

MUR, MURS: L'ŒUVRE RÉCENTE DE CHANTAL AKERMAN

Mathias Lavin, Université de Paris III

Depuis plus de dix ans, Chantal Akerman a participé de façon emblématique au passage des frontières esthétiques qui a conduit certains cinéastes à investir les espaces d'exposition. Son œuvre fut un intermédiaire majeur de la rencontre entre cinéma et art contemporain dont les modalités sont évidemment à rappeler, tout en précisant qu'Akerman a reçu des commandes émanant de commissaires d'exposition en raison de sa réputation de cinéaste. Sa première installation s'intitulait d'ailleurs en anglais: *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's "D'Est"*, la signature étant incluse dans le titre de l'exposition. Je voudrais insister sur le rôle joué par l'écriture – et sa relation à la parole – en la considérant comme l'opérateur de déplacement qui oriente le travail récent d'Akerman. Il faut ainsi interroger la dénégation de la cinéaste à ce propos, puis la présence et les occurrences du texte et d'un certain mode de parole signalant une origine scripturale que ce soit dans les films ou les installations. Akerman cite souvent cet extrait du journal intime de sa grand-mère: "Je suis une femme. Il ne faut donc pas dire tous mes désirs et mes pensées à voix haute". Au-delà de la référence autobiographique, et à travers la revendication féministe, il n'y a pas de doute que, chez Akerman, texte et parole sont plus proches du murmure que de la parole d'autorité – ce qui ne veut pas dire qu'ils soient sans pouvoir. Par ailleurs, l'intrication entre l'intime et le public indique bien que la proposition de formes reste indissociable d'une réflexion sur la situation historique, de la chute du Mur de Berlin, autorisant le voyage vers l'Est, à la construction des murs qui partout se dressent entre Nord et Sud. Un texte murmuré, une parole à peine audible d'un côté, les différents murs, de l'autre, constituent donc la bande son et la bande image de cet article qui se déclinera en trois points principaux: la mise en perspective de la situation d'Akerman au début des années 90; le passage des frontières en tant que tel avec les réalisations des premières installations; enfin le passage à l'écriture, comme on parle de passage à l'acte, qui est surtout un passage par l'écriture.

Situation d'Akerman au tournant de la décennie

À la fin des années 80, Akerman se trouve dans une situation d'incertitude qui s'explique par différentes raisons: la distance prise envers la radicalité esthétique des années 70, l'abandon des luttes de contestation, un certain consensus critique. Ce contexte propre aux *golden 80s* explique que ses films sont alors peu vus et peu commentés (*Golden 80s* ou *Histoires d'Amérique* sont d'emblée désignés comme mineurs). Dès lors, la voix d'Akerman paraît peu audible, et elle-même semble hésiter sur les pos-

sibilités qui s'offrent à elle. Elle est encore jeune – tout juste 40 ans en 1990 – mais pour un observateur distrait sa carrière semble derrière elle.

Pour la manifestation *Passages de l'image*, qui s'est tenue à Beaubourg à l'automne 1990, une proposition avait été faite à Akerman par les commissaires de l'exposition. Le projet alors formulé n'a pas abouti, mais il reste sa note d'intention décrivant sommairement une installation, que l'on peut considérer comme son avant-première installation.¹ Celle-ci aurait dû comporter six écrans, désignés comme de "petits écrans", qui devaient montrer différentes parties du corps ou un visage filmé avec de très légères variations (de cadrage, sans doute). On retrouve l'idée de variation à partir d'un motif identique dans l'installation *Woman Sitting after Killing* (2001) où sept moniteurs diffusent avec un léger décalage le même plan de *Jeanne Dielman*. Dans le projet initial, le but explicite était de marquer une opposition au "surplus de réel", à la haute définition qui "donne du trop à voir qui empêche de regarder". Face à l'excès de visibilité, Akerman défendait une position ascétique, justifiée par l'interdiction biblique de fabriquer des images (une prescription continuellement citée par la cinéaste) et une exégèse talmudique (il faut du blanc pour voir les lettres du texte). Malgré ses déclarations, l'intention d'Akerman, n'est pas réductible à ce seul horizon théologique mais s'insère dans ce que Martin Jay a appelé le dénigrement de la vision,² propre à un certain environnement intellectuel de la seconde moitié du XX^e siècle, qui pose une vertu critique face à la prolifération des visibilitées. Quoi qu'il en soit, il faut constater que comme toutes les rencontres décisives, celle de la cinéaste avec les formes contemporaines de l'art, l'installation vidéo en particulier, commence par un rendez-vous manqué.

