

un regard **vrai**

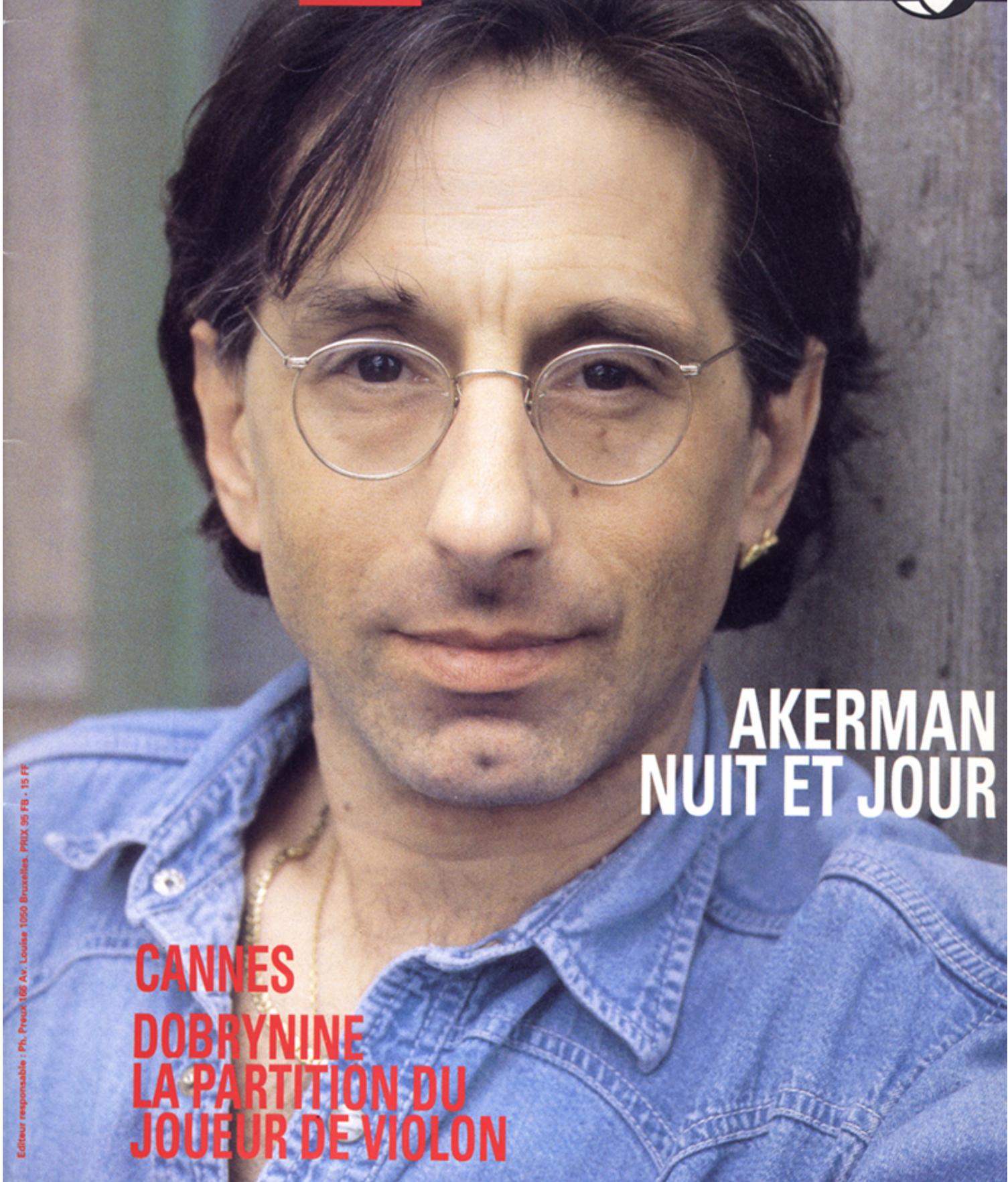
BUREAU DE DÉPÔT BRUXELLES 5

CIN**e**RGIE

sur le **7 art**

MAI 94

N°94



**AKERMAN
NUIT ET JOUR**

**CANNES
DOBRYNINE
LA PARTITION DU
JOUEUR DE VIOLON**



Chantal
Akerman
© JMV

■ CHANTAL AKERMAN

D'ici et d'ailleurs

Parlant de Chantal Akerman, nous avons parfois la mauvaise habitude de commencer par nous arrêter à un certain nombre de partis pris d'écriture désormais bien connus (frontalité, sens aigu du cadre, plans longs et généralement fixes, pari sur la durée) en laissant de côté leur raison d'être, comme s'il s'agissait d'une option purement formaliste. Il en va pourtant de bien autre chose, qui explique pourquoi ce qui nous paraît procédé ailleurs nous émeut ici.

si J'OSAIS JE PARLERAIS
DE FILMS INTERACTIFS
AVEC MOI-MÊME... DOSSIER



Ac 94

L'insistance du champ vide, la prédilection pour les lieux de passage anonymes (hôtels, gares, galeries commerciales), la fréquence des personnages absents à leur histoire et aux autres, figés dans la passivité, et monologuant plus qu'ils ne dialoguent, renvoient moins à certaine thématique de la dérive et du manque naguère en vogue, qu'au trou noir de notre Histoire. C'est la marque du génocide, la scène confisquée, la figure de l'"indicible". Indicible qui échappe naturellement à la représentation, mais que le cinéma a le pouvoir de désigner et de signifier, "en creux", dans les hiatus de l'image et du son, le divorce du corps et du langage. (De là l'importance, dans *Jeanne Dielman*, *News from Home* et les *Rendez-vous d'Anna*, du rapport à la mère, c'est-à-dire à la transmission).

Cette brisure, le cinéma de Chantal Akerman en porte la trace là où on l'attendrait le moins (le sinistre hôtel Monterey, anti-chambre de la mort), jusque dans ses films les plus pimpants (la Jeanne de *Golden Eighties* est une rescapée des camps). En surimpression des gares et des trains de *D'Est*, c'est à d'autres trains qu'on songe (cf. entretien). *Histoires d'Amérique*, enfin, oeuvre charnière à cet égard (comme le furent, pour d'autres