

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда не слышала моего имени, огнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом.

*1 апреля 1957 года.
Ленинград.*



En haut: Natalia Chakhovskaïa joue pour *D'Est* dans la *malij zal* (petite salle) du conservatoire Tchaïkovski, Moscou, janvier 1993.
En bas: l'équipe de tournage du film à Moscou. Dans la voiture-travelling, Chantal Akerman. Sur le toit, Raymond Fromont, le chef opérateur, et Pierre Mertens, l'ingénieur du son.

À propos de D'Est

Je voudrais faire un grand voyage à travers l'Europe de l'Est tant qu'il en est encore temps. La Russie, la Pologne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie, l'ex-Allemagne de l'Est, jusqu'en Belgique. Je voudrais filmer là-bas à ma manière documentaire frôlant la fiction. Tout ce qui me touche.

Des visages, des bouts de rues, des voitures qui passent et des autobus, des gares et des plaines, des rivières ou des mers, des fleuves et des ruisseaux, des arbres et des forêts. Des champs et des usines et encore des visages, de la nourriture, des intérieurs, des portes, des fenêtres, des préparations de repas. Des femmes et des hommes, des jeunes et des vieux qui passent ou qui s'arrêtent, assis ou debout, parfois même couchés. Des jours et des nuits, la pluie et le vent, la neige et le printemps.

Et tout cela qui se transforme doucement, tout au long du voyage, les visages et les paysages. Tous ces pays, en pleine mutation, qui ont vécu une histoire commune depuis la guerre, encore très marqués par cette histoire jusque dans les replis même de la terre et dont maintenant les chemins divergent.

Je voudrais enregistrer les sons de cette terre, faire ressentir le passage d'une langue à l'autre, avec leurs différences, leurs similitudes.

Une bande-son, non synchrone, ou seulement par moments.

Un fleuve de voix diverses charriées par les images.

Des voix qui raconteraient des histoires petites et grandes, souvent très simples, qu'il ne serait pas toujours nécessaire de comprendre mais que l'on sentirait comme des musiques de pays étrangers avec pourtant un sentiment de familiarité.

Pourquoi faire ce voyage en Europe de l'Est?

Il pourrait y avoir les raisons évidentes, historiques, sociales et politiques, qui motivent de nombreux documentaires ou reportages et qui très rarement participent d'un regard attentif et calme.

Mais celles-ci, bien que sous-jacentes, ne sont pas les seules. Je ne chercherai pas à montrer la désintégration du système, ni les difficultés à entrer dans un autre, parce que qui cherche trouve, trouve trop bien et filtre ainsi sa propre vision avec du pré-pensé.

Tout cela transpirera sans doute, il ne peut pas en être autrement, mais de biais.

Il pourrait y avoir des raisons affectives et elles existent. Mes parents viennent de Pologne, ils habitent la Belgique depuis les années 30 et ils s'y sentent bien.

Pendant très longtemps, toute mon enfance, j'ai cru que leurs manières de vivre, de manger, de parler, de penser étaient celles des Belges.

C'est seulement plus tard que j'ai senti des différences, au moment de l'adolescence, des différences entre eux et les autres parents, et même entre moi et les autres jeunes filles de ma classe.

L'année dernière, j'ai fait un voyage en Russie pour préparer un film sur le poète Anna Akhmatova.

C'était en hiver, j'étais loin de chez moi, dans un pays inconnu, je ne comprenais pas la langue, je me sentais à la fois un peu perdue, sans l'être vraiment, troublée sans savoir pourquoi, et dans un pays étranger mais pas complètement.

Une langue étrangère, oui, mais dont je connaissais si bien la musique, les sonorités, et dont au milieu même de cette incompréhension, des mots et même parfois des phrases entières me revenaient comme à une amnésique, et puis la manière de vivre des gens et leur manière de penser m'étaient familières. Je retrouvais sur la table ce que ma mère faisait toujours à manger après cinquante ans de vie en Belgique.

Et puis ces conversations où le banal se mélange au « philosophique », c'était comme chez moi à la maison, enfin tout près.

Et pourtant, même si les raisons affectives sont réelles, je ne veux pas faire un film du genre « recherche de mes origines », parce qu'encore une fois qui cherche trouve, trouve trop bien et s'arrange un peu trop pour trouver.

Je dirais que j'ai envie de faire un film là-bas, parce que là-bas m'attire. M'attire depuis longtemps et terriblement, et encore plus depuis que j'y ai été.

Je disais: tant qu'il est encore temps.

Temps de quoi, temps pour quoi, temps que l'« invasion » occidentale ne soit pas trop flagrante?

Comme s'il y avait un avant et un après, avant et après l'ère glaciaire ou glaciale. Temps de l'utopie réalisée et temps de l'utopie déglinguée, ou d'une autre utopie?

Il y a toujours eu une espèce d'attraction-répulsion pour l'Occident et surtout pour l'Amérique, objet de désir trouble, peut-être encore plus fort avant; et depuis longtemps déjà s'étaient infiltrés – je ne dirais pas à travers les failles du système, mais par le système même – des objets symboles de la culture américaine, blue-jeans et autres, jusqu'au jazz que jouaient les sept frères Siméon dans le fin fond de la Sibérie où ils sont morts. Maintenant ces signes sont seulement plus visibles, plus arrogants diraient certains, comme le McDonald's de la place Pouchkine à Moscou.

Et puis il n'y a pas d'avant pur et de maintenant gangrené ou perverti.

La perversion était déjà là dans l'existence de ces deux blocs pas si contradictoires qu'il semble à première vue.

Baudrillard, quand il parle de l'Amérique, parle aussi d'utopie réalisée.

Il y a aussi le sentiment d'immensité, de monde infini qui se suffirait presque à lui-même. Et puis l'intensité. Une intensité contraire, certes. New York et Moscou pour des raisons différentes sont toutes deux des villes électriques.

Ces deux mondes dont les images se sont insinuées en nous à travers le cinéma. Dovjenko et Ford. L'espace américain et les champs de blé russes. Images idéales contrariées par des idées de grisaille et d'architecture stalinienne, de queues et de goulags. Par la littérature aussi sans doute, les paysages infinis et les bouleaux de

Hall de nuit

Personnages

SOPHIE

TEUFIK

GUILAINE

PHILIPPE-FIL

LE PRÉPOSÉ AUX CLÉS

Cela se passerait dans le hall d'un hôtel.
Un grand hôtel moderne, construit sans doute
dans les années soixante-dix. Aux lignes
droites, géométriques et froides.

Entre quatre et presque sept heures du matin.
Entre la fin de la nuit et l'aube.
Moment où entre les gens toujours debout ou
éveillés les rapports se subvertissent.

L'été.

Dans une grande ville.

Nos personnages, ils vont se présenter pour la
plupart en monologuant.
Sauf Sophie. Elle ne dira rien.

