

Valérie Cavallo

Chercheuse associée
Laboratoire Arts des images et art contemporain, Paris 8
valerie.cavallo@icloud.com

Entre vivre et survivre, la rencontre d'*Hiroshima mon amour*¹

Between Living and Surviving, the Encounter of *Hiroshima mon amour*

Abstract: Written by Marguerite Duras and directed by Alain Resnais, the movie *Hiroshima mon amour* is set in the immediate post-war period, precisely in the Japanese city destroyed by the first nuclear bombardment while life is trying to begin again. Considering the immense wounds inflicted on the anonymous people of all nations during the Second World War, the scenario proposes to oppose this unprecedented catastrophe with a romantic encounter in which the authors attempt to identify the irreducibility of affects and feelings as a condition for renewing the living of a fractured humanity that is more sensitive than ever.

425

Keywords: War, *Hiroshima*, disaster, pain, irreducible life, encounter, resilience

Introduction

Dans sa présente approche d'une phénoménologie de la vie, Renaud Barbaras² démontre les difficultés d'en saisir l'essence, en ce qu'elle résiste à la pensée, s'y perdant et s'y reconnaissant tout à la fois et se donnant toujours pour autre chose. Fort de ce constat, et considérant le sujet qui vit, il s'engage néanmoins à interroger ce qui semble constituer un sens d'être irréductible, depuis lequel le vivre se

¹ M. Duras (scénario), A. Resnais (réalisation), *Hiroshima mon amour*, Paris, Argos films, (1959), [DVD], Paris, Argos films et Arte France Développement, 2004].

² R. Barbaras, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, J. Vrin, 2008.

caractériserait comme désir et comme ouverture à une conscience de soi et de l'autre. À l'orée de cette étude, située au cœur des éprouvés et les reconnaissant comme mouvements intensifiant les adhésions du *bios* à la psyché, nous tenterons de questionner en quoi la vie se donne comme rencontre. Pour ces raisons, nous nous attacherons à une œuvre induite par la situation extrême d'une frappe de guerre. Il s'agira d'observer suivant quelles formes, *Hiroshima mon amour*, écrit et réalisé par Marguerite Duras et Alain Resnais, cerne la vie en tant qu'elle gronde, souffle, souffre, se diffuse ou se voile effectivement d'*autre chose*, en deçà et au-delà de la survie, animée par un « malgré tout », parfois périphérique et indistinct : la vie.

Chocs et contacts du vivre et du vécu

426

Réalisé dans le contexte du lourd bilan de la Seconde Guerre mondiale, *Hiroshima mon amour* annonce en son titre l'oxymore d'une collision et d'une rencontre : une collision mortifère qui fissure l'entière humanité, et une rencontre marquant la possibilité d'union des êtres, dans l'énergie vitale d'un devenir où le sensible rejoint une nécessaire renaissance issue du rapport, des rapports entre les êtres.

Le mobile de ce film, tel le « *pas au-delà* »³ de Maurice Blanchot, entre ainsi dans l'interstice douloureux d'un traumatisme individuel et collectif pour espérer un dépassement. En ce sens, et en contrepartie de ce vertige tendu vers l'ultime, *Hiroshima mon amour* propose de vivre le ressaut d'une rencontre amoureuse, dont il s'agit d'observer le paradigme – lequel intègre l'enjeu d'une superposition de rencontres, où l'histoire sentimentale croise l'histoire universelle, où le présent fait ressurgir le passé (tout comme le passé y entame le présent), où les visages singuliers s'étreignent et font face aux figures anonymes des survivants, où le travail de l'écrivain et celui du réalisateur se rejoignent, puis se situent à l'intersection aiguë de plusieurs régimes d'images qui constituent les empreintes éphémères des passages du vivant.

Entre collision et rencontre s'interpénètrent donc en profondeur images mentales et images matérielles, images fabriquées de la fiction narrative et images documentaires, images fixes et images-mouvements, images souffrant de la perte venue ou à venir et images de corps enclins au rapprochement de la sensualité la plus tendre. La rencontre de ce film,

³ M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

parce qu'elle intègre la force d'un amour absolu reliant chaque sujet du couple à la néantisation de toutes les fins, comme à la vulnérabilité de l'existence, semble poser d'emblée la vie, en ce qu'elle serait soumise, d'une part, à une ontologie de la mort, et d'autre part, à une dimension du vivre comme survie.