raisons, *Jeanne Dielman* et *Toute une nuit*) aborde explicitement le "sujet" en mettant en place, pour capter le visage et la parole des exilés, un dispositif à la fois fort et fragile, la frontalité, qui implique un vrai risque de mise en scène: les fantômes de la mémoire et de l'oubli, la parole enfouie et impossible y sont mis à l'épreuve du cinéma le plus nu qui soit, et paraissent tout à la fois suscités par lui.

C'est pourquoi il est oiseux de vouloir trancher ce qui relève ici de l'autobiographie ou de l'imagination, de la fiction ou du documentaire. Les frontières sont mouvantes, les territoires se chevauchent. Pressentie, pour ne pas dire évidente partout, l'autobiographie est aussi presque continûment déplacée, esquivée ou masquée. Ainsi, le désir d'histoire se renforce sans cesse d'être confronté à son impossibilité. Pas d'histoire possible, mais la répétition de gestes monotone, aliénante (*Jeanne Dielman*) ou créatrice (répétition d'un spectacle ou d'un film: *Un jour*, *Pina a demandé*, les *Années 80*); mais une collection de petites histoires, d'esquisses, de micro-fictions (*Toute une nuit*). A la limite, le chemin vers le film, et la manière dont ce chemin le construira, importent davantage que le produit fini (c'est pourquoi l'on peut préférer le beau les *Années 80* à l'aimable *Golden Eighties*, qui n'en tient pas toutes les promesses):

Cette quête a naturellement évolué dans son expression. Témoignant d'une sorte de volonté d'épuisement du réel, la *Chambre*, *Hôtel Monterey* et *News from Home* semblaient atteindre le degré zéro du récit dans l'enregistrement le plus neutre possible d'une réalité sans prestige. Comme s'il fallait, coûte que coûte, inscrire matériellement ces objets et ces lieux qui souvent durent davantage que les humains et portent témoignage sur eux, sur leurs vies et leurs désirs. De la juxtaposition des plans naissait peu à peu une aventure minimale qui souligne bien que toute perception du réel, même le plus "ordinaire", est non seulement essentiellement subjective, mais aussi immédiatement narrative.