"Si je fais du cinéma, c'est à cause de ce que je n'ose pas accomplir dans l'écriture" déclarait Akerman dans sa *Lettre d'une cinéaste* (1984), et douze ans après, elle réitère un propos similaire dans *Chantal Akerman par Chantal Akerman*: "Si je fais du cinéma, c'est parce que je n'ai pas osé faire le pari de l'écriture". Au-delà de la répétition de la formule, le terme de pari est intéressant car il indique un gain propre à l'écriture qui serait moins assuré dans le cinéma. Le désir d'écrire se fait donc insistant et, en 1992, elle écrit son premier texte, *Hall de nuit*, publié chez un éditeur spécialisé dans le théâtre, L'Arche. Le texte se présente comme une pièce (nom des personnages, tirades, prédominance du style direct), tout en comportant de nombreuses digressions qui sont indépendantes de toute possibilité de représentation.³ Il s'agit d'une sorte de texte de compromis entre scénario non réalisé, théâtre, récit, qui permet une publication mais certainement pas l'accomplissement du désir d'écrire. Il faut attendre le voyage vers l'Est pour que les virtualités évoquées (exposition, écriture) puissent s'actualiser.

Le passage des frontières

Dans le cas d'Akerman, le passage des frontières esthétiques est tributaire d'un déplacement réel, vers l'Est, de l'autre côté de l'ancien rideau de fer, suivi, dans le même temps du déplacement d'un lieu institutionnel à l'autre, du cinéma au musée. Ce passage s'effectue sur une période de temps de près de quatre ans, entre le premier voyage à l'Est en 1991 et l'ouverture de l'exposition *Bordering on Fiction* au début de l'année 1995, à l'Ouest (à San Francisco).

Après la chute du mur qui séparait l'Europe en deux entités, Akerman décide d'aller voir ce qu'il en est de l'autre côté et effectue une traversée de l'Allemagne de l'Est, de la

Pologne, de l'ex-URSS jusqu'à Moscou, dans cette ville où comme dans Leningrad décrit par Akhmatova, "on ne parlait qu'en chuchotant".⁴ On peut signaler que cette traversée de l'Europe s'inscrit, en l'inversant, dans la tradition littéraire et journalistique du voyage en Union Soviétique. L'origine du voyage vers l'Est était encore dépendante, pour une part, de cette structure à la fois littéraire, géopolitique, et idéologique, puisqu'Akerman était partie en repérages avec un projet de film sur Anna Akhmatova. Il est probable que le projet fut abandonné car il était trop ancré dans ce court XX^e siècle qui semblait s'achever avec la fin de l'empire soviétique. On note ainsi une double inversion. Ce voyage effectué après la chute du Mur impose un autre regard et une démarche par rapport au genre daté et clos du "voyage en URSS". Il ne s'agit plus, comme c'était dans le cas dans ces récits de voyage singuliers, de croire avant de voir mais bien de voir, de porter une attention à ceux qui sont désignés comme étant hors de l'histoire, en tout cas en retard par rapport à une modernisation et une démocratisation supposées achevées de l'autre côté. On touche ici à la seconde inversion puisque le voyage vers l'Est effectué à ce moment précis va à contre-courant du "bon sens" (d'Est en Ouest) défendu par les idéologues de la fin des idéologies et les laudateurs du pur marché.

