

Entretien Chantal Akerman

Marcel Jean et Réal La Rochelle

Numéro 130, décembre 2006, janvier 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/12681ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

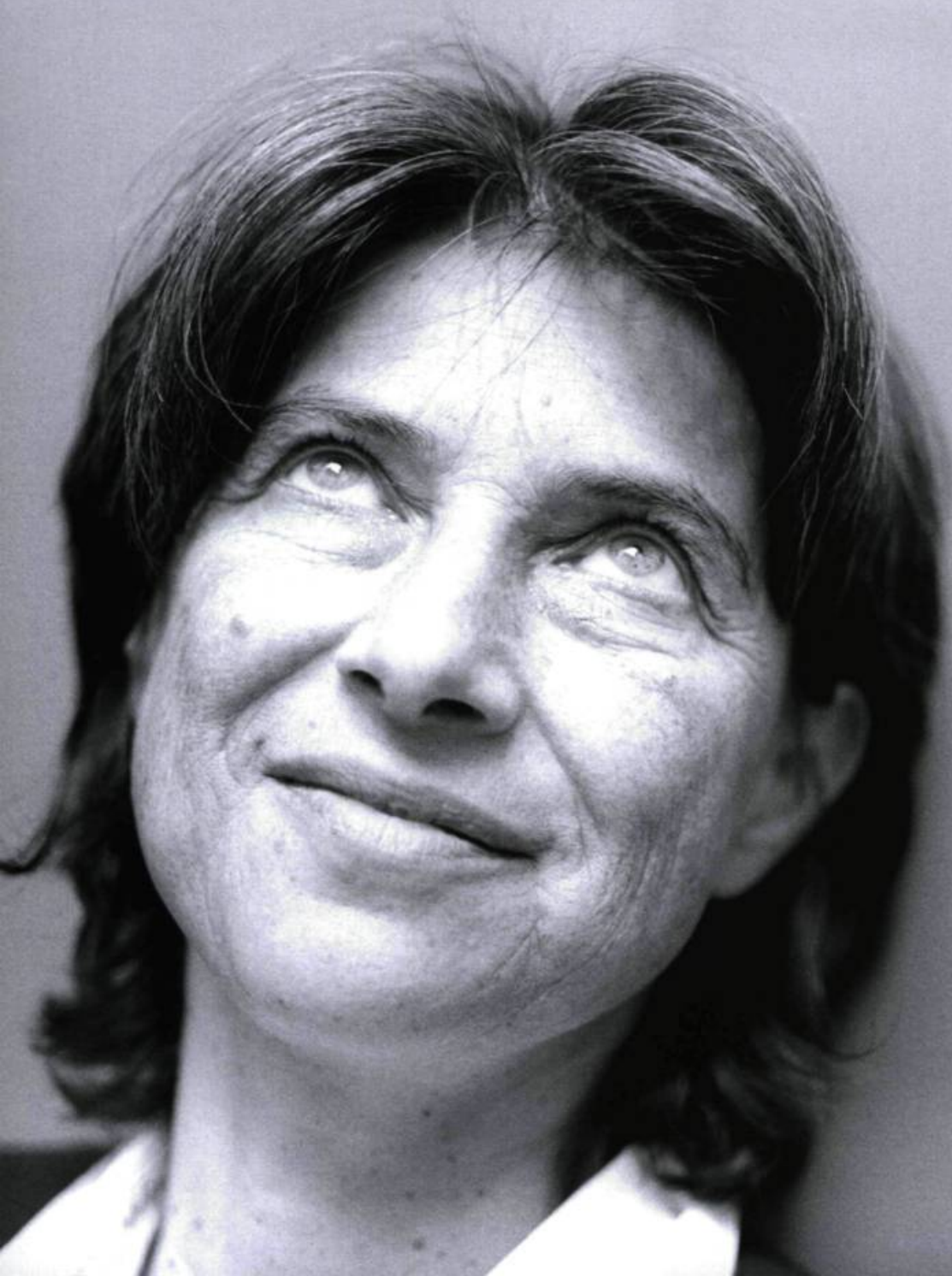
0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Jean, M. & La Rochelle, R. (2006). Entretien : chantal Akerman. *24 images*, (130), 32–38.



