

**Questions de mémoire et d'identité
en espace post-atomique dans *H Story* de Nobuhiro Suwa
et *Nagasaki* d'Éric Faye**

Brigitte LE JUEZ

Dublin City University

brigitte.lejuez@dcu.ie

Resumen

Según Pierre Nora, memoria e historia se oponen por la manera en la que las sociedades modernas organizan los vestigios de su pasado: monumentos antiguos y nuevos alimentan un sentimiento de continuidad histórica incluso cuando a veces la memoria colectiva sigue desgarrada por el recuerdo de acontecimientos terribles. Esta noción se amplía en este estudio incluyendo unas consideraciones sobre una progresión de la memoria. Nuevos relatos de la memoria histórica, las películas de Nobuhiro Suwa, *H Story* (2001) y *A Letter from Hiroshima* (2002), así como la novela de Éric Faye, *Nagasaki* (2010), vinculados a los afectos de las actuales generaciones, consiguen expresar los tabúes que todavía hoy persisten en la cultura japonesa y evidencian las cuestiones identitarias. ¿Se han tomado en cuenta las vivencias de las víctimas de los bombardeos y las de sus descendientes? La organización de las marcas del pasado ¿está a veces al servicio de una política de apaciguamiento? ¿No resurgiría el pasado en el presente para exigir el reconocimiento de un sufrimiento acallado, fundado en una injusticia nunca resuelta? El argumento desarrollado aquí se basa en estas preguntas.

Palabras clave: Lugares de memoria. Afecto. Hibakushas. Japón. Segunda guerra mundial.

Abstract

For Pierre Nora, memory and history are opposed in the way modern societies organize the remains of their past, and old and new monuments feed a sense of historical continuity even though, in some cases, the collective memory is still torn apart by the memory of terrible events. This notion is expanded in the present study to include considerations regarding the progression of memory. New memorial narratives, Nobuhiro Suwa's films, *H Story* (2001) and *A Letter from Hiroshima* (2002), and Eric Faye's novel *Nagasaki* (2010), related to the affect of current generations, manage to express the taboos persisting in the Japanese culture today and the identity issues they highlight. Have the experiences of bomb victims

and their descendants properly been taken into account? Does the (re)organization of traces of the past sometimes aim to appease enduring rancour? Does the past resurface in the present to demand the recognition of smothered suffering, based on unresolved injustices? These questions form the basis of the argument developed here.

Keywords: Sites of memory. Affect. Hibakushas. Japan. World War 2.

Résumé

Pour Pierre Nora, mémoire et histoire s'opposent par la manière dont les sociétés modernes ordonnent les vestiges de leur passé, et des monuments anciens et nouveaux alimentent un sentiment de continuité historique parfois même alors que la mémoire collective demeure déchirée par le souvenir de terribles événements. Le présent article élargit cette notion pour y inclure l'examen d'une progression de la mémoire. De nouveaux récits mémoriels, les films de Nobuhiro Suwa, *H Story* (2001) et *A Letter from Hiroshima* (2002), et le roman *Nagasaki* (2010) d'Éric Faye, liés à l'affect de générations actuelles, parviennent à exprimer les tabous persistant dans la culture japonaise aujourd'hui et les questions identitaires qu'elles mettent en évidence. Les expériences vécues par les victimes des bombardements et par leurs héritiers ont-elles bien été prises en compte ? L'organisation des traces du passé ne sert-elle pas parfois une politique d'apaisement ? Le passé ne resurgit-il pas dans le présent pour exiger la reconnaissance d'une souffrance étouffée, basée sur une injustice jamais résolue ? Ces questions forment la base de l'argument développé ici.

Mots-clés : Lieux de mémoire. Affect. Hibakushas. Japon. Seconde Guerre mondiale.

Le monde est ce qu'il est, c'est-à-dire peu de chose. C'est ce que chacun sait depuis hier grâce au formidable concert que la radio, les journaux et les agences d'information viennent de déclencher au sujet de la bombe atomique.

Albert Camus, *Combat*, 8 août 1945

0. Introduction

Comme cela se remarque dans la plupart des nations du monde, le territoire se compose d'un paysage à la fois naturel et exploité, traversé par endroits par des zones urbaines plus ou moins denses, qui reflète l'état actuel des cultures qui le façonnent. Ce territoire, tel un palimpseste, se construit sur les traces superposées des siècles d'histoire qui l'ont modelé. Ce phénomène naturel s'accélère dans les villes où l'histoire humaine amasse plus rapidement les couches successives de son développement. Que se passe-t-il, cependant, quand celles-ci sont d'un seul coup gommées par le souffle d'une déflagration violente et dévastatrice ? Comment retrouver et sauvegarder les traces historiques et identitaires de ses habitants ? Comment survivent les rescapés et leurs descendants ?

Le concept historique du lieu de mémoire, mis en avant par Pierre Nora, se base sur l'idée que certains lieux, objets ou événements peuvent avoir une signification particulière dans la mémoire collective d'un groupe, en particulier quand ils sont liés à des pages douloureuses de son histoire. Le lieu de mémoire, pour des raisons diverses, échappe ainsi à l'oubli (par le biais de célébrations annuelles ou de plaques commémoratives, par exemple), par le fait qu'une collectivité le préserve culturellement, en le réinvestissant de son affect, ce qui peut avoir une incidence notamment sur la motivation du groupe à agir d'une façon ou d'une autre. Nora qualifie les lieux de mémoire de complexes car à la fois naturels et artificiels, simples et ambigus, concrets et abstraits, ce sont pour lui des lieux matériels et symboliques¹. Le point de départ de la réflexion de Nora est l'opposition entre mémoire et histoire, causée par la manière dont les sociétés modernes, poussées par l'accélération du changement, (ré)organisent les traces de leur passé. Pour Nora, les lieux de mémoire sont précisément ces traces qui fournissent un sentiment de continuité historique et qui persistent alors même que la mémoire collective a pu être déchirée par de terribles événements. La mémoire rattachée à ces sites serait ainsi à la fois ancrée dans le présent et continuellement en évolution.

Dans le cas d'Hiroshima, après l'explosion atomique, l'idée de faire un lieu de mémoire de l'espace dévasté, plutôt que d'y rebâtir une métropole, fut immédiatement évoquée. Les responsables municipaux et préfectoraux encouragèrent la conservation des ruines en hommage à la paix, trouvant inapproprié de reconstruire une ville à l'endroit même où tant de gens avaient péri. La nouvelle Hiroshima ne devait pas prendre la place de l'ancienne, mais respectueusement se construire à ses côtés (cf. Lucken, 2013). On conserva ainsi un espace symbolique autour du dôme de la Bombe A (*Genbaku Dome*), le bâtiment le plus proche de l'hypocentre de la bombe nucléaire. Le fait qu'il ne se soit pas écroulé comme les autres fit qu'il fut sélectionné pour représenter le souvenir des lourdes pertes qu'avait essuyées la ville. Il est visible du cénotaphe central du parc de la Paix². C'est un lieu de mémoire que la nation et le reste du monde partagent en héritage de la catastrophe humanitaire, et il fut inscrit au Patrimoine mondial de l'UNESCO en 1996³.

