

Document Citation

Title	Aurelia Steiner (Marguerite Duras)
Author(s)	Nathalie Heinich
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	article
Language	French
Pagination	45-47
No. of Pages	3
Subjects	
Film Subjects	Aurelia Steiner (Melbourne), Duras, Marguerite, 1979

LAURELIA STEINER (MARGUERITE DURAS)

« Il faut une âme bien troublée pour se tromper vraiment aux mirages de la rivière. »

(Bachelard, *L'eau et les rêves* ».
José Corti 1942, p. 29).

Si le nom-Duras a pris valeur d'emblème, faisant office de pôle ou plutôt de milieu du monde, ligne de partage des eaux entre deux univers du cinéma (et non pas tant le cinéma durassien ou non-durassien que le cinéma de ceux qui admettent ou n'admettent pas Duras dans leur univers cinématographique), cette fonction paradigmatique, que peu d'auteurs assument (Godard en son temps, Straub encore), apparaît d'autant plus efficace que le-cinéma-de-Duras est perçu comme faisant système : une sorte de bloc monolithique arrêté à un nom, dont toute l'évolution consisterait à se rejouer, de film en film, avec des raffinements peut-être dans l'innovation ou (selon la rive où l'on se tient) la provocation – mais toujours comme un monde clos, égal à lui-même (et d'autant plus terrorisant).

Pourtant la projection simultanée, à l'Action-République, de *Détruire dit-elle* (1969) et de quatre récents courts métrages (*Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurelia Steiner*, *Melbourne* et *Aurelia Steiner*, *Vancouver*), illustre bien l'hétérogénéité – ou, plus exactement, la bi-polarité – de son travail. Si en effet leur point commun, à dix ans d'intervalle, réside dans leur entêtement à conter une histoire tout en déconstruisant les réflexes narratifs, le résultat présente des différences qui ne tiennent pas seulement à une question de degré : d'un côté, une dé-naturalisation résolue des personnages qui ne consistent plus, à la limite, que dans des corps, des postures, des mouvements dans l'espace (c'est le versant du théâtre, de la mise en scène, une sorte de huis-clos sartrien où la métaphysique se réduirait à une simple physique des mouvements corporels, vocaux et spirituels : on en trouverait plus d'une trace dans ses films antérieurs, mais aussi postérieurs comme *Vera Baxter* ou *Des journées entières dans les arbres* – le plus naturaliste et, à mon sens, le plus intéressant de cette série). De l'autre côté, une quasi-disparition des personnages sous l'envahissement de la voix-off et du même coup un frottement proprement cinématographique du son avec l'image, un travail d'équilibre entre leur superposition et leur disjonction, entre la prise de pouvoir du texte et la résistance, la rémanence de l'image : de *India Song* (à la charnière de l'une et de l'autre voie et aussi, est-ce un hasard, à la charnière de deux périodes, celle de la marginalité confi-

entielle d'un écrivain-metteur en scène, celle de la marginalité reconnue d'un cinéaste à part entière) à *Son nom de Venise* – avec des compromis, moins heureux à mon goût : *Le Camion*, *Le Navire-night* où les acteurs, réduits à leur être-là, à la démonstration de leur superfluité, ne se résolvent pas à sortir définitivement du champ pour laisser l'histoire se fondre dans une voix et l'image vivre de sa vie propre, libérée de l'obligation narrative.

C'est cette dernière étape que franchissent les courts métrages mais avec, là encore, un inégal bonheur, comme si le léger tremblement d'un équilibre enfin atteint ne pouvait qu'entraîner la chute vers l'une ou l'autre rive – l'oubli ou le retour (comme on dit du refoulé) du sens ou, plus concrètement, le versant du théâtre (l'exaspération des corps et des mots en évolution sur une scène) et le versant du cinéma (la fascination pour le flot de paroles, le flot d'images). D'abord il y a *Césarée* (11 mn) : une histoire d'amour et d'antiquité, des images de statues d'une beauté pompière mais satisfaisante, comme un documentaire soigné dont on aurait changé le texte. Avec *Les Mains négatives* (16 mn), la disjonction de l'image et du son s'accroît jusqu'à la rupture – rupture d'autant plus prononcée que, sur une histoire de préhistoire, l'image atteint un point dans la captation du regard qui laisse peu de champ à l'écoute : c'est qu'il s'agit d'un travelling pris de l'avant d'une voiture (je n'en connais pas d'exemple aussi fascinant que la séquence nocturne du taxi dans *Les Rendez-vous d'Anna* de Chantal Akerman, qui ajoute à l'étrangeté de l'aube se levant peu à peu sur Paris la reconnaissance émue d'un trajet familial, et pourtant traversé d'inquiétantes ellipses – de Bastille à la République, la place de la Concorde. (1).