Entretien

Chantal Akerman

propos recueillis par Marcel Jean et Réal La Rochelle

photo : Bernard Fougères pour 24 images

L'œuvre de Chantal Akerman est un point saillant dans le vaste paysage du cinéma moderne. Autobiographique, minimaliste, burlesque, conceptuelle, engagée, cette œuvre s'est mérité tous ces qualificatifs et bien d'autres encore, tant sa singularité incite à tenter de la définir et tant sa configuration est complexe. Inclassable, l'œuvre d'Akerman se situe à égale distance du cinéma underground américain et du grand cinéma d'auteur européen. À l'occasion de la rétrospective que lui consacrait la Cinémathèque québécoise, nous avons rencontré la réalisatrice de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080, Bruxelles* et de *Golden Eighties*.

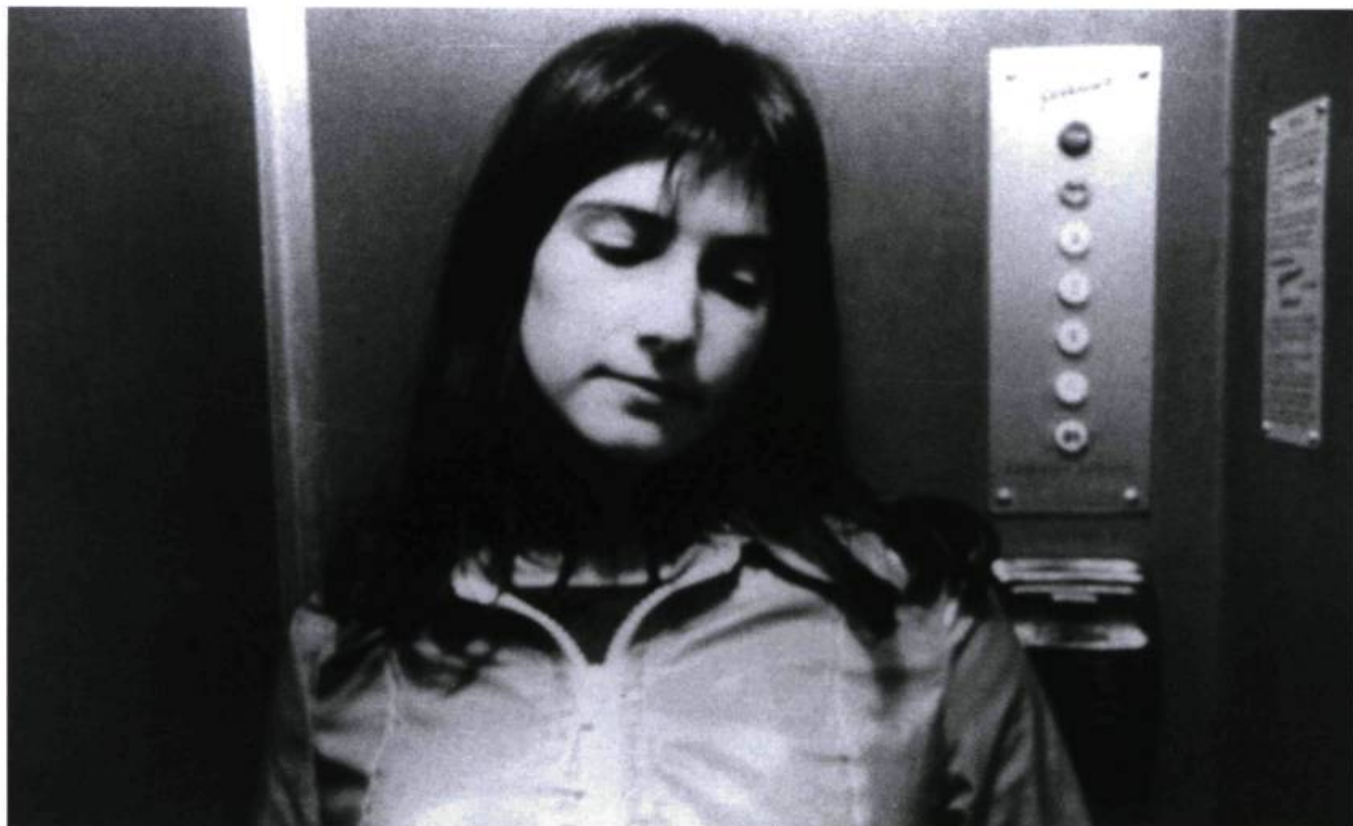
24 images : La question de l'identité est centrale dans plusieurs de vos films. Dans *Là-bas*, notamment, vous évoquez votre enfance en Belgique, racontant comment votre mère, lorsque vous étiez petite, ne vous laissait pas jouer dehors avec les autres enfants. Diriez-vous que cette anecdote illustre votre position par rapport à la Belgique ? Avez-vous l'impression d'être en retrait par rapport à la société belge ?