C'est ce que la scène du début agence efficacement en un prologue d'images sans paroles, qui charpente la trame entière du film au creux d'une étreinte endossant la catastrophe. En effet, alors qu'entre macrocosme et microcosme, le générique trace sur fond noir l'informe énigmatique d'un effet et d'une cause, d'un destin et d'une origine, *Hiroshima mon amour* commence, dans l'obscurité, par l'émergence de deux corps enlacés, cadrés en gros plan, campant l'ambiguïté d'un couple premier ou dernier, questionné dans le rapprochement d'une rencontre qui demeure la condition de toute vie sur terre. Au ralenti, un emmêlement tendre ou macabre de bras et de jambes se distingue ensuite doucement en clair-obscur, puis s'évanouit à l'écran pour réapparaître et se réduire au néant. Entre apparition et disparition, quatre fondus enchaînés se succèdent ainsi pour construire une séquence métaphorique démultipliant des corps sans visages ; des corps montrés dans une étreinte de protection, sous une pluie de sable, dont les brillances illusoires saturent la pellicule de merveilleux et parallèlement d'effets d'altération de peau. Cet enlacement reprend formellement, corporellement, le titre du film et passe, à double sens, d'un désir partagé à une douleur crue, d'une chair de cendre à une peau transpirante de sueur, d'une poussière étoilée à la plus vive des brûlures. Car les images brûlent et fondent successivement les unes dans les autres, tandis que ces corps jouissent. Elles s'abandonnent au déni d'une souffrance muette et d'un impossible à dire, un impossible à voir, un impossible à montrer, dont témoignent les premières paroles de l'amant : « Tu n'as rien vu à *Hiroshima* »⁴.

Ces premières minutes insupportent le projet documentaire, comme vestige de l'indicible, de même que le tableau suivant insupportera la reconstitution. Ce film propose, de la sorte, non pas de composer puis d'ériger une mémoire fantomale, mais de revenir sur l'oubli. Car, l'oubli, en accueillant le vécu de l'avant depuis celui de l'après – et non en commémorant –, s'inscrit davantage dans le processus du vivant. Dans *Hiroshima mon amour*, c'est la vie qui est choisie, en son épreuve et son éprouvé.

⁴ Dès la troisième minute du film, *op. cit.*

Rencontre des images entre document et fiction

C'est probablement la précédente et douloureuse expérience de *Nuit et brouillard*⁵ qui incline Alain Resnais à choisir d'inscrire la réalisation d'*Hiroshima mon amour* sous la forme d'une fiction, et de faire reculer de cette façon toute dénonciation qui passerait par la statique radicalité du document. Pour cette raison, le dispositif de communication visuelle du mémorial d'*Hiroshima* est, à l'entrée de la narration, sévèrement mis en échec, de même que la photographie donnée « aux regards pensifs [...] faute d'autre chose »⁶. L'image photographique est donc ici réfutée, à la fois dans son incapacité à relater ce que vivent les irradiés dans leur chair et en ce qu'elle excède la cruauté faite au sujet photographié à *Hiroshima*, tracé à la lumière de sa disparition.

Ce refus de la suspension et de la tension de l'image fixe n'est pas pour autant refus des archives audiovisuelles, dont le mouvement se trouve emboîté dans la fiction. S'il assure une compensation au déni de l'amant japonais, ce mouvement donne validité à ce mélange d'angoisse, de colère et d'impuissance que les rythmes et simultanités du quotidien de l'après-guerre imposent au travers d'une masse humaine frémissante et résistante, alors que l'état du monde demeure sous l'égide de pouvoirs outrepassant les intentions des êtres quant à leurs aspirations de vie. Ces images d'actualités affirment en outre une esthétique du montage des temporalités visant à explorer différentes strates d'existences : 1) le déroulement de la liaison inattendue qui se vit et se récite dans les rues d'*Hiroshima*, selon une prise de vue dont les travellings apparentent parfois le film à du cinéma de reportage ; 2) le présent différé des images d'information, dont le mélange des sources étire l'instant depuis le choc de l'impact atomique jusqu'au moment du tournage du film ; 3) enfin, le passé de la jeune femme, dont progressivement les souvenirs surgissent, tels des signaux subliminaux, précis reliquats de mémoire qui viennent perturber le présent. Un lourd vécu revient dès lors par le truchement d'une deuxième fiction narrative, dont le déroulement mémoriel appelle la guerre dans un autre espace-temps : à Nevers, en France, son premier amour a été un soldat allemand. À cause de cela, il est mort, et pour cela, elle a été tondue.

⁵ Alain Resnais indique dans un entretien : « Dans la salle de montage [...] J'avais une impression étrange de manipuler des documents de cadavres ou ce qui est pire, même, de gens vivants – quand ils sont morts c'est moins grave que quand ils sont vivants – et d'essayer de faire des recherches formelles, quoi ». Cf. A. Resnais, in *Nuit et brouillard*, (1956), [DVD], Paris, Argos film et Arte vidéo, 2003, partie publication non paginée.

⁶ Idem, *Hiroshima mon amour*, [DVD]..., 4e minute.

Ainsi, le passé télescope-t-il le présent, par le biais de plusieurs fondus enchaînés et de fréquentes rimes visuelles⁷, comme par le montage de différents récits et séquences temporelles. Parallèlement, de longs plans-séquences viennent coudre les aspects fragmentaires du film, tout en relevant sur un plan symbolique la blessure originelle sur laquelle il repose : de nombreuses scènes montrant les déambulations des habitants d'*Hiroshima* au moment du tournage – de même que l'intérêt porté aux flux de la rivière Ôta ou de la Loire – explorent de cette manière autant un lien qu'une séparation entre deux territoires. Ces plans entrent dans la profondeur de l'espace perspectif ou en suivent un défilement horizontal. En cela, ils véhiculent ou écoulent une transformation qui se vit dans l'environnement naturel et dans les corps, comme dans la psyché, tandis que la liaison amoureuse d'*Hiroshima* enlace toujours plus solidement celle du document à la fiction, et que de l'écrit à l'image, en écho aux existences et aux travaux respectifs de Marguerite Duras et d'Alain Resnais, une vie plurielle prend forme, fait sens, vient nous regarder et offrir réponse à ce « tu n'as rien vu à *Hiroshima* ».

