture récita-*

*tive* » (p. 22) non moins anonyme qui objecte symétriquement : « J'ai *tout* vu. *Tout.* » (p. 22). C'est à partir de cette dualité péremptoire et redondante, tel un leitmotiv, que se construit la reconstitution historique des événements liés au bombardement atomique d'Hiroshima. Paradoxalement, l'opposition sert de fil conducteur et, si elle emprunte plusieurs formes, elle dispute inlassablement quatre éléments comme autant d'impossibilités : la place du sujet, parler d'Hiroshima, l'entièreté du *tout* et une action à *Hiroshima* associée au *regard* qui sera étudiée en tant qu'acte inhérent au témoignage.

### 2.1.1 Une problématisation du sujet

La première personne du singulier intervient donc de manière problématique, avant même que le sujet ne se prononce, puisque le « tu » qui s'y oppose la précède. Ainsi, la question liée à la subjectivité est sujette aux questionnements lorsque l'on évoque Hiroshima. Tout d'abord, la référence à l'ampleur de la catastrophe : « Deux cent mille morts. Quarante-vingt mille blessés. En neuf secondes » (p. 33). Même s'il s'agit de centaines de milliers de destins individuels, le nombre démesuré de décès de civils survenus en un laps de temps si court autorise que l'on observe la catastrophe par rapport à l'objectif collectif de la destruction, de laquelle la dimension personnelle est écartée. Ensuite, il y a un déni catégorique de la place du sujet dans l'énoncé, un sujet qui assumerait le rôle d'un témoin, oculaire qui plus est, et qui parlerait de sa propre expérience à Hiroshima.

Paradoxalement, même au sein de la collectivité, il semble que l'individualité puisse l'emporter. S'il est une critique de cette prédominance, elle passe par la protagoniste qui parle d'Elle-même à travers son commentaire. Par exemple, lorsqu'Elle affirme avoir « toujours pleuré sur Hiroshima » (p. 26) et que la voix masculine s'y objecte en demandant « sur *quoi* aurais-tu pleuré? » (p. 26), c'est comme s'il lui demandait : sur quoi d'autre que toi aurais-tu pu pleurer? Il est une phrase, dans *La Maladie de la mort*, qui rappelle ce nouvel éclairage : « Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul. » (Duras, 1983, p. 56) De surcroît, l'analyse consacrée à la matérialité filmique viendra corroborer ce dernier, puisqu'elle mettra en lumière, entre autres choses, l'impossible objectivité exprimée par la voix hors champ, le montage et les mouvements de caméra.

### 2.1.2 L'impossibilité de parler d'Hiroshima

L'acte même de parler d'Hiroshima est tout de suite posé comme une impossibilité. « Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. » (p. 10) Les thèmes du silence et de l'impossibilité de dire et de comprendre sont récurrents dans l'œuvre durassienne. Ainsi, en écho aux redites « Rien, tu ne sais rien » propres à *HMA*, nous avons relevé, à partir de l'essai de Noguez (2001), quelques extraits tirés des autres livres de l'écrivaine : « Ce n'est pas la peine d'essayer de comprendre. On ne peut pas comprendre à ce point. [...] Mais je ne sais rien. [...] Je ne sais rien, comme vous. Rien. » (Duras, *Moderato Cantabile*, p. 150 et 151)

En ce qui concerne l'œuvre à l'étude, le rythme et le foisonnement des commentaires disparates du personnage féminin dans la première partie du texte tendent à confirmer que l'énumération de ce que tout le monde peut voir à Hiroshima ou savoir à son sujet est une entreprise vaine en tant que description, mais aussi en tant qu'acte de mémorisation. Étrangement, l'hyperbole marque ici le manque, l'insuffisance. Quant aux répétitions, elles ne participent pas à la rétention de l'information, contrairement à la fonction qui leur est généralement attribuée. La plupart du temps, les épanalepses – ou redites simples, « reprises à la suite » d'un mot ou d'un groupe de mots « dans le même membre de phrase » (Bacry, 1992, p. 164) – ont valeur hyperbolique. La figure de « l'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire. » (Fontanier, 1977, p. 123) À la lecture de cette définition, il n'est rien d'étonnant à ce que le texte d'*HMA* table *exagérément* sur l'hyperbole. Ce procédé est, dans ce cas précis, surtout produit par la répétition pour évoquer l'impossible. De plus, comme le fait remarquer Fontanier, l'hyperbole est présente dans la plupart des comparaisons et des métaphores de la langue courante sans que son effet amplificateur ne frappe à outrance les locuteurs. Bien que les dialogues soient pour la plupart justement basés sur le langage usuel, dans *HMA* la figure d'amplification qui vise à outrepasser la réalité est employée à sa pleine capacité et doit être analysée comme une figure de l'horreur, de l'indicible parce qu'elle tend à décrire quelque chose d'inconcevable.

La prochaine citation est extraite de *La Maladie de la mort*. Elle exprime le désir d'avouer son ignorance et l'impossibilité d'y échapper tant l'ampleur de l'événement dépasse

tout entendement : « Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer [...]. Vous découvrez cette ignorance. Vous dites : Je ne vois rien. » (Duras Minuit, 1982, p. 19) Comment ne pas y discerner également le désir de l'amant japonais d'amener la protagoniste, cette nuit à Hiroshima, à voir son ignorance à propos d'Hiroshima, tout autant qu'à voir ce qui est caché/oublié en Elle? Enfin, selon un extrait du roman *Agatha*, il y a l'indicible : « Chaque fois, on ne sait plus rien, chaque fois... » (Duras, 1981, p. 10) Cela se présente tout comme si on oubliait aussitôt que l'on a appris, aussitôt que l'on pense avoir compris. Cela ramène à l'évanescence de la pensée, celle qui échappe, celle que l'on ne parvient à traduire par le langage. De même, lorsqu'Elle avoue ne plus comprendre « le pourquoi de se souvenir », la singularité de la tournure, pour ne pas dire l'impropriété, semble être utilisée à escient afin de manifester la difficulté du langage, au sens où celui-ci fait ici défaut pour exprimer l'indicible, au même titre que ce qui est passé à l'oubli.

L'impossibilité de parler d'Hiroshima revient bien sûr à l'impossibilité de témoigner, autrement dit, à l'incapacité d'authentifier ses dires en qualité de témoin. Le terme est à considérer au sens où Primo Levi et, par la suite, Giorgio Agamben l'ont compris. *Ce qui reste d'Auschwitz* (Agamben, 1999) est un essai qui se présente comme « une recherche sur l'éthique et le témoignage » (Agamben, 1999, p. 11). Effectuant une lecture parallèle des théories de Foucault et de Levi, Agamben aborde le thème du témoignage comme un acte lacunaire, à savoir que les rescapés d'Auschwitz « témoignaient d'une chose dont on ne peut témoigner » (1999, p. 11). D'une part, parce qu'il s'agit d'un événement dont « le sens, les raisons du comportement des bourreaux, des victimes, et souvent jusqu'à leurs propos apparaissent toujours comme une énigme insondable » (1999, p. 9), d'autre part parce que ces hommes et femmes sont évidemment des survivants. Ce dernier terme est à saisir ici dans le sens où est survivant celui qui n'a pas vécu jusqu'au bout l'expérience des camps d'extermination. Or, d'un point de vue juridique, le témoin est celui qui a vécu le crime, qui engage son existence et sa parole contre l'existence et la parole de l'accusé justement parce qu'il « était là ». Selon cette définition, seuls les disparus seraient habilités à témoigner. Ainsi, le fait même que les rescapés soient restés vivants entrave l'intégralité – et non la légitimité – de leur témoignage. Les survivants se voient donc condamnés à « témoigner de l'impossibilité de témoigner ».

### 2.1.3 L'entièreté du tout

Dans l'extrait qui a servi d'introduction, le terme traduisant l'absolu est l'adjectif indéfini « tout ». C'est l'une des figures hyperboliques tant utilisées dans l'écriture durasienne. Noguez précise que, chez Duras : « Le mot « tout » substantif ou pronom indéfini (ou tel de ses dérivés) suffit [...] à désigner, d'un coup, le grand nombre et l'impossibilité de dénombrer, de détailler, de nuancer. » (Noguez, 2001, p. 41) L'hyperbole « est un trait stylistique fondamental chez Duras [et employé comme] figure de l'infigurable » (Noguez, 2001, p. 41) De même, l'adverbe « rien » a valeur d'hyperbole négative et conduit ou ramène à l'absence, au non-savoir, à une forme de non-conscience. C'est en ce sens que la dénégation peut être interprétée : personne ne peut avoir conscience – parvenir à « se figurer » – de ce qui est advenu à Hiroshima, car cela outrepassé toute expérience antérieure et quelque effort d'imagination que ce soit. L'hyperbole traduit le paroxysme, l'excès. C'est donc, encore là, la figure la plus à même d'exprimer la démesure des événements.

À un autre niveau, le phénomène d'entièreté en parlant d'Hiroshima mène à une autre impossibilité : la ville que la protagoniste visite 14 ans après l'événement destructeur est une cité neuve, moderne et dont l'architecture ne rappelle en rien l'ancienne Hiroshima. Le « tout » dont il est fait mention n'est constitué que des traces, des vestiges rassemblés, pour la plupart, dans le vaste musée, et dont il sera question dans le prochain chapitre. De ce fait, l'adverbe se révèle incapable d'évoquer l'absolu.

### 2.1.4 Le regard remis en question

Enfin, si la fonction du regard – du voir – est également discutée, c'est en partie parce qu'après un tel désastre, on se demande ce qu'il reste voir. Des décombres, de l'absence, des traces d'anéantissement? L'évoquer en des termes si antinomiques, c'est déjà répondre : il n'y avait plus rien à voir à Hiroshima, qu'une ville détruite, une population décimée, des générations mutilées. À l'impossibilité de parler d'Hiroshima correspond l'impossibilité de montrer et donc de voir Hiroshima. « La connaissance d'Hiroshima étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit » (p. 10), comment pourrait-on témoigner en son nom, c'est-à-dire, textuellement, « certifier qu'on a vu ou entendu » (*Dictionnaire Le Petit Robert*, p. 2224)? Témoigner suppose la combinaison de trois

éléments : un sujet narrateur, l'acte en soi (qui dépend d'ailleurs fondamentalement du regard), et un objet puisque l'on témoigne naturellement de quelque chose. De ces trois composantes, deux sont mises en question dans *HMA* : le sujet narrateur qui déclare posséder la connaissance de ce qui a eu lieu, ainsi que l'acte même d'en parler donc de témoigner. En revanche, l'objet même, c'est-à-dire l'événement, n'est aucunement contesté. Il est important d'insister sur le fait que nul propos n'a pour visée de discréditer l'événement ou de mettre en doute son authenticité.

Les répétitions de la formule déclarative « j'ai vu » participent à la mise en présence d'un sujet parlant dont le discours s'impose comme celui d'un témoin oculaire. « Être témoin oculaire, ce n'est pas tellement avoir été spectateur d'un événement que déclarer qu'on l'a vu. » (Dulong, 2002, p. 12). Shoshana Felman, dans son article intitulé « À l'âge du témoignage. Le retour de la chanson », précise que « l'unicité de l'acte narratif du témoignage tient en fait au caractère irremplaçable de la vision du témoin, de celui qui a vu "de ses propres yeux" » (1990, p. 58). En ce sens, les répétitions de la formule négative « tu n'as rien vu » mettent en évidence le fait que le sujet n'a justement pas *vu de ses propres yeux* et objectent ainsi qu'il puisse se constituer comme témoin oculaire. En outre, pour avoir ce statut, il est nécessaire d'avoir assisté à l'événement : un témoignage est un « récit [...] factuelisé par l'assertion de la présence de son narrateur à l'événement rapporté » (Dulong, 2002, p. 10) ou encore, selon la définition première d'Agamben, il est le fait d'un survivant. Or, ces conditions ne sont pas remplies dans le cas d'*HMA*. En fait, devant cette difficulté comprise à même la définition, Agamben, à l'instar de Lévi, introduit la notion de subjectivité : « Le témoin ne témoigne de rien d'autre que de sa propre désobjectivation » (Agamben, 1999, p. 122). Autrement dit, le rescapé ne témoigne pas tant de sa propre expérience, qu'il le fait « pour le compte de tiers » (Lévi, 1989, p. 83).

#### 2.1.5 Une prise à témoin

Ainsi le statut de témoin oculaire en tant que sujet, de même que l'acte qui consiste à témoigner d'Hiroshima, au sens d'en avoir une connaissance plénière, sont remis en question dans *HMA*. Si le texte et son auteure n'ont de cesse d'en rappeler l'impossibilité, faut-il pour autant renoncer à témoigner? L'œuvre traduit-elle réellement l'impudence et la vulgarité de

l'acte comme le laisse entendre la citation introductive de Duras? La notion d'archive et son traitement par Resnais révéleront qu'il n'y a pas une si nette capitulation dans le film.

Il existe un point commun entre le rôle du témoin dans une affaire judiciaire et celui du personnage féminin d'*HMA*. En effet, Dulong rappelle que « dans l'argumentation judiciaire, le témoin joue un rôle d'auxiliaire pour la reconstitution des faits » (Dulong, 2002, p. 41). Le protagoniste, en affirmant « avoir vu » tel et tel événement, déclenche et se fait adjuvant d'une reconstitution historique – quoique désordonnée, fragmentée et subjective. De sorte qu'il semble radical de rejeter intégralement la possibilité du témoignage dans l'œuvre. Il faut plutôt l'envisager comme une intention de « prendre à témoin [, et ce,] partiellement, voire partialement » (Chiantaretto, 2002, p. 176). Il s'agirait de « montrer au présent [l'irréparable] et [de] s'en faire le témoin tout en prenant à témoin » (Chiantaretto, 2002, p. 179). Une prise à témoin telle une convocation des lecteurs-spectateurs à voir pour la première fois ou à se rappeler le passé oublié, même de manière imparfaite. Cette prise à témoin n'est pas très éloignée de la commémoration, au sens où toutes deux s'avèrent essentielles « pour freiner l'oubli et poursuivre une réflexion sur le passé, pour ouvrir un débat sur notre civilisation et son avenir » (Dulong, 2002, p. 16). De même, le témoignage devient « une activité *critique* » (Felman, 1990, p. 57).

Cependant, le texte de Duras s'avère plutôt enclin à proposer une interprétation selon laquelle l'oubli est inévitable et où, par conséquent, « ça recommencera » (p. 33). En ce sens, témoigner consisterait à « dénoncer l'indifférence des contemporains, la paralysie des institutions, l'incapacité de la société à tirer les leçons du passé » (Dulong, 2002, p. 16). Dans le scénario original, Duras proposait une ouverture sur le fameux champignon de Bikini. Contrairement à ce qu'affirme Hofmann (1989), Resnais n'a pas retenu cette image en introduction<sup>15</sup>, mais lui a préféré celle d'une empreinte énigmatique. En revanche, Hofmann a vu juste en faisant un rapprochement entre cette suggestion de Duras et l'idée de l'oubli que cette dernière entretient dans *HMA*, alors qu'elle désirait que le spectateur ait le sentiment à la fois de revoir et de voir ce champignon pour la première fois. Hofmann explique : « *With this powerful image she touches the memory of the viewer at the same time that she reminds us of our oubli*<sup>16</sup> » (Hofmann, 1989, p. 143).

<sup>15</sup> Hofmann affirme que le film s'ouvre sur l'explosion atomique, alors que cette image n'apparaît que plus tard.

<sup>16</sup> En français dans le texte.

En prenant connaissance des témoignages des survivants de l'holocauste, Augé dit y déceler « la trace d'une même conviction : que ceux qui n'ont pas été victimes de l'horreur ne peuvent pas l'imaginer, quelles que soient leur bonne volonté et leur compassion ; mais aussi que ceux qui l'ont subie, s'ils veulent revivre et non seulement survivre, doivent pouvoir faire sa part à l'oubli » (1998, p. 120). Il met en relief deux difficultés, l'une étant liée à l'impossibilité, pour autrui, de concevoir l'ampleur et l'atrocité de ce qui a eu lieu. Du point de vue du témoin survivant, la vérité dont il faut témoigner est si inimaginable que seul l'artifice au sens artistique du terme pourrait la rendre crédible. À ce sujet, Semprun explique : « Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective? Avec un peu d'artifice, donc! » (1994, p. 135) Tendre à dire l'indicible grâce à l'écriture littéraire, à l'œuvre de fiction qui table sur l'hyperbole et la répétition est le fondement même du travail effectué dans *HMA*. Et lorsque l'image s'adjoit à l'écriture, c'est toujours dans un esprit de fiction qui dépasse le simple témoignage, qui déborde du reportage pour *donner à imaginer*, selon l'expression de Semprun (1994). Le problème que pose l'opposition entre témoignage et fiction tel que formulé par Semprun se retrouve intact et tout aussi insoluble dans *HMA*.

