

# PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

DEC

4

1959

HIROSHIMA RESNAIS



par Michel Delahaye et Henri Colpi

Né le 3 juin 1922, à Vannes (Morbihan), Alain Resnais, après ses études secondaires, suivit sans terminer les cours de l'IDHEC à Paris.

Il réalisa quelques films d'amateur (on signale notamment, quelque peu postérieur, un long métrage en 16 mm avec Danièle Delorme et Daniel Gelin), puis devint assistant de Nicole Védres.

Comme monteur, Resnais collabora à Saint-Tropez et Devoir de Vacances (1953) Aux frontières de l'homme (1954), La Pointe Courte (1955). Son travail sur ce film d'Agnès Varda marquait la direction de ses recherches : Hiroshima mon amour témoigne de leur permanence.

- 1948 — *VAN GOGH*. — Réal. : Alain Resnais. — Conception : Robert Hessens et Gaston Diehl. — Mus. : Jacques Besse. — Voix : Claude Dauphin. — Prod. : Pierre Braunberger.
- 1950 — *GAUGUIN*. — Réal. : Alain Resnais. — Conception : Gaston Diehl. — Mus. : Darius Milhaud. — Texte : Paul Eluard. — Voix : Maria Casarès. — Prod. : Pierre Braunberger.
- 1950 — *GUERNICA*. — Réal. : Alain Resnais. — Conception : Robert Hessens. — Mus. : Guy Bernard. — Texte : Paul Eluard. — Voix : Maria Casarès. — Prod. : Pierre Braunberger.
- 1951 — *LES STATUES MEURENT AUSSI*. — Réal. : Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet. — Mus. : Guy Bernard. — Voix : Jean Negroni. — Prod. : Alain Tadié et Présence Africaine.
- 1955 — *NUIT ET BROUILLARD*. — Réal. : Alain Resnais. — Mus. : Hans Eisler. Conseillers historiques : André Michel et Olga Wormser. — Assistant : André Heinrich. — Im. : Ghislain Cloquet. — Texte : Jean Cayrol. — Voix : Michel Bouquet. — Noir et Blanc et Eastmancolor. — Prod. : Argus - Como - Cocinor.
- 1956 — *TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE*. — Réal. : Alain Resnais. — Conception : Remo Forlani. — Mus. : Maurice Jarre. — Im. : Ghislain Cloquet. — Voix : Jacques Dumesnil.
- 1957 — *LE MYSTÈRE DE L'ATELIER QUINZE*. — Adapté, découpé, réalisé, interprété et monté par : André Heinrich, Alain Resnais, Chris Marker, Yves Peneau, Jean Brugot, Anne Sarraute, Fernand Marzelle, Claude Joudieux, André Schlotter, Alex Reval. — Sous le contrôle technique de : MM. Vallaud, Smagghe, Dubois. — Im. : Ghislain Cloquet, Sacha Vierny. — Mus. : Pierre Barbaud. — Dir. : Georges Delerue. — Voix : Jean-Pierre Grenier. — Prod. : Jacoupy.
- 1958 — *LE CHANT DU STYRENE*. — Réal. : Alain Resnais. — Mus. : Pierre Barbaud. — Dir. : Georges Delerue. — Im. : Sacha Vierny. — Texte : R. Queneau. — Voix : Pierre Dux. — Eastmancolor, Dyaliscope. — Prod. : Pierre Braunberger.
- 1959 — *HIROSHIMA MON AMOUR*. — Réal. : Alain Resnais. — Sc. et dial. : Marguerite Duras. — Im. : Sacha Vierny, Takahashi Michio. — Mus. : Giovanni Fusco, Georges Delerue. — Montage : Henri Colpi. — Inter. : Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dallas, Pierre Barbaud. — Prod. : Pathé Overseas production, Argos Film, Como Films, Daiei company.

MICHEL DELAHAYE :

## ALAIN RESNAIS

Le cinéma pour Alain Resnais fit d'emblée partie de ces activités premières que leur caractère marginal n'empêche pas d'être primordiales et qui sont aussi nécessaires à la formation de certains êtres que l'absorption massive de théorèmes écoliers. A cette différence près chez lui que la contemplation du cinéma débouchait tout naturellement sur sa fabrication, laquelle s'opérait incontinent dans le silence bricoleur d'un grenier vannetais.

Resnais, fidèle à cette attitude initiale, ne devait jamais par la suite dissocier la réflexion sur le cinéma de l'exercice du cinéma. Ce que lui-même exprime fort schématiquement ainsi :

« J'ai eu une formation de monteur et on pourrait presque dire que j'ai fait de la réalisation parce que je ne trouvais pas toujours de travail dans le montage. Ce fut aussi une formation d'opérateur, car au fond les problèmes d'optique et d'éclairage sont les mêmes en 16 mm qu'en 35. J'ai été assistant de Nicole Védres et de Myriam pour *Paris 1900*, puis j'ai tourné quelques films en 16 mm et ensuite *Van Gogh* que m'avaient demandé Robert Hessens et Gaston Diehl et que j'ai réalisé en collaboration avec eux. » (« Cinéma 59 », n° 38 : Entretien avec Alain Resnais.)

Il faut ajouter que parallèlement à cette formation et s'enrichissant d'elle se développait une pensée profondément originale qui devait donner naissance à l'œuvre la plus personnelle et la plus inclassable qui soit et dont l'aboutissement, *Hiroshima mon amour*, constitue le premier équivalent de ces sommes romanesques ou poétiques que la seule littérature jusqu'ici était en mesure d'élaborer.

Que le cinéma d'Alain Resnais procède par bien des côtés de la chose littéraire, cela résulte sans doute du choix des thèmes et de leur structuration ainsi que de l'ambition plus ou moins explicite de gagner au cinéma le terrain recouvert encore par la littérature, mais ce caractère particulier de l'œuvre, il faut d'abord en voir l'origine dans l'homme même, dans cette tension intérieure, cette ferveur tranquille qui l'anime, toutes qualités qui trouvent plus généralement à s'employer au

service d'arts individuels exigeant la concentration, le repliement sur soi, qu'au service du cinéma. Il est d'autant plus remarquable qu'on ne puisse jamais dissocier chez lui le penseur du technicien, l'intellectuel de l'artisan : ils se réfléchissent constamment l'un l'autre sans qu'on puisse jamais dire que l'un prend le pas sur l'autre.

C'est parce que Resnais a commencé par refuser en lui cette dissociation qui cloisonne aujourd'hui les possibilités du savant, de l'artiste, du technicien que son œuvre est à ce point hantée par l'idée de recomposition, c'est parce qu'il est un artiste complet dans son domaine et que ce domaine il ne l'isole pas de celui des autres arts, qu'il ressent la nécessité d'élargir aux leurs les dimensions du cinéma, voire de lui intégrer d'autres disciplines telle l'ethnologie (*Les statues meurent aussi*) ou la sociologie (*Le mystère de l'atelier quinze*). L'admirable est que ce dépassement du cinéma, Resnais y atteigne comme par surcroît sans avoir jamais cherché à l'obtenir autrement que par une réalisation toujours plus poussée de toutes les virtualités du pur et simple documentaire.

*Hiroshima* représente la somme de toutes ces tentatives, à la fois roman, essai, poème, étude, documentaire et aussi document pour servir à l'histoire des mœurs de ce temps. Les plans de Nevers (pénétration de rues, places et placis, découverte d'un hôtel particulier ou d'une triste abside, visage d'un pharmacien derrière sa vitrine qui semble exprimer à lui seul toute la tristesse des vies sous globe) semblent renfermer la quintessence d'une enquête approfondie sur les mœurs et l'histoire des habitants de Nevers, encore que cela même ne puisse rendre compte de la richesse, de l'épaisseur étonnantes de chacun de ces plans qui représentent la plus extraordinaire expérience d'archéologie affective entreprise depuis Proust et Faulkner.