Depuis, sans renoncer à la frontalité, à la lenteur et à la répétition, le style de la cinéaste a conquis en souplesse. Son don pour la comédie et même le burlesque, sensible dès son premier film (*Saute ma ville*), s'est épanoui dans *Toute une nuit*, *J'ai faim*, *J'ai froid*, *L'Homme à la valise* (qui est presque une parodie de *Je, tu, il, elle*). En même temps, son cinéma s'ouvrait au domaine du désir (dans tous ses états, ses postures, ses élans: l'eupho-

risant *Toute une nuit*), du sentiment, et même de la sentimentalité: amourettes de shampooineuses, chansonnettes italiennes... Une sentimentalité abordée de front, comme toujours, sans fausse honte ni distance avantageuse du type "second degré". Déjà, à la fin des *Rendez-vous d'Anna*, Aurore Clément entonnait à capella une rengaine d'Edith Piaf. C'était tout simple, et très beau. Sur la diction chantante de la merveilleuse Guilaine Londez et les chorégraphies que sont aussi *Toute une nuit* et *Un jour*, Pina a demandé, sur *Golden Eighties* il va sans dire, plane l'ombre en-chantée de Jacques Demy. Parlant de Chantal Akerman, on ne devrait pas laisser de côté sa façon d'approcher un corps, de le choisir, et, qui sait, de l'aimer. Il y a loin du corps menacé d'autisme et de boulimie de *Je, tu, il, elle* au corps épanoui de Guilaine Londez, magnifié par une caméra qui ne refuse plus la séduction dans *Nuit et jour*, ce film heureux sur le bonheur. Bien sûr, comme le dit plus loin Chantal Akerman, rien n'est jamais accompli. Mais la jeune femme qui, au dernier plan, marche bravement vers nous, est une jeune femme libre.

■ C. B.



Ce n'est jamais fini

DEBUTS

Chantal Akerman: Mes premiers chocs cinématographiques ont été la vision de *Pierrot le fou*, à quinze ans, et, un peu plus tard, la découverte du cinéma expérimental américain. Je devais avoir vingt et un ans à l'époque et ça m'avait très fort impressionné. Je n'imaginai pas qu'un cinéma comme ça puisse exister, où tout pouvait être exprimé avec une telle force sans raconter d'histoire, avec ce qu'on pourrait appeler, avec beaucoup de guillemets, du "cinéma pur". C'était comme découvrir tout d'un coup qu'il existe un art contemporain au cinéma aussi. Parce que le cinéma est tout de même très en retard, dans son expression publique. Ce qu'on appelle le grand public sait maintenant qu'il y a des tableaux abstraits, mais, au cinéma, il continue d'entretenir une attente stéréotypée pour une histoire construite de telle et telle manière.

Cinergie: Vos premiers films ont été tournés tout à fait en marge, de façon presque "sauvage". Cette manière de créer vous manque-t-elle?

C.A.: C'est-à-dire qu'elle me serait difficilement envisageable aujourd'hui. Nous étions deux ou trois sur le tournage de *Je, tu, il, elle* et nous avons fait le film en huit jours, mais je ne pourrais plus maintenant, après ce que j'ai fait, demander à des gens de travailler gratuitement. C'était hors métier, presque, et puis cela s'est fait dans un pays où il n'y avait pas d'industrie. C'est moins extravagant à présent, en Belgique, de faire un film dans ces conditions-là qu'il y a vingt ans.

