

# **Cuillère à thé**

**Justina Uribe**

Un homme saigne du nez et laisse une flaque de sang sur le trottoir. Ce n'est que de l'acrylique, du rouge de cadmium clair, non, une imitation, qualité étudiante, ce n'est pas le vrai pigment, ce n'est rien du tout, ce n'est que du plastique, je ne vais quand même pas m'évanouir ici. Mon corps ne deviendra pas de la laine. J'essaie de marcher, je pense à autre chose. L'odeur des lilas. Les fissures dans le ciment me happent toujours plus que le ciel.

« Parlez-moi de cette peur du sang, de cette peur des aiguilles, de ce dégoût des veines ». Mais il n'y a rien à dire, rien qu'à y penser je m'étourdis.

« Ce n'est pas grand-chose, une prise de sang. C'est très peu de sang, une cuillère à thé ».

Il se fichait de moi, me bourrait de Xanax. Son bureau était un monument à l'appropriation culturelle. Des livres d'art, des tableaux et des statuettes africaines partout dans sa maison d'Outremont. Il se disait collectionneur, écrivait des articles sur l'art et la psychanalyse, ne répondait jamais à mes appels. Ni à mes courriels ni à mes cris ni à toutes les fois où je lui ai dit que les benzodiazépines ne faisaient rien à part me rendre encore plus lente, encore plus idiote.

«Tant mieux si vous vous sentez léthargique, vous devez donc être moins angoissée».

*Très peu de sang, une cuillère à thé.* Depuis, les cuillères à thé m'étourdissent, le métal est toujours taché, des clés ensanglantées qui n'ouvrent rien, menaces de Barbe bleue minables qui me glacent les veines.

«On pourrait donc dire que vous n'aimez pas ce qui entre dans votre corps».

Je n'y suis plus retournée.

Je suis tombée de la balançoire et nous ne sommes plus retournés au parc. Mon père voulait m'éviter toute douleur. Quelque chose s'est passé dans le jardin ensuite, peut-être qu'un chat m'a égratigné le visage, ou alors je me suis fait mal avec une branche. Je n'ai plus eu le droit de sortir de la maison.

Depuis sa mort, je ne fais que rattraper ces blessures qu'il a essayé de m'éviter pour si peu de temps, finalement. Je me dis alors que le reste est de trop, qu'à quatre ans et demi on a tout compris. Et pourtant je reste ici, mutilée.

L'odeur du ciment est maintenant incomplète, il manque l'odeur de peau déchirée, ce mélange de sang et de poussière sur les coudes et les genoux râpés.

Sur le mur d'une ruelle, il est écrit «bipolaire». Je préfère cyclothymique, je peux me l'approprier, ça pourrait être une fleur. Bipolaire me gifle.

«Vous m'avez dit que lorsque vous étiez adolescente, il vous arrivait de peindre toute la nuit. Et puis, il y a plusieurs suicides dans votre famille. Ça aussi, c'est un critère», répond ma nouvelle psychiatre quand je lui demande pourquoi ce mot si moche, et quelle serait mon hypomanie. Impossible de lui parler, elle ne pense qu'en termes de lithium lamotrigine Wellbutrin Xanax. On en arrive à un compromis, cyclothymique, c'est joli et ça renvoie à un moindre degré de bipolarité. Cyclothymique, *softcore porn*. Avant que je la quitte, elle me demande si elle peut me «montrer» à ses étudiants. Je ne suis pas un rat, c'est tout ce que je trouve à répondre.

Les prisonnières du centre de torture avaient remarqué qu'on les violait moins quand elles avaient leurs règles. Alors elles se partageaient des tissus souillés, sang des blessures ouvertes après les séances de torture, sang menstruel, tout leur servait. «Elles ont encore leurs règles, ces connasses» se plaignaient les bourreaux.

**Ressassements sur Chantal Akerman et ses  
paysages blessés. Imaginer les cauchemars  
et le passé**

**Justina Uribe**



*Les rendez-vous d'Anna, 1978*

« 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 sur ce rien que je travaille », écrit Chantal Akerman dans son *Autoportrait en cinéaste*.