## 2.2 La part plus positive de l'oubli

La seconde difficulté soulevée par Augé (1998) est liée à l'impossibilité, pour le survivant, de se maintenir dans un état constant de remémoration. On ne trouve qu'une allusion à cette dernière conscience dans *HMA* : « Elle : Il faut éviter de penser à ces difficultés que présente le monde, quelquefois. Sans ça, il deviendrait tout à fait irrespirable. » (p. 107) Ici, l'expression « éviter de penser » est à rapprocher de l'oubli. Il faut savoir oublier ce qui trouble et meurtrit pour que la vie continue. Dans cet exemple, l'oubli est textuellement associé à la vie et non à la mort. Mais l'esquive, c'est-à-dire le recours à des termes allusifs au lieu de l'emploi direct du verbe, ainsi que l'ajout en finale de l'adverbe « quelquefois » traduisent une articulation toute en modération. On y décèle la hantise d'une violation morale, d'une trahison impardonnable. Il y a à la fois la tentative d'auto-justification et la trace de la culpabilité, qui perdure, de n'être pas morte à Nevers et d'avoir oublié tant d'amour, tant de douleur, et d'oser rapprocher l'oubli d'une libération.

Face à cette constatation selon laquelle l'oubli, dans *HMA*, n'est pas considéré comme une expérience positive générale, il y a une conception implicite plus positive de l'oubli, sans qu'elle ne soit jamais mentionnée dans *HMA*, et intrinsèque à toute relation amoureuse extraconjugale. Afin que les amants puissent jouir de leur amour au présent, c'est-à-dire se retrouver en parfaite union, ils doivent faire fi de tout ce qui les sépare et s'abandonner à « l'oubli momentané des temps qui ne concernent pas leur relation réciproque » (Augé, 1998, p. 110). L'oubli agit alors à l'égal d'une trêve, d'une mise entre parenthèses de leur vie individuelle qui ne s'ouvrent paradoxalement que sur un présent absolu, mais affranchi de ce qui compose habituellement leur identité. On trouve, dans *l'Amant de la Chine du Nord*, une phrase qui exprime exactement cette forme d'oubli : « Un désir très fort, sans mémoire, fait les amants se perdre encore » (Duras, 1991, p. 56). Il en va de même de l'oubli des « amours... de rencontre » (p. 68), une fois celles-ci consommées, et à la rapidité, peut-être, d'un séducteur aguerris : « Lui : Dis-moi..., ça t'arrive souvent des histoires comme... celle-ci ? / Elle : Pas tellement souvent. Mais ça m'arrive. J'aime bien les garçons » (p. 54). Par voie de conséquence, l'oubli des conventions sociales, en particulier celles qui condamnent l'adultère comme celles qui sanctionnent, en temps de guerre, tous rapports intimes avec l'ennemi, assure un rôle émancipateur analogue. Toutefois, ces types d'oublis sont différents, voire en contradiction, par rapport à l'oubli de soi qui se présente, dans l'œuvre, plutôt comme un enfermement qu'une libération.

Enfin, il semble que l'écriture de Duras hésite elle-même à évoquer franchement l'oubli en termes positifs. En ce sens, c'est encore la conception fataliste qui l'emporte : « Elle : J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié... » (p. 32) Ainsi, le danger n'est pas uniquement d'oublier les événements mêmes, mais d'oublier parce que, longtemps après, on ne comprend plus, on ne se rappelle plus les raisons pour lesquelles on doit se souvenir de ces événements. Parce que le temps a eu comme effet une dilution de l'affect qui la liait aux événements. Malgré l'angoissante horreur contre laquelle Elle dit avoir combattu, l'oubli, plus fort que tout – dans le texte –, l'a remporté. De ce point de vue, il est bel et bien toujours question d'un échec de la mémoire.

## TROISIÈME CHAPITRE

### LA MATÉRIALITÉ DU FILM D'ALAIN RESNAIS

*Le film est aussi pour moi une tentative, encore très grossière et très primitive, d'approcher de la complexité de la pensée, de son mécanisme.*

(Alain Resnais)

Le désir exprimé par Alain Resnais de représenter le mécanisme de la pensée s'accomplit à travers une formidable élaboration d'univers mentaux où la mémoire, entendue comme processus de remémoration, joue un tel rôle qu'elle devient une thématique récurrente dans l'œuvre cinématographique toute entière. Que l'on se réfère à ses documentaires – *Nuit et brouillard*, *Toute la mémoire du monde* – ou à ses films de fiction présentés après *HMA – L'année dernière à Marienbad*, *Muriel* ou *Le temps d'un retour* – on y observe la mise en image d'une mémoire trouée qui livre ses souvenirs avec parcimonie, dans la douleur et la résistance, et impose d'importantes perturbations chronologiques aux événements racontés. À cette volonté s'agrège donc celle de rompre avec la structure linéaire de la tradition cinématographique narrative, afin de s'approcher davantage d'une figuration toute en fragments du processus de réminiscence. Il s'agit de faire voir un mécanisme mental, sans toutefois que celui-ci soit explicatif.

Ainsi, aux répétitions du texte, à ses ellipses et à sa structure en boucle qui prévoit fatalement l'oubli, correspond un traitement fragmentaire par l'image et une représentation du temps expérientiel où le présent est en coalescence avec le passé et contient déjà l'avenir. C'est à partir de la définition de l'image-temps élaborée par Deleuze (1985) que s'engage l'analyse d'une poétique de la mémoire dans la matérialité du film de Resnais.

## 1. La reconstitution des souvenirs intimes

Dans cette première section, ce sont les liens et les ruptures rendant visible le travail du rappel des traces de l'histoire intime qui seront mis en évidence. Par ailleurs, il est à préciser que l'analyse ne s'appuiera pas sur une grille strictement topologique. Elle puisera plutôt à différents concepts élaborés par Deleuze (1985) et repris par Leperchey (2000). Nous analyserons également les dispositifs mis en place qui permettent à la protagoniste de se souvenir, quand ils ne l'y incitent pas tout simplement.

### 1.1 Le procédé stylistique du montage par enchaînements

Donner à voir le processus de la pensée, c'est accorder à l'icône cinématographique un rôle d'image mentale. C'est ce que Deleuze (1985) a appelé *l'image-temps*, un nouveau statut qui vient s'imposer en rupture avec *l'image-mouvement* qu'il avait auparavant définie. En effet, dans son deuxième essai sur le cinéma intitulé *Cinéma 2. L'image-temps* (1985), Deleuze met en lumière une nouvelle forme d'unité qui cette fois n'est plus basée sur l'action, comme c'était le cas avec l'image-mouvement. L'image devient plutôt une situation purement optique et sonore. Dans son analyse sur la structure d'*À la recherche du temps perdu*, il démontre que « toute l'œuvre consiste à établir des transversales, qui nous font sauter [...] d'un monde à un autre, d'un mot à un autre, sans jamais ramener le multiple à l'Un [...] mais en affirmant sans les réunir tous ces fragments irréductibles au Tout. » (Deleuze, 1964, p. 152). L'image-temps procéderait de cette transversalité. Cette notion de transversalité s'apparente au temps qui possède « l'étrange pouvoir d'affirmer simultanément des morceaux qui ne font pas un tout dans l'espace, pas plus qu'ils n'en forment un par succession dans le temps » (Deleuze, 1964, p. 157). C'est donc à partir de cette conception du temps que Deleuze a entrepris l'analyse des films d'après-guerre, et particulièrement ceux d'Alain Resnais.

Deleuze caractérise le cinéma de Resnais en termes « d'espaces probabilitaires et topologiques » (1985, p. 169) L'analogie entre le cinéma et la topologie, quoique surprenante, devient compréhensible lorsque l'on considère que cette discipline mathématique, qui fait l'étude des continus, c'est-à-dire des notions de continuité et de limite entre les éléments, « permet de penser des liens, et notamment l'élaboration et l'organisation d'une

structure » (Leperchey, 2000, p. 11). Leperchey mentionne de plus qu'un autre rapprochement a été établi « par Lacan pour expliquer certaines de ses observations sur le fonctionnement du psychisme » (Leperchey, 2000, p. 11). Ainsi, lorsque l'on connaît le souci de Resnais de proposer une structure non linéaire et l'importance qu'il accorde à la représentation mentale, le recours à la topologie lors de l'analyse de ses œuvres cinématographiques trouve une justification.

Selon Deleuze, dans les films de Resnais, « l'image n'a plus pour caractères premiers l'espace et le mouvement, mais la topologie et le temps » (1985, p. 164). Cette constatation souligne la rupture avec l'image-mouvement qui se définissait au sein d'un montage qui enchaînait l'action et donnait à saisir une image « cohérente », donc indirecte du temps. Au contraire, l'image-temps « s'est subordonnée le mouvement. C'est ce renversement qui fait, non plus du temps la mesure du mouvement, mais du mouvement la perspective du temps : il constitue tout un cinéma du temps, avec une nouvelle conception et de nouvelles formes de montages. » (Deleuze, 1985, p. 34)

C'est sur ces nouvelles formes de montages, c'est-à-dire « la place de l'image entre les autres images » (Balazs, 1977, p. 157) que reposera l'analyse. Selon la définition de Balazs (1977), la représentation d'un processus intérieur au cinéma est appelée et rendue possible grâce au « montage des associations ».

Le montage n'éveille pas seulement des associations d'idées, il peut aussi les représenter. C'est-à-dire représenter la série d'images qui surgissent en nous, l'enchaînement des représentations qui nous conduisent d'une idée à l'autre. Le montage intérieur du conscient et du subconscient apparaît sur l'écran. [...] le cinéma moderne montre aussi les souvenirs dans leur forme d'associations psychologiques. [...] Ce processus intérieur ne peut jamais être rendu de façon aussi concrète par les mots [...] que par le montage des images. Avant tout, parce que le rythme du montage peut restituer le rythme original du processus d'association. (Balazs, 1977, p. 160)

Pour sa part, Deleuze (1985) a qualifié ce type de montage – chez Resnais comme dans le cinéma néo-réaliste en général – d'« enchaînement par similitude ». Si les deux définitions mettent en évidence le caractère associatif des images entre elles, celle de Deleuze ajoute plusieurs nuances éclairantes. Tout d'abord, les films de Resnais possèdent une structure basée sur l'émergence de continums, au sein de laquelle « les enchaînements, les raccords et les liaisons sont délibérément faibles » (Deleuze, 1985, p. 220). En fait, comme le

précise Leperchey, « ces liens sont effacés au maximum (*sic*), pour laisser place à d'autres types de liens » (2000, p. 14) dont nous dirons qu'ils sont de facture associative. Autrement dit, « les choses n'adviennent pas par une logique d'action reposant sur des liens sensori-moteurs, mais par des glissements, de proche en proche » (2000, p. 16).

D'ailleurs, au cours d'un entretien mené par Michel Delahaye, Resnais confie que Marguerite Duras et lui s'étaient dit qu'ils pouvaient « tenter une expérience avec un film où les personnages ne participeraient pas directement à l'action tragique, mais soit s'en souviendraient, soit l'éprouveraient pratiquement. » (Delahaye, 1959, p. 154) De ce fait, les associations plutôt aléatoires provoquent le plus souvent ce que l'on serait tenté d'appeler de « faux raccords ». Tant et si bien que les images ainsi mises en parallèle ne donnent pas lieu à une action, mais s'assimilent davantage au processus de la pensée, qui voyage – glisse et parfois même dérape – d'une idée à une autre par le simple fait que celles-ci comportent un élément de similitude.

La similitude peut se présenter entre deux images ainsi qu'au sein d'une même image. Deleuze (1985) parle de reflet, plus précisément, de cristal : l'image est cristallisée autour d'un noyau qui met en relation une image et son image virtuelle. Enfin, une connexion peut s'établir dans le cadre même de l'image, alors que l'on « passe d'une forme à une autre forme semblable » (Leperchey, 2000, p. 20). L'enchaînement par similitude engendre généralement un effet de rupture, qu'il s'agisse de

décrochages spatiaux aussi bien que temporels. On passe d'un endroit à un autre, non par l'action de se déplacer, mais parce que les deux endroits présentent des similitudes, ce qui permet de les joindre dans un même continuum. [...] le déplacement n'est plus une affaire d'action mais de mise en rapport, de connexion. Et cela vaut aussi pour le déplacement dans le temps, qui tient plus de la connexion que d'une accumulation de mouvements écoulés dans une durée. (2000, p. 21)

Ce déplacement « immobile » se fait entre ce que Deleuze appelle des « nappes ». Ainsi, dorénavant, on parlera des nappes Nevers et Hiroshima lorsque l'on se référera aux lieux de l'œuvre, puis de « nappes de passé et de présent » lorsque l'on envisagera l'aspect temporel de la résurgence des traces.

## 1.2 La représentation d'une mémoire fragmentée

Resnais a été préoccupé très tôt par le fait qu'un « film classique ne [puisse] pas traduire le rythme réel de la vie moderne. [...] La vie moderne est faite de ruptures, cela est ressenti par tout le monde. [...] Pourquoi le cinéma n'en témoignerait-il pas également au lieu de s'en tenir à la construction linéaire traditionnelle? » (Resnais, 1961, p. 45). Deux ans avant cette déclaration, *HMA* mettait déjà une telle observation à l'épreuve, puisque l'œuvre, marquée par une importante perturbation de la chronologie au point que passé et présent deviendront presque indiscernables, s'applique à « faire voir » la remontée des souvenirs d'une manière non linéaire, aléatoire, donc fragmentaire. Le fragment, généralement interprété en art comme une figure du manque, propose ici un effet de rupture, de même qu'il est le signe d'une absence. D'ailleurs, le récit lui-même est riche en ruptures ; l'histoire ne dure qu'une seule journée au cours de laquelle la protagoniste quitte et retrouve plusieurs fois son amant japonais. De plus, c'est une femme déchirée (donc en rupture) entre le désir de mémoire et celui d'oubli. Cela dit, si les films de Resnais parviennent à transposer l'idée d'une telle fragmentation, Leperchey précise que l'on devrait plutôt parler « d'un *effet* de fragmentation, qui repose sur un ensemble très construit où tous les disparates se tiennent » (2000, p. 52). Pour sa part, Ropars-Wuilleumier parle en termes d'« irruption de fragments obscurs dont la narrativité fait problème » (1991, p. 122), dans le sens où justement le schème narratif emprunté s'impose en rupture avec une mise en scène d'une « histoire récitale [selon le modèle type] je me souviens » (1991, p. 121).

Dans la première scène de reconstruction des souvenirs intimes d'*HMA*, il y a d'abord rupture dans le déroulement de l'action. La remontée du souvenir se produit tout comme une apparition, interrompant la chronologie d'une narration à peine entreprise. Si dans cette scène la réminiscence adopte apparemment un schème classique, nous verrons que celui-ci est compliqué par le fait que la reconnaissance du souvenir ne vient qu'après coup.

Ainsi, la scène constituant les plans 138 à 150 est intitulée, par commodité, « Première réminiscence ». On peut la décrire comme une scène campée entre deux fondus noirs et commençant par un plan de 28 secondes montrant d'abord « un essaim de bicyclettes qui roulent » (p. 43) dans la rue, puis la protagoniste debout sur la terrasse. Celle-ci se déplace ensuite lentement, vraisemblablement heureuse, jusqu'à l'encadrement de la porte séparant la chambre de la terrasse, où elle s'immobilise. Elle regarde avec intensité son amant

japonais dormir et observe sa main bouger mollement, ce que la caméra révèle en exécutant un travelling arrière partant d'un plan américain d'Elle jusqu'à un plan américain en plongée sur l'homme couché, puis sur sa main. Ensuite, un plan rapproché d'Elle appuyée contre le cadre de la porte montre que l'expression de son visage se modifie pour devenir plus triste et, simultanément, son regard baisse. Le plan ne dure que 2 secondes, puis sans transition apparaît en insert un gros plan en plongée d'une main en mouvement, suivi d'un rapide plan panoramique sur Elle allongée sur le corps d'un homme au visage ensanglanté qu'elle embrasse à la fin du plan.

Cet insert ne dure que 4 secondes, l'image est inattendue et brutale pour le spectateur, qui s'interroge sur le sens de ce qu'il voit, d'autant que l'image est insérée entre des plans d'une ordinaire et lente douceur. En effet, on passe ensuite, grâce à un autre raccord franc, au plan 143, un demi-plan d'ensemble en plongée sur l'amant japonais étendu, puis à un gros plan d'Elle, et enfin au plan 145, d'une durée de 8 secondes, un plan rapproché en plongée sur l'amant qui se réveille lentement. Le retour à une forme de quotidienneté estompe graduellement le choc de la vision, amoindrissant jusqu'à annuler l'aspect tragique de la scène.

Il s'agit donc d'un effet de surprise admirablement réussi puisque le traitement de l'image fait ici plus que montrer la perception de la protagoniste en focalisant subjectivement l'image : il le fait directement éprouver au spectateur. En accord avec Deleuze lorsqu'il avance que « Rien ne se passe dans la tête du spectateur qui ne provienne du caractère de l'image » (1999, p. 136), tout comme la protagoniste, le spectateur en proie au désarroi devant une telle apparition ne peut saisir d'emblée ce qu'il vient de voir. Dans cette séquence plus que dans toute autre, l'image table sur l'adhésion du spectateur au système perceptif du film comme l'ont défini Metz et Esquenazi. De plus, d'après l'intention même de Resnais, on peut envisager que « le personnage [devient] une sorte de spectateur. [...] Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action » (Deleuze, 1985, p. 9). Le personnage féminin subit l'apparition mentale, qui n'explique en rien la situation, puisque ce n'est que plus tard dans l'œuvre que l'on comprendra qu'il s'agit d'une réminiscence. Ici, l'enchaînement par similitude participe d'un effet de rupture dans la linéarité du récit, donnant à voir la complexité de la pensée. Une rupture qui ouvre une

brèche par laquelle peut émerger la trace. Selon Ropars-Wuilleumier, cette forme explorée par Resnais correspond à « subir l'impact de traces à déchiffrer » (1991, p. 122).

