

CORINNE RONDEAU **CHANTAL**
AKERMAN PASSER LA NUIT

*« Non, non, certainement pas ...
Je ne crois pas qu'il faille chercher dans
l'autobiographie, ça enferme », comme
une façon de dire : regardez peut-être ail-
leurs.*

Éditions de l'éclat / éclats

« éclats »

Quand il s'agit d'écrire sur Chantal Akerman, disparue le 5 octobre 2015, il faut se garder de s'en tenir à « exil, juive, nomade, autobiographie, enfermement, suicide », dit Corinne Rondeau, qui n'a pas hésité à se risquer au chemin de l'artiste, un chemin de visages, de paysages, de voyages. De *Saute ma ville* (1968) à *No Home movie* (2015), de films en installations, d'écrits en entretiens, son livre suit une des œuvres les plus singulières des dernières décennies, une traversée ininterrompue du jour à la nuit et de jour en jour, jusqu'à l'invention de sa propre nuit, celle « où l'on verra dans le noir ».

Corinne Rondeau est Maître de conférences en Esthétique et Sciences de l'art. Elle fait entendre sa voix depuis quelques années sur France Culture. Dans la même collection, elle a publié *Qui a peur de Susan Sontag ?* (2014), inaugurant une série de portraits de femme.

« éclats »

Ceci est un Lyber

(<http://www.lyber-eclat.net/lyber/lybertxt/html>)

déposé sur le site des éditions de l'éclat alors que la population
est confinée chez elle.

le livre est vendu 9€

et est disponible dans « les meilleures librairies »
selon la formule consacrée

DU MÊME AUTEUR

Qui a peur de Susan Sontag?
Éditions de l'éclat, 2014

David Claerbout, L'œil infini,
Collection « Noème 12 »,
Éditions Nicolas Chaudun, 2013

Lucinda Childs, Temps / Danse,
Collection « Parcours d'artiste »,
Centre National de la Danse, 2013

corinne rondeau
chantal akerman
passer la nuit

l'éclat/éclats

© Éditions de l'éclat, Paris, 2017.

www.lyber-eclat.net

pour Claire Atherton

I. encore

C'est avec une question apparemment incongrue que Roland Barthes ouvre son article « Écrire la lecture » : « Ne vous est-il pas arrivé de *lire en levant la tête*?¹ » Lire en levant la tête, ce n'est pas errer dans un espace et un temps imaginaires ouvert par le texte, c'est s'affranchir du privilège d'autorité de l'auteur et du « bon » sens de l'œuvre, c'est écrire, à rebours de « *ce que l'auteur a voulu dire* », « *ce que le lecteur entend* ». Dans sa distraction, les flottements, les effondrements, les interruptions et les relances de sa sensibilité, il en « saurait » donc plus que l'auteur ? Nullement, mais écrire la lecture est « un travail à l'appel des signes » qui congédie l'idée de savoir, qu'il soit objectif ou subjectif. Mieux qu'une lutte entre ce qui se tient devant soi et un « supplément de sens, dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte », un vrai dialogue et une aventure incertaine.

Mais pour « *entendre* », encore faut-il avoir

1. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 33-36.

de l'oreille, ce qui engage à une folle association, car « le texte seul ça n'existe pas ». On ne peut pas lire sans lever la tête, et on ne peut pas lever la tête sans se disperser par et avec l'œuvre, sans s'abandonner à « la force explosive du texte, son énergie digressive ». Toute œuvre, quelles que soient sa forme et sa matière, soulève ainsi « d'autres idées, d'autres images, d'autres significations ». Son sens n'est pas intrinsèque, il est librement agencé, au moins tant qu'il y aura des lecteurs.

Être lecteur ou spectateur c'est être indocile aux explications répétées, ne pas se résoudre à avoir simplement des yeux et des oreilles, à baisser ou lever le regard, à percevoir où se croisent écoute et regard. C'est se rendre libre aux dérèglements, à la folie, aux puissances de vie. Lire, alors, c'est profaner, fourrager, s'arracher au texte quitte à le trahir, lui désobéir pour rejoindre et prolonger le mouvement de son écriture, lui donner souffle. Être un profanateur, c'est refuser de se soumettre à l'assentiment, traduire pour soi, multiplier dans l'œuvre marges et chemins. Car le profanateur est toujours préférable au fossoyeur : mieux vaut affoler le présent que faire cérémonie du souvenir, simplement parce que le présent est affolant.

Cet essai s'est écrit avec le souci principal de ne pas rabattre des explications sur l'œuvre de Chantal Akerman, qui travaille à ce qui manque à travers les mots de « rien », « blanc », ou encore « trou ». Il s'agissait au contraire de dégager des lignes de fuite, des suspens, des boucles, des allers et des retours, sans rien fermer des images ni du sens qui les emportent, et donc souvent « en levant la tête ». La première et la plus dangereuse de ces explications aurait été de chercher une improbable exhaustivité alors que c'est la non-exhaustivité qui s'impose pour rendre une ligne aussi claire qui fuit vers la nuit, parce que c'est finalement ce que j'ai vu dans l'œuvre d'Akerman : une nuit qui tombe peu à peu, s'abandonne à sa puissance irrésistible, lâche par flots, remous, gouttelettes, reflets à la dérive, la matière vivante d'une brillance noire à même la surface. La nuit n'annonce pour autant ni fin ni négativité, c'est la figure d'autre chose, une destination, et cela dès le premier film, *Saute ma ville*, avec son explosion finale sur fond d'écran noir. Une femme passée dans la nuit, une nuit inventée par une cinéaste.

Si la création est dépassement à même une limite, la limite est toujours plus simple à saisir que le dépassement, elle est si visible que les

signifiants viennent s'y écraser comme des fruits trop mûrs qu'on n'a pas même eu l'effort de cueillir, qu'on n'a même jamais désirés. Alors que le dépassement il faut le suivre au fil de l'image sans jamais le réduire à ce qui est vu, il faut y croire sans rien tenir. Ainsi en va-t-il de la mort, si insistante dans les films d'Akerman. Inventer cette relation comme la grandeur d'un appel trop peu entendu malgré ou à cause des ressassements d'une femme qui a souvent parlé de ses explosions, de ses implosions, de ses cris, d'une mémoire impossible à oublier et de vieilles histoires qui ne suffiront jamais à combler les blancs. Sous couvert de quotidien, cela n'empêche pas son cinéma d'être un appel au danger qui ne cesse de revenir dans la perte et l'angoisse, comme un retour à l'origine ou le retour d'une histoire toujours prête à frapper les hommes, fût-ce sous forme comique : « Derrière chaque fenêtre, chaque porte, il y a des hommes et des femmes qui crient "ah oui encore"². » Cet appel, qui est l'appel de la mort, n'est rien que le moment où se reforme l'unité de l'être perdu. *Le temps retrouvé* n'est-il pas, même inachevé, l'étape ultime de *La Recherche du temps perdu*? Alors pourquoi conti-

2. *Demain on déménage* (2004).

nuer à se dérober à l'œuvre d'Akerman, se dérober à cette nuit et son appel au danger, à la beauté ?

Il faut au contraire se résoudre à la suivre dans toutes ses formes tout en sachant qu'on n'en sortira pas, faire et refaire le tour de ses ressassements lestés du gros mot d'« autobiographie ». Combien de fois, pourtant, a-t-elle répété dès les années 1970, depuis *Les Rendez-vous d'Anna*, qu'il ne s'agissait pas de sa vie, même s'il s'agit d'une cinéaste, d'une célibataire, d'une juive, d'une déracinée dans l'Europe d'après-guerre, du rapport trouble d'une mère et d'une fille, d'une histoire d'amour et de mémoire : « C'est à partir d'éléments que je connais mais aucune des situations dans ce film n'est vécue, mis à part que je voyage³ », comme une façon de dire : je suis en mouvement. Plus tard encore, « Non, non, certainement pas... Je ne crois pas qu'il faille chercher dans l'autobiographie, ça enferme⁴ », comme une façon de dire : regardez peut-être ailleurs.

3. Propos recueillis par Caroline Champetier, *Cahiers du cinéma*, mai 1978, n° 288, p. 53.

4. Propos recueillis par Nicole Brenez, in *Chantal Akerman, Monographie, Bande(s) à part*, sous la direction de Dominique Bax et Cyril Béghin, Bobigny, Ciné-festivals : Magic cinéma, t. 25, 2014, p. 57.

Il faudra donc se résoudre à suivre même ses ressassements : « Arrête de ressasser disait mon père et ne recommence pas avec ces vieilles histoires, et ma mère tout simplement se taisait, il n'y a rien à ressasser disait mon père, il n'y a rien à dire, disait ma mère. Et c'est à ce rien que je travaille⁵. » Que nous disent-ils d'autre qu'un mouvement ? Un mouvement d'antériorité sur le passé qui aiguisé le retour, retaille l'interruption pour donner forme au « rien ». Mais ce rien est aussi du mouvement comme Beckett dit « rien n'empêche rien⁶ ». Rien qui signale qu'à l'obstacle est trouvé le chemin, au silence la parole. Qu'y a-t-il entre le ressassé et le rien ? L'absence. C'est ce que manifeste la phrase d'Akerman, l'y suspens *in absentia*. Et c'est à ce rien qu'elle travaille, un rien *donné une fois pour toutes*, même ressassé, parce que ressassé. Et si l'absence est l'obstacle, la ruse est d'en faire un lien avec de vieilles histoires qui existaient avant soi. On peut toujours abattre un arbre, on ne le sépare pas de ses nœuds. On peut trancher dans les nœuds, rien

5. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », in *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Georges Pompidou & Cahiers du cinéma, 2004, p. 12-13.

6. Samuel Beckett, *Nouvelles 18 et textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 205.

ne dit qu'on les dénouera. Travailler au rien une fois pour toutes à chaque fois, c'est le travail de l'irréversible qui est le cœur de tout événement, toujours passé sans l'avoir vu, la rencontre dans notre dos, et combien de plans et travellings qui le montre ce dos tout au long de la filmographie. Cœur de l'événement ressassé comme une marque incompréhensible disséminée en bouquet de motifs : bruit de talons et couloirs, voix et lettres d'amour, fenêtres et orages, danses et chansons, vent dans les arbres et arbres, jours et nuits, la nuit.

Quoi qu'on en a dit, ce n'est pas l'autobiographie qui revient malgré les ressassements, ce sont les mille ruses d'un cinéma en plan fixe, en travelling, jusqu'à l'usage de panoramique qui est le cercle par lequel disparaît, pour réapparaître jamais à l'identique, ce qu'on a vu précédemment et dont chaque tour est la variation d'une nouvelle intrigue sans qu'on puisse dire où ça commence et où ça finit. Si l'on ne sait pas où ça commence ni où ça finit, le mouvement est-il fait pour avancer ou pour refaire les chemins du lien perdu, irrémédiablement, indéfiniment ?

L'événement ne se donne pas deux fois, mais il suffit qu'il ait lieu pour résonner en d'infinies

affinités, en multitude, en cascade, en écho. Le rien n'est pas rien. Il est entre deux pas, toujours relégué et relancé, toujours repoussé et recommencé. Il est un entre-temps et ouvre un espace propre. Ressasser est comme rythmer, rythmer est comme marcher, marcher est comme s'approcher de régions lointaines qui reviennent, de régions aux lumières obscurément reprises. Rythmer l'existence c'est peut-être tout l'enjeu d'une œuvre bâtie sur un événement qui a coupé le temps en deux, comme le battement du jour et de la nuit, comme une ligne d'horizon sur laquelle tombent les brumes, ou qui se déchire d'un mouvement de caméra. Quand on n'a pas vu l'événement en arrière du temps vécu, reste plus que jamais à faire sa trace au présent. Entre le premier pas et le dernier, il y a un certain chemin, un battement entre deux pas où se forme chaque film l'un après l'autre. Un coup de talon suffit à relancer de son antériorité la marche sur le devant, sans que son bruit s'éloigne davantage du tout premier plus que du précédent. Le marcheur sait que seul compte de battre le chemin, de s'éprouver dans son propre mouvement et d'écrire une histoire, n'importe laquelle, dans l'entre-temps de quelques pas. Inutile de compter ni même de mesurer les dis-

tances. Il s'astreint à un pas puis un autre, qui reviennent diachroniquement de leur symétrie inversée. Un marcheur ça ressasse en formant alternativement deux parallèles au bout des pieds, ça fait vibrer l'espace, ça embrasse l'ombre du talon à la pointe, jamais aussi loin, jamais aussi près que là où il se trouve. Ressasser c'est battre le rappel à chaque pas, c'est alors que tout est de la mémoire et, de coups en échos, le rappel rend sensible son appel.

Écrire sur l'œuvre de Chantal Akerman relève de la même obstination : s'abandonner au chemin et à l'appel, renoncer à l'image toute faite d'une artiste trop souvent réduite à l'ombre malheureuse d'un destin. Ce livre s'est écrit avec la liberté et l'exigence puisées à son œuvre. J'ai vu quelque chose d'indéfinissable dans la beauté de certaines images, d'étrange dans la durée des plans qui finissent par faire tomber en soi quelque chose qui appartient d'abord au marcheur de l'œuvre. Écrire aussi contre l'injustice des explications toutes faites sur ce qui n'a pas de réponse. Après son suicide, et aujourd'hui encore, il se répète volontiers que la mort d'Akerman s'expliquerait par la disparition de sa mère quelques mois plus

tôt. Encore une explication, et plus que tout autre, celle-ci a de quoi provoquer la colère. Outre que personne ne peut savoir, ne saura jamais, qui peut se contenter d'une si pâle raison sinon à vouloir passer à autre chose sans entendre l'appel, sans voir le mouvement encore là dans les films qu'elle laisse ? L'explication triste et psychologisante de la disparition de Chantal Akerman est le revers oublié de sa beauté, de l'épreuve de ce qui est possible, du scandale éternel de la mort, de sa ruse à faire un autre possible, à trouver sa nuit en dépit des jours. Là où l'absence est une plénitude de matières sensibles, sa vie même.

Par respect pour la vie, nous ne pouvons que respecter la mort. Dire juste cela car une vie a fait œuvre. L'œuvre d'Akerman s'est ouverte sur la mort avec son premier film, *Saute ma ville*, histoire d'un suicide et d'une fille qui entre en cinéma entre deux écrans noirs. Un corps entre deux temps ouvre et ferme au noir une vie de création. Comment ne pas regarder cette vie-là, dont le mouvement fondamental est le pouvoir premier et ultime d'inventer une relation à la mort qui donne toute sa place à la beauté de la vie ?

2. où

Burlesque, tragique, comédie, comédie musicale, documentaire, adaptation littéraire, l'œuvre de Chantal Akerman signe un désir de continuer à faire, faire en dépit de tout, malgré l'argent des productions qui se fait rare. Œuvre polymorphe dans la mesure où elle n'a pas cessé de se renouveler bien au-delà des ressassements. Il faut suivre le mouvement, sans quoi l'hétérogénéité de ses formes finit par l'éluider, péché premier de la réception fragmentée de ses films par un public qui a du mal à les regarder et les saisir dans leur ensemble, les morcelant en autant de « goûts » ou « d'époques ». Il y a les puristes de *Saute ma ville*. La mode ayant remis sur le devant de la scène le nouvel académisme des années 1970, comme un symptôme de notre actualité, il y a ceux qui préfèrent la période dite formaliste et minimaliste de ces années-là, d'*Hotel Monterey* à *Jeanne Dielman, II quai du commerce*, 1080 *Bruxelles*. Il y a ceux, souvent les mêmes, qui ne comprennent pas les adaptations littéraires, car si *La Captive*, adapté de *La*

Prisonnière de Marcel Proust, peut trouver justification dans les écrits d'Akerman, son rapport à la mémoire, son attachement indéfectible à l'écrivain, que dire de *La Folie Almayer* de Joseph Conrad? Rien que n'explique Gertrude Stein: « Personne n'est en avance sur son temps, simplement quand on crée son temps on le crée d'une certaine manière que les contemporains, qui eux aussi créent leur temps, refusent d'accepter⁷. » Il n'en faut pas plus pour produire méprises et malentendus. Il y a tous ceux qui ont refusé et refusent encore *Un Divan à New York*, le seul film où finalement l'histoire finit bien comme au cinéma, mais ça ne leur a pas suffi, car ils n'y retrouvent pas la Chantal Akerman qui refusait obstinément les festivals à étiquette. Il y a aussi celles et ceux de *Je, Tu, Il, Elle* pour sa scène finale crue et survoltée entre deux filles au lit. Enfin il y a tous ceux qui ne ressentent rien, pas très différents de ceux qui ont éprouvé de l'empathie pour son dernier film, *No Home Movie*, alors qu'il suffit de regarder son premier plan, se laisser envahir par sa puissance insoutenable pour voir l'arbre et sentir l'effroi du vent, puis au fil des images tellement d'autres

7. Gertrude Stein, *Lectures 7 en Amérique*, Paris, Christian Bourgois, collection « Titres », 1978, p. 40.

films : la distance entre le voyage et le *home*, le proche et le lointain, la chambre et le désert. C'est ainsi avec elle, on s'approche en s'éloignant, on ne l'approche qu'en s'éloignant. Voir enfin, dans le mouvement de la durée de *No Home Movie*, ce qui, depuis sa trilogie dite « documentaire » – *D'Est, Sud, De l'Autre Côté* –, était là sous diverses manières, puissamment affirmé dans les deux adaptations littéraires finales, mais déjà présents dès les premiers films : les oscillations de la lumière et de l'obscurité, leurs contrastes, leurs entremêlements jusqu'à la nuit, pareille à une vague infinie. Et malgré ce qu'on croit ce n'est pas la figure incontournable de la mère que j'ai vue revenir. Parce que j'appartiens à ma génération, comme dit Gertrude Stein, j'ai préféré m'attacher à des motifs ouverts : lettre, pomme, miroir, arbre, mer, désert... plutôt qu'à des signifiants clos : exil, juive, nomade, autobiographie, enfermement, suicide... J'ai cherché dans la composition ce qui fait visage, paysage, voyage. Motifs qui résonnent dans la mémoire portée au rouge par une robe et le bruit entêtant de talons de femme postsynchronisé cognant asphalte, trottoir, couloir. Car marcher ce n'est pas seulement éprouver le sol, c'est rattraper une chute à chaque

pas. Marcher c'est toucher le souvenir d'une femme en équilibre qui, entre ses pas, pose des questions. Jamais la même, passant et repassant de plan en plan, de film en film, marchant ici et là, de loin, de près. Il y a quelqu'un et il n'y a personne. Que reste-t-il d'une femme en habit rouge une fois passée, de cette femme une et toutes à la fois ? Ses apparitions et disparitions, répétées et variées, d'actrices en actrices, se disséminent et miroitent. Il n'y a personne et il y a un personnage.

