

Aurélia Steiner (Vancouver): signer l'image

Rita Novas Miranda

Universidade do Porto

Résumé: Une voix (plusieurs voix) devant les paysages déserts, les maisons inhabitées, les gares abandonnées, les vagues qui éclatent irrégulièrement sur la plage. Un nom, une signature, une inscription sur l'écran: *Aurélia Steiner*, un nom "repris ailleurs, dans d'autres étages, dans d'autres zones du monde". Qu'est-ce que signe ce nom? Ou *comment* signe ce nom? Quel est le rapport entre les mots écrits, la voix qui s'impose et les images inhabitées? Quelle violence apporte cette voix – les mots écoutés, le témoin sans lieu ni temps, la mémoire habitée – par rapport à cette sorte de vide filmée?

Mots-clés: image, signature, voix, écriture, inscription, oubli

Resumo: Uma voz (várias vozes) face a paisagens desertas, casas desabitadas, estações abandonadas, ondas que irregularmente rebentam na praia. Um nome, uma assinatura, uma inscrição no ecrã: *Aurélia Steiner*, um nome "retomado noutros lugares, noutros andares, noutras zonas do mundo". O que assina este nome? Ou *como* assina este nome? Que relação entre as palavras escritas, a voz que se impõe e as imagens desabitadas? Que violência traz esta voz – as palavras ouvidas, o testemunho sem lugar nem tempo, a memória habitada – face a essa espécie de vazio filmado?

Palavras-chave: imagem, assinatura, escrita, voz, inscrição, esquecimento

Le film *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979) de Marguerite Duras débute par le plan d'un morceau de rocher apparemment fendu, entaillé, suivi du titre en lettres blanches sur un fond noir sans la mention de la ville.¹ Pendant tout le film, une phrase est répétée: "je vous écris", soulignant l'idée d'une lettre qui se déploie. Nous sommes ainsi, dès le début, confrontés à trois formes d'inscription: l'inscription dans la matière, l'inscription de la voix – celle de Duras – et l'écriture comme inscription. L'écriture apparaît dans ce film sous une forme spéciale: le nom, la signature – Aurélia Steiner. L'image est signée, la lettre est signée: il s'agit d'une inscription *dans* l'image.



L'image

De quelle *image* s'agit-il dans *Aurélia Steiner (Vancouver)*? L'image semble avoir été désertée, abandonnée: personne n'apparaît à l'écran. On voit en noir et blanc des paysages déserts, des maisons inhabitées – chambres, portes et fenêtres –, des gares abandonnées, des usines, des rochers, la mer, les vagues qui se brisent irrégulièrement sur la plage: des paysages dépeuplés. À ce sujet, Duras a déclaré:

Quand j'ai écrit *Aurélia Steiner Vancouver*, je n'étais pas sûre de pouvoir le tourner après. (...) Je l'ai écrit. Si on ne m'avait pas donné les cinq millions pour le tourner j'aurais fait un film noir, une bande optique noire. Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma [nous soulignons]. J'ai commencé à en faire pour atteindre *l'acquis créateur de la destruction du texte*. Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire. J'en suis à envisager une image passe-partout [nous soulignons], indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle. Déjà, avec l'image d'*Aurélia Steiner Vancouver* je ne suis pas très loin de l'image idéale (...). (Duras 1987: 92-3)

Très souvent Duras a répété que l'un des motifs de son intérêt pour le cinéma avait à voir avec la "destruction du texte", ce que nous comprenons ainsi: amener le texte à un lieu d'inquiétude, le faire sortir de soi, de ses références, pour atteindre de nouvelles dimensions, le confronter avec l'image au point de n'être plus seulement un texte, le fragmenter, le torturer. "Détruire le texte suppose d'abord de détruire la spécificité linguistique de ce texte", écrit Ropars-Wuilleumier (1990: 178). Mais il faut comprendre que l'acte ou le processus de détruire n'est pas synonyme d'anéantissement. Dans la citation de Duras, en effet, la destruction est indissociable de la création: "l'acquis créateur de la destruction du texte", puis le "rapport de meurtre avec le cinéma". En réalité, les affirmations ne se contredisent pas ni ne peuvent être remplacées l'une par l'autre; elles paraissent, au contraire, se rencontrer dans ce moment de l'œuvre durassienne: elles sont prises dans un mouvement dialectique, c'est-à-dire de concurrence et d'intime solidarité tout à la fois, un mouvement qui ne conduit à aucune synthèse ou réconciliation. Autrement dit, ce moment est celui dans lequel l'écriture et le cinéma partagent dans l'œuvre de Duras un même mouvement, que nous