Chantal Akerman : Ce n'était pas tellement ça que je voulais dire en citant cette anecdote. Je voulais plutôt parler de ma mère, qui a eu une vie difficile, qui a connu les camps, et qui a transporté avec elle sa peur. C'est donc de sa peur que venait le fait que je ne devais pas jouer dans la rue. Ce n'est donc pas spécifiquement une histoire de Belgique. En France c'eût été pareil. Mais en Israël, elle m'aurait laissé courir dans la rue. Parce que la première fois que je l'ai vue arriver en Israël, ce n'était plus la même femme. Elle m'a dit : « C'est la première fois que je marche dans la rue sans raser les murs. » Alors bien entendu tout cela est de l'ordre de l'irrationnel, mais dans le fantasme de ma mère c'était en Israël qu'on pouvait être tranquille.

Pour revenir à votre question, le fait que je n'aie pas pu jouer dans la rue et que je sois restée derrière une vitre a sans doute contribué à faire de moi quelqu'un de contemplatif, mais je n'irais pas jusqu'à dire qu'il s'agit d'une position par rapport à la Belgique.

Dans Là-bas, justement, les fenêtres sont les seules échappées qui permettent de voir une petite partie du monde en profondeur de champ tandis que derrière, le hors-champ n'existe que par le bruit.

Ce sont mes bruits. Ce que j'imaginai, en montant le film, c'était de placer le spectateur à mes côtés, totalement, avec la salle de cinéma en face. Un dispositif qui soit un peu le contraire de celui de *Rear Window*, dans lequel tout passe par un contrechamp, qui est James Stewart. Dans *Là-bas* il n'y a pas de contrechamp, les bruits se limitant à désigner l'endroit d'où on regarde.



Chantal Akerman dans *Je, tu, il, elle* (1974)

Comment interpréter, dans ce film fait de longs plans, cette courte séquence en mouvement, vers la fin, qui évoque une attaque, un danger.

À cause de tous ces avions qui passent, on a constamment l'impression que quelque chose de terrible va arriver. D'ailleurs c'est arrivé, mais d'une autre façon, autrement, pas comme je pouvais alors le soupçonner. Il y a un tel contraste entre l'image de cette plage, cette douceur, et le bruit des avions qui entrent dans la ville. Soudainement, s'installe une atmosphère de guerre.

Est-ce que Là-bas était à l'origine un film très écrit ?

Mon producteur m'avait demandé de faire un film sur Israël, ce à quoi j'ai d'abord répondu que ce n'était pas une bonne idée. C'est-à-dire qu'en associant mon nom à Israël, je me disais qu'on allait attendre quelque chose que je ne pouvais pas donner : quelle serait la vérité sur ce pays. Il n'y en a pas. On peut dire tout et son contraire. Je me disais donc qu'avant même de commencer le film, il serait alourdi d'une telle charge que cela m'enlevait toute envie de m'y coller. Et puis j'ai été donner des cours à l'université de Tel-Aviv. Je suis donc arrivée quinze jours avant – et j'avais mon producteur qui me disait : « Essaye tout de même d'écrire quelque chose » – avec ma petite caméra. J'ai commencé à noter tout ce qui me passait par la tête, ce qui ne donnait pas du tout un script, puis un jour j'ai pris ma caméra et j'ai fait un plan, puis un deuxième, tout en pensant que je ne savais pas si je faisais un film.

De retour à Paris j'ai montré le matériel – le texte et les images – à Claire Atherton, ma monteuse, en lui disant qu'il y avait peut-être quelque chose, mais peut-être pas. On a donc un peu fait le montage

comme j'ai tourné le film, c'est-à-dire que l'idée est venue en le faisant. Un peu comme un sculpteur qui se laisse guider par la matière.

... ou comme un cinéaste, pour qui la pensée émerge dans l'acte d'écrire.

Oui, sauf que là ce ne sont pas des mots. D'ailleurs on ne sait pas comment appeler ce type de films. Ce n'est pas du documentaire. Si on met essai, ça va faire fuir tout le monde. Si on met poème, ce sera encore pire. Alors en France on met documentaire de création, mais je trouve ça moche. En tout cas, c'est un film.