Qui est-elle ? La réponse est immanente à la question : une femme marche. Sortie du cadre, la question reste suspendue : où va-t-elle ?

Où ? emporte un mouvement, femme hors cadre, comme à la fin des *Rendez-vous d'Anna*, sur le répondeur téléphonique, une voix appelle l'absente : « Anna, Dove sei ? Where are you ? » Anne est le second prénom de Chantal Akerman. Un mouvement infini, tendu vers, vivant jusqu'à l'extrême, entre les deux écrans noirs du premier film par lequel elle entre dans le cinéma, peut-être dans sa vie : « Si je n'avais pas fait *Saute ma ville*, qu'est-ce que je serais devenue⁸ ? »

8. Propos recueillis par Cyril Béghin le 29 juillet 2011, pour le livret du DVD *La Folie Almayer*, Shellac.

Et d'où vient-elle ? Pas simple, plus qu'une formalité administrative. « Je m'appelle Chantal Akerman, je suis née à Bruxelles », dernière phrase de *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, et elle croit bon d'ajouter « et ça c'est vrai... ça c'est vrai », avec un regard souriant et tendu vers l'objectif. Un dernier « ça c'est vrai » qui pourrait sonner pareil à « c'est pas vrai⁹ ».

Terriblement compliqué de savoir ce que signifie « chez soi », banale et névralgique formule de la mélancolie et d'une place que rien n'assure au sein de l'espace et du temps, encore moins au sein d'une communauté. « J'ai un appartement. C'est chez moi. C'est ce qu'on dit, chez moi. Mais je ne sens pas que j'ai un chez moi ni un ailleurs. Quelque part où se sentir chez soi ou ailleurs. Parfois je me dis je vais aller à l'hôtel, là ce sera un chez moi ailleurs, là je pourrai écrire¹⁰. » « Chez soi », lieu où l'on est à soi-même, perdu dans ses pensées, ou vraiment perdu, ne s'appartenant plus, dehors en étant dedans. Là aussi où se cherchent des vérités sans circonstances extérieures,

9. « Il y a une partie de moi qui dit vrai, une partie de moi qui ne sait pas, pas complètement en tout cas. » *Ma Mère rit*, Paris, Mercure de France, 2013, p. 96.

10. *Ibid.*, p. 14.

matériaux morts tombés dès que la porte se referme dans son dos. Lieu du temps perdu dans sa vérité même, mémoire pure sans logique, sans objet, sans matérialité et sans oubli, épuisée qu'elle est à ressasser. De là encore se lève toute l'inquiétude de continuer à vivre en soi, devenir une source où ce qui est de ce qui fut devient indistinct, moments de l'être détaché de l'expérience, de l'écriture, « chez moi ailleurs ». Et toujours le « chez soi » revient, parfois la paresse. Un lieu proche de l'insomnie où le temps passe sans début ni fin, à ne plus savoir l'heure qu'il est à trop dormir. Lieu où on lit, écrit le monde intérieur et extérieur, à cause des fenêtres qui rappellent que dedans et dehors s'échangent en un plan qui est aussi un seuil, où parfois on rêve d'un carreau à casser. Un lieu d'où nous venons, d'où nous repartons pour voyager, où tout change et demeure à la fois. Parfois on en sort pour faire du cinéma : « Pour faire du cinéma il faut se lever, levons-nous¹¹ ! », on s'habille et puis on rencontre des gens, on boit et mange. « Sortons, sortons », pour donner une matière concrète à ces images qu'on appelle des films. Un cinéma qui bat de la chambre au monde,

11. *Lettre d'un cinéaste* : Chantal Akerman (1984).

car rien n'est plus difficile que de savoir ce que c'est « être chez soi ». Forme double du « où », qui est peut-être aussi le sens du chemin dont les images, puis tous les mots qu'elle fait revenir de sa voix autour d'elles, emportent, au plus près et au plus loin, d'un battement. D'un chemin qui finalement rythme les pas, d'un « ou » qui se substitue au « où » : ou ici ou ailleurs, jusqu'à s'intervertir sans jamais trouver son « chez soi ailleurs », un là-bas impensable sur lequel s'épuise la pensée, une fuite du sens qui relance la question : « Alors où aller ? ¹² ». Question qui ne cesse en creux de relancer son propre double : Qu'est-ce que vivre ?

12. *Là-Bas* (2006). Alors que la guerre se rapproche en Pologne, le grand-père paternel pense aller vivre en Palestine. Quelqu'un leur déconseille : « Vous allez mourir. Mourir une fois de plus. Alors où aller ? »

3. histoires

Il faut savoir rompre avec le confort de l'énoncé : « C'est vrai. » Lors d'un débat au Centre Georges Pompidou en 2011, Chantal Akerman déclarait : « Le seul sujet de mes films, c'est ma mère. » La phrase a de quoi refermer le sens sur lui-même jusqu'à s'en satisfaire, façon de dire « n'allons pas voir ailleurs ». Justement il faut y aller, se mettre au travail et se concentrer sur les images en évitant le fétichisme d'une parole où « seul » résonne comme un centre. Mais avant de trahir une parole il faut la suivre dans son affirmation. On constate alors que si tous les films de Chantal Akerman ont sa mère pour sujet c'est de manière disséminée : personnage furtif dans *Toute une nuit* ; voix dans *Aujourd'hui dis-moi / Dis-moi* ; mots d'une correspondance avec sa fille dans *News from Home*. Elle apparaît encore, mais sous d'autres mères, dans *Jeanne Dielman*, *Les Rendez-vous d'Anna*, *Golden Eighties*, *Demain on déménage*, et jusque dans *Letters Home*, film de théâtre adapté de la correspondance de la

poétesse américaine Sylvia Plath avec sa mère¹³. Là où le sujet est plein-cadre, c'est avec *No Home Movie*: corps vieillissant et malade, dernière conversation et souvenirs dans la cuisine, dernier contour en contre-jour, disparition.

Dans *Toute une nuit*, la mère de la cinéaste fait une brève et première apparition. Habillée d'une robe jaune aux manches courtes au revers blanc, ongles et collier de perles rouges, montre et tache sur l'avant-bras gauche. Elle fume une cigarette, dos appuyé à la bordure d'un mur gris entre deux portes de garage. On entend la voix de Chantal Akerman, une voix presque chuchotée, dire trois fois « maman », pareils à des « tu viens ? ». Natalia Akerman a un léger mouvement de tête, elle range son briquet rouge dans le paquet, jette sa cigarette, tourne le dos et disparaît derrière la porte. À l'image, un appel et un retournement doublement cruels, par la surdité d'une mère à la voix de sa fille et le mouvement vital d'un corps qui répond à un appel intérieur muet.

Spatialiser un corps qui ne répond pas, il n'en faut pas plus pour commencer une

13. Mise en scène Françoise Merle. Adaptation par Rose Leiman-Goldemberg d'un choix de correspondances de Sylvia Plath, établi par Amelia Plath.

histoire, pour ne pas dire une vie. Il n'en faut pas non plus davantage pour saisir que bouger tire son impulsion du dehors : sourd et comme sans intention, un corps passe une porte et la referme. On n'apprend rien qu'à se mouvoir, à partir quand ça ne répond pas au-dehors. À l'image, la voix hors cadre hante le spectateur. L'appel donne à cette scène, sans doute l'une des plus courtes du film, un sens qui va bien au-delà d'une pause cigarette. Un corps qui se retourne, c'est tout « le peu » de connaissance et de vérité¹⁴ qui forme chaque départ. La surdité est un appel à voir qui, dans le même temps, fait retour sur le devant de la porte, c'est ce qui revient d'une disparition, car la question chuchotée avec « maman » ne renvoie pas seulement à un corps qui se retourne et à un silence, il suffit de lever la tête pour voir se déployer toute une géographie liée à l'histoire. Ce corps qu'une fille fait entrer dans son cinéma est déjà sur la carte de l'Europe de l'avant et de l'après Seconde Guerre mondiale : de la Pologne, où est née Natalia, à la Belgique ; de la Belgique à la Pologne ; de Birkenau-Auschwitz   Bruxelles où elle vit.

14. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 32.

C'est une histoire connue, c'est aussi un silence. Jamais cette mère n'a répondu aux interrogations de sa fille à propos des camps, et le cinéma de Chantal Akerman porte une question sans réponse qui est à la fois une histoire de famille, une histoire personnelle, la grande histoire et celle de tous les corps. Dans sa brièveté, la scène de la pause cigarette est aussi intense et laconique que le silence d'une vie traversée par l'imprescriptible de la mémoire et le scandale qui terrasse chaque vivant.

Tant qu'on déplace infinitésimalement l'infini sans l'atteindre, comme recule la ligne d'horizon, tant qu'on aime, qu'on appelle quelqu'un qui fume une cigarette sur le pas d'une porte, tant qu'on voyage, on joue avec l'oubli de la mort. Mais autant on lui tourne le dos pour partir, autant elle revient à la surface des images. Car cette mère qui se retourne est appelée par autre chose. La scène incroyable de brièveté le dit finalement avec une grande simplicité, la simplicité d'un corps sourd qui se retourne vers lui-même : je vis, même si « je vis » doit avoir partie liée avec la mort. C'est la même vie dans *Sud*, où la sœur de James Byrd Junior, noir assassiné sur une route du Texas, cite les membres de la famille présents à l'office

funèbre, une liste de « vivants » à laquelle la mère d'Akerman « s'est identifiée¹⁵ ». Qu'on ne sache rien, qu'on ne connaisse pas la réponse, n'empêche nullement d'en faire récit, de manifester le lien de ce qui est là à ce qui n'y est plus. Ce que la cinéaste met en scène devant une porte et la disparition d'un corps derrière une porte qu'on referme, c'est le lien de la mère à l'histoire, le lien de la mort à la vie, car la mort n'est pas que l'autre face de la vie, elle en est la relance, l'incessante interrogation de l'enfant : vivre, qu'est-ce que c'est ? C'est toute l'aporie de l'existence qui se trouve saisie dans le mouvement de ce corps qui se retourne et tout un cinéma qui se met en mouvement de cette disparition. Vivre, qu'est-ce que c'est ? Faire un geste après l'autre, rien que franchir un jour qui vient après un jour. La ruse de l'enfant sera de montrer l'impossible de la réponse, mettre en scène la non-réponse, qui est une réponse, puisqu'un corps est là pour témoigner de tous les jours franchis dans la nuit de l'histoire. Tenir au présent, c'est faire des gestes fragiles, simples, pauvres, répétés, pour vivre jour après jour. Faire du cinéma comme on fait à manger. Faire d'un film le lieu

15. *Ibid.*, p. 74.

d'un rituel. C'est l'expression de « rituel perdu », prononcée par l'une de ses cousines après la projection de *Jeanne Dielman*, que Chantal Akerman retient à cause de tous ces gestes filmés dans la durée concrète des choses faites au quotidien¹⁶. Le rituel, l'expression même de ce qui revient. Il y a beau ne pas avoir de réponse, le questionnement suffit à se lier au plus près et au plus loin d'une réponse qui, de toute façon, n'apporterait rien de plus, toujours plus faible qu'une question à laquelle on ne répond pas, car répondre c'est mettre un terme. On est bien là face à un paradoxe : faire avec une origine qui est une question sur la mort et la relancer d'espace en espace vers l'espace sensible de la vie. Y revenir encore et toujours.

Film sonore sans parole, *D'Est* y revient car il faut partir « tant qu'il est encore temps », tant que l'histoire du XX^e siècle et ses terres ne sont pas encore sous l'emprise des transformations à venir. Voyage de l'Europe vers la Russie, *via* l'Allemagne et la Pologne, film d'une géographie ouverte par la chute du mur de Berlin, dans le lointain de l'histoire maternelle, *D'Est* traverse les pays de routes en arbres, de terres glacées en

16. *Ibid.*, p. 24.

terre agricoles, de dancings en intérieurs en plan fixe. Petit à petit reviennent et s'intensifient de longs travellings sur des parcours déjà vus, modulés par la lumière du jour et de la nuit, avec ou sans la neige qui tombe. Monte alors lentement l'inquiétude face à des hommes et des femmes debout aux arrêts de bus ou sur des trottoirs, attendant le commerce incertain du marché noir, ou bien assis, endormis dans un hall de gare. Ça revient en faisant des boucles, ça creuse le sillon des allers en forme de retours au fil de la progression du jour vers la nuit. Et une fausse fin, comme dans nombre de films d'Akerman, sur une offrande de roses à la violoncelliste Natalia Shakhovskaya après l'interprétation en public d'une *aria* de Boris Tchaïkovski. Le film redémarre un travelling devant les arrêts de bus, d'un peu plus loin, peut-être au petit matin, peut-être en fin de journée.

De ce film qui insiste, en quête de la pesanteur des corps, les uns après les autres rythmant et étirant presque physiquement la pellicule, de tous leurs regards droits qui voient trop la caméra ou l'évitent, sourd la tension au fond du mutisme d'un « nous sommes encore là ». L'installation *D'Est, Au bord de la fiction* en

recompose l'histoire. La voix d'Akerman revient sur d'autres travellings dans l'image du 25^{ème} écran, simple moniteur posé au sol dans une pièce obscure, troisième et dernière partie de l'installation. Cette voix qui, dans *Toute une nuit*, appelait l'histoire d'un chuchotement, se pose cette fois sur la composition *Kol Nidre* et les cordes du violoncelle de Sonia Wieder-Atherton, rappelant l'histoire dans le dos de *D'Est*: « Hier, aujourd'hui et demain, il y a eu, il y aura, il y a en ce moment même, des gens que l'histoire qui n'a même plus de H, que l'histoire vient frapper, et qui attendent là, parqués en tas, pour être tués, frappés ou affamés, ou qui marchent sans savoir où ils vont, en groupes ou isolés. Il n'y a rien à faire, c'est obsédant et ça m'obsède. Malgré le violoncelle, malgré le cinéma. Le film fini, je me suis dit, c'était donc ça, encore une fois ça¹⁷. »

D'Est nous confronte à une attente indéfinie, quand la voix narrative du 25^{ème} écran enveloppe et hypnotise le regard dans un brouillard de halos nocturne, questionne le temps, hors la présence physique des corps, d'un « encore une fois ça ». La voix rappelle l'histoire dans l'image embuée du passé sortie de *D'Est*. C'est

17. *Ibid.*, p. 102.

aussi une façon de brouiller la fin : il n'y en a jamais, ou alors de fausses fins. Cette voix qui revient après le film et le diffracte en plusieurs écrans jusqu'à un moniteur dans le noir, forme la courbe des retours sur l'origine d'une voix qui reforme « loin derrière ou toujours devant, de vieilles images à peine recouvertes par d'autres plus lumineuses et même radieuses. Des vieilles images d'évacuation, de marches dans la neige avec des paquets vers un lieu inconnu ». Cette voix, comme l'écriture, est reprise du passé, on y revient sans cesse, jour après jour. L'écriture a tout le temps d'éclairer, d'éveiller, de détailler l'histoire, comme on écrit « un film avant même de le connaître¹⁸ ». Écrire de sa voix la scène brumeuse et nocturne de l'histoire. Elle n'en finit pas sur l'écran granuleux, telle la nuée de points lumineux, doux et froids comme la neige. Ce n'est que lorsqu'elle cesse qu'on s'en va, telle Akerman dans *Je, Tu, Il, Elle*. Voix au bord de la fiction ou d'une fenêtre entre la réalité d'un film à l'Est et l'Est d'un imaginaire du 25^{ème} écran, qui réinvente l'histoire et fait reconnaître l'autre de l'attente dans le trouble des halos au fil de travellings, la disparition.

18. *Ibid.*, p. 100.

Le 25^{ème} écran commence par le deuxième commandement en hébreu puis en français : « Tu ne feras pas d'idole. » Pas d'idole, mais une fiction de l'histoire dont la mémoire leste les halos de lumière, au bord inférieur de l'écran, comme tombent des flocons de neige épars devant la vue, après la pesanteur des corps de *D'Est*. C'est là que se joue la vie réelle des « encore une fois », de la disparition à chaque fois, dans une fiction. Car créer c'est aussi vivre, toujours reprenant la même histoire qui n'est jamais la même. « Tout est possible avec un peu d'imagination, vous avez de l'imagination ?¹⁹ » Dans l'atmosphère spectrale, la voix devient mise en fiction de l'histoire, le dehors derrière la porte. Elle grave lentement l'écoute, des lignes se forment dans les boucles de ses douces intonations, rendent visible ce qui ne l'est jamais dans le visible, « tu ne feras point d'idole ». Partir à l'Est tant qu'il est encore temps, attirée par la chute d'un mur. Revenir dans le 25^{ème} écran avec ce qu'on réinvente au seuil de l'histoire pour trouver sa *coda*. Revenir par l'installation c'est dédoubler le film et ouvrir l'histoire par l'intérieur du langage : devenir la voix dans la nuée nocturne

19. *Demain on déménage* (2004).

« entre la vie forte et la possibilité d'une mort²⁰ ». Revenir c'est aussi poursuivre, suspendre la conclusion « le film fini, je me suis dit, c'était donc ça, encore une fois ça ». Rouvrir sans possibilité de combler, faire l'espace propre par le vide lui-même jusqu'à ses limites propres, et la voix porte des corps absents.

