

DE L'ÉCRITURE DE SOI À L'AUTO THÉORIE : « LE FRIGIDAIRE EST VIDE. ON PEUT LE REMPLIR » DE CHANTAL AKERMAN

Andrei LAZAR¹ 

Article history: Received 15 December 2024; Revised 26 February 2025; Accepted 06 March 2025;
Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *From Self-Writing to Autotheory: “Le frigidaire est vide. On peut le remplir” by Chantal Akerman.* Chantal Akerman’s work is characterised by her ability to merge different artistic forms such as cinema, writing and contemporary art installations. These allow her to question her own identity, her family heritage and her status as a filmmaker, in a creative freedom that reflects her opposition to generic conventions and affirms her openness to experimentation. “Le frigidaire est vide. On peut le remplir” is an autotheoretical work, as Lauren Fournier defines it, incorporating elements of feminism, intersectionality, and a reflection of concepts emerging from Barthes, Deleuze, Freud and Lacan. This transdisciplinary approach is doubled by an intermedial one, since this autobiographical narrative is revisited and modified as part of a contemporary art installation that also reiterates and questions the autotheoretical elements of her work.

Keywords: *writing, self-narrative, feminism, minor literature, contemporary art*

¹ **Andrei LAZAR** enseigne la littérature francophone de Belgique à la Faculté des Lettres de Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca. Il s’intéresse notamment à la relation entre littérature, cinéma et photographie dans le cas de l’autobiographie et travaille sur la réception critique des écrivains belges francophones en Roumanie. Il a publié le volume *L’Autobiographie entre le texte et l’image* (Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, coll. « belgica.ro », 2021) et plusieurs articles sur Marguerite Yourcenar, Maurice Maeterlinck, Chantal Akerman, Annie Ernaux, Hervé Guibert, Roland Barthes. Il est membre du Centre d’Étude des Lettres Belges de Langue Française (CELBLF) et de la Société Internationaled’Études Yourcenariennes de Clermont-Ferrand. Courriel : andrei.lazar@ubbcluj.ro.

REZUMAT. *De la scriitura autobiografică la autoteorie: „Le frigidaire est vide. On peut le remplir” de Chantal Akerman.* Opera cineastei Chantal Akerman se caracterizează printr-o extraordinară capacitate de a îmbina diferite forme de exprimare artistică, precum filmul, scriitura și arta contemporană, care îi permit să-și pună sub semnul întrebării propria identitate, moștenirea familială și statutul de cineast, în spiritul libertății creatoare și a refuzului convențiilor generice, afirmându-și totodată și disponibilitatea față de experiment. Textul autobiografic „Le frigidaire est vide. On peut le remplir” poate fi considerat ca o formă de autoteorie, așa cum o definește Lauren Fournier, încorporând elemente de feminism și intersecționalitate, dar și concepte desprinse din teoriile lui Barthes, Deleuze, Freud și Lacan. Această abordare transdisciplinară este dublată de una intermedială, întrucât scriitura autobiografică devine material în sine pentru o serie de instalații de artă contemporană care pun permanent în discuție rolul și pertinenta elementelor (auto)teoretice ale propriei opere.

Cuvinte-cheie: *scriere, auto-narațiune, feminism, literatură minoră, artă contemporană*

Dans l'œuvre de Chantal Akerman, la tentation de la figuration de soi constitue le fil rouge d'une création qui réunit film d'avant-garde et expérimental, comme *Saute ma ville* (1968), *Hotel Monterey* (1972), *News from Home* (1976), fiction cinématographique – *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *Les rendez-vous d'Anna* (1978), *Toute une nuit* (1982), *Nuit et jour* (1991), *La captive* (1999) – et de grands documentaires sur le Sud des États-Unis, l'Europe d'Est ou la frontière américaine avec le Mexique, comme *De l'autre côté* (2002). La cinéaste belge francophone se dévoile aussi dans une série de films ouvertement autobiographiques qui interrogent son propre statut de réalisatrice, mais aussi le passé familial, surtout la relation avec la mère, d'origine juive, rescapée des camps nazis. C'est le cas de *Lettre d'une cinéaste* (1984), *Portrait d'une paresseuse* (1986), *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) et *No Home Movie* (2016). Il lui arrive souvent de retravailler certains cadres de ses films sous la forme des installations d'art contemporain ou de les faire entrer dans un dialogue intermédial avec ses récits littéraires, notamment *Une famille à Bruxelles* (1998) et *Ma mère rit* (2013).

