Alain Resnais

Penser la mémoire collective et figurer les traumatismes de guerre

Sophie PIERRE
Université de Strasbourg

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9996

Résumé : À travers l'analyse de *Nuit et brouillard* (1956), *Hiroshima mon amour* (1959) et *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) d'Alain Resnais nous examinerons comment la représentation et la figuration de la mémoire collective posent des problèmes esthétiques et éthiques au film. Hantés par l'horreur concentrationnaire, ces trois films ont en commun d'investir des formes spatiales et temporelles précises qui permettent de rendre compte de cette brisure infâme, adjoignant le réel à la fiction et l'individu au collectif. Les films en proposent une refonte cinématographique à la fois pleinement ancrée dans un présent hasardeux mais capable de réfléchir l'avenir. Ainsi sera-t-il question des enjeux formels opérés au sein des films pour penser la mémoire collective et, au-delà, faire acte de mémoire.

Mots-clés : image-temps – figure – mémoire collective – espace cinématographique – spectre

Abstract: Through an analysis of *Nuit et brouillard* (1956), *Hiroshima mon amour* (1959), and *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) by Alain Resnais, we will examine how the representation and figuration of collective memory pose aesthetic and ethical problems for film. Haunted by the horror of concentration camps, these three films share a common investment in specific spatial and temporal forms that allow them to convey this infamous rupture, combining reality with fiction and the individual with the collective. The films offer a cinematic reworking that is both fully anchored in a uncertain present and capable of reflecting on the future. Thus, we will discuss the formal issues addressed in the films in order to reflect on collective memory and, beyond that, to act as a memorial.

Keywords: image-time – figure – collective memory – cinematic space – spectre

1 Introduction

S'il suffit parfois de « quelques images pour voir se défaire tout un monde », comme l'affirme Ophir Lévy (2016 : 9), celles des charniers de Belsen, des prisonniers faméliques et d'Himmler à Auschwitz y ont indéniablement contribué. Intégrées au montage de *Nuit et brouillard* (1956), ces images d'archives livrent au regard l'atrocité des camps,

caractérisent l'indicible et ouvrent une brèche dans le continuum historiographique. « Étape majeure dans le traitement cinématographique du système concentrationnaire » (Lindeperg 2000 : 183), *Nuit et brouillard* est devenu document historique par son élaboration précise et fouillée mais a également permis, grâce à son approche sensible, de façonner une mémoire constitutive d'un avenir. Cette approche mémorielle, qualifiée de multidirectionnelle par Philippe Nord (2022 : 115), définit pleinement les trois films que nous examinons ici : *Nuit et brouillard*, *Hiroshima mon amour* qui aborde l'après de la bombe atomique (1959), et *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) qui prend en charge les horreurs de la torture en Algérie et questionne en miroir le trauma de la Seconde Guerre mondiale.

Outil théorique, la mémoire multidirectionnelle permet de penser les événements historiques violents en termes de réseaux, de similitudes, d'interférences et non plus selon une approche hiérarchisée et concurrentielle. Bien quelle n'a pas de justification d'un point de vue historique, voire s'articule autour d'anachronismes qui « constituent différents types d'erreur » (Rothberg 2018 : 177)[1], la mémoire multidirectionnelle peut « servir d'outil puissamment subversif et démystifiant pour montrer les présupposés idéologiques des catégorisations historiques » (*Ibid* : 177). Issue des études littéraires et ouvertement ancrée à gauche, la mémoire multidirectionnelle, développée par Michael Rothberg en 2009 dans son ouvrage *Mémoire multidirectionnelle. Penser l'holocauste à l'aune de la décolonisation*, invite à « dévoiler les points aveugles et à se dresser contre les modes de pensée binaires qui entretiennent la vision d'antagonismes irréductibles, comme la notion de « guerre » (ou de « concurrence ») des mémoires » (Ménard : en ligne). Ainsi s'agit-il avec la mémoire multidirectionnelle de construire une relation dialogique entre les récits mémoriels en reliant des « sources « transversales » qui « transcendent les genres, les contextes nationaux, les périodes, les traditions culturelles » (*Ibid.* : 35). Cet outil théorique permet de conscientiser les récits mémoriels, de les enchaîner à un maillage historique élargi et d'en décloisonner la lecture dans une perspective critique, éthique et politique (*Ibid.* : 14-15)[2]. La mémoire multidirectionnelle est bien en ce sens, une mémoire en action, en quelque sorte une mémoire en alerte qui, lourde de ses traumatismes, prévient le futur et suture le présent. Caractérisée par le « déplacement et la substitution » qui « sont des phénomènes consubstantiels à l'acte de remémoration », la mémoire multidirectionnelle envisage « les conflits qui sous-tendent la mémoire et la nécessité d'œuvrer à une ré-articulation de la parenté des histoires au-delà des paradigmes de l'unicité » (*Ibid.* : 30).