Comme à Hiroshima, on a reconstruit la ville nouvelle de Nagasaki autour de l'ancienne, et Nagasaki possède aussi son parc de la Paix où se trouve le monument commémoratif principal, la statue de la paix. Statue de bronze de Seibō Kitamura, haute de 10 mètres, elle fut inaugurée en 1955 pour le 10^e anniversaire de

¹ Le travail de Nora a été publié en plusieurs volumes de 1984 à 1992. Selon sa définition, les lieux de mémoire sont ces traces qui, une fois la mémoire traditionnelle perdue, connecte le groupe à son passé. Cf. Nora (1984).

² Lieu de mémoire particulier, le cénotaphe – du grec *kenos* (« vide ») et *taphos* (« tombeau ») – est un monument funéraire qui ne contient pas de corps, contrairement au mausolée.

³ Photo disponible sur http://www.photoeverywhere.co.uk/east/japan/slides/abomb_dome.htm.

l'évènement. Elle est placée au fond de l'esplanade de telle façon qu'on ne peut la voir que de face. Elle représente un homme assis, un bras pointé vers le ciel, d'où est venue la bombe ; l'autre, tendu à l'horizontale, diffuse l'esprit de paix, les yeux sont fermés invitant à la réflexion en souvenir des victimes, et la jambe fléchie signifie la méditation sur l'avenir. En revanche, la jambe avec le pied sur le sol montre la nécessité de se lever et d'agir contre le danger atomique (cf. Lucken, 2013 : 307).

Aussi bien à Hiroshima qu'à Nagasaki, que ce soit par les vestiges d'un lieu symbolique ou par un monument commémoratif, l'espace permet à la mémoire non seulement de perdurer et de se transmettre, mais aussi, par cette transmission même, d'ouvrir la voie à l'expression de certains aspects occultés de cette mémoire qui se révèlent enfin, dans des villes pratiquement rasées et dans un pays qui n'a ni complètement fait son deuil des tragédies qui l'ont frappé, ni complètement reconnu sa part de responsabilité dans les événements qui y ont mené.

J'aimerais ici élargir la notion de lieu de mémoire pour y inclure l'examen de cette progression, sujet que les représentations artistiques des deux villes en question permettent justement d'aborder. À travers trois textes, dont deux de Nobuhiro Suwa, cinéaste nippon – le film franco-japonais, *H Story* (2001) et le court-métrage, *A Letter from Hiroshima* (2002) – et le roman *Nagasaki* (2010) d'Éric Faye, écrivain français, nous verrons comment de nouveaux récits mémoriels, liés à l'affect des générations actuelles (les habitants qui n'ont pas connu l'explosion mais qui, dans leur vie ordinaire, doivent vivre avec ce lourd héritage), parviennent à exprimer les tabous persistant dans la culture japonaise aujourd'hui et les questions identitaires qu'elles mettent en évidence, sans pourtant les résoudre.

En effet, bien que, comme le considère Nora, la mémoire se rattache positivement à des sites et oscille ainsi entre passé et présent afin d'englober les deux, les expériences vécues par les victimes des bombardements et par leurs héritiers sont-elles bien prises en compte ? L'organisation des traces du passé ne sert-elle pas parfois, et dans le cas japonais en l'occurrence, plutôt une politique d'apaisement ? Et, comme cela s'exprime dans les arts, le passé ne resurgit-il pas dans le présent pour exiger la reconnaissance d'une souffrance étouffée, basée sur une injustice jamais résolue ? Ces questions forment la base de l'argument développé ici.

1. Contexte historique

La destruction de Hiroshima, le 6 août 1945, par l'armée de l'air américaine dans la toute première attaque à utiliser la bombe atomique, fut presque totale. L'explosion détruisit en effet 90% la ville et tua instantanément 70 000 personnes – sans compter les dizaines de milliers d'autres sur les 340 000 habitants qui moururent plus tard des effets de la radiation. L'explosion de la bombe atomique à uranium qui explosa au-dessus d'Hiroshima fut suivie trois jours plus tard, le 9 août 1945, par une bombe atomique au plutonium, plus puissante que la première, larguée au-dessus

de Nagasaki, causant, sur les 195 000 habitants, le décès immédiat de 40 000 personnes et le décès différé de 80 000 autres, d'après les chiffres de fin 1945. C'est la nature du site, plus ouvert que celui de Hiroshima avec ses collines alentour qui amplifièrent les effets de la déflagration, qui fit que Nagasaki ne fut détruite qu'à moitié (cf. Bernard, 2015).

À l'automne 1945, une commission de médecins et de savants américains se déplaça pour étudier les séquelles de l'irradiation sur les rescapés, les *Hibaku-shas*. L'occupation américaine imposait alors une stricte censure sur les informations concernant les deux villes, et les rapports de cette commission furent déclarés confidentiels, jusqu'aux années 1980. Rares furent les journalistes qui purent accéder à ces informations. Ce silence autour d'événements aussi graves explique l'importance et la nécessité de la construction de lieux de mémoire pour les autorités américaines et nipponnes, détenteurs du discours dominant post-atomique – discours filtré, donc, qui sert encore aujourd'hui la cause des nationalistes japonais, comme le rappelle Barthélémy Courmont (2015 : 240-241) :

Depuis sept décennies, l'héritage des bombardements de Hiroshima et Nagasaki est, ainsi, de façon étonnante, à la fois unificateur et clivant pour la société japonaise. D'un côté, il entretient l'image d'un pays vaincu, victime de ses propres excès, qui doit impérativement privilégier la voie pacifique et rejeter toute forme d'attrait pour l'atome. Mais il nourrit aussi un sentiment nationaliste qui cède volontiers à la tentation de minimiser les crimes commis par l'armée impériale et de souligner l'asymétrie que la bombe atomique offrit à Washington. Pour ces deux tendances, la bombe atomique a fait du Japon une victime : les enseignements qu'elles tirent de ces heures sombres sont néanmoins totalement opposés. (...) la destruction de Hiroshima puis de Nagasaki a aussi hypothéqué la nécessité, pour le Japon, de mener un examen profond sur ses responsabilités dans le conflit, et perturbé un indispensable devoir de mémoire qui n'a donc, sur ce sujet précis, pas été accompli.

C'est ce que confirme Wami Wasada, ancienne professeur de relations internationales à l'Université de Sendai : « Le Japon est devenu une grande puissance économique fondée sur un oubli, un mensonge, un reniement de notre histoire et nos responsabilités atroces avérées durant la Seconde Guerre mondiale » (*apud* Malovic, 2015). En 2015, avant les commémorations des 70 ans de la fin de la guerre et des bombes qui y avaient mené, alors qu'intellectuels et artistes japonais, assumant le passé militariste du Japon, appelaient à une demande forte de pardon de la part du gouvernement, une survivante de la bombe à Hiroshima, Michiko Hattori, 85 ans, exprimait ses doutes :

Shinzo Abe ne veut pas reconnaître l'évidence. Moi et ma mère nous savions les horreurs commises par nos soldats, car mon père, technicien radio sur un navire de transport de troupes dans toute l'Asie, entendait tout et nous en parlait. Beaucoup de Japonais savent mais se taisent. Le Japon a colonisé ses voisins, a fait la guerre et l'a perdue, il faut assumer cette histoire, reconnaître nos erreurs. Après seulement nous pourrons prendre un chemin de paix totale avec nos voisins coréens et chinois (*apud* Malovic, 2015).