L'image-temps montre une montée du souvenir, d'abord sous forme de vague réminiscence qui ne sera verbalisée que plus tard. Cette scène peut donc être analysée comme la première matérialisation de traces mnésiques, dont on ne « parle que rétrospectivement sur la base d'expériences précises qui ont pour modèle la reconnaissance des images du passé ; ces expériences donnent à penser, après coup, que maints souvenirs [...] n'étaient pas définitivement effacés, mais seulement rendus inaccessibles, indisponibles, ce qui nous fait dire que l'on oublie moins qu'on ne croit ou qu'on ne craint » (Ricœur, 2000, p. 540). « Cette interprétation est facilitée par le fait que le flash en question est encadré par deux premiers plans du visage de Riva dont le regard est tourné vers l'intérieur. » (Martin, 1977, p. 268) C'est donc une opération de la mémoire involontaire déclenchée par un « sentiment de déjà vu » (Ricœur, 2000, p. 63) ou déjà ressenti. L'effet saisissant de la réminiscence spontanée, de l'actualisation du *souvenir pur* selon la conception bergsonienne, est donc pleinement réussi. Il s'accorde à « l'immédiate [...] déflagration des souvenirs<sup>17</sup> » décrite par Proust dans *À la recherche du temps perdu* puisqu'Elle est littéralement mitraillée d'images, de traces mnésiques. Ainsi, la superposition de deux images, celle du Japonais et de l'Allemand, montre en temps réel l'éveil du souvenir par reconnaissance, à la manière d'une *étrange familiarité* pour reprendre les termes freudiens, alors que « l'image présente est tenue pour fidèle à l'affection première » (Ricœur, 2000, p. 541), qui ira en s'amplifiant par la suite. Ce fragment de vie passée, à peine ressurgi, tend toutefois déjà à échapper à la conscience, aidé en cela par la reprise de plans fixes plus longs (jusqu'à 1'32''), alternant entre Elle et Lui, et en harmonie avec le dialogue qui reprend.

### 1.3 Les éléments corporels favorisant le rappel

D'un point de vue narratif, c'est grâce au corps endormi de l'amant japonais, et particulièrement au mouvement de sa main<sup>18</sup>, que la première réminiscence peut avoir lieu. Ainsi, le corps même de l'amant japonais fait office de véritable déclencheur du souvenir, ce qui n'est livré, précisons-le, que par l'image. Ouvrons ici une courte parenthèse pour rappeler

<sup>17</sup> À ceci près qu'elle n'est pas « délicate » comme dans le cas du roman de Proust.

<sup>18</sup> Il est à préciser que la protagoniste observe le corps et la main de son amant japonais dans un silence total.

que, d'après le mythe, l'origine de l'image serait le dessin d'une silhouette dans le but très précis de pouvoir se remémorer l'être cher. Déjà, on constatait toute l'importance du corps dans l'association favorisant le rappel. Dans *HMA*, nous pouvons dire que ce corps devient momentanément le *porte-empreinte*, selon une expression de Didi-Huberman (2001), de quelques images issues de la mémoire de la protagoniste. En effet, tout comme les murs couverts de grisaille de Claudio Parmiggiani étudiés dans l'essai de Didi-Huberman, le corps donne à voir le fantôme d'un temps autre, et permet à la mémoire de s'incarner temporairement dans un lieu désormais rompu au vide, à l'absence comme au silence.

Techniquement, le montage en parallèle, le rythme fondé sur l'alternance de plans longs et courts et les mouvements de caméra traduisent l'émotion du personnage, tout en dévoilant le processus mnésique associatif, c'est-à-dire « le travail du rappel » (Ricœur, 2000, p. 63) qu'induit le souvenir. Leperchey (2000) constate que « le souvenir déclenche en parallèle le même mouvement dans la nappe Hiroshima qu'à Nevers » (p. 38). Ce passage d'une similitude à une autre met en lumière le rôle pluriel octroyé au corps : il est à la fois un détonateur mémoriel, un porteur de la trace, son double, pour ainsi dire, comme une métaphore de l'absence de l'autre par une réactualisation. Dans son analyse, Leperchey décrit avec justesse le dispositif spéculaire où se rejoignent la main du Japonais et celle de l'Allemand. Elle précise que « l'enchaînement par similitude est compliqué d'un rapport spéculaire, qui indique qu'on ne reste pas dans le même continuum, mais qu'au contraire on saute vers une autre nappe, qu'il y a rupture » (Leperchey, 2000, p. 48). La main assure alors un lien entre les lieux et les temps, de même qu'elle crée une fracture dans la linéarité du récit. Autrement dit, « au sens strict, le passé donne la main au présent, ou vice versa » (Leutrat, 1994, p. 68), mais la main se trouve aussi à fragmenter ce présent. Quoi qu'il en soit, dans cette première scène de réminiscence, la main ouvre littéralement le passage entre les nappes Hiroshima et Nevers.

### 1.3.1 La fonction des mains

Plus souvent qu'autrement, la main, au singulier comme au pluriel, sert d'agent de liaison facilitant le travail de rappel. D'un point de vue neurophysiologique, nous savons que l'impression tactile en tant que fonction sensitive assure un rôle indiciel dans le processus de

remémoration, au même titre que les quatre autres sens. Dans le scénario, Duras<sup>19</sup> prévoyait déjà un tel emploi lorsqu'elle a prêté la réplique suivante à la protagoniste : « Les mains deviennent inutiles dans les caves. [...] Elles s'écorchent aux murs... à se faire saigner... [...] et aussi pour se rappeler... » (p. 88 et 89). Sur le plan du traitement cinématographique, Resnais utilise les mains comme éléments de raccord entre les nappes Hiroshima et Nevers, et ce, de cinq manières originales.

En premier lieu, la main permet la traversée d'une nappe à l'autre. L'exemple de la scène « Première réminiscence » soulignait le passage d'Hiroshima à Nevers. La main permet également un franchissement dans le sens inverse. Tel est le cas dans la séquence formée des plans 278 à 280 (extraite de la scène intitulée « Café du Fleuve ») alternant entre Hiroshima-Nevers-Hiroshima. La caméra montre en gros plan les mains de la protagoniste, posées sur la table, prenant celles du Japonais, puis la caméra effectue une légère plongée. Un raccord franc est fait sur un gros plan des mains ensanglantées de la protagoniste qui grattent les murs de la cave. Celle-ci porte ses mains à sa bouche et la caméra les suit par un panoramique descendant, sans relâcher le gros plan. Enfin, un dernier raccord est fait en très gros plan sur les mains entrelacées de la Française et du Japonais. Par un panoramique vers la gauche, on suit l'une de ses mains qui prend le verre, le porte à sa bouche et le vide. Outre la similitude du geste liant la main et la bouche des deux derniers plans, les mains s'emploient à assurer la liaison entre les nappes, permettant un aller-retour rapide, puisque la succession des plans courts se fait sans transition, mais en atténuant cette fois l'effet de rupture évoqué.

Ceci est généré par le fait que dans la nappe Hiroshima les mains sont entrelacées avant et après l'évocation de Nevers. C'est ce qui constitue le deuxième point de l'explication en cours, alors que la main permet de matérialiser l'entrelacement des deux histoires d'amour, dont les nombreuses similitudes se trouvent condensées par la fusion des mains. L'union de ces dernières évoque le réseau de connexion désormais établi – justement parce qu'il y a toutes ces ressemblances – et qui va permettre à la protagoniste de mener à bien le travail de rappel, c'est-à-dire d'emprunter ce réseau de correspondances mentales pour parvenir à se souvenir.

Troisièmement, la main permet non seulement de passer de la nappe Hiroshima à celle de Nevers, mais aussi d'effectuer une narration à rebours. Dans la séquence formant les

---

<sup>19</sup> Ajoutons que dans toute l'œuvre de Marguerite Duras, les mains occupent une place capitale.

plans 303 à 306, la main conduit littéralement la pensée à travers une remontée du temps, rythmée par la longueur décroissante de la chevelure du personnage<sup>20</sup>. Au plan 303, au Café du Fleuve à Hiroshima, un gros plan montre la main de la protagoniste caressant ses cheveux. Quelques secondes plus tard, Elle dit : « Mes cheveux repoussent. À ma main, chaque jour, je les sens. Ça m'est égal. » (p. 96). Il y a ensuite un raccord franc avec un plan rapproché sur Elle, allongée sur son lit à Nevers, et sur sa main qui caresse les cheveux de sa nuque. On entend simultanément sa voix hors champ : « Mais quand même mes cheveux repoussent. » (p. 96). Un autre raccord franc mène au plan 306 qui, chronologiquement, a été vécu avant : toujours à Nevers, Elle regarde les mains des inconnus qui viennent de tondre ses cheveux, après qu'on l'ait découverte couchée sur son amant allemand. Ainsi, la main permet de remonter au souvenir source, c'est-à-dire à la mort de l'amant en passant par le souvenir du déshonneur passé, celui qui est à l'origine de l'enfermement dans la cave et de son oubli, tel qu'il a été décrit dans le chapitre précédent. Bien entendu, le cheveu devient lui aussi un symbole de progression en amont jusqu'au souvenir, un peu à la manière d'un fil d'Ariane.

Quatrièmement, la main permet d'arrêter le processus de remémoration lorsque celui-ci devient une menace à l'équilibre psychique de la protagoniste. La double gifle que le Japonais administre à son amante constitue l'exemple ultime du retour forcé dans la nappe Hiroshima. Elle survient à la fin du plan 314, d'une durée exceptionnelle (1'39''), pendant lesquelles Elle raconte, dans un silence ambiant total, sa veille de l'Allemand agonisant, puis gisant sous son corps. La particularité de ce plan tient au fait qu'il s'agit d'un plan rapproché sur Elle seule, assise au Café du Fleuve. Elle est au fond de sa chaise et entièrement dans l'ombre. On ne distingue que la brillance de ses yeux due aux larmes qui, cependant, ne coulent pas. Son regard est entièrement rivé vers l'intérieur, puisque la dimension visuelle échappe au spectateur comme au Japonais. Si le commentaire verbal semble prédominant, l'image, par la fixité du plan, l'utilisation de l'éclairage et l'intensité de la durée, n'en est pas moins éloquente. Tout est présenté comme si Elle se perdait dans un espace et une temporalité qui ne sont plus ceux d'Hiroshima. C'est au moment où elle se précipite vers l'avant – la caméra exécute alors un travelling arrière –, dans la partie éclairée, qu'Elle crie et qu'Il la gifle. La didascalie de Duras envisageait « une gifle. (Ou comme on voudra, il lui écrase les mains dans les siennes) » (p. 100). Peu importe le choix final, c'est la main qui doit

<sup>20</sup> Il est à noter que la narration n'est cependant pas considérée comme étant linéaire, puisque la temporalité du récit est fragmentée. La remontée dans le temps, quoique chronologique, se trouve accélérée par la progression qui repose sur la contiguïté des éléments.

intervenir et surprendre pour que prenne fin la douleur dans laquelle la protagoniste était prostrée.

Enfin, la main permet de concrétiser un achèvement : la fin de la période léthargique dans laquelle est plongée la protagoniste à Nevers (qui correspond également à la fin de sa lutte contre l'oubli), de même que le terme du travail de rappel dans la nappe Hiroshima. Il s'agit des plans 319 à 322, qui débutent par un plan général du soupirail de la cave. La caméra, en contre-plongée, suit la chute d'une bille de verre du vasistas au sol. Une main pénètre dans le champ et, grâce à un panoramique, la caméra imite le mouvement de celle-ci vers la bille. La main ramasse la petite agate. On voit ensuite la protagoniste la faire passer dans son autre main et la faire rouler sur ses lèvres. Elle sourit légèrement et, en voix hors champ, on l'entend dire : « Elle était chaude. Je crois que c'est à ce moment-là que je suis sortie de la méchanceté » (p. 101). Un raccord franc est effectué sur un plan moyen des personnages dans le café à Hiroshima. Leurs mains sont entrelacées et l'expression du visage de la femme est redevenue calme.

Dans les extraits analysés, la main remplit aussi une fonction nourricière, puisqu'elle sert souvent à porter quelque chose à la bouche : le sang qui nourrit le souvenir dans le but de le conserver (plan 279), la bille qui, symboliquement, alimente la certitude d'être totalement libérée (plan 319) et l'alcool qui, à un premier niveau, sustente en désaltérant. Pourtant, il semble que l'action de boire, répétitive qui plus est, traduise autre chose dans l'œuvre. La similitude du geste dans les nappes Nevers et Hiroshima (plans 279 et 280) accompagnée du commentaire « Et aussi pour se rappeler » (p. 89) a déjà été évoquée. Pour l'expliquer, il faut examiner tous les plans montrant la protagoniste en train de boire – elle-même ou aidée par son amant. Cette analyse révèle deux motifs récurrents : premièrement, l'action de boire entraîne invariablement la protagoniste à commencer son récit (plan 270) ou à le reprendre lorsqu'elle ne parvient plus à se souvenir (plans 292, 294, 312). Ainsi sont matérialisées, d'une part, la fonction de boire qui invite à parler pour faire ressurgir la trace, d'autre part, la difficulté qu'elle éprouve face à un tel exercice. D'ailleurs, lorsqu'il la fait boire en l'enjoignant de parler encore, et ce, à deux reprises consécutives, si Elle ne dit plus rien, c'est la manifestation que l'histoire « était [...] racontable » (p. 110), entendons par là qu'elle a pu être enfin racontée, même de manière imparfaite. Deuxièmement, chaque fois que la protagoniste est montrée en train de boire, elle apparaît dans un plan moyen avec le fleuve en arrière-plan.

Rappelons que les personnages sont assis au Café du Fleuve, sis sur les berges de ce dernier, et que cette longue séquence basée sur la remémoration débute et se clôt par une vue du fleuve. Mais le plan d'eau, pourtant très présent au long du film, n'est dans cette séquence jamais montré dans d'autres circonstances que celles-ci. Le sens que nous proposons de dégager puise ses sources dans l'orphisme. La scène rappelle en effet le Léthé, source de l'oubli au même titre que Mnémosyne est source de mémoire. Ce fleuve des Enfers dispense l'oubli, faisant disparaître la mémoire de toute une vie en faveur d'une nouvelle à venir, aux âmes défuntés qui, ayant « eu l'imprudence de boire à la fontaine de Léthé [...] se réincarne[nt] et [sont] projetée[s] de nouveau dans le cycle du souvenir. [Ainsi,] l'Oubli ne symbolise plus la mort, mais le retour à la vie. » (Éliade, 1963, p. 153) Boire le Léthé, signifie donc aussi revivre.

De ce fait, l'action de boire, combinée à l'image du fleuve en arrière-plan, renvoie à une démarche plus positive qu'il n'y paraît. En effet, le travail de remémoration tend à faire surgir la trace, à savoir ce qui a été oublié, certes, mais dans un but libérateur. En d'autres termes, le film montre ici l'aspect émancipateur de l'oubli qui, moins fatal que ne l'expose le texte, permet d'envisager une vie nouvelle, « liquidée » des hantises passées, comme le souligne Weinrich : « dans cette métaphore, l'oubli se confond purement et simplement avec l'élément liquide et fluide qu'est l'eau. Un sens symbolique très profond peut être dégagé de cette affinité, car, dans la douceur de l'écoulement perpétuel, ce sont les raides et durs contours de la réalité qui sont *liquidés* et se perdent par *liquéfaction* » (1999, p. 18). La matérialité filmique fait donc voir ici plus positivement le travail de la mémoire que la matérialité textuelle.

Les séquences qui viennent d'être décrites ont mis en lumière le rôle polysémique des mains, caractérisant le toucher, qui donnent accès à trois autres perceptions sensorielles : l'ouïe, le goût et la vue, comme autant de perceptions favorisant le travail de rappel.

### 1.3.2 La représentation du regard intérieur

Dans l'une des annexes de son texte, Duras affirme l'intention de définir la protagoniste par le regard : « Tout chez elle, de la parole, du mouvement, "en passe par le regard". Ce regard est oublieux de lui-même. Cette femme regarde pour son compte. Son regard ne consacre pas son comportement, il le déborde *toujours* » (p. 154). Le traitement de

l'image dans le film a su matérialiser le regard intérieur dont il est question ; un regard porté sur soi et sur les événements vécus hier comme aujourd'hui. L'image-temps, comme l'a caractérisée Deleuze (1985), rend sensible et visible la pensée de façon directe. Elle est, chez Resnais, expérience de la pensée intime, du regard sur soi, comme de la mémoire.