Elle raconte aussi que sa mère, survivante de l'Holocauste, faisait des cauchemars pendant des mois quand elle voyait des films sur les Juifs. Des cauchemars qu'elle ne lui racontait pas, pas plus qu'elle ne lui parlait de son passé : « Mais moi, je les devine. Je crois les deviner [...] alors je les imagine et les cauchemars et le passé. Je les réinvente ». Le territoire est au cœur de cette réinvention. Akerman l'investit de douleurs passées, donnant à des lieux quotidiens une

portée qu'ils n'avaient pas avant. Sa façon de filmer, on y reviendra, est en apparence distante, objective même (par opposition à une caméra subjective qui correspondrait au point de vue d'un personnage). Et pourtant cette sobriété n'est jamais désincarnée, ne cesse jamais d'être sensible.

### **l'enfermement**



*Je tu il elle, 1975*

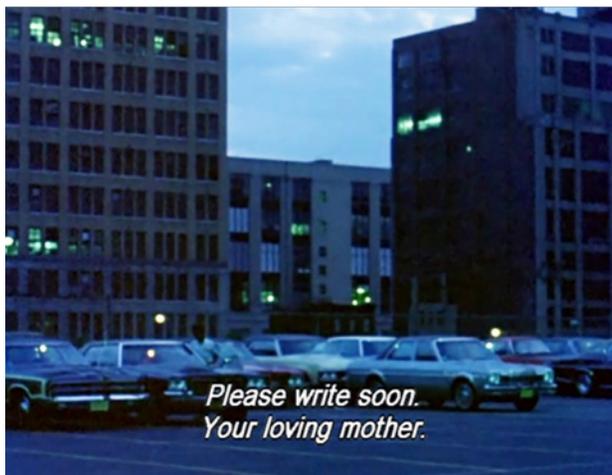
Chantal Akerman soutient que son cinéma parle de la façon dont on s'emprisonne soi-même<sup>1</sup>. Des exemples de huis clos étouffants, il y en a beaucoup dans son œuvre. On peut penser à Jeanne Dielman dans sa cuisine, au personnage de Julie dans *Je tu il elle*, ou encore à l'appartement de la mère d'Akerman dans *No Home Movie*, son dernier film. L'enfermement peut être pris au sens propre, mais il y a aussi un autre enfermement, encore plus étouffant que celui des lieux

---

1. Chantal Akerman, *retour sur son cinéma*, diffusé dans le cadre de l'émission *Entrée libre*.

clos : la prison que l'on porte en soi, fardeau que l'on traîne toujours, fait du propre passé et du passé des autres. C'est surtout de cela, de cette douleur transmise, dont parle le cinéma de Chantal Akerman, il me semble.

Si l'on ne peut jamais sortir de cette prison du soi, est-on vraiment là où on est, quand on est quelque part ? C'est ce qu'on se demande en regardant *News from Home*, où la réalisatrice superpose les images de sa nouvelle vie à New York avec des lettres que lui envoie sa mère depuis Bruxelles. La bande sonore du film est composée à la fois de la voix d'Akerman qui lit les lettres et des bruits de la ville.



*News from Home, 1976*

Dans un essai consacré à *News from Home*, la chercheuse Jennifer Barker aborde la façon dont Chantal Akerman filme la ville.

Barker remarque qu'Akerman ne filme jamais les gratte-ciels ; la caméra reste posée, sur terre en quelque sorte, et le paysage est composé de tunnels de métro, de ruelles, de lieux cachés : «just outside the margins of visibility and legibility». «Akerman's camera moves and dwells not in some abstract mapped out concept of a city, but in human dwellings unseen on any map», ajoute-t-elle. Le verbe *to dwell* peut aussi renvoyer à un ressassement ; on peut prendre au sens figuré ces *humans dwellings* dont parle Barker, tout comme l'aspect illisible et secret de cette ville vue par Akerman. Des lieux de ressassement, des lieux de perte, une ville illisible, car renvoyant à l'indicible du passé.