Or, plus récemment, dans *Notre musique*, Jean-Luc Godard investit précisément cette relation entre images d'archives et construction imaginaire, par un film interrogeant la notion de conflit et sa possible issue. Structurée selon la remontée d'un enfer de guerre, puis le passage d'un purgatoire jusqu'à un paradis, cette référence argumente notre réflexion, en ce qu'elle conduit la vertu d'une conscience arrimée à la balance des rapports entre vie et mort. Le réalisateur s'y montre sous les traits d'un professeur de cinéma intervenant à *Sarajevo*. Il y présente les photogrammes de visages ou de lieux articulés à la notion de point de vue, puis indique comment, sous le couvert du champ et du contrechamp, le document et la fiction se confondent en une « même chose »⁸. Ainsi, qu'elle soit inventée ou qu'elle diffère l'attestation partielle d'un vécu, il est probable que cette chose imagée corresponde au sens que nous cherchons et que nous donnons à nos existences précaires, comme à leurs agissements. Et, pour reprendre le réquisitoire posé antérieurement par Pasolini dans *La Rabbia*, il est possible que cette chose ait à se demander : « Pourquoi notre vie est-elle dominée par le mécontentement, l'angoisse, la peur de la guerre, et la guerre »⁹ ?

⁷ Comme à su le remarquer Luc Lagier. Cf. L. Lagier, *Hiroshima mon amour*, Paris, *Les Cahiers du cinéma*, 2007, p. 45 et p. 84 et 85.

⁸ J.-L. Godard, *Notre musique*, (2003), [DVD], Optimum releasing Ltd, 2005.

⁹ P. P. Pasolini, *La Rabbia*, (1963), [DVD], Paris, MK2 éditions et Allerton films, 2004. Notons que *La Rabbia* (*La Rage*) est aussi un montage d'images d'actualités auquel s'associe la parole poétique de l'auteur, ainsi que des choix musicaux qui appuient les images dans la gravité d'un pathos et d'une critique profonde de l'état du monde de l'après-guerre.

Un couple et des passants anonymes en survie

Hiroshima mon amour affronte cette question en choisissant justement de juxtaposer une histoire particulière à la portée universelle d'une décision arbitraire « posée en principe par certains peuples contre les autres peuples »¹⁰, de façon absolument inégale et irréparable. De ce fait, cet homme et cette femme qui ont vécu la guerre à chaque extrémité de la terre et à distance de la catastrophe atomique se rencontrent dans un ici et un maintenant, où se rejoignent leurs points de vue et leurs psychismes, construits pour chacun en fonction d'une expérience humaine unique, singulière et, parallèlement, à l'aune d'une relation au collectif. Les aspects biographiques de cet homme et de cette femme sont donc profondément investis et détaillés dans la trame du scénario, car il s'agit de camper des personnages pleins et mûrs ; des personnages qui ont affirmé leur être dans leur rapport au monde et qui se sont dégagés du futile, comme de toute velléité de séduction. Ils assument, en effet, leur attirance réciproque, quand bien même celle-ci les bouscule avec violence et les entraîne dans l'enchaînement des affects. Ils sont authentiques et en même temps quelconques. Ils se situent dans le vide de l'exemple, dans son exposition, ainsi que le formule Giorgio Agamben : « Non pas l'être absolument non posé et sans relation (*athesis*), ni l'être posé, relatif et factice, mais une exposition et une facticité éternelles : *aeisthesis*, une sensation éternelle »¹¹.

L'homme et la femme d'*Hiroshima mon amour* sont cependant bien plus que des antihéros ou que des identités sans nom : ce sont des existants auratiques appartenant au domaine des idées. De même, les hommes, les femmes, les adolescents, les enfants, les vieillards d'*Hiroshima mon amour* sont bien plus que les passants anonymes du quotidien qui se déplacent dans la ville ou patientent sur un lit d'hôpital : ce sont les récepteurs passifs de l'innommable condamnés à survivre au lieu de vivre. Et, plus que les visages escamotés des visiteurs du mémorial, plus que les regards absents du défilé contre l'armement nucléaire, c'est le manque d'interaction des anonymes à chacune des figures du couple qui est saisissant, c'est l'indifférence prise entre l'attente et l'errance, qui nous interpelle par défaut de présence. Car, les sans nom d'*Hiroshima mon amour* forment la « communauté négative » définie par Maurice Blanchot, en ce qu'elle est fondée sur la conscience de la mort d'autrui par celui qui vit¹².

¹⁰ M. Duras, *Hiroshima mon amour : Scénario et dialogue*, Paris, Gallimard, 1960, p. 31.

¹¹ G. Agamben, *La Communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 110.