Regarder suppose, bien entendu, d'avoir les yeux ouverts<sup>21</sup>. Mais cela peut avoir une double signification. Les yeux sont généralement ouverts pour tenir compte du réel, de ce qui est placé devant soi ; le regard est alors tourné vers l'extérieur. Les yeux ouverts permettent aussi de voir en soi, à savoir de saisir ce qui est situé ailleurs par rapport à la situation actuelle. Et comme l'affirme Leutrat (1994), le regard de la protagoniste d'*HMA*, dans une inlassable tentative de voir clair en elle, c'est-à-dire non seulement de se remémorer mais de se définir par rapport à son passé et à son existence présente, est le plus souvent orienté vers l'intérieur. De surcroît, si la première image-souvenir est associée à la mémoire involontaire, le processus de remémoration qui est ensuite représenté est celui du travail de rappel et, plus précisément, du *rappel laborieux* selon les termes de Bergson (1959) ou de *l'effort de rappel*, comme l'a ensuite défini Ricœur (2000). Or, nous savons qu'il s'agit d'un travail de recherche d'une série d'images, absentes, qui nécessite un effort d'ordre intellectuel de même qu'une abstraction du sujet par rapport à sa situation présente. Sans diminuer l'importance du rôle accordé à la main, c'est bien sûr grâce au regard de la protagoniste avant tout que l'enchaînement par similitude peut ensuite se faire. Le véritable déclenchement de la réminiscence a donc lieu grâce au regard et, si le processus de remémoration se poursuit grâce aux mains, il prend la forme d'une longue exploration intérieure.

Donner à voir le regard intérieur, c'est surtout présenter un point de vue. Parmi plusieurs exemples, le commentaire du plan 269 est fondé sur un savoir plutôt encyclopédique qui contraste brutalement avec le souvenir que la protagoniste a de Nevers, c'est-à-dire les images qui défilent à l'écran. « Nevers : quarante mille habitants. Bâtie comme une capitale. Un enfant peut en faire le tour. » (p. 86) La voix est en fait hors champ – une voix blanche, selon la terminologie cinématographique – et les mots sont prononcés sur un ton récitatif. Le film présente un plan général d'un cours d'eau que l'on présume être la Loire et quelques arbres décharnés en avant-plan, sans âme qui vive ni trace de civilisation. Un travelling vers la gauche révèle que ce même paysage s'étend à perte de vue. Le contrepoint

<sup>21</sup> Le seul moment où l'on montre la protagoniste fermer brièvement les yeux est au plan 276.

entre texte et image indique non seulement une rupture entre mémoire encyclopédique et mémoire-souvenir, mais le fait que seul le point de vue de la narratrice est révélé. En ce sens que, malgré l'effort évident d'objectivité par la parole, la pensée, plus précisément l'image-souvenir représentée par l'image cinématographique ne peut être que subjective. L'image présente *sa* vision de Nevers, biaisée par ce qu'Elle y a vécu. Seule l'image donne accès à cette sensation de lieu vide, abandonné, où même les arbres sont dépouillés. Et puisque l'amant japonais ne peut voir cette image, il confirme ne pas être en mesure d'« imaginer Nevers » (p. 86).

Dans la partie correspondant à la reconstitution des événements intimes, la véracité de la narration n'est pas sujette à la discussion. Ce qui importe davantage, c'est la subjectivité du récit induite, à l'écran, par le regard. La quête du souvenir intime y est une recherche tout à fait personnelle, confirmée par la forme pronominale réfléchi même du verbe *se souvenir*<sup>22</sup>. La mémoire, précise Ricœur, a un caractère objectal : on se souvient de quelque chose ou de quelqu'un. À cette visée objectale de l'expérience s'ajoute « l'acte d'autodésignation du sujet » traduit par le pronom réfléchi, ce qui conduit à conclure qu'« en se souvenant de quelque chose, on se souvient de soi ». Afin de démontrer le caractère fondamentalement privé de la mémoire, Ricœur inventorie trois facteurs :

D'abord, la mémoire paraît bien être radicalement singulière : mes souvenirs ne sont pas les vôtres. On ne peut transférer les souvenirs de l'un dans la mémoire de l'autre. [...] Ensuite, dans la mémoire paraît résider le lien originel de la conscience avec le passé. [...] la mémoire est du passé et ce passé est celui de mes impressions ; en ce sens ce passé est mon passé. [Enfin,] c'est à la mémoire qu'est attaché le sens de l'orientation dans le passage du temps. (Ricœur, 2000, p. 115 et 116)

Par ailleurs, nous avons mentionné que, dans la mythologie grecque, le sommeil, en tant qu'interruption de la conscience, est souvent associé à la mort et, par extension, à l'oubli. Or, la protagoniste est présentée comme ayant presque toujours les yeux ouverts. C'est dire qu'Elle est toujours montrée dans un état de conscience, en d'autres termes, dans ce que l'on appelle *une présence à soi*. La connexion est nette entre les termes conscience, soi et mémoire. Les théories qui lient mémoire et présence à soi sont issues de la tradition du regard intérieur inaugurée par Augustin, poursuivie par Locke, Kant et Husserl.

<sup>22</sup> Le verbe a également une forme intransitive impersonnelle mais dans un registre littéraire.

En outre, on observe que certains raccords dans le film, et particulièrement dans la scène du « Café du Fleuve », se font par le regard, précisément grâce à l'axe du regard de la protagoniste. Ainsi en est-il au plan 272. Elle cesse de fixer son amant au moment où Elle repense à la douleur. Un tel mouvement n'est pas sans rappeler le réflexe neurophysiologique de tout être humain qui, métaphoriquement, cherche à « revoir l'ailleurs », à se détacher de la réalité du moment pour mieux sonder sa conscience – sa mémoire. On dit alors que le regard est porté vers l'intérieur. Du reste, la narration de la protagoniste est presque invariablement accompagnée d'une fuite du regard. Mais ce qui importe davantage dans le plan 272, c'est qu'Elle regarde vers le bas et que le plan suivant est un plan général cadré en plongée sur un homme allongé sur un quai, se tenant le ventre. L'axe du regard et le point de vue du plan suivant coïncident. Le raccord peut être mis en parallèle avec deux autres plans dans le film. Il faut revenir au plan 142 alors que, rappelons-le, on voyait en plongée la main d'un homme, puis Elle étendue sur le corps de ce dernier. Le second est le plan 313, cadré cette fois en contre-plongée, lorsqu'on la voit arriver en courant, d'abord joyeuse, en haut d'un escalier, puis consternée regardant en bas de l'escalier et voyant précisément l'homme agonisant. Dans la nappe Hiroshima, Elle adapte donc son regard selon le même angle, du haut vers le bas, qu'il avait dans la nappe Nevers. Un travelling en diagonal vers le bas poursuit cet axe comme un fil conducteur rappelant l'événement et imitant le mécanisme de la pensée en entraînant, par identification, le regard du spectateur : « l'orientation du regard de la prise de vues devient celle du regard du spectateur. Lorsqu'elle change, le spectateur change aussi de position, bien qu'il ne bouge pas de sa place. Il se meut intérieurement » (Balazs, 1977, p. 168).

Son regard est d'autant plus marquant qu'il persiste : si son mouvement directionnel est signifiant, son intensité l'est tout autant. Et la force de cette expression pénétrante se trouve par ailleurs dans la fixité. L'une des plus belles manifestations de cette expressivité concerne les plans 295 à 298. Le Japonais vient de lui demander de préciser « Combien de temps? » (p. 93) le chat, dont elle a tout juste fait mention, la regardait dans la cave. Après un travelling arrière sur son profil à lui, il y a une coupe franche sur un plan général de la cave à Nevers et le mouvement de la caméra s'arrête pendant 13 secondes sur le visage en gros plan de la protagoniste dont les yeux sont plus éclairés, alors qu'elle répond : « L'éternité » (p. 94). Puis, on voit un chat noir en plongée, dont les yeux perçants et éclairés aussi fixent l'objectif pendant 4 secondes (l'angle de la caméra indique que le chat est vu par la jeune

femme). Enfin, la caméra revient en gros plan sur ses yeux à Elle pendant 4 autres secondes. La parfaite immobilité de cette scène est accentuée par la durée dont Elle n'a toutefois plus conscience et qui traduit bel et bien une impression d'éternité. L'installation dans l'immobilité et le présent, excluant d'office tout mouvement vers le passé et l'avenir, met à l'abri de l'oubli, mais aussi de la mémoire. À ce moment de son récit, il semble qu'il lui soit tout aussi difficile de se souvenir de Nevers que de s'y soustraire. Les deux présents sont tellement entremêlés qu'il ne lui reste que quelques repères auditifs pour ne pas sombrer à nouveau dans la folie. Ainsi, Resnais met en place des éléments sonores pour favoriser le rappel du présent. Au coassement des grenouilles entendu lors des derniers plans succède une valse provenant d'un juke-box du Café du Fleuve. Cette musique et les bruits ambiants du café ancrent à nouveau la tension dans la nappe Hiroshima.

C'est après cet événement qu'Elle affirme être sortie de sa méchanceté. Il a été expliqué comment la main, dans la scène avec la bille de verre, avait guidé la réminiscence et annoncé la fin de son état léthargique. Par ailleurs, dans un langage familier, « les billes » représentent les yeux et l'expression « rouler des billes » signifie « regarder avec étonnement ». Ce faisant, le contact avec la chaleur de la petite agate est une métaphore de la réappropriation de sa faculté de regarder, de s'étonner à nouveau. Elle sort « de la méchanceté » – terme ici opposé à rationalité, non à gentillesse – parce qu'Elle peut enfin voir à nouveau une réalité cohérente et quitter Nevers. Dans la nappe Hiroshima, elle regarde le Japonais dans les yeux. Son regard est désormais complètement tourné vers l'extérieur.

### 1.3.3 La position des acteurs

Plusieurs choix dans la mise en scène, le cadrage, les mouvements de caméra et le montage jouent un rôle non négligeable dans la présentation de la remontée des souvenirs. Si les mains et le regard sont des indices importants qui permettent une progression de proche en proche, les corps des acteurs, et particulièrement la façon dont ils sont positionnés, sont également significatifs. Ainsi, au plan 268, qui marque le début du dialogue au Café du Fleuve, les acteurs sont placés de façon à ne laisser voir que le profil gauche du Japonais. En fait, ils sont assis à une petite table ronde, l'un en face de l'autre, Elle dans le champ gauche et Lui dans le champ droit, les deux visages liés par la joue droite en une lente caresse, de

sorte que celui de la protagoniste est entièrement masqué. Comment comprendre cette étrange et sensuelle disposition? Deux interprétations peuvent être retenues.

Premièrement, la scène produit un effet de fusion qui n'est pas sans rappeler l'amorce du film, la fameuse séquence des corps entrelacés. Cela donne l'illusion de deux corps n'ayant qu'un seul visage, qu'un seul esprit et, par extension, qu'une seule mémoire. Dans ce plan, il y a d'abord la matérialisation du désir d'une alliance parfaite entre deux êtres. Une union amoureuse, certes, mais aussi le désir d'une communion qui donnerait accès à la connaissance du passé de l'autre – à sa mémoire – favorisant la compréhension de cet autre, sans toutefois avoir une valeur explicative. Deleuze parle alors d'une mémoire-monde : « la femme attire dans [sa « région »] le Japonais volontaire et consentant [...] N'est-ce pas pour chacun une manière d'oublier sa propre mémoire, et de se faire une mémoire à deux, comme si la mémoire maintenant devenait monde et se détachait de leurs personnes? » (1985, p. 154) À cette remarque, nous apportons cependant une nuance : notre lecture a jusqu'ici démontré que la protagoniste est un personnage qui résiste au processus de remémoration. Attribuer à la protagoniste la fonction d'« attirer » nous semble inadéquat. Au contraire, n'est-ce pas plutôt l'amant japonais – par son corps d'abord, puis par ses questions – qui la pousse sans relâche? Le texte ici est explicite : lorsqu'Elle lui demande pourquoi Il a choisi Nevers parmi tous les événements de son passé, le Japonais lui répond :

- Lui : À 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. [...]  
 Lui : C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli... te perdre... et que j'ai risqué ne jamais te connaître. [...] que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore. (p. 80 et 81)

Deuxièmement, comme dans le cas des mains entrelacées, la disposition des visages souligne qu'entre Lui et Elle la distance est désormais nulle. De même qu'entre les nappes Hiroshima et Nevers, autrement dit, entre l'histoire d'amour d'aujourd'hui et celle d'autrefois. En toute logique, si la distance se trouve anéantie, tout déplacement devient inutile. Ce qui concrétise l'idée de déplacement *immobile* effectué entre les nappes grâce à la proximité des éléments, selon la théorie de l'image-temps de Deleuze (1985).

Par ailleurs, il semble légitime de se demander pourquoi, dans le contexte d'effort de rappel de la protagoniste, ce n'est pas son visage qui est montré. Selon l'analyse faite au chapitre précédent, c'est ce qui est caché (oublié) qui refait surface. Carlier affirme :

« Conduite comme un entretien psychanalytique, [cette] partie met à nu les dernières bribes du passé enfoui. » (1994, p. 12) Il précise cependant qu'il « ne s'agit là que d'un choix de présentation, qui rejoint aussi bien le récit tragique que le tout-venant des confidences orales » (1994, p. 36). Certes, l'amant Japonais, mis en avant-plan parce qu'il va s'employer à favoriser ce processus de remémoration – « mise en mouvement de la mémoire » (Didi-Huberman, 2001, p. 113) serait une expression fort appropriée –, le fait à la manière d'un psychanalyste. Nonobstant le fait que le « Japonais [qui] s'efface et incarne le rôle du premier amant » (Carlier, 1994, p. 12) contribue favorablement au retour du refoulé, sa position accentue l'effet de « retour en avant » qui sera davantage expliqué dans la partie sur le rapport au temps. En effet, l'amoureux d'aujourd'hui prenant la place de l'amoureux d'autrefois, et ce, tout en restant ancré physiquement dans le présent de la diégèse, montre bien que c'est le présent qui se substitue au passé, non le passé qui envahit le présent comme dans le cas de l'analepse traditionnelle. C'est donc, à notre avis, bien plus qu'une commodité de présentation.

Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'au plan 270 que l'on verra les deux visages de profil. La caméra s'est sensiblement rapprochée et l'on remarque qu'Elle est passée de l'ombre à la lumière, alors que son corps à Lui est beaucoup moins éclairé. Cette intensité lumineuse dualiste sera maintenue jusqu'au plan 327, tout comme la position des personnages. Ouvrons une courte parenthèse pour préciser que, tout au long du film, la protagoniste est habillée de blanc (vêtements de ville à Hiroshima, uniforme d'infirmière, chemise de nuit dans la chambre à Nevers, etc.), à l'exception des plans 285 et 287 qui correspondent aux plans où elle est dans la cave et où tout est sombre. En contraste, le Japonais porte la plupart du temps une veste foncée par dessus sa chemise blanche. Ce choix semble contribuer à intensifier la réverbération de la lumière projetée sur Elle, amplifiant visuellement l'importance qui est mise sur ce personnage en particulier et sur son point de vue. Le personnage féminin, voire sa conscience, est plus que mis en scène, il se trouve *mis en reflets*. On voit dans la lumière celle qui cherche tellement « à voir clair en Elle ».

Cela dit, la scène du Café du Fleuve se déroule pendant la nuit, mais dans une ville toujours animée. De sorte que le nocturne se rapporte plutôt au gris foncé qu'au noir profond. Didi-Huberman qualifie le gris de « puissance crépusculaire. Lorsque tombe l'obscurité, se lèvent les ombres, créatures de malaise. » (2001, p. 94) Le contraste entre lumière et grisaille

dont procède le film renseigne sur le travail du regard : pour voir clair en soi, il faut avant tout se soumettre aux ombres, à ce qui est devenu obscur ou, selon l'expression de Didi-Huberman, il s'agit de se laisser « prendre dans les rets de ses fantasmes » (2001, p. 110). La grisaille de la nuit serait en ce sens un auxiliaire de choix pour que surgisse la trace, pour que les fantômes réapparaissent au regard.<sup>23</sup> Pour sa part, Carlier insiste sur le fait que le « passé n'apparaît [...] pas comme un tout unique et décanté, mais comme une zone d'ombre où s'accumulent interrogations, hésitations, et ressassements » (1994, p. 7), Ainsi, accentuer l'effet lumineux sur le personnage féminin dans la nappe Hiroshima concourt, par contraste, à situer le souvenir dans une zone ombrée, région qui redeviendra visible grâce, entre autres, au gris de la nuit.

Il a été mentionné que l'homme est, la plupart du temps, en retrait dans l'espace par rapport à sa partenaire, placé dans un coin plus obscur. Bien que l'on distingue parfaitement les traits du personnage, et malgré que ce ne soit pas son ombre qui est projetée à l'écran, un rapprochement peut être fait avec le travail de Parmiggiani. L'une des œuvres de ce dernier, intitulée *Autoritratto* (1979), est en fait « l'impression sur toile d'une photographie prise par l'artiste de sa propre ombre sur un mur » (Didi-Huberman, 2001, p. 106). Or la silhouette est, contre toute attente, la résultante d'une capture de face plutôt que de profil et ainsi rendue difficilement identifiable. « Ce n'est pas l'ombre de n'importe qui, puisque c'est l'image d'un être singulier ; mais cette singularité est donnée comme inaccessible dans son impersonnalité même » (Didi-Huberman, 2001, p. 106). Dans le même ordre d'idée, il nous semble que le fait de placer le Japonais dans l'ombre dépersonnalise le personnage. Il en résulte la possibilité d'une indifférenciation entre l'amant d'aujourd'hui et celui d'autrefois qui, à l'instar de la prosopopée propre au texte, facilite la remémoration. En se fondant dans l'ombre, l'amant japonais permet de rendre visible le passé en tant qu'ombre.