*News from Home, 1976*

Le métro, une voiture qui passe, n'importe quel bruit étouffe par moments les mots de la mère de Chantal Akerman. On ne comprend pas la totalité des phrases. Puisqu'on n'entend que la voix off de la cinéaste,

on peut penser que ces interruptions apportent du réalisme au film, témoignant par exemple du fait qu'Akerman est en train de lire sur place, au moment même où elle nous montre ces images de la ville. C'est possible, mais il ne faudrait pas, il me semble, interpréter ce choix comme quelque chose d'anecdotique. Les bruits, les interruptions, c'est la vie qui continue autour de soi et ne se soucie pas de la douleur qu'on porte. Une simultanément impitoyable.

Dans *Pour une géographie littéraire*, Michel Collot parle des «temporalités multiples superposées dans l'espace-temps». *News from Home* traite, il me semble, du poids que signifie porter, vivre ces temporalités multiples. Akerman parle souvent des «trous» dans son passé. Les coupures témoignent, peut-être, de ces lacunes.

Les lettres sont banales, parlent des aléas du quotidien. Mais c'est justement ce quotidien, cette banalité qui souvent manque le plus aux personnes qui ont vécu des événements traumatiques.

Les bruits de la ville peuvent donc être pris comme encore un exemple de la vie qui continue malgré tout, malgré le passé et malgré la perte. Mais en nous faisant perdre la narration du quotidien, ces bruits nous montrent aussi, surtout, ce que la banalité peut avoir de précieux.

## temps de la reconnaissance



*No Home Movie, 2015*

Dans son *Autoportrait en cinéaste*, Akerman parle d'un temps de la reconnaissance, le temps nécessaire pour commencer à voir vraiment.

Ce temps est essentiel quand il s'agit de donner une portée à des images du quotidien :

Tout le monde a déjà vu une femme dans une cuisine, à force de la voir, on l'oublie, on oublie de 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-même.

C'est donc par la durée que les moments invisibles cessent de l'être. La durée donne aussi une certaine poésie au cinéma d'Akerman, pourtant si concret. Elle permet de rêvasser, d'associer des idées. Après «un certain temps, on glisse doucement vers quelque chose

d'abstrait», dit Akerman. La durée permet cette abstraction. Elle peut aussi donner du poids aux choses, les rendre inquiétantes, douloureuses.

*No Home Movie* commence avec un arbre secoué brusquement par le vent, plan fixe qui dure plusieurs minutes. Et il le faut, il faut que cela dure pour qu'on puisse saisir la violence du geste. Et songer ensuite, peut-être, à l'horreur vécue par la mère de la cinéaste.

**douleur des lieux que l'on porte**



*Les rendez-vous d'Anna, 1978*

Dans un entretien avec Jean-Luc Godard, Akerman parle de l'influence qu'a eu dans son cinéma l'interdit de faire des images dans la religion juive, celles-ci s'assimilant à l'idolâtrie. Même si la transgression l'intéresse, elle dit essayer de faire «un cinéma très

essentialisé, où il n'y a pas [...] d'image sensationnaliste». Plutôt que de montrer un événement «sensationnel ou avec plein de choses, je raconterai juste la petite chose à côté», dit-elle. *Les rendez-vous d'Anna*, comme d'autres films d'Akerman, n'est justement fait que de petites choses «à côté», pudeur qui peut donc en partie s'expliquer par l'interdit religieux.

Akerman associe aussi sa judéité au sentiment qu'elle a de n'être d'aucun endroit. Dans une entrevue pour les *Cahiers du cinéma*, elle affirme n'avoir «rien à voir avec rien [...] Je n'ai pas la notion de terre, j'ai au contraire la notion que je ne suis attachée à la terre que là où sont mes pieds... Et justement, chez les Juifs, la famille remplace tout». La chercheuse Janet Bergstrom parle du cinéma d'Akerman comme d'un cinéma de l'attente, où les personnages sont toujours en transit, d'où toutes les gares, les arrêts, les hôtels, les ascenseurs. Dans ces lieux d'attente, les personnages d'Akerman, seuls et perdus dans leurs pensées, nous restent opaques, impénétrables, comme si notre point de vue était celui d'un inconnu. La portée de ces lieux impersonnels est d'autant plus forte que l'on pense à l'errance à laquelle ils font écho.