¹² M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 22, « Il ne saurait y avoir de communauté, si ce n'était commun l'événement premier et le dernier qui en chacun cesse de pouvoir l'être (naissance / mort) ».

Éros contre Thanatos et le corps comme support

En effet, la mort rôde dans *Hiroshima mon amour*. Celle du soldat allemand relie la bombe d'*Hiroshima* à l'origine de la Seconde Guerre mondiale et à une justice divine tirée du ciel par un vengeur invisible. Toute logique de vengeance plurielle marquée du sceau de la haine et de l'agressivité est donc fortement dénoncée et prend acte d'une perte incommensurable, où ce qui est perdu l'est doublement, de deux côtés à la fois.

Rien d'étonnant alors que l'écriture filmique procède à la représentation d'un corps fictif, figurant une mort symbolique en place d'une multiplicité de corps pulvérisés. Au cœur du film, en l'unicité originaire du malaise, menace ainsi une entropie qui contient le spectre de *Nuit et brouillard*, dans des images où le corps est support : support de jouissance sadique et support de trauma au sens d'un *supporter*. C'est pourquoi la fiction s'appuie sur une rhétorique d'analogies et de répétitions, par des motifs obsessionnels, où Thanatos erre entre la limitation d'un futur et un passé qui refait surface via les images mentales du souvenir personnel, comme sur les documents donnés à voir à la collectivité.

De *Nuit et Brouillard* à *Hiroshima mon amour*, les images d'Alain Resnais se retournent avec fermeté contre la maltraitance et l'expérimentation des corps. Rappelons que les images de *Nuit et brouillard* font état de la perversité nazie, jusqu'à la mise à nu, le dépouillement organique, c'est-à-dire une réification de l'autre, puis sa transformation en une matière. Rappelons aussi que celles d'*Hiroshima mon amour* soulèvent le problème des essais nucléaires¹³ qui se poursuivent dans le Pacifique après la guerre – le caractère expérimental de ces essais sur les populations, rejoignant les observations médicales des irradiés par les militaires américains. Est ici incessamment réitérée la terrifiante question que pose l'espèce humaine quand elle est encline au pouvoir de détruire, d'amenuiser ou de circonscrire la vie.

Pour autant, à côté de Thanatos, et parfois devant cette pulsion de mort, apparaît et s'oppose, pour Freud, un instinct de vie qui se manifeste dans l'énergie de la libido¹⁴. Depuis sa définition de l'Éros, comme

431

¹³ On remarquera avec M. Duras, *op. cit.*, p. 21 que « le film s'ouvre sur le développement du fameux champignon de BIKINI ». Or, cette image, effectuée par le télescope d'un avion qui observe le lâché du projectile, est aussi reprise par Pasolini dans *La Rabbia*.

¹⁴ Nous nous référons à l'écrit de S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XV, 1916-1920, Paris, PUF, 1996, p. 323, où, l'auteur théorisant sur les névroses d'après-guerre, émet l'hypothèse d'une pulsion de vie comme pendant à une situation extrême. Pour lui, cette « pulsion sexuelle est l'incarnation de la volonté de vivre ». Citons également *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF,

principe inné et ancré dans la sexualité, il semble intéressant de nous concentrer désormais sur la liaison du couple d'*Hiroshima mon amour* et de tenter de comprendre comment les images et la construction cinématographique articulent le désir. Car c'est tout de même un rapport sexuel que le début du film évoque. En ce rapport s'esquisse un « *Il y a* » de perpétuelle reconduction du vivre, ouvert au paradoxe ambigu d'un plaisir duel, que le texte de Marguerite Duras souligne dans la réplique : « Tu me tues. Tu me fais du bien »¹⁵ qui calque le caractère nécrophage de Thanatos sur la fraîche découverte d'Éros. Néanmoins, cet « *Il y a* », pour reprendre les propos de Jean-Luc Nancy¹⁶, ne se réduit certes pas à la seule chair, mais « ouvre l'entre-deux par lequel il y a deux », c'est-à-dire qu'il marque une distinction et ouvre ainsi – depuis la rencontre – l'espace d'un rapport « de l'intimité de l'infini et de l'infinité de l'intime [qui] contient – et libère – la puissance de l'impossible »¹⁷. Celle, effectivement, d'une jouissance peut-être « impossible », en tant qu'elle vient à terme et que frôlant le mortifère, elle ne peut que s'en remettre au désir.

432

C'est à cet impossible que se confrontent les deux protagonistes du rapport d'*Hiroshima mon amour*, dont les corps fusionnent en premier lieu, mais dont les regards se rejoignent si peu lorsqu'ils apparaissent ensemble à l'écran. Toutefois, s'il conduit au seuil de cette aporie, ce rapport contient aussi – et malgré tout – une force désirante et irréductible qui attire chacun vers l'autre, selon un élan transcendant, en lequel il convient de cerner l'incursion des sentiments qui animent les êtres et donnent sens à leur vie. Cela infiltre les images par un regard à la fois tourné vers l'intérieur – qui vient puiser la force immanente de la personne – et un regard qui, par le travail des contrechamps, vient chercher le visage de l'autre pour le considérer. Il s'agit là d'une approche qui trouve son inscription sur un plan formel en quittant le corps pour se polariser sur le visage – un visage permettant « de cristalliser en lui toutes les composantes de l'*amour* »¹⁸ et que le philosophe Edgar Morin analyse en termes de potentiel régénérant.