Au début de *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*, Michèle, clope au bec dans un café, s'essaie à haute voix au billet d'absence : « Veuillez excuser ma fille Michèle, elle a eu la grippe / Veuillez excuser ma fille Michèle, elle a dû se rendre à un enterrement, sa grand-mère est morte / Veuillez excuser ma fille Michèle, elle a dû se rendre à un enterrement, son oncle est mort / Veuillez excuser ma fille Michèle, elle a dû se rendre à un enterrement, sa tante est morte à la suite de la mort de son oncle / Veuillez excuser ma fille Michèle, son père est mort / Elle est morte. »

Jouer avec un lien sans limite d'une absence à une fiction. Chaque excuse efface la précédente et la prolonge de la main jusqu'à la chute qui fait le point. « Elle est morte. » Ne pas réduire une ligne à une fin est tout un art,

20. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 102.

celui du *non finito*, l'appel, l'amour, la mort, la vie. Pousser des lignes, écrire comme on invente quelque tour entre le « c'est vrai » et le « c'est pas vrai », les prolonger en ligne de fuite. Car faire le point n'est pas une fin, c'est une relance du point en ligne pour tracer un chemin, sauter d'histoire en géographie, de géographie en fiction, de fiction en mélodie. Est-on jamais sûr que le dernier mot n'est pas le commencement d'une autre histoire ? Et a-t-on seulement le temps de dire le dernier mot ? Dire que c'est la fin est encore pure fiction.

4. sauter

Saute ma ville apparaît à Chantal Akerman « vrai, biographique sans être autobiographique. Terriblement documentaire ²¹ », pourtant elle n'aime pas le revoir. Son premier film s'ouvre et s'achève au noir. Au début, on entend des murmures de fond de gorge, puis un fond sonore de machines et de rumeurs de ville au loin. Au noir final, brutalement, des explosions. Une jeune fille arrive en courant, joyeuse, bouquet de marguerites à la main, bonnet blanc à pompon noir et imperméable noir devant une boîte aux lettres et en retire des enveloppes. Quelques mesures en voix off, peut-être l'air du *Tambourin* de Rameau. Monte des étages à pied sans attendre l'ascenseur avec un cri : « pipi ». La voix off le répète, accélère comme au galop, laisse passer le mot

21. « En 1968 je (Chantal Akerman) actrice joue à se suicider dans une cuisine d'un HLM d'une banlieue bruxelloise. Maintenant 25 (36) ans après, cela devient aussi un documentaire sur les cuisines HLM en 1968, sur la jeune fille que j'étais à ce moment-là. » *Ibid.*, p. 98-99.

« danse ». Refrain psalmodié frénétiquement devant le défilé d'étages et de portes, depuis l'ascenseur qui s'ouvre au noir. Cut : montée encore. Cut : défilé dans l'ascenseur en sens inverse. En chemise blanche manches courtes, fleurs et enveloppes en main, et un gros paquet droit sorti d'une ellipse, elle entre dans la cuisine de l'appartement familial à Bruxelles. Enveloppe jetée dans l'évier, une lettre est accrochée violemment à une poignée de placard, puis elle s'assoit en faisant tourner une clé au bout de ses doigts, la fait tomber, la ramasse, donne un tour à la serrure de la porte. Mise en route de la cuisson des spaghettis, pendant que la voix off scande « scotch », « scotch ». Et pendant que ça cuit, calfeutrage de la porte de la cuisine avec un scotch noir sur un rythme de pomme qu'on croque. Un gros plan se fait sur la chevelure, écran noir, « dring », les pâtes sont prêtes. Ça mange goulûment, salement, ça boit un verre de vin rouge, après ça, une fois le chat sur le balcon, le bordel commence. Et que je mets vaisselle et provisions hors des placards au sol. Et que j'enfile l'imperméable noir qui réapparaît dans le placard, sous l'évier, et que je me coiffe d'un fichu blanc. Et que je jette l'eau d'un seau par

terre, que je remue au sol casserole, poêle, marmite, saladier et autres ustensiles, que je passe la serpillière sur les carreaux du mur. Et pourquoi pas cirer ses chaussures puis la chaussette puis la jambe. Noire la jambe. Faux-raccord, tout est nickel : aucun signe de chaos. Cut : sans imperméable assise, crayon à la main, lit le journal *Le Soir*, fredonne. Puis se tourne assise vers la fenêtre sombre, puis se regarde dans le reflet d'un miroir, se surprend elle-même et se lève. Là, dans le reflet du miroir : monte sur le radiateur, calfeutre la fenêtre, saute du radiateur. Cut : va à l'évier, récupère le bouquet de marguerites, ouvre un placard, prend un flacon, sort du champ, revient, sonnerie, branche la radio, se met à danser, un rire dément en voix off, tout en se passant une crème qui gicle comme on reçoit une tarte à la crème sur le visage, gicle en l'air le flacon. Cut : reflet dans le miroir. Là, surprise dans l'image, stoppe le dandinement, écrit avec véhémence du bout de ses doigts gras sur le miroir des lettres illisibles, presque visibles. Et c'est toujours dans le reflet, à l'exception d'un plan de ballon gonflable crevé sur fond de fenêtre noire, qu'elle brûle une lettre accrochée au capot de la cuisinière, allume le

gaz, s'affaisse bras et tête sur la gazinière, bouquet de marguerites au bout de l'autre bras. Cut au noir. Bruits d'explosions.

Ces bruits ne doivent pas faire oublier le mouvement d'un plan extérieur au début : celui où la caméra se lève sur le ciel de Bruxelles, au-dessus d'un bâtiment et de sa longue cheminée. Mouvement et plan pris en sandwich entre le titre, *Saute ma ville*, et le mot « récit » en majuscule, anagramme du mot « écrit ». *Saute ma ville* c'est l'histoire d'une jeune femme qui fout le bordel. Il ouvre une révolution avec un corps jeté dans l'espace confiné d'une cuisine avec ses marguerites, sa lettre, son scotch, sa pomme, sa danse, son explosion et tout son « récit » à la recherche d'un cadre pour mieux le faire sauter. La fable de *Saute ma ville* est tout cela. Film d'une rencontre exaltée entre une jeune femme et la catastrophe du dernier écran noir, à moins qu'il ne s'agisse d'une délivrance²². Remue-ménage aussi burlesque que le problème exhibé dans les cahots des images : mettre en charpies les identifications sociales de la femme au foyer et de l'homme qui lit son journal, bazarder les habitudes, noircir la jambe,

22. « Le cinéma me sort du quotidien », *ibid.*, p. 133.

exploser dans le noir, décaler fin et commencement, tout foutre en l'air, dégager, faire place et, *in fine*, pourquoi pas, faire sa place, comme on fait son trou et son chemin. Les actes qui s'enchaînent caricaturent une existence matérielle pour mieux manifester la rupture : faire sauter, c'est disparaître de la maison parmi les spectres qui la hantent. Le bordel signe l'émergence d'un corps, une naissance de cinéma avec l'image évocatrice du suicide. Point de départ d'une liberté brutale où exister se sépare d'un savoir lié à la maison familiale, car il y a toujours un imperméable planqué dans un placard et parfois un amant, ou un cadavre. Il revient par une ellipse pas enchantée, mais hantée, comme on dit parfois : mais d'où est-ce que ça sort ça ? L'ellipse revient de ce qu'on a oublié en prenant la forme d'une courbe dans le temps. Le burlesque renvoie à un monde où on se révolte, on détruit pour renouveler l'ordre par le désordre, chute pour mieux se relever. Akerman « aime le cinéma des origines²³ », aime aussi renverser, en jouant sur les mots, les origines du cinéma que sont cinéma muet et burlesque. Sans coup férir, sa formulation retourne les formes vers la vie même. Une

23. *Ibid.*, p. 79.

jeune fille solde la mémoire de ce que font les femmes et les hommes du *home*. Burlesque comme la première expérience de la fiction à l'horizon du cinéma muet aux prises d'un vice ou d'une vertu du langage, c'est selon : l'ineffable est dans le dit lui-même, raison pour laquelle n'existent que des fables, une réalité instable, mouvante, vivante. Burlesque des corps increvables, tendus à la limite de toute action, des corps sur un fil, aux prises avec des choses concrètes. Le burlesque est le comique d'un monde dérégulé, un monde de trouble-fête, une fable du chaos qui rend le monde à l'existence.

L'explosion met en morceau, brise des chaînes, façon de dire « je ne ferai pas ça », « je ne serai pas ça... ». Ça pourrait aussi bien être un conditionnel, car c'est à la fin, tout à la fin de la vie, qu'on sait que c'était un futur²⁴, sauf qu'on ne sera pas là pour le dire ni le voir. Et pour sortir de l'enchaînement, c'est connu, on se déchaîne. L'ellipse signale qu'un autre temps est passé et pourrait passer par là. Dérégler l'ordre domestique pour dégager du corps.

24. « Mais même en restant ici on peut aller quelque part/ Mais où ça?/ Ça on le saura à la fin de l'histoire. » *Nuit et Jour* (1991).

L'explosion a une force de désenchaînement. Il faut rire pour ne pas mourir, faire sauter les chaînes par l'imagination, même si la rupture crée de nouveaux liens, de nouvelles chaînes. Les commencements ne sont pas dénués de poids, tous en ont un. C'est pourquoi le burlesque est un tragique. L'image qu'on ne voit pas dans le dernier écran noir est une façon de se rendre libre de la cuisine, de faire voler un corps en éclat. Il y a dans *Saute ma ville* une force vouée au chaos, une passion destinée au feu. L'explosion est une passion qui libère les actions, met l'ordre en désordre, va ici et là, part, revient, joue de l'ellipse, renverse le temps en espace, « il court il court, ... il est passé par ici, il repassera par là ». Une passion a des exigences sans concessions, réclame des moyens, exhume des ressources temporelles de contraintes spatiales. Les cuts tendent les plans, les ellipses donnent l'impression qu'une vie insensée se poursuit entre, les sorties du cadre ne sont pas des hors-champ, et les motifs insistants (fleur, pomme, lettre, miroir...) d'un bout à l'autre de sa filmographie font de chaque chose l'absence de quelque chose d'autre. Akerman fera toujours de l'orientation du corps au sein d'un espace fermé sa question,

ses états de calme à agité dérèglent toute identité, échappent dans un reflet, jusqu'au décollement du corps et de l'image : instant de renversement et brutalité faite à la conscience d'être soi et autre. L'instant où l'on ne se reconnaît plus, où l'on s'arrache à l'espace par le double, où la réalité est juste une image séparée d'une autre. Le coup du carreau cassé, « v'là l'vitrier qui passe²⁵ ». Ça prend du temps de s'enfermer, presque autant que d'en sortir, car tous les mouvements conduisent à l'écran noir par lequel on est entré. Il y a de la ritournelle, il y a quelque chose qui tourne, qui paraît avancer en revenant. Il y a un cercle, or rien n'avance dans un cercle dont tout le mouvement est de durer. Akerman l'énonce en une phrase sans nommer le cercle : « Qu'y a-t-il à dire, devant une vie qui se déroule comme un lacet dont on ne voit pas le bout²⁶. » À moins, à moins de tout foutre en l'air. Et ça prend du temps à organiser autour d'une lettre qu'on sort de son enveloppe pour l'enfermer dans une cuisine et l'enflammer, créer le foyer d'une

25. Chanson enfantine qu'on entend dans *La Folie Almayer*, lorsque Nina est enfermée derrière des barreaux d'un pensionnat.

26. « Le frigidaire est vide... », *op. cit.* p. 42.

explosion prend du temps, et représenter le corps qu'on quitte et le temps de ne plus s'appartenir aussi. Mieux vaut en rire, pour ne pas mourir. Ça prend du temps de faire de la lettre ce qui se dérobe, fout le camp, raison pour quoi l'être ne se peint pas, seul le passage, disait Montaigne. C'est folie, rire dément, sortie de soi. La voix est ce qui reste à la disparition du corps, elle traverse les airs d'un souffle qui ne lui appartient plus. Et la lettre dont on ne sait rien, est le rien de l'événement, allumant la mèche²⁷ de ce qui gît dans le passé familial, au lieu des discussions domestiques, parfois des aveux ou des non-dits. Mais faire cercle n'est-ce pas aussi faire le tour d'une absence ? Une ronde qui ouvre un monde là où se referme, entre deux écrans noirs, sa boucle infinie.

27. Chantal Akerman utilise l'expression de Walter Benjamin « la mèche de l'explosif » : « La manière dont le passé reçoit l'empreinte d'une actualité plus haute est donnée par *l'image* en laquelle il est compris. Et cette pénétration dialectique, cette capacité à rendre présentes les corrélations du passé, est l'épreuve de vérité de l'action présente. Cela signifie qu'elle allume la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été. » *Ibid.*, p. 44.

5. appels

Où vont les images ? telle est la question majeure du cinéma de Chantal Akerman. L'autre question qu'elle appelle en négatif relève de discours qui prennent possession des images, qui les déplacent hors leur matière, au point de ne plus les voir jusqu'à rabattre les ressassements de la cinéaste sur un nouvel enfermement : *d'où viennent-elles ?* Là où la cinéaste fait des chemins, on y cherche, encore, l'explication d'une origine. La réponse est si confortable, si facile dans le cas d'une jeune femme juive de la seconde génération. Mais est-ce vraiment un bagage solide pour la traversée Akerman ? Ne serait-ce pas au contraire une manière de lui dénier toute la passion à créer des images dont la durée met en péril l'origine qu'on veut y voir ?

Des formes, des histoires reviennent dans ses films, c'est indéniable. Le cycle des jours et des nuits est sans cesse convoqué, au point qu'on pourrait coudre les films bord à bord en une seule étoffe, mais il y a aussi un mouvement profond, tellurique, explosif qui ne cesse

de glisser dessous, de s'étirer en se recourbant et qui se déchire pour laisser passer un « où » qui annonce la nuit. Mais pourquoi les images iraient-elles vers la nuit, ce temps où l'on finit par ne plus rien voir ? Pour aller au bout de ce que l'on n'a pas vu, et qu'on ne verra peut-être jamais, c'est le risque à prendre quand on ouvre une ellipse, comme avec l'image d'un arbre du Sud des États-Unis. « Ce n'est pas une question de devoir et à peine une question de mémoire », dit-elle. Sa question serait plutôt : « Comment se remémorer quelque chose qu'on n'a pas vécu²⁸. » Mémoire paradoxale qui interpelle le spectateur, lui demande s'il est capable d'une expérience, si l'image qui se tient là peut devenir autre chose qu'une réalité à reconnaître. L'image d'Akerman est sujette à dédoublement. Elle appelle une réalité tout autre, que le spectateur doit habiter dans son ellipse pour en faire un espace de résonances, l'espace d'une vie pas vécue ou vécue de l'intérieur, comme le vent à travers les branches secoue le passé. Le réveille pour questionner le présent de « notre temps perdu, notre temps est-il le nôtre²⁹ ? » Effet du ressas-

28. *Ibid.*, p. 44.

29. *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996).

sement : dédoubler c'est toujours doubler avec autre chose. C'est dire combien l'intériorité s'expose à l'altérité au bout des arbres, sur les routes, aux abords des frontières, parfois du rêve lui-même. Combien la mémoire du « pas vécu » impose l'expérience d'une image, compagne inséparable de la disparition. Chaque fois reprise à l'infini bouleversant les temps : interminable est de saisir ce qui est perdu. Ressasser et s'ouvrent en corolle les résonances. Telle l'installation *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*. Une grande structure spiralée en tissu blanc translucide. On passe au milieu et filent des lignes d'écriture superposées à l'endroit et à l'envers, de droite à gauche puis de gauche à droite. Image du ressassement qui tourne en ses boucles, exigence circulaire où fuit ce qui tente d'être saisi. Cercle où la fin ne retrouve le début qu'en se décalant, et donc ne le retrouve jamais qu'autre, retour sans fin sur ce qui a été perdu. Ni commencement ni fin, tel est le cercle. « Chaque fois que la pensée se heurte à un cercle, c'est qu'elle touche à quelque chose d'originel dont elle part et qu'elle ne peut dépasser pour y revenir³⁰. » Le

30. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988, p. 114.

cercle peut bien signifier une absence de sortie, il a aussi ses lignes de fuite. Cercle devenu spirale. Il y a toujours deux temps au cercle, et c'est entre qu'Akerman place son spectateur. S'il est difficile d'embrasser tout le texte, aucunement de sentir un passage qui s'ouvre, incitant à se mettre en mouvement. Voilà bien le mot : « sentir ». Un verbe qu'elle emploie avec insistance sans tomber dans la mièvrerie à hauteur des fleurs qui parsèment sa filmographie. Elle, qui a tant de fois regardé par les fenêtres, tiré les rideaux pour illuminer ou assombrir, fait croître ou réduit l'espace en affinant les multiples modulations de la lumière, s'est nécessairement mise jusqu'à la proue de l'obscurité. Jusqu'à l'extrême sentir l'étrangeté qui inverse l'image : l'apparition du dedans au dehors. L'obscurité est l'assomption de cette lumière-là, pas celle du jour qui oscille d'un rythme binaire avec la nuit. « Où allons-nous ? », « où ? » si nous ne voyons que des arbres ? Qu'y a-t-il au-delà du spectacle du monde, sa paisible stabilité, idiote et scandaleuse, le confort, les habitudes sur lesquelles se déversent les sempiternelles critiques cyniques et désabusées qu'on entend chaque jour ? Il y a le négatif, l'instable, l'inconfort, l'insécurité. Il

y a à faire, car négatif ne signifie pas négativité, comme le disait Kafka : « Il nous incombe de faire le négatif; le positif nous est déjà donné³¹. » Pendant que le monde lance une question, nous attendons une réponse. Mais il n'y a pas de réponse, Akerman n'a cessé de l'acter dès les années 1990, en partant sans savoir ce qu'elle filmerait, documentaire ou fiction. Il y a des appels. C'est à ce négatif que s'accorde son cinéma, depuis *D'Est* et sa ronde d'effondrements illimités, de dépouillements forcés, de violences sourdes, en écho au *Requiem* d'Anna Akhmatova :

*Et j'ai appris comment s'effondrent les visages,
Sous les paupières, comme émerge l'angoisse,
Et la douleur se grave sur les tablettes des joues,
Semblables aux pages rugueuses des signes
Cunéiformes ;
Comment les boucles noires ou les boucles cendrées
Deviennent, en un clin d'œil, argentées,
Comment le rire se fane sur des lèvres soumises,
Et, dans un petit rire sec, comment tremble la frayeur,
Et je prie Dieu, mais ce n'est pas pour moi seulement,
Mais pour tous ceux qui partageaient mon sort,*

31. Franz Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, p. 51.

*Dans le froid féroce, dans le juillet torride,
Devant le mur rouge devenu aveugle*³².