D'autre part, on observe que, lors des passages se déroulant dans la nappe Nevers, Elle apparaît presque toujours dans le champ droit, donc à la place opposée à celle qu'elle

<sup>23</sup> À l'inverse, Didi-Huberman (2001) explique que, dans son poème intitulé *Les derniers*, Rilke, « voit dans les meubles d'une demeure au crépuscule la puissance des hantises qui, en même temps, efface les choses et fait lever les fantômes. » (p. 95) Or, il est un passage dans *HMA* dans lequel se produit exactement l'inverse. Il s'agit du plan où la protagoniste dit recommencer à voir les objets dans sa chambre. La scène, toute en lumière et en blancheur, symbolise son retour à la réalité, son échappée de la « grisaille pathologique » ainsi que sa constatation du travail de l'oubli. D'ailleurs, sa démarche et la manière qu'a sa main de tâter les choses rappellent le comportement d'une personne aveuglée, c'est-à-dire quelqu'un dont la vue est soudainement éblouie par trop de lumière. En symétrie avec le phénomène énoncé par Rilke, le jour, à l'inverse du crépuscule, fait s'effacer les fantômes au profit des objets.

occupe dans la nappe Hiroshima. Cette disposition crée un effet de miroir, comme si Elle voyait son propre reflet, comme si Elle s'adressait à elle-même quand Elle s'adresse à Lui, puisqu'Il est assis dans le champ droit. Le passage d'une nappe à l'autre est donc doublé d'un rapport spéculaire. Ce n'est qu'au plan 327 qu'il y a inversion des positions. À sa demande, Elle vient de lui apprendre qu'« il n'y a que [Lui] qui sache. [Lui] seulement. » (p. 103) Il se lève précipitamment, entraînant sa compagne à en faire autant, et la prend dans ses bras tout en effectuant un demi-tour. Ils se retrouvent à nouveau joue contre joue, le visage de l'homme dorénavant dans le champ gauche éclairé, occultant celui de la femme. Par ce simple mouvement des corps, un lien est tissé avec le plan 268 : c'est l'indice de la complétion de l'acte de remémoration. À présent, Il connaît l'histoire de Nevers, Il a eu accès à la mémoire de la protagoniste, de même qu'à son oubli. Ils se rassoyent, reprenant leurs positions initiales, à ceci près qu'Il est désormais lui aussi dans la lumière.

#### 1.4 Le rapport au temps

*Dans la mesure où la mémoire est le présent du passé,  
ce qui est dit du temps et de son rapport à l'intériorité  
peut aisément se reporter sur la mémoire.*  
(Ricœur, 2000, p. 121)

La lecture d'*HMA* a jusqu'ici été faite en mettant en lumière la représentation d'une intériorité. En abordant la question de la représentation du temps dans l'œuvre filmique, l'analyse va maintenant porter sur la représentation d'une expérience intime du temps. Il s'agit d'un rapport au temps qui, dans une volonté de représenter les mécanismes de la pensée et surtout de la mémoire, met en déroute toute chronologie, glissant de proche en proche – de même qu'une image en appelle une autre – et avançant plutôt en boucles (Leperchey, 2000) que de façon linéaire.

##### 1.4.1 L'absence de flash-back

Dans la séquence « Amour et mort à Nevers », constituée des plans 222 à 254, on remarque un décalage dans la durée entre les matérialités filmique et textuelle, puisqu'il a fallu 32 plans comptabilisant 3 minutes 55 secondes pour « illustrer » 5 répliques. En fait, on observe que ces dernières sont concentrées dans certains plans entrecoupés de longs silences. La scène débute en après-midi, dans un lit à Hiroshima, « après l'amour [alors que] du temps

a passé. » (p. 78) Le premier plan est introduit par un fondu-enchaîné et dure 23 secondes pendant lesquelles l'homme pose une question affirmative à laquelle Elle répond par la négative : « Il était Français, l'homme que tu as aimé pendant la guerre? / Non... il n'était pas Français. » (p. 78). La particularité de cette interrogation de l'amant japonais tient à son caractère inopiné. En effet, on ne saisit pas d'où elle provient, car nul indice verbal ne l'a auparavant suscitée. En ce sens, la question est à rapprocher du plan 142, c'est-à-dire le plan rapide sur la main et le corps de l'homme allemand qui a tant surpris le spectateur. Par ailleurs, tout comme la main du Japonais a servi à déclencher la première réminiscence, c'est maintenant sa voix qui amorce le rappel, sur le thème de l'amour cette fois.

Ainsi, les prochains plans montrent en alternance des images du présent à Hiroshima et des images vécues autrefois à Nevers. Il est à noter que, dans cette scène seulement, le passage entre les nappes Hiroshima et Nevers se fait par des raccords francs, alors que le « retour » de Nevers à Hiroshima est invariablement ponctué par un fondu-enchaîné. Martin explique que les principaux « procédés techniques d'introduction du flash-back sont [généralement] : le travelling avant [...] et le fondu-enchaîné, qui constitue matériellement et donc suggère psychologiquement une sorte de fusion entre deux plans de réalité, comme si le passé envahissait peu à peu le présent de la conscience en y devenant présent à son tour » (1977, p. 266). Quelques décennies plus tôt, Balazs parlait déjà du fondu comme d'un « jeu du diaphragme [qui] détache l'image de l'espace naturel et de la durée naturelle, c'est pourquoi *elle ne fait pas l'effet de quelque chose de vu, mais de quelque chose de pensé*. Lorsque les images du souvenir ou des visions "surgissent" dans le film, on utilise généralement l'ouverture et la fermeture en fondu » (Balazs, 1977, p. 171).

Or, dans *HMA*, il n'y a pas de fondu en ouverture. Les coupes franches des plans Hiroshima-Nevers produisent l'effet d'une rupture brutale, du surgissement d'une image, d'un insert impossible à dater sur le coup. La coupe franche « est alors comparable à l'asyn-dète des textes écrits : l'omission délibérée de tout terme adversatif opère la suractivation d'un contraste » (Gardies, 1992, p. 112). Le choix syntaxique de Resnais semble illustrer, entre autres, l'instantanéité et le choc produit par l'image qui s'impose à la conscience.

Cela posé, qu'en est-il du choix des fondus-enchaînés en fermeture et quels en sont les effets? Martin définit le fondu-enchaîné comme un procédé technique de transition qui « consiste en la substitution d'un plan à un autre par surimpression momentanée d'une image

qui apparaît sur la précédente qui s'évanouit. [Il vise à] signifier un écoulement du temps en faisant se remplacer graduellement deux aspects temporellement différents d'un même personnage ou d'un même objet » (1977, p. 97). Concrètement, cela signifie que le retour à la nappe de présent est délibérément plus progressif, voire plus difficile, comme l'on s'extrait lentement d'une rêverie éveillée dans laquelle on s'était quelque peu oublié. L'opposition des verbes « apparaître » et « s'évanouir » est fort signifiante et permet de saisir l'effet produit par les choix syntaxiques du réalisateur. Le passage vers la nappe Nevers marque une apparition nette et soudaine, alors que la transition vers la nappe Hiroshima manifeste un retour à la réalité présente tout en atténuation.

De plus, « la présence des fondus-enchaînés produit des superpositions intéressantes » (Leutrat, 1994, p. 48). Par exemple, au plan 224, le soldat allemand disparaît, littéralement comme un spectre, entre le Japonais et la Française, puis au plan 232, « la rencontre du soldat allemand et de la jeune Française se produit sur son visage à elle » (Leutrat, 1994, p. 48). Comme l'explique Balazs, « si l'image saute d'un visage à l'autre, d'un objet à l'autre, c'est une simple succession, mais si elle se fond dans un enchaîné, nous croyons que ces êtres, ces choses ont quelque chose à voir l'un avec l'autre, et si leurs images se pénètrent l'une l'autre, il nous semble alors que c'est un symbole de la liaison intime de leur être, de leur sens » (Balazs, 1977, p. 175). Ainsi, ces effets visuels inhérents au montage accentuent encore les impressions d'enchevêtrement des deux histoires d'amour impossibles, d'une fusion du temps et d'une abolition de l'espace.

En termes deleuziens, il s'agit d'une coexistence des nappes Nevers et Hiroshima. À cette étape du film, le glissement vers Nevers, c'est-à-dire vers la nappe de passé, est exécuté brusquement, alors que celui vers Hiroshima, la nappe de présent, s'effectue plus progressivement. Ce qui ne sera plus le cas dans les scènes suivantes, puisque le passage d'une nappe à l'autre se fera en alternance, par coupures franches. Par exemple, dans la séquence « Au Café du Fleuve », composée des plans 267 à 337, qui constitue, somme toute, l'ensemble le plus long (71 plans en 19'41'') et le plus dense. La scène propose en quelque sorte un huis clos, dans un *tea-room* à Hiroshima appelé Le Café du Fleuve, mais consiste en une alternance constante de plans d'Hiroshima et de Nevers. L'un des éléments qui la distinguent de la scène « Première réminiscence » est l'utilisation systématique de raccords francs entre les plans des deux villes, des deux temporalités, des deux histoires, créant

l'illusion d'une abolition des frontières spatiale et temporelle. Ce procédé a pour conséquence d'« invers[er] nos repères et [de] brouill[er] nos certitudes » (Carlier, 1994, p. 53), comme le sont ceux de la protagoniste. En outre, il produit l'effet de rabattement d'une nappe sur l'autre imitant le processus mental de remémoration et, enfin, donne à voir une présentation directe du temps.

Il s'agit d'un élément stylistique fondamental du film qui permet à Resnais de concrétiser son projet de subvertir l'idée du temps au cinéma et de faire perdre son sens au procédé traditionnel du flash-back : « Dans *Hiroshima*, il n'y a pas une seconde de flash-back » (Resnais, 1968). Le cinéaste raconte avoir demandé à Marguerite Duras d'écrire un scénario « où le passé ne serait pas exprimé par de véritables flash-back, mais se trouverait pratiquement présent tout au long » (Leutrat, 1994, p. 84).

En fait, les critiques s'entendent pour dire qu'il n'y a pas de retours en arrière dans *HMA*. Deleuze (1985) explique que l'image-temps se démarque de l'image-mouvement du cinéma traditionnel entre autres par le fait qu'elle rompt avec la linéarité du récit. Dans sa définition du flash-back, Deleuze précise justement que ce procédé qui agit « comme un écriteau : "attention! souvenir" [...] ne fait qu'assurer la progression d'une narration linéaire » (1985, p. 67). Or, comme il a jusqu'ici été démontré que la structure de l'œuvre est caractérisée par la fragmentation, cela explique que Resnais n'ait pas opté pour le procédé du flash-back. Deleuze lance le terme « feeds-back » (1985, p. 348) alors que d'autres commentateurs, comme Carlier (1994), Pingaud (1962), Leutrat (1994), proposent que le film serait plutôt un immense « retour en avant ». C'est une hypothèse pour le moins antinomique qu'il s'agit pourtant d'explorer, puisqu'elle est étroitement liée à la dialectique de la mémoire et de l'oubli, et à laquelle nous ajouterons l'idée d'une représentation du temps évoluant selon un modèle hélicoïdale, à savoir que le mouvement circulaire effectue également une progression vers l'avant.

#### 1.4.2 L'image-temps

Pour aborder la question du temps de l'image, nous reviendrons sur la théorie de l'image-temps de Deleuze (1985) ainsi que sur l'étude topologique des films de Resnais par Leperchey (2000), lesquelles s'appuient sur une conception bergsonienne de la mémoire, en particulier à partir d'une distinction entre mémoire-habitude et mémoire-souvenir. Dans

*Matière et mémoire* (1990), Bergson illustre sa thèse par l'image d'un cône inversé dans lequel la base représente la mémoire-souvenir immobile, c'est-à-dire « la totalité des souvenirs accumulés dans la mémoire » (Bergson, 1990, p. 139), alors que le sommet figure le présent (la mémoire-habitude). Cette dernière serait une « pointe mobile insérée par [l'autre] dans le plan mouvant de l'expérience » (Bergson, 1990, p. 169). Leperchey précise que pour Bergson « le corps est un lieu de passage [...] qui vient actualiser, au contact du présent, les souvenirs purs dans des images-souvenirs » (2000, p. 73). Pour sa part, Deleuze évoque la base du cône inversé en termes de « pointe de présent » (1985, p. 132) à laquelle sont opposées des nappes de passé, à savoir des régions qui « ne se succèdent que du point de vue des anciens présents qui marquèrent la limite de chacune. Elles coexistent au contraire du point de vue de l'actuel présent qui représente chaque fois leur limite commune ou la plus contractée d'entre elles. » (1985, p. 130) Ainsi, la succession n'importe-t-elle plus puisque toutes les nappes de passé, par glissement, sont reliées au présent. Enfin, le schéma expliqué ainsi donne à saisir que la « mémoire n'est pas en nous, c'est nous qui nous mouvons dans une mémoire-être, dans une mémoire-monde » (1985, p. 129).

Dans *HMA*, l'image participe justement de la coexistence de plusieurs temps. Elle vient ainsi remettre en question l'idée selon laquelle l'image cinématographique serait toujours au présent, puisqu'elle parvient à faire coexister en elle le passé de même que le futur. Deleuze précise qu'il « n'y a pas de présent qui ne soit hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir. [...] Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente [...] d'atteindre à la présentation directe du temps » (1985, p. 54 et 55). En d'autres termes, Deleuze parle d'un passé qui n'est pas saisi par rapport au présent en fonction duquel il est passé, mais qui est saisi par rapport au présent qu'il a été – ce qui correspond effectivement à l'image-souvenir de Bergson qui « est une image actualisée ou en voie d'actualisation » (Deleuze, 1985, p. 75). Ainsi, il n'est plus question d'une succession des temps, mais plutôt d'une simultanéité d'un présent du passé, d'un présent du présent et d'un présent du futur. Dans l'image-temps, il n'y a plus de prolongement de l'image dans l'action par des coupures rationnelles qui la rapprocherait du schème narratif plus classique de la succession des événements, mais des réenchaînements, c'est-à-dire « un mode d'enchaînement original et spécifique ou plutôt une liaison spécifique entre images désenchaînées » (Deleuze, 1985, p. 362). Ainsi, la fragmentation dont il a été question au

sujet du film de Resnais est-elle intimement liée à cette présentation directe du temps, par laquelle les « continuums ou strates ne cessent de se fragmenter, en même temps qu'ils se remanient, d'un âge à l'autre » (Deleuze, 1985, p. 157). En ce qui concerne la narration, il va sans dire qu'elle n'est pas du tout abolie, mais qu'elle prend une toute autre valeur, à savoir celle d'une représentation mentale plus descriptive et perceptuelle qu'explicative.

Cet effet de fragmentation, ou discontinuité, est généré par l'interaction entre les différentes nappes, à savoir, puisqu'il est question de temporalité, des nappes de passé et de ce que Deleuze a appelé « pointe de présent ». Dans *HMA*, les continuums formés par Hiroshima et Nevers constituent aussi deux régions temporelles, Nevers correspondant bien entendu à la nappe de passé qui est « travaillée par la pointe de présent » (Leperchey, 2000, p. 76) Hiroshima. Il s'agit donc d'une exploration interne du temps selon laquelle on passe d'un continuum à un autre, on saute dans une région du passé choisie, quitte à revenir au présent pour faire un autre saut dans une autre région du passé. Plus précisément, il y a une « description continue des nappes de passé par la pointe de présent qui propose des réinterprétations constantes du passé, qui à leur tour créent de nouvelles relations entre ces régions du passé » (Leperchey, 2000, p. 77). Concrètement, l'exemple de la main dans la séquence « Première réminiscence » peut être repris ainsi : la main de l'amant japonais réfère à la pointe de présent qui, à maintes reprises dans d'autres séquences du film, génèrent des nappes de passé, tout en revenant chaque fois à la pointe de présent. Or, on le constate, il ne s'agit pas d'un simple aller-retour entre les nappes, puisque chaque fois l'on avance dans l'interprétation.

En fait, « ces répétitions des éléments, qui marquent, dans leurs déplacements, la transformation des nappes de passé, créent aussi [...] comme un éternel retour qui empêcherait le temps d'avancer » (Leperchey, 2000, p. 79). Avec l'image-temps, le temps n'est plus exactement mouvement, mais la « promotion du mouvement aberrant » (Deleuze, 1985, p. 53), c'est-à-dire un mouvement privé de centre. La reprise du même élément – comme la main – crée effectivement un effet de boucle tout en effectuant tout de même un déplacement, puisqu'on ne revient « jamais exactement au point de départ » (Leperchey, 2000, p. 82). C'est pourquoi Leperchey parle plus volontiers d'une forme hélicoïdale pour traduire cette structure due à cette « progression au sein d'un système de boucles » (Leperchey, 2000, p. 85). C'est la raison pour laquelle plusieurs commentateurs ont évoqué

un « retour en avant » : dans *HMA*, « on assiste effectivement à une fuite en avant, où les choses ne sont comprises que par retour » (Leperchey, 2000, p. 89). La démonstration est faite que l'image cinématographique d'*HMA* est bel et bien image-temps telle que définie par Deleuze (1985). Et cette image-temps en tant que représentation intime du temps, d'un devenir mémoire, place définitivement l'image, autrement dit la matérialité filmique, du côté de la mémoire.