(1948), 2007, où Freud montre combien les pulsions d'Éros et Thanatos sont imbriquées et combien, p. 60, « l'action conjuguée et antagoniste des deux permet d'expliquer les phénomènes de la vie ».

¹⁵ M. Duras, *op. cit.*, p. 35. Notons que cette réplique s'inscrit dans l'étirement d'un monologue récité en voix off en vertu d'une recherche de distanciation.

¹⁶ J.-L. Nancy, dans *L'« Il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, 2001, revisite la fameuse provocation de Lacan, selon laquelle « il n'y [aurait] pas de rapport sexuel », non pas pour la contrer, mais pour en supposer les enjeux et surtout tenter d'appréhender ce qu'il en est de cet « *il y a* » qui ne se résume pas au « rapport » et pourtant s'ancre en lui.

¹⁷ J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸ E. Morin, *Amour, poésie, sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 27-29.

Survivance et résilience en discernement

Aimer et, en cette acception, le désir d'aimer – quand bien même ici pris dans le tourment d'une passion éphémère¹⁹ – semble, dans cet élan, constituer le moteur d'une résilience autant individuelle que collective, puisque cet homme et cette femme valent pour « mille autres », comme l'indique le scénario²⁰. Revoir les corps étreints du début du film sous cet éclairage revient à lire la sexualité des corps, comme lien de protection mutuelle et de survie, au plus fort du désir de l'espèce humaine et probablement dans la plus ténue des réparations.

Notons, corrélativement que, grâce à l'entremise d'un transfert, se joue dans le film la possibilité de reconduction de l'amour ; un amour qui ne fait certes pas l'économie de la douleur, car il est tout entier investi par la personnalité de Marguerite Duras et l'expérience d'un arrachement sentimental reconduit plusieurs fois au cœur de sa propre vie²¹. Cet amour est, cependant, mis au travail suivant un modèle analytique qui témoigne de l'intérêt d'Alain Resnais pour les fonctionnements de l'inconscient (comme l'atteste par ailleurs une filmographie articulant régulièrement le glissement des processus mentaux des personnages au sein des structures narratives²²). Cet élan amoureux, qui semble inscrire de prime abord ce qu'Alain Resnais qualifie de « minuscule petite histoire²³ », repose de la sorte sur un phénomène de répétition et d'amplification : située en écho aux vécus de guerre des auteurs d'*Hiroshima mon amour*²⁴, la trame romanesque du film offre ainsi aux spectateurs une capacité d'identification accrue et leur permet de participer à un vaste mouvement de réception impliquant des formes transférentielles à dimensions plurielles. Du particulier à l'universel, viennent alors ici s'entrecroiser les intensités affectives qui fondent le rebond d'un vouloir-vivre. Ces intensités, par un effet de saturation, entraînent la puissance d'un dépassement tendu vers l'extrême, mais également distancié, dans la mesure où le film de Duras et Resnais

433

¹⁹ M. Duras indique que si elle est campée comme telle, elle n'en connaît pas l'issue. Voir le scénario, *op. cit.*, p. 16, en note.

²⁰ *Ibid.*, p. 37. Dans la scène de la rencontre, il lui dit : « tu es comme mille femmes ensemble ».

²¹ Comme le relate *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

²² On pense notamment à *Mon oncle d'Amérique*, sous l'égide des recherches du professeur Laborit, mais pas seulement. Cf. A. Resnais, *Mon oncle d'Amérique* (1980), Paris Potemkine films, 2018.

²³ Qui, ajoute-t-il, « nous est renvoyée à travers Hiroshima, comme la lueur de la bougie est renvoyée grossie et inversée par la lentille ». A. Resnais, extrait de *Cinéma 59*, n° 38, in *Nuit et brouillard*, DVD..., publication non paginée.

²⁴ Relatons tout particulièrement, M. Duras, *La Douleur*, (1985), Paris, Gallimard, 1993.

amène à l'observance et au discernement des forces qui enracinent la vie dans les structures de l'âme.

Il semble désormais opportun d'émettre un distinguo entre la notion de résilience et celle de survivance.

En effet, le film de Resnais, nous l'avons déjà remarqué, centré sur la rémanence du trauma, engage le champ des images – qu'elles soient représentation narrative, représentation mentale, ou corpus documentaire – au cœur d'une survivance qui reporte dans l'œuvre et à travers elle un vécu inconscient, singulier et pluriel. Dématérialisé au cours de l'effilement du temps, ce vécu relie ces images à une logique de réminiscence en déplacement. C'est d'ailleurs probablement pour cette raison qu'elles sont d'autant appropriables au collectif.

La notion de résilience nous semble d'une tout autre nature : elle est, en quelque sorte, détachée de la mémoire, au sens où elle n'est pas sous son joug, mais exige plutôt un mouvement d'adaptation, comme en témoigne Boris Cyrulnik²⁵.

