

13

Mi-Dit

CAHIERS MERIDIONAUX DE PSYCHANALYSE

70 F

année 2 n° 4	publication trimestrielle	décembre 1985
--------------	---------------------------	---------------

L'ACTE HISTORIQUE ET SON SUJET



TEXTES DE : Michel de Certeau, Guilhem Dezeuze, Augusto Frascchetti, Christian Jambet, Philippe Leveau, Nicole Loraux, Charles Melman, Michel Miaille, Hélène Puiseux, Jean-Jacques Rassial, Aline Rousselle, François Roustang, Yan Thomas, Denise Vincent.

Questions à quelques héros de films de guerre

Hélène Puisseux

Ce ne sont ni Fanfan la Tulipe, ni Gregory Peck dans *Les Canons de Navarone*, ni *Babette s'en va-t-en guerre* que j'interroge ici ; mais les populations d'Hiroshima et de Nagasaki, les responsables et les exécutants du Projet Manhattan (1), d'Oppenheimer et Truman au colonel Tibbets et au Capitaine Beahan, Emmanuèle Riva, Marguerite Duras, Kurosawa et bien d'autres encore.

Tous ont participé, à des époques et à des degrés divers, à la préparation, à la réalisation, puis à la représentation à l'écran, de cet événement sans précédent qu'a été l'envoi de deux bombes atomiques, l'une, à uranium, appelée *Little Boy*, sur Hiroshima, le 6 août 1945, l'autre, au plutonium, appelée *Fat Man*, trois jours après, sur Nagasaki. La série est courte et close : les deux bombes sont d'un modèle parfaitement périmé : leur maquette grandeur nature repose au Musée d'Albuquerque.

Une énorme littérature, scientifique, militaire et grand public, a rendu compte de cet événement. Je voudrais présenter ici la construction d'un mode de discours particulier, celui des films, documents ou fiction, dans les quarante années qui nous séparent de l'événement : quels en sont les éléments les plus fréquents, quels en sont les agencements, et comment répond-il au thème du colloque.

LES FILMS.

Provisoirement, je trace une ligne de démarcation chronologique : les films du mois d'août 45, contemporains des bombardements, et ceux qui, de 46 à 85, ont présenté et remis en scène les bombardements et leurs conséquences.

1. Août-septembre 1945.

Deux points de vue, côté ciel, côté terre, côté USA, côté Japon.

— Côté ciel : les films tournés par les Américains lors des bombardements, les 6 et 9 août, sont très courts : "Il était préférable de ne pas rester là", dit le colonel Tibbets (Hiroshima) dans un interview bien postérieur (2). La mission est incertaine, dangereuse, les avions secoués très fortement par la déflagration. Les films, pris depuis l'avion qui accompagnait chacun des 2 B 29, sont en noir et blanc et en couleur : champignon d'Hiroshima, grisâtre, vu d'en haut, champignon rouge foncé de Nagasaki, "et vingt minutes après, nous étions de retour à la base" (Tibbets (2)).

Côté ciel, toujours : dans le mois d'août, les avions de reconnaissance américains prennent des films à très haute altitude sur les cités dévastées : "C'était comme un terrain de base-ball après le pas-

sage de l'équipe des "Giants" (Beahan parlant d'Hiroshima) (2). Nous avons vu en photo ou dans les films ces plans terribles où la troisième dimension a disparu, villes arasées, où ne subsiste que le tracé des rues et, pour Hiroshima, les bras du delta de la rivière Ota.

— Côté terre : il ne se trouve personne pour filmer les jours mêmes des 6 et 9 août à Hiroshima et Nagasaki : les effroyables désintégrations, les incendies immenses, n'ont pas été enregistrés. Le monde occidental a connu d'abord par des photos, parues dans *Life*, *Time* et leurs alter ego européens, ces paysages stupéfiants. Mais, vers le 20 août, envoyée par le Ministère de l'Education japonais, arrive une mission chargée de filmer. Il ne faut pas oublier que l'événement avait si peu à voir avec les bombardements habituels pourtant terribles (3) que les Américains effectuaient depuis des mois sur le Japon, que les habitants d'Hiroshima ont forgé un mot nouveau : le **pikadon** (Pika : éclair, Don : Boum) (4). Iwasaki, dans le courant d'août, filme donc les effets du pikadon, les ruines, les bûchers où l'on brûle les cadavres, les gens fous, morts ou mourants, les hôpitaux improvisés où les vivants se couvrent de petites taches rouges inconnues, où les corps perdent leurs cheveux et leurs dents, où les fleurs des kimonos sont imprimées sur les peaux ; il filme les ombres portées par les vivants désintégrés, les enfants perdus, un lot d'images que nous avons appris à ne situer qu'à Hiroshima et Nagasaki.

