
Le Passage d'Amour dans le Récit *Hiroshima Mon Amour* de Marguerite Duras

Félix Amoah, Ph.D.

Department of French
Faculty of Arts
Federal University Lafia
E-mail: dr_amoah@yahoo.com

ABSTRACT

It is not an exaggeration to say that *Hiroshima Mon Amour* created the international notoriety of Madame Duras. It is not all about the fact that the film obtained the international critique prize, at the film-show festival from Canne in 1959, and that of the accord critique of film-show from New York in 1960. The popularity of it, with the elite and the average number of spectators at the cinema, forms the fundamental success acquired by the scenario. The story of a French protagonist, without name and anonymous, who meets a Japanese architect, also without name, and falls in love with him at the eve of her departure to France is a banal story, maybe, well known in France than any other Durasian story or narration. The meeting, by accident, between a married woman and a married man, both of them equally having children, and as a result of its short duration, but passionately fond of love are, hermetically, entreated through the dialogue that preoccupied the two of them, with regard to the interior monologues of the French woman and the devoted alteration of contemporary views of Hiroshima, together with a recollection of Never, at the time of the second World war.

RESUME

Ce n'est pas une exagération de dire que *Hiroshima Mon Amour* a établi la notoriété internationale de Madame Duras. Ce n'est pas tout à fait le fait que le film a reçu le prix critique international à la fête de Film de Cannes en 1959, et celui de l'accord critique de Film de New York en 1960. C'est la popularité avec l'élite et avec la moyenne de spectateurs du cinéma qui est à la base de [tant de] succès acquis par le scénario. L'histoire d'une protagoniste française sans nom, anonyme, qui rencontre

et tombe amoureuse d'un architecte japonais, aussi sans nom, le veille de son retour en France est une histoire banale, peut-être mieux connue dans ce pays [la France] plus qu'une autre histoire ou narration d'Asie. La rencontre par hasard entre une femme mariée et un homme marié-tous les deux également ayant d'enfants – et la suite d'une brièveté, mais une affaire d'amour passionnée sont suppliées herméneutiquement par le dialogue préoccupé entre tous les deux, à l'égard de monologues intérieurs de la femme et de l'alternation dévouée de vues contemporaines d'Hiroshima avec des souvenirs de la ville de Nevers, pendant la deuxième Guerre mondiale.

INTRODUCTION

La scène initiale, où se trouvent tous les deux de corps nus couvrant l'écran du film est singulièrement effective, ou plus précisément tangible, réelle. Elle lui dit qu'elle s'est familiarisée avec tout à Hiroshima. Et puis, il la heurte en lui disant qu'elle n'a rien vu. Ensuite on voit ce qu'elle a vu. C'est horrible ; à savoir des corps mutilés, des poissons morts sur les plages, des images dans le musée des capsules en bouquet etc. « Tu n'as rien vu à Hiroshima » (M. Duras, p.25). Il persiste et nous comprendrons qu'il est impossible de parler de ce qui s'est passé, qu'il est impossible d'imaginer ce qui s'est passé, qu'il est impossible d'identifier avec peine, ou d'identifier les sentiments des survivants.

Tout ce que l'on peut faire est de parler de tous ces impossibilités. Ensuite, les répétitions insistées dans sa parole, ou alors de sa parole soulignent l'impuissance ou la faiblesse inébranlable de ceux qui n'étaient pas là, et leur faute de n'y être : « Quatre fois au musée de Hiroshima » (M. Duras, p.24).

Il y a quelque chose d'incantatoire de la parole (M. Duras, p.35), non seulement pas quand ils décrivent les horreurs d'Hiroshima, mais, au cours de tout le scénario, notamment ce qu'ils ont dit pendant les scènes d'amour. Ses exhortations, ou ses appels de lui sont poétiques, à l'égard du ton, du contenu et de la façon de quelle ils apparaissent dans l'imprimerie de la version du livre.

Le Passage d'Amour

Dans le passage d'amour, ce qui est mis en scène n'est seulement pas la qualité d'enchantement poignant de deux héros qui cherchent l'amour, mais il s'agit d'un thème, qui est plus souvent rencontré chez M. Duras.