Comme elle l'avoue dans un entretien avec Mathias Lavin, « ce qu'il y a de bien avec l'écriture c'est qu'on est obligé d'aller en soi » (Akerman 2007, 86). Or, parmi toutes les formes de retour à soi qu'elle exploite, le volume monumental *Autoportrait en cinéaste*, paru en 2004 à l'occasion de la rétrospective de ses films au Centre Georges Pompidou de Paris, occupe une place singulière. Dans cet ouvrage ni véritablement catalogue d'exposition, ni album photo, ni recueil poétique ou scientifique, mais tout cela à la fois, Chantal Akerman propose à ses

lecteurs-spectateurs un récit autoréférentiel à titre surprenant et énigmatique « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » qui revisite « sur l'anti-modèle du marabout-bout-de-ficelle » (Béghin 2024, 15) l'ensemble de sa création. Lors de ce moment du bilan, Akerman questionne sans répit sa propre pratique de cinéaste et son trajet artistique entre la Belgique, les États-Unis et la France, mais aussi la forme même de l'écriture, éloignée des modèles consacrés de l'autobiographie et de l'autofiction.

Tout d'abord, l'ordre de l'énonciation diaristique n'y est qu'un leurre car, en dépit de l'indication des jours de la semaine, rien ne permet d'y déceler une chronologie : le matériau biographique épouse la forme d'un long poème en vers libre et les lois imprévisibles du souvenir et de l'affect qui dirigent le flux de conscience.

Ensuite, au niveau formel et du contenu, tout peut figurer dans ce récit de soi. Dans l'écriture, d'abord, des morceaux de textes écrits ou publiés antérieurement, retranscrits en italiques, viennent s'insérer, parfois subrepticement « dans le fil de l'écrit, inextricablement liés aux texte principal » (Béghin 2024, 8). Il peut s'agir de notes d'intention, de fragments de dossiers de presse, de récits censés être lus devant la caméra ou même de projets avortés. Côté image, plus de deux cent illustrations légendées se disputent l'espace typographique avec le texte écrit (photos de l'archive familiale, photogrammes, images de tournage, affiches, peintures, manuscrits, etc.) produisant un ensemble iconotextuel dont le modèle pourrait être *Roland Barthes par Roland Barthes* ou *Circonfession* de Jacques Derrida.

Selon Cyril Béghin, éditeur de l'*Œuvre écrite et parlée* de Chantal Akerman, « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » synthétise mieux que ses autres œuvres de facture similaire – courts-métrages ou installations, comme par exemple *Selfportrait/Autobiography: A Work In Progress* (1998) – la liberté d'écriture de la cinéaste belge, la capacité de son texte de contredire constamment toutes les délimitations génériques et de se situer à la charnière de plusieurs disciplines, grâce à sa « hétérogénéité fluide » et à son « instabilité générique » : « Pas de hiérarchie, pas de registre haut ou bas, porosité entre fiction et non fiction comme entre faits et théorie ou entre savoir et non-savoir, circulation des voix narratives ou énonciatives, et indistinction entre le régimes oraux et écrits : tels pourraient être quelques-uns des traits du texte idéal selon Akerman » (Béghin 2024, 8).