Teufik, un jeune chasseur d'origine algérienne,
d'environ dix-sept ans. À prononcer Toufik.
Teufik va se présenter et il fera en même
temps, avec un client qui arrive, les gestes
dont il parle dans sa présentation. On le verra
en plus, tendre la main pour le pourboire,
les fesses serrées, humilié, mais absent.
D'ailleurs, il y a quelque chose d'automatique
dans ses gestes, comme si lui-même y restait
extérieur.

TEUFIK

Il ouvre les portes, il prend les bagages,
il appelle les taxis. Ouvre la porte des taxis,
la referme. Taxis plutôt rares à cette heure
de la nuit. Comme tout le reste d'ailleurs.
Il s'appelle Teufik, mais on l'appelle Touf ce
qui est absolument intenable.

Guilaine Pradez ne dit rien pour l'instant,
elle aspire le hall. C'est son heure pour le hall.
Elle vient d'un petit village de la frontière
espagnole et a la trentaine bien passée.
Elle n'a jamais réussi à perdre son accent.
Elle n'a d'ailleurs jamais essayé.

Le téléphoniste, il s'appelle Philippe, on
l'appelle aussi Fil.

PHILIPPE-FIL

Je suis un peu à l'abri des regards. Je parle un
bon français. Un mauvais anglais. C'est tout.
Je lis des bandes dessinées sous le comptoir
mais on m'interrompt tout le temps pour le
room service. Je fais ça aussi. Y'a pas assez de
personnel... alors. Ça me dérange pas à cause
de l'argent et puis pour mon étude sur les
mœurs. Les gens parfois dans les chambres...
À moitié nus ou juste cachés par une petite
serviette... Ils sont (il rit un peu, gentiment,
sans moquerie) émouvants. Pas toujours.
Je m'appelle Philippe mais on m'appelle Fil,
à cause du téléphone. Si ça peut leur faire
plaisir, je m'en contrefiche, fiche, fiche.

Derrière le comptoir, le préposé aux clés.
Assez neutre. Un peu plus âgé que les autres.
La quarantaine et fatigué, sans doute très
fatigué. Mais avec un sourire absent accroché
aux lèvres, accroché et pourtant flottant.

Du Moyen-Orient

Jabès a écrit : « toute interrogation est liée au regard ».
Je ne sais pas si c'est vrai, mais cela me parle.

Du Moyen-Orient

Qu'elles sont tristes les fleurs de jasmin qu'on vous vend dans les restaurants parisiens, aussi tristes et entêtantes que ceux qui les vendent, et quand finalement, on en achète et qu'ils disent, c'est quinze francs, et qu'on dit, c'est cher, ils répondent, c'est du jasmin. Et on entend, sans que cela soit dit, cela n'a pas de prix.

Après *D'Est*, j'ai joué pendant longtemps avec l'idée de faire un film un peu erratique sur le Moyen-Orient, que j'appellerais donc : *Du Moyen-Orient*. Je me disais, on procédera un peu de la même manière. Avec une équipe légère, la même, on vagabondera, ici et là, on ira plusieurs fois et, petit à petit, le film se révélera. Mais quand je suis rentrée chez moi avec ces fleurs de jasmin que j'écrasais un peu bêtement entre mes doigts, j'ai senti que c'était le moment, qu'il fallait que je prenne ce sujet à bras-le-corps, que je ne pouvais plus en faire l'économie, que ça suffisait comme ça, que c'était tout simple, que j'avais envie de filmer l'homme que j'avais vu à Amman, dans l'embrasure d'une porte, un homme presque vieux. Il s'essuie, se tamponne lentement le visage avec un mouchoir plié en quatre, sans prêter attention aux bruits des voitures, des gens, dans la rue principale de la vieille ville. Il porte des pantalons de costume et juste une chemise blanche à courtes manches. Et aussi cette route, dans les faubourgs d'Alep, qui débouche sur des bidonvilles, ou cette banlieue sans trottoir, sans rue goudronnée, avec un sol de sable presque rouge. Cette trouée, avec au loin des enfants. Ce paysage lunaire, dans lequel on se perd, et ces amas de ferrailles délabrées, et ces boutiques aux vitrines tellement pleines. Ces femmes qui font des petits pas. Et les arbres arrachés, ou penchés à tout jamais sous l'effet du vent. Et ces deux adolescents, aux mains enlacées. Ils ont l'air de deux petits paysans s'accrochant l'un à l'autre dans la grande ville. Et ces fleurs de jasmin. Mais bien sûr, ou peut-être n'est-ce pas si sûr, l'homme n'est plus dans l'embrasure de la porte. Restent mon désir et ma peur.

Peur à cause de *D'Est*. Parce que je sais ce que c'est maintenant que de partir à la recherche d'un film sans chercher à le maîtriser d'avance. Et je sais bien aussi que c'est de la même manière, à tâtons, qu'il va falloir faire ce film-là, sans chercher à reproduire *D'Est*.



Repérages en Syrie (sans doute près d'Alep) pour *Du Moyen-Orient*, 1997. Photographie de Chantal Akerman ou Renaud Gonzalez.



Repérages en Syrie pour *Du Moyen-Orient*, 1997. Photographie de Chantal Akerman ou Renaud Gonzalez.

Double page suivante : vue de l'installation *D'Est, au bord de la fiction* (1995), dans l'exposition *Chantal Akerman. Passages*, au Eye Filmmuseum, Amsterdam, en 2020. Photographie de Hans Wilschut.

La vingt-cinquième image

«Tu ne te feras point d'idole, ni une image quelconque de ce qui est en haut dans le ciel, ou en bas sur la terre, ou dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterner point devant elles, tu ne les adoreras point ; car moi, l'Éternel, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui poursuis le crime des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et la quatrième générations, pour ceux qui m'offensent ; et qui étends ma bienveillance à la millième, pour ceux qui m'aiment et gardent mes commandements.»

Exode XX

Écrire un film avant même de le connaître.
Écrire pour fermer. Écrire la lettre au père.
De Kazimierz sur la Vistule.

J'ai été, puis j'ai écrit. Sans trop comprendre.
Un regard de passage, ébloui par l'été, traversé par
l'Allemagne de l'Est, puis par la Pologne.
En chemin, au pas de course, Tarnow d'où vient ma mère.
Pas vu, pas regardé.

À la frontière, l'été s'est éteint pour laisser place à
l'automne. Un automne sourd et blanc, recouvert par une
masse de brouillard. Dans la campagne, des hommes et
des femmes, presque couchés sur la terre noire d'Ukraine,
se confondant avec elle, ramassent des betteraves.

Non loin d'eux, la route défoncée par le passage continu
de camions déginglés dont les gaz viennent couvrir terre
et visages de fumée noire.