L'Est renvoie aussi au territoire d'origine de ses parents et de ses grands-parents qui fait une sorte de pendant intime au déplacement vers l'Ouest lorsqu'elle quitta l'Europe au début des années 70. Dans *Moscou aller-retour*, Derrida note que les récits de voyage du type "retours d'URSS" questionne le voyage privé (aussi pittoresque soit-il) et tout récit de voyage dans son rapport (ou indifférence) à l'histoire politique du monde.⁵ Le déplacement d'Akerman est évidemment au cœur de cette problématique portant sur le lien entre histoire privé et histoire publique. Dans *D'Est*, cette question se trouve mise en jeu dans le traitement de la parole et de la langue, sensible dans le désir de retranscrire une expérience sonore : si les plans sont tournés en son direct, le plus souvent, le son est modulé de façon à donner un relief singulier à l'image. Le film est par ailleurs empli de manière continue de bruissements divers : pas dans la neige, circulation automobile, paroles captées dans la rue, son de téléviseur, etc. Il ne s'agit pas d'un "film sans paroles" mais plutôt d'un film sans sous-titre. Il est remarquable toutefois que soit absente une certaine modalité de la parole akermanienne, faite de tirades adressées à la caméra.⁶ De même, rares sont les occurrences de cette parole muette faite de gestuelles du quotidien, à l'exception notable du plan sur la jeune femme qui découpe avec précision des tranches de saucisson. Cette opacité de la parole vive, cette présence très discrète de la parole muette donnent alors aux plans d'intérieur l'apparence de portraits muets mais, de manière plus large, les sons confèrent leur matérialité aux paysages et aux visages filmés sans qu'une parole de commentaire, ou simplement explicative voire poétique ne soit nécessaire.

L'installation *D'Est – au bord de la fiction* comporte trois parties. Le visiteur entre d'abord dans le lieu du cinéma, avec la reconstitution d'une salle où se trouve projetée le film, un cinéma permanent pour désigner une permanence du cinéma à travers sa transformation. Dans la seconde salle, vingt-quatre moniteurs sont regroupés en huit groupes de trois et placés à hauteur du regard. Enfin, dans la troisième pièce, un vingt-cinquième écran placé au sol montre une image presque abstraite (des lampadaires recadrés jusqu'à ne plus former qu'une lumière informe), Akerman lisant en hébreu et en français des extraits de *L'Exode*, et un texte de réflexion sur l'expérience vécue à l'Est, *La 25^{ème} image*. La vingt-cinquième image renvoie à la vidéo, à l'image qui vient en plus par rapport au cinéma, au supplément qui permet en outre de conduire l'installation au bord de la fiction. On assiste donc à la projection du film, à son démontage et

remontage par les moyens de l'installation (l'espacement des plans et leur mise en corrélation en fonction d'une parenté de rythme ou de motifs), enfin à une réinscription plus large qui vaut comme geste interprétatif dans la dernière salle. Ce parcours s'accompagne également du déplacement du mur (la projection), au sol (le moniteur à terre), avec dans la section Intermédiaire chaque groupe de moniteurs posé sur son piédestal. La lecture constitue l'ajout le plus notable par rapport au matériau du film, et tient un rôle de commentaire qui prend toute son ampleur dans cette véritable chambre de méditation, selon le terme employé par Raymond Bellour à propos du troisième espace. Ainsi l'installation ouvre-t-elle et ferme-t-elle *D'Est* (le film) en un même geste; elle l'ouvre en donnant à voir des raccords imprévus entre les plans et en l'inscrivant dans une perspective historique plus large et plus précise; elle le ferme, en introduisant une dimension allégorique, avec la référence à l'Exode, et la comparaison entre les foules désœuvrées et les déportés.

De façon indéniable, la chute du mur de Berlin a produit une désorientation dans le travail de la cinéaste, ainsi lorsqu'elle retourne aux États-Unis elle ne va pas vers l'Ouest mais dans le Sud, où elle tourne le film éponyme. Dans *Sud*, contrairement à *D'Est*, il n'y a pas de portraits muets mais des prises de parole qui indiquent de façon fragmentaire l'horizon du drame, le meurtre d'un homme noir dans une ville du Texas. Filmées en plans fixes ces prises de parole alternent avec de longs travellings latéraux; un procédé d'alternance qui est repris dans *De l'autre Côté*, qui boucle la trilogie. Et c'est en allant toujours vers le sud qu'elle tombe sur un autre mur qui offre le motif organisateur du film *De l'autre Côté*, le mur dressé entre les États-Unis et Mexique destiné à empêcher les "illégaux" de franchir la frontière. Le parallèle et le déplacement d'un mur à l'autre est évident dans cette déclaration d'Akerman à la tonalité dénégatrice: "Je ne sais pas [...] si j'aurais eu envie de filmer le mur de Berlin. Mais dans cette petite ville [Agua Prieta], avec ce mur, le soleil par-dessus et les enfants qui jouaient à côté, c'était plus qu'une frontière."⁷ Elle n'aurait donc pas eu le désir de filmer le mur de Berlin, note-t-elle avec un curieux usage du conditionnel passé, mais dès qu'elle découvre le mur qui sépare riches et pauvres elle lui consacre sans hésiter un film entier.