Inutile bien entendu de s'attarder, pour sincères qu'elles soient, sur les déclarations d'un homme qui ne veut voir dans son œuvre que l'accidentel résultat de commandes à lui faites et en conséquence se refuse la qualité d'auteur, qui revendique hautement la responsabilité de ce qu'il nomme ses échecs, mais dès qu'on parle de réussite met obstinément en avant le nom de ses collaborateurs. C'est là le résultat d'une modestie devenue légendaire et sur quoi se greffe l'anxiété d'un homme hanté par l'idée que rien ne sera jamais parachevé de ce qu'il a, de ce qu'il aura achevé, d'un homme consumé par son œuvre et qui aimerait pouvoir à tout moment se reprendre pour mieux encore se redonner et qui, s'il était écrivain, passerait son temps à déchirer ses brouillons pour finalement renoncer à présenter quoi que ce soit à quelque éditeur que

ce soit. Mais c'est une modestie à laquelle on aurait tort de refuser toute légitimité. Tout d'abord, on ne peut qu'applaudir à ce refus de toute complaisance envers soi-même, à cette méfiance envers les louanges hyperboliques, à ce souci de l'objectivité qui pousse Resnais à rendre à chacun sa part, même si de telles qualités conduisent en définitive l'auteur à se méconnaître lui-même. Il faut ensuite comprendre qu'au niveau où se situent ses ambitions, Resnais, dont toute l'œuvre manifeste une aspiration vers un cinéma total toujours approché, jamais réalisé, ne peut guère ressentir cette approche autrement que négativement, malgré le pas décisif que sur ce plan il a fait franchir au cinéma.

De là vient l'étrangeté d'une œuvre à la fois tranquille et forcenée, publique et confidentielle, qui n'a jamais voulu nous délivrer de message et qui pourtant nous parle, qui n'a jamais voulu être audacieuse et dont pourtant l'audace nous dérouté, qui n'a jamais cherché à forcer les portes de l'Art et va pourtant jusqu'à renouveler l'art.

D'où aussi son irréfragable unité. Elle est la plus solidement structurée qui soit, éthiquement et thématiquement, tout en ayant la fluence du travelling qui d'*Hiroshima* nous mène à Nevers, très exactement la fluence mais aussi la rigidité du Temps. Chacune de ses phrases n'est qu'un avatar différent d'une même incantation, chacune de ses phrases, de ses modulations doit être intégrée dans le vaste mouvement qui anime l'ensemble.

Plus précisément, chaque œuvre est duelle, comme on dit de ces mots qui expriment un couple à eux seuls, en même temps que fondée sur un dualisme visant à intégrer plutôt qu'à opposer. C'est pourquoi on peut dire non seulement que chaque moment d'un film de Resnais est l'aboutissement ou l'annonce d'un autre moment, mais aussi que chaque moment, chaque film « est » un autre moment, un autre film de Resnais, aussi inévitablement que Nevers « est » Hiroshima et que le japonais est allemand, que la douceur est cruauté, le souvenir, oubli, le silence, cri, l'individu, collectivité, la conservation, destruction, le mouvement, immobilité, le document, artifice, le cinéma, littérature...

Il est significatif d'autre part que vous vienne, pour qualifier l'œuvre, des termes qui s'appliquent ordinairement au langage musical. C'est que sa structure n'est pas sans analogie avec celle de l'œuvre musicale et qu'on peut la considérer de ce point de vue. Resnais lui-même a évoqué à propos d'*Hiroshima* la forme sonore du quatuor (« Cinéma 59 », n° 38) comme une immense musique de formes et de thèmes reliés dans un

rapport basé sur le contraste ou l'analogie, le contrepoint, le leitmotiv, le retour des temps forts ou faibles.

Rien d'étonnant donc à ce que Resnais attache tant d'importance à l'illustration musicale de ses films, rien d'étonnant non plus si de ce simple point de vue son œuvre forme un tout cohérent. Les musiciens qui travaillèrent avec lui, et qui comme tous ses collaborateurs ne purent que se fondre en lui, durent, face aux mêmes obsessions, retrouver les mêmes thèmes et réinventer, chacun pour son propre compte, la même « musique de la mémoire ». Resnais a fait remarquer la coïncidence absolument parfaite qui se poursuit pendant 20 secondes entre la musique de Fusco pour *Hiroshima* et celle de Eisler pour *Nuit et Brouillard* (id.), mais ce cas limite — dû précisément au fait que pendant la séquence du musée les deux films coïncident eux-mêmes étroitement — ne fait jamais que parachever la constante convergence vers les mêmes thèmes de tous les musiciens qui illustrèrent Resnais, qu'ils se nomment Besse, Milhaud, Bernard, Eisler, Jarre, Barbaud, Delerue, Fusco...

On comprend que l'image incantatoire exigeait un texte à sa mesure et qui fût sans rapport aucun avec le flux verbal qu'on a coutume d'adjoindre aux images. Les auteurs en seront Eluard, Cayrol, Marker, Queneau, Duras..., à propos desquels on dira parfois : « C'est bien littéraire », sans voir que les rapports qui se tissent ainsi entre les images, entre les images et le texte, entre les inflexions de la voix et celles de la caméra remplissent tous une même fonction : nous entraîner au cœur, puis au delà du réel, à la fois dresser un constat et dépasser ce constat, comme fait le poème, constat d'un rêve.

Resnais ne veut appréhender la réalité que pour déboucher sur son au-delà. Il ne s'agit pas tant pour lui de cerner des hommes, des situations, des instants, des lieux que d'effectuer un lent mouvement de pénétration au sein d'un complexe où la fusion entre l'homme, l'instant et le lieu s'opère dans cet au-delà d'eux-mêmes que constitue leur passé, le souvenir de leur passé. L'homme n'est pas seulement une histoire, il est aussi l'Histoire, le lieu n'est pas seulement un cadre, mais un moment de l'homme-Histoire.

Or, avant même la littérature, la peinture avait tenté l'approche de cette totalité. Resnais ne pouvait donc mieux inaugurer sa tentative de fusion esthétique et de recomposition de l'homme qu'en s'efforçant de totaliser par le moyen du cinéma la totalité fragmentée de l'œuvre picturale.

*Van Gogh*, (comme *Gauguin* et *Guernica*) donne naissance sur le plan esthétique à une réalité nouvelle, tandis que, sur

le plan humain, *Van Gogh* au lieu d'apparaître comme une succession d'actes ou d'œuvres se présente comme une identification simultanée à plusieurs entités, une personnification d'Arles, de la Folie, de la Peinture. De même l'africain « est » l'Afrique, « est » cette image de l'Afrique que constituent ses statues, est aussi une terre violée, une conscience violée à partir du moment où l'on a violé son art. Quant à l'espagnol, il « est » *Guernica* comme *Guernica* est l'Espagne ; et l'Espagne d'avant et l'Espagne d'après *Guernica*, c'est la peinture d'avant et la peinture d'après d'un Espagnol nommé Picasso, un artiste dont la conscience auparavant sereine a éclaté au contact de l'innommable, comme fit celle de Van Gogh et celle de l'africain, une conscience qui est devenue la guerre, comme Van Gogh devint la folie, pour nous donner, après la quiétude des deux personnages bleus et roses, l'horreur des corps décomposés par la guerre, transformés en bêtes au contact de la Bête.

Mais la Bête elle-même ne dédaigne pas le recours à l'art. Si elle bâtit des camps de concentration, elle veut qu'ils soient faits dans les règles de l'art. Elle appelle en consultation des architectes qualifiés et leur dit de faire du style, et pour que la mort ait encore plus de style, on l'accompagnera en musique. Il n'est pas interdit d'avoir recours à d'autres fantaisies — création d'un zoo par exemple — pourvu qu'elles s'inscrivent harmonieusement dans le cadre de cette admirable organisation répartitive qui met en œuvre chez les directeurs des camps les mêmes facultés dont font preuve d'autres artistes pour édifier une bibliothèque ou un musée.

Que l'art vivant de Van Gogh et de Gauguin ait fini par subir lui aussi cette muséification qu'imposent aux valeurs reconnues à la fois les amoureux du passé et les fonctionnaires de l'art, voilà ce que Resnais n'a pas dit explicitement à leur propos, mais que la suite nous fera comprendre, à commencer par ce plan des *Statues* où pour la première fois vient se glisser entre l'œuvre d'art et nous l'insidieuse vitre de la vitrine. Car le buste africain que nous voyons alors n'est pas seul en cause : c'est l'art tout entier qui meurt de cette artificielle survie, comme meurt le passé quand on cherche délibérément à le faire revivre. La différence est que les statues africaines meurent plus tragiquement que les nôtres d'avoir été arrachées à des peuples qui vivaient plus profondément que nous la signification de l'art et de se voir soumises aux mêmes règles qui visent à conserver le patrimoine occidental par ceux-là même qui ont détruit le patrimoine africain.