Revenons à la séquence du cauchemar. Lorsque vous la filmez, cette séquence, elle est longuement mûrie ?

Non. C'est parce qu'il y avait ces avions qui passaient et j'ai commencé à les chercher. Et comme je ne suis pas une vraie cadreuse, je suis allée dans tous les sens. Puis, au montage, je trouvais que l'impression que j'avais eue en filmant – une impression de rapidité folle – n'était pas là. On a donc rendu ça plus rapide.

La question du territoire occupe beaucoup de place dans votre œuvre. Et notamment le territoire américain, que vous explorez, à propos duquel vous réfléchissez. Pourriez-vous nous parler de votre rapport à l'Amérique ?

Je suis partie pour New York la première fois lorsque j'avais 21 ans et l'Amérique m'a beaucoup donné à ce moment-là. J'y ai rencontré quelqu'un, Babet Mangold, qui m'a amenée voir tout ce qui se passait dans le milieu de l'avant-garde, que ce soit en danse, en musique, au théâtre ou au cinéma. Je n'aurais pas rencontré Babette

que je n'aurais pas su que ça se passait. C'était un tout petit milieu. Peut-être entre 500 et 1000 personnes qui allaient se voir entre eux. Dans ma rue Bob Wilson répétait *Le regard du sourd*, Philip Glass m'a fait écouter sa musique chez lui dans son loft, et puis j'ai vu le cinéma que montrait Jonas Mekas. J'avais vu des films expérimentaux à Knokke-le-Zoute en 1968, mais à cette époque je cherchais encore comment raconter quelque chose. Je n'avais que 18 ans. Mais à New York j'étais prête. Je m'étais rendu compte qu'on pouvait faire des images qui avaient une force émotionnelle et étaient une sorte d'expérience physique pour le spectateur sans raconter d'histoire. J'avais vu quelques films de Godard, deux ou trois Resnais, un ou deux Bresson, mais je n'avais pas encore idée de ce que pouvait être le cinéma. Ça m'a donc donné un choc. Ça m'a rendue libre.

Il y a aussi le fait qu'en Amérique j'ai tout de suite pu trouver du travail – j'ai tout de suite pu tricher en utilisant une fausse carte – et que la vie n'était pas chère du tout, à l'époque. Cela nous permettait à la fois de travailler et d'écrire ou de faire autre chose. Aujourd'hui, à New York, ce n'est plus possible. En 1971, à Manhattan, j'avais une chambre pour 45 dollars par mois. La ville n'était pas encore embourgeoisée. Maintenant, un deux-pièces coûte 3 000 dollars. Donc il y avait une facilité d'y vivre qui était formidable. C'était moins difficile qu'à Paris, où j'avais vécu et vu comme c'était dur pour quelqu'un qui n'avait pas d'argent. C'est étrange, mais ces expériences me sont restées dans la tête et en conséquence, je sais que quoi qu'il arrive, je me débrouillerai.

Et il y avait ce petit milieu : Babette faisait l'image, Rauschenberg me prêtait sa caméra, c'était facile... Ce n'est plus le cas maintenant... Enfin, peut-être que les tout jeunes gens s'entraident et il y a maintenant les petites caméras, mais l'environnement est plus hostile.

Je crois que New York a perdu quelque chose de son charme en devenant une ville pour gens riches. Cet été je suis restée à SoHo dans un petit studio pour les artistes de DIA Foundation for the Arts. J'y suis restée un mois, le temps de constater que SoHo est devenu quelque chose d'épouvantable, un lieu où l'on va faire ses courses.

Votre rapport à l'Amérique ne se limite cependant pas à New York.

Par rapport aux autres films, *Sud* ou *De l'autre côté*, je vais sans doute vous dire des banalités. C'est que de nouveau, pour quelqu'un qui vient d'Europe, rouler sur ce territoire, ressentir la grandeur du pays, j'ai l'impression que ça donne une force vitale. En conséquence c'est peut-être vrai que le désir de vivre existe encore aux États-Unis, alors que ce désir tend à s'amenuiser en Europe. Mon neveu, qui a 18 ans et qui vit à Mexico, est venu à Paris et après une journée, une seule journée, il m'a dit : « Mais qu'est-ce que tu fais ici ? Les gens sont morts. »

Je m'intéresse donc au paradoxe de cette Amérique dont la beauté me touche mais qui, en même temps, est si raciste. J'étais à Jaspers, au Texas, où le maire est noir, mais on sent tout de suite qu'il est un *token*, qu'il ne compte pas, que les gens qui l'entourent sont encore largement apparentés au Klu Klux Klan. Et quand on va voir dans les écoles, on se rend compte que c'est toujours aussi « ségrégué ». Il n'y a que des petits Blancs ou que des petits Noirs dans les classes. La ségrégation n'est pas imposée par la loi, mais elle existe de fait. Même chose pour les églises. De temps en temps un Noir qui a de l'argent va s'intégrer à une église de Blancs. Mais selon ce que j'ai vu, c'est toujours « ségrégué ».