*Les rendez-vous d'Anna* c'est aussi, comme *News from Home*, un film qui traite de l'incapacité d'être tout à fait «là». Anna est une

réalisatrice qui voyage pour présenter son film, dans des festivals on imagine. On ne voit rien de cela, on ne la voit que dans son hôtel, dans le train, dans des lieux de passage. On sait d'elle qu'elle attend un appel, c'est presque tout.

Plus tard on saura, lorsqu'elle retrouvera sa mère, quelques informations sur sa vie, sur son passé (presque identique à celui d'Akerman). Mais même dans cette scène, la plus émouvante du film, le lien entre la mère et la fille reste en quelque sorte intermittent. Anna semble par moments être complètement ailleurs. Une fois qu'elle se retrouve seule, elle se replie à nouveau, demeure distante.

Cette distance est présente par la façon, toujours la même, qu'a Akerman de filmer, des plans-séquences fixes, des plans d'ensemble, une caméra qui reste. La caméra se pose de longs moments sur les portes d'entrée de l'hôtel où loge la protagoniste. On voit s'ouvrir et se fermer ces portes automatiques. Alors que l'action du film continue à se dérouler ailleurs, on reste là, interdit, à regarder s'ouvrir et se fermer les portes automatiques.



*Les rendez-vous d'Anna, 1978*

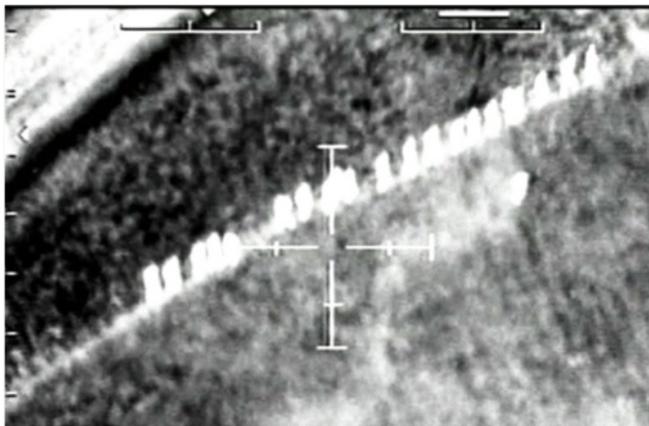
La longue scène où Anna prend le train est peut-être celle où l'on ressent le plus fortement la violence qui s'infiltré dans le quotidien, par le banal. Les lumières du train sont éteintes. Anna a l'air épuisée, elle est dans le noir, elle fume, on entend une voix qui dit en allemand : « interdit de fumer ». Elle reste dans le noir, angoissée. Puis les lumières s'allument. « Passeport ou carte d'identité », entend-on, en allemand aussi. La durée est encore une fois essentielle pour rendre la portée de ces moments.

Chantal Akerman poursuit cette idée d'évoquer l'horreur par le banal dans *D'Est*, où elle filme des gens, en Russie par exemple, en train de faire une file, d'attendre dans une gare. Ces actions, ces moments quotidiens n'ont rien de particulier, et pourtant l'on ressent ce même vide, chargé et inquiétant, qui plane dans *Les rendez-vous d'Anna*. Une violence insidieuse.



*D'Est, 1993*

**encore une fois ça**



*De l'autre côté, 2002*

*De l'autre côté* porte sur la frontière entre le Mexique et les États-Unis, sur les histoires de migrants l'ayant traversée. Chantal Akerman filme longtemps les barbelés, les lumières halogènes, les caméras de surveillance. Ces lieux sont, d'après la chercheuse Corinne Maury, «marqués par l'innommable de la tragédie», «espaces filmiques où murmurent des paysages blessés». L'idée du chuchotement est juste pour décrire ce que fait Akerman, sa façon de fuir la morbidité, le sensationnalisme, pour s'intéresser à une douleur souterraine, silencieuse, pour sonder «dans le trouble de la nuit, les signes diffus des drames qui s'y accomplissent». De longs plans où l'on ne distingue que les barbelés déracinent «l'identité du lieu », des images « emblématiques des univers concentrationnaires viennent se greffer sur ces images de la frontière mexicaine». La frontière se confond alors «avec l'imaginaire mythique qui lui est associé». «Dans *De l'autre côté* la frontière bordée de lampes halogènes de surveillance, je n'ose même pas dire à quoi cela me fait penser», écrit Akerman. Elle montrera ces images à sa mère, en lui demandant si elles la font penser à quelque chose. Sa mère répondra seulement : «pourquoi tu me demandes ça, tu sais».