Dire qu'elles meurent plus tragiquement est d'ailleurs peu dire : elles meurent définitivement. Le bouleversement qui dans

*Guernica* brisait l'image de l'Espagne, dans le même temps qu'il brise ici l'image de l'Afrique, brise aussi l'Afrique, atteinte au plus profond d'elle-même dans un art qui représentait sa mémoire et qui était aussi pour elle le lieu d'une identification mythique avec les valeurs ou les divinités qu'il représentait. Il ne saurait donc y avoir, artistiquement parlant, d'Afrique qui soit l'équivalent de l'Espagne d'après. L'Afrique est restée figée à ce stade primitif des graffiti enfantins (Jean Rouch dans *Treichville* nous en montrera plus tard de tristes exemples) qui, dans *Guernica* marquaient le départ à zéro après le désastre, formaient transition avec l'art apocalyptique qui allait surgir du désastre : rien n'a pu surgir encore en Afrique de ce désastre que fut pour elle le contact avec l'occident.

Après *Les statues meurent aussi*, l'œuvre continuera de refléter l'entreprise de muséification systématique non plus seulement de l'art ou du passé interprété par l'art mais du passé lui-même, de la guerre elle-même s'il s'agit de guerre. Que bâtir en effet à *Hiroshima* sinon un « Musée » et qu'y voir sinon des bandes d'actualités héritées de *Nuit et brouillard* ?

Faute d'y retrouver l'homme, on y découvre ce qu'il en reste : des peaux. Desséchées, classées, telles elles étaient dans *Nuit et Brouillard*, collection seconde destinée à dénoncer la collection première qui n'était rien moins qu'une collection de peintures sur peaux. Ici au contraire le recensement des peaux a pour but d'épouvanter tout ce qui porte peau en ce monde et elle nous est dévoilée, cette peau, « dans toute la fraîcheur de sa souffrance » après nous avoir été révélée au début du film dans toute la fraîcheur de son plaisir, peau sur peau, image sur image de peau. Il nous faut ici encore en revenir aux *Statues* où la peau noire de l'africain s'enchaînant sur la terre et l'étoffe, autres peaux de l'Afrique, nous était révélée dans toute la richesse de ses prolongements cosmiques.

Le musée appelle la bibliothèque, musée du savoir, enfer de la possession dépossédante, autre terme d'une dialectique qui enchaîne la destruction et la conservation.

Certains collectionnent, d'autres écrivent des livres, d'autres collectionnent les livres : le but est le même, constituer des réserves de passé qui doivent préserver votre intégrité et au besoin témoigner devant l'avenir. Mais cette hantise obsessionnelle de la conservation et du classement dont sont atteints certains êtres intimement rongés par l'idée de la perte, atteint avec la Bibliothèque Nationale, somme de toutes les bibliothèques, une grandiose apogée.

A la Bibliothèque Nationale, tous les livres y sont. On ne lira jamais tout, faute de temps, mais tout y est, on le sait, on

se nourrit de le savoir. De temps en temps, on vient puiser à cette gigantesque réserve. On s'intègre alors à une immense usine dont le but n'est pas de produire mais d'emmagasiner de l'énergie afin de permettre à quelques-uns d'emmagasiner à leur tour une petite parcelle de cette énergie ; on se dissout dans un univers que nervrent couloirs et vitrines, univers aussi rigide-ment structuré que celui de l'usine.

Mais si la machine à conserver la mémoire est vaine et vain le mémorial, reste le souvenir, et, s'il faut fixer le souvenir, que ce soit en respectant la fluidité évanescence de la mémoire.

Ainsi procédait Van Gogh qui, arrachant les tableaux au musée retrouvait derrière eux la vie qui leur avait donné naissance, ainsi Gauguin où grâce à la peinture rendue à son mouvement originel nous sentions revivre chez le peintre de Tahiti, le souvenir de la France. De même l'élan de *Guernica*, coïncidant avec celui de la guerre en faisait-il le souvenir d'une présence qui avait nom *Nuit et Brouillard*.

Le souvenir n'est pas une accumulation méthodique de faits ou d'objets, c'est la reviviscence — qui même si elle vous fait souffrir vous maintient en vie — d'une expérience individuelle ou collective. Inversement, et selon le mot clef des *Statues*, « la mort est le pays où l'on arrive quand on a perdu la mémoire. »

La conservation n'est donc rien si ne s'y joint l'amour, l'amour étant ce qui vous fait le mieux coïncider avec le monde pour vous en avoir d'abord arraché. Van Gogh fut rongé par l'amour de son art jusqu'à la consommation, Gauguin abandonna tout, brisa toutes les règles, tous les liens — femme, enfants — qui auraient pu le retenir d'aller vers ce lieu privilégié (où peindre sinon à Tahiti, et que faire à Tahiti sinon de la peinture ?) où il savait devoir se retrouver lui-même. Plus tard, la fille de Nevers devait elle aussi mépriser toutes les lois de l'honneur bien compris — tel que le conçoivent une Patrie, des Parents, un Mari — qui lui interdisaient d'aimer.

En cela comme en bien d'autres points *Guernica* qui fut en son temps l'œuvre la plus achevée de Resnais fait aujourd'hui encore figure de plaque tournante : tout y aboutit, tout en débouche. Le premier couple y apparaît, doux personnages du Picasso d'avant, du temps où il était encore possible d'aimer et de peindre l'amour, sans penser à la guerre, sans penser à Hiroshima, couple d'avant la Bombe.

Mais avant comme après l'explosion, l'amour en Espagne, comme on l'a bien vu avec l'amour de Nevers et l'amour d'Hiroshima. A cette différence près que *Guernica*, c'est la

première guerre et que le premier plan de *Guernica*, cette longue image figeant les ruines, représentait la première apparition du document filmo-photographique dans l'œuvre de Resnais. Par la suite le document s'anima et la caméra, poursuivant entre le document passé et son prolongement actuel le mouvement qu'elle effectuait dans *Guernica* entre les deux périodes de Picasso, n'aura de cesse de relier le temps d'hier et le temps d'aujourd'hui, le temps du cri et celui du souvenir du cri.

Car *Guernica* c'est aussi le cri — comme l'était *Van Gogh*, comme le seront *Nuit et Brouillard* et *Hiroshima* — et ces langues dressées au fond de bouches ouvertes et silencieuses nous invitent à entendre l'immense cri des hommes déchirés, « nous qui n'entendons pas qu'on crie sans fin », comme il sera dit sur les silencieuses images finales de *Nuit et Brouillard*. A défaut d'autres correspondances entre Resnais et Antonioni, autre cinéaste du cri fondamental, nous aurions au moins l'immense admiration que porte à celui-ci celui-là et l'impossibilité où il se trouva de choisir pour exprimer *Hiroshima*, un autre musicien que celui qui sut exprimer le « Cri ».

Voyageur de l'espace-temps, Resnais est aussi le cinéaste du dépaysement. Son Espagne, son Afrique nous entraînent bien au delà de l'Espagne et de l'Afrique, *Nuit et Brouillard*, dépaysement total, atroce et salutaire, nous fait survoler une contrée qui n'a plus rien d'humain et *Le chant du Styrène*, monde sans hommes mais précisément pour cette raison bien loin d'être inhumain, nous fait entrevoir les couleurs souriantes qui pourront être celles du monde de demain.

Quant à *Hiroshima*, c'est une sereine mais constante provocation à l'égard de toutes les habitudes de penser (C'est un des premiers films « graves » qui soit sans référence aucune à la pensée chrétienne », a très justement fait remarquer Doniol-Valcroze), à l'égard aussi de nos plus élémentaires habitudes de voir puisque le film refuse l'agencement habituel des images et qu'il ne nous est même pas permis, dans ce duo entre la France et le Japon, d'y reconnaître les normes admises de l'exotisme. Comme le faisait remarquer Marguerite Duras, (Entretien avec M. Duras, « Cinéma 59 », N° 38) l'exotisme y est inversé, c'est la France qui est exotique par rapport au Japon. A ce titre, et s'il faut encore admettre la traditionnelle distinction entre les deux sciences, la sociologie de Nevers ne serait autre qu'une ethnologie.

A l'intérieur même du film, Resnais transcende toutes les lois aussi bien de la continuité traditionnelle que de l'honnête flash-back. C'est que le flash-back chez lui est bien plus qu'un

procédé : l'expression même de la façon qu'a la conscience de saisir le monde. De même le mouvement de caméra chez Resnais est-il bien plus qu'un mouvement : un mécanisme mental, le geste d'une pensée. Il n'a pas seulement pour but de nous promener dans les tableaux de Van Gogh, fouillant le tableau, puis le liant à un autre, à un autre lieu, à une autre pensée de Van Gogh, il doit épouser les mécanismes mentaux du peintre concrétisés en formes et couleurs tout de même qu'il épousera plus tard les mécanismes mentaux de notre civilisation dont les concrétisations ont nom camp, bibliothèque, musée, usine.