De part et d'autre de la trilogie, le film fournit aussi sa matière à une installation, *D'Est - au bord de la fiction* déjà évoqué, et *From the Other Side*. Cette dernière installation reprend en partie la structure de *D'Est - au bord de la fiction*: dans le premier espace, un moniteur présente le dernier plan du film (un plan de nuit, sur une autoroute, pendant que la voix d'Akerman lit un texte évoquant la disparition d'une femme mexicaine aux États-Unis); ensuite, on trouve dix-huit moniteurs (six groupes de trois) qui reprennent les images du film; enfin on peut assister à une projection (vidéo) intitulée *Une Voix dans le désert* qui est le filmage de l'écran placé à la frontière entre le Mexique des États-Unis (fig. 1), sur lequel est projeté la fin du film.⁸ Du film à l'installation, et plus encore dans cette dernière avec cette voix résonnant dans le désert, on est placé en plein cœur du dilemme vécu par l'artiste telle qu'il est analysé par Adorno: représenter, mettre en image la souffrance collective "constitue, selon les mots du philosophe, une sorte d'offense à la dignité des victimes. On se sert d'elles pour fabriquer quelque chose qu'on donne en pâture au monde qui les a assassinées" mais, par ailleurs, "un art qui ne voudrait pas les voir serait inadmissible au nom de la justice."⁹ Cette position en un certain sens intenable, qui se caractérise par un double impératif, correspond en partie à l'œuvre d'Akerman; elle permet en outre de comprendre pour quelle raison le murmure y est préféré à la vitupération ou à la dénonciation.