*De l'autre côté, 2002*

Mais Akerman ne sait pas toujours, du moins pas tout de suite :

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 [...] [d]e 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. [...] 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, parkés 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 [...] Le film fini, je me suis dit, c'était donc ça, encore une fois ça.

Encore une fois ça. C'est aussi ce qu'on peut se dire, dans cette époque de mensonges et de camps devenus «tender age shelters».

Alors que des milliers d'enfants d'Amérique centrale sont séparés de leurs parents et mis dans des cages, alors que ces crimes contre l'humanité se déroulent sous nos yeux, il est peut-être absurde de continuer à se demander comment d'autres horreurs ont été possibles, même si elles restent inimaginables. Parlant d'Auschwitz, Georges Didi-Huberman dit dans *Écorces* que c'est justement sur cette « impasse de l'imagination » du « c'est inimaginable » que jouent les systèmes autoritaires pour continuer à perpétuer la barbarie et le mensonge. Cette constatation, il faudrait la remplacer par : « C'est inimaginable, donc je dois l'imaginer malgré tout ». C'est ce que Chantal Akerman fait, je pense.

Imaginer malgré tout.

Parlant entre autres de la dictature Pinochet, Bernard Noël dit dans « L'outrage aux mots » : « il n'y a pas de mots pour dire cela ». Et c'est peut-être vrai. Mais s'il n'y a pas de mots pour dire cela, il n'y a pas pour autant, comme pensaient les parents de Chantal Akerman, rien à dire. Il est toujours aussi urgent de continuer, malgré tout, à ressasser. À travailler le rien.

## Bibliographie

AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Cahiers du cinéma, 2004, 340 p.

AKERMAN, Chantal (réalisatrice) (2002). *De l'autre côté*, [DVD], Icarus Films, 103 min.

AKERMAN, Chantal (réalisatrice) (1993). *D'Est*, [DVD], Paradise films, 107 min.

AKERMAN, Chantal (réalisatrice) (1975). *Jeanne Dielman*, [DVD], The Criterion Collection, 201 min.

AKERMAN, Chantal (réalisatrice) (1974). *Je tu il elle*, [DVD], The Criterion Collection, 82 min,

AKERMAN, Chantal (réalisatrice) (1978). *Les Rendez-vous d'Anna*, [DVD], The Criterion Collection, 127 min.

AKERMAN, Chantal (réalisatrice) (1977). *News from Home*, [DVD], The Criterion Collection, 85 min.

AKERMAN, Chantal (réalisatrice) (2015). *No Home Movie*, [DVD], Icarus Films, 115 min.

BARKER M, Jennifer. « The feminine side of New York : travelogue, autobiography and architecture », *Identity and Memory : The Films of Chantal Akerman*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2003, p. 41-58.

BERGSTROM, Janet. « Invented memories », *Identity and Memory : The Films of Chantal Akerman*, Illinois, Southern Illinois University Press, 2004, p. 41-58.

*Chantal Akerman, retour sur son cinéma*, reportage télévisé diffusé le 7 octobre 2015 dans le cadre de l'émission *Entrée libre* animée par Laurent Goumarre, France 5, <https://www.youtube.com/watch?v=RWKtgVrU7oQ>

COLLOT, Michel. « Le tournant spatial », *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014, p. 15-37.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, 80 p.

DUBROUX, Danièle, Thérèse GIRAUD et Louis SKORECKI, « Entretien avec Chantal Akerman », *Cahiers du cinéma*, 1977, 278, p. 38.

GODARD, Jean-Luc. « Entretien sur un projet : Chantal Akerman », *Ça Cinéma*, 1979, p. 12-13.

MAURY, Corinne et Ángel QUINTANA. « De l'autre côté, de Chantal Akerman. La peur de l'autre », *Filmer les frontières*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2016, p. 33-44.

NOËL, Bernard. « L'outrage aux mots », *Le Château de Cène*, Paris, Gallimard, 1990, p. 147-155.