Autres couloirs, autres cloisonnements : l'usine. Les barbelés, sont remplacés par d'honnêtes et quotidiens grillages, mais les barrières n'en sont pas moins réelles qui limitent, cernent, enserrant l'homme. Il n'est plus ici qu'un moyen, il se définit par rapport aux machines qu'il sert, il est classé comme elle, à fins d'utilisation rationnelle. Il y a même des numéros d'ordre : ici c'est l'atelier quinze.

Nous n'en sommes pas encore à la pure beauté des machines sans hommes du *Chant du Styrène*. L'homme, ici doit se colleter avec elles, mais le secret espoir qui stagne au fond de tous les films de Resnais trouve ici à s'épanouir pleinement : la lutte obstinée de l'homme débouche sur une meilleure vie.

Le début du film nous plonge d'emblée dans l'univers de machines et de cuves qui sera celui du *Chant du Styrène*. Différence capitale : la couleur en est absente. Nous voyons alors que règne entre les images de l'*Atelier Quinze* et celles du *Styrène* (qui chronologiquement lui succède) la même dualité complice qui reliait à l'intérieur de *Nuit et Brouillard* les séquences grises du camp d'avant et celles colorées du camp d'après. Resnais nous faisait passer de l'hier à l'aujourd'hui des camps en laissant aux images animées du passé la grisaille de la mort et en donnant à celles inanimées du présent, où nous voyons morte la machine à tuer, les couleurs de la vie. De même en sommes-nous ici par rapport au *Styrène* à un stade antérieur de l'usine, celui où elle vit mais de la vie des hommes qui souffrent en elle, elle n'aura le droit de se parer des couleurs de la vie que lorsqu'elle sera morte aux hommes.

Sous un ciel gris, formé de lourdes nappes de nuages qui pèsent constamment sur la terre comme pour interdire aux hommes de vivre à ciel ouvert, panoramiques, travellings accomplissent dès le début leur office, effectuant autour de l'usine une sorte de danse rituelle destinée à nous identifier à elle. C'est alors que, par la grâce du commentaire, le cinéma déjà s'insère dans le cinéma. On nous dit en effet que l'on pourrait tourner un beau film dans ce décor (que tourner dans une « usine »

sinon un film sur le « travail » ?), un film où l'on verrait volontiers Jean Gabin en ouvrier, Michèle Morgan en déléguée syndicale et Pierre Fresnay en directeur ou en aumônier : les caméras d'*Hiroshima* ne sont pas si loin...

L'usine s'entr'ouvre à heures régulières pour laisser couler entre ses grillages le peuple lassé des travailleurs. L'un d'eux est sujet à d'étranges défaillances qu'autour de lui on ne remarque pas, « pas plus que vous, spectateurs, n'avez remarqué tout à l'heure qu'il a fallu l'aider pour décrocher sa bicyclette. » Bientôt c'est une véritable crise qui le terrasse, paroxysme qui débouche tout naturellement sur l'œil blafard de l'ampoule à l'abat-jour blanc que nous avons déjà vu, clignotant éperdument, au moment du paroxysme de *Guernica*.

L'homme est atteint d'une de ces lentes dégradations qui, dans une usine, peuvent miner un homme. Ici, heureusement, la dégradation n'est qu'une conséquence seconde qu'il s'agit de pallier, c'est même elle qui donne aux hommes l'occasion de s'unir dans le combat commun.

Mais que combattre exactement ? Chacun s'essaie à définir le mal dans la mesure de ses faibles moyens, mais l'ouvrier n'est pas le contremaître et le contremaître n'est pas le directeur et le directeur n'est pas le médecin et le médecin n'est pas le chimiste... Que peuvent tant de bonnes volontés œuvrant chacune dans le domaine clos qui est le sien, sinon traduire la tragique impuissance d'un monde cloisonné par la spécialisation ?

Division du travail, spécialisation : tares d'un univers dissocié en face duquel Resnais poursuit sur le plan humain la tentative de recomposition déjà entreprise sur le plan esthétique. Qui est responsable ? interrogeait déjà *Nuit et Brouillard* où chacun des fonctionnaires de la mort renvoyait à son supérieur. La question ici est la même dans un monde semblablement compartimenté, où chacun se définit négativement par son étrangeté au domaine contigu au sien. L'union de tous est pourtant nécessaire : si elle ne se fait pas, l'homme mourra.

C'est au médecin que revient la tâche de relier les fils, ce médecin qui s'exprime dans le film par le « je » d'une conscience centralisante, tout petit médecin pourtant, toute petite silhouette écrasée par le gigantesque décor de l'usine. Il marche, il enquête, parcourant des couloirs, des ateliers où s'agitent des machines, où fument d'étranges cuves, aussi inquiétantes les unes et les autres que les instruments de torture employés par les nazis.

L'enquête se poursuit par le défilé des témoins, les expertises médicales, les radios... Les poumons de l'homme apparaissent,

derrière la grille des côtes, une fois transpercée la peau par les rayons X. Nous retrouvons là l'impassible constat du document et après avoir compris que rien n'est plus cruel que la douce vie quotidienne du travail, nous voyons maintenant que rien ne ressemble plus à la cruauté que la douceur des soins. Aussi bien est-ce dans ce film qu'il est fait allusion au théâtre de la cruauté d'Artaud, une comparaison que la trop parfaite atrocité des camps n'avait pas suggérée.

Au dehors cependant, les inquiétantes vapeurs qui émanent de l'usine continuent à rejoindre les nuages qui planent sur elle mais de ces nuées mêlées se dégagera pour finir la silhouette de la nouvelle usine : sur tous les tableaux, l'homme a vaincu.

La nouvelle usine est celle, impersonnelle, aseptisée du *Chant du Styryène*. Monde sans vie ? Pas tout à fait, car elle y est au moins à l'état latent, elle respire encore au fond de la matière et nous savons que la neutralité froide du plastique participe elle aussi de la cosmicité des origines. Qui peut dire cependant où et quand se situe exactement la vie ? Ces efflorescences colorées, qui peut dire si elles sont départ ou arrivée, lesquelles sont départ et lesquelles arrivée, où est l'objet, où sont ses aïeux ?...

Pures efflorescences de la matière, couleurs pures qui glissent, tremblent ou pleuvent, lignes pures des machines ou des canalisations : rien dans ce film qui ne soit épure. Lieu inhumain sans doute, mais qui a épuré l'homme de son sein pour le transformer d'acteur souffrant en spectateur, prouvant ainsi que l'inhumanité totale peut très bien déboucher sur la plus totale humanité. Un tel décor, tout autant que celui de *l'Atelier Quinze*, conviendrait à la réalisation d'un film et que pourrait-on tourner dans une « telle usine » sinon un film de Science-Fiction ?...

Le mouvement du film est celui de la description-pénétration, à l'intérieur de quoi la mobilité et l'immobilité s'ordonnent en couple : lorsque la caméra s'arrête, c'est la machine ou la matière qui poursuivent le mouvement et vice versa. Quant aux canalisations, elles sont le travelling, comme l'était précédemment le couloir, mais à l'état pur. Elles sont le mouvement figé du travelling et ce mouvement dont elles appellent la réalisation, c'est la caméra qui, sur elles le poursuit sans fin, au point qu'on peut se demander si inversement la caméra n'a pas figé le mouvement qu'elle a réalisé et laissé derrière elle, matérialisant le travelling, une autre canalisation sur laquelle la caméra d'un autre Resnais viendrait quelque jour effectuer un autre travelling.

Ceci pour répondre au mouvement interne du film qui, ajoutant aux plongées dans le passé de la matière les plongées dans le futur de l'homme, n'est autre que celui de la vis sans fin qui vient de l'infini pour se perdre à l'infini de lui-même.

A ce point de perfection, la modulation chez Resnais devient celle élémentaire de la forme et la matière en mouvement, pur jeu de volutes visuelles et verbales. Encore celles-ci ne le sont-elles que par défaut pour s'être arrêtées à mi-chemin du chant (Resnais aurait voulu que le commentaire du *Chant du Styryène* fût chanté), s'être figées dans l'imparfaite incantation de l'alexandrin. Au contact des mots la modulation ne pouvait que devenir grinçante, mais à tant faire que subir des mots, autant vaut subir la virtuosité délibérément grinçante d'un mathématicien de la langue.

