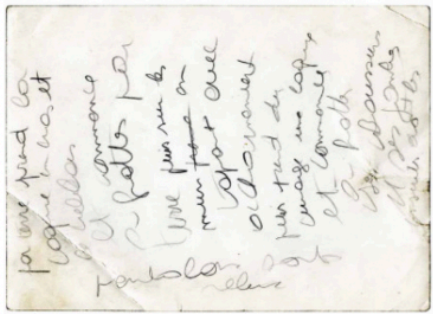


LIVRE *Œuvre écrite et parlée* de Chantal Akerman

Chantal Akerman, un exil dans l'Histoire



Notre manuscrite de Chantal Akerman pour *Sainte ma ville* (1968), non datée, inscrite au dos d'une photographie.

effectue ces gestes dans une certaine précipitation, s'amusant follement à tout mettre sens dessus dessous avant qu'il ne soit trop tard, on entend, off, un petit air entonné par la réalisatrice de sa voix encore enfantine et claire. Chanté parfois avec légèreté, parfois avec force, mais toujours sans affect, cet air rappelle la ritournelle répétée sans relâche par un enfant, la nuit, pour maîtriser sa peur des forces invisibles. Une manière de se construire un habitacle, un territoire, un temps propre. Ici, dans *Sainte ma ville*, il insufflé un rythme, une densité au personnage et à l'instar d'une psalmodie. Lorsque tout a explosé, après un temps de silence, il reprend, comme pour rappeler au spectateur qu'il était déjà un chant venu d'un autre-monde et qu'il le hantera à jamais.

Dans *Hôtel Monterey* (1972), c'est un boudonnement que la réalisatrice émet, mâchoire serrée, à peine perceptible ; il accompagne les plans muets, épousant les rythmes de ce vieil hôtel sombre qui eut jadis un splendeur certaine, et surprenant au passage la présence spectrale de ses résidents, ombres immobiles qui hantent l'espace plus qu'elles ne l'habitent.

Une « enfant » qui chante ou bougonne comme on prie, qui habite le monde en s'enfermant ou le faisant exploser et le hante, ainsi déboulé Akerman dans le cinéma. Tout commence et se noue dans cet arc et, peu à peu, l'écriture vient convertir la ritournelle et le boudonnement en textes : les films d'Akerman sont d'abord écrits. *Œuvre écrite et parlée* révèle que ses notes scénaristiques ne sont jamais exactement des scénarios, mais toujours déjà des textes littéraires. C'est l'écriture blanche, bachelée, un poème presque, de *Je tu il elle* (1974), puis celle, précise, qui régit dans leur moindre détail, orchestre les gestes et déplacements de Jeanne Dielman dans son appartement (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975). Réguliers comme un rituel dont

on aurait oublié le sens et qui serait privé de son pouvoir de lier la communauté des humains, ces gestes muets, autre mode de la ritournelle, enserment et cherchent désespérément à ancrer cette mère veuve qui, dans son appartement sans âme, vit de prostitution, comme une déracinée, sans autre lien au monde que son fils. On connaît la suite : il aura suffi que Jeanne Dielman ressente du plaisir avec un client pour que ce monde de règles (un enfermement qui protège) s'ouvre, se grippe et explose : *Jeanne Dielman* récrit à l'envers *Sainte ma ville*.

L'écriture d'Akerman vient se glisser et se loger dans le vide créé par cette absence d'ancrage, de monde et d'histoire. Non pour le combler, mais pour qu'à défaut de faire histoire, ce vide procède d'une histoire. Pour Akerman, c'est la disparition d'une certaine culture juive, vécue à travers l'acculturation de sa famille armée à sa survie maternelle. En 1979-1980, elle tente d'en retracer l'histoire, depuis l'œuvre de l'auteur écrivant en yiddish Isaac Bashevis Singer. Elle compose une adaptation de deux de ses romans, *Le Manoir* (1966) et *Le Domaine* (1969) en une ample fresque historique – *« Autant en emporte le vent des Juifs »* dit-elle – où elle retrace ce lent et violent processus d'acculturation au fil de trois générations. Elle ne pourra jamais réaliser ce film. Il n'en reste que le scénario étonnamment romanesque. Quand elle y revient, dix ans plus tard, toujours sous l'inspiration de Singer, elle rédige *Histoires d'Amérique* (1988). Ce n'est pas sous la forme du roman qu'elle décrit alors le présent : elle transcrit des récits d'émigrés juifs new-yorkais voués à être prononcés à haute voix dans le film par des personnages bien vivants.