Dans ce contexte, cet espace que dans un premier temps on admire se met à faire peur. Parce que les maisons sont tellement éloignées les unes des autres, on peut tuer trois gosses noirs et disparaître. C'est ce que j'ai voulu montrer dans *Sud*. C'est pour ça que dans ce film, j'ai fait des travellings pour montrer la distance. Cela dit, on ne tue pas des Noirs tous les jours... mais il y a une atmosphère, une tension.

Dans cette grande Amérique, vous vous êtes arrêtée à des gens qui ont été brimés, qui ont été exécutés même.

Je trouve que ce qui arrive aux Noirs ou aux Mexicains en Amérique est emblématique de la situation mondiale. Les pays riches deviennent des forteresses. La façon dont on traite les Mexicains à la frontière des États-Unis, ce que j'aborde dans *De l'autre côté*, découle de la même logique qui fait que des avions lancent des bombes sur des gens, en utilisant des cadrans à infrarouge, etc. C'est de la déshumanisation.

On me dit : « Pourquoi ne vas-tu pas en Espagne, là où crèvent des réfugiés africains ? » Je réponds que je l'ai déjà fait, ce film. L'Europe en ce sens ne diffère pas des États-Unis. L'histoire de James Byrd Jr, que j'aborde dans *Sud*, n'est pas tellement différente de ce qui se passe en Allemagne lorsqu'on met le feu à un refuge pour immigrés.



Jeanne Dielman (1976)

Ce que j'aimerais aborder un jour, c'est la question des *white trashes*, ces Blancs qui vivent à la limite de la civilisation dans ce grand pays. Les Noirs ont toujours une communauté, qui passe souvent par l'église, mais ces *white trashes* s'installent là où il n'y a rien.

Le fait que vous ayez décidé de sortir de la colonie artistique d'avant-garde de Manhattan pour vous frotter à la réalité politique et sociale américaine montre bien que vous êtes préoccupée de contenu autant que de forme.

C'est là que je m'éloigne du cinéma expérimental. De sorte que le travelling arrière, dans *Sud*, porte en lui une idée formelle qui révèle le lieu où le corps a été mis à mal.

Pour revenir à New York, parlons d'Histoires d'Amérique qui est une rencontre entre une ville et une culture, la culture juive originaire d'Europe de l'Est qui donne l'impression de ne plus exister aujourd'hui qu'à New York.

Sans parler d'Israël, bien sûr. Il y a 2,5 millions de Juifs à New York sur environ 10 millions de gens. Et il y a quelque chose de communautaire dans cette ville – et aux États-Unis en général – que les Français reprochent beaucoup à l'Amérique, d'ailleurs. Il y a donc des poches juives un peu partout dans New York. Mais cette culture que j'appellerais *yiddishisante*, il n'en reste plus beaucoup par rapport à ce



Les rendez-vous d'Anna (1978)

que c'était dans les années 1930, par exemple. À cette époque, il y avait tous ces théâtres yiddish, Hester Street, etc. L'enrichissement de la communauté fait qu'on les retrouve aujourd'hui au Metropolitan Opera plutôt que dans les théâtres yiddish qui de toute façon n'existent plus. Et en général les jeunes sont moins religieux, ce qui contribue à l'atomisation de cette culture.

Ce que vous avez filmé dans Histoires d'Amérique, c'est donc un moment de mutation de cette culture, une moment charnière avant sa disparition ?

Pour moi, c'est un film de fantômes. C'est un monde qui a disparu dont je réveille quelques éléments. Il y a encore, à Houston Street, quelques survivances yiddish, mais elles sont devenues presque folkloriques. Alors que ce qu'on trouve dans les nouvelles de Singer, par exemple, n'a rien à voir avec le folklore. C'est la vie.