Et, effectivement, le Premier ministre japonais, Shinzo Abe, dans sa déclaration lors des commémorations, a évité de présenter ses propres excuses pour les actions du Japon militariste, marquant une rupture avec ses prédécesseurs, à la grande déception de ses voisins, la Chine et la Corée. Prétendant son souhait de ne pas transmettre le fardeau de la guerre aux générations futures, il a alors affirmé : « Nous ne devons pas laisser nos enfants, petits-enfants et les générations suivantes, qui n'ont rien à voir avec la guerre, être prédestinés à s'excuser » (Mesmer, 2015).

Toutefois, depuis la fin de la guerre, les autorités ont laissé s'installer un certain flou sur la véritable responsabilité de leur pays et ont ainsi pu éviter de reconnaître précisément les exactions commises par leur armée. Ce voile posé sur une vérité déjà toute relative allait créer un malaise durable au sein même de la société, et loin d'épargner les jeunes, continuer de faire passer la responsabilité d'une génération à l'autre. C'est pourquoi, pour certains artistes japonais aujourd'hui, la parole ne peut être rétablie que par l'intermédiaire de perspectives extérieures à la culture nipponne.

2. Hiroshima selon Nobuhiro Suwa

De façon délibérément évidente, Suwa pour sa part revient sur le film *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959) afin d'aborder le sujet et d'apporter sa propre réponse à ce que Marguerite Duras, la scénariste du film, en avait dit : « Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA » (Duras, 1960 : 10) – une impossibilité exprimée à maintes reprises dans le film par la phrase « Tu n'as rien vu à Hiroshima » qui signifie qu'il aurait fallu être présent lors de l'explosion ou juste après pour pouvoir témoigner, mais qu'alors on serait probablement mort, et qu'à présent il n'y a plus rien à voir de ce que fut Hiroshima. Cependant, aujourd'hui, la phrase prend un sens plus ambigu, et « Tu n'as rien vu à Hiroshima » peut être entendu comme le mot d'ordre de l'époque.

Suwa est de ceux qui n'étaient pas nés en 1945⁴, mais il connaît tous les recoins physiques et les aspects symboliques de la ville, et il choisit d'en explorer

⁴ Nobuhiro Suwa ((諏訪 敦彦 Suwa Nobuhiro) a réalisé d'autres films bilingues franco-japonais. En 2006, il a participé au film collectif *Paris, je t'aime* : il a écrit et mis en scène le sketch sur le 2^e arron-

l'identité dans l'extrême contemporain, tandis qu'il découvre peu à peu la dichotomie silence-parole présente au cœur de Hiroshima et la transmue à l'écran à travers les diverses positions qu'adoptent ses personnages, de la recherche de l'essence même de la ville blessée à la célébration de sa vibrante modernité.

H Story (2001), docufiction entièrement tournée à Hiroshima, est un mélange de genres filmiques : à la fois documentaire sur Hiroshima aujourd'hui fait d'images tirées du passé douloureux de la ville et de représentations modernes du présent, supposée interview entre le réalisateur qui explique les raisons qu'il a pu avoir de faire ce film et les difficultés qu'il a rencontrées durant le tournage, et pseudo-remake d'*Hiroshima mon amour*. Ce mélange traduit l'approche artistiquement multiple de Suwa tendant à rendre le film aussi complexe que la situation qu'il dépeint.

En réalité, la représentation visuelle de Hiroshima de nos jours, d'un point de vue japonais, est son vrai défi. D'après plusieurs études, réaliser un tel film s'avère en effet pratiquement impossible pour tout cinéaste nippon (cf. Werly, 2001, et Edwards, 2015). Ce qui pourrait *a priori* sembler surprenant devient clair quand on considère le contexte politique ayant mené à l'usage de la bombe atomique, et le sentiment de culpabilité ainsi que les tabous qui demeurent dans la culture japonaise à ce propos. Cette difficulté explique en partie pourquoi *H Story* se sert de *Hiroshima mon amour* pour parvenir à ses fins. Afin d'offrir une perspective nouvelle et purement humaine sur la ville dans laquelle il est né en 1960, comme Resnais avant lui, Suwa choisit l'expérimentation. Il construit son récit sur une suite d'interactions entre l'équipe de tournage, le réalisateur (joué par Suwa lui-même), son actrice principale (Béatrice Dalle⁵) et son scénariste (Kou Machida⁶). L'improvisation apparente de la mise-en-scène souligne la nature introspective du film. Grâce à elle, Suwa parvient à saisir à la fois l'identité de Hiroshima aujourd'hui, ses sentiments personnels à son égard, et la difficulté même qu'il ressent à les définir.

Cette technique représente une quête de réponses à des questions essentielles mais pour la plupart éludées dans la culture nipponne à propos de Hiroshima. En tenant compte à la fois des vestiges de la Seconde Guerre mondiale et de ce que la ville est devenue, peut-on célébrer le renouveau et la consolidation de liens historiques et humains entre Hiroshima hier et Hiroshima aujourd'hui ? Comme Resnais avant lui, Suwa interroge le langage cinématographique pour savoir si et comment le trauma de la guerre et son héritage peuvent s'y exprimer, là où d'autres formes de

dissement, filmé Place des Victoires, avec Juliette Binoche et Willem Dafoe. *H Story* fut sélectionné pour la section « Un Certain Regard » du festival de Cannes en 2001, où il fut prisé pour son expérimentation. Cf. <http://www.festival-cannes.com/fr/films/h-story> (10/06/2018).

⁵ Béatrice Dalle, qui a commencé sa carrière sur la scène punk-rock, est devenue internationalement célèbre avec son tout premier rôle dans le film de Jean-Jacques Beineix *37°2 le matin* (1986).

⁶ Kou Machida (町田 康 Machida Kō) est un artiste célèbre au Japon en tant que chanteur punk-rock, écrivain et acteur.

communication verbale ou écrite semblent avoir échoué⁷. *H Story* repense le passé pour saisir le présent, et explore le présent pour faire sens du passé, à travers des scènes et des images alternant, comme dans le film de Resnais, entre différents cadres temporels et éléments visuels (dans ce cas précis, des photos de Hiroshima avant la bombe – images qui rappellent *Hiroshima mon amour* – séquences filmées sur Hiroshima aujourd’hui, etc.). De cette façon, Suwa interroge l’aptitude du cinéma non seulement à évoquer et réexaminer les conséquences d’un passé qui hante les Japonais, mais aussi à lui permettre, visuellement, de formuler ses propres pensées et émotions à propos de sa ville natale.