Après la capitulation, arrivent les M.P. qui confisquent les films d'Iwasaki, mais en septembre, la commission d'enquête **Strategic Bombing Survey**, de Washington, redonne de la pellicule à Iwasaki qui reprend les tournages sous contrôle de la commission.

Tous ces films, côté ciel et côté terre, sont gardés **Secret** par l'US Army, et le demeurent encore, quelques éléments mis à part, livrés au public : en 1946, l'armée américaine produit deux films d'information **The Atom Strikes**, et **A Tale of Two Cities** ; en 1968, la copie d'un montage de trois heures fait à partir des rushes d'Iwasaki est remise au gouvernement japonais (5).

Ainsi se présentent les archives filmiques d'Hiroshima-Nagasaki. Le secret veille toujours sur elles et quelques légendes courent sur leur conservation (6).

2. Les films entre 1946 et 1985.

Qu'ils soient américains, japonais, français, anglais, italiens etc., deux types de films jalonnent ces quarante ans : Les films de fiction, qui prennent pour cadre Hiroshima et Nagasaki, dans les années qui suivent le **pikadon** et pour fil directeur une intrigue individuelle à coloration sentimentale plus ou moins marquée ; les films de montage, patchwork d'archives, de documents tournés postérieurement dans les deux villes, le tout porté par une série d'interviews, à intention didactique.

— Les films de fiction :

J'ai recensé dix films seulement, dont voici la liste chronologique :

- 1946 : The Beginning of the End, N. Taurog, USA.
- 1951 : Le chant éternel de Nagasaki, Tomotaka, Japon.
- 1952/53 : Enfants d'Hiroshima, Kaneto, Japon.
- 1953 : Hiroshima, Sekikawa, Japon.
- 1953 : Scènes de la Bombe A, Tadashi, Japon.
- 1953 : La cloche de Nagasaki, Tadashi, Japon.
- 1956 : Vivre dans la peur, Kurosawa, Japon.
- 1959 : Hiroshima mon amour, Resnais/Duras, France.
- 1966 : Coeur d'Hiroshima, Kuruhara, Japon.
- 1967 : Rivière Poème de la colère, Mori, Japon.

L'unique film américain se présente comme une sorte d'"actualité reconstituée", où des acteurs jouent les rôles de Truman, Fermi, Oppenheimer ; savants et politiques forment une grande famille rieuse et responsable, au service de la nécessité d'en finir avec les destructions de la Deuxième Guerre mondiale ; une vague intrigue sentimentale parcourt ce "Commencement ~~de la~~ Fin", fin de la guerre évidemment. Le film illustre la déclaration de Truman au soir du 6 août 1945 "Nous prions Dieu pour qu'il nous guide dans l'emploi (de l'arme atomique) selon ses voies et pour ses buts" (7). Aucun scénario, depuis 1946, n'a repris, aux Etats-Unis, cette bonne conscience du héros américain moyen à propos d'Hiroshima et de Nagasaki.

Pour les neuf autres films (8 Japonais, 1 Français), la bombe est un fait accompli, un donné avec lequel on vit. Plus ou moins anti-américains, plus ou moins soucieux de rendre sensible l'horreur ou de la dériver vers la tristesse, ces films abordent tous le problème qui nous occupe, celui de la mémoire d'un acte ; nous verrons un peu plus loin comment les images et les sons, leurs articulations à l'intérieur d'un même film, et d'un film à l'autre, proposent des itinéraires de mémorisation - ou d'oubli.