Aujourd'hui, je ne connais pas un enfant qui parle yiddish. Même moi, je ne parle pas yiddish. Pourtant j'ai vécu avec mon grand-père qui m'a parlé yiddish jusqu'à sa mort, quand j'avais huit ans.

Pourriez-vous nous parler de votre relation au cinéma de Michael Snow, que vous avez découvert à New York ?

C'est quand j'ai vu *La région centrale* que j'ai compris qu'on pouvait travailler le cinéma autrement, qu'on pouvait faire vivre aux spectateurs une expérience physique et émotionnelle sans passer par les codes narratifs traditionnels.

Mais comme on l'a dit, là où je me sépare totalement de ce cinéma, c'est que je ne donne pas dans le formalisme. Quand j'ai commencé

Là-bas, je ne savais pas si ce film aurait du sens et encore moins quel sens, mais il était inévitable que j'y évoque quelque chose. Dans *Sud*, trois arbres... Je pensais que les gens pourraient imaginer trois hommes noirs, pendus. Le mur de *De l'autre côté*, avec les fortes lampes halogènes, fait penser à un camp. En fait, par des images, je cherche à en évoquer d'autres, c'est-à-dire à provoquer des sentiments.

Bien sûr j'ai été marquée par cette idée de l'expérience physique : quand on est six minutes à regarder le plan en travelling arrière de *Sud*, on sent le temps passer, c'est une expérience physique en soi. Mais aussi, on voit les cercles faits par la police pour indiquer les endroits où étaient les morceaux de chair.

En général, les gens disent, comme un compliment, à la sortie d'un film : c'était formidable, on n'a pas vu le temps passer. Moi, je trouve que dans ces cas, on leur a volé deux heures.

Précisément parce que le temps, la mémoire, c'est votre matière. Croyez-vous qu'il y a encore de la place, au cinéma, pour ce genre de démarche ? Percevez-vous une transformation depuis les années 1960, par exemple ?

J'aurais tendance à dire qu'on nous met dans les musées. Les musées sont peut-être plus ouverts que les salles de cinéma, aujourd'hui, au travail de gens comme moi. Mais il y aura toujours un merveilleux fou pour dire : « Moi, je veux sortir ce film-là ». *Là-bas* va sortir, à Paris, dans deux salles. Ce n'est pas rien. On a sorti le film de neuf heures du Chinois Wang Bing, *À l'ouest des rails*. N'est-ce pas la même chose ici ?

C'est un petit marché, ce qui fait que le cinéma d'auteur n'est viable que dans une forme plus appropriée à faire consensus. Peu de vos films sont sortis dans les salles commerciales : Golden Eighties, Un divan à New York...

Mais *Un divan à New York* n'est pas un film d'auteur...

La forme, le genre, les vedettes le rendent plus vendable, mais pourtant on vous y reconnaît. Comment le considérez-vous dans votre œuvre ?

Ce film a été tellement difficile à tous les points de vue : avec Juliette Binoche, avec William Hurt, avec la production... Bien des gens s'attendaient à ce que je fasse un gros film commercial et ils ont été déçus. Les autres, en majorité, ne se sont pas rendu compte que c'était plutôt raffiné. On a dit : « Chantal Akerman veut jouer dans la cour des grands. » En conséquence le film n'avait de place nulle part.

Là, je suis en train d'écrire un film plus commercial. Et qui va coûter cher... Une histoire qui se passe entre Shanghai, la Sibérie et Paris, et qui met en cause les grandes sociétés de l'acier. Une histoire sur le monde contemporain, qui parle des trahisons contemporaines, trahisons qui impliquent des pays entiers et dont découle une destruction sociale. C'est donc mon projet... On verra ce que les gens vont dire...

Le fait que vous ayez réalisé des comédies musicales peut paraître étrange lorsqu'on aborde votre filmographie qui, dans l'ensemble, paraît beaucoup plus grave. Pourtant, dans Golden Eighties par exemple, surgissent des éléments de gravité...

Il y a tout de même un personnage qui sort des camps... Mais *Golden Eighties*, vous savez, c'est presque autobiographique. Ma



Coll. Cinématique québécoise

Toute une nuit (1982)

mère travaillait dans une boutique, ma sœur y travaille, de sorte que j'ai connu ce monde de près. Il est certain que d'en faire une comédie musicale crée une distance, mais tout de même.