Pour commencer, la dualité identitaire inhérente à Hiroshima se reflète dans la dichotomie dominante au cœur de *H Story* : le récit de toute docufiction comprend en effet des situations imaginaires qui renforcent la représentation de la réalité, et ici Suwa dote chacun de ses personnages principaux de deux identités. Béatrice Dalle reprend à la fois le rôle de la Française dans le remake de *Hiroshima mon amour* – rôle tenu par Emmanuelle Riva dans l’original – et joue son propre rôle dans la partie censée se passer hors tournage, en la personne d’une actrice qui veut découvrir Hiroshima. Kou Machida est à la fois le véritable scénariste de *H Story* et un romancier fictif travaillant sur un projet historique concernant Hiroshima, dans le remake, qui devient l’amant potentiel de Dalle dans la partie « hors tournage ». Suwa lui-même est à la fois le vrai réalisateur de *H Story* et le réalisateur fictif du remake à l’intérieur de *H Story*, jouant ce rôle en tant que lui-même. Ces identités fracturées forment une autre allusion au film de Resnais et Duras dans lequel les personnalités des personnages principaux sont également disjointes (cf. Le Juez, 2008), mais qui sont aussi cruciales à notre compréhension de l’approche du film : tandis que l’aura du film culte entoure la nouvelle production, afin d’offrir un angle nouveau sur la complexité du thème en question, et pour mettre en exergue un sentiment d’incertitude continu, Suwa insère l’errance personnelle de ses acteurs-protagonistes, la sienne incluse.

L’incertitude de Suwa est aussi double : est-il capable de réaliser un film sur Hiroshima aujourd’hui, et pourquoi est-il nécessaire qu’il le fasse en premier lieu ? Des bribes de réponses à ces questions élémentaires apparaissent de manières différentes et complémentaires. Tout d’abord par l’expression d’un certain manque de confiance en lui, Suwa présente clairement *H Story* comme un remake de *Hiroshima mon amour* : le film de Resnais est mentionné dans le générique de départ comme la référence de *H Story*, et divers aspects diégétiques s’y retrouvent effectivement (cf. Hainge, 2008). Dès la première séquence, en fait, alors que Dalle et Suwa regardent une photo d’Emmanuelle Riva dans son hôtel à Hiroshima après qu’elle a passé la nuit avec un Japonais de rencontre. Ceci indique au spectateur que l’équipe est sur le

⁷ Un thème récurrent chez Resnais dans des films tels que *Guernica* (1950), *Nuit et Brouillard* (1955) ou *La Guerre est finie* (1966).

point de tourner la même scène. Un intertitre apparaît portant un extrait du dialogue original : « ... je connais l'oubli. Non, tu ne connais pas l'oubli. » Ce morceau de dialogue a lieu entre la Française et son amant japonais, personnages qui demeurent tous deux anonymes, dans lequel elle affirme qu'elle a vu les musées et qu'elle sait tout sur la tragédie de Hiroshima, certitude qu'il refuse de lui accorder. Le déni de connaissance et d'expérience, conséquence d'un silence arrêté, devient l'obstacle principal à une perception claire de Hiroshima – évidemment, un obstacle pour Suwa lui-même.

La deuxième séquence est une conversation entre Suwa – dans ses deux rôles simultanément – et Kou Machida dans son rôle de romancier, une interview durant laquelle Machida déclare qu'il n'a pas de sentiment particulier pour Hiroshima, tout bonnement parce qu'il ne connaît pas bien la ville. Il explique qu'il veut faire des recherches sur Kobori Rintaro, artiste décédé qui, d'après Machida, a exprimé son expérience du bombardement de Hiroshima de façon très personnelle. L'écrivain a le sentiment qu'en étant à Hiroshima, il va pouvoir ressentir ce que Rintaro a vécu. Machida déclare qu'il flâne ainsi à la recherche d'une idée. Cette référence à l'errance en espace urbain durant laquelle le promeneur absorbe passivement le paysage de la ville, est un concept qui a priori évoque une expérience agréable, mais qui signale ici une absence de but précis et ce qui se cache derrière ce flou : par où commence-t-on avec Hiroshima, et pourquoi a-t-on besoin du travail de quelqu'un d'autre pour entamer le sien ?

Quand Machida demande à Suwa ce qu'il cherche à accomplir avec ce remake de *Hiroshima mon amour*, il répond que depuis qu'il l'a vu, chaque fois qu'il cherche de nouvelles idées pour exprimer à la fois ses sentiments personnels et les faits historiques en rapport avec Hiroshima, le film de Resnais lui revient à l'esprit. Pour lui, c'est le seul film qui est parvenu à dépeindre l'essence profonde de la ville (Verevis, 2012 : 161). Mais comment se fait-il qu'un réalisateur européen saisisse mieux qu'un Japonais la souffrance intrinsèque de Hiroshima ?

Cela paraît moins surprenant quand on considère que le film de Resnais est une commande reçue après *Nuit et Brouillard* (1956), un documentaire sur les camps de concentration nazis. Resnais avait demandé au poète Jean Cayrol (lui-même ancien détenu) d'en écrire le commentaire, sur des images alternant entre archives allemandes en noir et blanc, et le film contemporain de Resnais en couleurs. Lu sur un ton délibérément monocorde comme si le chagrin empêchait l'expression de la moindre émotion, le commentaire accentue l'effet de la description de l'annihilation systématique d'êtres humains (cf. Le Juez, 2000). Resnais était ainsi parvenu à représenter l'irreprésentable, et à qui d'autre que lui pouvait-on alors confier la représentation de Hiroshima, lieu où l'inhumanité avait atteint un nouveau sommet et dont la topographie portait encore les stigmates d'un carnage ? Comme l'indique la fin de *Nuit et Brouillard*, quand la voix narratrice demande : « Qui de nous veille (...) pour

nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? »⁸, l'inhumanité n'est pas seulement dans un camp, et les victimes d'un jour peuvent s'avérer les tortionnaires du lendemain. L'armée américaine, qui avait grandement aidé à la libération de la France, quatre mois après la capitulation de l'Allemagne nazie, envoyait un ultimatum aux autorités japonaises pour qu'elles se rendent aussi, et devant leur refus, le gouvernement américain prenait la décision de détruire deux villes pour obliger le Japon à capituler, et ainsi mettre un terme à la guerre – quel qu'en soit le prix.

Ne désirant pas répéter le format de *Nuit et Brouillard*, surtout parce qu'un tel sujet doit nécessairement être traité avec une originalité qui lui fasse honneur, Resnais avait choisi d'expérimenter davantage en introduisant pour la première fois un aspect fictionnel dans son travail, aspect qui allait lui permettre d'aborder la question d'un point de vue personnel, donnant une voix aux victimes, et permettant aussi aux spectateurs de compatir, à défaut de pouvoir comprendre. Resnais s'adressa à Marguerite Duras qui imagina l'expérience d'une actrice française qui se trouve à Hiroshima pour faire un film sur la bombe atomique et qui rencontre un architecte japonais avec qui elle a une liaison. Cette rencontre passionnée et faite de confidences échangées pour la première fois provoque en elle une prise de conscience du trauma de la guerre, en lui rappelant le sien, quelques années plus tôt, en France. Le thème devenait ainsi universel.