pouvons qualifier, certes, de “destruction”, mais à la condition de concevoir cette destruction comme l’origine de toute création.²

S’agit-il donc d’une *image quelconque* Est-ce qu’une *image quelconque* est une *image détruite*? Comment l’inscription peut-elle avoir lieu dans une *image quelconque*? Duras a suggéré une première réponse: c’est la voix, le texte lu, qui engendre plusieurs voix – ici non plus numérotées comme dans *India Song*, mais qui correspondent aussi à différentes Aurélia Steiner –, lesquels pourraient idéalement être superposées à des *images quelconques*, des *images passe-partout*. Cependant, cette réponse semble être insuffisante. Est-ce qu’une image – une image cinématographique – peut être une *image quelconque*? Même s’il s’agit d’un écran noir? Risquons une autre hypothèse : nous sommes facilement tentés de dire que les images d’*Aurélia Steiner* sont des images littéraires, des images conceptualisables pour le spectateur, mais qui ne lui sont pas données visuellement (dans le sens concret de ce mot). Nous pouvons dire que ce que nous voyons, c’est une jeune fille qui écrit dans une chambre, une jeune fille qui se livre à un marin aux cheveux noirs et aux yeux bleus, l’agonie du père et de la mère mourant dans le camp de concentration avec leur nouveau-né. En revanche, cette voix qui *fait voir* se superpose à des images qui apportent en elles-mêmes un vide, un vide mélancolique, agonique. Une question, dès lors, surgit : que reste-t-il du monde lorsqu’il a été abandonné? Peut-être ne sommes-nous pas très loin de ce que Georges Didi-Huberman appelle “l’image-déchirure” qui opère à travers un double régime:

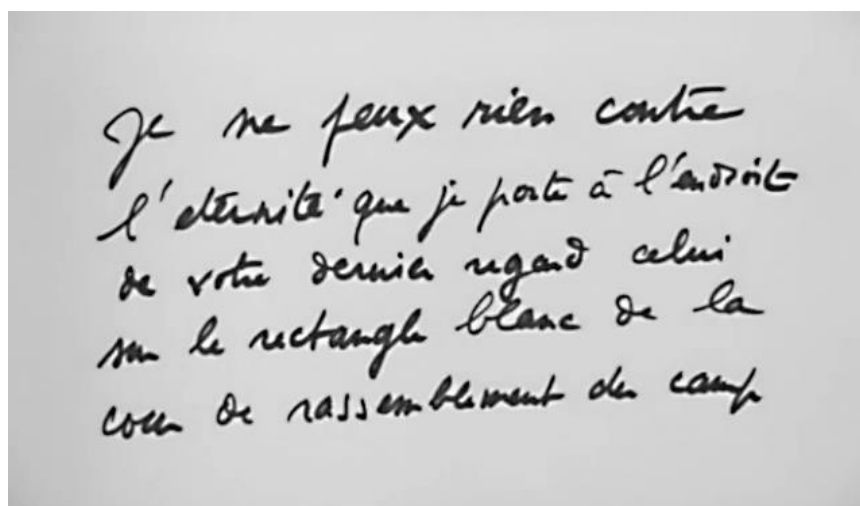
[Il s’agit d’] observer la plasticité dialectique [des images], (...) le *double régime* de leur fonctionnement: visible et visuel, détail et “pan”, ressemblance et dissemblance, anthropomorphisme et abstraction, forme et informe, vénusté et cruauté... Comme les signes du langage, les images savent, à leur manière, (...) produire un effet *avec* sa négation. Elles sont tour à tour le fétiche et le fait, le véhicule de la beauté et le lieu de l’insoutenable, la consolation et l’inconsolable. Elles ne sont ni l’illusion pure, ni la vérité toute, mais ce battement dialectique qui agite ensemble *le voile avec sa déchirure*. (...)