C.: Quelque chose a bougé dans votre cinéma à partir du moment où vous avez cessé de vous mettre vous-même en scène pour mettre des acteurs en scène. Quand vous vous mettiez vous-



même en scène, c'était par simple commodité (compte tenu des conditions dans lesquels ces films ont été tournés) ou par nécessité?

C.A.: Je crois que je voulais le faire en fait, sans en être immédiatement consciente. Au départ, j'avais proposé à quelqu'un de jouer dans *Saute ma ville*. Cette personne n'a pas voulu et, au fond, c'était une bonne chose, parce que ce devait être moi. Le film portait sur mon propre corps en fait, et sur le malaise que j'éprouvais vis-à-vis de lui dans ces années-là. J'étais moi-même mon propre sujet. Aujourd'hui, je n'y tiens plus tellement...

C.: Il y avait presque une manière de défi dans le fait de s'exposer ainsi, mais ce qui frappe en même temps dans vos premiers films, c'est leur quasi-autisme.

C.A.: Oui, mais je ne m'en rendais pas compte, ni que cela pouvait être reçu comme violent. Ce n'était pas mon intention consciente. Je ne faisais pas du cinéma "contre" quelque chose ou quelqu'un. Le reste du monde ne comptait pas tellement. Je le faisais pour moi.

C.: *News from Home* et *D'Est* sont des films d'extérieurs où la ville et ses habitants sont très présents. Ils sont tournés avec des partis pris comparables, plans fixes et travellings. Pourtant, le premier paraît coupé du monde, et le second, ouvert au monde.

C.A.: C'est une question d'âge. Il y a des fils à dénouer, et quand ils se dénouent, il y a plus d'ouverture. Cela dit, cette coupure était une étape nécessaire, je crois, mais c'est vrai que je me sens mieux qu'à l'époque où j'avais vingt ans. *Jeanne Dielman*, c'était déjà autre chose, une autre étape, bien que *News from Home* ait été réalisé après. Je pense que le temps de l'adolescence est un temps plus difficile, plus extrême, plus tendu, où on est en train de se définir, où il y a moins de place pour l'autre, ou une place bizarre. Enfin, on ne va pas faire de psychanalyse. Moi, j'essaie d'avancer en faisant des films, je ne regarde pas trop en arrière. Je ne me situe pas tellement dans une position réflexive par rapport à mon travail, bien que tout ce que je fais ait l'air très réfléchi.

Je me trouve classée à tort comme une cinéaste intellectuelle.

Je ne dis pas que je ne pense pas, je n'ai rien contre les intellectuels, au contraire. Je trouve qu'il n'y en a plus assez et qu'il n'y a pas assez de voix qui s'élèvent. Nous vivons dans une époque où il n'y a plus beaucoup de pensée. Mais moi, je crois plutôt faire un cinéma d'instinct. Libre à chacun, ensuite, d'y trouver un tas de choses. L'instinct, on pense que c'est partir avec sa caméra et filmer comme une brute, ce n'est pas ce que je veux dire, et pourtant je fais quelque chose d'assez spontané. Je pense faire un cinéma qui n'est jamais pornographique, au sens moral du terme, mais je n'ai pas besoin de réfléchir pour ça. C'est une impulsion qui vous mène et qu'on suit, et la réflexion se fait toute seule, sans qu'on se rende compte. Les choses s'imposent à moi, je n'ai même pas cent raisons pour justifier l'endroit où je place la caméra, mais je sens que c'est comme ça, qu'il ne faut pas la mettre plus haut ni plus bas ni à côté. Pour *Jeanne Dielman*, je n'ai pas eu à réfléchir une seule seconde pour savoir où mettre la caméra, il n'y avait qu'une place à chaque plan. On n'a jamais fait d'autre plan, on ne s'est pas couvert. Tous les plans ont été employés.