Oui, seigneurs ! bien que les protagonistes soient un monde à part, géographiquement, historiquement, économiquement, racialement et philosophiquement ; et puis bien qu'ils soient éloignés par le fait qu'ils soient mariés, et qu'ils aient d'enfants et par le fait qu'elle doive inévitablement retourner en France le lendemain, il y a encore sa puissance [de] le faire écouter, et la sienne [de] la changer, pour faire croire qu'il puisse réincarner cette femme-comme l'homme dans le square ne l'avait pas pu, au moins au cours du roman - qu'il avait choisie, et qui l'implore une fois : « déforme - moi... je t'en prie » (M. Duras, p.35).

Bien sûr, on y trouve qu'il n'y a qu'un changement temporaire [qui a été effectué pendant le temps actuel] du sexe ; et puis une utopie à celui-ci, alors qu'il n'y a plus de réincarnation. Car leur amour entier est aussi un amour inutile, condamné bien avant même le contact initial ou bien en prémices, suite de devoirs précédents.

Cependant leur rencontre est utile, à l'égard des citoyens d'Hiroshima qui refusent de se coucher et mourir à cause de catastrophe, ainsi que les femmes qui risquent d'accoucher d'enfants malvenus, de monstres ... (M. Duras, p.30). La protagoniste française et l'architecte japonais peuvent surmonter l'impossibilité, ils peuvent voir l'un, l'autre et peuvent parler à l'un, à l'autre, et puis établir un rapport ou relation mortel mais très réel et très dissociable ; si non rupture sans faille.

On y reconnaît donc que Duras, démontre dans son synopsis du film qu'il est vrai qu'à la fin [du film] tous les deux personnages, sont réduits à une terrible faiblesse parce que leur amour est rompu, et il sont relégués dans l'oubli, donc éternel ! *Hiroshima Mon Amour*, s'agit, donc non seulement, d'une histoire d'amour, ou bien non simplement d'un film contre la guerre, mais c'est aussi « une création prussienne du souvenir » ; étant la narration de tout ce qui s'était passé à Nevers, quinze ans avant, au sujet de l'histoire d'une jeune tombant amoureuse d'un soldat allemand de forces d'occupation, pendant leur contact bref et dominé [par une faute] de son assassinat, par les gorilles juste avant la libération ; le fait d'être tondu comme une punition d'avoir aimé un ennemi ; par suite d'être reléguée dans la cave de sa maison – procure une scène pathétique ou compatissante qu'elle décrit aux Japonais, horrifiant dans leur propre manière, bien qu'ils se réfèrent au passé, à la banalité du drame du temps de la guerre.

Enfin, le fait de pouvoir tourner les cameras sagement d'Hiroshima à Nevers, puis à Hiroshima, juxtapose la centrifugation de la narration. La protagoniste démontre ici qu'elle ne pouvait pas sortir de la cave pour être, présentable, sauf à l'heure que la bombe ne fût tombée à Hiroshima alors qu'elle retrouvait la vie.

Portrait de la Française

Son retour à l'existence semi-normale coïncide, alors, avec la surprise inoubliable de la conscience humaine que l'attaque, a implantée sur l'homme pour toute l'éternité. Et pour le fait que l'on ne meurt pas d'amour, mais plutôt pour le fait que l'on survit, va, travaille, croît, sourit, puis aime tout encore et bien qu'il y a des choses qui se passent dans le monde, il y a aussi des réalités qui déterminent la vie de l'homme et de la femme, qui expliquent l'avenir d'actions et de réactions de l'homme et de la femme.

Ainsi, pour répondre aux questions posées, ou soulignées par l'auteur dans le synopsis du film, parlons du portrait de la protagoniste française qui relate que : « ce n'est pas le fait d'avoir été tondu et déshonorée qui manque sa vie, c'est cet échec en question ; elle n'est pas morte d'amour le 2 août 1944, sur ce quai de Loire » (M. Duras, p.154). Les questions mises en scène sont alors : « Que s'est-il passé à Nevers, dans sa ville natale, dans cette Nièvre où elle a été élevée... ? » (M. Duras, p.13).