Russie, sud des États-Unis, Mexique, ces appels et d'autres, le spectateur peine à y répondre. Peut-être ne le peut-il simplement pas. Pas nécessairement par lâcheté ou impuissance, mais parce que, contrairement à l'artiste, il n'a pas d'oreille, incapable de se lier sensiblement au monde. Comment se lever, s'éveiller, résister pendant que les bruits des engins construisent des murs et qu'on se déchire au lieu d'apprendre à trouser leur opacité, à laisser passer quelqu'un, à tourner sa responsabilité vers ceux qui appellent encore au bout des arbres ? Il n'y a pas d'évasion, nous sommes au monde, celui vers lequel nous allons, et ici et là-bas il y a la nuit. Faire la nuit est bien la positivité du négatif : voir dans un temps où les contours ont disparu, un temps qu'aucune explication ne saurait faire voir. On ne sort pas du monde à l'arpenter, on ne sort pas du temps. Trouver un espace se fait avec

32. Citée par Chantal Akerman in « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.* Traduction du russe (légalement modifiée) par Paul Valet, Paris, Minuit, 1966, p. 41.

du temps, et il en faut pour placer la caméra. Se mettre en mouvement est toujours un double trajet, partir et revenir, esquiver la mort et l'attester. C'est vers ce possible, qui est aussi un appel, que va Akerman. Se mettre à distance des bruits qui recouvrent et dénie l'appel du monde, questionner non pour s'opposer de façon stérile et binaire à l'union, à la fusion qu'elle détestait, mais changer l'impuissance en puissance, inventer, en exprimant ce qui manque, pour ne plus prendre des arbres pour des arbres ou reconnaître l'amour dans le simple fait d'être deux. Ne pas désespérer des chemins est une quête de responsabilité et de création car le monde est enfermement et à force de ne pas entendre ses appels, le monde devient plus fou que la folie. Pour ne pas le laisser à sa folie, Chantal Akerman a une façon de créer ce qu'elle appelle, à la suite d'Emmanuel Levinas, un principe éthique³³. Pas en plantant la caméra devant quelqu'un, mais en intensifiant le temps *face-à-face* : alors « au bout d'un certain temps, on glisse doucement vers quelque chose d'abstrait. Mais pas toujours. On ne voit plus un couloir, mais du

33. Propos recueillis par Nicole Brenez, in *Chantal Akerman, Monographie, op. cit.*, p. 63.

rouge, du jaune, de la matière, comme par exemple dans *Hotel Monterey*. La matière même de la pellicule. Dans une sorte de va-et-vient entre l'abstrait et le concret. Mais le concret, j'ai l'impression, n'est pas le contraire de l'abstrait. La matière de la pellicule, c'est concret aussi. Et d'ailleurs au bout d'un moment, on se souvient que ce jaune luisant, c'est un couloir et que ce rouge foncé c'est une porte, une porte qui doit forcément donner sur une chambre et que cette chambre est peut-être occupée par une vieille dame, celle-là même qu'on a vue en bas dans le hall de l'hôtel, avec son chapeau et ses jambes toutes maigrelettes³⁴. »

Le face-à-face fait sentir le passage concrètement et « au bout d'un certain temps » l'image devient une dimension de l'altérité. Là où un cadrage impose à voir ce qui est, le temps donne du possible : se saisir soi-même comme l'échappée qui, dans le temps, convertit l'espace en matière d'éléments sensibles sans structure, sans intention, qui remontent peu à peu à la surface imprévisible du regard. On peut s'ennuyer à voir un plan qui dure jusqu'à la limite du sup-

34. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 32-36.

portable, c'est toujours être avec le cinéma d'Akerman³⁵. On peut trouver ça long, trop long, mais « c'est quoi longtemps³⁶? ». À regarder longtemps, Akerman voit sans les voir, pendus au bout des branches, des Noirs du sud ségrégationniste des États-Unis. C'est à ça que sert le temps : rappeler une histoire passée sur un territoire. Il y a l'image à voir et l'image de la vie intérieure qui tend ce qu'on voit, fait sentir qu'on vit avec l'image. Akerman dit ce qu'elle voit au bout des branches, mais elle ne nous dit pas de voir ce qu'elle voit. Chaque spectateur est responsable de ce qui vient à lui comme histoire à partir de ce plan qui n'est pas que dans le plan. Ce que fait Akerman, sa responsabilité³⁷, c'est de faire le face-à-face par lequel le specta-

35. « Le spectateur qui est face à ça, il a une expérience physique qui est liée aussi à une expérience émotionnelle, pas uniquement mentale. C'est ce qui m'intéresse dans ces documentaires où je suis parfois à la limite du supportable, dans certaines longueurs de plan. Cette limite, cet excès dans la durée, on la vit. » *Chantal Akerman, Monographie, op. cit.*, p. 239.

36. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 32.

37. « [...] le visage d'autrui est dénué ; le pauvre pour lequel je peux tout et à qui je dois tout. Et moi, qui que je sois, mais en tant que "première personne", je suis celui qui trouve les ressources pour répondre à l'appel. » Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Livre de poche, 1982, p. 83.

teur existe (ou pas) par rapport à une histoire, lui fait inventer une mémoire insoupçonnée. Cette éthique, elle la rappelle jusqu'à l'essoufflement. C'est elle qui fait du cinéma d'Akerman un cinéma pour voir le temps, sans quoi le spectateur serait « volé » du temps de sa vie, volé d'être avec le temps d'un film, comme quand on dit « je n'ai pas vu le temps passer ». Le cinéma n'est pas fait pour qu'on « trompe sa solitude³⁸ ». Il est fait pour sortir de l'isolement sans préméditation consciente, sans être « dupe de la morale³⁹ ». Le temps qui n'est pas dans le plan est transcendance, hors communication. Il est l'entre-temps qui donne accès au visage, à l'éclat de l'humanité nue qui interdit de tuer⁴⁰, ce qu'on appelle sans plus savoir ce qu'on dit à

38. *Id.*, p. 52.

39. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Livre de poche, 1991, p. 5.

40. « La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. Il y a d'abord la droiture du visage, son exposition droite, sans défense. La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénudée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénudée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle [...]. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui interdit de tuer. » Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, *op. cit.*, p. 80.

force de les nommer, de les déléguer : droits de l'homme. En un sens, cette relation qui ne peut pas être oubliée est le mouvement vivant de la présence et de l'absence. Évidemment, elle dit aussi que le passé est lié au présent de ce qui vient au regard, son propre passé, son origine, le temps recourbé sur l'archaïque. Elle dit qu'il y a eu des hommes et des femmes repoussés au seuil de territoires, brisés en leur sein. Mais temps et face-à-face forment un grand mouvement d'universalité et d'intransigeance qui ne peut que se déchaîner contre les portes qu'on ferme, les murs qu'on érige, l'injustice et le crime qui enlèvent au scandale de la mort la fin d'être un homme comme un autre. « Tu ne tueras point » est marqué chez elle par la violence de ce qu'on oublie au présent, le possible d'être tué ou de tuer, de l'avoir été, de l'être. Toujours la même histoire, la vieille histoire, rien d'autre que cela : on tue toujours. C'est cela qu'il faut répéter, qui nourrit les ressassements, et qui change l'image. Ce qu'elle a fait pour elle-même dans le miroir de *Saute ma ville*, elle le fait pour le spectateur en lui donnant l'occasion de se surprendre par l'autre de l'image. Après le sud ségrégationniste, lorsqu'elle évoque ce temps du plan qui n'est pas que dans le plan, comme un fait exprès, elle

parle de *Jeanne Dielman*, la femme qui tue : « Tout le monde a vu une femme dans une cuisine, à force de la voir, on l'oublie, on oublie de la regarder. Quand on montre quelque chose que tout le monde a déjà vu, c'est peut-être à ce moment-là qu'on voit pour la première fois. Une femme de dos qui épluche des pommes de terre. Delphine, ma mère, la vôtre, vous-même⁴¹. » Tout le monde peut tuer, parce que l'étrangeté n'est jamais au dehors. Être face et le mystère grandit, le temps de l'image ouvre à la responsabilité, ce que je ne dois pas oublier, empêche le visage d'être une cible. Car le visage, tout comme l'humanité nue, est le mystère et l'avenir⁴².

La caméra frontale, la durée du plan, le face-à-face, c'est à New York qu'elle a commencé à l'expérimenter avec Babette Mangolte. Ce n'est pas une idée trouvée chez Levinas. On ne fait pas des films avec une trouvaille, encore moins pendant cinquante ans. C'est un héritage de la pensée et même si on recherche la rupture au lieu de l'origine, si on veut trancher dans les successions, on y est reconduit. On peut toujours

41. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 39.

42. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983, p. 81.

trancher dans les nœuds sans produire de dénouement. C'est un héritage de la pensée juive qui vaut encore pour la pensée d'aujourd'hui⁴³ : questionner la séparation, questionner sans cesse et sans déroboade un certain rapport de l'homme avec l'homme. Qu'est-ce qui le sépare de lui-même ? C'est là qu'Akerman rencontre Levinas⁴⁴. Son cinéma peint l'espace entre l'homme et l'homme⁴⁵, dans un temps qui n'est pas dans le plan et dont la nuit sera bientôt le signe absolu. Pour peindre le passage, questionner la séparation, trouver les ressources de répondre à l'appel, faire entrer la multitude dans l'héritage culturel et la pensée d'aujourd'hui, battre le rappel, marcher, il faut créer un décalage qui est une façon de faire de la place à l'autre, au spectateur. Le décalage prend trois formes dans ses fictions : c'est un retard d'une heure, c'est le rapport d'incomplétude de l'image et de la voix narrative, c'est

43. Maurice Blanchot, « Être juif » in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, p. 181.

44. « *La Folie Almayer* est le premier roman de Conrad, tous ses thèmes sont déjà là – la faute, la perte, la rédemption, l'autre. Des thèmes chrétiens qui sont très loin de moi. Sauf celui de l'autre, mais à la manière de Levinas. » Propos recueillis par Cyril Béghin le 29 juillet 2011, pour le livret du DVD *La folie Almayer*, *op. cit.*

45. Maurice Blanchot, « Être juif », *op. cit.*, p. 189.

l'écart d'étrangeté entre le corps et son reflet. Mais que cette séparation soit un simple décalage de soixante minutes qui fait dérailler de l'intérieur les récits, qu'elle soit l'exigence de l'étrangeté qui a conduit une partie de son public à ne plus situer Akerman ou à la méconnaître dans sa production, elle s'éprouve par les deux lignes spatio-temporelles du cercle, sans commencement ni fin, sans fin. C'est à partir de *D'Est* et des installations qu'elle forcera le passage jusqu'à la nuit de *La Captive* et de *La Folie Almayer*, en faisant entrer l'adaptation littéraire pour accueillir la langue de l'autre et renouveler le lieu non assigné de l'étranger.

Des motifs reviennent, et deux mouvements de caméra : panoramique et travelling. Ces retours, il faut les considérer comme des variations sur un même thème. Et puisqu'il faut suivre le mouvement de l'œuvre, il faut les tenir ensemble dans le temps, céder à leurs reprises, accéder aux résonances entre les motifs. C'est tout l'enjeu de l'expérience sensible de son cinéma. Sentir plus que voir comment la nuit devient la matière ultime et concrète de l'œuvre où résonne le mot d'« opacité » découvert devant *La Captive*, et accepté, enfin, comme sa propre étrangeté.

6. séquençages

LETTRE TEMPS. La lettre apparaît dès *Saute ma ville*, elle saute à *Hotel Monterey*, puis *Je, Tu, Il, Elle*, plus tard *D'Est*. La première fois, elle est une réserve de blanc, secret de ne rien savoir du contenu, juste des gestes. Plus tard, elle s'adresse au regard, fait signe en passant d'une main à la main d'autres femmes, assises, immobiles, dans un espace privé de *Hotel Monterey* ou de *D'Est*. Dans *Je, Tu, Il, Elle*, elle prend un autre tour : elle s'écrit. La voix off d'Akerman égrène des jours d'écriture à l'exception du septième. « Ensuite j'ai écrit six pages pour lui dire la même chose. Le huitième jour, le neuvième, j'ai recommencé la deuxième lettre, et j'ai mangé beaucoup de sucre pendant huit pages, et j'ai barré, raturé, il est resté quelques lignes, j'ai arrêté de manger, et je me suis tue. J'ai recommencé des jours après. » Du contenu rien encore, ce qui en est dit dessine le centre autour duquel tourne, cherche l'œuvre. Et toujours des gestes, des postures corporelles : déménagement des meubles de la chambre à l'exception du

matelas, Akerman mise à nu ou entortillée dans un drap, allongée ou assise, mais ce qui est dit et ce qui est montré est toujours en décalage. Le problème : conjoindre deux temps, car le temps d'une lettre n'est pas celui d'un corps. L'incommunicabilité rejoint la solitude qui forme l'adresse. Cinéma de la lettre qui expose à même la solitude la présence irréductible de l'autre, leur relation à quelque chose qui se cache dans la visibilité d'une feuille blanche, d'une main tenant le monde extérieur en attente. La lettre se lit aussi. Dans *Jeanne Dielman*, où la lecture annonce l'envoi d'un cadeau depuis le Canada où il neige. C'est en sortant du cadre de l'image qu'on entend la voix de Delphine Seyrig en forme de pensée : « Je me demande bien ce que ça peut être ce cadeau. » *News from Home* livre le contenu unilatéral d'une correspondance de la mère lue en voix off par la fille de l'autre côté de l'Atlantique, quand aucune des deux n'est à l'écran. Ou bien le décalage propre à tout échange d'une correspondance dans *Letters Home*. On s'en amuse dans *Golden Eighties*. Elle se décline dans *Lettre d'une cinéaste*, en convoquant Gertrude Stein en fond sonore « a rose is a rose is a rose ». Pendant que l'image montre une pluie de pétales

sur le dos d'un parapluie, avec en voix off « Écrire en anglais, lettre à tel, ou telle, ou tel(le)s, lettre à nous, lettre au père, substituer à l'amour la lettre d'amour ». Si une lettre a toujours à faire avec une langue, une adresse, si tout a à voir avec l'amour, alors cette lettre, il faut bien la regarder, la regarder comme une écriture pure, blancheur essentielle, condition de l'inscription et de l'effacement. Comme répéter « a rose is a rose is a rose » fait tomber la fleur attachée au mot « rose », brise le lien graduellement entre chacune pour faire entendre la phrase mélodique de l'amour qui ne se dit pas, apprendre à séparer par la copule du « is », entendre des sons sans aucun référent ou ceci n'est pas une rose, ou bien encore « a rose is a rose is a rose et ceci n'est pas une pomme⁴⁶ ». Mouvement sonore d'une langue à une autre, d'un « est » à un « et », d'un « et » s'échangeant

46. Dans *Lettre d'une cinéaste* (1984). Ce qui n'est pas sans rappeler une version du *Cantique des cantiques* : « Comme une rose parmi les épines, telle est mon amie parmi les jeunes filles. » Et de la pomme qui suit : « Comme un pommier parmi les arbres de la forêt, tel est mon bien-aimé parmi les jeunes gens ; j'ai brûlé du désir de m'asseoir sous son ombrage, et son fruit est doux à mon palais. » In *Bible du Rabbinate*, Texte hébreu selon la version massorétique, traduction française sous la direction du Grand-Rabbin Zadoc Kahn (Paris, 1899).

en « ou », passant lui-même à un « où », et de métonymie en synecdoque⁴⁷, d'un peintre à un écrivain, d'une mélodie à une image, sens inédit d'une signification introuvable, écho d'une psalmodie. C'est ainsi que la lettre qui revient change aussi de qualité, cela dépend de la mélodie que l'on veut entendre. Une mélodie est ce qui traverse un corps, le fait danser, puisqu'il faut sentir de l'intérieur. Souvent d'amour, les lettres communiquent à distance une absence, plus qu'un secret. La lettre akermanienne ne relève d'aucun dénouement, comme les blagues juives d'*Histoires d'Amérique: Food, Family and Philosophy*: « J'ai une réponse, j'ai une réponse. Qui a une question ? » Faire avec des blancs, le blanc de la lettre, et l'amour dure longtemps.

47. L'importance des résonances dans l'œuvre de Chantal Akerman n'est pas sans faire penser à la tradition talmudique, la Loi orale, éminemment et nécessairement polémique des interprétations, dont la contradiction, condition du dialogue, ouvre une pensée sans commencement ni fin : toujours active. Elle renvoie par là même à une herméneutique, reposant sur un principe de résonance entre signifiant et lettre. Il s'agit moins de produire du sens que de le produire dans le dialogue, et ce jusqu'au chant et la psalmodie. Sans oublier les jeux d'esprit, de la blague à la permutation et à la combinaison des lettres (*Tsérouf*) : quand la controverse produit rythme et mélodie, et ouvre la signification au sens.

POMME PANORAMIQUE. Dans *La Chambre*, Akerman apparaît par intermittence dans un lit, selon un balayage à 360° et des demi-tours à 180° par inversion du sens de la caméra. Dans l'ellipse de la caméra qui s'éloigne sur son axe, Akerman se prépare à une action chaque fois différente : regarder l'objectif, se tortiller sous les draps, caresser une pomme entre ses mains, passer une pomme sur la bouche, croquer une pomme, manger une pomme, se frotter les yeux assise, puis s'allonger. Continuité du temps dans le cercle et discontinuité du récit, au point que les demi-tours semblent produire un à-rebours : là où l'on voit une femme s'éveiller peut-être n'est-il question que de rêve. Se frotter les yeux n'évoque-t-il pourtant pas le geste d'un réveil ? Pourquoi alors se rallonger ? Pour rêvasser, se rendormir... D'une manière ou d'une autre la fin dit la multitude du rêve comme autant de déclinaisons de l'idée de projection, fantasme autour d'une pomme, ou d'un corps qui se tortille sous un drap, hypnotisme du cercle dont on perd les débuts et les fins, hallucination d'avoir déjà vu ça. Comment, en un seul mouvement et sans bouger de son lit, entrer et sortir de l'image ? Avec rien ou presque, comment

rendre incertain ce qu'on a à l'image, multiplier en fragmentant un récit ?