On reste étonné devant cette courte liste de films, très déséquilibrée en faveur du Japon et en faveur des années Cinquante : la moitié de ces films se tournent en deux ans (51-53) au Japon ; depuis près de vingt ans, il ne s'est rien créé sur Hiroshima et Nagasaki dans le domaine de la fiction : ce qui fait rêver lorsqu'on pense aux centaines de films de toutes nations qui ont pour cadre la Deuxième Guerre mondiale, à l'Ouest ou dans le Pacifique et l'Extrême-Orient : le pika-don ressemble un peu à la case noire des mots croisés, autour de laquelle tout s'ordonne sans qu'on sache rien sur elle.

- Je n'ai pas fait de liste des films documentaires : ils sont très nombreux ; peu utilisent le circuit commercial et la distribution en salles ; il s'agit presque exclusivement de films de montage réalisés pour les télévisions ou pour des institutions hors circuits commerciaux (écoles, associations diverses).

On peut distinguer les films consacrés uniquement à Hiroshima et Nagasaki, et ceux qui les évoquent à l'occasion d'autres informations sur le nucléaire ou sur la Deuxième Guerre mondiale dans son ensemble. Ceux dont la vedette est Hiroshima et Nagasaki paraissent par vagues : la première, en 46, contrôlée et fabriquée par l'US Army (The Atom Strikes et A Tale of Two Cities, déjà cités). La deuxième vague à

partir de 1965, correspond à la relative ouverture des archives et se marque par quelques points forts : en 1965, une émission de Fred Freed, pour NBC, de 90 minutes, intitulée *The decision to drop the Bomb*, marque le 20ème anniversaire du pikadon. En 1967, *The Building of the Bomb* (BBC) offre une sorte de modèle qui sera repris par la suite, bâti sur les contrastes entre des plans de 1945 et les plans tournés pour le film en 1967, porté par une série d'interviews. C'est cette même structure que reprennent en 1970 trois montages qui sortent pour le 25ème anniversaire : deux aux Etats-Unis : *Hiroshima-Nagasaki* pour le NET Journal (National Educational Television), *Hiroshima-Nagasaki, August 1945* (E. Barnouw, Center for Mass Communication, Columbia University) et *Hiroshima, A Document of the Atomic Bombing*, au Japon. Ce dernier film, de trente minutes, commandé par les autorités locales d'Hiroshima au réalisateur Ogasawa, reprend une partie des documents d'Iwasaki, dont copie avait été rendue en 1968, il insiste beaucoup sur les suites médicales et humaines du bombardement et se termine (dans sa version doublée américaine) par "Life continues despite the Tragedy", tandis que succède à l'image d'un champignon atomique celle de la naissance d'un enfant.

Pour le 30ème anniversaire, en 75, la BBC présente un film réalisé par Robert Vas, *To Die, To Live*, portant presque exclusivement sur le problème des *hibakusha*, les victimes survivantes irradiées : interviews réalisées en 75, opposées (mais est-ce le terme ?) aux plans d'archives de 45.

Roger Manvel fait justement remarquer dans *Films and the Second World War* (5) que les films documentaires se sont en fait substitués aux films de fiction : ils ont marqué une pointe entre 65 et 72, et ont amorcé une décrue lors de la signature des premiers accords SALT. J'ajouterai que si Hiroshima et Nagasaki, "événements historiques", disparaissent de la fiction après 1967, le thème de la guerre atomique, florissant dans les films de science-fiction américains depuis 1950, marque la même décrue après 1972, pour reprendre de plus belle à partir de 1979.

VOIR HIROSHIMA-NAGASAKI ?

Ce rapide balayage de la production relative à ces événements montre qu'en fait le classement chronologique est traversé, longitudinalement, par une frontière autour de laquelle s'organise le visible et le non visible, un montré et un non montré, qui finissent par établir un montrable et un non montrable.

Si le secret militaire a posé le premier cette frontière, au milieu de documents existants, elle a été renforcée et aggravée par des pratiques, au cours des quarante dernières années.