Nuit et brouillard est un court-métrage documentaire sur la déportation et le génocide qui ont eu lieu durant la Seconde Guerre mondiale. Il alterne images d'archives des centres concentrationnaires d'Auschwitz et de Majdanek, tournées en noir et blanc à la libération des camps par les Alliés, et prises de vue en couleurs tournées en 1955 sur ces mêmes lieux. Filmées au sein des camps, les images oscillent entre photographies,

[1] « Si, du point de vue d'un historien, ces anachronismes constituent différents types d'erreur, ils peuvent servir d'outil puissamment subversif et démystifiant pour montrer les présupposés idéologiques des catégorisations historiques. »

[2] En ce sens, Michael Rothberg souligne, dans le sillage de Richard Terdimann, que la mémoire est le "passé présentifié". La mémoire est un phénomène du présent et "une forme de travail, de cheminement, d'élaboration ou d'action" ». Il ajoute avec Alon Confino et Peter Fritzsche que « la mémoire est une représentation symbolique du passé incarnée dans une action sociale » (Rothberg 2018 : 14-15).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

plans fixes et lents travellings. La continuité narrative s'invente par l'intermédiaire du commentaire écrit par le poète Jean Cayrol et dit par Michel Bouquet.

Hiroshima mon amour, réel événement cinématographique de l'année 1959, présente une romance éphémère entre une Française et un Japonais à Hiroshima quelques années après l'attaque nucléaire de la ville par les États-Unis. Au croisement du passé neversois de la Française, dont l'amant allemand a été fusillé, et de son présent au Japon, le film propose de nombreuses bifurcations spatiales et temporelles tissant un lien étroit entre deux espaces et deux temporalités parallèles, entre deux subjectivités que le récit vient raccorder par des configurations formelles précises et de subtils dialogues qui questionnent la teneur et la circulation de l'Histoire.

Muriel ou le temps d'un retour se déroule en 1962 à Boulogne-sur-Mer, ville quasiment rasée par les bombardements durant la Seconde Guerre mondiale. Le film se construit autour de quatre personnages : Hélène Aughain, antiquaire, Bernard Aughain, son beau-fils de retour de la guerre d'Algérie, Alphonse Noyard, son ancien amour de jeunesse et Françoise, jeune femme présentée comme la nièce d'Alphonse mais dont on comprend rapidement qu'elle est en réalité son amante. Bernard évoque souvent Muriel, une prétendue amie. Cette dernière se révèle être une jeune Algérienne torturée par les camarades de Bernard durant la guerre. Témoin de cette scène insoutenable, Bernard, dans un geste désespéré, finit par tuer l'un d'entre eux à Boulogne pour se libérer de ce passé envahissant et se racheter une conscience : la sienne ou celle de tous les soldats ?