Une seconde version sonore en voix off perdue de *La Chambre*, accentue la nature entrelacée du temps. Il y est question de montre, d'horloge, d'endormissement, de masturbation, de réveil et d'une heure de retard, comme si chaque heure avait une parallèle. L'heure de retard⁴⁸, le temps décalé revient trois fois. « J'ai regardé trois fois la montre et je suis sûre qu'elle retardait d'une heure. » « Les deux horloges, elles marquaient la même heure 10 h 30, elles devaient sans doute retarder d'une heure. » « J'ai commencé à t'écrire dans ma tête alors je me suis relevée il était 3 heures, donc 4 heures, et j'ai commencé à t'écrire sur la table de la cuisine. » Dans un plan de *La Paresse*⁴⁹, deux horloges sont superposées, indiquant une heure (et quelques minutes) de décalage. D'une manière ou d'une autre, il existe une heure incertaine, sans chronologie, entre deux heures. Dans la version sonore, l'heure joue sur la présence absence de l'autre, mastur-

48. Décalage d'une heure qui, trois ans plus tard, sera le centre du drame de *Jeanne Dielman* (1975).

49. *La Paresse* (ou *Portrait d'une paresseuse*, dit aussi *Le journal d'une paresseuse*) (1986), quatorze ans après *La Chambre*.

bation et écriture se projette deux fois : une dans le fantasme, une sur la table. La fin du film se rabat sur le début de l'écriture, par quoi l'écrit devient récit. Dans le cercle du film, c'est aussi la relance du bord à bord, formant boucles et modulations, troublant commencement et fin, entre des actions finies du récit et des actions infinies dans l'image. Par le décalage temporel autre chose passe à se passer, le changement s'opère au sein d'un mouvement unique, de telle sorte que se vrillent deux temps parallèles, celui de l'image et celui du monologue off. Mais le récit ajoute un double qui empêche tout dénouement pour ne laisser qu'un questionnement : rêve ou réveil ? Fantasme ou écriture ? De la version-image à la version-image-voix-off perdue, le cercle dure en revenant. Vriller deux temps, dédoubler le récit une fois par l'image, une fois par la voix, c'est faire circuler de l'intérieur l'infini du cercle. Au point que nul ne peut décider ce qui est du rêve ou de la réalité. Il en sera de même dans *La Folie Almayer*. Deux rêves suspendent toute certitude du réel : « Cette différence entre le rêve et le réel n'est pas compréhensible tout de suite. Je fais comme dans mes documentaires : des plans sont les uns à côté des autres,

sans donner la raison de leur enchaînement. Il n'y a que la raison du cinéma, pas de logique réelle⁵⁰. » Mais le trouble cause le spectateur : Où est l'histoire entre ce que j'entends et ce que je vois ? Tout l'art d'Akerman est de créer un passage, comme l'histoire crée son événement, dans un brouillard entre deux mouvements. L'art de croquer une pomme.

PANORAMIQUE NOIR. *Le jour où s'appuie sur un balayage à 360°*. Vue dans l'intermittence des rotations, Akerman, devant le désordre et le débord d'une table de petit-déjeuner, lit un texte en réponse à une question de la revue *Traffic* : « Qu'est-ce que le cinéma ? » La modulation des actions n'est pas sans rappeler la question du réveil. Répondre c'est d'abord penser, tenter de se réveiller quand on s'est levé du mauvais pied, dans le chaos des actions : un bain qui déborde, un jus qu'on verse sur un verre retourné, un chien qui ne répond pas à l'appel, la monnaie qu'on oublie, un café qu'on renverse, un numéro de téléphone composé à la place d'un autre... Le mauvais pied revient, la voix ralentit, devient plus basse. Continuité et

50. Propos recueillis par Cyril Béghin le 29 juillet 2011, pour le livret du DVD *La folie Almayer, op. cit.*

modulations dans la forme giratoire où les mots opèrent un retour et une stase orphique : « Le jour où j'ai décidé de penser à l'avenir du cinéma, je me suis dit que je ne le verrais pas. Je me suis demandé si l'avenir c'était toujours devant soi. Alors j'ai regardé devant moi puis je me suis retournée. [...] Je me suis dit que pour moi l'avenir était derrière moi [...]. » Le cercle a un double mouvement : il interroge un temps et se retourne pour faire de l'avenir un régime du passé, emportant retournement et aveuglement d'un « je ne le verrais pas ». Pour le spectateur le réveil vient à la fin, comme quelque chose tombe au milieu de la pagaille du petit-déjeuner. Ce qu'on ne voit pas et qui est l'avenir du cinéma tombe à la fin du texte comme un pont lancé à l'avenir et à la mort, mais décalée entre le « je ne le verrais pas » et un « il se pourrait bien que demain, après-demain ou un jour qui vient, on verra bien quelque chose dans le noir et on le saura, ce sera un beau morceau de cinéma ». Le cercle est affaire de temps, entre la certitude de ne plus être là pour voir et la possibilité de voir dans le noir, noir qui est aussi la mort qui faisait place au rêve et à l'érotique de *La Chambre*, sans pour autant avoir renoncé à la rencontre et au dépassement, car

l'heure de la mort est aussi certaine et indéterminée que le désir. Le jour où l'on verra dans le noir, entre deux bords du temps.

Le cercle nous fait toujours entrer pour sortir sans sortir : ce qui a lieu une fois peut recommencer en se décalant, car rien n'assure qu'un centre puisse être fixé par un cercle.

MIROIR MAISON. Tentative d'épuisement d'un corps de femme dans un reflet, le miroir de *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* est le moins étrange de tous. Dans *Saute ma ville, Je, Tu, Il, Elle*, Akerman s'y surprend. Elle surprend aussi le spectateur avec *Jeanne Dielman*, dans lequel le miroir montre un meurtre inattendu. Elle le surprend encore d'une autre étrangeté, *Là-Bas, No Home Movie*.

Hotel Monterey commence avec deux plans de miroir. On les oublie parfois à cause des travellings de couloirs ouvrant sur la nuit puis le jour, cycle à même l'horizontalité où, dans la lenteur, on attend de sauter d'un plan à l'autre. Les deux premiers plans insistent sur le décalage du passage des corps au reflet et inversement, façon de rythmer, de moduler l'espace, de faire deux avec un. Viendra l'oculus à la porte de l'ascenseur : ça monte ou ça descend au gré des appels ryth-

més d'obscurité et de lumière par la succession de la paroi et des paliers. Monter et descendre comme ceux qui habitent l'hôtel : là et plus là. Habiter le passage c'est aussi rythmer. Et c'est du battement de cet œil qui nous regarde du fond de l'ascenseur qu'on le voit le mieux, face caméra. Il est l'autre du reflet dans le miroir. C'est là que quelque chose se retourne vers le spectateur et, lentement, sûrement, va à sa rencontre, entre appels et absences, oculus et mur. Le premier miroir d'*Hotel Monterey* renvoie l'étrange image d'un découpage de fenêtres, d'un escalier et d'un homme qui fume. À la surface toute distance est écrasée, la profondeur réelle concentrée. Ce n'est que peu à peu que les plans ouvriront, déploieront l'espace par des séries de cadres dans le cadre tout au long du film. Le regard s'intensifie, ainsi, par un jeu de mises en abîme ou d'encadrements dans le cadre, qui rend instable le sujet et agence des qualités distinctes de la réalité. Ce schéma d'inclusion qui renverse à l'infini intérieur et extérieur vient de l'art pictural, c'est le tableau dans le tableau. Qu'on pense aux femmes aux lettres de Vermeer, lettres dont le spectateur ne saura jamais rien du contenu, ou aux enfilades de portes si nombreuses dans ses sujets, pour

prendre la mesure du commerce des regards qui assure à même la surface un échange sans stabilité. Si un tel schéma, voire scénario, semble opérant dans le cinéma d'Akerman, il ne conduit pas aux spéculations de l'art pictural sur le réel et l'illusion, car pour elle il s'agit d'opérer une sortie, à la façon du conseil de Francisco Pacheco à son élève Diego Vélasquez : « L'image doit sortir du cadre⁵¹. » Opérer une sortie en attirant au miroir ce qui est hors de la représentation, à la façon du Roi et de la Reine des *Ménines*. De la même façon que le premier miroir d'*Hotel Monterey* est comme un focus sur l'*apostador* José Nieto y Velasquez, l'homme dans l'embrasure de la seule porte du tableau, soulevant un rideau dans un escalier à distance de la scène. Le spectateur en retrait et au seuil de la scène, et double du peintre. Les miroirs sont faits pour attirer vers l'intérieur ce qui est étranger à la scène. Ce qui fait voir ce qui n'est pas dans l'image est précisément la forme du spectateur, son passage d'une place d'extériorité à une intériorité. Et on peut dire sans se tromper qu'aucun cinéma ne lui aura si discrètement mais si massivement donné cette place.

51. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 24.

Faire d'un film une sortie pour y observer la place faite à autrui, une place d'intériorité, une place jamais assurée, laissée à l'autre, seule façon de rendre possible une altérité et avec elle la position du spectateur lui-même. *No Home Movie* est le point d'acmé de ce dispositif, toute la distance y est une distance pénétrée et sans mesure, véritable épiphanie qui éveille le spectateur, si tant est qu'il puisse la sentir. Pareille épiphanie avait fait une brève apparition dans *Là-Bas*, film qui saute par cut de la pénombre du dedans d'un appartement au dehors sur les plages d'un soleil au zénith de Tel Aviv en interrogeant la possibilité de sortir de sa prison. Alors qu'on a l'œil sur les fenêtres au fond de la pièce, on entend de l'eau qui coule. Bruit qui appelle à se perdre dans l'espace pour chercher sa source jusqu'à tomber sur le reflet d'une paroi de verre où, furtivement, apparaît Akerman sans plus se surprendre elle-même. *No Home Movie* est le point de rencontre d'une image dans une autre à travers la communication d'une mère et d'une fille sur deux continents : « Tu es à Bruxelles, moi dans l'Oklahoma », dit Akerman à sa mère qu'elle filme sur l'écran d'ordinateur d'une connexion Skype. Le reflet ténu de la cinéaste, caméra à la main, sur l'écran on l'en-

tend dire : « Il n'y a plus de distance dans le monde. » Ce face-à-face à distance d'une fille et d'une mère qui a d'abord exclu le spectateur, l'inclut dans l'épiphanie discrète d'Akerman filmant. Un toi ici et moi là, et un autre ailleurs, jusqu'à l'épiphanie, l'aiguillon de l'image dans le regard du spectateur. Enchâssement d'une triade au reflet, je, tu, il ou elle, où l'image devient un lieu d'hospitalité par la rencontre de l'intériorité du film et celle du spectateur.

Ouvrir la porte du *home* c'est poser un jeu de distance de l'intériorité et de l'extériorité jusqu'à faire disparaître la distance. Ainsi la marque du cinéma d'Akerman n'est pas tant l'intime que l'instant où l'on passe de l'autre côté, dans une réalité dont rien n'est anticipable. C'est chaque fois une surprise, comme si le film se donnait pareil au miroir d'une révélation : sans s'identifier, le spectateur se révèle à lui-même par ce qui lui est extérieur. Devenir étranger à soi, n'est-ce pas tout le paradoxe de l'hospitalité ?

HORIZON CARESSE. *News from Home* finit sur l'éloignement de Manhattan. L'épaisseur progressive de la brume efface la ville et l'horizon

dans un travelling simple comme une vue Lumière sur un canal à Venise : l'image acquiert le mouvement à partir d'une embarcation. Douze ans plus tard, *Histoires d'Amérique*, à nouveau l'eau, Manhattan, mais cette fois-ci pour ouvrir le film dans un travelling latéral à la ligne d'horizon. Statue de la Liberté. New York fantomatique flotte, et se fond dans un bleu lavé d'une brume froide. La caméra doucement mouvante des travellings semble la caresse d'un adieu ou d'une retrouvaille. Pourtant lorsque la ville saute à un plan rapproché dans un bleu nuit intense, fenêtres de buildings éclairées, la voix off d'Akerman énonce, à la fin de son prologue, le problème de l'engendrement : « Mon histoire à moi est toute trouée, pleine d'oublis, pleine de blancs, et je n'ai pas d'enfant. » Dans les brumes, le lointain n'est pas une promesse de rapprochement ou d'éloignement, même si reste la caresse⁵². Car la caresse est toujours le mouvement d'un

52. Caresse présente par deux fois dans *Nuit et jour* (1991). Film où ça ne dort pas de jour comme de nuit à cause de l'amour. La caméra suit la main en plan rapprochée de la même façon qu'on filme l'horizon d'un paysage en plan large. Voir la main et sentir la ligne du corps, deux fois : une fois de jour, une fois de nuit ; une fois la main de Jack, une fois la main de Joseph sur le corps de Julie.

accompagnement sur des lignes, elle offre à la main sa faim d'infini, elle parcourt sans possession, toujours ouverte. La caresse est comme l'horizon qui recule en même temps qu'on avance. Main pleine de dépossession qui revient sans avoir besoin du regard, même aveugle on peut sentir l'infini. L'horizon troublé de brume, doucement remué par la mer, et la voix comme une comptine pour endormir l'enfant absent ou le spectateur, devient l'évanescence d'une caresse toujours fugitive. Fugitive, mais pas sans entêter la mémoire, la hanter. C'est le trouble de la transmission⁵³ dont nous sommes la dernière adresse. Si le

53. Transmission clairement exprimée dans le prologue des *Histoires d'Amérique* (1988) qui reprend l'histoire de la tradition hébraïque des Hassidim d'Europe orientale : « Un rabbin traversait toujours un village pour aller dans une forêt et là au pied d'un arbre, toujours le même, il priait, et Dieu l'entendait. Son fils aussi traversait le village pour aller à la forêt, mais ne savait plus où était l'arbre. Alors il priait n'importe où dans la forêt, et Dieu l'entendait. Son petit-fils ne savait plus où était l'arbre, ni la forêt, alors il priait dans le village, et Dieu l'entendait. Son arrière-petit-fils ne savait plus où était l'arbre, ni la forêt, mais il connaissait encore la prière. Alors il priait dans sa maison, et Dieu l'entendait. Son arrière-arrière-petit-fils ne savait plus où était l'arbre, ni la forêt, ni le village, ni même la prière, mais il connaissait l'histoire, la racontait à ses enfants, et Dieu l'entendait. » C'est dans le

mouvement propre de l'œuvre est de recommencer sans fin, sans l'ordre chronologique des successions, des débuts et des fins, alors la mer porte en elle l'infini en mouvement. Ce qui s'adresse est aussi ce qui engendre : rien que le mouvement qui destitue la généalogie et la ligne d'horizon. Ligne de la dernière illusion, avec son mirage du lieu à rallier : sans cesse elle recule en s'approchant. Dans un plan fixe de *D'Est*, grand film du travelling, Akerman adresse son legs avec une humilité sans mesure, qui dépouille le regard de toute possession. Nous apprend que l'horizon n'est pas le but à atteindre. Elle nous abandonne à la solitude de ramasser quelque chose au bout d'un temps certain. Des femmes récoltent des betteraves, avancent vers la caméra, puis sortent du plan. C'est alors que la ligne se tend, le regard est comme frappé, surpris à même la lenteur du labeur qu'il suivait patiemment. Car à force de voir les femmes avancer, malgré la répétition

dernier plan bleu nuit que la voix ajoute l'histoire trouée et le sans enfant. On peut perdre, rien n'empêche de transmettre, rien n'empêche de faire d'une prière un récit. Transmettre est toujours ritualiser la perte, car rien dans le temps ne peut rester inaltérable. Ne pas avoir d'enfant convoque une transmission sans filiation, c'est aussi cela la dépossession.

des corps courbés vers le sol, s'installe à l'endroit du regard un rythme, non une distance. La dernière femme sortie du plan, subrepticement le regard se réveille. Ne faut-il pas appeler cela une rencontre ? La rencontre, ce temps de retournement pour s'assurer que quelque chose est passé. C'est aussi « ramasser » l'infini en nous. Les femmes sont venues vers moi, je les ai vues grandir, et c'est une fois qu'elles ont disparu que le regard se dresse sur l'horizon vide. Ce qui frappe c'est que je suis laissée au milieu, tendue dans l'entre-temps : entre ce qui se tient là-bas au loin et les corps absents de l'image. Entre les deux mouvements l'inscription et la disparition, la ligne et les corps, la tension à même le plan a lieu hors de la perception dans la sensation qui s'éveille. Recueil de l'infini : tant qu'il y aura à manger, tant qu'il y aura la faim, il y aura l'inquiétude que le mouvement de la faim et de la caresse cesse. Question de l'infini à même une main lancée et ouverte au présent.

TRAVELLING DÉSERT. Au bout de la main il y a une caméra, parfois le corps est assis. Quand elle n'est pas sur un bateau, c'est assise, immobile-mobile, qu'Akerman fait ses travellings, à la

fenêtre ou à l'arrière d'une voiture. *Sud* se termine sur la route de Jasper, petite ville du Texas, plus de quatre kilomètres, avec sur l'asphalte des cercles comme autant de marques des morceaux du corps déchiquetés de James Byrd Junior, noir assassiné en 1998. Regard en arrière de l'asphalte sur lequel on avance, pas pour laisser la route derrière soi, pour sentir la vitesse qui finit par emporter le regard et la route avec lui, qui finit par devenir le temps de la blessure de l'histoire dans l'espace. Au fur et à mesure qu'on s'éloigne, quelque chose s'enroule dans le temps, une trace qui sera toute la mémoire. Il faut sentir combien la route est l'égale du plan qui défile, et le temps du plan la rencontre d'une droite et de cercles. Étrange singularité qui affleure à même le mouvement, ajuste la vitesse à la route, lui donne en écho la dignité de ceux qui restent et qui, debout, coupent l'horizon à la verticale. Sur les horizons de ses films, il y a toujours le battement entre il y a eu des corps et il y a des corps là-bas. Mais aussi des corps ici qui sentent, lestés physiquement par le regard, et qui forment un lointain sans limite, sans contour, comme la vue se trouble à trop fixer l'horizon. Il s'agit juste de prendre avec soi l'asphalte, étirer patiemment la blessure intermina-

ble comme pour protéger son empreinte, prendre soin de la mort à cause de la mémoire. Le temps file sur la route, on en retient la trace, comme le sable entre les doigts laisse une sensation de passage. On perd toute mesure du temps, il y a une route qui n'en finit pas, une route qui n'en est plus une. Akerman oppose la patience du plan au danger, à l'angoisse de la vieille histoire. La patience d'extraire pour montrer sans montrer, à cause de ce qui se tient là-bas et qu'on enveloppe dans la sensation. Toujours la mèche de ce qui gît dans le passé, mais elle ne s'allume pas irraisonnablement, elle s'allume de la mèche du juste qui, toujours caché, comme la cinéaste derrière sa caméra, « transmet les choses qui sont sans nom⁵⁴ ».