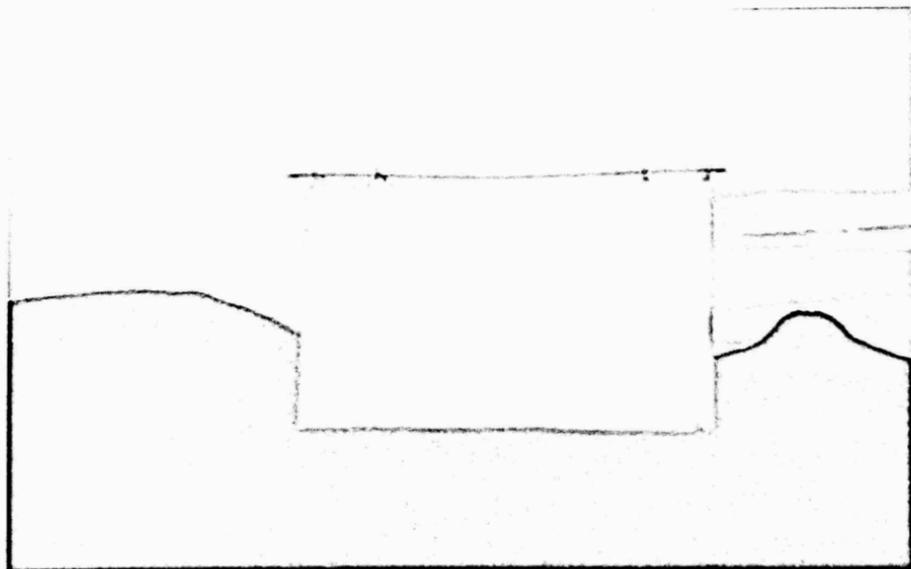


Fig. 1 - *Un Ecran dans le désert*

Passage à l'écriture, passage par l'écriture

Pour préciser ce passage à l'écriture, et par l'écriture, on peut rappeler ce mot de Barthes: "L'écrivain est seul, séparé: l'écriture commence là où la parole devient impossible (on peut entendre ce mot: comme on dit d'un enfant)."¹⁰ Un enfant impossible, c'est-à-dire un enfant turbulent, qui ne tient pas en place. Il est probable que Barthes utilise le terme d'enfant en pensant à l'*infans*, désignant alors celui qui ne parle pas. Plutôt qu'un état biologique, c'est un dénuement initial qui est visé, ce que Blanchot décrit comme un "murmure sans limite" s'opposant "à la netteté du mot d'ordre" propre à "l'homme de la répétition impérieuse", le dictateur.¹¹ Le passage par l'écriture marque une nécessité devant l'impossibilité de parler autrement qu'à voix basse ou en chuchotant: c'est dans cette perspective que l'on peut considérer le récit intitulé *Une Famille à Bruxelles* (1998), le monologue d'une femme âgée qui évoque la mort de son mari, et parle de ses deux filles, dont l'une a beaucoup de ressemblances avec la cinéaste.¹²

On peut se demander pourquoi, au moment où Akerman conçoit des installations, elle se décide également à écrire et à publier? Et plus encore, comment l'écriture et la lecture se font si insistantes? Deux autres installations, pas encore évoquées, reposent sur une importance forte du texte et permettent de clarifier ces interrogations.

La première, *Selfportrait – Autobiography in Progress* (1998) comporte six écrans disposés de façon à évoquer une construction en perspective: trois écrans présentent des plans de *D'Est*, deux écrans, placés derrière, montrent des extraits de *Jeanne Dielman*, enfin sur un dernier écran on distingue des images d'*Hotel Monterey* et de *Toute une nuit*. Chacun des plans conserve sa bande-son qui produit un bruissement constant dans la pièce. Ceci forme un fond visuel et sonore pour la voix de la cinéaste que l'on entend lire *Une Famille à Bruxelles*. On distingue ainsi un double mouvement: le texte

lu tantôt (auto-)biographise les images, tantôt marque un écart irréductible par rapport à elles. Raccords et écarts sont en partie laissés à l'expérience du spectateur qui peut accentuer la dissociation entre les paroles et les images en allant jusqu'à tourner le dos aux images pour ne plus écouter que la lecture.

Autre installation, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* (2004) – un titre énigmatique qu'éclaire en partie cette déclaration d'Akerman: "D'ailleurs je ne voulais pas faire du cinéma dans ma première adolescence. Je voulais écrire à côté de mes lacets."¹³ D'une part, se trouve projetée sur un mur une image dédoublée montrant une discussion entre Akerman et sa mère à propos de la grand-mère de la cinéaste (Fig. 2). Contrairement aux installations antérieures, Akerman n'utilise pas le matériau d'un film préexistant ou pouvant servir de film autonome. Un écran presque transparent fait office de séparation en empêchant de s'approcher du mur; sur celui-ci une autre projection, de petit format, montre des pages du carnet de la grand-mère. Par ailleurs, dans l'autre partie de l'installation, des fragments de phrases (extraits du journal de la grand-mère, notations de la cinéaste elle-même) sont projetés sur un écran à la forme singulière (Fig. 3), une sorte de spirale ou de colimaçon, qui circonscrit un espace à l'intérieur duquel on peut pénétrer (et par lequel les visiteurs devaient passer pour passer d'un étage à l'autre de la galerie Marian Goodman, à Paris). Spatialement et physiquement, il y a donc une proximité avec le texte que l'on peut même toucher alors que l'image enregistrée est séparée par une frontière transparente mais bien réelle.

On trouve un travail figuratif comparable sur la partition des espaces dans *La Captive*, précisément dans la séquence qui se déroule dans une salle de bain. Dans cet espace à la configuration étonnante, c'est le mur qui est travaillée, un mur transparent pouvant faire écho par son dispositif spatial original à la pratique de l'installation par Akerman (Fig. 4). A partir de la voix de "la captive" en train de chantonner, tout en étant maintenue hors champ pendant tout le début du plan, le personnage masculin recompose un corps fantasmé. Ici la parole de désir tout juste murmurée fait image et opère l'animation du corps convoité en passant par sa description préalable. Le jeu entre proche et lointain unit les corps pour mieux les maintenir à distance, chacun de son côté, ce que l'on retrouve à la fin du plan avec le dos de Stanislas Merhar reconduisant une surface plane et opaque, soulignée par les éclats lumineux tombant sur le dos de l'acteur et sur la surface vitrée (Fig. 5).