Pourtant, cette obstination contre les conventions et les délimitations, ainsi que le refus des hiérarchies et du système, relie le texte akermanien aux débats des années 1990-2000 sur la perte de prestige de la figure de l'intellectuel et la nécessité des écrivains, y compris des artistes, de redéfinir leurs pratiques et leurs créations à l'intérieur du système culturel. À n'en pas

douter, l'indécidabilité générique et l'instabilité foncière de l'écriture akermanienne, sa perméabilité quant à d'autres types de récit et son ouverture vers l'image, la réticence manifeste envers les tentatives d'enfermement dans une école, un mouvement, une doctrine ou une idéologie, constitueraient autant de formes de « théorisation de ce postulat » (Blanckeman 2000, 11). Tout cela pourrait refléter dans l'écriture la résistance à l'« imaginaire concentrationnaire » présent dans ses films (Moreno Pellejero 2024, 159). Comme chez la plupart des descendants des survivants de la Shoah, cet imaginaire est un effet de la « postmémoire » (Hirsch 2012 ; Moreno Pellejero 2024). Plusieurs chercheurs ont déjà souligné en ce sens l'importance de la figure maternelle, de l'espace claustrant, de la difficulté de l'aveu et les voies empruntées par le trauma pour passer d'une génération à l'autre et d'une œuvre à l'autre chez Akerman (Mamula 2008 ; Pollock 2010 ; Schmid 2016). Au regard de ces éléments et du fait que ce récit autoréférentiel arrive à synthétiser les étapes de la création akermanienne avec leurs défis et leurs problématiques particulières, pour les placer par la suite, à l'aide de la théorie, dans des configurations nouvelles, nous nous proposons d'envisager dans cette recherche « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » sous l'angle de l'autothéorie.

Le sens dans lequel Lauren Fournier entend définir ce concept dans *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* est particulièrement approprié à saisir l'hétérogénéité foncière de la création de Chantal Akerman où aucune forme d'expression artistique n'a d'emprise sur l'autre : « L'autothéorie semble décrire le mieux la pratique des artistes, écrivains et d'autres travailleurs de la culture qui se déplacent entre le monde de l'art contemporain, la littérature et l'université, dans des espaces où la pratique et la recherche, l'écriture et l'art de studio, l'autoréflexion et l'étude philosophique se rencontrent »² (Fournier 2021, n. tr). En tant que synthèse performative plutôt que latente entre le « moi » qui s'expose et les disciplines qui tentent de l'expliquer – la philosophie et la théorie – l'autothéorie est indissociable du discours féministe, de l'intersectionnalité, de la pensée du corps et à partir du corps, de la manière dont le vécu peut générer à son tour des récits philosophiques et théoriques (Zwartjes 2019). Ce travail autothéorique, à son tour, se situe dans un entre-deux qui défie tout encadrement et limitation générique :

² « Autotheory seems to best describe the practices of artists, writers, and other art and culture workers who move between the worlds of contemporary art, literature, and academia, in spaces where practice and research, writing and studio art, self-reflection and philosophical study meet » (Fournier 2021). Sauf mention contraire, la traduction de ces extraits nous appartient.

Pour décrire la méthode de travail d'un artiste ou d'un écrivain, l'autothéorie semble être un terme particulièrement approprié pour les œuvres qui dépassent les genres et les limites disciplinaires existants, qui se déploient dans les espaces liminaux entre les catégories, qui révèlent l'enchevêtrement de la recherche et de la création et qui font fusionner des méthodes apparemment disparates pour produire des effets inédits.³ (Fournier 2021)

Questionnement de l'écriture

Toutefois, pour Chantal Akerman, le débordement générique et conceptuel des œuvres et l'hybridation entre différentes formes d'art n'est pas un but en soi, mais le résultat d'une forme de circulation permanente et intense des idées, des contenus, des théories, des thèmes, des approches, des messages, des émotions et affects, des voix aussi, entre le textuel, le visuel et le sonore.