Les travellings latéraux tiennent l'œil au loin, mais dans le temps c'est toujours l'histoire d'une mémoire en mouvement. Au cinéma généralement, la mémoire est faite de flash-backs qui manifestent la discontinuité par un fondu, le doux arrêt de la compréhension. La discontinuité, Akerman la fait en mouvement, sans interruption. La mémoire remonte au fil du

54. Le « juste caché » est Autrui. Gershom Scholem, *Sur Jonas, la lamentation et le judaïsme*, Paris, Hermann, 2011, p. 42.

plan et tremble à sa surface avec l'incompréhension de la vieille histoire qu'on tue toujours. Elle fait le point sur une ligne de fuite. Une Européenne en Amérique, capable de savoir que la fuite est le retour de ce qu'on fuit. Que l'enveloppe de toute mémoire est le paradoxe du mouvement. C'est aussi un danger pour soi de se tenir si près de la disparition en laissant le temps faire son œuvre. Une Européenne qui balance d'Est en Ouest. Il y a *De l'Autre Côté* avec son désert coupé d'une ligne d'ombre qui est le mur, puis *Là-Bas* avec ses plages où l'on joue au ballon, regarde au loin seul ou en famille. D'Est en Ouest un grain de sable rassemble le désert et la plage. C'est comme si l'océan ne séparait plus rien, comme si la première ligne d'horizon avait été engloutie pour qu'apparaisse le sol meuble des rivages et tout ce sable emporté par les vents qui se dépose et compose les déserts. La fuite se poursuit jusqu'au désert, lieu immémorial, lieu de l'attente d'une révélation. Avec *No Home Movie*, le travelling à la parallèle du désert n'en finit pas, lui non plus, avant que la caméra convulse et surexpose l'image, la déchire pleine lumière, vision aveuglée. Des images enregistrées bien avant la mort de sa mère. Car aussi loin qu'on pousse le trajet, le voyage est

loin d'être accompli. Il faut arracher tout horizon, être soi-même sans horizon, pour que commence l'aventure de la mémoire en soi. Véritable étrangeté. Akerman se penche sur son ombre, regarde l'infime reflux des petites vagues. En plongée, photographie⁵⁵ ou filme son ombre au bord de la mer, parfois sur l'asphalte⁵⁶. Image de l'impossible réciprocité de soi, l'ombre se couche dans la mémoire, s'allonge dans le grain de sable, une mémoire à sa mesure car « toute la mémoire du monde est dans un grain de sable⁵⁷ ». Arracher les corps là-bas comme convulse la dernière ligne d'horizon. Devenir l'ombre, le corps qui reste à l'horizontale, n'être qu'à la pointe de ses pieds, femme sans horizon d'être la mémoire du monde. Coucher le regard dans une flaque de noir aux contours diffus, embrasser l'ombre de la pointe des pieds et du regard, à hauteur d'une mémoire d'homme.

55. Séries photographiques de l'installation *Maniac Shadows* (2013).

56. Parfois à deux, avec une amie M., comme la dernière image de *Ma mère rit*, *op. cit.*, p. 197.

57. Edmond Jabès, *Le Seuil, Le Sable*, Paris, Gallimard/Poésie, 1990, p. 327.

7. chemins⁵⁸

Composé de témoignages mexicains puis américains, *De l'Autre Côté* renverse le genre documentaire en cinq minutes seulement, durée des deux dernières séquences. L'avant-dernière montre une mire de caméra infrarouge en vue aérienne qui suit des silhouettes en file indienne se dirigeant vers une clôture (images d'archives de la police américaine) ; la dernière est un travelling d'autoroute, la nuit, vers Los Angeles, avec la voix de Chantal Akerman racontant en français l'histoire d'une femme disparue. Peu avant la fin de l'image d'archive, le *Duo Seraphim* de Monteverdi commence et se poursuit sur une nuit qui défile de l'habitacle d'une voiture, duo brusquement entrecoupé par une brève communication talkie-walkie ; son bruit surgit dans un plan au noir de quatre secondes, quatre secondes pour

58. Une première version de ce texte a fait l'objet d'une communication : « De la marginalité comme résistance », Colloque *After Chantal*, Westminster University, Londres, 4-6 novembre 2016.

déloger le document par la fiction. Véritable saut narratif, le plan au noir affirme la puissance du film dans son dernier plan : inventer un lieu de mémoire.

Deux ans plus tard, Akerman présente à la *Documenta* de Kassel l'installation *From the Other Side*. Sa troisième et dernière partie, *Une voix dans le désert*, est née d'une idée antérieure au film : « mettre un écran à la zone frontière du Mexique et des États-Unis⁵⁹ ». Sur l'écran tendu sont projetées en boucle les deux dernières séquences, avec la voix d'Akerman passant successivement de l'espagnol à l'anglais. Filmée *in situ*, la projection au désert est diffusée à Kassel. Pour des raisons techniques, le circuit d'images n'a pas été transmis en direct, mais le différé n'enlève rien à la singularité temporelle. Filmé au début de l'aube, l'écran ne se découpe pas tout de suite à l'image. Mire, silhouettes fantomatiques, noir, feux de positions, lampadaires, marquage au sol.

Pépiements d'oiseaux, mire, silhouettes fantomatiques, noir, feux de positions, lampadaires, marquage au sol. Le jour se lève. Des formes indéterminées. Puis le jour grandit, le ciel s'ouvre en masses nuageuses, un relief se

59. In *Chantal Akerman, Monographie, op. cit.*, p. 242.

dessine, le bord droit de l'écran apparaît. Pépiements d'oiseaux, mire, silhouettes fantomatiques, noir, feux de positions, lampadaires, marquage au sol, les formes indéterminées se transforment en montagnes de part et d'autre de l'écran. La lumière du jour œuvre : son intensité croissante lutte contre la puissance du projecteur, dissipant les images projetées. Quelques halos résistent avant que l'écran ne devienne blanc⁶⁰.

Là où la frontière sépare, inscrit des limites entre territoires et pouvoirs, se filme en marquant le seuil des identités et des conflits, *Une voix dans le désert* invente un espace qu'il faut bien nommer *marge*. *Margo* en latin, c'est une bordure sans découpe. La marge déjoue la frontière à l'endroit même de son pouvoir de limitation. De la marge, Akerman fait un chemin qui passe par l'écran, comme le plan au noir nous fait passer du documentaire à la fiction. Un lieu quelque part entre le désert de

60. Vierge de toute image, il n'est pas sans évoquer la blancheur de la lettre, ni la photographie de l'écran blanc du MOMA, sur lequel fut projeté *Jeanne Dielman* en 1976. Présente dans la riche iconographie qui accompagne « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », cet écran est légendé « la mèche de l'explosif », en référence à Walter Benjamin (voir note 27), *op. cit.*, p. 44.

l'Arizona et une ville d'Europe où transitent espaces et temps. Extension de la forme du tableau dans le tableau : du film à l'installation, d'un écran à un autre, avec un écran qui sépare et lie, comme les titres – *De l'Autre Côté*, *From the Other Side* – annoncent le face-à-face de deux langues, puis la succession de l'espagnol et de l'anglais dans l'installation. La marge ne cesse de se diviser en brouillant les orientations, mais révèle un espace *entre* les choses, deux continents, deux histoires où la mémoire se met à vibrer. Tout comme elle manifeste les deux temps des corps sans terre : une fois avec le documentaire qui témoigne de ceux qui voulaient « survivre ailleurs », une autre avec le récit d'une femme disparue que la voix d'Akerman mêle aux cordes du duo Natalia Shakhovskaya et Sonia Wieder-Atherton. Entre les espaces et les temps, l'absence se met à exister.

De l'Autre Côté montre la frontière, longuement, en travelling, pour mieux lui tourner le dos. Peu de choses suffisent à l'altérer, à échapper à la mort toujours là. Un demi-tour en voiture, et le mur devient maisons, rues. Un mouvement de caméra suffit à faire basculer l'obstacle : une vie est un destin, ou un destin

se fait vie. Film sur les mouvements que la frontière autorise ou n'autorise pas, *De l'Autre Côté* détourne l'échec, la mort. Plutôt que s'opposer en dénonçant un état de fait, Akerman manifeste l'obstacle par le cinéma, l'affirme tout en laissant la place pour une autre destination : faire un espace entre chaque parcelle de territoire, chaque témoignage, jusqu'à la fiction, jusqu'à ce que l'aurore devienne le vrai séjour.

Comment continuer à circuler dans un monde de frontières ? En inventant des chemins. En tournant le dos. En passant du documentaire à la fiction, d'un film à une installation. En faisant communiquer deux espaces que tout sépare. Un écran sur une limite ouvre une marge où s'évanouissent les identités ; en devenant blanc l'écran expose en même temps la disparition des images et des corps. Reste du blanc une voix dans la nuit et une mémoire de l'effacement auquel il faut résister, même s'il se révèle dans la beauté d'un jour qui se lève. Car la beauté pourrait bien être une façon d'éveiller la résistance, de congédier l'effacement en le révélant.

Il n'y a pas qu'une seule manière de résister à l'oubli. Le récit de la disparition est aussi

mémoire, celle d'une femme après avoir passé la frontière du Sud au Nord. « Où est-elle ? » s'interroge Akerman jusqu'à l'hallucination et au doute de l'avoir réellement vue, trouble sur lequel se closent le film et chaque boucle de l'installation, « une fois arrivée au coin de la rue il n'y avait plus personne ».

Akerman a eu l'occasion de dire que le jugement des Américains sur les Mexicains lui rappelait le temps où les Juifs étaient qualifiés de « dirty Jews⁶¹ ». Ainsi travaille-t-elle une histoire à travers une autre, avec l'intransigeance d'une mémoire qui n'oublie ni la radicalité ni peut-être la folie propre à l'imprescriptible : « Si je me laissais aller, je rechercherais les noms de ces gens sans sépultures, morts dans le désert⁶². » Devant ces morts, comme devant les morts de la Shoah, on dispose de gestes presque inutiles, de gestes de peu ; gestes qu'on ne peut pas ne pas faire, qu'on ne peut pas ne pas refaire jour après jour. Impossible de trouver tous les noms après Auschwitz ou dans le désert mexicain, reste le doute de l'oubli d'un seul. *De l'Autre Côté* est aussi un film qui fait

61. In *Chantal Akerman, Monographie, op. cit.*, p. 239.

62. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 94.

vivre des traces de corps avec une archive en vision nocturne infrarouge, qui inverse les contrastes du jour et de la nuit. Image en négatif produite par ceux qui maintiennent la frontière comme lieu de la vie et de la mort dans un contexte de pouvoir. Ce pouvoir Akerman le renverse d'une aurore. La marge le déjoue par un écran qui blanchit en cinquante minutes⁶³, amorcée par un plan noir de quatre secondes. Ce qui importe ce n'est pas de passer de l'obscurité à la lumière, car même en plein jour on peut ne rien voir. Ce qui importe c'est le temps par lequel des espaces sont mis en mouvement pour en faire un lieu de mémoire. Un temps pour mettre sous les yeux des traces, le jour, la nuit, des halos et dans le creux de l'oreille Monteverdi, talkie-walkie, voix, pépielements d'oiseaux. Sentir plus que nommer la résistance à oublier, sentir le temps par la mémoire avec un principe éthique : *résister à l'oubli, résister à tuer*. En tendant un écran sur une frontière, Akerman réintroduit un espace politique là où il n'y en a plus. En traversant l'Atlantique, *Une voix dans le désert* signale le chiasme temporel des deux œuvres. C'est la

63. *Une voix dans le désert* est constitué de dix boucles de cinq minutes.

quête d'un présent d'un côté comme de l'autre : un spectateur sans frontières.

S'élève l'air de Monteverdi sur une image spectrale. Talkie-walkie. La voix d'Akerman envahit de sa fiction la nuit qui défile. Elle ne pose plus de questions dans la langue des hommes et des femmes d'un côté et de l'autre de la frontière, en se tenant face à eux. Elle revient en faisant voir, par la fiction d'une disparition, l'Autre côté, le côté sans images à l'écran. L'écran et sa voix recueillent littéralement les corps absents, du désert à une femme disparue. L'aurore renverse l'écran en devenant l'espace qui inclut ce qui est exclu, ce qu'on peut appeler un *no man's land*, l'espace entre. Ainsi la voix migre-t-elle jusqu'à l'Occident, autre lieu de la disparition. La résistance pourrait bien être l'espace entre les choses, un espace de rien du tout, plein d'une mémoire qui se révèle en même temps que s'intensifie le blanc de l'écran. Façon d'ouvrir dans le temps une réalité autre : un regard sur ce qui nous sépare des corps dans l'espace. Pensée de la séparation, infiniment. Du film à l'installation, du plan au noir à l'écran blanc, de la nuit au jour, tout chemin est une manière de réintroduire de l'espace, d'opérer la vie, fût-ce à

travers la disparition ou la mort. C'est la double disparition du récit : une femme a disparu sur le sol américain, une femme disparaît au coin de la rue. Pas de mémoire sans absence pour celle ou celui qui cherche et regarde les disparus en face. Le courage de résister à l'oubli – même si c'est une folie – Akerman le fait apparaître au point du jour, en faisant surgir du désert sur le territoire de l'Occident. Le jour se lève. Le présent n'est peut-être que cela. Sauf à penser que le présent est le temps d'un jour après l'autre. Alors à chaque aurore se souvenir de tout renverser. Se souvenir de notre aveuglement le plus malheureux. Il a la forme de ce petit livret qu'on appelle passeport, et qui permet de se déplacer librement en fonction d'une identité admise en un temps et sur un territoire et d'accords transnationaux qui permettent de franchir une frontière à laquelle on n'échappe pas même si on l'oublie.

Akerman substitue l'appartenance à l'identité comme elle substitue la marge à la frontière. En résistant par la mémoire au sein de l'obscurité propre à l'oubli et à la nuit – sa manière à elle de se lever, fût-ce du mauvais pied –, elle manifeste le saut mortel de l'aventure, la condition de l'étranger. Elle dit que ce

n'est pas en traversant une frontière qu'on devient étranger, c'est au sein de sa propre existence dans le rapport aux autres. On est toujours un étranger pour son prochain, y compris sur son territoire car c'est la marche, le mouvement, qui décide. Raison pour laquelle l'appartenance qui naît de la marge est la condition irréductible de l'autre, quitte à concevoir qu'on est toujours un autre que soi. C'est le chemin sans but, le chemin lui-même, constitutif de la judaïté d'Akerman qui n'est pas une identité, cela aussi elle l'a dit : « Qu'est-ce qu'être juive ? Je ne peux pas te répondre⁶⁴. » Idée que l'on retrouve chez ceux qui ont inclus leur propre altérité au sein d'une histoire et d'une culture, comme Levinas ou Jabès⁶⁵.

Démonter les identités grâce à la fiction d'une femme disparue et d'un jour qui se lève dans une salle d'exposition nous rend à un monde d'hommes et de femmes qui n'oublie

64. Entretien avec Nicole Brenez, *Chantal Akerman, Monographie, op. cit.*, p. 60.

65. Aussi l'essence de l'être juif chez Vladimir Jankélévitch, « [...] cet être pour moi, est impalpable et je le cherche et le chercherai à l'infini ». « Le judaïsme, problème intérieur », in *La conscience juive*, collectif sous la direction de Jean Halpérin, Paris, PUF, 1963, p. 64.

pas qu'ils se cherchent. Cela suppose de revenir sans cesse à l'histoire, d'en écrire la fiction contre tous ceux qui pensent que le pire ayant eu lieu autant passer à autre chose. La mémoire d'Akerman dit non au temps révolu. Son film avec son hallucination, sa voix qui résonne entre deux continents, rendent concevable l'inconcevable sans l'obscénité de la violence qui est notre lot quotidien, et le lot d'une large part du cinéma commercial. C'est pourquoi il ne faut pas entendre marginalité au sens de cinéma d'auteur fragilisé par l'industrie et le commerce du divertissement. En inventant l'espace irréductible d'un chemin, la marginalité d'Akerman invente d'un geste de peu un espace propre. La marginalité comme résistance est une façon d'exproprier la violence pour y avoir reconnu le sens de l'absence et de l'appartenance qui n'est pas sans rapport avec la première et dernière violence : à jamais orphelins de notre propre visage, Autrui est pour nous un impératif. Comme Akerman se confronte à des visages et des paroles qui ont intériorisé un espace découpé, car si la coupure est la distance d'un homme à un homme, distance sans mesure, sans visibilité, la marge peut bien être notre « chez soi ailleurs ». Ainsi Autrui se

trouve-t-il dans un espace juste pareil à un passage, pas un espace à soi. Et cet espace ne sert pas à faire passer des hommes réels d'un espace à un autre, mais à les interroger sur ce qui les sépare. Tout genre et forme confondus, Akerman crée le chemin par lequel on n'en finit jamais avec la vie, le « peu de vérité » auquel elle aspirait avec force. Ce « peu » qui saute du documentaire à la fiction sans jamais les opposer afin que la fiction passe dans le documentaire, et inversement. Qu'enfin l'absence devienne aussi concrète qu'un corps, aussi dure qu'une pierre. Pierre du souvenir lancée du désert aux salles obscures pour chercher, à notre tour, ce presque-rien qu'on ne peut oublier, qu'il se cache dans un plan au noir ou qu'il se lève sur un écran au petit matin.

L'art de Chantal Akerman crée le chemin là où le monde extérieur se déclare comme la première frontière. De ce point de vue, elle ne fait pas autre chose que ce que les migrants mexicains et d'autres font : des chemins, des chemins, toujours d'autres chemins. Rien que ce qu'il convient d'appeler, parfois au risque de la mort, la vie même.