Concernant ce plan et, de manière plus large, cette logique du déplacement déjà évoquée, je mentionnerais ce que Derrida appelle la loi du genre: "(La loi du genre) C'est précisément un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du *parasite*. Dans le code de la théorie des ensembles, si je m'y transportais au moins par figure, je parlerais d'une sorte de *participation sans appartenance*".¹⁴ En suivant l'idée d'une participation sans appartenance, on peut dire qu'il n'y a pas d'œuvre sans genre, c'est-à-dire pas d'œuvre sans éléments susceptibles de la faire correspondre à une forme identifiée (cinéma, art contemporain, récit, etc.), pas d'œuvre sans lieu institutionnel qui ne déterminerait la forme même de la participation. Mais, en raison de ce principe d'impureté, toute œuvre participe de plusieurs genres (cinéma, art contemporain, etc.). La participation n'est pas appartenance en raison de la participation elle-même qui n'est jamais pure, qui marque une appartenance tout en s'en démarquant, qui se tient toujours au bord. Il existe donc une indistinction entre les genres, et celle-ci permet une circulation des images et le passage d'un dispositif d'image à l'autre, loin d'une définition en termes de spécificité du médium ou d'une réduction à un lieu de diffusion, de projection ou d'exposition.

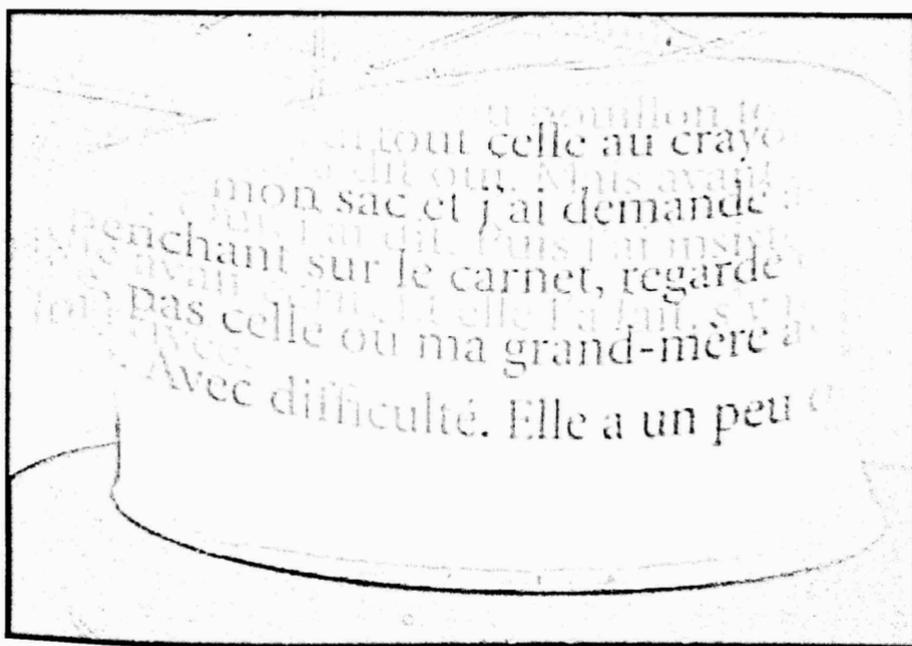
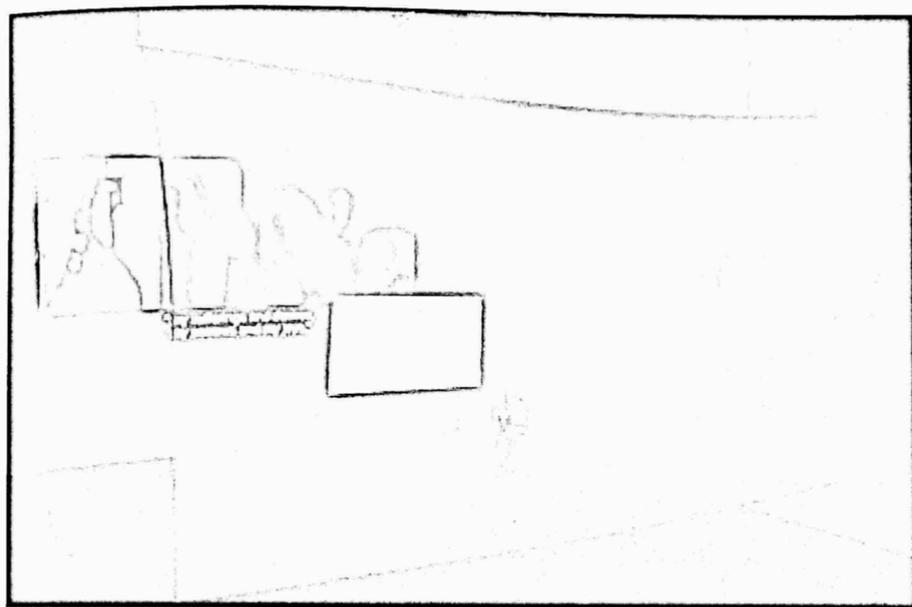