Non pas *l’image-voile* du fétiche, mais *l’image-déchirure* qui laisse fuser un éclat de réel. (Didi-Huberman 2003: 103-4)

Dans *Aurélia Steiner*, et dans l’image cinématographique en général, nous pouvons soutenir que nous sommes en face d’un régime quadruple ou même sextuple de

l'image: l'image visuelle est double, l'image discursive et/ou sonore est double, l'image écrite est double, et elles ne fonctionnent qu'en rapport les unes avec les autres.³ En effet, le langage et le visuel, le visible et l'invisible, la mémoire et l'oubli sont présents dialectiquement soit dans l'image visuelle soit dans l'image discursive. Les images peuvent fonctionner comme les signes du langage et le langage comme les signes de l'image; en commun, les images déchirent – détruisent – le voile en même temps qu'elles le construisent. Peut-être serait-il plus précis de dire que le langage devient image et, réciproquement, l'image devient langage: le langage inscrit, déchire et vide l'image dans un rapport d'exacte réciprocité, et, l'action de l'image sur le langage n'est pas à concevoir autrement.

De plus, cette simultanéité du devenir de la parole par rapport à l'image et *vice versa* est vraiment mise en scène dans *Aurélia Steiner (Vancouver)* au moment où la voix de Duras accompagne – littéralement, elle *lit* – l'image où il est écrit: “Je ne peux rien conte l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard, celui sur le rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp” (19').



L'écriture, le nom, la signature

En effet, ce devenir langage de l'image est rendu d'une façon concrète, matérielle, dans les trois moments où l'écriture apparaît sur l'écran: le moment où une phrase est

montrée et simultanément lue par Duras, comme nous venons de l'évoquer, et les deux moments où nous voyons la signature Aurélia Steiner.



Qui signe donc ce nom? Aurélia Steiner est, simultanément, le nom d'un corps et le nom de plusieurs corps: de tous les corps, pourrions-nous risquer. Il s'agit d'un jeu entre pronoms personnels, clitiques et déictiques, différentes voix, la mémoire (l'inscription) et l'oubli. Aurélia Steiner est le nom de quelqu'un qui écrit dans une chambre, de quelqu'un qui est au bord du Pacifique Nord, de la mère qui meurt dans le camp de concentration et de la fille qui lui survit, ou encore : "Je m'appelle Aurélia Steiner. J'habite Vancouver où mes parents sont professeurs. J'ai dix-huit ans. J'écris".⁴ Nous sommes devant l'impossibilité de définir les séquences, ou encore de savoir où elles commencent et où elles se terminent, tout se tisse d'un même geste, comme si la mer regardée par la fenêtre de la chambre envahissait le camp de concentration.

Le nom – voire l'absence de nom – a dans l'œuvre de Duras une valeur fondamentale. Comme Duras elle-même l'affirme dans *Les Yeux verts*, Aurélia Steiner n'est pas seulement un nom pour plusieurs corps, dans ce nom nous entendons aussi l'écho de Lol V. Stein, d'Anne-Marie Stretter (Cf. Duras 1987: 157), et nous pourrions en ajouter d'autres. Le nom est le signe d'une singularité, la marque de *quelqu'un(e)*, d'une personne, mais le nom est aussi le signe du partage. Rares sont les prénoms qui désignent une seule personne. Le nom, pour sa part, est toujours partagé, il est la trace de la famille, une forme d'identification dans la communauté (la langue, par exemple), et,

ici, le nom Steiner est aussi l'identification de l'origine juive et de la diaspora. Un nom identifie donc un sujet, le singulier, mais, simultanément, il est toujours partagé, il est toujours une référence à l'autre. Dans *Aurélia Steiner*, le nom n'est pas seulement ce qui donne le titre au film ni seulement le nom des personnages, mais il apparaît signé dans l'image, il est manuscrit comme s'il gardait cette référence au singulier : Aurélia Steiner a été ici, elle a signé, elle est partie.