Et c'est l'hiver blanc. Et le ciel immense, et quelques silhouettes marchent vers Moscou où le film se resserrera. Laissera sans doute percevoir quelque chose de ce monde déboussolé avec cette impression d'après-guerre où chaque jour passé semble être une victoire...

Cela peut sembler terrible et sans poids, mais au milieu de tout cela je montrerai des visages qui, dès qu'ils sont isolés de la masse, expriment quelque chose d'encore intouché et souvent le contraire de cette uniformité qui parfois vous frappe dans la foule en marche ou arrêtée. Le contraire de notre uniformité à nous aussi.

Sans faire trop de sentiment, je dirais qu'il y a encore des visages qui se donnent et effacent par moments le sentiment de perte, de monde au bord du gouffre qui parfois vous étreint lorsque vous traversez l'Est comme je viens de le faire.

Faut toujours écrire, quand on veut faire un film, alors qu'on ne sait rien du film qu'on veut faire. Pourtant on en sait tout déjà, mais même ça, on ne le sait pas, heureusement sans doute.

C'est seulement confronté au faire qu'il se révélera. À tâtons, dans le bredouillement, l'hésitation aveugle et claudicante.

Parfois, dans un éclair d'évidence.

Et c'est petit à petit que l'on se rend compte que c'est toujours la même chose qui se révèle, un peu comme la scène primitive.

Et la scène primitive pour moi – bien que je m'en défende et que j'enrage à la fin –, je dois me rendre à l'évidence,

c'est, loin derrière ou toujours devant, de vieilles images à peine recouvertes par d'autres plus lumineuses et même radieuses.

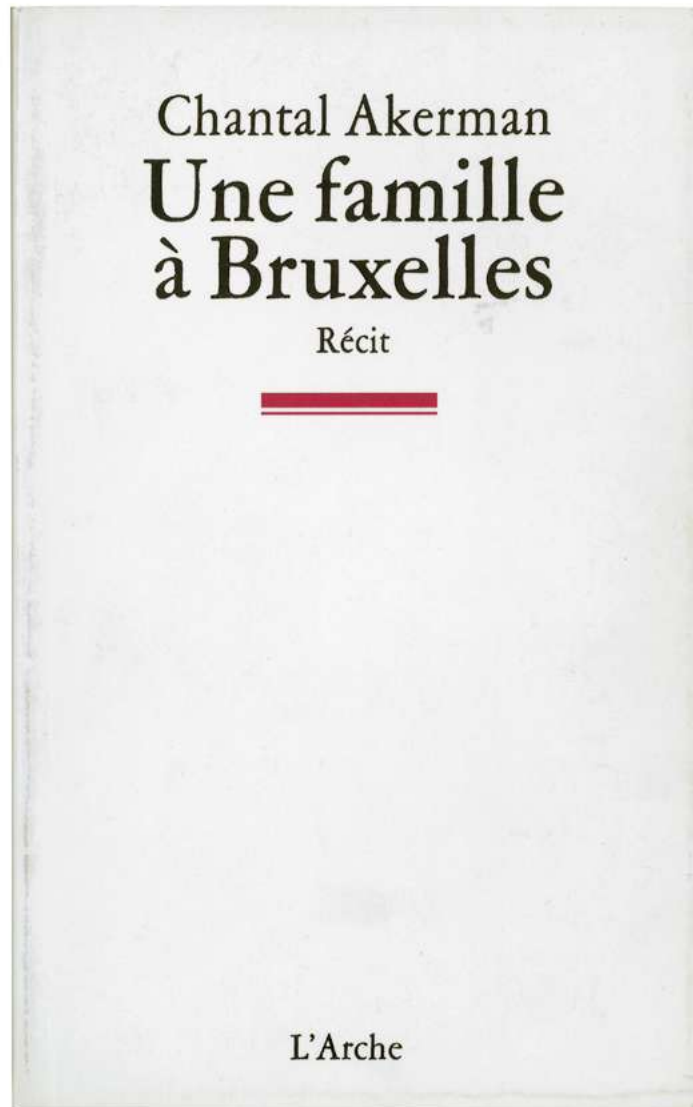
De vieilles images d'évacuation, de marches dans la neige avec des paquets vers un lieu inconnu, de visages et de corps placés l'un à côté de l'autre, de visages qui vacillent entre la vie forte et la possibilité d'une mort qui viendrait les frapper sans qu'ils aient rien demandé. Et c'est toujours comme ça.

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 groupe 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 ça.



Première édition d'*Une famille à Bruxelles*,
L'Arche, 1998.

Une famille à Bruxelles

Et puis je vois encore un grand appartement presque vide à Bruxelles. Avec juste une femme souvent en peignoir. Une femme qui vient de perdre son mari. C'est drôle je ne vois pas cette femme dehors pourtant elle sort parfois, elle marche dans la rue, elle attend le tram.

Je la vois surtout au téléphone et devant sa télévision couchée dans un divan avec parfois un journal devant elle. Quand elle parle au téléphone, elle parle très fort et avec un enjouement qui sonne souvent faux mais parfois vrai.

Ce soir vendredi elle ne sera pas chez elle. Non, elle passera une soirée en famille. Elle aime ça. Elle s'habille alors se maquille on vient la chercher on la raccompagne on l'aime je crois dans sa famille. C'est de la proche famille. Mais ce qu'elle a de plus proche comme famille est loin, très loin. Alors elle a des contacts mais seulement au téléphone. Ce n'est pas la même chose bien sûr que quand on vient la chercher en voiture qu'on l'embrasse qu'elle voit une femme sa cousine lui sourire et lui dire alors comment tu vas et des enfants aussi les enfants de sa cousine et un homme le mari de sa cousine qui lui parle avec gentillesse et humour. Il a tant d'humour cet homme que parfois elle ne comprend pas si c'est de l'humour ou non mais comme elle sait qu'il a de l'humour elle prend ça pour de l'humour et elle rit de tout son cœur et elle serre tout le monde dans ses bras et elle embrasse tout le monde et ça fait du bien aux os. Parfois même on se rappelle quelque chose de son mari souvent quelque chose d'amusant. Son mari était un homme amusant à sa façon. Oui pas toujours mais parfois. Quand on parle de lui on a envie de sourire et même de rire parce qu'à sa façon il était amusant. Il avait un visage rond et une moustache. C'est pas ça qui était amusant en lui mais comment il parlait quand ça allait bien, il parlait et l'air de rien c'était amusant. Tout le monde est bien d'accord là-dessus.