Fig. 2, Fig. 3 - Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide

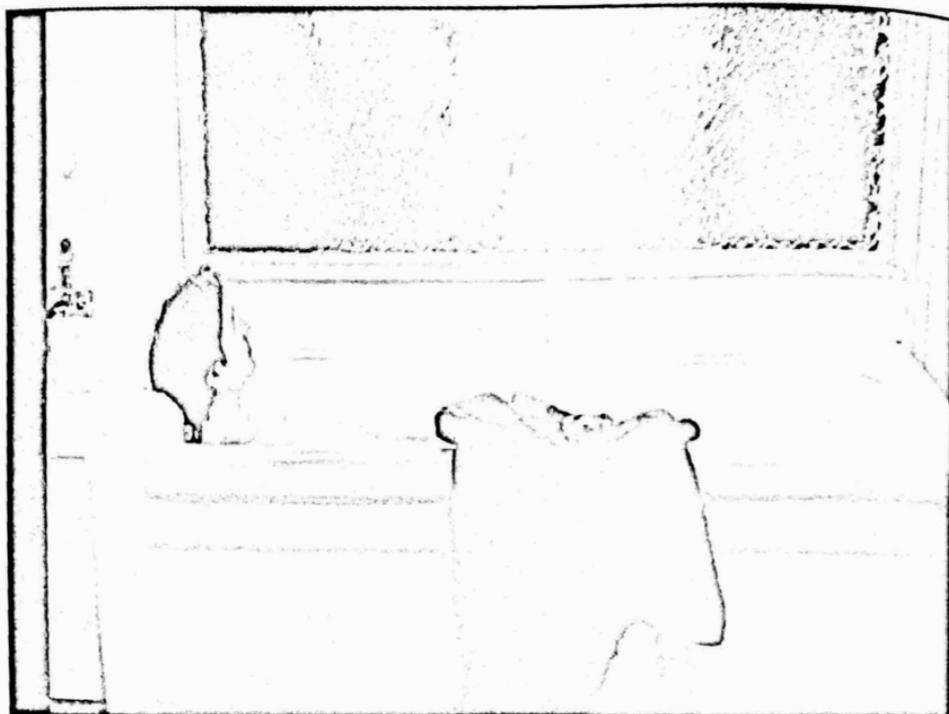


Fig. 4, Fig. 5 - *La Captive*

Kristine Butler dans un commentaire de *D'Est*, le film et l'exposition, proposait de lire le titre de l'œuvre comme un fragment sémantique signifiant à la fois "destruction" et "destination".¹⁵ Cette tension entre la ruine et le mouvement peut aider à expliquer comment l'espace provisoire du dispositif de l'installation a pu séduire Akerman et faire écho avec ses œuvres et ses préoccupations. N'y a-t-il pas, en effet, une forte ambivalence entre l'idée d'installation elle-même (qui renverrait à l'importance de l'enfermement dans son œuvre¹⁶) et le départ (surdéterminé alors par des références biographiques et culturelles)? Les espaces d'exposition aménagés par Akerman ne renvoient-ils pas à un espace pas encore ou plus tout à fait habité? Je rappelle que *Une Famille à Bruxelles* s'ouvre sur cette phrase: "Et puis je vois encore un grand appartement presque vide à Bruxelles". Il existe bien une configuration spatiale propre à ce dispositif susceptible de faire image et qui est riche de résonances dans son travail.

