

***Hiroshima mon amour*: un texte dans les marges**

BEGOÑA GALA GUILLÉN
Universitat de València

Hiroshima mon amour, scénario et dialogues, inaugure une nouvelle façon de collaboration entre le cinéma et la littérature: «loin de chercher dans une œuvre achevée le scénario d'une adaptation qui s'efforcerait de retrouver, le plus souvent en vain, sa source initiale, Alain Resnais demanda à Marguerite Duras, [...] d'écrire pour le cinéma un texte original, qui fut d'ailleurs publié, [...] comme un roman.»¹. Ce type de collaboration accorde une place différente à celle qui était habituelle pour la littérature dans son rapport avec le cinéma: être le point de départ d'une adaptation qui serait, en tout cas, en concurrence avec le texte filmique qui en résulte. Le scénario «littéraire» de Marguerite Duras devient, au contraire, une des phases de la création cinématographique, complètement intégrée dans le procès de réalisation.

Il faut aussi ajouter le domaine si flou où le texte se place. Cette coopération inédite entre un écrivain et un cinéaste entraîne un nouvel type de texte qui ne s'accorde pas facilement aux limites génériques: ni récit ni scénario cinématographique, mais un texte autre qui crée une atmosphère, une ambiance, et à partir duquel le réalisateur conçoit la mise en images.

Ce texte dans les marges, tient aussi un site très important dans l'œuvre de Marguerite Duras, au point qu'il imprime un dépouillement du langage de plus en plus prononcé qui définira le style de l'écrivain et cinéaste: «*Hiroshima mon amour* est très important, parce que c'est à partir de là que naît le véritable style de Duras dans sa concision, et le style de Duras s'explique peut-être par l'importance des didascalies dans ce texte. Il y a, puisque c'est un texte qui est destiné à être joué au cinéma, des indications des scènes toujours très concises, au présent, avec une espèce de nudité du style qui deviendra caractéristique de l'œuvre de Duras, une sobriété extrême, [...]»²

1 ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Collin, 1970, p.148.

2 NOGUEZ, Dominique, in *Marguerite Duras. Entre littérature et cinéma: trajectoires d'une écriture*, sous la dir. de Jean Cléder, Table Ronde, 6 janvier 2002, Université de Rennes 2, Rennes, Ennoïa 2003.

Hiroshima mon amour est aussi le point de départ d'une carrière cinématographique remarquable, pleine de réécritures et d'intertextualités, qui se déplacera toujours dans les marges textuelles de la création littéraire et filmique.

Voyons donc dans quelles marges se place le texte. Pour arriver à ce point, nous devrons d'abord délimiter le scénario cinématographique comme genre et vérifier jusqu'à quel point le scénario de Marguerite Duras se conforme à ses caractéristiques.

La délimitation de ce qui est un genre textuel est toujours problématique: «De tous les champs dans lesquels s'ébat la théorie littéraire, celui des genres est sans nul doute l'un de ceux où la confusion est la plus grande»³. Cette déclaration est aussi vraie pour ce qui concerne le scénario cinématographique.

D'après un des plus importants scénaristes et théoriciens du cinéma classique⁴, W.H. Clarence, «Un guión de cine es el relato escrito de todo lo que ha de suceder en la película. O sea, de todo lo que se ha de ver y lo que se ha de oír;»⁵. Si l'on suit encore cet auteur, le scénario peut se diviser en deux parties: l'action ou scénario proprement dit, et le dialogue. Il s'agit du scénario littéraire, qui contient «el relato de toda la acción, y todos los diálogos de los personajes»⁶, alors que le scénario technique est composé aussi par «los cambios de plano y los movimientos de la máquina.»⁷. Celles-ci sont les caractéristiques générales du scénario cinématographique classique. Mais il y en a d'autres plus spécifiques que «un bon scénario» doit accomplir

- 1 La continuité des séquences ne peut pas être brusque. Il doit avoir un enchaînement entre les actions, les images, les dialogues et les images, ou bien entre sons.
- 2 De la même manière, le passage du temps doit se marquer doucement et d'une façon évidente pour le spectateur.
- 3 Les images doivent être clairement expliquées.
- 4 Le principe de l'élément indispensable: si après avoir supprimé un élément quiconque, le scénario continue à être compris, cet élément peut être effacé.
- 5 Les dialogues ne doivent pas être de la «littérature», mais se rapprocher de la parole de la vie quotidienne. De surcroît, les dialogues doivent être construits en fonction de l'image, et ne pas exprimer ce que l'image a déjà montré.
- 6 Une autre exigence du scénario classique est la composition, «la estrecha rela-

3 SCHAEFFER, Jean-Marie, «Du texte au genre», *Poétique*, 53, 1963; repris in *Théorie des genres*, Seuil, coll. «Points», 1986, p.179.