8. nuit

La nuit on ne voit rien. Avec elle, on n'est jamais sûr d'avancer, de mesurer exactement les distances. Le sol est instable, le pied dont la pointe se confond avec une ombre devient hésitant. On ne saisit plus de contours, les devants, les derrières, l'espace est désorientation. Sur quoi peut-on se retourner dans la nuit? Quelle rencontre peut-on bien y faire? Dans la nuit, tous les bruits viennent à nous, exaspèrent et amplifient les sensations et concentrent l'intériorité, toute l'extériorité passée à l'intérieur sans avoir à se retourner ou alors de l'intérieur, juste à vivre la plus grande étrangeté, à perdre le centre sans perdre le cercle, à n'être plus que mouvement. C'est avec elle en nous qu'on se fait peur tout seul, que le moindre bruit accroît l'inquiétude, fait déborder la nuit en nous. Le regard est mis à la pointe de l'étrangeté et il faut beaucoup de forces pour filer avec elle jusqu'au bout sans savoir où. Parce que la nuit déborde hors de nous d'être passée en nous, on n'est jamais seul, on est avec elle, on coule en

elle, elle passe dans nos moindres replis, ouvre toute l'intériorité jusqu'à ce qu'elle ignore d'elle-même, met tout au dehors. Compagne étrange qui s'empare de notre souffle, bouge parce qu'on circule à travers elle, qui prend forme en nous et nous rend à nous-mêmes étrangers. Toutes les nuits ne bougent pas de la même manière, mais aucune n'est tout à fait descriptible à cause de l'intériorité justement. La nuit n'est ni tout à fait visible ni tout à fait invisible. C'est la nuit sensible, la nuit akermanienne : un événement qu'on ne peut pas oublier. Une nuit qui n'est rien que le mouvement infini de la mer.

Devant *La Captive*, Akerman dit accueillir l'opacité⁶⁶. Il serait immodeste de dire à sa place ce que le mot recouvre, pire : on échapperait à l'accepter. Elle le dit comme si elle était une spectatrice détachée du savoir qu'elle a sur son propre travail. Accueillir l'opacité équivaut en un sens à faire avec ce qu'on ignore, toujours faire, et lâcher même ce qu'on a fait. Parce que la nuit est ignorance d'être pure matière mouvante.

Mais devant *La Folie Almayer* c'est le specta-

66. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 130.

teur qui doit tout lâcher de ce qu'il connaît d'elle. Elle le force à ne pas la reconnaître. C'est le grand moment de sa propre trahison, qui est l'amour absolu pour une œuvre dont on croyait tout connaître, avec laquelle on avait fait le tour de la maison, avec ceux qui l'habitent. Mais Akerman va plus loin. Avec la nuit de *La Folie Almayer*, elle ne cesse de dire sans le dire : aller au bout comme on vit, rien d'autre, se laisser porter. Alors on entre dans la nuit comme dans le film auquel on ne comprend rien, qui mélange les temps, met des avants après les après, pas par désordre pour détruire jusqu'au bout toute continuité, mais pour déjouer le moindre espoir de mettre de l'ordre dans le grand bouleversement de la nuit, de la vie où passent des moments d'une beauté folle. Une beauté qu'on ne reconnaît pas, car la beauté se reconnaît à ce qu'on ne reconnaît pas de nous, grande étrangère qui emporte tout, à laquelle on accorde pour nul besoin, sans réticence, tout notre soin à s'abandonner. Il n'y a pas de beauté sans entendre l'appel : abandonne-toi. Oui c'est folie, c'est aussi l'autre nom de l'amour. Abandonner les causalités, l'ordre du temps chronologique, assurer le désordre, cela s'appelle *hospitalité* : faire de la place à ce qui n'en a pas, à ce qu'on ne recon-

naît pas. Faire de la place même quand on n'en a pas soi-même ; apprendre à se déplacer à l'intérieur de sa maison, de sa solitude aussi, car la solitude n'est pas une, elle est une puissance du multiple. C'est accueillir un film dont il est inutile de résoudre les sauts temporels, les chiasmes. Depuis *Saute ma ville*, on sait que l'histoire passe aussi dans des ellipses, mais on ne sait jamais ce qui reste dans l'ellipse. Ça tient parfois au silence d'une explication, non pour cacher, mais parce que c'est comme ça et c'est tout. Aimer pour accueillir le désordre de la vie comme elle est, pour quoi on met de l'ordre à la fin, qu'on se donne tout à la fin le temps de l'illusion de l'ordre. Or la fin on ne la connaît jamais qu'au bout de l'histoire, au moment où l'on est déjà parti. C'est pour ça qu'il y a des passeurs, pas des connaisseurs, non pour mettre de l'ordre à la place de ceux qui sont partis, plutôt accueillir ce qu'on ne comprend pas de leur départ, faire une place à ce qui ne recevra aucune réponse, raison pour laquelle il est utile de faire, faire de la place, non une place. Ce qu'on trouve est là sous nos yeux, et ce qu'on sent c'est qu'il est inutile de dépasser ce qui est donné : la beauté et l'étrangeté, telle est *La Folie Almayor*. Ce n'est plus face au visage ni au paysage qu'on se tient. On

se tient face à la nuit pareille à ces rivières qui conduisent à la mer : les intensités de la nuit, tempête, orage, vent, reflet d'une lune, ce qui reste du jour quand le soleil est derrière nous, quand la terre porte notre ombre, bouleversent le cours de l'eau, le cours du temps qu'une violente bourrasque peut renverser. La nuit fait sa place de celle qu'on ne prend pas, si tant est qu'on se laisse emporter par ce qui coule en elle. Grand nocturne où règnent massivement les sensations sonores, le bruit des mouches, des grillons, la pluie diluvienne qui s'abat à la surface de l'eau, le bruit que font les petites ridules à la queue d'une embarcation, *Sway* de Dean Martin, l'*Ave Verum* de Mozart, le prélude de *Tristan et Iseult* qui revient sans cesse. Massivement aussi les sensations visuelles, le matin bleu et rose de l'aurore et les yeux noirs d'une femme immobile et inquiétante à la belle mélancolie statuaire, la traînée d'un reflet de lune qui sous l'orage brouille la vision, des reflets colorés de lampions à bord d'un bateau qui passe sans s'arrêter, des roseaux qui ploient au passage des corps dans la jungle, remués par le vent qui emporte tout⁶⁷ de la raison, des cris, et la

67. « Le vent c'est dangereux », Charles Denner dans *Golden Eighties* (1986).

branche qui sort de l'eau comme le bras d'un noyé qu'on voit deux fois, et flotte pour combien de temps encore.

Grand nocturne qui n'a de place que celle qu'on ne prend pas, qu'il faut aussi refuser pour ne pas y être enchaîné, *La Folie Almayer* est un immense film sur la nature déchaînée de la nuit. La jungle l'appelle sans arrêt : on s'y perd, on s'y cache, on s'y trouve, on y aime, on se sépare. Appelle le règne où l'on se perd, où rien ne revient. Film où les rêves sortis de l'opium se mêlent à la réalité, mais laquelle ? Comme dans la jungle face à *La Folie Almayer*, entre les plans montés, folie de cinéma, les ordres se mêlent parce que ne compte qu'un plan à mettre et à se mettre en tension d'un autre, ne compte que le plan à côté d'un autre, bord à bord, c'est ce qui fait tenir un film debout, barrant l'horizon de sa nuit. Inutile de mettre de l'ordre dans les temps des avant et des après, parce que l'effort qui y conduirait n'en donnerait rien de plus, pire : il lui enlèverait sa folie déchaînée. Le désordre est une façon de perdre et d'oublier, de faire en oubliant. Car Akerman oublie aussi — elle le dit dans *Chantal Akerman dans Chantal Akerman* : « pourquoi j'oublie tout le temps », un cahier de notes dans *Là-Bas*. « Tout le temps »,

on ne peut pas le contenir, ce n'est pas la vie. D'oublier enfin le tout, de vivre sa vie. Parce que l'oubli est toujours premier, comme la nuit est l'ouverture du film, comme les ténèbres sont avant le cycle du jour et de la nuit. Cette nuit avant la nuit, elle ne se vit pas, elle se crée, s'invente. Parce qu'il n'y a pas de mémoire sans qu'il y ait d'abord oublié. *La Folie Almayer* fait place à l'oubli pour que vienne et passe la mémoire de ce que l'oubli emporte de la disparition. Il y avait la mémoire impossible à oublier, vient l'oubli impossible à ne pas laisser, car sans oubli pas de mémoire non plus. Et si l'on oublie la nuit akermanienne, alors c'est toute sa mémoire qui est sacrifiée et son appel : abandonne-toi. Il faut aussi du temps, un temps relativement long pour s'abandonner. Il faut *La Captive* dans la mer noire et déchaînée où se noie Ariane. Et la barque au petit matin, Simon grelottant, image inverse de *L'île des morts* de Böcklin, malgré Rachmaninov. Cette barque, au lieu d'aller vers une île s'isoler à la mort pour toujours, vient vers nous entre deux rivages au loin. Elle passe hors cadre d'une vue légèrement plongeante et déjà, sans le savoir, Almayer fou d'amour pour sa fille, comme Simon fou de jalousie pour Ariane, l'un et

l'autre joué par Stanislas Merhar, fragile, diaphane. À son cri au bord de la plage, son plongeur nu dans l'eau noire de *La Captive* répond un lent travelling avant, dernier plan de *La Folie Almayer* où son visage n'est plus qu'effondrement et sa voix murmure : « J'ai froid, le soleil est froid, la mer est noire... demain j'aurai oublié, marche pas pieds nus, je t'ai dit tu vas te blesser, les serpents vont te piquer, pas pieds nus... y'a de la boue. » La nuit passe d'esquif en ferry, la nuit la mer passe d'agité à calme, les films sont toujours bord à bord. La nuit appelle les vents, au plus fort de la tempête qui coule l'embarcation, au plus faible les pirogues glissent par beau temps sous les coups de rames. On n'est jamais qu'entre des bords à faire chemin, là où ça tire l'œil et tend l'oreille, là où ça blesse le savoir de ne pas trouver sa place : Akerman brouille la place en ouvrant les directions. C'est la fin même de *La Folie*, sur un banc de sable blanc, un morceau de terre de rien du tout au bord d'une mer bleu, presque blanche. L'aridité de la solitude à trois dans une lumière vive. Nina, la fille d'Almayer, part avec son amant Daïn qu'elle n'aime pas, mais le porte dans ses bras, marche dans l'eau pour rejoindre un petit ferry qui part en sens inverse de la

barque du père. Toujours se séparer. C'est cela qu'il faut regarder pour la voir tourner le dos et partir, laisser le père à l'effondrement du passé. Ne pas être à quelqu'un, ne pas être blanche quand on est métis, c'est le souhait qu'on fait pour Nina à sa place, elle sera « comme nous ». Là, cachée au seuil d'une porte, résonne dans une scène la voix d'Akerman : « Jamais ». Parce que lorsqu'on est en mouvement, on n'appartient qu'au mouvement qui jusqu'au bout s'appelle la vie. Vivre et mourir à l'intérieur de son temps, plus que vivre dans une époque et mourir tel jour. Le temps qui se recourbe vers l'histoire, le temps historique décidera d'une place à donner ou pas à l'intériorité du temps qui a fait œuvre tant qu'il y a des passeurs pour que l'histoire arrive jusqu'à elle. Comme c'est l'histoire qui dira quel rôle nous avons joué durant notre séjour et non sur la scène d'un tintamarre ou d'un karaoké. Car prétendre occuper une place historique dans le mouvement du présent est une illusion, même si on l'appelle destin. « Jamais », c'est refuser une place au sein d'une classe dominante, c'est choisir un cinéma mineur comme la langue de Kafka, première ambition d'Akerman avec *Les Rendez-vous d'Anna*, bien avant de découvrir Deleuze et

Guattari. C'est refuser l'identification, refuser de composer avec le dominant, avec autre chose que ce qu'on est. Refuser l'identification à une identité, cette place des pouvoirs et des guerres de consciences, revendiquée, assénée. Tout autre chose est l'appartenance, le refus. L'appartenance du « j'en suis » qui balance avec « je n'en suis pas », qui fait qu'on est deux tout seul où bat la séparation. En être est une conscience réflexive par laquelle passe le sursaut au miroir de ne pas se reconnaître, c'est la responsabilité de soi à autrui, puisque soi est autrui, et le moi dépossédé de lui-même. Ainsi la nuit tout entière du temps intériorisé y passe. Que l'étranger appelle toujours l'autre, se savoir à l'exclusion de soi et de l'autre. Rien à voir avec l'éloquence d'un Hamlet, être ou ne pas être. « La question n'est pas, comme pour Hamlet, d'être ou de ne pas être, mais d'en être ou de ne pas en être⁶⁸. » Pauvre Ophélie, morte noyée, le bras tendu vers les branches du saule. Le voici sur la tombe « je l'aimais », oui mais il est trop tard. Parce qu'on est occupé à faire de la place pour accueillir l'opacité de sa propre

68. Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, in *À la Recherche du temps perdu*, T. II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987, p. 818.

vie jusqu'à la nuit en créant de l'espace et du temps, on fait la place à l'amour qui est d'être côte à côte, quand la responsabilité est de face. *Toute une nuit* était déjà cela, vingt-neuf années avant *La Folie Almayer*. Film nocturne dans une Bruxelles écrasée par la chaleur qui attend son orage et le lever du jour dans la fraîcheur. Ça commence dans un scintillement. Une voiture au loin se rapproche d'une caméra en mouvement, défile le marquage phosphorescent des bords de l'asphalte. Dans l'habitacle éclairé un couple, la femme penchée vers le conducteur. Il suffirait de quelques secondes de plus pour les voir s'envoler au bout d'une piste. Un film, comme *Le Château* de Kafka, où personne ne dort. Économe en paroles, fait de fragments où s'unissent et se désunissent des couples, toutes sortes de couples, qui s'ouvre et se ferme sur la même femme. Aurore Clément dansant dans les bras d'un homme, soliloque d'un amour absent et terriblement fort. « Je n'ai jamais aimé quelqu'un comme ça, il m'arrive même de l'oublier. » Nuit qui n'appartient à personne, toute une ville veille aux dispositions de l'amour, met en éveil dès le noir avec la basse continue de cordes entêtantes, inquiétantes, ça gronde depuis le lointain. Le cinéma d'Akerman est

tout sauf un cinéma de la fusion, il est toujours en mouvement, un mouvement intraitable. Anonymes, des êtres dans chaque plan révèlent ici et là quelque chose laissé par l'absence. Le temps s'y suspend et passe à ne pas passer, tout le contraire du sommeil où se réfugie l'être. Nuit faite pour l'absence, comme pendant une insomnie où les êtres sont entièrement occupés par une coulée de sentiments et de pensées qui les dérobent aux appels du sommeil. Et c'est avec « ça ne dort pas » qu'Akerman fait son premier grand film sur la nuit, avec de toutes petites choses, des déplacements de corps quasi muets pris dans la reprise d'un tube italien de Gino Lorenzi, *L'amore perdonerà*. L'amour pardonne ceux qui sont séparés, toujours seuls en quête du deux, incertitude du désir. Ça se sépare ; les corps se cognent en se retournant aimantés ; ça se jette dans les bras, de coups de foudre en énervement ; ça danse, danse lentement ; ça fait les cent pas sous les fenêtres ; ça prend sa valise ; ça attend ; ça monte les escaliers ; ça tape à la porte ; ça dévale les escaliers sans attendre qu'on ouvre ; on repart à deux ou seul sans se retourner ; ça écrit aussi ; seul, on adresse des mots à l'absence, on froisse la feuille de papier, car l'absence réclame d'être

juste. Rien de plus à espérer et rien de plus impossible qu'être à deux, rien de ce qui peut arriver à deux qui ne résonne d'une séparation. Aimer pour désapprendre car c'est toujours le savoir qui est blessé et blessant dès l'origine, qui fait gronder le lointain, allume sa mèche, on ne le sait pas, sauf quand ça explose, quand de sa vague la nuit envahit l'écran. On ne le sait pas, mais il a fait sa marque, c'est la blancheur essentielle de la lettre qu'on a reçue, l'appel et la force inouïe de partir, l'exigence et le souci d'autrui, l'hospitalité qui est la place à faire et le chemin, l'inquiétude qui est le souci du lendemain, car à chaque jour suffit sa peine et le vent emporte tout. On ne le sait pas, mais la nuit se crée comme la vague se forme, elle met du temps, un temps certain à venir, à se montrer dans tous ses états. Comment, en presque cinquante ans, la feuille de papier dans les mains des femmes est passée à un écran plein de la nuit, avec sa mer noire roulant jusqu'à nous. La nuit est la fabrique d'un temps intérieur, un présent sans cesse recommencé entre les jours et les nuits qui battent film après film. Une poésie du temps sans fin avec ses images vécues d'une vie pas vécue dont l'imagination déborde de vie. Aimer pour renouveler le temps sans

prendre possession d'une place. Bord à bord, film à film, plan à plan, comme on marche pas à pas, jour après nuit jusqu'à sa nuit. La nuit n'est pas une négativité, ce n'est pas la fin puisqu'elle est aussi à Bruxelles. Il y a un temps pour tout, un temps pour vivre et un temps pour mourir, et les temps sont peu de choses eu égard à ce que le temps intérieur fait retentir après les résonances de son cercle, là où les lignes des récits bougent, passant de l'éveil au rêve, du rêve au rêve de l'éveil. Il faut que quelqu'un veille, aime et passe, pas au nom de ce qui a disparu, mais de ce qui est toujours le souci d'autrui, qui n'est pas la petite affaire ponctuelle de se faire du souci pour quelqu'un, mais le souci de soi-même, pour toute la beauté qu'on a vue, la première responsabilité de la faire en la passant. Car tout ce qui relève de la beauté échappe rapidement à la description, on la sent au-delà, on la sent comme un sans dénouement. Car la beauté n'est pas dans de belles images, elle est dans le retentissement de l'amour, l'infini en nous.