La signature est donc toujours double en ce sens qu'elle révèle une présence tout en étant la trace d'une absence. À ce sujet, Derrida a dit:

Par définition, une signature écrite implique la non-présence actuelle ou empirique du signataire. Mais, dira-t-on, elle marque aussi et retient son avoir-été présent dans un maintenant passé, qui restera un maintenant futur, donc dans un maintenant en général, dans la forme transcendante de la maintenance. (Derrida 1972: 391)

La signature rend présents des temps différents et, par conséquent, des lieux différents. Aurélia Steiner est un nom et une signature qui se dissémine: Saïgon, l'Allemagne, le Canada. Le film travaille ce croisement entre un présent, un passé et un futur non seulement co-présents, mais aussi indiscernables; ainsi, nous pouvons entendre: "ce nom sans sujet: Aurélia Steiner"; "Ici, c'est l'endroit du monde où se trouve Aurélia Steiner. Elle se trouve ici et nulle part ailleurs dans les terres des sociétés protégées d'elle, la mer"; "Je l'ai appelée de noms divers, de celui d'Aurélia, d'Aurélia

Steiner”; “Les mots Aurélia Steiner n’ont plus sonné dans le camp. Ils ont été repris ailleurs, dans d’autres étages, d’autres zones du monde”.⁵

Aurélia Steiner est un nom et il s’assume vraiment comme langage dans son inévitable et radicale inadéquation au monde. Le film met en scène cette inadéquation: Aurélia Steiner est le nom d’une singularité, mais aussi, selon Duras, “Elle a toujours dix-huit ans, où qu’elle soit. Et elle porte toujours le même nom. Et elle peuple la terre entière. Elle est aussi bien dans les camps que dans ces villes froides et lointaines, ces réserves de vie, si vous vous voulez” (Duras et Noguez 2001: 180). De plus, en tant que nom, il se joue dans le seuil entre le nom dit et le nom écrit: si la signature figure une présence dans son absence – un *avoir-été-là* –, le nom dit, redit, repris, abandonne cette présence et il devient la trace d’une absence presque irrécupérable et que nous ne pouvons quasiment pas identifier. Entre voix et écriture, Aurélia Steiner devient surtout un nom *citabile*. Lisons une fois encore Derrida:

Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit (au sens courant de cette opposition), en petite ou en grande unité, peut être cité, mis entre guillemets; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l’infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable. Cela ne suppose pas que la marque vaut hors contexte, mais au contraire qu’il n’y a que des contextes sans aucun centre d’ancrage absolu. Cette citationnalité, cette duplication ou duplicité, cette itérabilité de la marque n’est pas un accident ou une anomalie (...). (Derrida 1972: 381)

En effet, c’est cette *citationnalité* du nom “Aurélia Steiner” qui anéantit par avance tout contexte, permettant une quelconque identification, voire destitue à la narration (littéraire ou filmique) la possibilité même d’une telle identification. Il est vrai que la voix de Duras concentre en elle toutes les identités, les temps et les lieux, et elle semble du coup affaiblir cette hétérogénéité sous le nom d’Aurélia Steiner ; néanmoins, ce dispositif de la voix *off* vient confirmer la *citationnalité* du nom, c’est-à-dire la non-identification du corps propre d’Aurélia, et c’est par là que Duras parvient au terme de son projet : le cinématographe devient le *medium* de l’incarnation par excellence précisément en ne montrant pas de corps, mais en le donnant sous une forme fantasmatique et plurielle.

La signature implique le singulier (la signature est cependant toujours déjà différente: personne ne peut faire deux signatures exactement identiques) et le collectif,

la mémoire et l'oubli. La répétition du nom semble venir effectivement *contre* l'oubli, elle semble être l'exigence d'une inscription. Prêtons attention à l'extrait qui commence à la minute 33 et où nous entendons:

Vous êtes enfin mort, on vous a dépendu, vous êtes allongé, recroquevillé sur vous-même dans une pose négligée, ensommeillée, d'enfant.