Ces films témoignent d'un passé traumatique pour rendre compte d'un présent alarmant et prévenir d'un avenir incertain non moins préoccupant. Comme le signale Ophir Lévy (2016 : 220), l'écriture filmique s'en trouve affectée « selon au moins trois grandes modalités : le bouleversement du temps cinématographique, l'emprise étouffante de la répétition et l'altération qualitative des images et des sons ». La mémoire des camps imprègne et inquiète les formes filmiques, contamine les récits et redéfinit les modes d'apparaître à l'écran. En ce sens, Gilles Deleuze (2012 : 54-55) rappelle qu'« il n'y a pas de présent qui ne soit hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir ». Cette intrication des formes temporelles actualise nécessairement de nouveaux régimes de "mémorialité"[3] qui caractérisent pleinement le cinéma de Resnais. En ce sens, les films ici présentés s'ancrent dans des régimes mémoriels actifs et pluriels qui repensent la transmissibilité et insistent sur la nécessité de réinventer les formes plastiques et temporelles afin de signaler cette brisure infâme et saisir de nouveaux modes d'incarnation qui, opérant par associations sous-jacentes, rendent sensibles plutôt que visibles et mobilisent les affects et l'imaginaire pour proposer un rapport alternatif à l'Histoire. Ces films agissent ainsi par empreintes et par traces, par stase, par ellipse, par temporalités labyrinthiques et répétitives, configurant un nouveau rapport à la durée. En tant qu'ils conservent le passé dans le présent, pour reprendre une formule bergsonienne, mais aussi parce qu'ils peuvent être au plus proche du réel par leur mode de représentation, ces films revêtent des vertus patrimoniales et sociologiques

[3] Voir le concept de « régime de mémorialité » élaboré par Denis Pechanski dans *Les Années noires* (2012).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

importantes. Ils peuvent alors devenir le lieu d'écriture de l'Histoire et, dans une perspective critique, concourir vivement à sa transmission. Dans *Nuit et brouillard*, les propriétés analogiques des images cinématographiques permettent de prouver et de lutter contre l'oubli et participent à la fabrication de la mémoire collective. Dans *Hiroshima mon amour* et *Muriel ou le temps d'un retour*, la mémoire est plus diffuse et contribue à stratifier le discours filmique. Ainsi les traumatismes individuels affleurent et conditionnent la mémoire collective à la subjectivité des personnages. Les temporalités fragmentées et répétitives donnent à sentir les apories de la mémoire ; les retours d'images caractérisent la remémoration ; et les travellings, zooms et surimpressions permettent d'insister, de révéler des événements traumatiques qui forgent l'Histoire. En ce sens il s'agira, à travers l'étude de *Nuit et brouillard*, *Hiroshima mon amour* et *Muriel ou le temps d'un retour*, de déterminer comment le langage cinématographique réfléchit à la mise en forme(s) de la mémoire collective et permet, au-delà, de faire acte de mémoire.

Alain Resnais configure une mémoire qui s'articule autour de la circulation entre imaginaire et réel, entre percept et affect ; la suggestion est parfois plus forte que la monstration, au point que son cinéma est qualifié par Philippe Nord d'iconoclaste. Resnais formalise une mémoire en acte, une mémoire éternelle qui constitue « le meilleur rempart contre l'oubli » (Costeix 2013 : 12). Il réfléchit à des agencements capables de rendre compte de la fabrique de la mémoire collective. Entre la conscientisation du réel qui passe par l'archive et le commentaire dans *Nuit et brouillard*, le souvenir-image raccordé à un présent nucléaire dans *Hiroshima mon amour*, les fragmentations visuelles et les morcellements temporels dans *Muriel ou le temps d'un retour* qui traduisent l'indicible, ces films affirment la nécessaire subjectivité pour mieux révéler le collectif.