9. sans fin

On ne voit plus d'horizon dans la nuit, même si la nuit n'est pas le mur d'une dernière prison comme on le pense. *Là-Bas* pulsait d'une question : comment vivre ici-bas ? À la fin du film, Akerman trouve une façon de continuer à vivre en levant la tête sur la nuit de Tel Aviv. Après un orage de plans accélérés – ciel assombri, nuages, rues et fenêtres éclairées, feux de position d'avions –, revient le calme d'un plan fixe sur l'immeuble d'en face. Toujours la nuit dans tous ses états depuis le dernier écran noir de *Saute ma ville*, toute une vie à passer un temps certain à changer la nature de l'horizon. Sa nuit n'est pas un après la nuit plus rien, ni même avec *No Home Movie*, film qui s'assombrit progressivement. Après avoir tiré le rideau de sa chambre où tombe d'un coup la pénombre, vient un dernier plan fixe plein de la lumière du jour dans le salon entre deux portes. Il y a encore des chemins à faire, mais surtout c'est une image rendue à sa paix. C'est à nouveau savoir-faire du lien, c'est la tapisserie de Péné-

lope faite et défaite jour et nuit dans l'attente du retour d'Ulysse, immobilisant d'un seul fil le passé et l'avenir pour n'avoir au présent que le présent. Savoir-faire qui est l'attente du vivant, non la remontée du savoir pour s'orienter avec sa dialectique du visible et de l'invisible. La nuit désoriente, montre et cache à la fois, parce qu'elle est une façon de vivre dans le noir, mais surtout parce que l'attente du vivant est l'espoir du temps qui reste. Il ne reste pas comme un beau jour où la grâce tombe, le beau jour illusoire d'un maître qui passe par hasard dans un couloir, « regardera le prisonnier et dira “Celui-là, vous ne le remettrez pas en prison, il viendra chez moi”⁶⁹ ». Le temps qui reste il faut en faire l'expérience pendant longtemps. C'est l'appel de l'appel, il continue. Alors peut-être que dans cette longue nuit qui vient, qui coule jusqu'à nous, l'horizon n'est plus ce qui recule, l'illusion même de l'infini dont on ne sait plus si l'on est attiré par ce qui recule ou par le fait de toujours vouloir avancer pour le rejoindre, mais qui finit de toute façon par produire la même chose : s'acharner à faire un chemin qui

69. Franz Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*, *op. cit.*, p. 49.

va d'un point A à un point B. Ce qui compte ce n'est pas là où l'on va, et en ce sens le cinéma d'Akerman est un *road-movie*, car ce qui compte c'est le trajet, son épaisseur immobile, sa matière pleine de nuit qui tend l'écran. Trajet comme « le vrai chemin passe par une corde qui n'est pas tendue en l'air, mais presque au ras du sol [et] paraît plus destinée à faire trébucher qu'à être parcourue⁷⁰ ». Oui, presque cinquante ans à faire sa nuit, pas l'horizon. Comment prétendre qu'une cinéaste qui a tout fait pour continuer, fait de son plan fixe son principe éthique lancé à l'aventure de l'infini, du face-à-face la surface d'une étrangeté, assombrissant l'image pour échapper au piège dialectique de la réciprocité, fait de l'horizon un sans-horizon, de son panoramique le cercle hors de tout centre, fait du désert toute la mémoire du monde, comment une telle cinéaste aurait-elle pu vouloir une fin ? Mais comment ne pas y voir aussi la lucidité du temps qui reste et l'attente du vivant à travers le problème de l'étranger, d'Autrui qu'elle lit chez Jabès⁷¹ ? Problème de l'étranger et de « la

70. *Id.*, p. 47.

71. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 139 et 141.

vraie forme de proximité [qui] passe par la différence⁷² », ajoutant en note : « Mais l'autre, soi, haine de soi, etc., c'est un peu devenu comme devoir de mémoire, on l'a tant entendu qu'on ne l'entend plus. Dans tous les sens du mot⁷³. » Il n'est pas question de faire d'Akerman une idéaliste, une humaniste résignée aux leçons de morale. Autrui signale l'altérité, non l'altruisme. La violence est réelle et le Commandement « Tu ne tueras point » l'obsession, car même si c'est une banalité et qu'elle est difficile à supporter, on tue et « on se suicide partout⁷⁴ ». Le problème de l'étranger c'est aussi accueillir la mort de l'autre qui peut bien être aussi la sienne. « C'est de la mort de l'autre dont je suis responsable au point de m'inclure dans la mort. Ce qui se montre peut-être dans une proposition plus acceptable : "Je suis responsable de l'autre en tant qu'il est mortel." La mort de l'autre, c'est

72. Citée in « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 139. Edmond Jabès, *Du désert au livre*, Pessac, Éditions Opaless, 2001, p. 38. L'une des dernières expositions de Chantal Akerman fait encore résonner le livre de Jabès mais à-rebours, *De la mèr(e) au désert* (2014).

73. « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 139.

74. *Là-Bas* (2006).

la première mort⁷⁵. » *La Folie Almayer* commence par le meurtre de Daïn, le récit est inversé temporellement dès le début. Il faut voir la lenteur avec laquelle l'assassin chinois prend son corps après l'avoir poignardé dans le dos, cet homme qu'on n'a pas moins suivi lentement de dos dans un travelling avant, pour nous conduire vers la scène où Daïn fait son Dean Martin sous des lumières aux couleurs artificielles. Sous les projecteurs en pleine lumière se fait le meurtre, différent de celui de *Jeanne Dielman* qui a lieu dans un miroir et à la fin. Voix hors cadre, il faut l'entendre presque chuchoter : « Nina », « Nina », « Nina... Nina, Daïn est mort. » Il faut voir Nina venir, face caméra, chanter l'*Ave Verum* comme un Adieu, chant de la présence réelle du corps après la mort du Christ. Il faut voir, dès ce moment, un film aux temps éclatés. Scène de début qui est la fin de l'histoire sans être celle de Conrad, puis repartir à l'enfance pour la voir grandir seule dans un pensionnat, enfermée. Entre-temps la tempête, le bruit du vent qui se lève, les oiseaux qui s'envolent, et deux rêves d'où, par deux fois, on entend Daïn :

75. Emmanuel Levinas, *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Livre de poche, 1995, p. 53.

« Nina tu ne vivras plus dans un monde de blancs » ; « Je ne suis pas blanche. » Puis la voix du chinois à nouveau : « Nina », « Nina », et la branche à l'eau, et le tonnerre. Il faut voir le regard noir du visage de Nina encore s'éveiller à ses mots : « je suis déjà morte », à quoi Daïn répond : « blessée mais en vie. » Ces yeux noirs encore, noirs comme la mort, comme troués alors qu'elle est appuyée à la balustrade du bateau. Peut-être la mort d'un visage qui, comme l'écrit Jabès, est la liberté⁷⁶, qui est elle-même « dans la remontée aux sources⁷⁷ ». Les yeux noirs, « pas blanche », le noir de cirage sur la jambe d'Akerman dans *Saute ma ville*, résonnent dans le « non », le « jamais », jusque dans le *Cantique des cantiques*, « Je suis noire, mais je suis belle, ô filles de Jérusalem, comme les tentes de Cédar, comme les pavillons de Salomon. »

Elle a aussi fait le point, un point noir où se contractent l'histoire et l'expérience sensible, la rencontre de deux parallèles à l'infini, car on ne sort ni de l'histoire ni de l'expérience, ni du temps ni de l'espace. C'est l'événement du

76. Edmond Jabès, *Le livre des questions*, Tome 1, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1988, p. 128.

77. *Id.*, p. 127.

cinéma akermanien, un point c'est tout. Point de rupture et de non-retour, à la fois le début et la fin, « ce point qu'il faut atteindre⁷⁸ ». Il est le point où se révèle la puissance de la nuit, et toute une vie pour le faire et la faire en image. Passer la nuit à faire de la place dans le monde, y mettre des images pour tout abri, pour remplir l'attente et se reposer. Faire avec ça, c'est répondre à l'appel du temps qui reste, encore en vie infiniment en arrière. Et si on appelle aussi le temps qui reste, le temps messianique, on me fera grâce de ne pas aller ailleurs que là où Akerman a fait œuvre pour partir : se remémorer quelque chose qu'on n'a pas vécu. Entendu que cette phrase devient : il faut avoir tout perdu pour commencer à vivre. Œuvre de dépossession jusqu'au bout de la nuit, rendre à l'appel son lieu qui ne vient jamais que de soi, jamais que de la nuit elle-même. N'être qu'appel, l'appel de l'appel. Avec sa nuit, Akerman nous fait sentir que l'horizon nous est enfin épargné, qu'on s'en est détaché, qu'il y a autre chose que son illusion, car l'horizon est l'illusion de l'infini. Que la nuit est le suspens et la séparation entre

78. Franz Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*, *op. cit.*, p. 48.

deux rives. Œuvre de funambule toujours, qui a tendu sa corde au sol pour qu'on s'éveille à l'instant où l'on trébuche, comme ses plans sont tendus sans cause, sans la lumière, l'autre clarté de l'esprit. Alors cet horizon qu'elle a enveloppé dans le mouvement du travelling jusqu'à le faire fuir, l'arracher à la surexposition, à la dernière déflagration comme on déchire le tissu troué est une manière d'entrer dans la beauté de la nuit, dans ses résonances profondes tout autour de nous. Elle nous fait entrer dans la beauté comme on marche dans un paysage sans certitude de l'arrêt, mais ce n'est plus son inquiétude, l'inquiétude, elle l'a laissée au spectateur. Entrer dans la beauté c'est entrer dans la paix : avoir le temps de sentir encore une fois pour toujours. Cette paix qui est sa façon à elle de tourner le dos en laissant des films. La paix qui n'est pas le revers de la guerre, mais la beauté elle-même, qui n'est pas le jeu malheureux de rapports contradictoires insolubles, comme on dit à quelqu'un qu'on ne désire pas, « que fais-tu ici ? ». La beauté c'est l'oubli des rapports contradictoires des identités, ce sont les chemins inventés pour être là, pour en être. C'est la communauté oubliée. C'est alors que cette

paix devient appel de la nuit. La grande nuit akermanienne est une question : êtes-vous capables *aujourd'hui* de voir dans le noir ?

Il a fallu presque cinquante ans pour que la beauté sorte du cycle du jour et des nuits, pour qu'Akerman fasse sa nuit hors de la limite d'un cadre exposant son mouvement illimité. C'est qu'il fallait faire de là-bas un ici, s'assurer qu'une frontière n'empêche pas les chemins qui la traversent loin de la guerre des consciences. Notre époque est cette guerre, et quand on a mis sa caméra de face pour se rendre responsable de l'histoire que les images appellent au-delà d'elles, alors ce n'est pas la nuit qui tombe, c'est l'évidence qui sonne le glas d'une époque qui se dérobe à voir le noir. Comme on s'est dérobé à voir la beauté de ce lien tant de fois défait et refait que les auto-commentaires ont creusé, mais pour lâcher toutes les distances, pour faire son point au-delà duquel il n'y a pas de retour possible, le point qu'il faut atteindre. Et quelle puissance il faut pour faire d'un point la nuit, l'ouvrir, faire de l'écran un vertige plus qu'une entrée au visible. Parce que l'œuvre fait sa nuit, son ultime manière de continuer encore, « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais

continuer⁷⁹ ». Continuer parce que créer est une façon d'échapper à son destin, créer encore, faire le point toujours. Non seulement Akerman a mis dans la nuit la beauté, mais elle a rendu vaine la mort, elle nous a mis à l'abri pour avoir le temps, même dans le chaos, d'opposer la nuit à l'époque. Refuser. Prendre le temps de la nuit contre la « place au soleil ». Ce soleil qui l'a laissée longtemps aveugle après avoir vu *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard⁸⁰. Faire place à la nuit après avoir retrouvé la vue comme tous ceux qui disent jamais, les *outcasts*, ni la frontière ni l'époque n'empêcheront de faire des chemins, même si rien n'est jamais acquis. Faire une place au présent qu'on ne voit plus, faire midi en pleine nuit.

La beauté aussi d'avoir légué son beau morceau de cinéma, son noir de face. La beauté du legs d'une contemporaine qui aura passé du temps, toute une poétique du temps, comme notre seul présent. Beauté devant laquelle on ne peut pas se dérober. « Et je suis

79. Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 213.

80. « Allons-y, Alonzo. C'est la mer allée avec le soleil. J'avais quinze ans [...] J'ai été aveuglée par la mer allée avec le soleil pendant des années. » In « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », *op. cit.*, p. 125.

partie⁸¹ », elle est partie en dérobant la lumière qui fait trop mal aux yeux, celle avec laquelle on n'y voit encore moins que dans le noir. En laissant sa lumière noire, elle a laissé une inquiétude à la place, celle qui établit sa manière d'être avec autrui, avec soi-même. Et c'est de la subjectivité que cette manière s'expose : comment elle accorde l'intériorité et l'extériorité, la distance sans mesure de l'homme à l'homme. À cause de la préséance de l'intimité du *home* et des ressassements du moi, malgré tous les face-à-face, les épiphanies, qu'on a confondus avec l'autobiographie.

Si la mort est LA question de la fin, la discontinuité même, alors la nuit est la continuité de la question, elle est l'avenir comme l'imminence et l'inquiétude de la mort. Toujours et « encore une fois ça ». Si on se dérobe à la beauté de l'infini, il n'y aura nulle affection par la mort d'autrui, ni de relation à sa mort, ni de nuit akermanienne. La fin est une histoire de non-recevoir parce que l'histoire n'est pas finie. Écrire encore une lettre au père ou d'amour, pour raconter que l'histoire est vraie et n'est pas vraie, raconter notre histoire. Faire le présent à même notre nuit.

81. Premiers mots du film *Je, Tu, Il, Elle* (1975).

10. post-scriptum

Et Dieu lance à Adam sa question dans le jardin de l'Eden où il se cache, une fois le fruit défendu mis en bouche : « Où es-tu ? » La vérité c'est que le commencement est dans la séparation par quoi on appelle quelque'un d'un lieu, n'importe lequel. « Anna, Dove sei? Where are you? »

En décembre 2009, dans la salle en sous-sol de la galerie Marian Goodman, était présentée l'installation *Maniac Summer*. Dos au mur, je restais médusée face à une image solarisée qui tombait littéralement au sol. Sur l'un des murs, un film nommé « film orphelin », était projeté en continu. De temps en temps, on voit Chantal Akerman passer et sortir du champ de la caméra fixe, ou plein cadre assise, manger avec avidité un yaourt sur fond sonore de radio, regarder un téléphone portable, assise ici ou là, et encore absente, passante, bord-cadre. Fenêtres, rue vue d'en haut, rideau de garage, immeubles, jardin public appelé « L'Eden ». Une femme, plus que Chantal Akerman, appa-

raît qui n'en finit pas de disparaître dans le quotidien de sa vie, et d'une vie dans les images pour un film qu'elle cherchait, un « film sans sujet ».

Sur les deux autres murs, d'autres images issues du film et montées dans la succession de leurs projections. Reprises dans la progression chronologique d'un cycle, qui passe lentement de la couleur au noir et blanc, à la solarisation, les images circulant cadrées, recadrées, grossies, granuleuses, comme si elles appartenaient aux murs plus qu'au support filmique. Des ombres ferment la boucle et tombe l'image. Une image à l'image des ombres d'Hiroshima. Peut-être était-ce la dernière image du cycle à cause de la chute ; peut-être la première à cause de l'effondrement par lequel tout peut recommencer ; ou peut-être celle du milieu, celle à laquelle on n'échappe pas pour qu'il y ait un avant et un après. Indécidable et fascinante.

Quelques jours plus tard, par un jour de grand froid, caniveaux glacés et ciel blanc, je venais lui poser une question :

— Quand les corps ont disparu, quand les images tombent, que reste-t-il ?

— Il reste les autres images qui gigotent encore. L'ombre de ces images inscrites sur le

mur... c'est ce qui se passera s'il y avait une nouvelle bombe, des traces de notre monde qu'on comprendra ou pas... Aller jusqu'à l'effacement, l'érosion, le presque-rien... c'est comme la littérature... avec très peu, avec très très peu, avec le moins de choses possibles, on peut enfin parler ou montrer, c'est la même chose... faire sentir quelque chose aux gens, faire sentir d'où ils viennent.

Ils viennent d'un monde où l'on n'a pas vécu, du lieu où l'on peut s'abandonner à sa mort, c'est cela qui est infini. Le sentiment d'appartenance où l'on se sépare d'être qui on est de qui on n'est pas, « chez soi ailleurs » dans une salle obscure. Répondre au tourment, à l'appel, *aujourd'hui*. C'est la grande vie du cinéma, « qu'il m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre⁸² ».

82. Serge Daney, *Persévérance*, Paris, P.O.L., 1994, p. 39.

repères bibliographiques & filmographiques

CHANTAL AKERMAN

ÉCRITS CITÉS

Les Rendez-vous d'Anna, Paris, Albatros, 1978.

« Le frigidaire est vide. On peut le remplir » dans
Chantal Akerman, Autoportrait en cinéaste, Paris, Centre
Georges Pompidou & Cahiers du cinéma, 2004.

Ma Mère rit, Paris, Mercure de France, 2013.

ENTRETIENS CITÉS

« Rencontre avec Chantal Akerman », *Cahiers du
cinéma*, mai 1978, n° 288.

Livret du DVD *La Folie Almayer*, Shellac, 2011.

Chantal Akerman, Monographie, Bande(s) à part, sous la
direction de Dominique Bax et Cyril Béghin, Bobi-
gny, Ciné-festivals : Magic cinéma, tome 25, 2014.

FILMS CITÉS

Saute ma ville (1968)

L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée (1971)

Hotel Monterey (1972)

La Chambre (1972)

Je, Tu, Il, Elle (1975)

Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles (1975)

News from Home (1976)

Les rendez-vous d'Anna (1978)

Aujourd'hui dis-moi / Dis-moi (1982)
Toute une nuit (1982)
Les Années 80 (1983)
Lettres d'une cinéaste: Chantal Akerman (1984)
Golden Eighties (La galerie) (1986)
Letters Home (1986)
Portrait d'une paresseuse (1986)
Histoires d'Amérique: Food, Family and Philosophy (1988)
Nuit et jour (1991)
D'Est (1993)
Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles
(1993)
Chantal Akerman par Chantal Akerman (1996)
Un Divan à New York (1996)
Le jour où (1997)
La Captive (1999)
Sud (1999)
De l'Autre Côté (2000)
Demain on déménage (2004)
Là-Bas (2006)
La Folie Almayer (2011)
No Home Movie (2015)

INSTALLATIONS CITÉES

D'Est: Au bord de la fiction (1995)
From the Other Side (2002)
Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide (2004)
Maniac Summer (2009)
Maniac Shadows (2013)
De la mèr(e) au désert (2014)

table

1. encore	9
2. où	19
3. histoires	26
4. sauter	38
5. appels	47
6. séquençages	61
7. chemins	83
8. nuit	95
9. sans fin	109
10. post-scriptum	120
<i>repères bibliographiques et filmographiques</i>	<i>123</i>