En ce qui a trait à la cohérence diégétique, Ropars-Wuilleumier précise que, malgré la présentation elliptique et tout en failles du récit, la logique référentielle est maintenue. « Seulement cette trame n'apparaît que sous forme de traces, tout vient après que tout se soit passé ; si l'aventure est repérable, elle est aussi insaisissable, parce qu'absente » (1974, p. 31).

#### 1.5 La notion de trace : la représentation de l'absence

La solitude de la protagoniste est métaphore de l'absence de l'être aimé. On la sait isolée, bien sûr, puisqu'on l'enferme dans sa chambre et dans la cave, la faisant passer pour morte. Pourtant, il semble que ce dont Elle souffre le plus, c'est de la disparition de son premier amour. Ainsi, la douleur liée au repli sur soi, correspondant à un enfermement psychique, s'avère supérieure à celle qui est associée à l'emprisonnement physique. Le texte réfère fréquemment à l'Allemand lorsqu'Elle est dans la cave, indications explicites sur la pensée de la jeune femme « trop occupée à souffrir » (p. 96) de la mort de son amant pour se préoccuper de quoi que ce soit d'autre : « Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom. » (p. 90). En ce qui concerne la matérialité filmique, l'état replié et obsessif est traduit par l'image cinématographique qui représente l'exiguïté des lieux, le peu de lumière qui y pénètre et la solitude par l'absence, alors que le rythme inhérent au montage évoque l'immobilité et l'impression d'éternité (plans 285 à 287).

Bien que le cinéma, comme la photographie, de par sa qualité d'empreinte fasse voir ce qui n'est plus, montrer l'absence en tant que néant ne peut s'effectuer que par le recours à la métaphore. Dans *HMA*, Resnais relève ce défi en présentant l'espace vidé de la substance corporelle, autrement dit l'espace vide créé par la disparition du corps. Ce procédé n'est pas sans rappeler l'ensemble intitulé *Delocazione* de Parmiggiani, processus qui consiste à montrer l'absence de l'objet grâce à son empreinte laissée en négatif par la poussière, la

fumée ou la cendre. De sorte que l'absence évoque paradoxalement l'ancienne présence de l'objet. Citons le plan 287 qui est un plan général en légère contre-plongée sur la protagoniste étendue sur le dos, sur le lit de sa chambre. Malgré qu'il s'agisse d'un lit à une place, elle est étendue à gauche (en fait, dans le champ droit, maintenant sa *condition de reflet*), laissant à sa droite un espace pouvant accueillir un autre corps. Il y a une impression de « place qui vient d'être libérée », accentuée par le froissement des draps – le tissu *habillant* généralement les spectres est ici à l'horizontale mais modulé de sorte à façonner en creux une empreinte –, sa main qui caresse l'étoffe, son regard fixé sur cette étendue vide à la dimension humaine, ainsi que son commentaire hors champ : « Je n'en peux plus d'avoir envie de toi. » (p. 91). De même, dans les plans de Nevers, le fait de ne pas cadrer le personnage au centre mais dans le champ droit, comme nous l'avons mentionné, peut aussi être représentatif de cette absence : la place, dans le champ gauche, est vacante. La jeune femme est seule, néanmoins elle n'occupe pas tout l'espace ; de sorte que sa présence suffit à suggérer l'absence. De tels procédés font allusion à la solitude, à l'absence du disparu, en tant que trace impalpable sans pourtant être entièrement effacée. Le souvenir du premier amour est toujours vivant dans l'esprit de la protagoniste, il a été réactualisé, et c'est de cela que témoigne l'image.

Il a été mentionné plus tôt que l'image cinématographique se heurtait à l'impossibilité de *représenter* l'oubli puisque celui-ci se caractérise par un effacement de la trace. Pourtant, l'analyse du film nous incite à penser qu'un certain traitement de l'image, au contraire, parvient à exprimer par l'absence ce que nous avons appelé « un tel état vidé de sa substance ». Après les exemples appartenant à la partie intime de l'histoire qui viennent d'être énumérés, l'analyse va se poursuivre mais en allant puiser à la partie dite historique de l'œuvre. Et c'est principalement à partir de la toute première scène du film, intitulée « Les corps encendrés », que l'analyse s'élaborera.

## 2. La reconstitution historique

### 2.1 Une mémoire poussiéreuse

La séquence intitulée « Les corps encendrés » marque le pont entre les deux dimensions que sont la mémoire intime et la reconstitution historique. Elle suit sans transition apparente l'image du générique et peut elle aussi apparaître comme une énigme. Resnais

explique que « le début n'est pas seulement une représentation du couple, c'est une image poétique. Et la cendre sur les corps, ça ne se réfère à aucune réalité anecdotique, c'est une pensée » (Resnais, *Esprit*, juin 1960). L'image est donc métaphore et, si elle évoque les retombées après l'explosion atomique, elle ouvre sur un registre d'interprétations fort diversifié. En fait, elle donne à voir une pensée au sein de laquelle s'élabore la dialectique même de la mémoire et de l'oubli.

La cendre ou la poussière rappelle lointainement celle dans laquelle est inscrit le nom des impies qui « oublient le Dieu d'Israël et le pacte mnésique conclu avec lui » (Weinrich, 1999, p. 234). Weinrich remarque avec justesse que « l'inscription dont il est ici question n'a donc pas pour but le souvenir mais l'oubli » (Weinrich, 1999, p. 234). Dans cette séquence d'*HMA*, les corps recouverts de poussière se voient, ainsi ensevelis, offerts à l'oubli. Les personnages anonymes – ils ne sont ni nommés ni autrement introduits et l'on ne voit pas leur visage – sont d'ores et déjà des oubliés de l'histoire. Toujours dans un registre biblique, la poussière est la matière de l'inexistence : né poussière tu redeviendras poussière.

En puisant dans l'œuvre de Borges, on trouve la figure du sablier liée à l'oubli, dont le sable non seulement concrétise, en s'écoulant, le passage du temps, mais s'apparente à la « cendre dont est fait l'oubli » (Borges, 1993, p. 315), ainsi qu'à la poussière en laquelle le grand alchimiste quasi baroque d'un autre poème borgésien transforme finalement toute chose terrestre « en poussière, en personne, en rien, en oubli » (Weinrich, 1999, p. 289). L'idée selon laquelle les corps enlacés du début d'*HMA* seraient enfermés dans un sablier géant est intéressante, car elle met en lumière le paradoxe entre le temps qui s'écoule sur eux, conviant inexorablement l'oubli, et le présent immuable rendu par leur étreinte qui au contraire les place, pour ainsi dire, dans une mémoire perpétuelle. Pourtant, dans les deux cas, ces corps sont prisonniers du temps et destinés à l'oubli ; à être oubliés, c'est-à-dire à être faits de poussière et à ne devenir plus personne au regard de l'histoire, eux qui ne sont pas nommés.

Paradoxalement, la poussière lumineuse, en se déposant sur les formes corporelles, en accentue les courbes et les offre ainsi davantage au regard du spectateur. Ici encore, deux lectures sont possibles. Dans un premier temps, nous savons que, depuis l'Antiquité, la mémoire est étroitement associée à la lumière. De ce fait, une telle mise en relief, grâce, entre autres, à l'éclairage, traduit l'intention de montrer les corps en pleine mémoire. Cependant, et

cela constitue la seconde lecture possible, partant de l'intensité de cette spectralité, nous pouvons emprunter à Didi-Huberman et affirmer que *HMA* est elle aussi une création qui « commence [...] sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence » (Didi-Huberman, 2001, p. 9). Rappelons que c'est dans cet esprit de destruction productive d'art que Didi-Huberman s'est intéressé à la série d'œuvres de Claudio Parmiggiani intitulée *Delocazione*<sup>24</sup>, en s'interrogeant, entre autres, sur le temps et la mémoire. *Génie du non-lieu – air, poussière, empreinte, hantise* (2001) peut nous aider à saisir la part insaisissable de cette image fantomatique, tout comme celle du lieu, voire la nappe, Hiroshima qui ne se laisse désormais plus appréhender que par les traces subsistantes.

Les personnages, qui au début ne sont que des corps sans visages, sont eux-mêmes introduits comme des survivants. S'ils ont échappé à la destruction, ils n'en sont pas moins meurtris, *ruinés*. Et pour matérialiser davantage le parallèle établi avec les ruines, l'image des corps enlacés surgit, en alternance, et sans élément de raccord apparent, avec les images des vestiges exposés au musée et des décombres du lieu détruit et archivé. Il y a, ici, un entrelacement de l'expérience intime et du temps historique. En outre, le rapprochement agit sur la proximité : le bombardement date de dix ans<sup>25</sup>, mais la brûlure demeure. À preuve, cette poussière d'atome qui persiste à tomber sur les amants d'aujourd'hui. L'insistance sur la persévérance de l'effet dévastateur rappelle sans conteste qu'être rescapé, à Hiroshima, est un état permanent. La pluie de cendres qui volettent et tombent occupe l'air tout en prenant possession du lieu, des corps et, conséquemment, des esprits. « Quelqu'un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose "sa présence", manière de dire la menace psychique que son absence fait peser. Manière de dire que la survivance (le reste impersonnel, les cendres de la brûlure) menace directement les survivants eux-mêmes. » (Didi-Huberman, 2001, p. 123) Pourtant, être survivant à Hiroshima signifie-t-il posséder une mémoire de l'événement ou n'être plus qu'une trace, elle-même sur le point d'être ensevelie, de ce qui a disparu?

<sup>24</sup> Le terme italien signifie *délocalisation* et convient à l'idée de transformation de la ville d'Hiroshima. En effet, non seulement la cité a-t-elle dû être reconstruite, mais elle a été l'objet d'un déplacement, puisque l'ancien centre-ville est désormais le lieu tout entier de la commémoration.

<sup>25</sup> Celui-ci s'inscrit dans la commémoration du dixième anniversaire.

De même la permanence caractérise-t-elle la *grisaille du paysage*, teinte évoluant du blanc au noir d'autant mieux rendue que le film est tourné en noir et blanc. Certes, plusieurs conditions d'ordre économique ont influencé cette décision avant tout technique. Pourtant, ce qui à l'origine était considéré comme une contrainte aura finalement contribué à enrichir la dimension esthétique du film. Resnais a su exploiter les nuances autant que les contrastes, faisant d'*HMA* non seulement le symbole d'un lieu en cendres, ankylosé par le(s) deuil(s), pour paraphraser Didi-Huberman, mais le reflet d'un site lumineux, irradié en somme. Le gris, couleur de la poussière, serait en outre « la *couleur matérielle* par excellence, la couleur de toutes les choses réunies ou, plutôt, réduites ensemble par le grand travail de la pulvérisation physique<sup>26</sup> » (Didi-Huberman, 2001, p. 77).

Ainsi, l'analyse de ce plan révèle que l'image des corps encendrés contient effectivement en elle-même la dialectique de la mémoire et de l'oubli. La question qui s'impose alors est de savoir si, en définitive, elle opte davantage pour l'une ou l'autre ; si cette amorce porte déjà en elle une telle détermination. Certes, les références à l'oubli sont nombreuses et plusieurs critiques ont vu dans cette scène d'ensevelissement une métaphore de l'oubli. À la lumière de nos recherches, cela semble moins simple qu'il n'y paraît. Ce qui demeure, en fait, c'est une *mémoire poussiéreuse*, selon l'expression de Didi-Huberman (2001). Une mémoire faite d'une poussière qui met en relief la matière en s'y déposant, qui en accentue les contours une fois l'espace occupé par la matière libérée, ou qui particularise (donne à voir) l'air en demeurant en suspens. Définie de la sorte, la poussière – ou cendre –, plus qu'un emblème de la destruction, est ce qui permet de percevoir ce qui reste, et par conséquent, de se rappeler. Comme l'explique l'auteur, les cendres d'Auschwitz comme celles d'Hiroshima en composent les vestiges transmis par les images d'archives, devant lesquelles il est devenu impossible d'affirmer qu'*il n'y a plus rien*. Cette survivance particulière, de même que celle des images, constitue le sol de nos hantises présentes.

Plus loin dans le film (plan 128), il est une empreinte sur un pont intéressante à mettre en corrélation avec celle d'une échelle photographiée dans les décombres d'Hiroshima ayant inspiré le travail artistique de Parmiggiani. Dans les deux cas, il ne s'agit que de *l'ombre survivante* d'un objet disparu. Une « *forme-cendre* d'un objet détruit par le feu, [qui] se situe à la frontière exacte de deux états de choses extrêmes : d'un côté, l'éclair gigantesque

---

<sup>26</sup> L'auteur fait ici référence aux propos de Bachelard.

faisant exploser tout le ciel, et de l'autre, la grisaille gigantesque faisant étouffer toute la terre. Fil fragile tendu entre le règne du feu et celui de la cendre » (Didi-Huberman, 2001, p. 24). Ce passage d'un contraste à l'autre n'est pas sans rappeler le jeu entre ombre et lumière caractéristique de l'image cinématographique, image qui, de surcroît, « mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet état de *survivance* qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui [...] mettent du dedans notre mémoire en mouvement. L'image serait à penser comme une *endre vivante* ». (Didi-Huberman, 2001, p. 16)

Ainsi, la cendre s'inscrit-elle à même la définition de l'image, c'est-à-dire à même la matérialité filmique d'*HMA*. De ce point de vue, il semble qu'une réflexion sur le médium est amorcée à l'intérieur même du film. Il s'agit d'une méditation sur le statut de l'image en tant que représentation de l'absence (ou manifestation de l'absence), à l'égal d'une trace mnésique, sur ses limites à servir la mémoire, en tant que trace documentaire, et sur sa durabilité. Autrement dit, la désintégration atomique<sup>27</sup> d'Hiroshima qui était, à l'origine, l'objet principal du film documentaire est devenue le point de départ d'une réflexion sur l'empreinte, cette présence de ce qui a été, pour paraphraser le célèbre « ça a été » de Barthes, et sur sa fragilité. Si la poussière est « tenace et aérienne, impossible à supprimer complètement, envahissante jusqu'à l'angoisse » (Didi-Huberman, 2001, p. 55), la matière dont se compose l'image photographique et cinématographique, tous supports confondus, est au contraire condamnée à l'anéantissement. Ce qui sauvera peut-être l'image – et avec elle la mémoire –, une fois qu'elle sera elle-même devenue poussière, c'est l'empreinte psychique *angoissante* qui se sera imprimée dans l'esprit de ceux qui l'auront vue.

Au demeurant, pour les contemporains d'Hiroshima, pour ceux qui, comme la protagoniste, ont « vu les actualités. [...] Du premier jour. Du deuxième jour. Du troisième jour. » (p. 27), nul doute que la cendre aura marqué leur conscience, que la poussière sera devenue une sorte de *porte-empreinte* des hantises modernes.

---

<sup>27</sup> L'explosion de la bombe H n'étant pas représentée dans *HMA*, la présence de celle-ci est rendue par la figure de la métaphore dite *in absentia*.

## 2.2 La mémoire archivée

S'il est incontestable qu'*HMA* est une œuvre de fiction, certaines images cinématographiques et photographiques ont cependant une valeur d'archives. Qui plus est, la protagoniste est elle-même une actrice qui participe, à Hiroshima, au tournage d'un film sur la paix. D'ailleurs, certaines séquences insistent sur la présence d'un film dans le film, en laissant apparaître à l'écran les caméras et les artisans techniques qui sont autant d'indices sur la construction d'un film, éléments explicites d'une mise en abyme.