En fait, pour ce film, j'ai fait ce que j'ai pu avec ce que j'avais : les décors devaient avoir deux étages, avec des ascenseurs, il fallait des danseurs, etc. On n'a pas eu l'argent et voilà.

Alain Resnais nous racontait que lorsqu'il était jeune, avec Jacques Demy, il se rendait en Belgique pour voir les comédies musicales américaines, parce que le genre ne plaisait pas beaucoup en France. Il semble que les Belges l'appréciaient davantage.

C'était plutôt kitsch selon les Français... En vérité, je ne sais pas. Ils ont tous les deux vingt ans de plus que moi et les choses ont eu le temps de changer. Peut-être pourrait-on dire qu'il y a un côté plus anglo-saxon, plus nordique, en Belgique, qui peut marquer une différence sur un point comme celui-là.

Justement, comment vous situez-vous à l'intérieur du cinéma belge ? Vu d'ici, il y a la figure de Delvaux, qui incarne une tendance mystique, nourrie de surréalisme, et une tradition marquée par le réalisme que représentent aujourd'hui les frères Dardenne.

Actuellement, en Belgique, tout le monde essaie effectivement de faire des choses réalistes. Je n'appartiens absolument pas à ce courant et, d'un autre côté, je ne me sens pas du tout proche de Delvaux et de son cinéma. Ni du surréalisme. On sent que les frères Dardenne appartiennent à ce pays. C'est leur force, d'ailleurs. Cette Wallonie que je ne connais pas du tout, parce que Bruxelles n'a rien à voir avec ça, ils la dissèquent de manière intéressante.

Du coup, entre ces deux tendances, je me sens comme une étrangère. Je n'appartiens pas à cela. Mais, par contre, je me sens très belge quand je suis en France.

C'était un peu le sens de notre première question, parce que quand on observe d'ici le cinéma belge – et même s'il ne faut pas tomber dans le piège de définir grossièrement la culture belge – on y discerne clairement deux tendances fortes : d'un côté Delvaux, Raoul Servais et plusieurs peintres, de l'autre

Henri Storck et les Dardenne, en passant par Thierry Michel. Et il y a Chantal Akerman, dont le travail apparaît absolument singulier au cœur de tout cela.

Je suis peut-être la seule cinéaste belge de la première génération née en Belgique. Mes parents n'étaient pas belges, contrairement à tous les autres que vous citez. Cela a peut-être une incidence. Or c'est vrai que j'ai filmé un peu partout, que je ne suis pas restée collée à la Belgique. Cela dit, **Toute une nuit** est selon moi un film sur Bruxelles. **Jeanne Dielman** aussi. Quoique dans **Jeanne Dielman** on mange ce que les Juifs plutôt que les Belges mangent. De la même manière que la lettre de la tante du Canada évoque une famille éparpillée, ce qui est très juif : j'ai de la famille au Canada, en Israël, j'en avais en République tchèque et ils sont partis pour les États-Unis et l'Allemagne, j'en avais au Venezuela...

Vous traitez les voix et les sons d'une façon très particulière. Pourriez-vous nous parler de la musicalité filmique, de votre façon d'aborder l'ensemble de la bande-son et, même, la mise en scène dans un esprit de musicalité ?

Au départ, j'étais très puritaine : je trouvais qu'il était presque indécent de faire porter le film par de la musique. Avec l'âge, disons que j'ai changé, je suis devenue moins radicale. J'ai adoré travailler la musique, par exemple, dans **La captive**. J'ai eu un plaisir fou à jouer avec cette musique de Rachmaninov, à utiliser la même musique dans diverses scènes et à découvrir qu'elle prend d'une fois à l'autre une tension nouvelle. Il faut dire que j'adore le montage : j'adore ce qu'on y découvre et qui est inattendu. Alors quand j'ai mis cette musique au début et à la fin du film, et à d'autres moments encore, et que j'ai constaté qu'à chaque fois c'était autre chose, ça m'a fascinée.

Ça m'aurait plu d'être compositrice, mais je n'ai jamais rien appris. Quand j'ai dit à mon père que je voulais apprendre le piano, il a pris l'instrument et il l'a jeté. Ses trois sœurs lui avaient joué **La lettre à Élise** de Beethoven pendant toute son enfance et il s'est dit que ça n'allait pas recommencer. Enfin, je n'ai pas insisté non plus.