Le poème, de toute façon, ne pouvait pas être absolument pur. On le découvre sur un autre plan lorsque Resnais, dénonçant l'anticipation, fait retour au présent de l'homme et nous montre, à l'issue d'un travelling effectué le long d'un grillage, le peuple lassé des travailleurs sortant de l'usine.

Néanmoins, cet aboutissement de l'œuvre nous montre que Resnais, après avoir révélé un univers dissocié et l'avoir recomposé dans *l'Atelier Quinze*, s'est acquis dans *Le Chant du Styryène* le droit d'abstraire son art de toute préoccupation majeure et de regarder le monde d'un œil serein, un monde redevenu habitable.

Mais *Hiroshima, mon amour*, ce film qui vous dénude, vous écorche, vous met deux fois nu ?

*Hiroshima* ? Un film qui vous guérit du temps. Ou peut-être ne fait que rouvrir la blessure. Un film sur le souvenir .

On sait qu'il y eut drame, rupture. Il importe de niveler la crevasse et cela, seul le souvenir le peut. Peu importe la blessure ouverte, la douleur ravivée par le souvenir s'il est la seule chose qui peut vous maintenir en vie. Peu importe la guérison : ce ne peut être pour l'amputé qu'une fausse guérison, la cicatrisation qui le coupe définitivement de ce qui fut une part de lui-même. Quand la plaie est béante, que la peau ne l'a pas encore refermée sur elle-même, tout est encore possible, on peut encore espérer qu'un lien viendra se tisser entre vous-même et ce qui fut vous-même, entre vous-même et le monde ou quelque autre être dans le monde. Mais que le souvenir lui-même puisse mourir de sa reviviscence, que sa mort parfois puisse être nécessaire, voilà qui remet tout en cause et à quoi Resnais n'a pas pu — qui le pourrait ? — répondre.

Après le point final du *Chant du Styryène*, Resnais revient à sa

ligne de départ et d'un seul élan parcourt à nouveau toute son œuvre, y intégrant l'individu qui en devient alors le centre. Sa vision embrasse tout ce qui, de près ou de loin, le hanta dans ses précédents films, l'approfondit et l'organise dans un rythme plus ample.

On voit alors que tout ce qui fut jamais dans Resnais lui était bien essentiel, que la même nécessité intérieure liait ses thèmes et ses œuvres qui relie aujourd'hui ces thèmes dans *Hiroshima* et à *Hiroshima* relie ses autres œuvres. Le même élan qui le porta vers *Guernica* le porte aujourd'hui vers *Hiroshima* et après lui avoir fait parcourir les couloirs désolés de la bibliothèque ou de l'usine le mène aujourd'hui vers ceux de l'hôpital ou de l'hôtel d'Hiroshima et ce qui l'a porté vers la fille aux cheveux coupés qui fut folle en Nevers, est bien le même élan qui le porta dans son premier film vers l'homme à l'oreille coupée qui fut fou en Arles. Ce n'est point là rapprochement abusif : c'est bien parce que le même courant souterrain continue à œuvrer que la fille sur sa chaise dans la chambre de Nevers semble n'avoir fait que déplacer légèrement la chaise de la chambre de Vincent en Arles, où le lit, lui, est resté à la même place, au-dessous des mêmes tableaux, où la fenêtre s'est bornée à mettre des persiennes, où la petite table carrée a été simplement remplacée par une petite table ronde et le tableau qui la surmontait par une glace qui semble en être le reflet ; il n'est pas jusqu'aux gros plans d'Emmanuelle Riva qui ne fassent penser à certains gros plans de *Van Gogh*.

Dualité des temps, des races et des lieux : le même destin toujours lie les hommes entre eux en les écartelant. Il y a toujours deux Hiroshima et s'il n'est qu'un Nevers c'est que le second est en Hiroshima, se souvenant du premier. Hiroshima, Nevers étaient contemporains. Dans l'une, une fille tondu s'égratignait dans une cave pendant que dans l'autre toutes peaux et tous cheveux s'arrachaient sous l'effet de la bombe, dans l'une se désintérait une conscience, dans l'autre un monde mais c'était le même événement. Hiroshima s'est reconstruite mais elle porte encore trop en elle de ce qui fut la catastrophe pour que Nevers à son contact ne revive pas la sienne et ne s'achemine vers la mort au moment où Hiroshima s'achemine vers la vie et essaie de construire sa paix, encore que là aussi il ne s'agisse jamais que du même événement.

Et il y a aussi le musée et son équivoque fonction de conservation, et les vitrines devant quoi l'on passe pour regarder sa peau, et ces questions : Quoi et comment conserver ? Comment « se » conserver ? Est-ce même nécessaire et n'est-il pas préférable de mourir à son passé ?

C'est que les musées parfois tuent et qu'inversement la mort peut se faire musée : les cadavres de Pompéi nous ont mieux conservé le visage de la civilisation romaine que des écrits d'historiens, accumulés dans les bibliothèques. Ne sont-ce pas d'ailleurs les amants de Pompéi qui nous accueillent au seuil d'Hiroshima, ressurgissant des cendres, survivant par miracle à la catastrophe mais la portant en eux comme la plus incurable des blessures ?...

Pour la première fois depuis *Les Statues*, nous est aussi montrée la muséification en action, celle effectuée ici par la caméra qui entreprend de donner une suite à la bande d'actualités que nous avons vue au début du film. Vérité et artifice s'imbriquent et l'homme ruse avec la réalité pour mieux pouvoir la saisir, comme il ruse pour conserver une fraîcheur factice au jardin qu'il met en serre, à ce jardin du « Casablanca » qui sert de toile de fond à la nuit désespérée des deux amants et dont on nous révélera au petit matin qu'il est enfermé sous une immense verrière. Que visait-elle à protéger, cette verrière dont toutes les vitres furent soufflées par l'explosion de la bombe et dont la coupole ouverte à tous vents domine Hiroshima ? Peu importe, on l'a laissée là pour témoigner et on a reconstruit autre part une autre verrière sous laquelle une comédienne, venue à Hiroshima pour tourner un film, viendra prolonger artificiellement sa dernière nuit comme on prolonge artificiellement la vie sous les artifices du studio, comme la prolonge toute caméra, même opérant à ciel ouvert, qui tente de saisir la vie d'Hiroshima.

Mais la fonction de la caméra est ici doublement équivoque puisque, visant à fixer c'est-à-dire à figer la vie, elle veut encore transformer explicitement les images en message et fabriquer un film « sur » la paix. Et pourtant, « Que tourner à Hiroshima sinon un film sur la paix ? » et tout film tourné à Hiroshima peut-il faire autrement que se référer à la paix et plaider pour elle ? C'est même en raison de cette évidence que Resnais n'a pas jugé utile de faire un film explicitement pacifiste et qu'il s'est contenté pour commencer de nous montrer le film en train de se faire. Mais il est si peu possible quand on se trouve à Hiroshima de ne pas coïncider avec le message d'un tel film, surtout quand on y est soi-même venu pour tourner l'histoire d'un couple né à lui-même à travers la guerre, qu'il a voulu que les deux films en vinsent par endroits à coïncider au point de ne plus faire qu'un.

La paix individuelle et la paix collective tentent de se forger dans les mêmes remous comme furent ensemble forgées la catastrophe collective et la catastrophe individuelle. Ceux qui s'efforcent de garder le souvenir d'Hiroshima à l'aide — « faute

d'autre chose » — de musées et de films n'agissent pas autrement que celle qui tient à garder en elle, consciente de « l'évidente nécessité de la mémoire », le souvenir de son drame personnel momentanément ravivé par la présence en arrière-plan du drame collectif. Tous sont hantés par « l'horreur de l'oubli », encore que la dialectique du film nous fasse aussi savoir que « si l'on n'oubliait pas, le monde deviendrait irrespirable ».

A ces images d'*Hiroshima, mon amour*, pouvait-on ajouter ? Pouvait-on tolérer un commentaire, un dialogue ?...

C'est pourquoi le film est silence, car peut-on ne pas assimiler au silence les vacarmes de la conscience ? Peut-on dire qu'il y ait film et que quelque chose soit ajouté au film ? Il n'y a que le long silence torturé de consciences qui cherchent désespérément à s'appréhender, ce qu'expriment les phrasés conjugués d'une musique qui, tantôt se fait notes tantôt se fait mots, tous deux étant aussi images.