Pratique des producteurs de films. La plupart sont très officiels. L'US Army, bien sûr, qui est son propre producteur. Mais aussi les Ministères de l'Education, japonais, américain, les universités, des organismes nationaux ou locaux, des télévisions d'Etat (France, Grande-Bretagne, Italie, par exemple), des télévisions privées liées à des groupes financiers puissants (USA, Japon), des associations pacifistes,

écologistes, bref, des organismes qui ont des lignes politiques, des intérêts économiques. Sans oublier les producteurs privés des films de fiction, dont le rendement est le souci majeur, et qui prennent en compte, pour le choix des scénarios, la capacité qu'ils ont à attirer le public.

Producteurs, scénaristes et réalisateurs semblent agir selon une sorte d'auto-censure, de convention tacite qui limite le visible aussi sûrement que les "top secret" : s'il y a des films X et des réseaux de salles X pour la représentation du sexe, il n'y a rien de tel pour la guerre et la guerre atomique : le non montrable reste non montré, dans les archives secrètes et dans les imaginaires de chacun.

Pratique des distributeurs. Dans le circuit commercial, les films de fiction sont retirés au bout de quelques mois d'exploitation. Ils sont alors cantonnés dans le domaine fermé des cinémathèques, deviennent objet de musée, et on n'a plus de chance de les voir que dans quelques rétrospectives de festivals, ou dans des salles d'art et d'essai : assez nombreuses à Paris, ces salles sont ailleurs rares ou inexistantes. Les films faits ne sont plus vus.

Pratique enfin des détenteurs des originaux qui établissent des tarifs prohibitifs de location ou de vente de copie. Quel chercheur peut donner 800 dollars pour voir *Death in Life* ? Jack Shaheen indique dans *Nuclear War Films* les tarifs et les conditions de location des quelques "grands" films sur Hiroshima-Nagasaki (8) : ils forment la plus sûre frontière entre le visible et le non-visible.

Peu à peu, donc, la documentation filmée sur Hiroshima et Nagasaki s'enfonce du côté de l'invisible : Hiroshima, dans les films récents sur le nucléaire, tend à devenir une unité de mesure pour les nouvelles armes et n'apparaît à la bande son que pour être multipliée : on dit dix fois, cent fois Hiroshima (on ne compte pas en "nagasaki", pourquoi ?).

On ne travaille donc que sur un nombre limité de films, dont l'accès est parfaitement aléatoire. Tout contemporain qu'il est, le document cinématographique atomique est bien lacunaire. Ceci pour préciser que les résultats que je donne ici peuvent être remis en cause, contestés, bouleversés, et, pourquoi pas, confirmés, par l'accès à des oeuvres existantes, mais non visibles.

ATOMIC TOUR ?

Il existait à Hiroshima, dans les années 50 — on le voit dans *Hiroshima mon amour* —, un circuit pour touristes qui s'appelait Atomic Tour et promenait le visiteur de témoignages en lieux de culte. C'est un circuit aussi qu'offrent les films : ils ont leur guide, leurs étapes obligées.

Repérons rapidement les "guides" qui apparaissent à l'image ou au son : d'abord, les populations d'Hiroshima et de Nagasaki, situées dans les deux plans du temps, 1945 d'une part, l'époque de réalisation du film d'autre part.

C'est dans ces deux plans aussi que circulent les guides-individus : les acteurs et les figurants des films de fiction, Emmanuèle Riva,

Toshiro Mifune, Eji Okada, d'autres moins connus de nous autres Français, ou disparus de la célébrité depuis des années ; nous suivons aussi Truman, en 1945 ou en 1958, avec sa tête ronde, ses lunettes rondes, son air si banal. Le colonel Tibbets, tout jeune aux Iles Mariannes en 1945, recevant une décoration pour le vol sur Hiroshima, et Tibbets en 1981, vieilli, amer, parlant de la culpabilité américaine. Beahan, retour de Nagasaki, souriant. Et les enfants du film *Hiroshima*, courant avec une terreur non feinte dans la grande reconstitution de 1945, tournée en 1953 par le cinéaste Sekikawa, et dont aucun n'avait été témoin.

Tous ces guides, finalement, si proches du spectateur, et comme lui, donnant à mesurer le "Temps perdu" et retrouvé.