D'EST

C.: *D'Est* est l'histoire d'un voyage, qui donne l'impression d'un film en train de se faire, sous nos yeux. Vous avez commencé par voyager avant de filmer?

C.A.: Je connaissais déjà un peu Moscou. Pour le reste, c'était plutôt du repérage-tournage. On tournait au jour le jour ce qu'on voyait, ce qui me touchait. Le film s'est tourné en trois fois, et c'est vrai qu'au début je ne savais pas où j'allais, et que j'ai commencé à le comprendre à la fin du deuxième tournage. Je ne partais pas avec une structure fixée à l'avance, elle s'est découverte d'elle-même, quand les images de ces gens qui attendent ont commencé à s'imposer. Au départ, on voyageait, on s'arrêtait, on filmait un bout de rue. Et puis le film s'est fait petit à petit, exactement comme on écrit: on commence par une phrase parce qu'il faut bien commencer quelque part, et plus tard on enlèvera peut-être cette première phrase. La construction du film s'est faite surtout au montage. On a quand même une sorte d'idée informulée qui nous guide. On colle deux images ensemble, on regarde ce que ça donne, on ne sait pas ce qu'on cherche au juste mais on sait si ça cadre ou pas avec ce qu'on cherche. C'était la même chose avec *News from Home*, sauf que, contrairement à *D'Est*, je savais quels seraient le premier et le dernier plan, en fonction desquels le reste devait s'organiser.

C.: Ce temps de l'attente est important dans vos films, si l'on pense aux *Rendez-vous d'Anna* ou à *Toute une nuit*. Il y a fréquemment des moments que dans un autre film on associerait à des temps morts, et on a l'impression que c'est là où quelque chose se passe. On attend souvent dans vos films.

C.A.: Je ne vais pas vous faire de théorie là-dessus. C'est vrai que ce sont des moments où l'on découvre des visages, qui renvoient à une histoire qu'on peut imaginer. On voit beaucoup de choses à travers le visage des gens qui attendent. C'est aussi mon regard sur ces gens, le regard de quelqu'un qui vient d'ailleurs.





C.: Quand on fait un film comme *D'Est*, est-ce qu'on se demande comment faire des images qui ne seront pas des images de télé, comment filmer les choses comme on ne les aura pas (mal) vues à la télé?

C.A.: Mais on ne se pose pas ces questions-là, c'est la télé qui devrait se les poser.

C.: Tout de même, l'idée de rapporter ce qu'on a vu, qui implique une morale du regard (parce que c'est important de bien regarder et d'avoir envie de regarder), et qui est une notion un peu perdue, on a le sentiment de la retrouver par des voies inattendues, et que c'est le cinéma qui remplit le rôle de la télé, d'aller voir le monde.

C.A.: Ce n'est pas juste aller voir et rapporter. On ne voit pas seulement avec ses yeux, on voit aussi avec ce qu'on porte en soi, avec ce qui nous a marqués. Les images que j'ai rapportées de là-bas faisaient écho à d'autres images que j'ai en moi depuis l'enfance, qui ne sont pas des images de choses que j'ai vues, mais qui font partie de mon imaginaire, et qui ont à voir avec la guerre.

Pour moi, ces gens qui attendent dans une gare à Moscou, on dirait qu'on va les mettre dans des camps. C'est ce que je ressentais, c'était mon imaginaire, ce n'était pas la "réalité", mais on voyage avec tout ce qu'on est. Et je crois que, en-dessous du film, sous l'Europe de l'Est, il y a ça. Donc, ce n'est pas simplement "documenter" ce qu'on a vu, parce qu'un autre aurait forcément choisi d'autres images de Moscou. Moi, je filme avec des images que j'ai en moi enfouies, et puis, tout d'un coup, je trouve un écho dans la réalité, ou, en tout

cas, je filme de telle manière que ça fasse écho à des choses qui sont là. Tout ça dans un inconscient quasiment total.