L'incantation est une, exprimée par un art que nous essayons de définir en le rattachant successivement à tous les arts connus mais qui est tout simplement le cinéma devenu plus adulte et que les tentatives, aussi hétérogènes paraissent-elles au premier abord, d'un Resnais, d'un Rouch, sont en train de rendre capable de cette appréhension totale du phénomène humain qui était inscrite dans son devenir.

## IMAGES

## I. — PROLOGUE.

1. Générique.
2. Les corps.
3. Hôpital.
4. Corps.
5. Musée.
6. Corps.
7. Mannequins, documents films.
8. Ruines, blessés, œil.
9. Corps.
10. Survivants.
11. Corps.
12. Bombe, poissons, défilé.
13. Souvenirs dérisoires, tourisme.
14. Cinq vues courtes du Dôme.
15. Corps.
16. Reconstruction, « ça recommencera ».
17. Le fleuve.
18. Corps.
19. Travellings rues d'Hiroshima.

## II. — NUIT ET MATINÉE.

20. Découverte des amants, rire de Lui.
21. Quatre heures du matin, on parle de la guerre, de Hiroshima.
22. L'aube, on parle de Nevers.
23. Le matin, la terrasse-balcon. Lui endormi et fugace apparition d'une main qui bouge et d'un visage en sang (l'Allemand), puis dialogue « Tes mains bougent quand tu dors. »
24. Douche : « Je t'ai rencontrée hier soir dans ce café. »
25. Balcon : « Qu'est-ce que c'était, Hiroshima, en France ? » —

## MUSIQUE

- Thème Oubli, 1' 40".
- Thème Corps : piano seul, puis orchestre, puis musique « blanche » par l'alto, puis résolution dans le thème Corps, 2' 09".
- Thème Musée, rapide, inquiétant, contrastant avec la lenteur des promeneurs, puis résolution dans le thème Corps, 2' 18".
- Thème Musée, 1' 10".
- Thème Ruines, musique dangereusement douce, avec solo piccolo ponctué par le cor sur la cité dévastée, puis résolution dans le thème Corps, 1' 47".
- Thème Ruines, puis résolution, 44".
- Thème Bombe, musique martelée, rapide, obsessionnelle, dominée par le piano, 1' 09".
- Thème Tourisme, musique inconsistante, proche du thème Oubli, puis musique « blanche », puis résolution dans le thème Corps, 1' 08".
- Thème Ruines, unisson alto et contre-basse, 50".
- Thème Fleuve, puis résolution dans le thème Corps, au piano, 47".
- Thème Corps à l'orchestre, 1' 15", s'enchaînant avec les bruits et le dialogue.

Thème Fleuve, musique heureuse, 35", puis résolution inquiétante et dissonnante, 15".

- « J'étais à Nevers, une ville comme une autre. »
26. Coiffeuse : « Je suis le premier Japonais de ta vie ? », « Le monde entier était joyeux ».
  27. Chambre : « Je suis d'une moralité douteuse » — « Je voudrais te revoir. »
  28. Couloir : « Oui, folle à Nevers. »
  29. Devant l'hôtel, sur la place de la Paix : « Ma folie », — « J'ai eu des enfants », — « Je voudrais te revoir. — Non. »

Thème Lyrique, 30".

## III. — LA JOURNÉE.

## A) LE TOURNAGE.

30. Préparatifs des prises de vues.
31. Palmiers : « Tu étais facile à retrouver », — « J'ai pensé à Nevers » — « C'est toujours demain, ton avion ? »
32. Le défilé pour le cinéma.
33. Les amants se perdent et se retrouvent.

Croquis musical rapide et enlevé, 20".

(Musique japonaise authentique, chant et danse, 3').  
(Cris psalmodiés des étudiants).

## B) INTÉRIEUR DU JAPONAIS.

34. Salon : « Ta femme, où elle est ? » « Moi aussi, je suis heureuse avec mon mari », Sonnerie du téléphone, Baiser, « C'est pour moi que tu perds ton après-midi ? »
35. Le lit : les amants, l'Allemand, « C'était à Nevers », Elle est à bicyclette, « Nous nous sommes rencontrés », Ruine, grange, « Et puis il est mort », Le jardin de mort.
36. Le lit : « Moi, 18 ans », Elle au piano, Elle courant,

Thème Corps, avec plénitude intense, qui se poursuit sur les alternances Hiroshima-Nevers, les évocations de Nevers étant dépourvues de texte, puis résolution du thème en forme de marche funèbre, 2' 10".  
Reprise du thème Corps,

puis s'élève le gai et rapide thème Nevers, puis résolution dans le thème Corps, 48".

37. Le lit : « Pourquoi parler de lui ? » « C'est là, m'a-t-il semblé », répété trois fois.
38. Le réveil, puis « Je veux partir d'ici. »
39. Vues du fleuve au crépuscule.

Thème Lyrique, 55".

Thème Fleuve par piccolo et guitare, 45".

etc.

etc.

HENRI COLPI:

## HIROSHIMA MUSIQUE

Présenté hors Festival à Cannes en Mai 1959, *Hiroshima, mon amour* a surpris, scandalisé, enthousiasmé. D'autres ont dégagé les qualités et les richesses de cette œuvre, adulte s'il en est. Mais voilà un film qui a conduit à parler musique à propos de sa construction visuelle : on a notamment évoqué, à propos de la construction du film d'Alain Resnais, le contrepoint et le rythme des œuvres d'un Strawinsky.

On peut dire de *Hiroshima* que, plus qu'un film, plus qu'un poème, c'est une musique, musique d'images par la beauté photographique, plastique, par le montage, par l'interpénétration de ses thèmes visuels. C'est sans doute le caractère musical sous-jacent du film qui lui assure cet intérêt soutenu, cet « envoûtement » indéfinissable que nombre de spectateurs ont ressenti.

Resnais court-métragiste est un adepte de la partition ininterrompue. On sait que cette partition est toujours de qualité et qu'elle s'imbrique étroitement dans un tout audio-visuel mûrement pensé. C'est dire que chez Resnais, la musique ininterrompue n'est ni remplissage ni ameublement. Elle fait partie d'un ensemble esthétique à trois têtes : images - texte - notes. C'est dire aussi que les partitions des films de Resnais sont travaillées, élaborées, « finies ». Rien d'étonnant par conséquent si Jacques Besse, Darius Milhaud, Guy Bernard, Maurice Jarre, Pierre Barbaud ont livré les uns et les autres un travail parmi les meilleurs de leurs collaborations cinématographiques.

Un détail attire l'attention dans l'énumération ci-dessus : le compositeur est différent à chaque film (exception faite pour Guy Bernard : deux films). Ce détail implique une double démarche de la pensée musico-cinématographique de Resnais : d'une part le souci de courir l'aventure musicale, d'autre part la quête approfondie du compositeur adéquat. Ainsi, Hanns Eisler, après avoir œuvré sous toutes les latitudes, se retrouva à Paris, pour accompagner *Nuit et Brouillard*.

*Nuit et Brouillard* s'ouvrait sur le générique par une longue phrase mélodique, ample et émouvante, dont la réalisation demeurait en suspens. Ce thème ne réapparaîtra, encadrant l'« avant » et l'« après » de l'univers concentrationnaire, que sur le final pour, cette fois, merveilleusement se résoudre. Les autres motifs importants étaient le thème de la déportation dominé par un cuivre et le déchirant thème concentrationnaire. Par contraste avec l'imposante mise en scène des défilés hitlériens, Eisler utilisait de grêles pizzicati. Plus tard, les pizzicati accompagneront l'un des résultats du nazisme : les camps immenses, le typhus, les cadavres enfouis par bull-dozer, les SS devenus prisonniers à leur tour.

*Hiroshima mon amour* débute par une sorte de prologue qui pourrait constituer un court-métrage sur la ville atomisée. Aussi ce prologue dispose-t-il d'une partition ininterrompue. Mais là encore, et plus que jamais, l'agglutination images-texte-musique est extraordinaire, eux corps entrelacés forment l'objet des premiers plans ; puis s'élève une voix masculine à l'accent étranger, bientôt relayée par une voix féminine « J'ai tout vu à Hiroshima » ; elle a vu l'hôpital, le musée, les actualités, les survivants, le tourisme, la reconstruction, le fleuve, les rues. Toutes ces évocations sont entrecoupées par les mystérieuses images des deux corps et rythmées par un texte proche du délire que psalmodie une diction à mi-chemin du rêve et de la veille.