Ainsi, s'agit-il de réfléchir à partir de ce passé mortifère, de définir sa perméabilité pour mieux en comprendre les résurgences, pour mieux identifier son spectre et définir les manières dont il hante et déforme les récits. Ophir Lévy rappelle très justement que les scénaristes de ces trois films entretiennent un lien particulier et traumatique à la Seconde Guerre mondiale et à l'univers concentrationnaire. Jean Cayrol, qui signe *Nuit et brouillard* et *Muriel ou le temps d'un retour*, a été déporté à Mauthausen pour faits de résistance, et Marguerite Duras, qui a écrit *Hiroshima mon amour*, était mariée à Robert Antelme lorsqu'il fut interné à Gandersheim et Dachau. Cette proximité douloureuse « induit la nécessité de mobiliser une écriture cinématographique qui rendrait compte du mode d'existence et de perception d'une conscience bouleversée par la violence de l'histoire, en prenant acte de l'interpénétration des temporalités due au trauma » (Lévy 2016 : 222). En ce sens s'opèrent, au sortir de la guerre, des mutations narratives et formelles au sein des œuvres, qui requalifient les modes d'expression et de représentation. Se dessinent alors au cinéma des intrigues lazaréennes – en référence biblique à la résurrection de Lazare – travaillées par le déséquilibre, le décentrement et l'instabilité. Ces caractéristiques, empruntées à l'écriture cayrolienne, infusent la production d'après-guerre dans laquelle « la métaphore de la déportation joue un rôle d'impulsion pour l'écriture du récit » (Basuyaux 2010 : en ligne).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Les intrigues lazaréennes portent en elles la trace de la déportation : intrigues courtes et ankylosées, elles traduisent l'impossible retour. Comme le signalent respectivement Basuyaux et Pérez, « la fiction lazaréenne entend donner forme au *sentiment d'existence* singulier qui caractérise précisément l'homme *déporté* » (Basuyaux 2010 : en ligne), « le personnage lazaréen n'a plus de destin, son existence ne peut plus être productrice d'événements essentiels et constitutifs du destin lui-même » (Pérez 2010 : en ligne). *Hiroshima mon amour,* bien que pensé par Marguerite Duras, traduit de la même façon que *Muriel ou le temps d'un retour* l'incertitude et la rupture, l'attente et la répétition, la perte de repères et le vacillement du temps. Ces deux films multiplient les lieux transitoires comme les gares et les escaliers. Les lieux de résidence y sont pour la Française un hôtel, pour Hélène un appartement d'antiquaire où on ne sait jamais si on se réveille dans du Second Empire ou du rustique normand, comme le lui reproche Bernard. Ce sont les bars pour l'une, les casinos pour l'autre, le vacarme des automobiles à Hiroshima, celui des paquebots à Boulogne. Les espaces y sont nimbés d'une atmosphère lourde et chargée qui manifestent une angoisse souterraine. Ainsi, l'espace devient une configuration du sensible qui construit le sens du film et « pose de manière spécifique le problème de la structure spatiale de l'être-au-monde » (Gaudin 2015 : en ligne).

La première séquence de *Muriel ou le temps d'un retour* est en ce sens résolument programmatique et impose au regard les enjeux esthétiques et thématiques du film. Elle débute par un premier échange entre Hélène et une cliente venue commander du mobilier dans sa boutique à domicile. La première scène est constituée de 26 plans fixes, rapprochés et très courts, en plongée et en contre-plongée, de légères variations d'images, de décadrages et d'inserts. Le décor est dominé par des lignes verticales et horizontales formées par les encadrements en bois de la vitrine, ainsi que par cinq points lumineux horizontaux qui semblent se croiser et tracer une cage dans laquelle Hélène est enfermée, de surcroît surencadrée par deux meubles. Elle semble sous l'emprise de cet espace, écrasée, claustrée. Cette scène est dominée par les ruptures et des configurations spatiales qui définissent les enjeux du personnage d'Hélène.

La deuxième scène fait suite à cette entrevue et met face à face Hélène et Bernard. Elle s'articule autour de deux dominantes que l'on retrouve dans tout le film. D'une part, la rupture que disent les échanges entre Hélène et Bernard. Leur conversation, décousue et saccadée, a lieu dans le salon de l'appartement : les questions restent en suspens, les contradictions, les négations et les impératifs s'imposent. Hélène éteint même à deux reprises les lumières de la pièce. D'autre part, la transition se configure à travers le changement de vêtements d'Hélène, les entrées et sorties de champ des deux personnages, les ouvertures et les fermetures de portes. Hélène « est bloquée dans le passé et perdue dans un présent qu'elle ne cherche même pas à comprendre, n'arrivant plus à reconstruire des réseaux de cohérence ou des logiques » (Branche 1995 : en ligne), tandis que Bernard tente de se débarrasser de ce passé traumatique et envahissant de la guerre d'Algérie. Ce dernier semble vouloir expurger cette expérience à travers la transmission : une transmission sans interlocuteur, une transmission inextinguible. Entouré de photos et d'appareils d'enregistrement, il est le seul personnage à tenter d'établir un lien entre son passé et son présent « comme le révèle nettement l'étude d'une association récurrente tout au long du film, celle de Bernard et de l'esca-