Maintenant ça y est elle a pris sa décision elle se fera opérer une seconde fois, elle attendra que sa fille qui est dans ce quartier à Ménilmontant revienne de ses voyages. Sa fille de Ménilmontant part souvent en voyage. Aujourd'hui même elle lui a demandé si quand elle reviendra de ses voyages elle pourra encore faire un voyage jusque chez elle pour être là pour son opération comme l'an passé. Sa fille a accepté c'est le genre de chose qu'elle accepte. Elle sait qu'elle peut compter sur sa fille sauf qu'elle vit loin et compter sur quelqu'un qui vit loin n'est pas la même chose que compter sur quelqu'un qui vit tout près. Son autre fille vit loin aussi et elle peut aussi compter dessus mais elle se réfrène. Si elle ne se réfrénait pas elle demanderait plus surtout au téléphone. Ses deux filles accepteraient mais elle se réfrène. Elles ont leur vie. Chacun a sa vie. Surtout quand on est loin. Et même quand on est près mais quand on est près ça se sent au téléphone et on peut se



Sonia Wieder-Atherton et Laurent Cabasso pendant le spectacle *D'Est en musique*, 2005. Photographie de Marthe Lemelle.

Quand j'étais petite j'aurais voulu apprendre le piano ; il y avait un piano chez nous. Et mon père... Vous savez, ils sont partis de Pologne, c'était une famille très riche, et ils sont partis sans rien. Mon père avait trois petites sœurs, plus petites que lui, et la mère, qui venait d'une famille très aisée : les enfants devaient apprendre le piano. Mais mon père, à 12 ans, a commencé à être gantier pour faire vivre sa famille. Il était le gantier le plus rapide de la place de Bruxelles... il coupait !

À 18 ans il avait déjà sa propre affaire. Et donc les filles faisaient *La Lettre à Élise* et *La Lettre à Élise* et *La Lettre à Élise*... Quand moi j'ai dit « je veux jouer du piano », il a jeté le piano par la fenêtre, ou par les escaliers, il a dit « non, il ne faut pas que ça recommence cette histoire-là ! » Et donc je n'ai jamais joué de piano. Si j'avais vraiment voulu, j'aurais insisté, j'aurais pu, mais en même temps je me sentais très gauche, donc j'ai laissé tomber.

Caroline Ostermann : Comment avez-vous rencontré Sonia Wieder-Atherton ?

Vous voulez vraiment savoir la vérité ? Il y a eu un moment où je n'étais pas très bien, et Delphine Seyrig avait une grande amie, qui est la mère de Sonia, Ioana Wieder-Atherton. Comme elle allait travailler, et que moi je dormais toute la journée, elle m'a dit « tu ne peux pas rester toute seule, tu vas en haut au sixième, chez ma fille ». Je dormais, Sonia répétait Bach, et dès que la musique s'arrêtait, je me réveillais, et je me sentais mal. D'une certaine manière, un, elle m'a donné accès à la musique, et deux, elle m'a guérie... avec la musique. [...]

Sonia m'a fait découvrir la musique et m'a donné envie de travailler musique et image, c'est aussi simple que ça. Et je lui dois beaucoup. Ça a ouvert quelque chose chez moi dont la porte restait à moitié fermée. La musique est devenue presque comme un acteur ou une actrice dans mes films ; mais ça n'est pas non plus pour indiquer comment il faut sentir les choses. [...]

Quand j'étais plus jeune, je pensais que mettre de la musique sur des images, c'était vraiment pornographique. Je pensais que c'était, comme dans le cinéma hollywoodien, pour faire naître

'As small as James seemed in life, he is powerful in death. Maybe it took this to force us all to find a way to heal.'

ETHEL PARKS, lifelong friend of James Byrd Jr. (left)



AP PHOTO

Wildflowers and dried blood stains mark the spot where police in Jasper, Texas, found the battered torso of James Byrd Jr.

Brutal slaying tears at a Texas town

By Bob Hohler
GLOBE STAFF

JASPER, Texas — The horror began with an act of kindness.

James Byrd Jr., a disabled musician with big dreams of using his songs to put this dusty East Texas town on the map, was walking home from a family party Saturday night when a man with a familiar face stopped on a dark highway to offer

him a ride. It was the last of Byrd's life.

In the nightmare that followed, Byrd was brutally beaten, chained by his ankles to the back of a pickup truck and torn to pieces as his body was dragged along a country road in one of the most vicious hate crimes in the New South.

The killing exposed festering racial pain in Jasper, a community like thousands of others where tensions

quietly simmer. It also emblazoned the timber town on the national map, cruelly fulfilling Byrd's dream.

As Byrd's family prepared for his funeral, the slaying of the 49-year-old grandfather revived images of bygone racial violence in the South and confronted national leaders and ordinary citizens with a question none could answer: Why do people continue to commit such horrible acts?

Three white ex-convicts, who police say were members of a white supremacist group, were charged Tuesday with murdering Byrd, who was black.

"As small as James seemed in life, he is powerful in death," said Ethel Parks, a lifelong friend. "Maybe it took this to force us all to find a way to heal."

Byrd was a gifted singer and
JASPER, Page A24

Sud

Je pensais en avoir fini avec cette histoire de *D'Est* et avec toutes ces obsessions. Pourtant le film que je voudrais faire maintenant aux États-Unis, et plus particulièrement dans le Sud – ce Sud justement où il n'y a pas si longtemps encore, des Noirs ont été lynchés par des Blancs – me semble bien faire écho tant au film *D'Est* qu'aux obsessions qu'il a mises en relief.

Le chemin a été long et tortueux pour arriver à l'idée de ce film-là; d'une réponse à *Gummo* (en passe de devenir un film culte) passant par *Louons maintenant les grands hommes*, et puis par *Harlem Quartet* de James Baldwin, long aussi celui qui m'a fait finalement comprendre que ce film-là comme *D'Est* tournerait une fois de plus autour de ce qui continue à m'obséder: l'Histoire, la grande et la petite, la peur, les charniers, la haine de l'autre, de soi, et aussi l'éblouissement de la beauté.

Écho ou contrepoint aussi à *D'Est* parce que si le démantèlement de l'URSS mène toute cette partie de l'Europe de l'Est à un appauvrissement terrible de la majorité de sa population, plus rien ni personne n'empêche depuis lors les États-Unis de s'enrichir comme jamais auparavant, n'ayant plus de véritable ennemi, n'ayant plus donc à se ruiner dans une folle course à l'armement type « Guerre des étoiles », étant enfin véritablement, pour l'instant, la première puissance du monde.