Ce qui s'est passé était, naturellement, sa survivance, à savoir survivance après la mort du soldat allemand, ainsi que survivance après Hiroshima. Ensuite, la faute qui l'accompagne, est le besoin de s'exposer à plusieurs reprises, même au cours des rencontres, par hasard, même au détriment de la morale ou de la loi civile, afin que telle vulnérabilité qui était réservée pour les occasions antérieures soit déclarée de nouveau.

Masochisme, bien sûr, est dans tout cela. Mais, peut-être il y a certain sentiment réconfortant qui le récompense et lui donne l'illusion de réincarnation. «Elle et Lgui» acquièrent des personnages (en réalité) anonymes dans un univers inexplicable et inimitié, à la fin de l'histoire, une identité, un nom, et une essence :

« Elle : Hiroshima

Hi – ro – shi – ma. C'est ton nom

Lui : C'est mon nom. Oui. Ton nom est ... » (M. Duras, p.124).

Leur essence respective est donc celle de leur ville natale, et encore plus loin, c'est celle de leur pays et le monde différent qu'ils représentent. Car

par eux et avec eux il y avait une réunion, une compréhension, une fusion de deux sociétés, sans rien en commun, mais avec tout en commun ; puis leur amour, bien qu'il y ait un manque de promesses, d'espoir, de serments, apparaît pourtant pur, parce qu'il est librement accepté avec une conscience entière de risques de séparation inévitable ; puis leur amour demeure «éternel» parce qu'il dépasse, ou précisément il (l'amour) transcende les amoureux tout juste comme il est «éternel», parce qu'il est condamné.

Les premiers mots du dialogue, créent absolument une séparation convergente : « Tu n'as rien vu à Hiroshima » (M. Duras, p.22). Cependant, maintenant que tu as vu quelque chose, tu n'as rien vu. Le fait de nier la vue d'avoir vu, souligne une inauguration du préambule du dialogue de *Hiroshima mon Amour* qui conjoint des interrogations radicales de voir et de parler de Hiroshima. Duras justifie la phrase ci-dessous dans son synopsis : « Hiroshima sera le terrain ... » (M. Duras, p.11-12). Hiroshima devient alors à même temps, c'est-à-dire simultanément l'endroit d'histoire d'amour et du lieu, où rien n'aura lieu qu'être nié. C'est pourquoi, sans doute, dès son début, *Hiroshima mon Amour* demande la possibilité de regarder et de voir, ainsi que la possibilité de parler d'un événement ! le dit Duras dans son synopsis (p.11).

Tu n'as rien vu à Hiroshima (p.22), démontre encore le doute entre le problème de la vérité et celui de la fiction ; étant la possibilité ou l'impossibilité de voir [qui] sont conjoints dans une structure d'une contradiction extrême entre la vue et le son, l'œil et l'oreille, l'image et la voix : comme « Lui » insiste que « Tu n'as rien vu » nous voyons ce que « Elle » a vu [sur l'écran une série d'images de la destruction de Hiroshima]. La page 22 du texte est donc une coïncidence suivante d'instruction écrite avec le dialogue : « De même que dans l'amour cette illusion existe... » (M. Duras p.28). Cette écriture démontre la présence de l'image suivante sur, ou sous le dialogue de chirurgie (p.29).

A partir du moment, où les énonciations d'elle commencent à dominer et celles de lui s'effacent, le dialogue arrive à un point culminant dans sa parole longue ; « je te rencontre... » (M. Duras, p.35). Ici, une scène sans lieu, c'est-à-dire une absence de points précis est affirmée ; alors que ce sont les images de Hiroshima qui couvrent la scène.

Partie I

Hiroshima mon Amour souligne, précisément, dès son début la possibilité de regarder et de voir, ainsi que la possibilité de parler d'un événement. C'est pourquoi le début de la séquence du film naît en nous une anxiété et un désir à identifier un corps humain comme une intégrité non-mutilée. Et puis tous ce qui sont visibles sont les épaules – coupées d'un corps du niveau de la tête et des hanches dans l'embrassement et comme si trappées de cendres, de pluies, de rosées ou de sueur, tout ce qui est préféré.