Ils nous guident à travers Hiroshima surtout, devenue avec le temps (et la complicité inconsciente des films) la grande vedette. Nagasaki est une étape secondaire, de plus en plus oubliée (Pourquoi ? Est-ce parce que Hiroshima est à la première ville à avoir subi — et baptisé — le *pikadon* ? Ou parce qu'elle a eu plus de morts, mais cela compte-t-il lorsque l'on parle par centaines de milliers ?).

Les étapes obligées, dans ces films, sont, sans ordre préférentiel, :

- l'événement lui-même : la représentation à l'écran surprend par sa pauvreté, un écran blanc, surexposé, pendant une fraction de seconde correspondant à l'éclair de la désintégration. Il est le plus souvent représenté par le cadran d'horloges ou de montres marquant 8 heures 1/4, l'heure du *pikadon* à Hiroshima.

- les dégâts matériels : terrain dévasté ou tas de ruines.

- les lieux de culte : le Musée d'Hiroshima, la Place de la Paix, les Fontaines de la Paix, la rivière Ota, le Dôme atomique.

- les dégâts sur les humains : cadavres brûlés, hôpitaux, gouttes de sang au microscope (une irradiée, une normale), les ombres sur le pont ou sur le mur des maisons, les vivants brûlés.

Au total, guère plus d'une dizaine d'images composent un catalogue de signes, l'alphabet d'Hiroshima-Nagasaki.

Tous les films, sans exception, incluent tout ou partie de ces images-signes, parfois théâtralisées par un silence total, ou au contraire par une musique genre Requiem, ou par un arrêt sur image.

Ne déduisons pas de la minceur de ce catalogue que les films sont sur le modèle de l'Atomic Tour, c'est-à-dire balisés et invariables.

LES JEUX DE L'ESPACE ET DU TEMPS.

S'ils sont fléchés par ces signes, rendus assez familiers par les guides, les films ne sont pas simples. La perspective "feuilletée" du temps, et le jeu des espaces dont certains sont figés par le culte et d'autres en évolution constante, en rendant la lecture particulièrement mobile et se prêtent aussi bien à de multiples combinaisons qu'à des dérives.

Les films de fiction.

Les images-signes baignent dans un espace et un temps délimités par le scénario et elles y sont fortement intégrées. Lorsqu'il y a utilisation de flash-back (cas fréquent), ils sont individualisés par le fait qu'ils sont les propres souvenirs d'un personnage, ils sont donc encadrés dans le présent, mis en avant plutôt qu'en arrière. Ils "démarrent" généralement à propos d'un objet, un cours sur le sang (image-signes de l'examen au microscope) dans *Hiroshima*, tombe des parents dans un terrain vague (*Enfants d'Hiroshima*), objet que l'on retrouve à l'image, très souvent, lorsque le flash-back est fini. Mais plus fréquemment que sur les flash-back du 6 août 45, les fictions fonctionnent autour des images des lieux de culte, autour desquels, dans la ville, circulent les individus-héros du récit. Il s'instaure un jeu entre l'espace des récits — qui sont des histoires d'amour, compliquées par des recherches de personnes disparues, des drames d'orphelins, la maladie atomique, etc. — et l'espace des images-signes qui soulignent et servent de cadre aux temps forts des scénarios : c'est dans les images-signes que les héros parviennent à se dire ce qui était jusqu'alors indicible. Par exemple, l'inutilité du souvenir et la nécessité d'arrêter les recherches sur le frère disparu depuis 1945, se dit au Musée d'Hiroshima, dans *Rivière, Poème de la colère*. L'aveu de la leucémie du jeune homme, dans *Coeur d'Hiroshima*, a lieu sous le Dôme atomique, pris en contreplongée comme une gigantesque toile d'araignée ; la malédiction d'Hiroshima, dans *Rivière, Poème de la colère*, est dite par un mourant sur son lit de mort "Le pikadon est partout, au ciel, sur la terre, dans Hiroshima présente, dans Hiroshima passée, crève Hiroshima !". Alors que sur un autre lit de mort, dans *Enfants d'Hiroshima*, une jeune fille atteinte de la même maladie atomique, prononce un discours de pardon qui se termine par "La guerre est le plus grand des maux". Quant à *Hiroshima mon amour*, c'est Hiroshima tout entier qui est lieu de culte pour Emmanuèle Riva, dont la mémoire peut enfin, ici, et seulement ici, partir à la dérive.