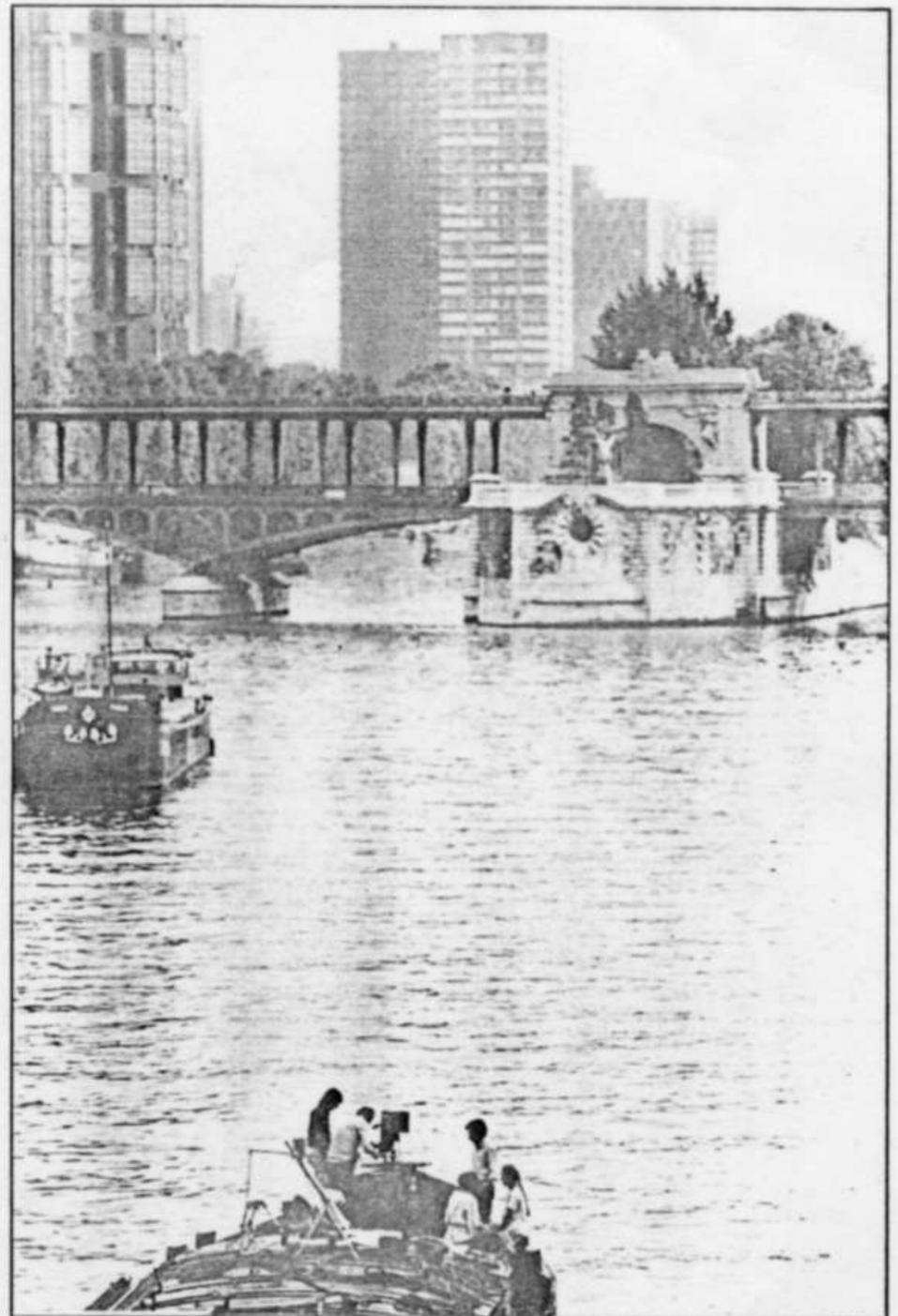
Avec *Aurelia Steiner - Melbourne* (30 mn), la distorsion image/son est moins radicale, moins naïve, de subtiles correspondances prennent la liberté de se tisser entre la re-traversée de Paris en péniche et la formidable puissance d'évocation de cette lettre écrite par un nom (Aurelia Steiner) à un destinataire anonyme (et sans doute inventé) en qui se déverse un absolu besoin d'aimer, un absolu désir d'écrire. Pourtant l'image, là encore, aurait tout lieu de s'autonomiser par la captation du regard, d'autant plus réussie qu'avec cette descente du fleuve s'ajoute au glissement du regard sur des lieux familiers la fascination de l'eau qui clapote : *flot des images dont on sait, avec Bachelard, à quelle haute expression il peut porter le bonheur d'une écriture : « L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents. » « L'Eau et les rêves », p. 250). L'écriture, et avant elle la parole : « Cette imagination sait bien que la rivière est une parole sans ponctuation » (p. 253). Si donc ce premier *Aurelia Steiner* nous amène au plus près de la vérité du texte, du travail de Duras, c'est bien que « *organiquement le langage humain a une liquidité, un débit dans l'ensemble, une eau dans les consonnes (...) cette liquidité donne une excitation psychique spéciale, une excitation qui déjà appelle les images de l'eau* » (p. 22). Mais c'est aussi que « *des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle l'élément berçant. C'est un trait de plus de son caractère féminin : elle berce comme une mère (...) L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère.* » (p. 178).*

