



HAL
open science

Le choc Hiroshima mon amour : Georges Perec, Guy Debord, Serge Daney

Matthieu Rémy

► **To cite this version:**

Matthieu Rémy. Le choc Hiroshima mon amour : Georges Perec, Guy Debord, Serge Daney. Anne Cousseau et Dominique Denès. Marguerite Duras. Marges et transgressions, Presses Universitaires de Nancy, 2006, 2-86480-897-8. hal-04535410

HAL Id: hal-04535410

<https://hal.science/hal-04535410>

Submitted on 6 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le choc *Hiroshima mon amour* : Guy Debord, Georges Perec, Serge Daney

Trois regards sur ce qu'il fallait voir à Hiroshima

A sa sortie, *Hiroshima mon amour*, écrit par Marguerite Duras et mis en scène par Alain Resnais, a été un choc cinématographique dont les répercussions se sont étalées jusqu'à aujourd'hui. S'il est possible d'en prendre la mesure à travers les nombreux textes de critique cinématographique qui lui ont rendu hommage, il est particulièrement intéressant de voir ce que le film a pu provoquer chez quelques grands auteurs habitués comme Marguerite Duras au travail en marge, à la recherche des transgressions visant à revitaliser ou même à révolutionner le champ littéraire et intellectuel.

Pour trois d'entre eux, ce choc a été un point de départ, jusqu'à influencer théoriquement et pratiquement l'œuvre en cours ou en devenir. Ainsi, Guy Debord, principal animateur de la revue d'avant-garde *Internationale Situationniste* – avant-garde à la fois politique, intellectuelle et littéraire – s'est emparé du film pour en faire le paradigme d'un nouveau cinéma, révolutionnaire. Georges Perec, jeune homme alors membre d'un groupe littéraire d'obédience marxiste, a vécu *Hiroshima mon amour* comme une réponse à ses réflexions théoriques sur la représentation et le réalisme tandis que Serge Daney, adolescent, futur critique aux *Cahiers du cinéma* et penseur essentiel de l'image, l'a vu comme le ferment d'une morale du regard telle qu'il l'exprimera dans son texte autobiographique et théorique « Le travelling de Kapo ».

Ces trois auteurs ont tenté de prendre la mesure de ce qui leur était délivré dans *Hiroshima mon amour* tout en offrant un mode d'emploi du film, dévoilant chacun de leur côté un pan de sa signification et proposant eux-mêmes de nouvelles possibilités de transgressions à partir de ce décodage. En marge de l'activité intellectuelle dominante de leur époque, au milieu d'avant-gardes qui prônaient de nouveaux dépassements des limites de l'écriture, Guy Debord, Georges Perec et Serge Daney se sont emparé d'*Hiroshima mon amour*, participant à le remettre à cette place qui lui revenait, et ils ont su voir dans les dialogues et les personnages de Duras l'irruption d'une nouvelle représentation de l'Histoire

par l'écriture, force révolutionnaire dont il fallait absolument se montrer solidaire. Chacun à leur manière, ils ont révélé l'étendue de la transgression que constituait un film aussi unique.

La poésie révolutionnaire d'*Hiroshima mon amour* selon Guy Debord

Guy Debord, dans un article intitulé « Le cinéma après Alain Resnais », paru dans la troisième livraison de la revue *Internationale Situationniste* en décembre 1959, rend hommage à *Hiroshima mon amour*, considéré comme l'emblème d'un cinéma capable de bouleverser les conceptions cinématographiques classiques. Debord isole tout d'abord le film du courant « Nouvelle Vague », puis s'empresse de défendre le film contre une critique qui cherche à opposer le scénario et les dialogues de Duras à la réalisation de Resnais :

L'objection la plus banale et la plus fausse consiste à dissocier Resnais de Marguerite Duras, en saluant le talent du metteur en scène pour déplorer l'exagération littéraire des dialogues. Le film est ce qu'il est à cause de cet emploi du langage, que Resnais a voulu, et que son scénariste a réussi¹.

Debord voit dans *Hiroshima mon amour* l'apparition dans le cinéma d'un même mouvement d'autodestruction ayant déjà guidé l'art moderne vers ses principales contradictions et un éventuel renouvellement. Le film de Resnais est pour lui le signal d'une dissolution des moyens d'expression contemporains, d'une « disjonction » fondamentale et révolutionnaire : *Hiroshima mon amour* montrerait l'essence d'un cinéma libre, ayant complètement remis en cause ses principes de linéarité narrative et esthétique, désignant son indépendance du reste de la production cinématographique.