Le projet initial du film se présentait sous la forme d'un documentaire sur les dangers que représente la bombe atomique et ne devait pas durer plus de 45 minutes. Il s'agissait donc de réaliser un court-métrage dans lequel il devait y avoir un élément japonais et un élément français. Après plusieurs tentatives, errances et même une déclaration de forfait, c'est grâce à une série de hasards qu'Alain Resnais prend rendez-vous avec Marguerite Duras. Selon les propos du réalisateur, pendant cette rencontre :

la conversation a tourné autour des raisons pour lesquelles je ne faisais pas un film sur le péril atomique et la bombe atomique et pourquoi on ne pouvait pas le faire. [Je lui dis] au cours de la conversation notre planète et notre conversation sont survolées par [...] ces bombes atomiques. Cependant nous n'avons pas changé tellement notre comportement. Nous sommes là à boire de la bière ou du thé et vivons de la même manière. Au fond, c'est peut-être ça le film. Faire une histoire d'amour avec la bombe atomique en arrière-plan, comme une espèce de paysage.<sup>28</sup>

Au-delà du fait que Resnais ait sans doute désiré se démarquer de ses contemporains à une période où l'on pressentait déjà un certain abus de la commémoration, comme l'exprime Nora dans *Lieux de mémoire* (in Ricœur, 2000, p. 110), le projet d'un court-métrage documentaire sur la bombe atomique est devenu un long-métrage de fiction dans lequel la part documentaire est non seulement réduite, mais, selon notre lecture, remise en question. Les séquences correspondant aux plans 6 à 118 s'apparentent à une reconstitution historique, mais dans la mesure où les procédés utilisés s'emploient à en montrer les limites. En effet, si Resnais a considéré l'idée énoncée par Duras de produire « une espèce de faux documentaire » (p. 12), il s'est effectivement éloigné de ce genre cinématographique qui lui

<sup>28</sup> Ces paroles sont extraites d'une interview de Resnais présentée sur le cédérom du film. Aucune date n'est précisée. Au cours de ce même entretien, le réalisateur exprime clairement l'inutilité de faire un autre documentaire sur la bombe atomique à Hiroshima alors qu'il en existe d'excellents. Il a même proposé aux producteurs d'investir plutôt dans la diffusion en Europe des documentaires japonais déjà réalisés.

était alors familier. Cela se manifeste, entre autres choses, dans le traitement de la voix hors champ et celui du regard exprimé par les mouvements de caméra : une voix au ton récitatif plutôt que commentateur et explicatif ; un montage éclaté ainsi qu'un regard subjectif et dérivé, à partir d'une mémoire archivée, pour dé-montrer l'impossibilité de montrer ce qui est arrivé à Hiroshima – ce qui constitue le pendant du dessein de Duras « de parler de l'impossibilité de parler d'Hiroshima » (p. 10). La distance que Resnais prend par rapport au documentaire peut être reconnue comme une réinvention de ce genre. En ce sens, il semblerait plus juste d'observer ces séquences comme la réalisation d'une *fausse fiction* plutôt que d'un faux documentaire, et ce, malgré que l'image d'archives soit ici aussi à appréhender comme une image mentale.

### 2.2.1 Le traitement de la voix : une impossible objectivité

La voix hors champ, en anglais voix *off*, est un procédé cinématographique narratif qui consiste à faire intervenir la voix d'un personnage visuellement absent de la scène ou celle d'un narrateur omniscient. On dit qu'elle se distingue de la voix intérieure qui, elle, représente les pensées d'un personnage. Ainsi, elle assure la fonction d'un commentaire qui peut advenir soit en soutien à ce qui est montré dans un but explicatif, soit en contrepoint, c'est-à-dire pour lui donner un sens différent. La voix hors champ est souvent utilisée dans les documentaires, car, grâce à son aspect désincarné, sa fonction de commentaire peut engendrer un effet d'objectivité. Si, plus souvent qu'autrement, c'est précisément cet effet qui est recherché, il s'agit pourtant toujours de l'expression d'un point de vue qui, nécessairement, peut orienter la perception des images. Quoi qu'il en soit, le documentaire tend à atteindre ce « degré zéro » de subjectivité.

Or, dans ces séquences d'*HMA* qui, à cause des images d'archives présentées et du thème historique abordé, donnent l'impression de relever de la forme documentaire, la voix hors champ est en fait l'expression d'une subjectivité, de même que les images ont encore ici le statut d'images mentales. « J'ai voulu que les paroles aient le ton d'une lecture » (*in* Leutrat, 1994, p. 71), explique Resnais. Puis, il précise : « 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 » (*in* Carlier, 1994, p. 51). Resnais, qui a

supprimé certains passages du scénario original de Duras trop durement engagés<sup>29</sup>, leur donne une orientation plus récitative : il semblerait que « dans le projet initial, le monologue de la Française [relevait plutôt] du réquisitoire » (Carlier, 1998, p. 48). Cependant, on apprend que Duras, qui n'a pas assisté au tournage du film, avait « enregistré ses dialogues sur une bande magnétique, influençant peut-être, par sa diction volontairement neutre, l'intonation des acteurs » (Carlier, 1994, p. 47). Et en effet, l'intonation est récitative. « Le texte de Marguerite Duras est psalmodié par Riva » (Leutrat, 1994, p. 71), l'actrice principale, alors que les répliques de l'amant japonais sont carrément prononcées, du fait que l'acteur, qui ne parle ni ne comprend le français, s'emploie à énoncer phonétiquement chacun des mots.

L'effet de lecture en question, outre sa valeur lyrique, joue un rôle essentiel dans notre démonstration sur les limites de la forme documentaire traditionnelle à servir la mémoire, car la prononciation délibérément accentuée manifesterait plutôt une forme d'échec de la mémoire apprise. En effet, si le ton récitatif donne à entendre la voix d'un personnage anonyme « cherchant à se convaincre [...], puis à persuader, puis à ne plus douter » (Niney, 2000, p. 91), il met également en évidence une mémoire qui, selon Carlier (1994), ne saisit rien de ce qu'elle croit retenir. Cela s'apparenterait donc à une mémoire qui enregistrerait sans discernement, à l'instar de Funes, dans la nouvelle de Borges, qui fait l'expérience d'une mémoire infallible mais vide de sens. En outre, Carlier parle d'un « long monologue<sup>30</sup> récité d'une voix neutre, s'achevant dans une lamentation sur la pauvreté de la mémoire » (1994, p. 7). Cependant, si le monologue rejoint le non-dialogue désiré par Resnais, il n'en reste pas moins que le sens du propos n'adopte pas une direction univoque, l'objection étant au centre du discours, diluant d'autant le caractère objectal du documentaire proposé.

Qui plus est, comme il a été défini, la voix hors champ est un processus de délocalisation de la parole, celle, par exemple, d'un personnage qui continue à parler alors que sa silhouette n'est plus à l'écran ou d'un commentateur dans le cas d'un documentaire. Or, dans ces séquences, le montage est construit sur une alternance entre des plans où deux

<sup>29</sup> Il est nécessaire de préciser que les coupures que Resnais a pratiquées dans le texte ne visaient « ni à l'alléger, ni à le simplifier [..]. Il s'est attaché au contraire à en dégager l'épaisseur intemporelle et labyrinthique » (Carlier, 1994, p. 48), en se gardant toutefois de lui donner une orientation trop politique.

<sup>30</sup> On peut cependant s'opposer à l'emploi du terme monologue. La voix masculine intervient peu souvent, mais de manière si tranchante qu'elle doit être prise en considération. Nous préférons analyser cette partie comme un long commentaire présenté à la manière d'un dialogue.

corps anonymes – on ne voit pas leur visage – sont montrés étroitement enlacés, et des plans d'Hiroshima d'où ces corps sont totalement absents. Par conséquent, l'effet d'oralité désincarnée propre à la voix hors champ est ici problématique puisque, au début du film, les voix n'appartiennent pas encore aux personnages et n'assurent pas non plus un rôle commentateur.

Pour sa part, Vircondelet nous apprend que le terme anglais « voix *off* » est parmi ceux que Duras affectionnait particulièrement : « l'*off*, c'est-à-dire ce qui se situe derrière, et l'*outside*, ce qui est entre deux mondes, de l'autre côté de la marge » (Vircondelet, 2000, p. 13). Ainsi, nous retrouvons l'idée d'une voix provenant de l'inconscient dont parlait Resnais, à laquelle s'ajoute le désir d'amener au jour l'intime, le secret qui est dissimulé derrière le visage ou la corporéité, comme nous le soulignons à propos de l'écriture durassienne. La voix tend à assurer une fonction de guide lors de la tentative de reconstitution historique, à l'instar de la main lors de la reconstitution des événements intimes, toutes deux jumelées au regard, mais un regard qui, encore là, ne regarde que pour son propre compte.

### 2.2.2 Le montage éclaté et subjectif

Comme l'a observé Ropars-Wuilleumier, l'événement Hiroshima « ne peut être compris qu'à travers la mise en œuvre "mimétique" d'un montage éclaté : la désintégration atomique se dit par la désintégration du récit et surtout par une écriture de la fragmentation » (in Leutrat, 1994, p. 77). Pour sa part, Niney affirme « la nécessité de commencer par la destruction du discours pour lui opposer une autre parole » (2000, p. 90). Une telle analogie entre montage et historicité révèle une intention esthétique et poétique qui fait écho à l'ellipse et à la litote dans le texte. Dans la première partie du présent mémoire, nous avons mis en évidence la mémoire fragmentaire. Dans ces séquences, il s'agit de représenter une mémoire fragmentée à jamais, irréprésentable en une unité continue, et dont on ne peut montrer – témoigner – que des traces.

« *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. » (Resnais, in *Tu n'as rien vu à Hiroshima*, p. 217) Le vide dont il est question dans cette déclaration de Resnais est ce qui est produit, entre autres, par les béances, les espaces qui ne sont pas comblés dans les séquences d'archives. Au cours d'une autre entrevue, interrogé sur la place qu'occupe

l'horreur dans ses films et particulièrement dans *HMA*, le réalisateur affirme : « On ne pouvait que suggérer l'horreur, car chaque fois qu'on montrait quelque chose de réel à l'écran, l'horreur disparaissait. Il fallait mettre en branle l'imagination du spectateur par tous les procédés possibles »<sup>31</sup>. Parmi ces procédés, le montage et les mouvements de caméra participent de cette représentation suggestive qui serait plutôt subjective et non explicative.

Partant du principe que les séquences à l'étude traduiraient plutôt le mécanisme d'une pensée, le montage subjectif tel que défini par Balazs semble offrir une piste de recherche intéressante. Le montage subjectif est un procédé où « la caméra accompagne un personnage pendant un temps assez long, les images qui défilent constituent un montage subjectif des impressions qui assaillent le personnage en question. [...] Comme si le poète narrait l'histoire à la première personne » (Balazs, 1977, p. 179). En dépit du fait que, dans le cas d'*HMA*, ce ne soit pas la caméra qui accompagne le personnage mais la voix, il appert que le montage, le rythme et les mouvements de caméra donnent à voir les impressions d'une subjectivité.

Il en va ainsi dans les plans 14 à 35 consacrés à la représentation d'une visite au musée. Ce dernier est perçu comme étant davantage que le simple gardien de la mémoire de l'ancien Hiroshima. Il est la matérialité symbolique de cette ville disparue mais conservée par la mort et cependant hospitalière au regard des survivants. « Quel musée, à Hiroshima? » (p. 24) demande, sceptique et défiante, la voix masculine. La réponse n'est pas donnée verbalement mais par les images. Les plans 14 à 19, très courts, présentent le Musée-Mémorial<sup>32</sup> d'Hiroshima en vue générale dans toute sa longueur, puis un plan moyen en contre-plongée montre le long côté du bâtiment. Enfin, ce sont les escaliers que l'on monte et descend grâce aux angles de la caméra en plongée et en contre-plongée, marches qui mènent, on le devine, à l'intérieur du musée. À partir du plan 20, qui correspond à la première image à l'intérieur du musée, le rythme peut être qualifié comme étant moyennement rapide, ce qui coïncide avec celui qu'adopte généralement le visiteur d'une exposition.

<sup>31</sup> Extrait de l'interview présentée sur le cédérom du film.

<sup>32</sup> C'est dans ce musée que sont exposées les conséquences du bombardement à l'aide de photographies, de témoignages et d'objets déformés par la chaleur et le souffle de l'explosion. Il est situé au sud du Parc de la Paix, vaste espace s'étendant sur près de 12 hectares qui est consacré au souvenir, aux actions pacifistes et au militantisme contre l'armement atomique à l'échelle planétaire. Le Parc a été inauguré le 6 août 1952.

En fait, tout contribue à renforcer cette ressemblance avec l'attitude d'un visiteur : les travellings omniprésents qui sillonnent dans plusieurs directions, le mouvement qui s'arrête puis reprend, les plans généraux et moyens en légères plongées ou contre-plongées qui indiquent qu'on regarde à hauteur humaine, puis, bien sûr, les images qui ont été filmées sur place. Par l'intermédiaire de la caméra qui emprunte sans doute le point de vue de la *commentatrice*, le spectateur fait l'expérience d'une visite dans ce célèbre musée d'Hiroshima ; une expérience par procuration, comme ces « gens [qui] se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, les explications faute d'autre chose » (p. 24). Les épanalepses sur « photographies » et « reconstitutions » rythment admirablement le pas du visiteur, figurant ainsi l'entière déambulation proposée par les images.

De manière fort générale, le musée est un lieu clos où l'on expose des objets constituant une ou plusieurs collections acquises, où on les conserve, les étudie et les organise de manière à les mettre en valeur. Parce qu'il est ouvert en permanence et à tout public, le musée incarne, dans nos sociétés actuelles, le lieu privilégié de la collection, ainsi que l'un des lieux de la mémoire historique. Une exposition dans un musée est elle-même une vaste reconstitution composée de plusieurs éléments qui doivent être réunis par le visiteur pour former un tout cohérent. Par conséquent, le visiteur est invité à effectuer son propre montage, à s'approprier une mémoire des événements – qu'il n'a généralement pas vécus – qu'il aura agencés à son gré. « Je porte aussi la mémoire de cela que je n'ai pas connu », affirme Wajcman (2000, p. 181) à propos de la commémoration et qui s'applique également à la fonction muséale. À ceci près qu'il s'agit d'une mémoire seconde, filtrée et organisée, de sorte qu'elle n'est pas en mesure de rivaliser avec celle d'un véritable témoin oculaire.

En ce sens, il semble que le type de montage adopté par Resnais suggère que le regard peut être trompeur, précisément lorsqu'il est rendu à travers une caméra. Toute reconstitution, si valable soit-elle, peut comporter une part de leurre. C'est le début d'une mise en garde, un appel à la vigilance interprétative. C'est en ce sens que nous analysons les propos de Carlier lorsqu'il parle de contestation et de mise à distance de la vérité : « La vérité des bombardements est tantôt contestée par la subjectivité de la mémoire, qui frappe d'inconsistance ce qu'elle ne peut fixer [...], tantôt mise à distance par la neutralité objective des sources, dont le rappel entrave la spontanéité de l'expression » (1994, p. 29).

### 2.2.3 Le regard remis en question

*J'ai tout vu, tout.* (p. 22)

Le spectateur, lui aussi, voit les images d'actualités « qui crient, autant que l'horreur sans phrase, leur odieux constat, leur impuissance pitoyable et la nôtre » (Niney, 2000, p. 91). Resnais a effectivement utilisé plusieurs fragments de films d'actualités de l'époque pour composer les plans 37 à 114 (à l'exception des plans 62, 74 et 106 qui appartiennent aux séquences d'étreintes). Le plan 37 montre des mannequins en vitrine. Il est suivi d'un mouvement panoramique si rapide que les images en deviennent floues. Puis apparaît un homme qui danse, comme fou, sur un fond de flammes. Ce passage symbolise certainement la confusion qui devait dominer à la suite de la dévastation, la difficulté de comprendre l'événement. Par ailleurs, le flou traduit aussi métaphoriquement l'imprécision. D'entrée de jeu, on annonce que le propos n'est pas de taxer de mensonger ou d'inintéressant tout effort d'information historique par les images. « Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent. » (p. 25) (plans 37 à 39) Pourtant, le terme « illusion » ici employé soulève la question de la fidélité à l'événement, voire de son objectivité.

« Lorsque l'on parle de documentaire, on suppose l'objectivité révélée par la caméra. Il n'y a pas d'objectivité pour Resnais, mais à chaque fois une interprétation [...] Le document n'est pas là au titre de vérité, mais de réel, c'est-à-dire de l'impossible et de l'indicible, dont la fiction n'est que l'effet vécu. » (Ishaghpour, *in* Leutrat, 1994, p. 73 et 74) Le sentiment d'horreur mêlé au tragique force l'empathie du spectateur prêt à pleurer à l'instar des touristes ou de la protagoniste (« Elle : J'ai toujours pleuré sur le sort d'Hiroshima. Toujours » (p. 26)). En revanche, et rappelons que le pouvoir d'adhésion du cinéma provient en bonne partie de l'impression de réalité qu'il dégage, le spectateur se perd face à l'ordre, apparemment aléatoire, des courtes séquences de facture historique. C'est que l'organisation en mosaïque ne reflète aucune tentative de récit chronologique, à peine fait-elle écho aux commentaires de la voix féminine. Le plus souvent, les séquences apparaissent presque indépendantes les unes des autres ; elles semblent n'avoir qu'un seul lien : l'abomination, la désolation après la désintégration qui sont malheureusement bien réelles.

Transparaît également un doute. « Le scénario médite sur l'Histoire pour s'interroger sur une actualité jamais nommée, et remettre en doute les valeurs qu'elle exalte. Mais s'il fait siennes les souffrances individuelles, il rejette le matériau idéologique où on les enferme. Le contexte politique apparaît sans doute, mais par reflet, et toujours filtré par la subjectivité » (Carlier, 1994, p. 25). En effet, le contexte politique n'est pas donné systématiquement et, outre une prise de position en faveur de la paix et d'un désarmement international, on ne voit ni n'entend à aucun moment la réflexion d'un parti pris en faveur ou contre une nation.