Pour Duras et Resnais, comme beaucoup de Français à l'époque, un tel événement alors que la France célébrait sa propre libération, provoqua la consternation. Dans le film, quand le Japonais demande à la Française : « Qu'est-ce que c'était pour toi Hiroshima en France ? », elle répond : « La fin de la guerre, je veux dire, complètement. La stupeur... à l'idée qu'on ait osé... la stupeur à l'idée qu'on ait réussi. Et puis aussi, pour nous, le commencement d'une peur inconnue » (Duras, 1960 : 18). L'arme nucléaire a effectivement modifié notre façon de voir le monde, parce qu'il est devenu possible d'envisager sa destruction, ou du moins celle de l'humanité par les hommes eux-mêmes. Le film de Resnais exprime ainsi des angoisses de la part de personnes qui n'étaient pas présentes lors du bombardement, dont le regard est d'autant plus objectif, et cette perspective est celle que Suwa explore avec son propre film comme la seule pouvant lui permettre de représenter sa ville autrement qu'à travers les propos très sélectifs qu'il entend depuis l'enfance. Pour Christian Bernard, la problématique de la mémoire de la guerre est que le Japon a

du mal à assumer son passé militariste, les épouvantables exactions commises à l'égard des Chinois et des Coréens, entre autres. Les massacres de Nankin sont rapidement abordés dans les manuels scolaires comme dans les musées. Le passé d'agresseur est occulté le plus souvent, au profit d'une posture

⁸ Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=KQ2VtZ1P1SU>; 13 janvier 2018.

victimaire avec les bombardements atomiques. Ces derniers sont déconnectés de l'ensemble de la guerre et présentés comme une atrocité singulière. L'empereur est disculpé, les fautes rejetées sur les militaires, la paix est exaltée (Bernard, 2015 : 6).

La Française du film de Resnais pense sincèrement saisir l'âme de Hiroshima parce qu'elle a visité le musée où se trouvent des photos d'avant et après le bombardement, et l'hôpital où des survivants dont certains atrocement atrophiés, brûlés, condamnés, demeurent encore. Toutefois, elle est plus préoccupée par l'érosion inéluctable de sa mémoire personnelle pour se rendre compte que la mémoire de Hiroshima est déjà déformée. Pourtant, le scénario de Duras déclarait d'emblée que la connaissance de Hiroshima est, dans le film, « posée comme un leurre exemplaire de l'esprit » (Duras, 1960 : 11). Cette perspective met en question non seulement la fiabilité des discours historiques, mais aussi le souvenir personnel qui se construit subjectivement. Par ailleurs, elle rappelle qu'après-guerre, l'identité culturelle collective se recrée de manière performative à travers le commémoratif, soutenu par le politique, tandis qu'un autre message est parfois exprimé par les arts.

Cette contre-approche se retrouve dans la façon dont les générations qui suivent ressentent la tragédie. L'actrice de *H Story*, pendant l'une de ses conversations avec son partenaire japonais, mentionne qu'elle aussi a visité le musée de Hiroshima et qu'elle y a vu des enfants, pouffant parfois de rire devant les preuves de l'expérience atroce qu'a subi la génération de leurs grands-parents. Là où l'on pourrait voir simplement de l'innocence, Machida va plus loin, et demande s'il est en fait possible de jamais savoir comment réagir, car enfin, comment saisir les sentiments de ceux qui vécurent le drame ? C'est d'ailleurs pourquoi il désire étudier l'expérience d'un artiste, ce qui lui permettra d'appréhender, il l'espère, ce qui ne peut pas être connu. Le personnage de Dalle est en si complet désaccord avec cette position, qui lui semble rétrograde, qu'elle finit par se rebeller contre son propre rôle qui consiste à répéter un dialogue et des gestes conçus pour un film accompli dans le passé.

Cette réaction est justifiée puisqu'un remake implique nécessairement une variation. Et d'ailleurs, Suwa (le réalisateur réel) s'écarte du travail de Resnais par des séquences reflétant ses propres doutes, dans lesquelles le son s'arrête, par exemple, et l'image se couvre d'étincelles – premiers signes d'un échec qui rappellent à la fois l'impossibilité d'exprimer l'expérience d'Hiroshima qu'annonçait Duras, et la conscience que Suwa en a.

Le réalisateur fictif donne l'impression qu'il n'a effectivement rien à ajouter et abandonne son projet, mais le « vrai » Suwa poursuit son film et – technique qu'avait adoptée Resnais avant lui – mêle photos et courts-métrages japonais, d'hier et d'aujourd'hui, pour donner une idée globale de Hiroshima, en se concentrant en particulier sur le dôme de la Bombe A, illustrant ainsi la valeur symbolique d'un lieu

de mémoire déjà présent dans le film de Resnais, aujourd'hui synonyme de transcendance. Mais tandis que la Française de *Hiroshima mon amour* pleure devant l'inévitabilité de l'oubli, celle *H Story* n'y pense même pas. Alors que ses partenaires sont paralysés par l'idée que Hiroshima a existé avant eux et qu'ils ne pourront pas la recréer, elle se satisfait de ce que la ville est devenue et continue de devenir.

Dans son interview avec Machida, Suwa déplorait son manque d'imagination dans la représentation de Hiroshima, confirmant la présence d'obstacles majeurs. En effet, ajouté au fait que le créateur est confronté à l'inconnaissable, son expression personnelle est entravée par l'indicible. Dalle, ici, représente l'élimination de ces barrières, et son personnage, lors d'une promenade solitaire dans les rues de Hiroshima, adopte sans ambages tout ce qui constitue la ville aujourd'hui. Elle montre la voie à suivre en pénétrant dans un espace inconnu qu'elle fait sien sans même en connaître le langage.

3. Un voile se lève

Suwa a réalisé après *H Story*, en 2002, un court-métrage intitulé *A Letter from Hiroshima*. Son commentaire en voix off alterne entre les lectures de deux textes : une lettre que lui a adressée le réalisateur américain Robert Kramer, depuis Paris en juillet 1998, lui proposant de faire un film sur Hiroshima, et un texte (*Hiroshima City*) écrit par Kramer avant sa mort, l'année suivante. Le film de Suwa constitue à la fois une réponse et un hommage à son ami américain, sa propre lettre en provenance de Hiroshima. La perspective de Kramer sur la ville est personnelle. Son père, un médecin, avait fait partie de la commission qui, à l'automne 1945, s'était rendue à Hiroshima pour étudier les effets de la bombe sur les rescapés, les *Hibakushas*. Peut-être traumatisé par ce qu'il y avait vu, et/ou obéissant à des consignes très strictes de confidentialité, il n'en avait jamais parlé après son retour.

Les deux films de Suwa sur Hiroshima démarrent à partir du projet de Kramer, comme il l'explique à Richard Werly dans une interview : « Tout est venu de mon ami le cinéaste américain Robert Kramer (...). Lui avait une idée claire de Hiroshima, de la mémoire qu'elle charrie et de ce qu'il voulait dire. Moi, je n'avais au début rien à exprimer. Les Japonais ne peuvent pas voir ni parler de cette ville. C'est à la fois trop intime et trop énorme » (Werly, 2001) Dans *A Letter from Hiroshima*, Suwa exprime les mêmes doutes que dans *H Story* à propos de son aptitude à réaliser un tel film. Il a demandé à une jeune actrice coréenne, Kim Ho Jung, de l'aider à relever le défi, mais il la laisse dans une chambre d'hôtel pendant une semaine, lui transmettant ses excuses mais pas les raisons pour lesquelles il ne peut la rencontrer, avec pour seule consigne : « see Hiroshima ».