C'est le cas de « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » qui s'ouvre sur une image du « ressassement », de la pensée qui revient sans cesse vers elle-même, un geste qui joue chez Akerman un rôle définitoire tant au niveau du vécu – « [j]e suis une ressasseuse. Je le sais bien. [...] Ma vie est longue, un long ressassement » (2004, 9) – qu'au niveau de la création même : « [o]ui, il faut ressasser parce que c'est ce ressassement, c'est de ce ressassement qu'est sans doute né tout ça » (2004, 9). Reprendre l'aventure du récit de soi n'a pas d'intérêt que dans la mesure où celui-ci arrive à revisiter les mêmes épisodes de l'existence et à générer « une économie du ressassement » (Margulies 2022, 86). En ce sens, le court-métrage autobiographique *Chantal Akerman par Chantal Akerman* réalisé en 1996 pour l'émission *Cinéma de notre temps* dans lequel elle récite face à la caméra un texte autobiographique écrit pour l'occasion, encourage toute une série de questionnements sur la mise en visibilité du corps de la cinéaste comme métaphore de son travail, de la place du « je » et de la subjectivité dans le film. Le passage d'une époque à l'autre et d'une série de problématiques à l'autre est marqué par l'emploi des italiques pour le récit antérieur qui s'insère intratextuellement dans son récit présent : « *La question du je et du documentaire, de la fiction, du temps et de la vérité et donc trop de questions, et bien sûr que je n'arriverais jamais à y répondre dans ce film-là. Ni dans ce livre. Et pourquoi pas ? [...] Parce que moi-même ne me comprends pas, pas tout* » (Akerman 2024, 10). Ces doutes renvoient directement aux débats

³ « As a way of describing an artist's or writer's way of working, autotheory seems a particularly appropriate term for works that exceed existing genre categories and disciplinary bounds, that flourish in the liminal spaces between categories, that reveal the entanglement of research and creation, and that fuse seemingly disparate modes to fresh effects » (Fournier 2021).

en cours dans l'espace francophone de ces années-là (Lévesque-Jalbert 2020) sur l'autobiographie et l'autofiction, notamment dans le sillage de la théorie de Philippe Lejeune (1975) quant au type de pacte que le sujet peut conclure avec lui-même et ses lecteurs : « *C'est le questionnement de toute une vie et de plusieurs autres. Alors quel pacte puis-je passer avec moi-même, comment puis-je faire comme si ? Ce pacte pourrait être celui d'un bilan. Cela fait maintenant 25 – 36 ans aujourd'hui – que je travaille et j'ai parfois l'impression d'une gesticulation désespérée* » (Akerman 2004, 10-11).

Si ce fragment de mise en doute du bien-fondé de l'autoreprésentation est un lieu commun des récits de soi, à commencer avec Rousseau qui interroge la capacité du langage de contenir la nouveauté de son projet, les images photographiques, par contre, redoublent ce questionnement. Cinq cadres de *Saute ma ville*, premier film d'Akerman réalisé à Bruxelles en 1968, sur lesquels on devine la « gesticulation désespérée » du corps suicidaire, sertissent deux grands portraits frontaux de la période américaine où le sourire et la confiance qu'arbore la jeune cinéaste contrastent avec le trouble identitaire affirmé par le texte. Ce jeu emboîté d'identification/désidentification est amplifié visuellement à chaque page du volume par la juxtaposition entre les clichés extraits des archives familiales et les images tirées de ses films. Il mène en fin de compte à une mise en question radicale du « moi » akermanien.

L'interrogation se prolonge tout au long du récit par la réflexion que mène la cinéaste sur son « moi » artistique fragmenté : « j'ai le besoin irrépensible d'écrire et ce sans coquetterie ni humilité aucunes, ce n'est pas moi qui ai fait tout ça. En tout cas pas le moi qui se trouve devant un bureau aujourd'hui » (Akerman 2004, 21). Elle arrive à exprimer, à l'instar de Nancy Huston ou de Cindy Sherman, le désir d'une multiplicité du moi, d'une identité *queer* en quête de légitimité : « Dans ce monde binaire c'est toujours ça ou ça. J'aimerais tant parfois que cela soit, et ça, et ça, et ça. Enfin, tout ça pour tout dire que je suis quelqu'un de divisé, ou de tiraillé en au moins trois, cinq, sept » (Akerman 2004, 29). C'est ce qu'elle expérimentera dans le film *Je tu il elle* où le référent pronominal change d'une séquence à l'autre, engendrant « une théorie spontanée » des pronoms (Béghin 2024, 21), ou dans un de ses premiers films, *News from Home* (1976) où la voix de la cinéaste remplace celle de la mère pour lire en *off*, à New York, des lettres envoyées depuis Bruxelles.