Le rectangle blanc de la cour est vide excepté votre corps.

Les amants sont morts.

Vous aviez volé la soupe pour la petite fille, Aurélia. On vous avait découvert. On vous a pendu.

Au-dessus de vous, trois jours durant, le ciel allemand, devant vos yeux ce ciel plein d'eau et de pluies fécondes.

Vous avez appelé trois jours durant au bout de votre corde, vous avez crié, répété sans fin qu'une enfant nommée Aurélia Steiner venait de naître dans le camp, vous avez demandé qu'on la nourrisse, qu'elle ne soit pas donnée aux chiens. Vous avez hurlé, supplié le monde, qu'on n'oublie pas la petite Aurélia Steiner.

Vers le soir du troisième jour, on vous a tiré une balle dans la tête, pour mettre un terme à ce scandale.

Elle, elle était morte le matin. À ses côtés, l'enfant vivante.

Les mots Aurélia Steiner n'ont plus sonné dans le camp. Ils ont été repris ailleurs, dans d'autres étages, d'autres zones du monde.

Le nom contre l'oubli

Il est difficile de ne pas faire de parallèle entre ce "rectangle blanc" et un écran de cinéma : lieu de projection, lieu de mémoire, lieu qui peut garder la trace de l'insupportable. Le nom ne se révèle pas seulement comme absence ou comme lieu de l'hétérogène ; le nom *crié, répété sans fin, hurlé* est une inscription contre l'oubli. L'oubli, ici, c'est celui de la Shoah. Godard a dit dans ses *Histoire(s) du cinéma* : "L'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination". Nous savons que l'une des plus extrêmes menaces dans les camps d'extermination était l'effacement absolu de la mémoire, la destruction des archives, de faire disparaître les traces de millions de vies, la menace radicale que personne ne pourrait croire un éventuel témoin. C'est à partir de ce fait que Georges Didi-Huberman, dans le livre *Images malgré tout* cité plus haut, pense l'image dans le contexte de la Shoah : "Pour savoir il faut s'imaginer. N'invoquons pas l'inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toutes les façons –

car c'est vrai –, nous ne le pouvons, nous ne le pourrons pas jusqu'au bout. Mais nous le *devons*, ce très lourd imaginable" (Didi-Huberman 2003: 11).⁶ C'est ce geste de devoir rendre justice à un passé, à une mémoire, qui traverse Aurélia Steiner en tant que nom et signature répétés (hurlés) contre l'oubli. Il ne s'agit pas dans le film de rendre justice à un passé ou à une mémoire concrets, mais de rendre possible la création des traces où cette mémoire peut encore passer, *avoir lieu*.

L'écriture, le nom, la signature sont des lacérations dans l'étoffe de l'oubli. L'hétérogénéité d'Aurélia Steiner et l'hétérogénéité de l'image – le vide qui existe dans les deux – semblent créer l'espace du témoin, de plusieurs témoins, dans une sorte d'anonymat.⁷ C'est cet anonymat qu'Aurélia Steiner signe.⁸ Nous pouvons donc, après Walter Benjamin, parler d'une Histoire du point de vue de ceux qui ont perdu ou d'une Histoire des gestes minimaux – c'est-à-dire une Histoire de l'anonymat, de la vie quotidienne, de nous-mêmes –, ou selon Didi-Huberman encore: "La tâche que Benjamin assigne à l'historien (...) est, en droit, impossible : il faudrait, pour que «tout le réel» soit redimé, que «tout le passé» devienne citable" (Didi-Huberman 2003: 212-3).

En conclusion, pouvons-nous parler d'*images quelconques* dans le film *Aurélia Steiner (Vancouver)*? Oui, à la condition de les penser comme images lacunaires, images parmi d'autres, dans leur singularité non totalitaire. Cependant, il ne s'agit pas d'une *image quelconque* au sens où c'est une image qui peut donner lieu à un corps ou à plusieurs corps, une image où une marque peut être inscrite (la fente, la signature), une image où inscrire la mémoire est possible, non de *quelque chose* mais de toute chose – les plus petites, les plus grandes – *contre l'oubli*. L'image ne peut donc pas être saturée, pleine, étouffée, quelque chose en elle doit être vide, rien, lacune, pour que nous puissions voir, entendre, lire. Et où nous lisons *inscrire*, peut-être pouvons-nous lire *détruire*, parce que *l'art est comme l'incendie, il naît de ce qui brûle* (André Malraux).