La chose principale est que nous avons le sentiment que cette rosée, cette respiration à été déposée par la mort atomique, comme le corps bouge et vaporise. Le désir en question est le désir de voir-mais quoi ? D'abord quelque chose identifiable, et puis une scène sexuelle. Cependant, encore une fois, les premiers mots du dialogue créent, absolument, une séparation convergente : « Tu n'as rien vu à Hiroshima » (M. Duras, p.2). Pourtant, maintenant que tu as vu quelque chose, tu n'as rien vu. Le fait de nier la vue, d'avoir vu, souligne *une inauguration* du préambule *du dialogue* de *Hiroshima mon Amour* qui conjoint des *interrogations radicales* de voir et de partir de Hiroshima, les figures culminantes du texte se présentent ainsi : « comme toi, j'ai essayé avec toutes mes forces de ne pas oublier... » (M. Duras, p.32). Cette parole est aussi suivie par l'indication ; « l'ombre... » (M. Duras, p.32). Nous sommes donc confrontés par l'impossibilité d'une image à l'autre, à savoir la fausse photographie, les traces de lumière qui ont reproduit la mémoire d'objet disparue. La figure est centrale dans Hiroshima, en traversant les trois niveaux de la narration; l'événement historique de Hiroshima, l'histoire d'amour et la mémoire de Nevers.

En fait, ayant vu les deux paroles d'érotisme ; la première adressée à « Lui » dans la scène de la première chambre de l'hôtel, la deuxième étant une répétition d'appel de la parole, comme [un] monologue intérieur à la dernière nuit à Hiroshima, la structure de répétition est compliquée : « je te rencontre. Je te souviens. (Puis avec beaucoup de temps on entend) Prends – moi... » sont des récitations qui révèlent le temps et la destruction.

La Bille pour les Enfants

La bille appartient aux enfants, et éventuellement elle retrouve son chemin vers eux. Mais, elle demeure aussi comme objet « retrouvé » par

« Elle », par coïncident avec le cri émis ou envoyé et finalement entendu par elle, et avec le dernier jour dans la cave. Le va-et-vient de la bille reproduit l'écho de la voix, le cri qu'il est finalement entendu, quand la voix d'« Elle » atteint sa propre oreille. Cette scène tourne encore sur la perte et le retour, et sur le mot « recommencer » : je recommence : « quelque chose recommence que je reconnais... » (M. Duras, p.130). La bille apparaît donc comme un événement. Et cela est, aussi, donc un événement textuel : « je rappelle ». C'est-à-dire, la mémoire retourne dans la distance du récit et sa proximité.

Sans doute, dans la prolongation de *Hiroshima mon Amour*, cette scène se retrouve sur la scène centrale de la récollection. Ainsi, la récollection répète seulement le « premier » retour de la mémoire dans la cave. Bien plus, la guérison d'«Elle », dans la section de Nevers, est caractérisée comme suivant : « Elle l'appelle encore, mais ... » (M. Duras, P. 141). C'est donc une question de distance, et de mémoire comme mémoire de mémoire, étant un déplacement radical de référent de mémoire ou objet original.

Partie V

Oui, en termes généraux, la scène du miroir devient une superposition du passé au moment du présent-comme un moment déjà s'efface au passé, et à la mémoire-celle-ci constitue la falsification de la mémoire dans son propre déroulement. Et puis, dans ce contexte, on y trouve que la scène tourne sur l'effort de rappeler un moment qui n'a pas été vécu. En plus, ce moment est le moment, où la différenciation est impossible : « puisque même à ce moment-là... » (M. Duras, p.100).

En tant que [des] spectateurs de *Hiroshima mon Amour*, nous trouvons notre posture associée avec un phasme global par notre assistance à la scène, qui tourne sur l'effort de dérouler un sujet en relation avec un objet perdu, en réinstituant et en répétant la séparation.

La scène même du passé est déplacée, par les images faites de Nevers, étant le sujet ou le théâtre du sujet, à la suite de réinscrire la lacune qui l'a générée ; à savoir notre désir de voir, d'observer le moment perdu qui par suite se sépare d'avec celui d'elle ; sachant qu'à Nevers elle avait un ami Allemand quand elle était jeune... (p.110).