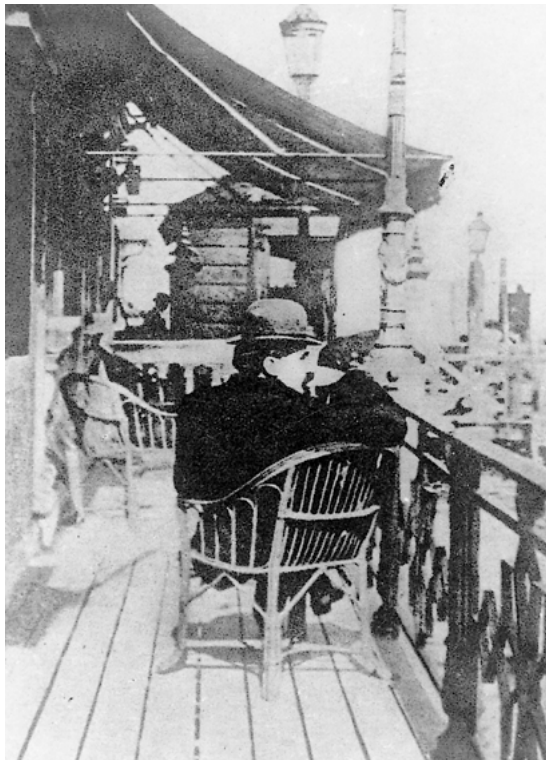
Écho ou contrepoint aussi parce qu'autant *D'Est* n'a pu trouver sa forme qu'à travers l'hiver trop froid de Moscou, autant celui-là ne peut véritablement exister que dans cet été chaud et humide qui parfois fait perdre la tête.

Écho aussi parce que les paysages sont larges et les infinis au loin et que pendant des centaines et des centaines de kilomètres que ce soit en Russie ou en Amérique on a l'impression que tout est pareil et sans limites.

Cela faisait des mois qu'ils me parlaient de ce film, mes élèves de Harvard. De *Gummo*. Il les avait terriblement impressionnés. Certains disaient même que ce film avait changé leur vie comme on le disait de Godard, entre nous, il y a trente ans. Certains en parlaient avec une telle ferveur que quand le film est repassé à la demande générale et plusieurs jours consécutifs à la Cinémathèque de Cambridge, j'ai été le voir. Je ne l'ai pas vu en une fois. J'ai été plusieurs jours de suite, en passant. Je passais tout le temps devant la cinémathèque, c'est presque là que je vivais, et c'était facile d'y rentrer, d'en sortir, etc. Et de ce film, j'avais toujours envie d'en sortir, et puis quand même – pas pour voir la suite, mais pour en voir encore un peu – j'y rentrais à nouveau.

La captive

« Comme il n'est de connaissance, on peut dire qu'il n'est de jalousie que de soi-même. L'observation compte peu. Ce n'est que du plaisir ressenti par soi-même qu'on peut tirer savoir et douleur. » (Marcel Proust)



Marcel Proust à Venise, en mai 1900.
Photographie d'Albert Harlingue reprise par Chantal Akerman dans *Autoportrait en cinéaste* (2004).

Ariane vit chez Simon dans un grand appartement parisien.
Sous surveillance.

Il veut tout savoir d'elle, la fait accompagner dans ses sorties, cherche à la surprendre et la soumet rituellement à un questionnement incessant.

Ariane arrive à préserver aux prix de mensonges incessants un espace de liberté tant mental que physique.

Et Simon souffre et jouit et il est bien conscient, que même dans les moments de rapprochement des corps qui pourtant le calment provisoirement, même dans les moments où il croit enfin posséder Ariane, et peut-être surtout dans ceux-là, elle lui échappe encore et toujours et plus que jamais.

Quand bien même, elle consent complètement à une sorte de rituel, rituel sexuel, où il peut absolument disposer d'elle, de son corps, de sa bouche, de son sommeil, elle lui échappe encore et plus que jamais.

Bien sûr, le fait qu'il connaisse les goûts d'Ariane pour les femmes, qu'il imagine bien qu'elle a une double vie ne fait qu'exacerber sa douleur, son impuissance et son désir.

Il ira jusqu'à tenter de pénétrer dans son monde par effraction, un monde de filles. Mais il n'y a pas que la bisexualité de la jeune femme, ni même la différence des sexes qui rendent sa demande impossible, demande de fusion totale, volonté de pénétrer la subjectivité de l'autre, il y a tout simplement que l'autre est autre, irréductiblement autre, l'autre est un étranger et Ariane lui restera toujours opaque. Ce film racontera donc l'histoire tragique de deux amants dont les besoins tout en se rencontrant resteront contraires.

L'un Simon qui veut désespérément et par tous les moyens, pénétrer dans le monde réel ou imaginaire de sa maîtresse et qui bien sûr échouera. L'autre Ariane, qui tout en faisant ce qui lui est possible pour plaire à Simon, calmer sa douleur, ne pas le faire souffrir, répondre à ses besoins où elle trouve sans doute son compte, lui échappe quand même par tous les pores de sa peau, par sa vie double et pleine de mensonges, mais surtout par son être même.

Histoire tragique donc et qui ne peut que mal finir.



Woman Sitting After Killing

7 écrans

7 minutes

7 boucles du même plan fixe qui parfois peut évoquer une photo, parfois une peinture qu'on pourrait appeler classique. Dernier plan de *Jeanne Dielman* qui, pour ceux qui connaissent ou reconnaissent le film même vaguement, évoque alors le cinéma, et un film de 1975.

Une femme assise dans l'obscurité devant une table face à nous. Elle ne nous regarde pas vraiment. Mais elle est quand même face à nous. Encore une fois si on se souvient de la narration du film, *Jeanne Dielman*, on sait que cette femme vient de commettre un meurtre. Sinon, il n'y a que le titre qui l'indique, ce qui crée une sorte de tension entre nous et les images qu'on voit, qui parfois ne semblent qu'une image. Parce que rien n'évoque le meurtre, si ce n'est un peu de sang sur sa main. Un peu de sang à peine visible.

Le personnage, a Woman, ou bien Jeanne, ou bien Delphine Seyrig, ou les trois à la fois, est là assise face à nous. Elle respire à deux ou trois reprises, bouge la tête, comme si elle voulait détendre son cou. Bouge une ou deux fois sur sa chaise qui craque. Juste ça sur sept minutes. Il y a donc de longs moments où il ne semble rien se passer. À peine un frémissement de vie.

Parfois on ne le perçoit même pas.

Ces sept boucles sont décalées, parfois à peine, parfois un peu plus et l'on peut par moments penser qu'il ne se passe rien. Pourtant si l'on reste un certain temps et que notre vision s'étire jusqu'à pouvoir avoir les sept écrans dans son champ, ou même à la périphérie de celui-ci, on peut saisir que jamais il ne se passe la même chose sur chaque écran et le trouble s'installe.

Ces 7 écrans placés dans une sorte de demi-cercle, mais pas vraiment, dans une chambre avec une trouée qui donne sur l'écran central, nous amène à découvrir peu à peu que cet écran n'est pas seul, plus on s'avance, plus on découvre d'écrans, d'abord un, puis trois comme un triptyque, puis 5, puis 7.

Cette avancée progressive des spectateurs vers l'espace des sept écrans, conjuguée à leur découverte tout aussi progressive des boucles par lesquelles les mouvements du personnage sont décalés, amène encore du trouble.