Pourquoi choisit-on de montrer ceci plutôt que cela? Après, cela se décante. Mais, sur le coup, les choses étaient là, je n'analysais pas trop. Forcément, mes parents viennent de l'Europe de l'Est, et il y a quelque chose qui, tout en restant étranger, m'était familier.

C.: Est-ce qu'on ne pourrait pas faire un rapprochement avec *Histoires d'Amérique*?

C.A.: Oui, pour moi, *News from Home*, *Histoires d'Amérique* et *D'Est* forment comme un triptyque.

C.: Le voyage, vos parents, le travail de la mémoire?

C.A.: Oui, encore que ce travail n'est jamais fait, c'est de cela qu'on s'aperçoit en avançant. On croit qu'on accomplit quelque

Comme un opéra

Entre théâtralité et réalisme, Jean-Claude Neckelbrouck a éclairé en 1991 *Nuit et Jour*, le très beau film de Chantal Akerman qui raconte l'histoire très simple d'une fille qui aime deux garçons à la fois; soit Julie (Guilaine Londez), Jack (Thomas Langmann) et Joseph (François Négret). Tours et détours autour d'une brillante mise en scène de la lumière.

Cinergie: Y a-t-il eu des références au moment de la préparation du film?

Jean-Claude Neckelbrouck: Quand j'ai rencontré Chantal à Paris, avant le tournage, elle avait préparé une série de cassettes, spécialement des Bresson, Pickpocket entre autres, pour le cadre. Elle désirait des partis pris aussi affirmés que ceux là.

C.: Que représentaient pour vous à la lecture du scénario l'importance accordée au texte et ce décor omniprésent de l'appartement, où se cloîtent Jack et Julie?

J.-C.N.: Ma réaction première a été de me dire que ça ressemblait davantage à une pièce de théâtre qu'à un film. J'ai imaginé cette histoire d'amour un peu comme un opéra. Les extérieurs nuits devaient se dérouler à Paris, réalité du scénario oblige et les intérieurs, pour une question de budget, devaient se tourner dans un hangar aménagé en studio à Bruxelles. Pour garder une continuité, il fallait que le studio, c'est-à-dire l'appartement avec ces fenêtres qui donnent sur un boulevard en trompe-l'oeil, soit aussi réaliste que possible et les extérieurs aussi artificiels que possible.

C.: Pour ce faire, vous avez supprimé l'éclairage public de nuit dans les rues parisiennes et recréé une lumière appropriée, un peu comme en studio. On remarque que l'éclairage est le plus souvent latéral avec des ombres portées.

J.-C.N.: J'aime beaucoup l'opéra et sur une scène, il n'y a pas trente-six façons d'éclairer, la lumière vient souvent des côtés. Cette idée me plaisait. Par ailleurs, avec l'éclairage des villes, les réverbères donnent une lumière "en douche", verticale, qui ne convenait pas car les yeux des acteurs auraient été plongés dans l'ombre. Et il était important qu'on puisse lire les sentiments sur les visages des comédiens.

J'ai toujours une lecture dramaturgique d'un scénario. Je pense que la lumière ne doit pas simplement avoir pour rôle d'installer une atmosphère générale mais fluctuer par rapport à l'évolution des personnages. Une espèce d'expressionnisme de la lumière, porteuse de sens mais d'une manière très discrète. Dans la scène du rendez-vous entre Julie et Joseph, par exemple, je trouvais important qu'il y ait des ombres sur eux, parce que, pour la première fois, Julie trompe son ami, elle devient double, tout n'est plus aussi clair.

C.: Quel a été votre travail par rapport au décor de l'appartement et son chromatisme bien spécifique?