Par ailleurs, Debord y voit la prolongation d'une vraie nouveauté narrative, inaugurée par certains des plus grands écrivains de la modernité, en particulier dans l'usage qui est fait du temps dans ce film. Là encore, il salue le tour de force accompli dans son scénario par Marguerite Duras, qui donne à *Hiroshima mon amour* sa singularité :

Le temps d'*Hiroshima*, la confusion d'*Hiroshima*, ne sont pas une annexion du cinéma par la littérature ; c'est la suite dans le cinéma du mouvement qui a porté toute l'écriture, et d'abord la poésie, vers sa dissolution².

Ce qu'explique là Debord, c'est combien le film participe, dans la continuité de Faulkner, Proust et Joyce – qui sont cités quelques lignes avant l'extrait ci-dessus – à une

¹ G. Debord, « le cinéma après Alain Resnais », *Internationale Situationniste*, n°3, Paris, novembre 1959, p. 9.

² *Ibid.*, p. 9

redéfinition non seulement du récit, mais de sa force poétique, en amenant toute une esthétique à s'autodétruire pour renaître de manière révolutionnaire. Ce que voit Debord dans *Hiroshima mon amour*, c'est cette force de transgression de l'outil langagier et des cadres cinématographiques pour faire advenir un moyen de communication poétique unitaire et totalisant. Cette vision paraît d'autant plus juste que Duras semble avoir cherché cette forme d'écriture « totale » dans les différents aspects de son œuvre. Et si elle a filmé – comme Debord l'a fait lui aussi – c'est aussi pour poursuivre à travers le cinéma cette esthétique unitaire qui en transgressant l'idée de genre, aboutit à une parole plurielle, certes marginale, mais transcendant le support. C'est ce pourquoi un recueil comme *Les Yeux verts* recèle d'aussi beaux textes qui, à travers le cinéma balisent les différents points d'orgue de l'écriture durassienne dont le caractère politique de l'écriture.

Debord remarque ainsi combien cette voix mise en évidence par la mise en scène mais promulguée par Duras vient assurer au film son caractère révolutionnaire et pour réutiliser la terminologie situationniste, « dissolvant ». Pour Debord, la voix qui s'élève dans *Hiroshima mon amour* est le moteur de cette puissance transgressive qui déborde le medium pour s'imposer comme poésie au-dessus ou à côté des supports, poésie qui pourrait être le point de départ d'un renouveau généralisé du monde social :

Hiroshima, sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l'image, est fondé sur la prééminence du son : l'importance de la parole procède non seulement d'une quantité et même d'une qualité inhabituelles, mais du fait que le déroulement du film est beaucoup moins présenté par les gestes des personnages filmés que par leur récitatif (lequel peut aller jusqu'à faire souverainement le sens de l'image, comme c'est le cas pour le long travelling dans les rues qui termine la première séquence)³.

Ce long récitatif, on peut le rappeler, est ce qui a par ailleurs participé au choc provoqué par *Hiroshima mon amour* sur la plupart de ses commentateurs. On y retrouve les passages les plus célèbres écrits par Marguerite Duras et cette problématique de la vision qui va tant occuper Georges Perec à la même époque et dans une autre revue.

ELLE

Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié.
Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre.
J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre
du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié
Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ? ...⁴

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ M. Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », pp. 31-33.

La mémoire subversive selon Georges Perec

Perec écrit au même moment sur *Hiroshima mon amour* pour une revue qui ne verra jamais le jour et qui aurait dû s'appeler *La Ligne Générale*, en hommage à Eisenstein. Son texte s'intitule « La perpétuelle reconquête » et il est co-écrit avec certains de ses camarades du même groupe littéraire d'avant-garde, Henri Peretz et Roger Kléman. Le texte est finalement publié par la revue *La Nouvelle Critique* en mai 1960, et témoigne d'obsessions déjà fondamentales dans l'écriture perecquienne.

A la lumière de l'œuvre entière de Perec, un film mêlant réflexion sur les rapports qui unissent mémoire, représentation et histoire, mais aussi interrogation sur la vision et ses possibles mensonges, un film qui se révèle la chronique d'un cheminement dans le souvenir enfoui puis retrouvé ne pouvait qu'entrer en connivence avec un auteur pour qui ces pistes seront primordiales. *Hiroshima mon amour*, œuvre d'avant-garde, marquant un profond rapport à l'Histoire, ne pouvait que passionner l'auteur de *W ou le souvenir d'enfance*.