Une expérience de vision, de représentation qui tout en jouant avec le cinéma, la photo, la peinture, ne peut vraiment se vivre qu'à travers l'installation, le temps et l'espace.



Vue de l'installation *Woman Sitting After Killing* (2001), dans l'exposition *Defiant Muses: Delphine Seyrig and the Feminist Video Collectives in France in the 1970s and 1980s*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2019.

Une voix dans le désert

Dans le désert de l'Arizona, à la frontière, entre deux montagnes, l'une nord-américaine, l'autre mexicaine, a été placé un écran de dix mètres de base.

Sur cet écran ont été projetées les dernières minutes du film DE L'AUTRE CÔTÉ.

Ces images et ces sons ont été vus, entendus des deux côtés de la frontière, l'espagnol a retenti aux États-Unis aussi bien qu'au Mexique, l'anglais au Mexique aussi bien qu'aux États-Unis.

Nous avons filmé cet écran dans ce désert entouré de ces deux montagnes pendant des jours et des nuits.

De toutes ces images, nous avons choisi une heure, un plan qui commence au bout de la nuit et se termine au commencement du jour.



Ci-dessus et page suivante : site de l'installation de l'écran d'*Une voix dans le désert*, désert de Sonora, à la frontière entre l'Arizona et le Mexique, 2002. Photographies de Robert Fenz.

« Un écran dans le désert »



[À l'époque de *Saute ma ville*] j'avais 18 ans, c'était comme un cri d'adolescence. Après c'était peut-être un peu moins crié, mais, mis à part le fait que c'est un peu moins crié, un peu moins exubérant aussi dans le cri, je me porte toujours moi-même et ce que je fais. Et je ne pense pas comme vous «Tiens je vais faire un truc sur la fêlure». Vous croyez que je pensais faire un film sur la fêlure quand j'ai fait *Saute ma ville*? Et d'ailleurs, même aujourd'hui je n'y aurais jamais pensé. Je le faisais parce que c'était ce qui me travaillait à ce moment-là.

J'ai vu récemment une exposition, je ne dirai pas laquelle, où ça parlait justement de ça, de la fêlure si vous voulez, et ça m'a dégoûtée – c'est comme ça que je me suis rendu compte à quel point ça me concernait encore : comment on ose exposer comme ça la psychose – ça allait plus dans ce sens, presque vers la clinique –, comment on ose parler comme ça d'une femme? Et j'étais tellement fâchée. Là je peux dire en effet que quelque chose continue; sinon j'avance comme je peux. Je ne peux pas dire si mon travail a changé; ce n'est pas à moi de le dire et d'ailleurs je n'ai pas tellement envie de le savoir. On demande toujours aux cinéastes d'être les critiques de leur propre trajet mais je ne sais pas le faire. Quand je commence un film, je n'aime pas trop en parler ni trop y penser de peur que, justement, ça devienne trop réfléchi (il faut qu'un film soit réfléchi ! comprenez bien ce que je veux dire) ou que quelque chose m'empêche d'être une sorte d'éponge par rapport à l'extérieur ou par rapport à moi. C'est vrai qu'après les films ont l'air d'être très tenus, très pensés, mais ce n'est pas vrai au départ, ni même à l'arrivée je crois. Je cherche un chemin dans l'ombre, mais ce chemin n'est pas théorisé.

Et pour De l'autre côté, où il y avait vraiment une frontière?

Quand j'ai vu cet endroit, quand je suis venue repérer, c'était visuellement si fort... C'était autre chose que la simple idée de la frontière. Je ne sais pas, par exemple, si j'aurais eu envie de filmer le mur de Berlin. Mais dans cette petite ville, avec ce mur, le soleil par-dessus et les enfants qui jouaient à côté, c'était plus qu'une frontière.



Là-bas (2006). Photogrammes.

Narration Israël

Il y a quelques mois, Xavier m'a proposé de faire un film sur Israël. J'ai tout de suite eu l'impression que c'était une mauvaise idée. Oh, pas simplement une mauvaise idée, une idée impossible. Presque paralysante. Presque écœurante. On n'y comprend rien. C'est de toi qu'on attend quelque chose. Moi, non. Je ne veux pas. Il n'y a rien à attendre de moi sur Israël. Moi comme tant de Juifs vivants dans la diaspora, j'ai des sentiments ambigus. Je ne soutiens pas la conversation quand on attaque Israël. J'ai mal. C'est tout. Non, ce n'est pas tout. Je renvoie les gens à leurs propres erreurs la plupart du temps. Tu ne vas pas me dire que toi tu penses comme ça, pas toi. Si, moi, justement. Et c'est de moi qu'ils attendent que je leur dise qu'ils ont raison quand ils disent le pire.

C'était dans un bon restaurant. Nous étions quatre. Sonia et Florence, en face l'une de l'autre, qui parlaient ensemble. Xavier et moi qui nous parlions. Rarement les conversations se croisaient.

Je disais à Xavier ma résistance. Et seulement ma résistance. Mes scrupules. J'avais peur de me brûler les doigts et la raison, peur des écueils de la subjectivité, mais je n'avais que ça, ma subjectivité et sur ce sujet-là, elle me semblait dangereuse, confuse, recouverte de couches de... Et la neutralité. Ça n'existe pas. Ce ne pouvait être que factice. Et comment faire. Je ne voulais pas avoir à justifier Israël face à l'Europe. Je n'avais qu'une seule envie, attaquer l'Europe. Europe meurtrière et mortifère. On ne m'en demandait pas tant. J'étais une Juive de la diaspora presque emblématique. Parce que née en 1950. Parce qu'enfant de survivante, parce que d'une famille de l'Europe de l'Est, première génération née en Belgique. De parents ayant eu une vie de sacrifiés, non étant de la génération sacrifiée. De parents ayant eu des désirs, mais n'ayant pas pu les vivre. Parce qu'il fallait d'abord survivre. De grands-parents religieux. Ayant eu jusqu'à la mort du dernier grand-père une éducation religieuse. Et puis après plus. Voilà pourquoi presque emblématique. Une Juive belge. Qui ne se sentait belge qu'en France. Mais surtout juive. Je ne me sentais pas appartenir. Et cela sans vraie souffrance, ni orgueil. L'orgueil, cela arrive. Mais non, je suis déconnectée. De presque tout.



I hope to tell a story. Evoke History. Our History, too. I sometimes think about the Megillah, the Book of Esther. And the story of Ruth. The Bible is full of them.



LIVRE LIVRE BOOK BOOK
Children's Book

An evocation of Joseph Conrad's *Almayer's Folly*
by the man in the bow tie, Hotel Monterey, New York, 1972

I would like to film a bit of this story, and I imagine—a bit presumptuously, perhaps—that this is how Murnau would have shot it had he been born, as I was, in 1950. The Murnau of *Tabu*, the pure, spare Murnau.
It will be a French-American-British-Belgian coproduction. A film and an installation.