J.-C.N.: L'appartement a été construit avec un vrai parquet, des vraies fenêtres, de la vraie plomberie; ce qui est beaucoup plus facile à éclairer que les matériaux en stuc. Pendant le tournage nous avons trouvé par hasard, chez un ami de Chantal, un papier peint qui correspondait exactement à ce qu'on voulait. Ce sont ces grands coquelicots rouges orangés que l'on voit dans le film, qui évoquent un peu les fresques d'un palais vénitien. Ensuite, mon grand souci a été de faire en sorte que ce fond ne devienne pas la vedette du lieu, qu'il s'efface derrière les comédiens.

■ R. C.



AC 94

chose, mais ce n'est jamais fini, on ne peut pas se débarrasser. J'ai lu des articles incroyables sur le fait que Spielberg avait pris un sujet européen et avait réalisé le film définitif là-dessus. Je n'ai pas vu Schindler's List et je ne porte pas de jugement sur le film, mais j'en ai après la façon dont on le présente. Je pense qu'il n'y a pas de somme possible sur le sujet, et que ce travail-là n'est jamais fait, ne sera jamais terminé, sera toujours à refaire.

C.: Du coup, le fait de filmer frontalement devient important?
C.A.: C'est aussi que ça devient un face à face, et que l'autre est là, devant vous, ce qui n'est pas rien. Le spectateur ne le voit pas comme s'il était complice du metteur en scène, à ses côtés, il ne peut plus tricher.

C'est une manière de faire confiance au cinéma, plus que d'autres qui ont besoin d'effets, j'ai confiance que sans effets ça passe aussi, sans que l'on dise. Je pense que les gens qui voient mes films, les images leur restent, s'ils veulent bien se donner la peine d'y entrer. D'après le sondage de l'audimat, les gens qui ont commencé à regarder D'Est sont restés jusqu'au bout sans zapper, ce qui devient très rare à la télé. J'ai reçu énormément de courrier à propos de ce film, c'est un signe que ceux qui ont accepté de le voir ont reçu quelque chose.

C.: Les textes d'Histoires d'Amérique existaient antérieurement au film ou vous les avez entièrement écrits?

C.A.: Je suis partie de textes d'un journal yiddish qui s'appelaient le "Jewish Forward" et que j'ai réécrits à ma manière en faisant des mixages, ou en m'en servant comme base d'inspiration. Ça n'avait pas besoin d'être vraiment "vrai", et en même temps, ça

venait de choses écrites par des immigrants juifs qui arrivaient en Amérique et qui écrivaient au journal pour demander des conseils. Je trouvais que c'était beau et intéressant, parce que ça reflétait la situation de ces gens qui n'étaient pas encore adaptés à la société américaine. En fait, je voulais un peu montrer ces gens comme des fantômes, comme des images du passé qui resurgissent, un passé qu'on ne s'attend pas à retrouver dans le nouveau monde. Le film était à la fois réel et irréel, sur une frontière vacillante.

C.: Le lien entre les trois films, c'est que ce sont des films de fantômes?

C.A.: C'est-à-dire qu'il y a dans News from Home et Histoires d'Amérique la présence d'une autre terre rêvée: c'est l'Amérique, c'est l'océan, avec dans News from Home la voix de la mère qui rappelle le souvenir d'un endroit quitté, et sa coupure d'avec cet autre monde. Tandis que D'Est commence par cet autre monde. C'est sur le même continent mais ce n'est pas Paris ou Bruxelles, cela se passe quand même ailleurs.

TOUS LES GARÇONS ET LES FILLES DE LEUR ÂGE

C.: Quelle était l'idée au départ du projet pour Arte?

C.A.: C'était une commande passée à plusieurs cinéastes sur leurs années d'adolescence. Il se trouve que D'Est avait été une expérience très forte, et qu'en plus, une petite chose me gênait dans ce projet-ci, c'est que j'avais fait des films à l'époque même, à cet âge-là. C'était déjà fait, d'une certaine manière. Je ne regrette pas ce film, qui est un joli petit film, j'ai eu du plaisir avec mes comédiens, et je n'ai rien contre les commandes, mais si je m'étais passé une commande, je ne me serais pas faite celle-là à ce moment présent: je me l'étais déjà faite il y a vingt ans. Je ne serais plus passée, si on ne me l'avait pas demandé, par quelque chose d'"autobiographique".