Dans « La perpétuelle reconquête », Perec et ses amis insistent en premier lieu sur la composante « politique » du film. Il est vrai qu'à travers la rencontre d'un homme japonais et d'une femme française à Hiroshima pendant le tournage d'un film sur la paix, c'est la question des séquelles de la guerre qui est débattue. Les séquences consacrées à la tragédie d'Hiroshima s'accompagnent d'un discours militant, porté par la voix d'Emmanuelle Riva :

Contre qui, la colère des villes entières ?

La colère des villes entières qu'elles le veuillent ou non, contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples, contre l'inégalité posée en principe par certaines races contre d'autres races, contre l'inégalité posée en principe par certaines classes contre d'autres classes⁵

La question du politique dans l'art anime tous les membres du groupe *La Ligne Générale* et elle se ressent dans la correspondance échangée par Georges Perec avec Jacques Lederer⁶. Mais ce qui semble préoccuper les trois co-rédacteurs, c'est, dans le sillage des articles que Perec rédige à cette époque sur la pertinence d'une modernité du réalisme, l'inscription de l'Histoire qui est à l'œuvre :

(...) il ne s'agit pas de pleurer sur le sort d'Hiroshima, ni de serrer les poings, ni d'absoudre la « petite coureuse » de Nevers, ni de s'extasier sur les miracles de l'amour. Ni du passé, ni de l'oubli, ni de la

⁵ M. Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 31.

⁶ Disponible chez Flammarion sous le titre « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* »

mémoire. De tout ensemble, peut-être, mais surtout de comprendre le monde, de comprendre ce qu'implique aujourd'hui la participation de l'homme à l'Histoire⁷.

En relisant *Les Yeux verts*, ce numéro des *Cahiers du cinéma* orchestré par Marguerite Duras en juin 1980 et coordonné par Serge Daney on a aussi cette impression que l'inscription de l'Histoire dans la voix durassienne était réellement primordiale. L'article intitulé « Je me souviens », dans *Les Yeux verts* rappelle cette constante présence de l'événement historique dans l'écriture, même si Duras insiste sur le fait qu'Hiroshima est une commande et sur le fait qu'elle met en face de cet événement sans précédent cette histoire d'amour volontairement choquante qui forme la trame de son scénario. Elle écrit ceci :

Lorsque je l'ai fait, vous voyez, j'ai mis face au chiffre énorme des morts d'Hiroshima l'histoire de la mort d'un seul amour inventé par moi⁸.

D'où la grande complexité de cette irruption de l'Histoire et du politique dans l'écriture de Duras. Et c'est précisément cette complexité qu'a saisie Perec, au moment où il s'interroge sur l'engagement en littérature. La posture de Duras, telle qu'il la devine dans *Hiroshima mon amour*, lui paraît probablement plus honnête qu'une édification politique par la littérature.

Perec questionne, à travers *Hiroshima mon amour*, le problème de la représentation de l'Histoire et de la force du témoignage, à une époque où la lecture de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme a constitué un repère dans son itinéraire intellectuel :

La mémoire n'est rien, la conscience est tout. Entre les deux se situe la prise de conscience : de même que dans *Nuit et brouillard*, il importait moins, en fin de compte, de s'émouvoir sur les camps que de prendre conscience de ce que certaines conditions déterminent toujours des phénomènes identiques, de même, dans *Hiroshima mon amour*, ce n'est pas la description de l'horreur par l'horreur qui importe, mais la nécessité pour chacun, sur les bases qui lui sont propres, à partir de sa propre sensibilité, de comprendre, d'assumer, de tenir compte de ce que fut Hiroshima, de ce que sera, désormais, inexorablement, la guerre⁹.

Selon Perec, Kléman et Peretz, *Hiroshima mon amour* implique le spectateur pour lui offrir une vision critique de la représentation historique et, par sa poétique de la mémoire et du regard, pose la question d'une possible transmission de l'événement. Telle est l'interprétation que l'on peut donner du fameux « tu n'as rien vu à Hiroshima » que scandait le personnage d'Eiji Okada durant la première partie du film :

⁷ G. Perec, R. Kléman, H. Peretz, « La perpétuelle reconquête », *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXème siècle », 1992, p. 142.