Musicalement, les corps sont dotés d'un thème propre qui se dégage à chacun de leurs retours sur l'écran. Quant aux vues de la ville, elles entraînent selon les séquences des thèmes particuliers. Notons le rôle de contrepoint du motif Musée, rapide et inquiétant, sur les lentes images des promeneurs et les photographies. Notons encore le chant alto-contrebasse sur la reconstruction (« ça recommencera » dit le texte), le vaste panoramique sur la cité détruite souligné par le piccolo ponctué par le cor anglais.

Une rencontre surprenante se situe dans la séquence du musée qui n'est pas sans analogie avec l'univers concentrationnaire. Fugitivement surgit un court motif dont les premières mesures répètent presque exactement un thème de *Nuit et Brouillard*. Or le compositeur italien Giovanni Fusco, responsable de cette séquence musicale, n'avait jamais vu le film sur les camps de mort ni entendu la partition d'Eisler. « Il n'y a pas lieu de s'étonner, dira-t-il, c'est Resnais qui guide la main du musicien. »

Le réalisateur a longtemps hésité avant de fixer son choix sur sa collaboration musicale. Pour ce faire, il a écouté quan-

tité de disques, revu nombre de films, scruté parmi les compositeurs notoires autant que parmi les peu connus. Il recherchait une « couleur » musicale, un je ne sais quoi d'impératif. Car Resnais, tout en imposant une conception personnelle, attend du compositeur un apport très important, son apport.

La valse-hésitation a fluctué de la Suède à l'Italie, de Luigi Dallapiccola à Karl-Birger Bloomdahl, en passant par Léonard Bernstein et, naturellement, par plus d'un compositeur français. Il est à remarquer que Resnais a confié l'un des rôles du film, celui du père, à Pierre Barbaud, son musicien pour *Le chant du styrène*. D'autre part, le réalisateur savait que certains numéros musicaux seraient composés par Georges Delerue, lequel avait dirigé l'enregistrement de *Nuit et Brouillard*. Mais cette « couleur » musicale particulière, Resnais devait la rencontrer chez Giovanni Fusco. L'intuition, car il s'agit bien d'intuition, s'était déclenchée après une nouvelle vision de *Le cri* et *Femmes entre elles*, deux films où la partition est assurée par le piano soliste.

Fusco quitta donc Rome, s'installa à Paris. Avec Georges Delerue il vit le montage. On s'entretint avec le réalisateur, on étudia le détail et on convint à l'avance de certains points précis : on ne s'en tiendrait pas à des thèmes stricts pour chaque personnage, on ne soulignerait pas systématiquement l'image, on éviterait au maximum les synchronismes qui sont le b, a, ba de la musique de film, on se servirait d'une formation orchestrale réduite, le film n'exigeant ni renfort de cuivres ni armée de cordes.

Il était évident *a priori* qu'on ne ferait pas « japonais ». A cet effet, deux enregistrements authentiques eurent leur place dans le film : d'une part la mélodie chantée et dansée au cours du défilé reconstitué pour les besoins du scénario qui situait la jeune française comme interprète d'un film sur la paix, d'autre part le deuxième disque entendu au Café du Fleuve. En revanche, le premier disque diffusé par le juke-box posait un problème simple et délicat : il devait rappeler à l'héroïne sa jeunesse. Il fallait donc que l'instrumentation possédât une facture japonaise, mais que la mélodie présentât un caractère occidental, un aspect rengaine populaire. La ravissante valse écrite par Georges Delerue rejoignait parfaitement les desiderata exprimés.

Les cinq séances d'enregistrement de la musique faisaient appel à piano, flûte, piccolo, clarinette, alto, violoncelle,

contrebasse, cor anglais, — et une guitare pour deux numéros. Une telle formation, assez peu orthodoxe dans le monde cinématographique, exigeait que l'exécution fût précise et la musique à la fois riche et écrite.

La distribution de la musique dans *Hiroshima* démontre tout d'abord que le film est circonscrit par le thème de l'Oubli. Or l'idée d'oubli constitue une ligne de force dans l'œuvre d'Alain Resnais à travers *Les statues meurent aussi*, *Nuit et brouillard*, *Toute la mémoire du monde*. Le générique, construit sur cet unique motif, n'est ni une ouverture ni un prétexte à déploiement orchestral. Il joue un rôle d'introduction au film en créant un climat étrange et désolé par sa répétition de groupes de six notes identiques. Quant au retour de ce thème Oubli, il se situe très loin, dans la séquence 51 : le monologue intérieur est amené par le thème Nevers auquel se substitue le thème Corps pour l'ultime évocation de l'amour allemand, cet amour qui est déjà entré dans l'oubli — et alors reparaît le thème Oubli dont la monotonie inconsistante et désespérée domine la fin du film et l'achève dans un cri.

Le thème Corps, lui, présente une chaleur et une profondeur qui font contraste. Il est associé aux amants du Prologue, mais il disparaît dès l'apparition des visages et le début du dialogue proprement dit. Il ne réapparaîtra qu'à la séquence 34 pour unir dans l'esprit l'amour actuel et l'amour de jeunesse. Cette connexion est encore fortement marquée dans le passage (séquence 49) où les images de Nevers et de Hiroshima s'entrecroisent. Dans la gare, le thème Corps s'appliquera seulement à l'amour allemand. Les jeux étant faits et l'oubli devant triompher, il fera une dernière, timide et fugitive apparition devant l'entrée du Casablanca.

Le thème Nevers cerne le souvenir heureux de la jeune femme. Il est allègre, primesautier. On remarquera que la première grande évocation de Nevers est soulignée par le thème Corps qui continue logiquement sur sa lancée (jusqu'à « et puis, il est mort »), mais que la deuxième partie de l'évocation appelle le nouveau motif : l'héroïne a d'abord revécu sa vie antérieure à travers son amant japonais, à travers les instants où elle est amoureusement comblée, puis les heures de Nevers ont pris le dessus. Aussi bien le thème Nevers ne surgira-t-il à nouveau que lorsque la jeune Française se trouvera seule avec elle-même, avec son monologue intérieur (le lavabo 46, la gare 51).

La séquence de la gare réunit les trois grands thèmes du film dans une troublante synthèse musicale : le passé (Nevers) est dévoré par le présent (Corps), et tous deux sont promis à l'Oubli.

De cette courte analyse, on dégagera sans peine diverses moralités. En premier lieu, un motif clairement défini n'est pas pour autant strictement et définitivement affecté à sa cause initiale. L'utilisation est autrement plus subtile. Elle relève à la fois de la psychologie des personnages (qui oscillent du présent au passé) et de l'intention des auteurs Resnais et Marguerite Duras (qui entremêlent à dessein les mailles de Nevers et d'Hiroshima). Ainsi, le thème Corps se poursuit, andante, sur les rapides déplacements vélocipédiques de l'héroïne. Ainsi le thème Fleuve mérite-t-il un examen particulier.

La belle phrase mélodique consacrée au Fleuve apparaît dans le Prologue. Elle est liée aux vues de « l'estuaire en delta de la rivière Ota » et s'enchaîne avec le thème Corps. Elle s'élève à nouveau au matin, lorsque la jeune femme fait quelques pas sur sa terrasse : le fleuve est en arrière-plan et c'est au Café du Fleuve que les amants se sont rencontrés. Le thème Fleuve se trouve donc rattaché à l'amour, ou mieux : il concerne à la fois un objet et un sentiment qui vont de pair, l'eau et l'amour non physique. Il relaie le thème Corps sur un mode plus affectif que charnel. Ainsi encadre-t-il, en débutant dans la maison du Japonais « après l'amour », les trente minutes de la séquence du café dont les deux seules interventions musicales sont « réalistes et justifiées » (disques).

Cette longue séquence du café prouve par la négative qu'Alain Resnais témoigne d'une conception saine de la musique de film. Un numéro musical avait été prévu et enregistré : il a été supprimé, sans crainte du « trou » éventuel. Deux autres numéros ont été biffés qui soulignaient le retour à l'hôtel et les hésitations dans le couloir. Or l'écran n'ose jamais montrer sans tricherie l'indécision interminable et d'autre part une telle lenteur, après une séquence aussi puissante que celle du café, va à l'encontre des règles cinématographiques courantes. Qui plus est, aucun texte ne meublait les images. Il y avait du courage à laisser les seuls bruits de pas sur ce passage qui, pour bien des cinéastes, aurait constitué un « trou » que la musique aurait bouché sans se heurter à aucun élément sonore important.