Sous le couvert d'une survivance fabriquée par le récit, *Hiroshima mon amour* paraît ainsi davantage pivoter vers une entrée en résilience. Cette résilience²⁶ nous semble posée par le motif de la rencontre qui est toujours reconduction de l'altérité et de la pulsion de vie, alors qu'une survivance vient des profondeurs du passé, selon une force décuplée à la hauteur du recul provoqué par le refoulement. Les deux concepts n'ont pas la même dynamique. Le premier esquisse un devenir depuis une mémoire à laquelle il s'est adapté dans le don à l'oubli²⁷, alors que le second vient paralyser le présent ou du moins le suspendre. Pour le dire autrement, dans la résilience, il y a conscience que la mémoire est rendue partielle par la pulsion de vie, cela afin qu'Éros illumine Thanatos.

Ajoutons que même s'il la suggère, Alain Resnais n'est pas maître de la survivance à l'œuvre dans son film. Fantomale et spectrale, cette survivance échappe à celui qui l'incante, même si celle-ci semble faire acte de présence au moment de sa convocation. Dans *Hiroshima mon amour*, les images d'archives de la Grande Guerre agissent en effet davantage de façon souterraine que dans les rimes formelles dessinées par le réalisateur.

²⁵ B. Cyrulnik, *Je me souviens*, Paris, L'Esprit du temps, 2009, p. 16.

²⁶ Nous employons ce concept en vertu de l'analyse problématique de S. Tisseron dans *La Résilience*, Paris, PUF, 2007.

²⁷ Ce que nous confirme l'issue du film in Marguerite Duras, *ibid.* p. 118 : « [petite] histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli, petite tondue de Nevers, je te donne à l'oubli ». Ce qui est donné à l'oubli, ce n'est pas l'amour. L'énoncé du renoncement vise le trauma. Et c'est parce que la jeune femme constate sa faculté à oublier, qu'elle peut revenir sur la blessure enfouie dans sa mémoire et entamer le possible d'une ouverture de son existence.

Par leur mouvement de tension, elles constituent le long fil d'une interrogation sur l'existence qui traverse les travaux du cinéaste. En les donnant à voir, Alain Resnais en connaît l'impact conscient et inconscient. Bien plus – parce qu'il fait œuvre – il rejoint l'idée que Freud développe à propos d'une nécessité de la culture, vouée « au service de l'Éros »²⁸ et seule capable de palier les pulsions agressives naturelles et innées de l'homme – la culture constituant pour Freud, le seul possible combat de l'humanité : « car, le combat entre Éros et Thanatos est le contenu essentiel de la vie en général et c'est pourquoi le développement de la culture doit être, sans plus de détours, qualifié de combat pour l'espèce humaine »²⁹. Dans cette perspective, les films de Resnais font résistance et contiennent les germes de sa propre résilience, mais aussi, par extension celle des acteurs et des spectateurs liés à la pluralité des hommes.

Rencontrer, se rencontrer, envisager, reconstruire

Mais revenons à cette rencontre qui sillonne le film de part en part et en laquelle réside le *nœud* du problème que nous tentons de cerner. Issue du chaos, cette rencontre figure autant la plénitude du rapport qu'une atomisation des sentiments. Maurice Blanchot mettant Marguerite Duras à l'étude, en confirme l'impasse, au fond de laquelle s'incline « le mourir interminable [...] d'une erreur sans fin »³⁰ qui inscrit délibérément la rencontre dans la douleur d'une collision incontournable des principes de vie et de mort. Citant *La Maladie de la mort*, écrit par Marguerite Duras en 1982, il retient ce passage : « Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond : peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit par exemple d'une erreur. Elle dit : jamais d'un vouloir. D'où pourrait venir le sentiment d'aimer, de tout, de l'approche de la mort »³¹. Ajoutons qu'entre la propension de Duras à ouvrir cette faille et celle que représente le film d'*Hiroshima mon amour*, est recherché l'écart de tessiture qui va de l'image muette au cri. Par là même est donc embrassée la proportion d'une intensité extrême qui tend l'arc du ressentir, où le désir espère supplanter la souffrance, mais parfois s'y enlise pourtant. Or, précisément, dans cet écart terrible, voisinant avec un

435

²⁸ S. Freud, *Le Malaise dans la culture...*, p. 64.

²⁹ *Ibid.*, p. 65.

³⁰ M. Blanchot, *La Communauté inavouable...*, chap. II, « La communauté des amants », p. 69.

³¹ *Ibid.*, p. 68.

« se sentir mourir », réside dans l'écriture et le cinéma de Duras un « se sentir vivre » que celle-ci s'emploie tantôt à jeter en avant ou au contraire à étouffer du feutre de la quotidienneté.

Soulignons donc à quel point la liaison d'*Hiroshima mon amour* engage un absolu, en lequel se dessine le déploiement réversible d'une énergie à la fois descendante et ascendante, dont le ressort sentimental, demeure une qualité humaine, vitale, que l'on ne saurait réduire. Remarquons encore combien la question de la rencontre est récurrente dans l'œuvre durassienne, et comment, en place des corps, le visage en trace la transformation. Repérons enfin que l'écrivain donne à ce dernier une dimension particulière, le visage ouvrant sur un paysage mental signifiant quant à l'état de vie de ses personnages.