Voyons donc qu'une femme se dit une histoire pendant qu'elle s'adresse à son image dans le miroir. Cette structure nous dirige à la fois comme observateurs, et par la forme familière du contrôle, « regarde-moi » comme les destinataires du monologue. En plus, la camera renforce la structure du monologue et le visage de la protagoniste ne se verra pas, sauf quand il sera reflété sur le miroir.

A partir de ce point-là, « Elle » répète une version fragmentée de l'histoire qu'elle vient tout juste de raconter à « lui » : « Tu n'étais pas tout à fait mort ». Maintenant, il semble qu'il est mort. En plus, le circuit de communication réétabli, se trouve entre une économie purement spéculière ou singulière.

Telle économie produit particulièrement un complexe, signifiant malorganisé au point de phrases suivantes : « Regarde comme je t'oublie... Regarde comme je t'ai oublié. Regarde-moi ». « Regarde-moi » adressé au miroir, constitue une demande impossible, que l'image voit. L'image en elle-même, demande donc le désir de l'impossibilité de voir ce que n'est pas en vue, de voir le moment de disparition. C'est donc, clairement, le moment de mémoire, en répétant la résurgence de mémoire et l'appel de voir l'oubli, c'est-à-dire ce qui n'existe plus.

Hiroshima mon Amour se termine avec trois récits, à savoir l'événement historique de Hiroshima, l'histoire d'amour, et la mémoire de Nevers qui sont liés, de l'un à l'autre, à travers la structure de répétition. Cette scène immobilise, alors, la notion narrative : « je vais t'oublier... » (M. Duras, p.124). Ce dernier moment s'engage, dans un futur possible qui est absorbé dans l'immédiat dans le présent paralysé : « je vais t'oublier ! Je t'oublie déjà... ». Bien plus, ce passage superpose, par répétition, sur la scène du miroir, la première fois d'un oubli déclaré.

Enfin, *dévore-moi ...* (p.115) souligne, précisément le désir d'identifier par unicité, étant le moment, l'amour, et le désir, pour différencier le désir en le rendant invisible à n'importe qui. C'est simultanément, pourtant, une répétition de conséquences de l'affaire de Nevers : la jeune femme, participante à une histoire d'amour impossible, interdite et incompréhensible, est littéralement comme conséquence néfaste déformée pour ça, c'est-à-dire la tonte.

CONCLUSION

L'histoire de Tristan et Yseult, est mise en existence depuis XII^e siècle. L'histoire en elle-même ne présente point d'intérêt. L'importance c'est d'en tirer une leçon morale. L'Eglise joue un rôle remarquable dans la légende, comme lieu de refuge et de confort bien que l'homme démontre tant d'hésitation de l'accepter. Ensuite, il y a une problématique de pouvoir, c'est-à-dire, que soit un roi, soit un président, soit le titre préféré, pour attribuer à la personne qui soit élue au pouvoir, a des obligations énormes auxquelles telle personne doit attacher beaucoup d'importance. Celle-ci doit être constante, dans sa décision prise à l'intérêt de son entourage. Il ne doit pas se laisser faire, ou se laisser manipuler par ses conseillers et vice versa. Et puis, dans le monde social, organisé, il y a la jalousie inexplicable ; car l'intérêt espéré par l'être humain de son devoir assigné à lui par son surveillant, est démesuré et risque de l'induire au péché du gourmandisme, qui ne tardera point de le conduire aussi au péché de fatalité ; alors que le roman de *Tristan et Yseult* comme celui de *Hiroshima mon Amour* n'est pas seulement, comme le proclame, le « salut » final aux amants, et étant un poème d'amour, c'est aussi une méditation de tonalité pessimiste sur la faiblesse de l'être humain.

Bibliographie

- Duras, Marguerite, *Hiroshima Mon Amour*, *1979, Gallimard, 155 pages
- Beckett, Lyotard, *Duras, and the Postmodern Sublime*, (2007), Andrew Slade
- Truffaut, François, *Une certain Tendance du Cinéma français*, Cahiers 31, 1954, pp. 224-37
- Truffaut, François, « *En avoir plein la vue* », Cahiers 25, 1953, ch. 34
- Truffaut, François, « *Si jeunes et des Japonais* », Cahiers 83, 1958, pp. 244-7
- Hill, Leslie, Duras, Marguerite – *Criticism and Interpretation*, (1993), Routledge, London