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

lier » (Branche 1995 : en ligne). Cette articulation malmenée est symptomatique d'un présent hanté et parasité par des souvenirs traumatiques qui ne disent pas leur nom. *Muriel ou le temps d'un retour* configure ainsi deux mémoires « chacune marquée par une guerre, Boulogne, Algérie […]. C'est une mémoire-monde, à plusieurs personnes et à plusieurs niveaux, qui se démentent, se dénoncent ou se happent mutuellement » (Deleuze 2012 : 154). Film sur la guerre d'Algérie, la déportation y « demeure dans les marges » (Nord 2022 : 129-130) et permet de réfléchir les réseaux mémoriels qui se tissent entre ces deux périodes tout en participant à l'élaboration d'une mémoire commune pleine et étendue.

Selon une autre approche, *Nuit et brouillard* et *Hiroshima mon amour* avaient, dans leur genèse, vocation à témoigner, à « sauver les morts de l'oubli » pour le premier, à aborder le péril atomique sous forme documentaire pour le second. Films de commande, leur écriture a considérablement évolué au contact de Jean Cayrol pour l'un et de Marguerite Duras pour l'autre. Ainsi étaient-ils qualifiés dans un premier temps par une forte dimension historiographique. *Hiroshima mon amour* devait en effet s'inscrire dans le prolongement de documentaires réalisés aux États-Unis et au Japon sur la catastrophe nucléaire. Cependant, ce projet fut abandonné au profit d'une écriture fictionnelle qui privilégie une histoire d'amour entre une Française et un Japonais à Hiroshima. La bombe n'est plus au premier plan, mais devient un danger potentiel planant sur les personnages et affleurant par détours dans le déroulé narratif à travers des dialogues et des retours d'images qui ravivent les ondes traumatiques de la Seconde Guerre mondiale et contribuent à articuler une fonction mémorielle au sein du récit. *Nuit et brouillard* a conservé une dimension testimoniale pleine : il fut commandé par Albin Michel, historien et secrétaire général du Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale pour commémorer les dix ans de la libération des camps. Le film a été co-encadré par ce dernier et par Olga Wormser, historienne spécialiste de la déportation. D'abord intitulé « Résistance et Déportation », l'expression *Nuit et brouillard* lui a été préférée « en référence au titre de l'un des recueils de poèmes que Cayrol avait composé à son retour des camps, *Poèmes de la nuit et du brouillard* (1946) » (Nord 2022 : 122-123), titre qui reprend l'expression allemande « *Nacht und Nebel* » (NN) désignant les actions décidées par Hitler pour se débarrasser des opposants. Le film a bénéficié des soutiens financiers des Ministères de l'Éducation nationale et des Anciens Combattants. Le court-métrage a été rapidement et durablement diffusé au sein des établissements scolaires sur tout le territoire, attestant une nouvelle fois son caractère testimonial incontournable et transformant dès lors « le souvenir en monument, la mémoire en mémorial » (Lindeperg et Wieviorka 2008 : 65).

Dans leur ouvrage *Univers concentrationnaire et génocide,* Sylvie Lindeperg et Annette Wieviorka (2008 : 41) rappellent qu'après la réunion de preuves attestant l'horreur génocidaire, il devient nécessaire de « transmettre, édifier, inscrire le souvenir dans la pierre ou le calendrier, dans un lieu ou sur un écran » (*Ibid.* : 41), afin de fabriquer et diffuser la mémoire de la déportation. Par sa forme hétérogène, alternant images d'archives en noir et blanc et prises de vue en mouvement et en couleurs tournées en 1955, le film installe progressivement le spectateur dans une posture active qui l'incite à combler les béances du récit, à corréler les formes filmiques afin de se laisser envahir par l'horreur pour mieux la retenir. Les lents travellings en couleurs au bord

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

des barbelés, au sein des dortoirs ou sur les rails ferroviaires raccordent le présent au passé génocidaire, préparent le spectateur à plonger dans les abîmes concentrationnaires et, implicitement, le rappellent à la fragilité de sa condition. Aussi, le commentaire poétique et sensible souligne-t-il qu'« aucune image ne peut donner de dimension à l'horreur et à la peur » ; « Nous ne pouvons vous en montrer que l'écorce » précise-t-il. Cette esthétique morcelée, parcellaire, dominée par les espaces évidés provoque « la résurgence de scènes issues d'un passé prétendument enfoui » (Nord 2022 : 130) que le spectateur doit investir afin de les refondre dans le processus discursif construit par le film.