Comme je l'ai indiqué, l'écriture constitue une modalité essentielle du travail de la cinéaste qui a permis la traversée des frontières entre les genres et les pratiques. Par ailleurs, Akerman a donné à voir de façon concrète la présence des murs qui aujourd'hui prolifèrent dans différentes régions du monde. Dans le catalogue accompagnant l'exposition *D'Est – au bord de la fiction*, Akerman raconte qu'à Saint-Petersbourg, elle est allée photographier le mur de la prison évoquée par Anna Akhmatova dans l'un de ses poèmes. L'image était sombre, et les techniciens de la Fnac ne l'ont pas développée, raconte-t-elle. Ce mur absent, comme le mur de Berlin qu'elle n'a pas filmé, s'oppose aux murs d'écran, ces murs lumineux qui sont les yeux du contrôle mabusien, et le support pour une parole impérieuse évoquée plus haut à l'aide de Blanchot. Ce mur noir conduit à une autre surface, l'écran blanc tendu entre deux mondes, pour laisser entendre cette "voix dans le désert". J'avais signalé en commençant le motif joué par le mur d'une part, l'écriture et un certain type de parole murmurée et murmurante de l'autre. Je n'ai pas forcé l'importance de chacun de ses pôles, pour ne pas, dans un cas, convoquer de façon disproportionnée, à partir du mur, toute l'histoire de la surface d'inscription de l'image et, dans l'autre cas, pour ne pas glisser de l'écriture à la parole au Livre et tomber dans une interprétation théologique, trop souvent avancée dans le cas d'Akerman. Là encore, sans forcer, j'ai plutôt tenté de rendre sensible un double mouvement contradictoire et solidaire qui est bien résumé dans la formule de Derrida, "participation sans appartenance", une formule qui permet par ailleurs de renvoyer aux relations existant entre cinéma et art contemporain.

- 1 C. Akerman, "Face à l'image", *Trafic*, n° 35 (automne 2000), pp. 35-36.
- 2 M. Jay, *Downcast Eye. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (Los Angeles-London: University of California Press, 1993).
- 3 C. Akerman, *Hall de nuit* (Paris: L'Arche, 1992).
- 4 A. Akhmatova, *Requiem* (Paris: Minuit, 1991), poème cité par Akerman dans son texte publié dans le catalogue de l'exposition; cf. C. Akerman, C. David, M. Tarantino, *Chantal Akerman: "D'Est" au bord de la fiction* (Bruxelles-Paris: Palais des Beaux-Arts/Galerie nationale du Jeu de paume, 1995), p. 41.
- 5 J. Derrida, *Moscou aller-retour* (La Tour d'Aigues: L'Aube, 1995).
- 6 "Talk-blocks" selon l'expression d'Ivone Margulies, cf. I. Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hypperealist Everyday* (Durham: Duke University Press, 1996), notamment pp. 154-161.

- 7 "Un écran dans le désert, entretien avec Chantal Akerman", *Balthazar*, n° 6 (2003), p. 58.
- 8 *From the Other Side* a connu plusieurs versions: la première, qui sert à notre description, présentée en 2002 à la Documenta de Kassel puis en 2004 au Centre Georges Pompidou (Paris); la seconde, réduite à la première et à la troisième salle, exposée en 2003 à la Galerie Marian Goodman (Paris).
- 9 T.W. Adorno, *Notes sur la littérature* (Paris: Flammarion, 1984 [1958-1974]), p. 299.
- 10 R. Barthes, "Écrivains, intellectuels, professeurs", in *Le Bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984 [1971]), p. 345.
- 11 M. Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1993 [1959]), p. 299.
- 12 Akerman a effectué elle-même plusieurs lectures de ce texte à Bruxelles, Paris, New York (pas à Moscou). Un CD a également été réalisé dans la tradition des livres disques (livres cassettes) édités par Les Éditions des femmes en France.
- 13 Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste* (Paris: Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004) p. 29.
- 14 J. Derrida, "La Loi du genre", in *Parages* (Paris: Galilée, 2003), respectivement pp. 237 et 243.
- 15 K. Butler, "Bordering on Fiction: Chantal Akerman's *From the East*", in G.A. Foster (sous la dir. de), *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman* (Trowbridge: Flicks books, 1999), p. 171.
- 16 Cf. R. Bellour, "Ces images d'un malheur sans partage", *Trafic*, n° 35, *op. cit.*, pp. 20-21.