Le film se divise en trois points de vue : le texte de Kramer, lu par bribes durant le film ; la lente découverte par Kim Ho Jung d'une ville pour laquelle elle pensait ne rien ressentir ; et l'errance de Suwa, accompagné de son jeune fils, d'un lieu

mentionné par Kramer à l'autre. Ce court-métrage, en réalité un prologue à *H Story*, est encore plus influencé par le film de Resnais que le long-métrage. Dans les trois films, néanmoins, Suwa identifie un dénominateur commun :

La magie de ce film est celle du regard extérieur (...). La tragédie ne peut être vue et comprise qu'à travers un regard étranger. Dans *Hiroshima mon amour*, le dialogue entre un Japonais et une Française éclaire tout. Dès le départ, j'ai su que mon propre film devait être construit ainsi : comme une conversation entre deux regards, comme une relation intime entre la ville et deux êtres qui ont d'elle une vision différente » (Werly, 2001).

Et, précisément, la jeune actrice coréenne, comme la Française dans *Hiroshima mon amour*, associe sa découverte de Hiroshima à son propre héritage du trauma de la guerre, en l'occurrence celui de ses grands-parents qui ont subi le régime colonial et brutal du Japon avant 1945. À la fin de sa semaine de pérégrinations, Kim Ho Jung finit par ressentir de la compassion pour les victimes de Hiroshima, et accepte que la souffrance ne connaît pas de frontières, et qu'elle fait tragiquement partie de l'histoire humaine.

Étonnamment, elle ressent plus d'empathie pour les habitants de Hiroshima qu'une autochtone, une jeune femme qui a servi de messagère à Suwa, et qui lui confie que, comme d'autres de son âge, elle est un peu blasée par la tragédie de Hiroshima et qu'elle a honte de ce sentiment quand des essais nucléaires ont lieu quelque part dans le monde et que les personnes âgées de Hiroshima descendent dans la rue pour protester mais qu'elle ne les rejoint pas. Suwa exprime ainsi subtilement l'impasse dans laquelle se trouvent les jeunes vivant dans l'ombre d'un souvenir à la fois incompréhensible et omniprésent.

Il exprime aussi ce que Georges Bensoussan a soulevé à propos du discours actuel sur la Shoah, c'est-à-dire que certaines formes de commémoration, à la longue et paradoxalement, effacent le souvenir. Quand elle devient « parole figée en dogme, répétitive et convenue », la commémoration « finit par anonner des formules rituelles progressivement dépourvues de vie » :

[Elle] devient habitude là où l'habitude ne doit jamais s'installer. Cette mémoire ritualisée aura perdu de vue l'essentiel, c'est-à-dire la brûlure de la tragédie et l'inquiétude jamais apaisée face à ce qui reste une transgression irréversible. Par le sujet même qui la porte, cette mémoire-là doit être rebelle à tout discours convenu (Bensoussan, 1994).

Dans *H Story*, la rébellion vient de la Française qui refuse le pathos. Sa réticence à participer au remake en tant que répétition lui fait oublier son texte, arguant qu'il y manque quelque chose, puis elle refuse de refaire une scène, compromettant

ainsi le film. Elle accueille avec joie l'invitation de Machida à l'accompagner dans une galerie d'art à Hiroshima, pour y voir des sculptures créées pour le 50^e anniversaire du bombardement. Pour lui, cela représente un moyen de mieux connaître l'histoire de la ville. Pour elle, le trajet est une occasion de la découvrir. Une fois arrivés, toutefois, elle se retrouve avec des personnes discutant de représentations du passé et, s'impatientant, elle décide d'attendre Machida dehors, mais bientôt se lasse et part seule à pied. Elle ne voit pas Hiroshima comme une ville morte, mais comme un espace vivant et plein de potentiel.

Le regard des jeunes sur Hiroshima est ce qui intéressait justement Kramer, et Suwa interprète son texte par son commentaire en voix off et en images :

I'm mostly interested in young people living here and now in an uncertain and troubled Japan... a place that is not what we think. (...) They don't say much but they lead us to what needs to be seen (Kramer, 1998).

Ayant abandonné son projet de remake, le réalisateur fictif ose enfin sa vraie vision de Hiroshima. Il suit Dalle, et Machida qui la rejointe, dans les rues Hiroshima. Ils se tiennent enlacés, remarquent des chanteurs de rue le jour et s'émerveillent de l'animation dans Hiroshima la nuit. Suwa s'est finalement éloigné du film culte. Ses nouvelles images montrent que Hiroshima n'est pas un mémorial, mais une ville avec le pouvoir de se renouveler, où l'on peut vivre et créer des choses inédites. Grâce à des perspectives extérieures, Suwa a finalement réussi à formuler une célébration de Hiroshima aujourd'hui qui, difficilement certes, se libère peu à peu du joug du passé.

4. Nagasaki selon Éric Faye

Toutes les difficultés que nous venons d'évoquer concernant le portrait de Hiroshima affectent également celui de Nagasaki – ce à quoi Paul Ricoeur (2000 : i) fait référence quand il parle des troubles suscités « par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs » car, en effet, toute réflexion sur la mémoire implique nécessairement qu'on s'intéresse à la question des faits et des personnes laissés de côté, et des conséquences d'une telle négligence « [Q]u'en est-il de l'énigme d'une image (...) qui se donne comme présence d'une chose absente marquée par le sceau de l'antérieur », ajoute Ricoeur (2000 : 2). C'est une énigme qui provoque un sentiment de vide.

À la fin de *A Letter from Hiroshima*, la jeune Coréenne dit à Suwa qu'ils ont tous deux hérité de la douleur de leurs ancêtres, qu'ils vivent leur vie sans envergure « au bord de l'histoire ». Cet aveu de non-appartenance à un passé qui représente par certains côtés un handicap se retrouve, exprimé différemment, dans le roman *Nagasaki* d'Éric Faye. Il s'agit là d'un handicap lié à l'oubli. La pensée de Ricoeur qui, comme Platon et Aristote avant lui, distingue deux types de mémoire, la *mnémé* et l'*anamésis*, nous aide à formuler certaines nuances. La *mnémé* désigne la mémoire

sensible qui nous affecte, sans qu'on l'ait voulu, alors que l'*anamésis* représente ce que Ricœur nomme « le rappel » et qui pour lui est une recherche active et volontaire, dirigée contre l'oubli. Cette fonction de la mémoire renvoie au devoir de ne pas oublier (cf. Ricœur 2000 : 37). L'aspect moral de cette approche sied parfaitement au roman d'Éric Faye.