INSTALLATION FOR FOUR SYNCHRONIZED SCREENS

For four walls of a rather large room. Not too large.
With the title and names of our four main characters.
Sometimes the characters will cross over to another's screen, into his space-time.
The supporting characters too.
Certain previous installation images will emerge like evocations.
It will all fit together.



The lover waits



Il y avait des grosses branches
le long des petites routes

There were large branches along the
small roads



C'était comme ça. L'eau
des puits qui est gratuite,

It was like that. Water from wells
that is free



THE MOTHER 15
she turns when she sees her daughter's lover



THE MOTHER 13
the mother wants to leave Sumatra



THE MOTHER 02 COLOR
she thinks about her daughter and about her childhood



Souviens-toi de ceux
qui sont perdus,

Remember those who are lost



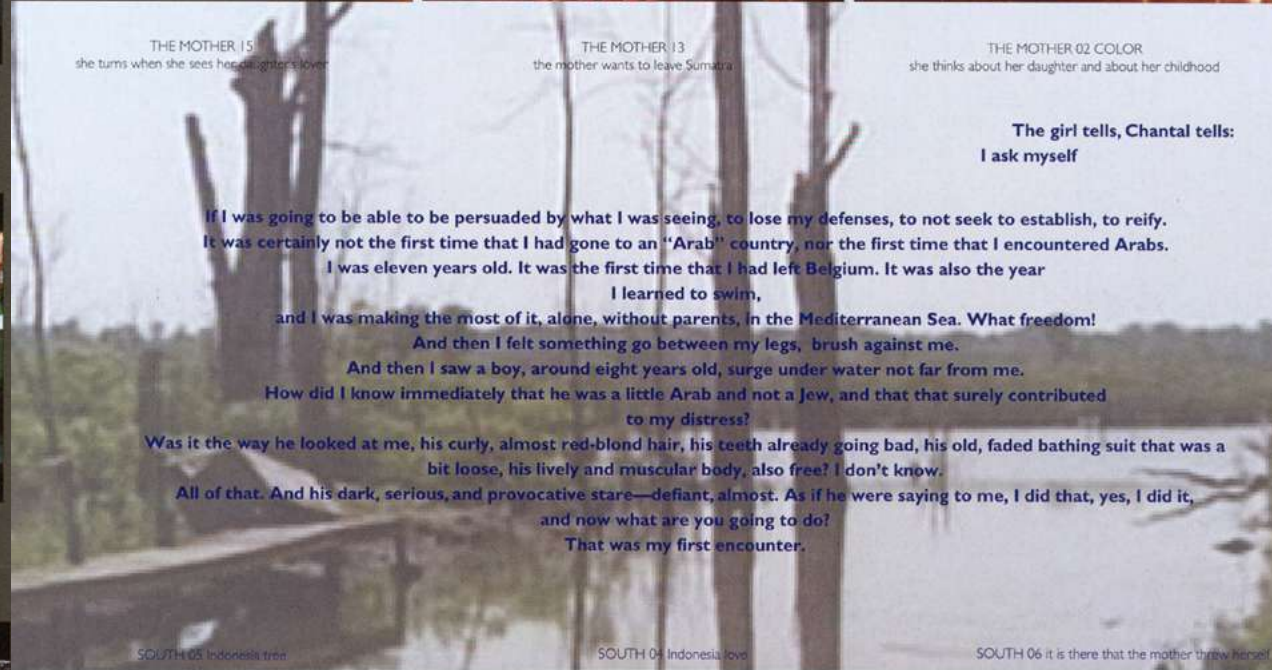
Mary, Melinda, Betty,

Mary, Melinda, Betty



Derman, et Levonne,

Derman and Levonne



If I was going to be able to be persuaded by what I was seeing, to lose my defenses, to not seek to establish, to reify. It was certainly not the first time that I had gone to an "Arab" country, nor the first time that I encountered Arabs. I was eleven years old. It was the first time that I had left Belgium. It was also the year

I learned to swim,
and I was making the most of it, alone, without parents, in the Mediterranean Sea. What freedom!
And then I felt something go between my legs, brush against me.
And then I saw a boy, around eight years old, surge under water not far from me.
How did I know immediately that he was a little Arab and not a Jew, and that that surely contributed to my distress?

Was it the way he looked at me, his curly, almost red-blond hair, his teeth already going bad, his old, faded bathing suit that was a bit loose, his lively and muscular body, also free? I don't know.
All of that. And his dark, serious, and provocative stare—defiant, almost. As if he were saying to me, I did that, yes, I did it, and now what are you going to do?
That was my first encounter.

The girl tells, Chantal tells:
I ask myself

SOUTH 05 Indonesia tree

SOUTH 04 Indonesia love

SOUTH 06 it is there that the mother threw herself



The path



The path of love



The path of death





Résidus
Résidus
Résidus
Again the garden
encore le jardin
Rien d'autres à dire



Résidus
Résidus
of an installation
in progress
Un homme en noir va rentrer
dans une synagogue de
4 seconde.
A man in black is going to enter
in a synagogue in 4 second

LA FOLIE ALMAYER

D'après le roman de Joseph Conrad

PRÉLUDE

EXT. / INT. NUIT – KARAOKÉ –
ÉNORME RESTAURANT DE BANLIEUE
D'UNE VILLE DU SUD-EST ASIATIQUE

Qu'on appelle aussi Biergarten.

Très peu de clients. Juste une longue table sur la droite avec sans doute une grande famille endimanchée. Sentant la province. Et s'étant trompée d'endroit.

Et puis des hommes seuls surtout, ou parfois à plusieurs, bientôt approchés par des filles, à vendre un peu, beaucoup, ou pour seulement boire un verre ensemble et se sentir moins seuls.

Passer un moment à deux.

Des filles très jeunes, aux visages enfantins, aux vêtements bleu clair et bleu foncé. Des jeunes filles en somme qui ont tout juste l'air de sortir de l'école. Peu maquillées celles-là. Des visages « purs », enfantins.

Elles servent des bières d'abord puis si on leur demande, elles viennent s'asseoir à côté d'un ou de plusieurs hommes. Et puis Dieu sait ce qui leur arrive.

Une estrade où chante un homme dans un costume bleu et brillant. Il se démène sur la scène, le micro à la main.

Derrière lui six jeunes filles dansent. Si on peut appeler cela danser. De pauvres mouvements, pas très ensemble. Pas très en rythme. Avec un sourire plaqué sur leur visage.