Rien d'étonnant dès lors à ce que le premier *Aurelia Steiner* atteigne à un tel pouvoir d'envoûtement, de sidération (qui rétrospectivement rend un peu dérisoire la mélodie au violon des deux premiers films). Manque, ici, une admirable phrase (le texte des films doit paraître sous peu) qui dit l'impatience du fleuve à se perdre dans la mer. La mer, c'est le second *Aurelia Steiner* (40 mn), où le mouvement des vagues en plans fixes constitue l'exact contrepoint du travelling sur les eaux clapot-

tantes, mais dans une sorte de rétention ascétique : pas de musique, le noir et blanc, des plans secs de rivages, de rochers, de ciels et d'intérieur, et comme un refus de la fascination marqué par un brusque retour au sens, à l'histoire – rappel à l'ordre du politique sous sa forme la plus codée : la judaïté, le camp de concentration. Rappel un peu volontariste, où l'histoire de la femme morte en couches dans le camp, sous les yeux du père agonisant au bout d'une corde, apparaît paradoxalement moins cruelle et moins bouleversante que la soudaine mort du chat dans le premier *Aurelia Steiner*, énoncée de la même voix tranquille que les « je vous aime » sans destinataire (le chat qui miaule, qui miaule et puis qui meurt de froid et de faim tandis qu'Aurelia Steiner poursuit imperturbablement sa lettre d'amour) : parce que c'est moins la violence de l'histoire qui se joue là, que la violence de l'irruption du sens (et aussi la violence exercée l'un sur l'autre par le réel et par l'écriture).

Il convient donc de résister à la sommation : adhésion absolue ou refus radical. De même qu'il y a dans l'œuvre de Duras des étapes plus ou moins attachantes, des paris plus risqués que d'autres, de même il y a dans ces courts métrages des moments plus réussis : tous ne parviennent pas également à cette libération (jusque dans la durée, dégagée de toute contrainte) d'un pur désir de texte pour le texte, de l'image pour l'image, que le premier *Aurelia Steiner* accomplit souverainement : une narration entièrement prise en charge par la voix off, l'absence de tout corps à l'image, mais encore un point d'équilibre entre

Tournage de *Aurelia Steiner - Melbourne* de Marguerite Duras



l'autonomie et la correspondance de l'une et de l'autre, donnent comme la vérité rétrospective d'un travail dont on sent là l'accomplissement. Ce qui, en effet, y apparaît avec plus d'évidence que jamais, c'est l'absolue antériorité du son sur l'image (de même qu'il n'a pas besoin d'elle pour exister, de même l'amour n'a pas besoin d'un autre pour se manifester). Par où il faut entendre, bien sûr, une *écriture* – et en particulier ce qui, dans l'écriture, est priorité à la voix, à la substance sonore (le bercement, la psalmodie, la musicalité de la répétition et du silence) plutôt qu'au sens, à la narration : chez Duras, le comprendre se réduit, à la limite, à l'entendre (ce qu'on traduirait, dans l'ordre des mythologies modernes, par la primauté du signifiant sur le signifié). D'où la fascination du nom propre, ultime vocation du mot en ce qu'il vaut bien moins par le peu qu'il signifie (ici la féminité, la judaïté) que par la substance sonore et presque tactile, labiale, qu'il exprime : prononcez Nathalie Granger, prononcez son nom de Venise (dans *Calcutta désert*), prononcez Lol. V. Stein, Lol. V. Stein, et Aurelia Steiner, Aurelia Steiner, vous tomberez amoureux du nom, comme le marin qui, fasciné (l'histoire d'Ulysse et des sirènes) passe la nuit dans ses replis sonores et succombe, ne remonte pas sur son bateau au matin.