⁸ M. Duras, « Je me souviens », *Les Yeux verts*, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996, p. 34.

⁹ G. Perec, R. Kléman, H. Peretz, « La perpétuelle reconquête », *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 145.

LUI

Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien

ELLE

J'ai tout vu. Tout. (...) Ainsi l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurai-je pu éviter de le voir ? (...)

LUI

Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima. (...)

ELLE

Quatre fois au musée...

LUI

Quel musée à Hiroshima ?

ELLE

Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, les explications, faute d'autre chose¹⁰.

La réponse du personnage d'Emmanuelle Riva semble plaider pour cette possible prise de conscience d'un événement censément irreprésentable, indicible, impossible à transmettre. Perec, Kléman et Peretz soulignent toute la difficulté d'une immersion dans la vision *réelle* de la tragédie par la mise en scène des images documentaires ou la reconstitution « muséale », mais voient en *Hiroshima mon amour* l'itinéraire d'une mémoire particulière vers la mémoire historique et politique, une sorte de « mémoire engagée » :

Mais ce n'est pas la mort qui plane dans les salles de musée, mais une mémoire inaccessible, parce que falsifiée. Hiroshima ne peut être revécu. Ce n'est pas un événement, c'est un symbole et plus les reconstitutions sont fidèles, plus la falsification est grande : il ne s'agit pas de pleurer ; il s'agit de prendre conscience¹¹.

Aux yeux de Perec, Kléman et Peretz, cette révolution esthétique entraîne une révolution de la conscience providentielle. Sans omettre de se préoccuper d'une inscription dans l'Histoire, Marguerite Duras et Alain Resnais ont réussi le prodige d'inventer un nouveau langage ou tout du moins de pousser dans ses retranchements l'ancien langage cinématographique. « A chaque instant du film, l'exigence de la communication, liée à celle de la cohérence interne du film, donne naissance à un langage spécifique »¹² écrivent ainsi les trois rédacteurs de l'article, signalant combien le film est un lieu d'invention.

¹⁰ M. Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 22-24.

¹¹ G. Perec, « La perpétuelle reconquête », *L.G., Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 143.

¹² *Ibid.*, p. 160.

Perec et Duras se sont tous deux heurtés à l'Histoire avec « sa grande hache » et y ont « gagné » un indicible et effrayant savoir. L'idée d'un apprentissage du regard surgit dans le film et a manifestement fasciné l'auteur de *La Vie mode d'emploi* :

LUI

Et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima ?

Elle fait un effort de sincérité :

ELLE

Ça m'intéressait. J'ai mon idée là-dessus. Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend.¹³

Dans « La perpétuelle reconquête », cette phrase est reprise par Perec, Kléman et Peretz, qui la soulignent et la font précéder d'une réflexion sur les pouvoirs d'éclaircissement et d'émancipation du travail de mémoire :

Le propre d'*Hiroshima mon amour* est de s'offrir à nous comme une vision totale. La réalité s'y dévoile dans ses véritables dimensions, dans un monde de relations où, d'abord, tout semble incohérent et où, peu à peu, les liens s'établissent. Ce qui paraissait inexplicable devient clair. La conscience se jette à sa propre recherche, le passé émerge pour mieux expliquer le présent, pour mieux investir le futur. Qui ne sait ce qu'il a été ne saurait savoir ce qu'il sera : car tout est apprentissage et reconquête (...)¹⁴

Et c'est par ailleurs cette même idée de morale du regard transmise par des films aussi révolutionnaires qu'*Hiroshima mon amour* qui va être reprise par Serge Daney, lorsqu'il verra, plus jeune que Debord et Perec, le film pour la première fois.

Serge Daney ou le choc dans l'enfance

Dans un livre intitulé *Persévérance*, conçu sous la forme d'un entretien fleuve avec son ami Serge Toubiana, Serge Daney, critique de cinéma aux *Cahiers du cinéma* puis à *Libération*, évoque l'effet produit par sa rencontre avec *Hiroshima mon amour*. Lors de cet entretien, Daney revient sur les événements cinématographiques qui l'ont constitué cinéphile et qui l'ont amené à reconnaître le cinéma comme une patrie, un lieu où grandir, en marge de ce pays réel qu'était la France des années 50.

Comme il le raconte à Serge Toubiana, Daney entretient à ce moment-là de sa vie un rapport très fort avec sa mère, avec qui il va au cinéma et découvre un nouveau territoire. « Le

¹³ M. Duras, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 41.