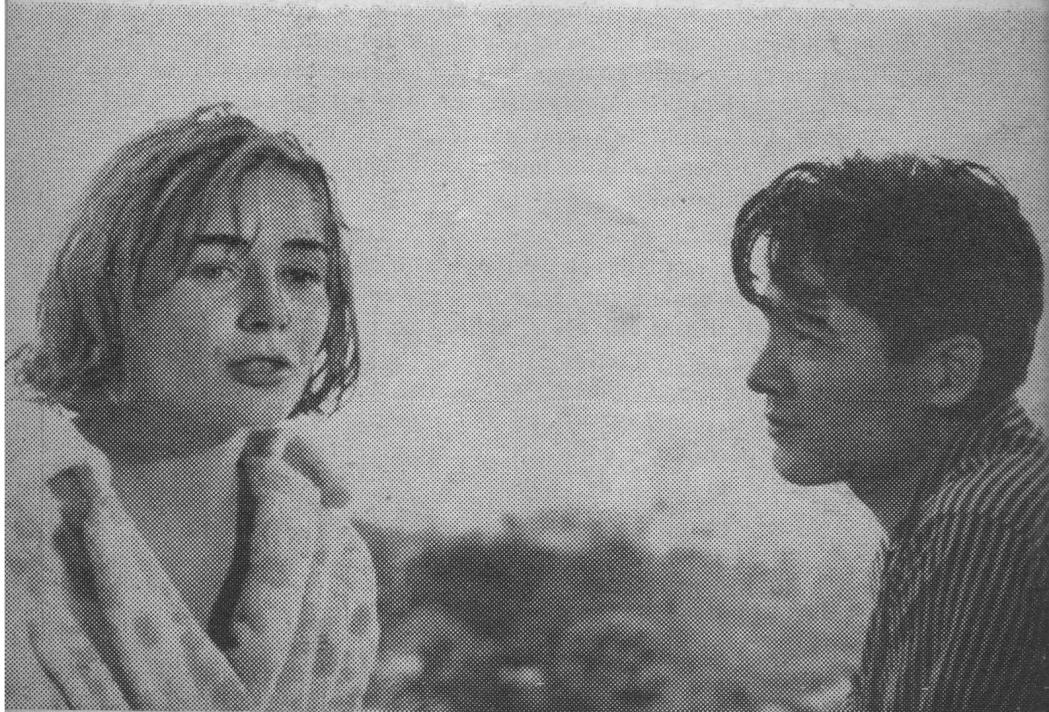
Mais il est quantité d'exemples de l'intelligence musico-cinématographique de Resnais. Voilà un réalisateur qui n'hésite pas à supprimer au mixage tous les bruits lorsque la partition est la plus expressive. Dans la gare, conversations, rumeurs, trains, haut-parleur s'estompent au profit de la musique. Au sortir du café, grenouilles, clapotis, ville et pas disparaissent en faveur d'un piano soliste. Inversement, les deux grandes séquences de dialogue (l'hôtel 23 à 29 ; le café 40 à 34) ne sont chacune dotées que d'une seule incidence musicale, le Thème lyrique. Resnais croit beaucoup en effet, et à juste titre, à une fonction lyrique et dépaysante de la musique. La musique peut introduire un changement de style (monologue intérieur amené par elle à plusieurs reprises), justifier une modification de ton, ce qui est le cas des deux incidences citées : le Japonais devient lyrique, un thème spécial aide la transposition. De même, ce thème intervient dans l'intérieur nippon lorsque l'homme prononce trois phrases qui commencent également par « C'est là, m'a-t-il semblé » : cette fonction lyrique de la musique apparaît ici clairement puisqu'elle permet de supprimer les enchaînements visuels et de retrouver successivement le Japonais allongé, puis dressé, puis étendu.

Un mot encore. Les exemples de contrepoint audio-visuel ne manquent pas dans le film, notamment dans le Prologue. Mais on ne saurait dire que le thème Corps sur les passages à bicyclette (séquence 35) fasse contrepoint. Il y a plutôt continuation de l'idée de plénitude amoureuse sur des images alertes. C'est là une voie assez rarement suivie par la musique de film : ne pas souligner le rythme interne de l'image, mais prolonger en nous une impression.

Musique exemplaire en vérité. Et qu'on « remarque », n'en déplaise aux tenants de l'aphorisme « moins on remarque la musique, meilleure elle est », aphorisme qui n'est qu'un contresens, qu'une interprétation erronée de la phrase bien connue de Maurice Jaubert. D'ailleurs, on pourra vérifier les observations des nombreux spectateurs qui ont remarqué la musique de ce film : la partition « colle » extraordinairement aux séquences, les notes « suintent » de l'image même, il n'y a pas une ligne de portée à ajouter ni à retrancher, la musique « est » le film.

Il y aurait encore beaucoup à dire. Ainsi du mixage, du dosage musical, tantôt très premier plan, tantôt très arrière-plan, et

plaçant toujours la partition en valeur. Mais, pour reprendre les mots de Valéry à propos de Stendhal, on n'en finirait pas avec *Hiroshima*. Encore n'avons-nous parlé que musique. Il est cependant heureux et réconfortant qu'un film de 1959 soit à ce point musicalement exemplaire.



BULLETIN PAROISSIAL

Publiant en novembre un Franju daté de septembre, nous annonçons des Premier Plan mensuels : voilà qui est fait. Les douloureuses « exigences de l'actualité » nous ont contraint à modifier notre futur programme rédactionnel : Jean Grémillon et Gérard Philipe auront ici le témoignage, trop court hélas ! de ce qu'ils étaient à nos yeux.

Nous nous souviendrons aussi de Henri Vidal dans l'Etrange Madame X et dans Porte des Lilas, et de cet étonnant Yves Deniaud dont les agences d'information rappelaient qu'il fit partie du Groupe Octobre (« avec André Breton et Max Jacob » sic) et qu'il n'avait jamais accepté de tenir un rôle en uniforme. C'était en effet, quel qu'un de très bien, Deniaud : sa composition de bistrotier havanaïs dans l'admirable Un homme marche dans la ville, de Pagliero, suffirait à le rendre inoubliable pour tous ceux qui aiment le cinéma.

Reparlons des projets. La collection Panoramique publiera en 1960 une Défense et Illustration de la musique de film de Henri Colpi. (Les quelques pages précédentes en sont de « bonnes feuilles »). Ensuite, dans une présentation rappelant davantage les précieuses publications suisses Documents, une étude d'ensemble sur l'Eglise et le Cinéma, de l'économie à la métaphysique.

Nous avons enfin à l'imprimerie un important volume — projet qui a eu jusqu'ici peu d'exemples, dans un tel domaine, mais suscitera, souhaitons-le, des imitateurs. Il s'agit de rien moins que d'un Index de tous les films français parlants, 1930-1960, avec leurs génériques complets. Le Centre National du Cinéma, la Cinémathèque Française, Unifrance-Films, ainsi que tous les spécialistes, bibliophiles et amateurs de cinéma pourront enfin disposer d'un répertoire exhaustif et maniable, de quelque 400 pages.

Les souscripteurs recevront évidemment cet Index à des conditions très avantageuses. Nous souhaitons connaître au plus tôt les noms et adresses des lecteurs intéressés : aucun engagement financier ne leur est demandé, mais nous aimerions n'adresser qu'à d'éventuels acheteurs une épreuve de quelques pages avec les modalités de souscriptions.

B. C.

## PREMIER PLAN

- Sept. 1 Georges Franju
- Oct. 2 Roger Vadim
- Nov. 3 Ingmar Bergman
- Déc. 4 HIROSHIMA Resnais

La Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographiques (SERDOC) est une Société Civile au Capital de 100.000 fr.

Son siège est à Lyon 28 rue Villeroy Tél. 60-77-09  
Son Conseil d'Administration, présidé par Bernard Chardère, comprend : Raymond Bellour, Raymond Chirat, Michel Flacon et Louis Piollet.

Son Administration incombe à Francis Lacassin (Directeur de publication), Raymond Chirat, (comptabilité) Marie-Antoinette Wertheimer (secrétariat)



Elle édite **Premier Plan** revue mensuelle et **Panoramique** collection de volumes sur le cinéma  
Le choix des textes est effectué par Bernard Chardère, conseillé par Pierre Billard, Jacques Chevallier, Pierre Marchal, Marcel Martin, Guy Jacob, Roger Tailleur.

La réalisation technique est confiée à Max Schoendorff

Abonnements 12 numéros France 1.600 frs Autres pays 2.000 frs **Premier plan** 28-rue Villeroy Lyon 3 CCP Lyon 671.07

Imprimerie Audin, 3, rue Marius-Audin, Lyon-3<sup>e</sup>

Le numéro 1,60 NF (160 F)