4 Avec «cinéma classique», je fais référence à la période du cinéma américain des grands studios, à peu près des années 30 aux années 50, et par extension, tous les cinémas nationaux qui se développèrent à l'instar de ce cinéma plutôt narratif, où il s'agit de créer pour le spectateur l'illusion de que l'histoire se passe devant ses yeux, d'une manière «naturelle», sans aucun artifice.

5 CLARENCE, W.H., *El guión cinematográfico. Qué es y cómo se hace*, Ed. Fama, Traducido del inglés por F. Ruiz Delgado, p.17.

6 CLARENCE, W.H., *op.cit.*, p.19.

7 CLARENCE, W.H., *op.cit.*, p.19.

ción de dependencia que han de tener unos elementos con otros, de tal modo que no quede jamás un cabo suelto, ni una situación planteada en el aire, ni aparezca nada, ni en imagen ni en diálogo, que carezca de valor como elemento del conjunto»⁸. La composition implique donc que dans le scénario les personnages épisodiques sont défendus et qu'aucun élément ne peut rester sans fonction diégétique.

- 7 Les films doivent avoir un rythme plutôt rapide, même accéléré. Cette exigence implique que les personnages seront toujours en train de faire quelque chose. Ils sont surtout «actants».
- 8 La durée moyenne d'un film est de quatre-vingt dix minutes. Dans un film de cette durée il doit avoir, au moins, trente séquences.
- 9 Tous les personnages importants doivent se présenter. La première image doit montrer les caractéristiques définitives du personnage.
- 10 Pour les scénaristes du cinéma classique, le cinéma est surtout action: «Un guión de cine no se escribe para que el público lo lea. Se escribe únicamente para que los directores lo entiendan y lo conviertan en una película que el público verá.»⁹. Ce postulat suppose que le scénario décrira seulement ce que les personnages font.

Si l'on applique ces principes à *Hiroshima mon amour* on peut relever qu'il s'accorde bien avec les caractéristiques générales du scénario cinématographique classique, c'est-à-dire, il s'agit d'un scénario littéraire divisé en deux parties, scénario et dialogue, et qui décrit tout ce que l'on voit et l'on écoute dans le film. C'est dans les autres caractéristiques que notre texte va trouver des difficultés pour se définir comme «un bon scénario classique».

Tout d'abord, le passage du temps dans l'histoire d'*Hiroshima mon amour*, et surtout dans la partie IV, celle de l'évocation des événements de Nevers, s'avère assez embrouillé. Bien que le temps de l'histoire d'amour entre la Française et le Japonais soit bien délimitée en deux nuits et un jour, le temps se fragmente, composé des instants subjectifs qui se dilatent ou s'accélèrent suivant les émotions des personnages. Le temps devient cyclique, un présent hallucinatoire qui immobilise le devenir.

Ce temps fragmentaire et presque immobilisé produit un rythme plutôt lent, renforcé par l'existence de, seulement, vingt-deux séquences. Néanmoins, le rythme est assez variable, cadenciel et lent des fois, d'autres, répétitif et progressivement accéléré, une cadence qui évoque le mouvement amoureux.

Ce rythme itératif, lent et cadenciel produit un effet de fascination presque hypnotique qui est accentué par le fait que les personnages n'agissent presque pas. Ils sont à peine décrits et son rôle principal c'est de regarder. Voire leurs dialogues vont se raréfier de plus en plus, produisant un discours «dissonant» qui appartient de préférence au poétique.

8 CLARENCE, W.H., *op.cit.*, p.66.

9 CLARENCE, W.H., *op.cit.*, p.91.

D'ailleurs, aussi bien les images de l'ouverture où apparaissent les deux corps nus surimprimés sur les images de Hiroshima, comme celles de Nevers de plus en plus présentes et évoquées par le personnage de la Française, ce sont des images que le scénariste se limite à re-présenter, sans expliciter aucun rapport significatif avec la diégèse. Le lecteur-spectateur est censé donc de reconstruire son propre film, de connecter les éléments qui semblent, au premier abord, superflus, mais qui font partie indispensable du réseau de possibles significations du récit.

Nous pouvons donc conclure que d'après le traitement du temps et du rythme, des images, des personnages, le texte de *Hiroshima mon amour* ne s'accorde guère avec les exigences d'un scénario classique.