La "mémorialité" est par ailleurs redoublée grâce à l'accumulation de plans fixes, courts et fragmentés : corps nus, crânes rasés, étoiles jaunes, triangle rouge des déportés politiques, numéros tatoués, corps décharnés, traces d'ongles sur les murs, cabinets de torture, etc. Les images adviennent à l'écran, elles :

> subordonne(nt) la description d'un espace à des fonctions de la pensée. Ce n'est pas la simple distinction du subjectif et de l'objectif, du réel et de l'imaginaire, c'est au contraire leur indiscernabilité qui va doter la caméra d'un riche ensemble de fonctions, et entraîner une nouvelle conception du cadre et des recadrages. (Deleuze 2012 : 35)

Alors que Resnais refusait, dans *Nuit et brouillard*, de dissoudre son approche dans une dimension muséographique, il semble s'y laisser guider dans quelques plans de l'introduction d'*Hiroshima mon amour*. En effet, alors que la Française évoque ses quatre visites au musée de la ville et les visiteurs qui se promènent « au milieu des reconstitutions, faute d'autre chose », une succession de plans rapides fixes et en mouvement détaille les bris d'Hiroshima comme des preuves incontestables : « les chevelures anonymes que les femmes retrouvaient toute entière tombées le matin au réveil », les pierres brûlées, le fer brisé. Cette séquence semble se construire en miroir de l'écriture cinématographique à l'œuvre dans *Nuit et brouillard* et en constituer le prolongement. Opérant par accumulations, la séquence s'illustre également par de longs travellings avant qui ne sont pas sans rappeler ceux du documentaire évoqué, voire ceux de *Toute la mémoire du monde* sorti la même année et réalisé avec Chris Marker. Encore cette filiation est-elle redoublée dès le début par le plan d'ouverture qui, comme le suggère Eric Costeix dans *Alain Resnais : la mémoire de l'éternité*, peut être envisagé comme une ronce, mais fait immédiatement écho aux barbelés de *Nuit et brouillard*. Ce plan semble figurer une fissure figée, une brisure inaltérable autour de laquelle le récit va se construire. Les premiers plans montrent les corps enlacés des deux amants recouverts de cendres qui deviennent le reflet des corps des victimes de la bombe. La fissure originelle se retrace sur le crâne blessé d'un japonais, les corps mutilés ressemblent à ceux dévoilés par les images de *Nuit et brouillard*, les images d'archives, celles qui témoignent et prouvent, ressemblent, elles aussi, par leur configuration à ce dernier film.

L'introduction d'*Hiroshima mon amour* contient dans sa structure tout ce qui constitue la teneur du film. Elle expose les enjeux thématiques du métrage et dévoile une configuration spatiale et temporelle qui fait non seulement écho à *Nuit et brouillard*

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

mais permet également de stratifier le récit et de produire une texture discursive dense et approfondie. Le film oscille en permanence entre la mémoire individuelle du Japonais interprété par Eiji Okada et celle de la Française incarnée par Emmanuelle Riva. L'un a vécu la catastrophe nucléaire, l'autre est une victime collatérale de la guerre. Alors que les mémoires des deux personnages semblent irréconciliables et étrangères l'une à l'autre comme le soutient le Japonais avec ses « Tu n'as rien vu à Hiroshima » répétés à l'encontre de la Française, l'intrigue du film est redoublée d'une dimension collective qui redimensionne la portée de l'œuvre. Ainsi les formes filmiques connectent les différents "régimes de mémorialité" par l'intermédiaire d'associations, de retour de motifs, de variations qui se répondent et atteignent « une mémoire plus profonde, mémoire du monde explorant directement le temps, atteignant dans le passé ce qui se dérobe au souvenir » (Deleuze 2012 : 56). De Nevers à Hiroshima, de Auschwitz à Hiroshima, les discours s'enchevêtrent, se construisent par ramifications et constituent « une mémoire qui déborde les conditions de la psychologie, mémoire à deux, mémoire à plusieurs, mémoire-monde, mémoire-âges du monde » (*Ibid.* : 157).