Comme c'était sur 68, j'ai voulu aussi retrouver l'esprit de cette époque dans la forme, dans un style un peu vite fait, un peu jeté. Je voulais le faire un peu légèrement, ne pas trop bien cadrer en me disant que ça résonnerait par rapport à l'époque. Je n'ai pas du tout cherché à reconstituer. Il n'y a rien de 68 dans le cadre. Le caractère et le comportement de la fille sont de l'époque, ce qu'elle dit, on sent qu'elle le dit parce qu'elle fait partie de ces années-là, mais on a tourné avec les décors et les voitures tels qu'on les a trouvés. Mais il y avait une manière de filmer, un peu vite, caméra à l'épaule et tout, et je trouvais que ça parlait un peu aussi de cette époque-là. ■ C. B. et G. K.

Une chouette bonne femme

Actrice akermanienne, Lio? Sans doute, non. Pourtant, de façon paradoxale, c'est peut-être dans sa manière de ne pas être akermanienne (pour autant que cela veuille dire quelque chose), dans son irréductible atypisme, qu'elle se rapproche le plus de l'univers mêlé de réalisme et d'artificialité de Chantal Akerman. L'actrice de Golden Eighties nous parle de son expérience.

"Chantal est une grande réalisatrice, même si ce n'est pas mon genre de cinéma. Quand elle m'a appelée, je ne la connaissais pas. Mais mes parents adorent ses films et ils m'ont passé des cassettes. Et à défaut d'aimer vraiment son cinéma, j'ai aimé son trajet. Une chose que l'on peut affirmer, c'est que c'est une femme courageuse. Il suffit d'examiner son parcours, la manière dont elle a démarré à dix-sept ans, pour son premier film, en allant vendre des actions diamantaires à Anvers.

Il ne faut pas perdre de vue le contexte dans lequel Golden Eighties s'est fait. J'avais eu un immense succès avec Banana Split, au début des années 80. Et c'est en cela que je l'ai intéressée, comme représentante de ces années. Au départ, il n'y avait sans doute de sa part qu'une envie de manipulation. J'en suis très consciente; je ne suis pas une enfant de chœur et je ne l'ai jamais été. Donc, je pense que ce n'est pas avec une

intention très généreuse que Chantal est venue me voir. Elle m'a d'ailleurs confié, au détour d'une conversation, que ma voix un peu désincarnée, à la limite du dessin animé, l'intéressait parce que, pour elle, les années 80 étaient précisément des années désincarnées. Golden Eighties est un film sur leur vacuité et ce qu'elle implique comme absence d'engagement. On voit bien qu'il y a plus une envie de m'utiliser que de me faire participer. Il s'avère que Chantal est une chouette "bonne femme" extrêmement sensible et, après, nous nous sommes rencontrées. Parfois ardemment, d'ailleurs.

Elle m'a donné ma place. Je n'ai pas du tout été maltraitée. Je n'ai aucun reproche à lui faire. Aux essais, la manière que j'avais de me placer à l'écran lui a plu. J'étais très immobile. Je saute partout quand je chante mais pas quand je joue. Là, je suis complètement à l'économie car c'est ce qui m'intéresse dans le jeu. C'est l'énergie, pas l'extériorisation, qui doit venir du spectateur; c'est lui qui doit sortir les choses. Nous devons lui fournir l'énergie qu'il ne faut pas confondre avec le mouvement. L'énergie est présente dans le silence et dans l'immobilisme. Elle s'écoule dans le temps et pas dans l'espace. Sinon, on la gaspille".

■ G. K.

Dossier réalisé par
Christian Breda,
Renaud
Callebaut et
Geoffroy
Klompkes

Transcription
Jérôme Henry

Dessins de
Anne-Catherine
Van Santen