Cette transgression générique peut s'envisager comme étant la conséquence de la collaboration de deux créateurs situés dans un contexte de renouvellement artistique. D'une part, Alain Resnais, réalisateur qui affrontait son premier long-métrage et qui voulait faire un cinéma «littéraire», de continuité avec les courts-métrages réalisés en collaboration avec d'autres écrivains: Rémo Forlani et Roland Dubillard pour le scénario de *L'alcool tue* (1947), Paul Éluard pour *Guernica* (1950), Jean Cayrol pour *Nuit et Bruillard* (1955), etc. Resnais demandait aux écrivains avec qui collaborait, de ne pas rédiger un scénario proprement cinématographique, mais d'écrire avec leur propre style une histoire pour être filmée: «Je choisis des écrivains qui me paraissent doués de qualités dramatiques, qui ont le sens du spectacle. Je leur demande de ne pas penser à la technique cinématographique et de rester fidèles à leur propre langage. S'ils possèdent vraiment ce sens dramatique, je crois que leur travail produira automatiquement des images cinématographiques. L'écrivain deviendra scénariste». ¹⁰Lorsqu'il demande la collaboration de Marguerite Duras pour écrire le scénario d'*Hiroshima mon amour*, il espère aussi un texte qui possède le «ton» de l'écrivain: «J'avais encouragé [Duras] à «faire littéraire» sans avoir de complexe. Je tenais à composer un espace de poème où les images ne serviraient que de contrepoint au texte». ¹¹

D'autre part, Marguerite Duras se plaçait dans le même contexte de questionnement et de renouvellement du genre romanesque de l'époque, qui supposait également le brouillage des frontières génériques. Après ses premiers livres (*Les Impudents*, 1943; *Un barrage contre le Pacifique*, 1958) qui pouvaient se ranger sans difficulté dans la classe des romans, Marguerite Duras avait déjà publié *Le Square* (1955) et *Moderato Cantabile* (1958), des récits qui s'acheminaient vers une écriture hybride et transgénérique qui aboutira plus tard à *L'Amour*, expérience d'une écriture menée aux limites. Dans *Le Square*, comme plus tard dans *Moderato Cantabile*, le récit romanesque a presque disparu: c'est la représentation, la

10 *Cahiers de l'Arc*, n° spécial Alain Resnais, n° 31, 1967, p. 93, in CLERC, Jeanne-Marie et Monique CARCAUD-MACAIRE, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 168.

11 PINGAUD, Bernard, *Alain Resnais*, Lyon, Serdoc, 1961, p. 40, in CLERC, Jeanne-Marie et Monique CARCAUD-MACAIRE, *op.cit.*, p.170.

«mimesis» qui domine. C'est ainsi que l'œuvre de Duras se dirige vers une écriture qui ressemble beaucoup au théâtre et, un pas au-delà, au cinéma. Une œuvre qui, dorénavant, va évoluer vers des textes hybrides où ce qui se fait remarquer c'est un continu va-et-vient générique de «lectures illimitées».

Toujours est-il dans *Hiroshima mon amour* nous pouvons remarquer l'existence des «Appendices» qui sembleraient contredire ce qui est de plus en plus l'écriture durassienne: une écriture «dépouillée», elliptique, qui tend vers le mot creux, le silence. C'est Alain Resnais qui demanda à Marguerite Duras d'écrire ces appendices, où façonner toute l'histoire «supplémentaire» des épisodes et des personnages de l'histoire. Le réalisateur désigne ces textes «la continuité souterraine» du film, composée d'une série de données qui complètent l'histoire consignée dans le scénario, ce qui lui ajoute un supplément de «réalité» qui, pourtant, s'évanouit dans le film. Ce sont donc des textes «fantasmiques» qui se nient eux-mêmes dès son origine: «Marguerite Duras, convoquée comme écrivain mais pour écrire un scénario original, non un roman, est chargée de tracer autour du projet initial un réseau de pistes romanesques dont le film ne s'inspirera qu'en les effaçant. [...] Au moment où il s'écrit, et dans la plus extrême littéralité, le texte se trouve déjà lu, comme dispersé et démantelé par le film à venir, image et texte confondus».¹² De cette manière, l'écriture trouve son propre trou, sa propre autodestruction à travers d'autre texte à venir, une pratique que Duras mènera jusqu'aux limites dans sa carrière cinématographique.