Des jupes courtes qui montrent souvent des jambes un peu épaisses. Elles ont l'air de venir de la campagne. Elles sont mal maquillées, mal habillées. Il n'y en a qu'une qui est belle et danse en rythme, mais totalement mécaniquement. Absente. C'est Nina. Une métisse.

Un Chinois, Chen, il doit avoir plus de cinquante ans, sert les clients, prend les commandes. Un beau visage sec. Des yeux profonds et intenses. Il semble sur le qui-vive. Jette sans cesse des regards vers la scène. Touche sans cesse sa chemise. On peut percevoir un objet dissimulé dans cette dernière sans deviner de quoi il s'agit. Objet moitié caché dans sa chemise, moitié dans son pantalon. En le touchant, on dirait qu'il le retient comme s'il l'empêchait de glisser ou pour s'assurer qu'il est toujours bien là.

Il a l'air tendu mais décidé. Des gouttes de sueur glissent sur son visage. Il s'empare d'une serviette pour les sécher.

Tout d'un coup, il s'éloigne des clients, monte sur la scène sans que personne ne s'en aperçoive, passe derrière les jeunes filles, s'arrête derrière le chanteur, Daïn. On voit maintenant derrière Daïn un bras armé d'un couteau, le bras ne tremble pas, le couteau s'enfonce d'un seul coup. (ombre)

Le chanteur tombe, ensanglanté. La musique continue, puis s'arrête dans un grand bruit de larsen. Il y a des cris. Toutes les jeunes s'immobilisent sauf une, Nina. Elle danse, dans le silence, puis s'arrête de danser et commence à chanter dans le silence, un chant qui vient de loin. Sans s'apercevoir de rien. Un chant d'un autre monde et Dieu sait d'où il lui vient.

Elle chante le Kaddish, la prière des morts, ses yeux se ferment. Elle a une voix si belle que plus personne ne bouge. Plus personne ne crie. Tout le monde retient son souffle. Tout le monde se lève doucement.

CHEN (*tout bas*) – Nina, Nina.

Tout d'un coup, elle le regarde. Le visage encore habité par la musique qui sortait de son corps.

CHEN – Il est mort. Daïn est mort.
NINA (*tout bas*) – Mort. (*elle ajoute*) Je n'ai jamais eu peur.

FIN DU PRÉLUDE DANS UNE SORTE
D'ÉBLOUISSEMENT

De l'eau presque noire où le titre va apparaître : LA FOLIE ALMAYER

EXT. NUIT – RIVIÈRE / BATEAU DE LINGARD

Tout s'arrête, images, sons, lumières pour laisser place au titre du film qui apparaît en grand et déjà sur l'eau sombre dans laquelle glissera le bateau de la scène qui commence dans la nuit noire et qui fait choc après tant de lumière. Une eau sombre où traînent de longs rubans jaunâtres de vieille écume.

Une ambiance très différente de celle du prélude naît et s'installe. Un presque silence après l'agitation et les lumières du karaoké. Un presque silence à peine troublé par un vent léger. Un clapotis d'eau. Quelques insectes.

Un bateau glisse sur une rivière étroite au milieu de la jungle. Un homme se tient très droit à l'avant du bateau. On le distingue à peine dans le noir de la nuit. C'est juste une ombre, une ombre

maigre et dont les vêtements flottent autour de lui sous le vent léger. C'est le capitaine Lingard.

L'ombre allume une cigarette. Sa main apparaît quelques secondes, un bout de visage, puis juste le rougeolement de la cigarette. C'est à peine si on l'entend siffloter entre ses dents, murmurer une chanson à peine reconnaissable de Billie Holiday.

LE CAPITAINE LINGARD (*sifflotant, murmurant*)
– Never never change when the day is cold just the way you look tonight.

Mais il sifflote sans mélo, sans sentiments comme un air qui n'arrive pas à vous quitter mais dont on a tout oublié.

Il sort un mouchoir blanc de sa poche, s'essuie le visage avec un geste lent. Lance la cigarette dans l'eau avec le bout de ses doigts, ses ongles soignés.

Les feuilles luisantes et humides des palmiers viennent de temps à autre se frotter au bateau. Caresse monotone.

La forêt est bruyante à cette heure de la nuit. Elle fourmille. Craquements, croassements, cris d'animaux qui ressemblent à des sanglots. Le ciel est bas mais clair cette nuit-là. Des étoiles, une lune brillante.

Seul le bruit du moteur du bateau révèle une présence humaine. Un moteur qui tourne régulièrement en crachotant un peu.

L'atmosphère est menaçante, et le glissement du bateau ne fait qu'accentuer cette impression.

Now

Now est une installation que nous avons conçue, Claire Atherton et moi, avec le son comme élément central. Elle est composée de 5 projections sur des écrans suspendus, 2 projections au sol, et 7 bandes-son disposées suivant 3 lignes dans l'espace.

D'abord, la peur : des cris, des hurlements, des hennissements, des bourdonnements, des chants d'oiseaux, des chuchotements, des galops de chevaux, des envols d'oiseaux, des cloches, des frottements, des pierres qui dégringolent, des gens qui marchent, courent ou se précipitent, et aussi des sons de la route de *Sud*, les pas dans la neige de *D'Est*...

Puis la guerre : des coups de feu, des chocs, des explosions, des tirs de mitraillettes, des moteurs qui grondent, des grenades qui sifflent, des sirènes, des avions, des hélicoptères, et aussi des prières, des chants religieux dans toutes les langues, et encore des cris et des chuchotements qui parviennent à nos oreilles parfois entre deux écrans.

La troisième ligne se divise en deux, à gauche la mer avec les mouettes de *News from Home* et les vagues de *La Captive*, à droite la ville, avec le métro de *News from Home*, le chaos de *Maniac Summer*, le chant de la séquence de l'église de *Sud*, la séquence du groupe de *De l'autre côté*, des musiques de *D'Est*, de *Tombée de nuit sur Shanghai*, et aussi des échos de voix de *Jeanne Dielman* et de *No Home Movie*. Et venant du plafond, le vent.

On a d'abord construit les deux premiers écrans, et les sons de la première ligne. Puis on a rajouté les autres, en les modulant. On a essayé de projeter des images de la NASA sur le sol, mais c'était trop. On a essayé de projeter la route de *Sud*, puis le groupe des Mexicains de *De l'autre côté* sur le mur du fond. C'était trop aussi. Finalement il n'y a que les images du désert qui sont restées. Celles de *No Home Movie*, et d'autres. On a placé le dernier des 5 écrans au centre de la ligne. On a rajouté deux projections au sol, pour le rendre mouvant. Et on a laissé la place au son.

Plus on avance dans l'espace, plus on sent la catastrophe imminente. Les bandes-son se mêlent, s'enchevêtrent, résonnent les unes avec les autres, nous entourent et nous menacent, comme si c'était la fin du monde.



Photographie prise par Chantal Akerman en Israël en 2014.