Ce rapport oblique et difficile à l'identité suscite aussi le doute quant à la capacité du récit de soi de contenir et de transmettre la vérité. Chantal Akerman se voit obligée de faire des détours par la fiction afin de remplir les trous de mémoire et de combler les zones d'indétermination identitaire : « Un enfant avec une histoire pleine de trous, ne peut que se réinventer une mémoire. [...] Alors, l'autobiographie dans tout ça ne peut être que réinventée »

(2004, 30). Ce geste autobiographique se manifeste également comme une réappropriation du réel afin de pouvoir recomposer « une vérité imaginaire » : « On essaie de remplir ces trous, et je dirais même ce trou, par un imaginaire nourri de tout ce qu'on peut trouver, à gauche, à droite et au milieu du trou » (Akerman 2004, 30).

Or, autant le « trou » que le « ça » sont des concepts qui définissent les approches psychanalytiques de Freud et de Lacan, notamment au niveau des pulsions individuelles et de l'accès du moi à l'inconscient. Bien que Chantal Akerman ne se lance pas dans des soliloques analytiques sur les troubles de l'identité, elle guide les lecteurs, dans les lignes qui s'ensuivent, vers la théorie de Lacan sur l'impossibilité d'atteindre la vérité : « Toute la vérité, c'est ce qui ne peut pas se dire, c'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne pas la pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire » (Akerman 2004, 30 ; Lacan 1975, 85). Pourtant, l'angle d'interrogation est différent, car, maintenant, la recherche de cette vérité passera par la caméra, délaissant l'écriture. La vidéo lui permettra, comme un substitut de la mémoire, de trouver l'authenticité dans la présence même : « [j]e mettrai la caméra là, en face, aussi longtemps qu'il sera nécessaire et la vérité adviendra » (2004, 30), note Akerman, mais ce geste, aussi simple soit-il, est subverti par la mécanique même de l'appareil qui capte tout ce qui se trouve devant son objectif. L'enregistrement cinématographique peut tomber à son tour sous l'incidence du non-référentiel. Il recommence malgré lui ce jeu d'identification/désidentification que nous avons observé jusqu'ici : certaines prises de vue deviennent ainsi des images abstraites et tout ce qu'on peut y saisir c'est « la matière même de la pellicule » (Akerman 2004, 32). Soustraits à la logique de la figuration et de la narrativité, ces cadres, comme travaillés par une force invisible qui émane de l'image même, semblent appartenir à ce que Philippe Dubois appelle, par un concept qu'il forge dans la même période, le « figural » (Dubois 2004).

D'autres renvois théoriques, mais plus visibles et plus assumés, sont convoqués pour étayer le rapport difficile de soi à soi. Roland Barthes, d'abord, se présente comme une référence incontournable quant à la double stratégie de *captatio benevolentiae*, et de prise de distance par rapport à son récit, qu'il pratique dans *Roland Barthes par Roland Barthes* par l'insertion en exergue d'une petite phrase manuscrite « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » (Barthes 1975). La cinéaste belge, à son tour, dans l'incipit de « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » demande grâce au spectateur, comme elle le faisait au début du film *Chantal Akerman par Chantal Akerman* en 1996 : « Dans ma première tentative d'autoportrait, je commençais par demander de la bienveillance. Il me semble qu'ici j'en demande encore plus. Je parlais après Barthes de l'artifice de la sincérité. Si j'écrivais juste une suite

de faits, à plat. Platement » (Akerman 2004, 80). La référence à Barthes qui, pour Lauren Fournier, se situe parmi les précurseurs du récit autothéorique (Fournier 2021), est rapidement contournée, car Akerman se lancera dans une tentative de description chronologique de sa biographie, placée aux antipodes du récit barthésien, structuré alphabétiquement. Elle y insérera aussi une liste impersonnelle, sur le modèle de la fiche signalétique :

Sortons de l'œdipien [...]