Cette évanescence du scénario comme texte, démontre aussi le simulacre de la représentation, à cause des didascalies qui rappellent continuellement l'artifice, mais aussi par sa condition de texte qui fait référence à un autre texte absent: comme scénario d'un film absent qui voudrait «tout voir», il devient progressivement un mirage qui ne représente que le néant.

Le scénario cinématographique est donc, fondamentalement, un texte transitoire et incomplet, destiné à être développé postérieurement dans le film. Ce caractère provisoire implique, l'auto-dénégation et l'auto-destruction du propre texte, constaté dans les références intratextuelles au texte filmique, un texte «à venir». Ainsi, Benoît Peeters affirme-t-il que le scénario «serait un résumé, une description ou une évocation d'une œuvre narrative, qui n'existe pas encore et qu'il a pour fonction de la rendre réalisable».¹³ Peeters dit aussi que le scénario est surtout une pratique idéaliste: il s'agit d'une pensée presque hallucinatoire, vu que son élaboration part de quelque chose qui n'est pas encore et qui ne sera jamais: «le scénario est toujours de l'ordre du fantasme (de même que le fantasme, peut-être, ne peut manquer de s'organiser autour d'une sorte de scénario): Et il faut souligner, de ce point de vue, la justesse et la force du terme cinématographique de réalisation. Du scénario à l'œuvre, c'est bel et bien à un passage au réel que l'on assiste, [...]».¹⁴

12 ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p.35.

13 PEETERS, Benoît, «Une pratique insituable», in *Autour du scénario, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2-, 1986, p.5.

14 PEETERS, Benoît, *op. cit.*, p.8.

De ce point de vue, *Hiroshima mon amour* inaugure ou, plutôt, approfondit quelque chose qui était déjà en germe dès le début de l'oeuvre de Marguerite Duras : une réécriture qui mène à l'autodestruction.

Une écriture et un cinéma qui exige du lecteur-spectateur un effort supplémentaire de reconstruction imaginaire, «faire son propre cinéma». Dans le scénario cinématographique, de la même manière que dans le scénario théâtral, l'histoire se compose de différents instants en juxtaposition, et c'est le lecteur qui doit recomposer ces fragments pour construire la narration imaginaire qui est encore le film. Le lecteur-spectateur doit combler les «trous» de la narration, il doit agir comme un monteur: «La lecture du scénario s'apparente à une pré-mise en scène: il s'agit de construire tout ce que les mots et l'action n'expriment pas, et aussi de contextualiser une parole écrite pour être dite.»¹⁵.

Cette caractérisation du scénario cinématographique comme texte idéaliste et fantasmatique, transitoire et autodestructif, l'exigence de dépouillement du langage et la participation active et nécessaire du lecteur-spectateur pour combler les «trous» textuels, accordent à *Hiroshima mon amour* le statut privilégié d'avoir été un des textes clés qui développera le style nettement durassien et l'évolution de son oeuvre. Comme si l'écriture d'un scénario cinématographique et la redécouverte du cinéma était déclenché la recherche du mot absent et fantasmatique, d'un autre langage évocateur d'une mémoire de l'oubli, de la mémoire de «l'ombre interne» origine de l'écriture. Une écriture et un cinéma qui, de plus en plus, se placera dans les marges.

Bibliographie

- CLARENCE, W.H., *El guión cinematográfico. Qué es y cómo se hace*, Ed. Fama, Traducido del inglés por F. Ruiz Delgado.
- Cahiers de l'Arc*, n° spécial Alain Resnais, n° 31, 1967, p. 93, cité in CLERC, Jeanne-Marie et Monique CARCAUD-MACAIRE, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.
- DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogue*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1960.
- *Le théâtre de l'amante anglaise*, Paris, Gallimard, Coll. L'imaginaire, 1991.
- PEETERS, Benoît, "Une pratique insituable", in *Autour du scénario, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2-, 1986.
- PINGAUD, Bernard, *Alain Resnais*, Lyon, Serdoc, 1961, p. 40, in CLERC, Jeanne-Marie et Monique CARCAUD-MACAIRE, *op.cit.*
- RAYNAULD, Isabelle, *Le scénario du film comme texte: théorie et lecture (s) du scénario, de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*, Thèse doctorale, Dir. Marcelle Marini, Paris 7, 1990.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, «Du texte au genre», *Poétique*, 53, 1963; repris in *Théorie des genres*, Seuil, coll. «Points», 1986.

¹⁵ RAYNAULD, Isabelle, *Le scénario du film comme texte: théorie et lecture (s) du scénario, de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*, Thèse doctorale, Dir. Marcelle Marini, Paris 7, 1990, p.137.