En ce sens, *Hiroshima mon amour* et *Nuit et brouillard* questionnent les usages et constructions mémoriels dans leur dimension intime et collective, sensible et politique. Ils actualisent les formes plastiques et temporelles de la mémoire et réfléchissent à la fabrique de la mémoire dans une acception très ample qui redéfinit le rapport aux images et aux récits.

2 Conclusion

Au sein des œuvres de Resnais s'inventent des "régimes de mémorialité" féconds qui oscillent entre dimension intime et collective qui repensent la place de l'individu dans ces processus mémoriels. Ils deviennent des objets opératifs pour faire mémoire, c'est-à-dire pour retenir, inscrire, rendre visible et réfléchir les modes de représentation des différentes formes de mémoire. Plus encore, *Nuit et brouillard*, *Hiroshima mon amour* et *Muriel ou le temps d'un retour* considèrent la dimension labyrinthique et composite de la construction mémorielle, et interrogent les dispositifs qui engagent des formes de mémoire. Il s'y opère une intrication très forte entre le traitement de la mémoire collective et de la mémoire individuelle ; cette porosité semble contenir les enjeux de la définition de la mémoire collective, qui « tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes [...] qui se souviennent, en tant que membres du groupe » (Halbwachs [1950] 1997 : 94-95). Les trois films de Resnais se construisent en écho et s'agrègent autour de la construction d'une mémoire collective qui atteste les événements passés. Ils prouvent et luttent contre l'oubli, permettant aussi d'inventer de nouvelles façons de faire mémoire et contractant « dans une intuition unique des moments multiples de la durée » (Bergson [1939] 2019 : 76)

Bibliographie

Basuyaux, Marie-Laure (2010), « Les Fictions lazaréennes : de la défiguration à la configuration », in : Kuon Peter (dir.), « *Les mots sont aussi des demeures » : Poétiques de Jean Cayrol*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, [en ligne].

Bergson, Henri ([1939] 2019), *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Branche, Raphaëlle (1995), « Mémoire et cinéma. À propos de « Muriel » d'Alain Resnais », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, p. 191-194.

Costeix, Eric (2013), *Alain Resnais : La Mémoire de l'éternité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».

Deleuze, Gilles ([1985], 2012), *L'Image-temps, cinéma 2*, Paris, Éditions de minuit, coll. « Critique ».

Gaudin, Antoine (2015), *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts Visuels » [en ligne].

Halbwachs, Maurice ([1950] 1997), *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de "L'Évolution de l'humanité" ».

Lévy, Ophir (2016), *Images clandestines, Métamorphose d'une mémoire visuelle des « camps »*, Paris, Hermann, coll. « L'Esprit du cinéma ».

Lindeperg, Sylvie (2000), *Clio de 5 à 7, Les actualités de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS Histoire ».

Lindeperg, Sylvie ; Wieviorka, Annette (2008), *Univers concentrationnaire et génocide, Voir, savoir, comprendre*, Paris, Mille et une nuits.

Philippe Mesnard, (2018), « Mémoire multidirectionnelle. Repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation », *Esprit*, n°12, Décembre 2018, https ://shs.cairn.info/revue-esprit-2018-12-page-145 ?lang=fr. (Consulté le 20 juin 2025).

Nord, Philippe (2022), *Après la Déportation : les batailles de la mémoire dans la France de l'après-guerre*, Lormont, Le Bord de l'eau, coll. « Judaïca ».

Pérez, Christophe (2010), « Temps et espaces lazaréens : l'attente et bailleurs », in : *Kuon Peter, « Les mots sont aussi des demeures : Poétiques de Jean Cayrol*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux [en ligne].

Rothberg Michael (2018), *Mémoire mutidirectionnelle. Repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, Paris, Petra, coll. « Usages de la mémoire ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809