Comme s'il suivait l'exemple de Suwa, Faye s'éloigne des monuments, des traces de l'histoire officielle pour en explorer les dessous. Le lieu de mémoire est devenu suspect. Se pourrait-il qu'il serve, pour certains au moins, à se donner bonne conscience tout en éludant des questions de fond ? À cette question cruciale, Faye offre une réponse en créant une atmosphère hantée. Son « fantôme » n'en est pas vraiment un. Il s'agit d'une quinquagénaire sans abri qui a élu domicile, à son insu, chez un quinquagénaire, un météorologue, vivant seul dans une maison. Le roman commence avec la découverte de cette intrusion par cet homme, narrateur de la première partie du roman, qui mène à une arrestation de la femme et à un procès qui lui vaut la prison – ce que l'homme regrette car, mis à part son effraction, la femme, dans son extrême discrétion, ne lui avait créé aucun préjudice. Après cet épisode, assez déprimé, il ne se sent le cœur « à rien. Au point mort » (Faye, 2010 : 61). En même temps, il lui en veut car elle lui a révélé : « (s)on existence entière dont se dévoilaient tout d'un coup le dénuement et l'aridité. (...) Cette femme était à maudire. À cause d'elle, le brouillard s'était levé » (Faye, 2010 : 62-63). Ce brouillard s'est en effet levé sur un néant pressenti mais jamais confronté parce que l'homme a laissé l'oubli s'installer, et qu'il y a trouvé un certain confort personnel. Toutefois, celui-ci ne pouvait empêcher à long terme à la mémoire et à la vérité des faits de resurgir malgré l'effet nocif de certains discours. C'est ce que Ricœur appelle « la mémoire manipulée », faisant référence aux utilisations idéologiques de la mémoire par les détenteurs du pouvoir « au service de la quête, de la reconquête ou de la revendication d'identité » (2000 : 98) au détriment de certains, comme de la sans-abri de l'histoire.

Au premier degré, le récit semble examiner la difficulté pour une femme au chômage de se loger l'hiver, et de garder sa dignité en attendant des temps meilleurs. Le texte peut être vu comme un commentaire social universel. Mais dans la seconde partie du roman, le point de vue de la femme émerge dans une lettre qu'elle décide d'écrire à l'homme qui l'a hébergée sans le savoir pendant un an. En réalité, elle avait les clés de la maison parce que celle-ci avait été autrefois sa propriété familiale, la maison de son enfance, celle de ses ancêtres. Elle était ainsi, en fait, retournée à ses sources, mais on l'en avait chassée et punie. L'histoire de sa famille s'avère tragique et, comme ses aïeux, elle est victime de la société, mais elle considère que son hôte l'est aussi à sa façon : « Voilà bien mon point commun avec cet homme (...) n'être rien » (Faye, 2010 : 73).

Ce sentiment d'invisibilité et d'inutilité provient du traitement des survivants après les bombardements. Les autorités japonaises, pour être épargnées par la justice

américaine, avaient contribué à transmettre la version d'une bombe perçue comme un mal nécessaire pour mettre un point final à la guerre. Les victimes avaient ainsi été sacrifiées et les survivants, les *Hibakushas*, abandonnés à leur sort. Ceux-ci se retrouvèrent en premier lieu victimes de discriminations provoquées par la peur de contamination⁹. De nombreuses femmes dissimulèrent le fait qu'elles avaient été présentes à Hiroshima ou Nagasaki, de crainte de ne pouvoir un jour se marier. Pendant longtemps, ces victimes n'eurent pas de légitimité dans le Japon d'après-guerre et souffrirent physiquement, psychologiquement mais aussi socialement. Rejetés par la société, souvent sans travail, les *Hibakushas* survécurent dans la misère. La société n'ayant pas envie de les entendre, ils se turent¹⁰.

Dans la lignée d'une famille *hibakusha*, la femme, non seulement clandestine mais anonyme, perpétue le sentiment d'abandon et de rejet. Celui-ci est provoqué par ce que Paul Ricoeur appelle « la mémoire empêchée » (Ricoeur, 2000 : 82). La femme ne semble pas d'abord se souvenir du traumatisme qui a miné son existence. Elle n'a pas conscience d'avoir à faire un travail de mémoire, qui passerait par un travail de deuil afin de pouvoir renoncer à l'objet perdu (ici, la maison), afin d'atteindre une mémoire apaisée, et ainsi une réconciliation avec son passé (cf. Ricoeur, 2000 : 95). Elle a donc le sentiment de transgresser, de ne pas appartenir, c'est pourquoi elle ne raconte pas son histoire au procès mais, après ce second traumatisme, à cet homme qui, au moment de témoigner, a dit qu'il ne pouvait plus vivre dans cette maison où il ne se sentait plus chez lui : « nous voici désormais sur un pied d'égalité », lui écrit-elle, « chassés du même royaume » (Faye, 2010 : 86). Elle lui raconte :

J'aimais ma chambre, balcon sur le monde, sur la renaissance d'un monde où étaient morts plusieurs de mes aïeux, un 9 août lointain. (...) Je me dis qu'il faudrait inscrire dans toutes les constitutions du monde le droit imprescriptible de chacun à revenir quand bon lui semble sur les hauts lieux de son passé (Faye, 2010 : 93).

Pour que les survivants s'y retrouvent, le lieu de mémoire devrait donc être un vestige, ni nécessairement celui d'un bâtiment officiel, ni reconstitué. Tandis que des musées, monuments et autres places de la paix se sont construits et sont devenus des lieux de recueillement, la vie des héritiers de rescapés a continué d'être ignorée. Le lieu de mémoire pourrait-il aussi s'avérer un lieu d'oubli, ou du moins de négligence ? Bensoussan (1994 : 8) écrit :

⁹ Discrimination qui frappa plus durement les femmes qui, selon les croyances d'alors, risquaient de corrompre la lignée. À ce sujet, voir *Pluie noire*, roman de Masuji Ibuse de 1966 et son adaptation cinématographique par Shōhei Imamura, en 1989.

¹⁰ Après des années d'abandon, les autorités japonaises élaborèrent enfin le statut officiel d'*Hibakusha* et, en 1957, la reconnaissance de leurs symptômes et la gratuité des soins médicaux leur fut enfin acquise.

L'institution mémorielle, comme toute institution d'ailleurs, porte en elle la force de l'habitude : c'est ce en quoi elle est antinomique du message même qu'elle est censée délivrer. Parce que l'institution emprisonne, et dénature, sa parole est morte alors que le discours (...) doit demeurer une parole ouverte et vivante, qui trouble et qui ébranle. Car cette « détresse fondamentale » (Hannah Arendt) est la pierre angulaire de notre époque, ce à partir de quoi se pense le monde d'après-guerre.

Cette proposition définit parfaitement la situation dans laquelle se trouve la sans-abri. Elle pourrait signifier une présence palimpsestique, voire une résurgence de strates anciennes, dans le panorama contemporain de Nagasaki. À la théorie de Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, selon laquelle la ville fonctionne selon un registre différent de la mémoire puisque la mémoire peut conserver plusieurs épaisseurs inconscientes qui peuvent ressurgir durant le processus de l'analyse, on pourrait rétorquer que la ville est, elle aussi, composée d'éléments enfouis qui peuvent reparaître, comme dans le Nagasaki de Faye, dans un espace restreint mais bien présent, et encore dérangeant (cf. Hladik, 2006 : 106).