Dès lors, pouvons-nous procéder à une nouvelle lecture d'*Hiroshima mon amour*, puisqu'à la forte image d'étreinte originaire, se substituent de nombreux plans rapprochés sur les visages du couple. Il semble même qu'une sollicitation haptique des images nous fasse passer d'une caresse des corps à celle des visages et plus particulièrement de celui de l'actrice, dont l'absentement doit revenir des tourments qui en sillonnent les contours et marquent le départ éperdu du regard.

436

Ainsi, un retour s'opère-t-il doucement, par le transfert de l'ancienne rencontre sur la nouvelle et grâce à une attention accrue du japonais à son amante que nous pourrions retrouver dans ces mots d'Agamben : « Comment tu es – ton visage – c'est ce qui constitue ton supplice et ta source »³². Fabriquée au montage par une subtile alternance des champs / contrechamps, la constance de cette attention instaure une présence et un envisagement ; envisagement qu'accentue la tactilité d'une caresse à l'effleurement des joues ou par apposition des paumes de mains de l'amant japonais à l'appel des traits de la femme occidentale³³.

Encore s'agit-il désormais de relater les nombreuses *scènes au miroir* du visage féminin : il ne s'y regarde pas, privé qu'il est d'accès à sa psyché. Pourtant, les mains viennent tantôt le toucher ou le purifier, l'aspergeant et l'inondant sous l'eau. Ces mains disent la quête d'une personne qui se cherche, à tâtons, totalement aveugle à l'apparente construction de l'image spéculaire. Plus encore, leurs gestes semblent vecteurs d'une volonté d'éveil et d'une capacité à concevoir la promesse d'un flux vital.

³² G. Agamben, *op. cit.*, p. 107.

³³ Cette caresse du visage se déplace du début de la liaison (16e minute), au milieu du film alors qu'elle relate son histoire (42e minute), puis à la fin (123e minute). Sans doute est-il utile de préciser que cette scène – et c'est là sa force – transfère également le vécu de Marguerite Duras.

C'est ensuite, par la subtilité des éclairages modelant doucement les visages dans la pénombre, que Resnais appréhende la lenteur d'une reconstruction amenée à former le dessein de la relation qui s'instaure, comme un souffle encore contenu et prêt à s'échanger d'une personne à l'autre. En cette scène, le visage de l'homme apparaît constant, en clair-obscur ou bien absorbé dans l'ombre et entièrement à l'écoute de son interlocutrice. À l'inverse, celui de la jeune femme traverse des variations instables et passe, tour à tour des lumières saturées de la journée (lesquelles gênent parfois ses possibilités de distinguer) à une demi-obscurité changeante et à un masquage partiel de traits inquiets, emmurés, entièrement clos sur eux-mêmes. Sur ce visage dansent les ombres qui sans cesse le menacent à l'absorption du néant. Mais, parallèlement, tandis que l'environnement nocturne du présent de la ville d'*Hiroshima* clignote aux faibles lueurs des néons, des zones lumineuses allument le regard enfoui du passé et lui révèlent l'éclat du vivre³⁴.

Quand la gifle vient, violente et double, telle une brûlure, le visage est revenu à la clarté. Il a ramené à l'éveil un trauma enfoui. Il peut redevenir visage. Il peut dès lors, à l'ouverture de l'autre tenter de le nommer : « *Hiroshima*, c'est ton nom ». Il peut à son tour recevoir les prémices d'une identité et dénouer le « *nœud vers* » d'une renaissance et d'un devenir.

Dans cette scène dernière, relevons que tous les sans visages de toutes les guerres sont appelés à cette « échelle de l'illumination » que François Soulages désigne³⁵, et ce par-delà les meurtrissures humaines les plus désolantes. *Envisager* semble donc acter le possible passage d'un souffle qui, du toucher à la parole, puis à l'image des vacuités apparaissantes, incarne la relation aimante de l'un à l'autre et de l'autre à l'un, selon le fil sans fin de l'existant des hommes³⁶. De cet attachement dépend l'accès à « la vie sage »³⁷ d'un visage, dont il s'agit de protéger le face à face depuis les plus graves dévisagements du XX^e siècle jusqu'aux lissages de nouveaux effacements de vie.

³⁴ Nous renvoyons ici le lecteur à la séquence qui va de la 47^e à la 49^e minute dans le chapitre « *C'était mon premier amour* » du DVD ; *ibid.*

³⁵ F. Soulages, « Du visage à la vie sage », *Art thérapie* n° 42-43, Juin 92, *Le visage dévisagé : De la séduction humaine à la représentation divine*, p.103.

³⁶ À cet égard, il convient de citer ici nos recherches de doctorat. Cf. V. Cavallo, *Le dépassement du portrait, Visage & rencontre*, 2014, 2 volumes (939 pages), Thèse de doctorat en esthétique, Paris 8, 2014.

³⁷ Rappelons ici les enjeux que pose F. Soulages, *op. cit.*, p. 93, selon lesquels « le visage serait une des conditions offertes à l'homme pour accéder à cette autre vie qu'est la vie autre ou "la vie sage", et la sagesse serait grâce au visage un des réels possibles de la vie humaine ».