Mais c'est sûr que je travaille le son. C'est une matière tellement vivante, c'est comme du sang qui coule. Je pense que les cinéastes pour qui la narration prime sont moins soucieux du son. Ils font



Coll. Cinématique québécoise

Nuit et jour (1991)



D'est (1993)

ce qu'il faut et ça s'arrête là. Mais dès qu'on travaille la forme, on sculpte. Le son autant que l'image.

Est-ce que votre relation au scénario est très stricte? Y a-t-il place pour l'improvisation, la spontanéité?

Il n'y a pas beaucoup de place pour cela. C'est-à-dire que ça dépend des films. Pour *Toute une nuit*, je n'avais que des petites notes : elle entre dans un café, s'assoit et deux verres tombent, etc. Et je ne savais pas non plus dans quel ordre tout cela allait se retrouver. Je savais comment je commencerais et je savais que l'orage aurait lieu à la fin de la nuit, mais entre les deux je ne savais pas. C'est au montage que tout s'est décidé.



La captive (2000)

Donc l'étape de spontanéité et d'improvisation, c'est le montage.

Pour ce film-là, oui. Pour *Jeanne Dielman*, tout était écrit. Mais vraiment tout : elle bouge de deux centimètres, elle recule sa chaise, etc. Delphine d'ailleurs n'en pouvait plus, elle me disait : « Tout ce que tu as écrit, c'est moi qui aurais dû le trouver ». Elle qui avait été à l'Actor's Studio, c'était totalement contre ses principes. En fait, le scénario de *Jeanne Dielman* était écrit comme un nouveau roman. Un jour, pendant le tournage, Delphine a rabattu son écharpe en un petit geste. J'ai dit : « Là, mais attention, qu'est-ce que tu fais? » (rires)

Le cinéaste est donc à la fois musicien, écrivain...

Mais c'est un peu tout ça! C'est être peintre, sculpteur, un mélange de tout. Bien sûr, il y a des gens qui n'écrivent pas du tout, qui vont au montage une fois par semaine, etc. L'essentiel du cinéma américain se tourne de cette façon-là. Mais moi je ne pourrais pas. En particulier le montage. Je considère que le film, on le fabrique avec ses mains à ce moment-là.

L'œuvre de Marguerite Duras, comme la vôtre, occupe une place prépondérante dans la modernité cinématographique, notamment en ce qui concerne la singularité de l'écriture féminine. Est-ce que vous entretenez des rapports privilégiés avec cette œuvre?

Il y a des choses que j'aime beaucoup et d'autres que je rejette totalement. Par exemple *Le camion* m'insupporte. Il y a dans ce film une sorte de romantisme de la folie auquel je n'adhère pas. *India Song* est beau, presque trop beau, achevé mais un peu chic. J'aime beaucoup *Des journées entières dans les arbres* parce qu'il m'apparaît plus simple, plus direct. C'est celui dont je garde le meilleur souvenir. Je préfère ses livres : *Un barrage contre le Pacifique*, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *La maladie de la mort*, qui est absolument formidable. Il aurait suffi de signer *Un barrage contre le Pacifique* pour être un grand écrivain.

Je connaissais bien Marguerite, notamment parce qu'on a fait tous les festivals ensemble. *Jeanne Dielman* et *India Song* sont sortis, à Cannes, la même année. C'était tout un personnage, d'une violence... qui n'appréciait pas spécialement les autres femmes. Il ne fallait pas être trop proche d'elle pour l'aimer. Les garçons, c'était autre chose cependant.

Dans l'un de vos entretiens, vous avez dit : « Je ne veux pas faire d'images idolâtres, il n'y a pas de veau d'or. » C'est une belle phrase, lourde de sens.

C'est le deuxième commandement de Dieu. Pour moi, cela renvoie à la frontalité : quand on est en face, l'autre existe. Une image frontale n'est pas idolâtre. Le spectateur est là, égal à ce qui est représenté. Tout le système, au cinéma, fonctionne sur l'idolâtrie : les acteurs, etc. C'est ce que je cherche à contrer. Cela dit, ce que j'affirme à propos de la frontalité, je l'ai réalisé a posteriori. J'ai commencé à faire des images frontales, à regarder les choses de face, parce que j'aimais ça. Ce n'est qu'ensuite que j'ai compris ce qu'elles représentaient. Aujourd'hui, je le sais. C'est ainsi que dans *Là-bas*, s'il y avait eu un contrechamp, si on m'avait vue, cette image aurait pu avoir un statut qu'on aurait pu idolâtrer. ■

Transcription : Marcel Jean