5. Conclusion

Nobuhiro Suwa, le natif de Hiroshima, et Éric Faye, l'amoureux du Japon¹¹, tous deux saisissent de façon poignante la dure réalité pour les personnes suivant la génération des *Hibakushas*. Ensemble, grâce à des perspectives variées qui comprennent des points de vue extérieurs au Japon, ils aident à briser le silence qui perdure dans la société japonaise post-atomique, énonçant le changement que Courmont (2015 : 18) trouve incomplet :

Le Japon évolue, il change, mais il ne semble pas se transformer, et ces évolutions sont, au demeurant, inscrites dans une relation permanente avec la Seconde Guerre mondiale. (...) la société japonaise est conditionnée par l'héritage de ce conflit.

Si l'organisation officielle des traces du passé peut servir une politique d'apaisement, donnant bonne conscience aux auteurs de discours mémoriels mais ralentissant une sortie possible de ce rapport à la guerre, quelques artistes s'évertuent à obtenir la reconnaissance d'une souffrance, individuelle et collective, étouffée car basée sur une injustice pour l'instant non résolue. Il s'agit de points de vue courageux par le mélange de rébellion et de bonne foi dont ils témoignent, la vérité étant elle-même douloureuse à exprimer. Les torts des Japonais des temps coloniaux envers les leurs, au moment de la catastrophe et par la suite, sont pourtant exposés sans haine.

¹¹ Parmi ses autres œuvres, Éric Faye a écrit *Malgré Fukushima : Journal japonais* (2014) et *Eclipses japonaises* (2016).

Il est enfin intéressant de noter que ces nouvelles perspectives sur le vécu en espaces post-atomiques sont d'autant plus modernes qu'elles sont sexuellement égalitaires. En effet, *Hiroshima mon amour* est le fruit d'une collaboration entre un réalisateur et une romancière, dont la diégèse porte sur les expériences traumatiques d'une Française et d'un Japonais ; un réalisateur japonais, Suwa, cherche à saisir les séquelles sociétales de ce trauma par l'expérience de deux comédiennes qu'il a conviées à Hiroshima : une Française (dans *H Story*) et une Coréenne (dans *A Letter from Hiroshima*) ; enfin un écrivain français, Faye, démontre le malheur humain qui persiste à Nagasaki à travers le récit d'une rencontre manquée entre deux solitudes, un célibataire de classe moyenne et une SDF, tous deux tributaires d'un même espace habité de drames.

Tous ces chassés-croisés, sur six décennies, permettent de voir la lente évolution de l'expression de la mémoire dans un Japon contemporain toujours en souffrance. Leurs auteurs illustrent une forme d'exigence, celle que Bensoussan réclame face à « La commémoration muséologique (qui) institutionnalise ce qui aurait dû rester mémoire vivante, exigeante, en attente et en révolte » (Bensoussan, 1994 : 8-9). Loin des discours officiels et des lieux de mémoire obligés, Nobuhiro Suwa dote ainsi Hiroshima d'une dignité et d'une vitalité toutes particulières, tandis qu'Éric Faye (r)éveille les consciences en mettant en exergue les tragédies cachées de Nagasaki et leurs effets au présent. De cette clarté apportée par le biais de perspectives artistiques nouvelles dépend la justesse de l'histoire culturelle du Japon.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENSOUSSAN, Georges (1994) : « Histoire, mémoire et commémoration. Vers une religion civile », *Le Débat*, 82 Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1994-5-page-90.htm>; 05/06/2018.
- BERNARD, Christian (2015) : « Hiroshima, Nagasaki : la question de la mémoire ». Institut Géopolitique et Culturel Jacques Cartier. Disponible sur <https://www.institut-jacquescartier.fr/2015/09/hiroshima-nagasaki-la-question-de-la-memoire>; 28 mai 2018.
- COURMONT, Barthélémy (2015) : *Le Japon de Hiroshima. L'abîme et la résilience*. Paris, Vendémiaire.
- DURAS, Marguerite (1960) : *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogue*. Paris, Gallimard (Folio), 2013.
- EDWARDS, Matthew [dir.], (2015) : *The Atomic Bomb in Japanese Cinema. Critical Essays*. Jefferson, NC, Mc Farland & Co.
- FAYE, Éric (2010). *Nagasaki*. Paris, Stock.

- HAINGE, Greg (2008) : « A Tale of (at least) two Hiroshimas: Nobuhiro Suwa's *H Story* and Alain Resnais's *Hiroshima mon amour* ». *Contemporary French Civilization*, 32 (2), 147-173.
- HLADIK, Murielle (2006) : « Trace(s) du paysage. Monuments et 'lieux de mémoire' au Japon ». *Sociétés & Représentations*, 22 (2), 104-119. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2006-2-page-104.htm>.
- KRAMER, Robert (1998) : « Hiroshima City ». Disponible sur http://windwalk.net/writing/rk_hiroscity.htm; 03/06/2018]
- LE JUEZ, Brigitte (2000) : « Filming with Writers: Alain Resnais's Literary Cinema », in Christopher Shorley and Maeve McCusker (dir.), *Reading Across the Lines*. Dublin, Royal Irish Academy.
- LE JUEZ, Brigitte (2008) : « War Survivors' Fractured Identities in *Hiroshima mon amour* », in Andrew R. Wilson, et Mark L. Perry (dir.), *War, Virtual War and Society. The Challenge to Communities*. Amsterdam-New York, Rodopi, 61-72.
- LUCKEN, Michaël (2013) : *Les Japonais et la guerre (1937-1952)*. Paris : Fayard.
- MALOVIC, Dorian (2015) : « Le Japon n'assume pas son passé militariste ». *La Croix*, 2/08/2015. Disponible sur <https://www.la-croix.com/Actualite/Monde/Le-Japon-n-assume-pas-son-passe-militariste-2015-08-02-1340682>; 08/06/2018.
- MESMER, Philippe (2015) : « Japon : Shinzo Abe évoque les 'souffrances' de la guerre, mais évite les excuses personnelles ». *Le Monde*, 14/08/2015. Disponible sur https://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2015/08/14/les-sinceres-excuses-du-japon-70-ans-apres-sa-reddition-en-1945_4725075_3216.html; 08/06/2018.
- NORA, Pierre (1984) : « Entre mémoire et histoire. La Problématique des lieux ». *Les Lieux de mémoire*. Tome I. Paris, Gallimard, 1997, 23-43.
- RICCEUR, Paul (2000) : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, : Éditions du Seuil (Points Seuil, Essais).
- VEREVIS, Constantin (2012): « A Personal Matter: *H Story* », in Kathleen Looock and Constantine Verevis (dir.), *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Re-make/Remodel*. New York, Palgrave Macmillan, 159-176.
- WERLY, Richard (2001) : « Un thème qui tétanise les cinéastes japonais ». *Libération*, 17/10/2001. Disponible sur http://next.liberation.fr/culture/2001/10/17/un-theme-qui-tetanise-les-cineastes-japonais_380749; 03/06/2018.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

- RESNAIS, Alain (1959) : *Hiroshima mon amour*. Scénario de Marguerite Duras. 91 min. Produit et distribué par Pathé.
- SUWA, Nobuhiro (2001): *H Story*. 111 min. Produit par Suncent Cinemaworks et distribué par Sagittaire Films.
- SUWA, Nobuhiro (2002): *A Letter from Hiroshima*, 37 min. Produit et distribué par Jeonju International Film Festival. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=VLwjtsIY3hs>; 03/06/2018.