¹⁴ G. Perec, « La perpétuelle reconquête », *L.G., Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 150.

cinéma, lieu du père mort, était aussi le contrepoids au discours de la mère vivante »¹⁵ dit Daney, décrivant par ailleurs sa mère comme l'enfant Ernesto du conte de Duras adapté par les Straub : « secrètement révoltée à l'idée qu'on veuille lui apprendre ce qu'elle ne savait pas »¹⁶.

De cette relation très spéciale naît un pacte : Daney accepte de voir les mélos et sa mère accepte de voir les films de cape et d'épée. Puis vient le choc de la vision d'*Hiroshima mon amour*, qui donne lieu à une véritable scène primitive dans l'imaginaire cinématographique mais aussi dans l'idéologie du futur rédacteur aux *Cahiers* :

C'est ainsi que ma vie eut son point zéro, seconde naissance vécue comme telle et immédiatement commémorée. La date est connue, et c'est toujours 1959. C'est – coïncidence ? – l'année du célèbre « Tu n'as rien vu à Hiroshima » de Duras. Nous sortons d'*Hiroshima mon amour*, ma mère et moi, sidérés l'un et l'autre – nous n'étions pas les seuls – parce que nous n'avions jamais pensé que le cinéma était capable de « cela ». Et sur le quai du métro, je réalise enfin que face à la question fastidieuse à laquelle je ne sais plus quoi répondre – « qu'est-ce que tu vas faire dans la vie ? » - je dispose depuis quelques minutes d'une réponse. « Plus tard », d'une façon ou d'une autre, ce serait le cinéma. Aussi n'ai-je jamais été avare de détails sur cette ciné-naissance à moi-même. *Hiroshima*, le quai du métro, ma mère, feu le studio des Agriculteurs et ses fauteuils club seront plus d'une fois évoqués comme le décor légendaire de la bonne origine, celle qu'on se choisit¹⁷.

Le choc éprouvé par Serge Daney est celui d'une génération tout entière : celle de critiques cinématographiques qui, comme lui, ont grandi avec l'idée qu'on ne pouvait faire du cinéma sans une morale de l'image. Dans un texte devenu célèbre, intitulé « Le travelling de Kapo », Daney insiste sur l'idée d'une mise en scène n'outrepassant pas ses droits lorsqu'il s'agit de se confronter à l'événement historique et, en particulier, à l'horreur absolue des camps de la mort nazis.

Après s'être montré solidaire de Jacques Rivette condamnant un mouvement de caméra de trop dans un film de Gillo Pontecorvo, Daney prend l'exemple d'*Hiroshima mon amour* pour définir ce cinéma moderne incapable de « l'abjection » du travelling de Kapo :

S'il révolutionnait, comme on disait alors, le « langage cinématographique », c'est qu'il se contentait de prendre son sujet au sérieux et qu'il avait eu l'intuition, presque la chance, de reconnaître ce sujet au milieu de tous les autres : rien moins que l'espèce humaine telle qu'elle était sortie des camps nazis et du trauma atomique : abîmée et défigurée¹⁸.

Les propos de Daney rejoignent ici ceux de Debord et Perec : *Hiroshima mon amour* est ce film qui dit du mieux qu'il peut le désastre dans lequel a été plongée l'humanité mais il ne s'empêche jamais d'être une œuvre d'art et de susciter un émoi esthétique. C'est ce

¹⁵ S. Daney, *Persévérance*, entretien avec Serge Toubiana, Paris, P.O.L., 1994, p. 53.

¹⁶ *Ibid.* p. 48

¹⁷ S. Daney, « Le travelling de Kapo », *Persévérance*, entretien avec Serge Toubiana, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

paradoxe que Duras voulait probablement mettre en avant lorsqu'elle insistait, dans *Les Yeux verts*, sur sa capacité à écrire ce qu'elle veut écrire dans les plus grands bouleversements historiques : « je pourrais écrire *Le Ravissement de Lol V. Stein* dans un pays à feu et à sang »¹⁹.