C'est encore au présent qu'elle n'aura de cesse, jusqu'à la fin, de faire parler sa mère. Dans *No Home Movie* (2015), elle la filme juste avant sa disparition, la faisant finalement témoigner par son corps. En attendant, il lui faudra mettre ses propres mots dans les silences de celle-ci.

immaculée, où l'on a traîné le corps du supplicé ; dans *De l'autre côté* (2002), elle met son écriture sur les traces d'une Mexicaine disparue après son entrée sur le sol des États-Unis ; dans *La-bas* (2005) enfin, elle médite sur Israël, pays où l'on vit comme sur une « nouvelle terre d'exil ».

Dans sa présentation, l'éditeur, Cyril Béghin, revient sur la circulation de ces textes, entre films, mises en voix et installations, et il remarque que ces supports ont aussi permis à Akerman de disperser ses écrits « à la cantonade », « *J'aurais pu devenir écrivaine, j'ai fait du cinéma pour sortir de chez moi* », confiait-elle. Les deux tomes de notes d'intention, scénarios, récits, textes autobiographiques,

LIVRE *Bernard Herrmann de Karol Beffa*

Obsession musicale

À l'intérieur d'une structure chronologique que scandent cinquante-neuf brefs chapitres, Karol Beffa relève deux ruptures dans la vie de Bernard Herrmann. La première se situe en 1943-1944, lorsqu'il compose son unique opéra, d'après le roman d'Emily Brontë : « *Il semblait que Wuthering Heights ait été le triste avant-coureur de ce que la carrière du compositeur ne se jouerait pas dans une salle de concert ou une maison d'opéra, mais bien sur les éternels*. » Son admiration pour la littérature anglaise, l'influence profonde des compositeurs Edward Elgar et Ralph Vaughan Williams, ce goût pour une atmosphère « *Old England* », que la musique de *L'Aventure de madame Muir* traduit magistralement, se cristallisent sur ce point de bascule. En s'appuyant sur le récit de ces années de formation, l'essayiste redonne au travail du musicien ses lettres de noblesse, analysant le plus souvent l'écriture hollywoodienne à partir de Herrmann, beaucoup plus méconnu.

La séparation est celle de sa génération avec Alfred Hitchcock et le refus de la partition du *Rideau déshiré*. Beffa n'oublie jamais de rappeler l'insupportabilité de Herrmann, son caractère cyclotymique, son ambition et son mépris qui le rendaient fort avec les faibles et lâche envers les puissants, et il nous fait

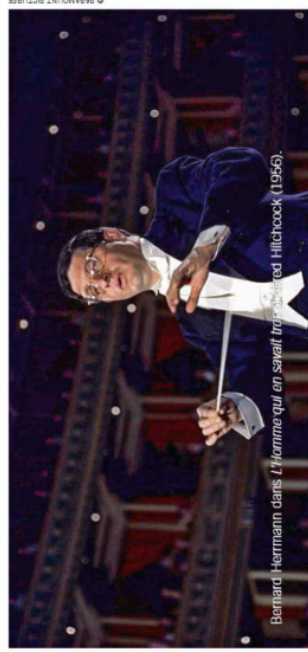
entretiens, publiés tels, nus, sans commentaire (tout l'appareil critique étant placé dans un troisième tome) la font exister comme telle. Cette écriture « plate » – Akerman parle d'une « *écriture mineure* », se référant dans ses entretiens ou autoportraits à l'écriture détériorée de Kafka décrite par Deleuze – n'agit pas exactement comme une ritournelle capable de conjurer les forces obscures, mais plutôt comme une psalmodie qui sonde les vertiges d'un exil dans l'Histoire.

Marianne Dautrey
Chantal Akerman, Œuvre écrite et parlée, 1968-2015 (3 tomes), édition établie par Cyril Béghin, Paris, L'Archimède, 2024.

de la partition d'*Obsession* de Brian De Palma, le sommet de sa dernière période, et aborde la façon dont il se réinvente dans ses trois films en Angleterre ou pour Larry Cohen. On perçoit sa trace sonore dans des partitions majeures composées juste après sa mort, que ce soit celle de *Rencontres du troisième type*, où John Williams lui rend un subtil hommage, ou dans la couleur sonore du *Providence* d'Alan Resnais par Miklós Rózsa.

L'essayiste se fixe avec précision sur le choix des instruments et des rythmes, ce qui se justifie puisque Herrmann compose après avoir vu les images sans aucun ajout de musique temporaire au prémontage, comme il le ferait pour une écriture de répertoire. En revanche, la question du placement de la musique et du rapport entre images, drame et partition est moins explicite. Initiation efficace au travail du compositeur, l'ouvrage est à lire en écoutant les BO d'Hitchcock ou le volume des *Classic Film Scores* de Charles Gerhardt qui lui est consacré.

Jean-Marie Samocki
Ates Sök, 2023.



Bernard Herrmann dans *L'Homme qui en savait trop* d'Alfred Hitchcock (1956).