Ces images font donc corps avec la ville, qui construit à son tour, de film en film, un discours muet sur elle-même : on la voit se relever littéralement entre 1952 et 1967, récupérer sa troisième dimension, et, de terrain soufflé par l'explosion, passer peu à peu des premiers baraquements aux premiers immeubles, des derniers bidonvilles aux grandes cheminées d'usine, aux hôtels pour touristes. L'organisation de la ville réelle d'Hiroshima englobe, sans solution de continuité, sous forme d'espace, ces blocs de Temps que sont les monuments de culte ; les scénarios sont pareillement organisés, ils englobent eux aussi, sans solution de continuité les images de monuments de culte et les flash-back, tous deux signes du Temps et en font aussi les éléments de leur propre espace.

Les films documentaires.

Les films documentaires jouent autrement, davantage avec le temps, moins avec l'espace. Les images-signes y sont en effet charriées non par un récit continu, mais par des interviews qui, s'ils sont orga-

nisés selon un sens et un projet, n'en ont pas moins un aspect plus heurté qu'un récit sentimental avec début et fin. Les interviews pourraient être sans fin. Truman, Leslie Groves, Oppenheimer, médecins japonais ou américains, politiques, scientifiques ou militaires, les journalistes qui mènent l'enquête pour le film, les spécialistes de ceci ou de cela, tout ce monde parle en gros plan et alterne avec des images d'archives ou des images qui sont contemporaines de la confection du film. D'une certaine façon, ces interviews agissent comme le canevas affectif des films de fiction, car ils suscitent chez le spectateur un intérêt pour un ou quelques individus, pour une opinion, un visage, un témoignage. Mais d'une certaine façon seulement, car les interviews jouent, volontairement ou non, sur des contrastes de temps au lieu de jouer avec le fondu d'un récit. Sur des contrastes d'images aussi : les individus sont en gros plan, un cadrage serré laisse rarement apparaître autre chose qu'un coin de salle de séjour, un tableau au mur, un dos de canapé. De temps en temps, ces gros visages s'effacent pour laisser la place à un paysage, ruiné, désolé ou reconstruit, selon la date ; le plus souvent, ils gardent la parole, et en off, ils poursuivent leur discours, généralement uni (entre l'événement de 45 et l'aujourd'hui de l'interview, les années ont atténué les passions). Traités en illustration, les images-signes, prises plutôt dans le stock "dur" que dans les monuments de culte (brûlés, ruines, corps sans dents ou sans cheveux) sont des flash-back que le discours en off ne peut pas intégrer. Lorsque l'interviewé revient à l'écran, il arrive que son visage se colore d'étrangeté, comme si l'archive restait en fondu derrière lui, passant en lui, alors qu'il ne passait pas en elle : ainsi le Capitaine Beahan, avec son aimable figure souriante, disparaît momentanément derrière Hiroshima rasée pendant qu'il raconte son vol sur Nagasaki, et lorsqu'il réapparaît, sa phrase fait choc : "La cible, dit-il, était belle comme une image." (9)

Les interviews se suspendent les unes par rapport aux autres dans la plus grande imprécision chronologique, à part les plans de 1945, généralement reconnaissables (mais pas toujours, après tout, qu'est-ce qui ressemble plus à un B 29 dans le ciel qu'un autre B 29, sommes-nous assurés que l'*Enola Gay* que l'on voit voler dans le ciel vers Hiroshima, soit pris justement volant vers Hiroshima et non la veille de l'entraînement ?). Mais ces grosses têtes qui viennent nous parler, quand ont-elles été prises ? Il y a un an, huit jours, cinq ans ? Les films documentaires se donnent rarement la peine d'indiquer quelque chose. Aussi, les différents temps des différents plans jouent entre eux sans nous prévenir, formant un tissu chronologique brouillé : 1945 qui pourrait être isolé, mis en relief, sorte d'île flottante sur la vanille des voix off, est en fait, par sa violence, assuré de se diffuser, de gagner par imprégnation les différents présents flous qui l'encadrent.