Et si *Hiroshima mon amour* porte un esprit de transgression, c'est bien celui d'avoir mêlé aussi violemment l'histoire d'amour et le témoignage. Dans *Hiroshima mon amour* réside une forme de transgression qui est cruauté. Là encore, Daney a compris combien cette cruauté – d'abord mise en valeur dans le cinéma par le critique André Bazin, par ailleurs fondateur des *Cahiers du cinéma* – était essentielle à la modernité d'un cinéma censé porter les stigmates de l'Histoire mais aussi continuer à être une force d'invention :

Ce cinéma moderne avait une caractéristique : il était cruel ; et nous en avons une autre : nous acceptons cette cruauté. La cruauté était « du bon côté ». C'est elle qui disait non à l'« illustration » académique et qui ruinait le sentimentalisme faux-jeton d'un « humanisme » alors très bavard²⁰.

Or, il faut reconnaître là une cruauté encore une fois liée au sujet d'*Hiroshima mon amour* mais aussi et surtout liée à cette voix qui porte le film. L'essence de la cruauté d'*Hiroshima mon amour*, c'est la représentation de cet amour interdit et de la solitude de cette femme. Duras en est consciente, plusieurs années après, lorsque dans *Les Yeux verts*, elle évoque le Parti Communiste et, en faisant le symbole d'un nouveau conservatisme idéologique, imagine leur réaction : « Oui maintenant ils seraient encore indignés de voir Riva faire l'amour avec un Allemand dans *Hiroshima mon amour* »²¹.

Or la cruauté du film vient non seulement de l'histoire d'amour qu'il retrace mais aussi de la violence des mots qui serviront à la porter. Tel est, on peut le penser, le sens du fameux « tu n'as rien vu à Hiroshima » : ruiner, comme le dit, Daney, ce « sentimentalisme faux-jeton » et impliquer le spectateur pour le faire regarder mieux. C'est probablement dans ce sens que Daney dit qu'*Hiroshima mon amour* est un film qui l'a regardé : parce que c'est un film qui a agi sur lui :

Les corps de *Nuit et brouillard* et, deux ans plus tard, ceux des premiers plans d'*Hiroshima mon amour* sont de ces « choses » qui m'ont regardé plus que je ne les ai vues²²

¹⁹ M. Duras, « Je me souviens », *Les Yeux verts*, op. cit., p. 34.

²⁰ S. Daney, « Le travelling de Kapo », *Persévérance*, entretien avec Serge Toubiana, op. cit., p. 29.

²¹ M. Duras, « Le malheur merveilleux », *Les Yeux verts*, op. cit., p. 134.

²² *Ibid.*, p. 20.

On peut ajouter à cela qu'*Hiroshima mon amour* est aussi et surtout un film qui non seulement regarde son spectateur – avec le jeu de mots que cela implique – mais qui lui parle directement. Jamais probablement on avait parlé ainsi dans une œuvre cinématographique et jamais on ne *nous* avait parlé ainsi. « Tu n'as rien vu à Hiroshima » est une phrase que tout un chacun tourne et retourne dans sa tête lorsqu'il est confronté au film de Resnais et Duras. Comme le signalait Debord dans *Internationale Situationniste*, c'est la bande-son qui l'emporte et c'est en particulier ce rythme si particulier des mots, dits par une voix qui, au-delà de celle d'Emmanuelle Riva, est bien celle de Marguerite Duras.

Conclusion

Ces trois regards peuvent donc permettre de comprendre l'étendue de la déflagration esthétique qu'a constitué *Hiroshima mon amour* et en particulier la puissance de transgression positive qui s'est dégagé du film pour nourrir de nombreuses œuvres elles-mêmes dans une soif de transgressions dont on pourrait dire qu'elles se voulaient « morales ».

Debord, Perec et Daney ont tous les trois appartenu à des pensées d'avant-garde. Ils ont tous les trois vu dans *Hiroshima mon amour* l'acte de naissance non seulement d'une nouvelle esthétique cinématographique mais aussi d'une nouvelle façon de regarder l'événement historique et d'en rendre compte. Ce qui les a marqués tous les trois dans ce texte, c'est cette confrontation sans concession de l'intime et de l'universel, ce décroisement subversif entre histoire d'amour et désastre humain. Or, on peut penser que dans cette « esthétique du choc » - pour paraphraser Walter Benjamin – qui caractérise l'écriture de Marguerite Duras, la transgression – en tout cas pour ce qu'elle est ressentie par trois lecteur de grande valeur – est une affaire d'irréductibilité aux cloisonnements, de résistance aux bienséances dans les domaines où représenter nécessite une véritable éthique de la part du créateur. En ce sens, Marguerite Duras est l'un des auteurs qui a le moins concédé à une quelconque *doxa* de la représentation historique.

Matthieu Remy