*

Hiroshima mon amour, en confrontant une rencontre et un amour absolu, face à une catastrophe humaine absolue, revient ainsi aux pulsions premières qui conditionnent l'énonciation d'un principe de vie imbriqué à la dimension de l'ultime. Dans cet écart, se formulent les passages bouleversants de la vie, mais aussi ses parts d'insignifiance qui semblent bien rétives à toute saisie conceptuelle : « et ça passe », écrit Duras, « comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus sauf elle, la vie »³⁸. Car la vie, en sa plénitude comme en son vide, ne se capture pas. En témoigne peut-être cette « photographie absolue »³⁹ que l'auteur laisse suspendue à l'imagination de son lecteur : photographie non prise, absente et distanciée de l'événement de la rencontre qui sera contée dans *L'Amant* bien des années après *Hiroshima mon amour*.

Et si, par une écriture où point le quotidien de la survie, se donne une force vitale irréductible accrochée à l'élan d'un désir confronté à la souffrance, le cadre dialogique du scénario, à l'appui des images d'Alain Resnais, structure et révèle dans ce même mouvement non pas une absorption fusionnelle de la rencontre, mais une ouverture à autrui et à son envisagement. Le film accède ainsi à une conscience du vivre qui réclame la reconstruction de soi à l'invitation de l'autre. Alors, par la caresse, entre immanence et transcendance, sommes-nous conduits à discerner, dans l'opacité, l'horizon infini de la relation, car comme le souligne Emmanuel Levinas : « la caresse consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir »⁴⁰.

438

Bibliographie

Agamben, Giorgio, *La Communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Le Seuil, 1990

Barbaras, Renaud, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, J. Vrin, 2008

Barbé-Petit, Marguerite, *Marguerite Duras : Au risque de la philosophie*, Paris, Éditions Kimé, 2010

³⁸ M. Duras, *Écrire* (1993), Paris, Gallimard, 1995 p. 53, citée par M. Barbé-Petit, *Marguerite Duras : Au risque de la philosophie*, Paris, Éditions Kimé, 2010, p. 176.

³⁹ Il s'agit du titre abandonné pour *L'Amant* selon S. Loignon, *Marguerite Duras : L'Amant*, Paris, Hatier, 2006, p. 9, et p. 43-45.

⁴⁰ E. Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche, 1971, p. 288. À propos de la caresse, le lecteur est une nouvelle fois renvoyé à nos recherches de thèse. Cf. V. Cavallo, *op. cit.*, et notamment p. 316 et p. 523.

- Blanchot, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983
- Blanchot, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973
- Cavallo, Valérie, *Le Dépassement du portrait, Visage et rencontre*, Thèse de doctorat en esthétique, Paris 8, 2014
- Cyrułnik, Boris, *Je me souviens*, Paris, L'Esprit du temps, 2009
- Duras, Marguerite (scénario), Resnais Alain (réalisation), *Hiroshima mon amour*, (1959), [DVD], Paris, Argos films et Arte France Développement, 2004.
- Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour : Scénario et dialogue*, Paris, Gallimard, 1960
- Duras, Marguerite, *La Maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982
- Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984
- Duras, Marguerite, *La Douleur*, (1985), Paris, Gallimard, 1993
- Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993
- Freud, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », (1920), in *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XV, 1916-1920, Paris, PUF, 1996
- Freud, Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, (1948), 2007
- Godard, Jean-Luc, *Notre musique*, (2003), [DVD], Optimum releasing Ltd, 2005
- Lagier, Luc, *Hiroshima mon amour*, Paris, *Les Cahiers du cinéma*, 2007
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1971
- Loignon, Sylvie, *Marguerite Duras : L'amant*, Paris, Hatier, 2006
- Morin, Edgar, *Amour, poésie, sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997
- Nancy, Jean-Luc, *L'« Il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, 2001
- Pasolini, Pier Paolo, *La Rabbia*, (1963), [DVD], Paris, MK2 éditions et Allerton films, 2004
- Resnais, Alain, *Nuit et brouillard*, Paris, Argos film, 1956, [DVD], Paris, Argos film et Arte vidéo, 2003, partie publication non paginée
- Resnais, Alain, *Mon oncle d'Amérique*, (1980), Paris Potemkine films, 2018
- Soulages, François, « Du visage à la vie sage », *Art thérapie* n° 42-43, Juin 92, *Le visage dévi-sagé : De la séduction humaine à la représentation divine*
- Tisseron, Serge, *La Résilience*. Paris, PUF, 2007

Notice bio-bibliographique

Valérie Cavallo est docteure en esthétique, sciences et technologies des arts de l'université Paris 8 et chercheuse associée au laboratoire *Arts des images et art contemporain*, ainsi qu'au labex ArtsH2H de l'université Paris Lumières. À travers la photographie, l'image-mouvement et la littérature, ses travaux portent sur le sensible, dont elle approche une poétique de l'intime et une condition esthétique de l'exister. Résolument transdisciplinaires, ses recherches s'intéressent aux subjectivités contemporaines et à leurs modes d'expression.