Références Bibliographiques

Blanchot, Maurice (1973), *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard.

Derrida, Jacques (1972), *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit.

Duras, Marguerite (1979), *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France.

-- (1987), *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma.

-- et Dominique Noguez (2001), *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (1990), *Écraniques. Le film du texte*, Presses universitaires de Lille.

Filmographie

Duras, Marguerite (scénario et mise en scène) (1975), *India Song*, France, Sunchild Productions / Les Films Armorial, 16 mm, 120 min.

-- (1979), *Aurélia Steiner (Melbourne)*, France, Dédale Films / Les Films du Losange / Paris Audiovisuel, 35 mm, 27 min.

-- (1979), *Aurélia Steiner (Vancouver)*, France, Dédale Films / Les Films du Losange / Paris Audiovisuel, 35 mm, 48 min.

Rita Novas Miranda travaille depuis 2011 à une thèse de doctorat sur les rapports entre l'image et l'écriture dans la poésie et le cinéma, en particulier chez le poète Herberto Helder et le cinéaste Jean-Luc Godard, à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, grâce à une bourse de la Fondation Portugaise pour la Science et la Technologie (FCT). Elle développe sa recherche à l'Institut de Littérature Comparée Margarida Losa, où elle fait partie de l'équipe du projet international LyraCompoetics. Elle est coéditrice du magazine électronique d'études et pratiques interarts ESC:ALA.

NOTES

¹ *Aurélia Steiner (Vancouver)* figure dans l'œuvre de Duras comme film et comme texte. Il y a trois textes intitulés *Aurélia Steiner* (où la mention des villes n'apparaît qu'à la fin) et deux films homonymes : le premier, *Aurélia Steiner (Melbourne)*, le deuxième, *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979). La trilogie a été publiée en 1979 au Mercure de France dans le livre *Le Navire Night* (...). Seul le dernier texte – couramment intitulé *Aurélia Steiner (Paris)* – n'est pas devenu un film.

² Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, dans le texte "Sur la réécriture", explore le rapport entre les textes *Aurélia Steiner* et les films éponymes. En réfléchissant sur la "destruction" littéraire et filmique chez les "Aurélias", elle écrit:

Le principe de destruction règle, on le sait, l'écriture de Marguerite Duras, et j'ai montré (...) comment le recours cinématographique lui permettait de démanteler un texte en le doublant d'un autre texte, qui le réfléchirait en le masquant. Dans le cas des *Aurélia Steiner*, c'est là leur singularité, la destruction filmique opère par une exacte répétition textuelle: la simultanéité de l'édition et de la réalisation rend même problématique l'autonomie des textes que le livre publie pourtant sans référence aux films: écrits peut-être pour le cinéma, ils ignorent une filiation que par ailleurs les deux films, en répétant deux des textes, affichent avec une évidence qui rend suspecte l'antériorité et en tout cas la finalité littéraire. Loin d'impliquer une translation, la coexistence de la version cinématographique et de la version livresque propose donc un cas unique d'œuvre à l'état double, où c'est un même geste qui à la fois écrit et récrit le texte, le verse au crédit de la littérature et le délivre par le cinéma. (...) La réécriture de Duras se déploie donc suivant deux dimensions combinées: horizontale, par les variations que développent successivement les trois textes autour d'un canevas commun (la lettre d'une Aurélia à un destinataire changeant); et verticale par l'enveloppement – 'le désenveloppement' dirait Blanchot – que la version filmique vient par deux fois faire subir à la version livresque, dont elle répète intégralement le texte en détruisant son

intégrité littéraire : non pas le même suivi de l'autre, mais le même qui s'avère autre sans quitter l'identique. (Ropars-Wuilleumier 1990: 172-3)

Il ne s'agit plus de la *destruction du texte par le cinéma*, comme c'était le cas dans le rapport entre *Le Vice-Consul* (1966) et *India Song* (1975), par exemple. Dans *Aurélia Steiner (Vancouver)*, le mouvement de destruction du texte et celui du film sont dans un rapport intrinsèque et de réciprocité, l'un contenant déjà le geste de l'autre.