Paradoxalement, il existe un risque de fictionnalisation, c'est-à-dire une tentation de regarder ces images comme si elles provenaient entièrement d'un imaginaire. De nos jours,

la multiplication de l'image, l'essor de la publicité et du tourisme, la mise en fiction de l'espace géographique rendent l'emploi du terme fiction encore plus difficile – car loin de se limiter aux « configurations narratives » de Ricœur, « vraies » ou non, historiques ou romanesques, il risque de s'appliquer chaque jour davantage au rapport que nous entretenons chacun pour notre part, à travers l'image, avec les autres, le monde et l'histoire. (Augé, 1998, p. 49)

En 1959, Resnais présentait déjà ce piège de l'abondance de références engendrant une banalisation des événements montrés. C'est dans le registre de l'oubli, cette fois, que l'on peut puiser : l'oubli du réel comme synonyme de l'effacement du réel. Les propos d'Augé éclairent parfaitement le film car il y a, dans *HMA*, un renvoi à la multiplication d'une même image (les vestiges de la coupole filmés à plusieurs reprises et sous différents angles, par exemple) et à une prolifération des images, ainsi qu'à la publicité et au tourisme – sans négliger le fait que l'œuvre étant elle-même une fiction, l'insertion d'images d'archives peut prêter à confusion. Si, comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, la répétition en publicité peut servir à convaincre, cette même répétition peut aseptiser tout contenu jusqu'à ce qu'il se confonde au fictif. En ce sens, répétition et foisonnement produisent le même effet.

Pour sa part, la référence au tourisme se révèle riche de sens. En premier lieu, il y a l'aspect mise en scène, donc le recours à une forme de fiction, qu'on retrouve dans la visite au musée. De même, les plans 88 à 105 de la séquence intitulée « Souvenirs d'Hiroshima » correspondent à une représentation de l'histoire destinée aux touristes. Mais aussi « sérieusement » qu'elles puissent avoir été réalisées, ces reconstitutions seront toujours plus voisines de la simulation que du réel.

La mémoire officielle, celle qu'enseigne l'Histoire, est battue en brèche par l'artifice de la transmission indirecte qui frappe d'inexistence ce qu'elle voudrait éterniser. On ne voit rien à Hiroshima quand on s'en tient aux reconstitutions fragiles et émouvantes qui, « faute d'autre chose » (24), s'entêtent dans la répétition et la mise en scène. (Carlier, 1994, p. 60)

C'est effectivement du regard dont il est question dans cette deuxième référence au tourisme. L'œuvre filmique semble ici s'interroger sur ce qu'il faut regarder et, par extension, ce qu'il faut comprendre. Combinée à la partie textuelle, qui sur ces images pose la question de la mémoire, on obtient une interrogation cruciale : que faut-il se rappeler et quel sens donner ?

Certes, comme le propose Carlier, « La présence d'un film dans le film abolit les barrières qui séparent fiction et réalité. » (1994, p. 31) Mais ce dévoilement du hors champ, pour ainsi dire, révèle également, grâce à l'accès à quelques procédés techniques propres au tournage de tout type de film (les caméras, les projecteurs, les échafaudages sur lesquels est juchée l'équipe de direction technique, la personne qui arrête et ordonne le redémarrage du défilé, etc.), la dimension factice et non spontanée d'une scène vouée à un enregistrement de ce type. Nous ne sommes ni tout à fait dans la fiction ni tout à fait dans la réalité, mais dans un entre-deux où l'on est à la fois spectateur d'un film de fiction et témoin d'un tournage fictif à l'intérieur de ce film. En nous montrant l'envers du décor, Resnais insiste davantage encore sur l'aspect illusoire qui a été évoqué dans la partie dite plus documentaire, telle une réflexion sur le regard qui incite à « apprendre à bien regarder », pour paraphraser Duras.

## CONCLUSION

*Hiroshima, mon amour* a, dès sa sortie en 1959, fait l'objet d'un nombre considérable d'analyses, à l'échelle internationale. Si nombre d'entre elles ont abordé la double thématique de la mémoire et de l'oubli, il nous a cependant semblé que la polysémie de l'œuvre autorisait à s'attarder, plus méthodiquement cette fois, aux procédés mnémoniques présentés par chacun des médiums. L'originalité de l'étude consistait, rappelons-le, à distinguer les deux matérialités, filmique et textuelle, dans le but de mieux observer leur interaction à la lumière de la dialectique posée. Il ne s'agissait pas de les isoler pour démontrer l'existence de deux œuvres indépendantes, mais plutôt d'en montrer la complémentarité. Et ce, tout en préservant une structure apposant dimension intime et dimension historique, présente dans le corpus même.

La principale hypothèse, selon laquelle le texte insistait davantage sur la question de l'oubli, alors que le film donnait à voir plus positivement le travail de la mémoire, s'est vérifiée. En effet, l'analyse a d'abord mis en lumière la conception de la mémoire propre à Marguerite Duras qui se réduit essentiellement à une vaine tentative de lutter contre l'oubli, puis celle d'Alain Resnais qui se traduit plutôt par un travail, voire un effort de rappel. L'effet de fragmentation prédomine lors de la reconstitution des souvenirs intimes de la protagoniste. Pour ce faire, le texte valorise les figures de l'ellipse et de la répétition, alors que le film a recours au procédé du montage par enchaînements ainsi qu'à une représentation du temps où le présent est en coalescence avec le passé. Grâce à ces procédés, les deux médiums élaborent une résurgence des souvenirs qui, quoi que déclenchée de manière involontaire, est caractérisée par la douleur et la résistance, et s'inscrit en parfaite rupture avec la structure narrative linéaire traditionnelle au cinéma comme en littérature.

L'écriture durassienne, marquée par le rappel des thèmes et les diverses formes de la figure de la répétition, insiste sur l'horreur autant que sur la fatalité de l'oubli. Même lorsque la mémoire est parvenue à faire rejillir ce qui semblait oublié à jamais, elle révèle la lutte

autrefois menée vigoureusement contre l'oubli, la sujétion à celui-ci, de même qu'elle annonce l'oubli futur.

Pour sa part, la représentation du mécanisme de la pensée effectuée par Resnais donne véritablement à voir le travail de remémoration. Le montage basé sur l'enchaînement par similitude permet des associations entre des éléments corporels qui favorisent l'émergence des souvenirs, de même qu'il donne accès au regard intérieur du personnage principal. De ce fait, l'analyse a également permis de révéler que le traitement cinématographique propre à Resnais parvenait lui aussi, et ce, de manière tout à fait novatrice, à évoquer l'oubli, justement grâce à la représentation de ce qui a été appelé *image mentale*. Par contre, l'oubli est présenté comme un aspect libérateur, donc plus positif, qui permet d'envisager une vie nouvelle, et non comme une fatalité.

La seconde hypothèse posée était que le travail de deuil restait malgré tout inachevé à Hiroshima, ce qui a également été démontré. En effet, s'il est indéniable que la protagoniste fait face au retour du refoulé, la scène d'errance sur laquelle l'œuvre se clôt évoque surtout son désarroi plutôt qu'un état de bien-être qui suit normalement une guérison de ce type. De plus, la conception circulaire de la dialectique de la mémoire et de l'oubli et celle du récit durassien, ainsi que le fait qu'Hiroshima représente le lieu le moins approprié où l'on puisse guérir d'un deuil viennent corroborer notre affirmation.

En ce qui concerne la reconstitution des faits historiques, c'est la question du témoignage et, à travers celle-ci, la problématisation du sujet qui ont été analysées. Construite à partir de la prémisse selon laquelle il était impossible de faire un film sur Hiroshima, la partie textuelle d'*HMA* manifeste l'impossibilité de témoigner, alors que la matérialité filmique, en réinventant la forme documentaire grâce au traitement de la voix hors champ et au montage, montre la possibilité d'une prise à témoin.

Enfin, la notion de trace a été capitale tout au long de la recherche et a permis de donner une interprétation, entre autres choses, de la scène introductive du film. Il semble qu'il existe un fragile équilibre entre la persistance de la trace et sa disparition, et que cette scène, comme l'œuvre dans son ensemble, en soit une métaphore. Ainsi, notre analyse vient s'opposer à l'affirmation selon laquelle l'oubli serait le thème dominant dans *HMA* soutenue par plusieurs critiques.

Au cours de la recherche, plusieurs pistes d'analyses n'ont pu être poursuivies. Parmi celles-ci, il serait intéressant d'étudier la question du regard par rapport au fait historique, mais, cette fois, en considérant la dimension collective. En effet, puisque nous avons expliqué que les séquences sur la reconstitution historique pouvaient s'observer comme une fausse fiction plutôt que comme un faux documentaire, la problématique de la construction de la mémoire – forcément individuelle – à partir d'une source collective pourrait être abordée et mise en parallèle avec celle de la reconstruction de la mémoire.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Corpus

*Hiroshima, mon amour*. 1959. Réalisation par Alain Resnais, Scénario et dialogues par Marguerite Duras, Production par Argos Films, Como Films, DAIEI Motion Picture Company Ltd et Pathe Overseas Productions.

Duras, Marguerite. 1960. *Hiroshima, mon amour*, Paris : Éd. Gallimard, coll. Folio n° 9, 156 p.

### Études sur *Hiroshima mon amour*

Bordigoni, Daniel. « Nevers mon amour, (monstre?) ». In *Impair*. <http://www.legrp.org/impair02.html>. Janvier 2007.

Bory, Jean-Louis. 1963. « Hiroshima mon amour, film témoin de l'humanisme moderne », *Artsept*, n° 1, janvier-mars, p. 35-36.

Carlier, Christophe. 1994. *Marguerite Duras, Alain Resnais, Hiroshima, mon amour*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Études littéraires, 128 p.

Delahaye, Michel. 1959. *Cinéma 59*, n° 38, juillet.

Duras, Marguerite. 1961. *Sight and Sound*, 60-61 (Winter), p. 17.

Duras, Marguerite. 1976. *Rencontre des Cahiers Barrault*, 91.

Duras, Marguerite. 1987. « Les yeux verts », Paris : *Cahiers du cinéma*, 248 p.

Ishaghpour, Youssef. 1982. *D'une image à l'autre*, Paris : Denoël/Gonthier, p. 188-196.

Lamy, Suzanne, Roy, André. 1984. *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal : Éd. Spirale Solin Malakoff, 175 p.

Leutrat, Jean-Louis. 1994. *Hiroshima mon amour de Resnais* [étude critique], Paris : Nathan, 119 p.

Moeller, Charles. 1968. « Le temps et le souvenir dans Hiroshima mon amour » in *Mélanges à la mémoire de Charles de Koninck*, Québec : Presses Universitaires de Laval, p. 253-272.

Université libre de Bruxelles, Institut de Sociologie, Séminaire du Film et du Cinéma. 1962.  
*Tu n'as rien vu à Hiroshima*, Bruxelles, 307 p.

#### Études sur la mémoire et sur l'oubli

Agamben, Giorgio. 1999. *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin : homo sacer III*, Paris : Rivages, 233 p.

Aristote. 1951. « De la mémoire et de la réminiscence » in *Parva Naturalia*, Paris : J. Vrin, p. 57-75.

Augé, Marc. 1998. *Les formes de l'oubli*, Paris : Payot, coll. Manuels Payot, 121 p.

Bergson, Henri. 1939. *Matière et mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 280 p.

Bergson, Henri. 1959. « L'énergie spirituelle » in *Essais et conférences (1919)*, Paris : Presses universitaires de France, 214 p.

Chiantaretto, Jean-François. 2002. « Témoigner : montrer l'irréparable. À propos de Claude Lanzmann et Primo Levi » in *Identités narratives – Mémoire et perception*, Montréal : Les Presses de l'Université Laval, p. 175 à 188.

Didi-Huberman, Georges. 2001. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Minuit, 156 p.

Éliade, Mircea. 1963. « Mythologie de la Mémoire et de l'Oubli » in *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, p. 145-173.

Levi, Primo. 1989. *Les naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, Paris : Gallimard, 199 p.

Pontalis, J.-B. 2001. *Ce temps qui ne passe pas*, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 230 p.

Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éd. du Seuil, 675 p.

Wajcman, Gérard. 2000. « L'art, la mémoire et le siècle sur des œuvres de Jochen Gerz » in *Définitions de la mémoire visuelle IV : mémoire et archive*, Montréal : Musée d'art contemporain, coll. Conférences et colloques, 7, p. 169-183.

Weinrich, Harald. 1999. *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Paris : Éd. Fayard, 320 p.

Yates, Frances Amelia. 1975. *L'art de la mémoire*, Paris : Gallimard, 432 p.

#### Études sur le cinéma

Aumont, Jacques. 1990. « La part du spectateur » in *L'image*, Paris : F. Nathan, 248 p.

Balazs, Béla. 1977. *L'esprit du cinéma*, Paris : Payot, 298 p.

Bazin, André. 1987. « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris : Cerf, p. 9-17.

- Bédard, Yves. « Images technologiques : ce qu'il advient de la mémoire ». <http://www.revue-cinemas.umontreal.ca/vol001no03/07-bedard.htm>. Janvier 2007.
- Benjamin, Walter. 1970. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, tome 2, p. 709-739.
- Deleuze, Gilles, 1964. *Proust et les Signes*, Paris : Presses Universitaires de France, 219 p.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*, Paris : Éd. de Minuit, 378 p.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 1994. « L'esprit du spectateur et son corps » in *Film, perception et mémoire*, Paris : L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, p. 95-110.
- Gardies, André. 1992. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris : Cerf, 225 p.
- Martin, Marcel. 1977. *Le langage cinématographique*, Paris : Les Éditeurs français réunis, 301 p.
- Metz, Christian. 1972. *Essais sur la signification du cinéma, Tome II*, Paris : Klincksieck, 224 p.
- Metz, Christian. 1984. *Le signifiant imaginaire*, Paris : C. Bourgeois, 370 p.
- Niney, François. 2000. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité du documentaire*, Bruxelles : De Boeck, 347 p.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1970. *L'écran de la mémoire : essais de lecture cinématographique*, Paris : Éd. du Seuil, 239 p.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1990. *Écraniques : le film du texte*, Lille : Presses universitaires de Lille, coll. Problématiques, 227 p.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1991. *Hors cadre : Film/Mémoire*, vol. 1, n° 9 (printemps), p. 117-132.
- Tylski, Alexandre. 2001. « Cinéma et peinture : dans le sens des toiles ». In *Cadrage.net*, <http://www.cadrage.net/dossier/cinemapeinture/cinemapeinture.html>. Janvier 2007.

#### Études sur l'œuvre d'Alain Resnais

- Leperchey, Sarah. 2000. *Alain Resnais : une lecture topologique*, Paris : L'Harmattan, 98 p.
- Resnais, Alain. 1961. « Alain Resnais », *Premier Plan*, n° 18 (octobre).

#### Études sur l'œuvre de Marguerite Duras

- Beaulieu, Julie. 2000. « Marguerite Duras : adaptation, réécriture, intermédialité? ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 121 p.
- Borgomano, Madeleine. 1985. *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris : Éd. Albatros, coll. Ca-Cinéma, 201 p.

- Duras, Marguerite. 1959. « Les impressions de Marguerite Duras », *Cinéma* 59, n° 38 (juillet).
- Hofmann, Carol Anne. 1989. *Forgetting in film and fiction by Marguerite Duras*, Ann Arbor, Mich. : University Microfilms International, 258 p.
- Noguez, Dominique. 2001, *Duras, Marguerite*, Paris : Flammarion, 242 p.
- Vircondelet, Alain. 1991. *Duras, Biographie*, Montréal : Éd. Lacombe, 455 p.
- Vircondelet, Alain. 2000. *Marguerite Duras et l'émergence du chant*, Tournai : La Renaissance du livre, 45 p.

#### Autres références

- Bacry, Patrick. 1992. *Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris : Belin, 335 p.
- Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*, Paris : Gallimard, 640 p.
- Borges, Jorge Luis. 1983. « Funès ou la mémoire » in *Fictions*, Paris : Gallimard, coll. Folio, p. 109-118.
- Borges, Jorge Luis. 1993. *Œuvres complètes, Tome 2*, Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 400 p.
- Deleuze, Gilles. 1993. *Critique et clinique*, Paris : Éd. de Minuit, 187 p.
- Dulong, Renaud. 1998. *Le témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris : École des hautes études en sciences sociales, 237 p.
- Felman, Shoshana. 1990. « À l'âge du témoignage. Le retour de la chanson » in *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris : Belin, p. 55-145.
- Fontanier, Pierre. 1977. *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 505 p.
- Freud, Sigmund. 1953. « Remémoration, répétition, perlaboration » in *La technique psychanalytique*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Freud, Sigmund. 1956. *Études sur l'hystérie*, Paris : Presses Universitaires de France, 255 p.
- Freud, Sigmund. 1967. *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris : Payot, 297 p.
- Freud, Sigmund. 1968. *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, 186 p.
- Freud, Sigmund. 1985. « Notes sur le "bloc-notes magique" » in *Résultats. Idées. Problèmes II*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 119-124.
- Freud, Sigmund. 1989. « Au-delà du principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot.
- Liotard, Jean-François. 1988. *Heidegger et « les juifs »*, Paris : Galilée, 162 p.
- Semprun, Jorge. 1994. *L'écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, 318 p.