C'est qu'en effet la force du Duras-cinéaste est d'être, avant tout, écrivain, nantie d'une écriture qu'il n'y a pas lieu d'analyser ici mais dont on peut déjà avancer qu'elle se plaît d'abord dans la configuration musicale d'un texte, dans le plaisir immédiat, narcissique de son énonciation. D'où vient l'usage de la voix-off qui, porteuse de narration, libère l'image de la charge du sens, fait d'elle un pur contexte visuel. D'où vient aussi, que cette antériorité du texte ne marque pas le simple renversement de la domination habituelle de l'image sur le son, mais que c'est plutôt l'idée même de domination qui s'en trouverait annulée, dans le contre-point d'un régime sonore et d'un régime visuel juxtaposés en toute liberté : au point d'aboutissement de ce travail, il faudrait dire, pour paraphraser Cézanne, que quand le texte est à sa richesse, l'image est à sa plénitude.

Ceci, bien sûr, dans les exceptionnels instants d'équilibre où le sens ne vient pas se noyer dans la pure sidération, où l'image ne perd pas son pouvoir dans la captation de l'écoute : deux extrémités proprement scandaleuses, l'une en ce qu'elle déjoue tout ce qu'on attend de l'image (et donc du cinéma), l'autre en ce qu'elle déçoit la plus légitime attente, celle du sens : c'est là sans doute, dans ce renoncement forcé aux règles élémentaires de la signification, ce scandale d'une image qui ne raconte rien et d'une narration qui à la limite s'épuise dans une voix, qu'il faut voir la raison d'une exaspération largement partagée (comparable d'ailleurs, bien qu'avec des moyens différents, à celle que peut provoquer le théâtre de Bob Wilson). Une exaspération avec laquelle, même si elle fait parfois sourire, on a d'autant moins le droit de se sentir quitte qu'elle ne peut qu'aller de pair (dans le meilleur des cas) avec la fascination : on ne se laisse pas impunément mener en bateau.

Fascination et exaspération : entre les deux, le cinéma de Duras partage les eaux – le texte et l'image, mais aussi la tentation du théâtre (la pose et la pause, le déplacement des corps et l'agencement des mots) et la tentation du cinéma (l'ouïe et le regard, la perte et l'irruption du sens, la diffusion et la fusion). Contradiction avec laquelle il ne faut pas se priver de compter, car elle seule garantit que l'aboutissement ne se fige pas sans espoir de retour, qu'on soit toujours en droit d'attendre l'éphémère partage d'un tel bonheur de l'expression. On ne se baigne jamais deux fois, c'est bien connu, dans la même eau durassienne.

Nathalie Heinich

alors le centre visuel, tout le reste n'étant plus que décor en mouvement. Mais on trouve également de véritables travellings où la voiture ne sert plus de décor, mais de moteur, sans qu'on en voie les occupants ni même, à la limite, l'intérieur (à mi-chemin entre les deux, le travelling de *Leçons d'Histoire* : dehors-dedans, recul et adhésion). Travelling avant : les deux exemples sus-dits. Travelling latéral : dans *News from Home* de Chantal Akerman encore. Travelling arrière : le sublime avant-dernier plan de *La Gueule ouverte* de Pialat. Là le travelling est rendu à sa perfection, en ce qu'il porte au plus haut point la sensation à la fois terrifiante et divine d'être emporté par un mouvement irrépressible qu'on ne contrôle pas, un mouvement qui vous aspire ou plutôt qui aspire l'image dans l'écran avec d'autant plus de puissance que l'écran, lui, n'a ni mobilité ni profondeur. C'est la combinaison de l'immobilité totale et du mouvement absolu (le contraire, on le sait, du zoom, un artifice de l'œil qui ne donne que l'impression, pas la sensation du mouvement), par laquelle il me semble goûter, parfois, un peu de l'idée du zen.

AURELIA STEINER (1). CÉSARÉE (1978) 11 mm couleur. 2. LES MAINS NÉGATIVES (1979) 16 mn couleur. 3. AURELIA STEINER-MELBOURNE (1979) 30 mn couleur. 4. AURELIA STEINER-VANCOUVER (1979) 40 mn noir et blanc. France. Réalisation et textes : Marguerite Duras. Production : 1 et 2. Les films du Losange. 3. Paris Audio-visuel. 4. Les films du Losange, Paulo Branco et Dédale films. Directeur de la photo : Pierre Lhomme. Montage : Geneviève Dufour.

1. Le filmage de l'intérieur d'une voiture constitue, on le sait, un moyen classique de mettre en scène des personnages qui occupent