³ Associer l'image au discours ou au son et à l'écrit, c'est rendre compte du pouvoir que possède toute image d'unifier des éléments qui n'appartiennent pas nécessairement au champ visuel. Toute évocation produite par un son, un texte lu ou une inscription s'achève, c'est-à-dire se réalise, dans une image.

⁴ Selon Ropars-Wuilleumier:

[E]ntre la réécriture littéraire, qui traverse les trois *Aurélia Steiner*, et la réécriture filmique, qui vient en doubler deux, une profonde divergence apparaît: de l'*Aurélia*-Melbourne à celle de Vancouver et de Paris, c'est la règle de la variante qui domine, autorisant les inflexions de lieux et de personnes qui changent à chaque fois la destination d'une lettre ; des deux textes de Melbourne ou de Vancouver aux films qui les reprennent, pas de variante mais un doublet, qui ôte à chacun des textes son identité d'origine. (Ropars-Wuilleumier 1990: 173)

Il faut ainsi souligner que l'indiscernabilité des noms, lieux et temps fonctionnent aussi doublement: non seulement *dans* le film, mais aussi *entre* les textes et les films.

⁵ Souligné par nous.

⁶ Georges Didi-Huberman réfléchit attentivement sur quatre photographies prises à l'intérieur d'Auschwitz par le *Sonderkommando* en été 1944 (Cf. Didi-Huberman 2003: 24-27).

⁷ Cet espace est créé aussi bien par la parole que par l'image, il ne s'agit donc pas de l'imagination mais de la *substance imageante* ou de l'*imaginaire du texte* :

Dans la mention de la figure, c'est le mensonge de la figuration qui s'écrit ; l'omniprésence de l'image est un trompe-l'œil, qui capte le regard mais pour lui découvrir l'absence dans la vision; filmique ou textuelle, l'image-Duras rend opaques les choses et ne laisse affleurer – tels l'ombre et la lumière, le mouvement et l'évanouissement – que la substance imageante : pur imaginaire, par où l'objet présent se retire à la présence, sans place pour l'imagination, qui comble les vides avec du vent. (Ropars-Wuilleumier 1990: 175-6)

L'idée d'imaginaire chez Didi-Huberman, explicitée plus haut, est assez différente de celle que propose Ropars-Wuilleumier, car ils pensent sur des objets très différents, mais elle ne s'y oppose pas complètement:

Imaginer malgré tout, ce qui exige de nous une difficile éthique de l'image : ni l'invisible par excellence (paresse de l'esthète), ni l'icône de l'horreur (paresse du croyant), ni le simple document (paresse du savant). Une simple image : inadéquate mais nécessaire, inexacte mais vraie. Vraie d'une paradoxale vérité, bien sûr. (Didi-Huberman 2003: 56)

⁸ L'anonymat signé Aurélia Steiner n'est pas loin de l'idée d'anonymat développée par Maurice Blanchot:

L'anonymat après le nom n'est pas l'anonymat sans nom. L'anonymat ne consiste pas à récuser le nom en s'en retirant. L'anonymat pose le nom, le laisse vide, comme si le nom n'était là que pour se laisser traverser parce que le nom ne nomme pas, la non-unité et la non-présence du sans nom. (...) Suffirait-il cependant de dire que (il), sans avoir par lui-même valeur ou sens, permettrait à tout ce qui s'inscrit en lui de s'affirmer dans une détermination toujours différente ? Ou encore, de lui attribuer la fonction d'un 'analogon', un mode d'absence où viendrait se prendre toute image, le vide d'un symbole, toujours prêt à se remplir de divers sens possibles et toujours en défaut ? (...) L'anonymat est porté par (il) qui dit toujours le nom par avance oublié. (Blanchot 1973: 52-3)