SUJETS.

C'est peut-être cette capacité qu'ils ont de brouiller le passé et le présent qui écarte ces films du domaine du visible : ils empê-

chent de mettre Hiroshima et Nagasaki au musée. C'est donc eux que l'on met au musée, tout comme on y a mis *Little Boy* et *Fat Man*, embaumés, enchassés. Comme les *hibakusha*, les films sont des espaces totalement investis par le 6 août 1945 qu'ils délèguent, re-composent, re-présentent.

Il y a donc bien un événement : Hiroshima-Nagasaki ; un mode de discours, le cinéma ; et, né de ce mode de discours et de cet événement, "le moutonnement indéfini des commentaires" (10) que forment les films mis bout à bout.

De ce moutonnement indéfini, dont Foucault disait qu'il était l'un des principes de raréfaction d'un discours, où faut-il placer le sujet ?

Faut-il le chercher dans les institutions qui ont produit – ou non produit – les films ? Dans les réalisateurs qui les ont structurés autour de l'espace et du temps ? Dans les films eux-mêmes qui marcheraient tout seuls à la rencontre du spectateur ? Ou dans le spectateur qui choisit de faire monter sur le devant de la scène de sa propre perception puis de sa propre mémoire tel ou tel mariage d'éléments du double registre de l'espace et du temps, eux-mêmes portés par le double registre de l'image et du son. Le mode de discours cinéma appliqué à Hiroshima et Nagasaki permet la rencontre d'images et de sons chargés de souvenirs, les fait circuler, se superposer, se suivre, "baver" les uns dans les autres comme des couleurs trop vives et mal fixées. Il crée ainsi un nouveau réseau de souvenirs en perspective chronologique. Dans la lutte d'influence entre le temps de 1945, le temps du film et le temps de lecture du film, le cinéma provoque, au niveau sensible un abaissement des barrières : par le jeu d'un espace commun qui portent ces différents étages du temps, la confusion établie re-présente indéfiniment le passé.

Cette capacité d'échanges, je dirais presque d'identité entre les espaces et les temps, d'osmose en tout cas, est d'autant plus sensible dans le cas d'un corpus de films dont le thème est la mémoire et la mémorisation d'un événement.

Ne faut-il donc pas voir aussi le "sujet" du discours cinématographique sur Hiroshima et Nagasaki dans le mode même du discours ?

*

* * *

- (1) Le Manhattan Engineering District a été créé en 1941 aux Etats-Unis pour mettre en place et coordonner les recherches qui devaient aboutir à la création de la bombe atomique. Le Général Groves a dirigé l'ensemble de ce qu'on a appelé le Projet Manhattan.
- (2) Cf. *Atomic Café*, film de montage de K. et P. Rafferty, et J. Loade, USA, 1982.
- (3) Notamment le bombardement de Tokyo, le 9 mars 1945, par 300 B 29 qui a fait 100.000 morts.
- (4) Cf. M. Hachiya, *Journal d'Hiroshima*, Paris, A. Michel, 1956. Trad. de Benoit Méchin d'après l'éd. américaine.
- (5) Roger Manvel, *Films and the Second World War*, New-York, Barnes, 1974.

- (6) La Défense Department aurait dit, à propos de la version originale des films d'Iwasaki, qu'une partie en aurait été détruite lors d'un changement de support "Out takes from the original production no longer exist, having probably been destroyed during the conversion from acetate to safety film." Cité par R.W. Duncan, "Hiroshima Nagasaki, August 1945", in **Nuclear War Films**, volume collectif publié sous la direction de Jack G. Shaheen, South Illinois Press, 1978, pp. 132-133.
- (7) Cf. **Atomic Café**, film cité en note 2.
- (8) Cf. J.G. Shaheen, op. cit., en note 6, pp. 175-184.
- (9) Cf. **Atomic Café**, film cité.
- (10) Cf. M. Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971, p. 27.