Sortons, sortons.

Chantal Anna Akerman

1950. Née à Bruxelles, le six juin.

1953. Rentre au jardin d'enfant.

1956. Rentre à l'école primaire.

1962. Rentre au Lycée.

1966. Sort du Lycée au milieu de l'année.

1967. Entre à l'INSAS, en sort trois mois après.

1968. Novembre 68, tourne *Saute ma ville* puis va vire à Paris, etc.

(Akerman 2004, 80)

Ce *curriculum vitae* fragmentaire comprend seulement la date de naissance et les étapes de scolarisation. De manière paradoxale et ironique, Akerman ne retient de sa propre existence que ses rapports avec l'institution. Comme on peut l'observer, la liste s'interrompt de manière symbolique en 68 avec le devenir-cinéaste d'Akerman, au moment du tournage de son premier film, toute sa carrière ultérieure étant condensée dans un « etc. » impersonnel et ambigu. Comment comprendre ce récit de vie abrégé et tronqué à l'intérieur d'une écriture de soi plutôt poétique ? Soit Chantal Akerman veut éviter toute redondance puisque la rétrospective au Centre Pompidou aligne déjà son parcours artistique sur une chronologie, soit elle indique aux lecteurs que son devenir-cinéaste est une forme de libération. Une fois entrée dans l'univers de l'art, les jalons temporels deviennent caducs, son parcours existentiel se superposant à la liste de ses films, des installations, des récits, qui, à leur tour, se teignent d'une dimension autobiographique. Le « etc. » final répond aussi à l'injonction qu'Akerman s'adresse à elle-même avant d'entamer la liste (auto)biographique : « Sortons, sortons » (Akerman 2004, 80). À la lumière des mouvements sociaux de mai 1968 et de la deuxième vague du féminisme, la cinéaste fait semblant de quitter tout ce qui, jusque-là, avait été lié à une forme de tradition et d'oppression, que ce soit le social ou le psychologique, comme en témoigne la référence à la psychanalyse freudienne. C'est ce que suggère *Saute ma ville*, ce film manifeste de 1968 dans lequel Akerman se met en scène dans la cuisine d'un HLM de Bruxelles en train de tout faire sauter en l'air. Dans ce court-

métrage, « farce et angoisse, angoisse du dérèglement burlesque, préparatifs ménagers et sabotage beckettien, tout fait munition » (2004, 172), comme le note Jean-Michel Frodon. Ainsi en est-il dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » où les références théoriques, féministes, autobiographiques, littéraires et psychanalytiques se mélangent dans l'urgence de délimiter une image de soi.

D'un autre point de vue, la liste autobiographique d'Akerman est une manière d'évacuer l'intime. Ces quelques phrases placées à la fin de son récit le démontrent. Akerman y avoue avoir retravaillé plusieurs fois sa confession, soucieuse de la purger d'un trop-plein d'affects. Par une démarche autothéorique, elle répond de cette manière aux injonctions de Lacan concernant le dévoilement de la vérité et se censure sans pitié, bien que sa propre pratique cinématographique semble se situer à l'encontre de ce refus de l'intimité :

Je sens que j'arrive vers la fin de ce texte.

Il va falloir bientôt relire.

Et censurer.

C'est très rare que je censure, mais cette fois il va me falloir le faire parce que, à certains moments, ce texte est devenu un défouloir.

Un cri.

Je voulais toucher à l'intime, à certains moments je l'ai fait, tant et si bien qu'il va me falloir l'extraire du texte.

Cet intime-là était tout juste bon à dériver plus encore vers la régression.

(Akerman 2004, 165)

Questionner la théorie

On voit donc que le rapport de Chantal Akerman à la théorie est assez ambivalent. D'une part, puisque, comme le note Béghin, « aucune position idéologique ou esthétique ne semble forclure ou hiérarchiser *a priori* le champ de ses lectures » (2024, 32), bien qu'Akerman ait côtoyé de près le groupe féminin Psychanalyse et Politique, malgré aussi la parenté à plus d'un titre entre son cinéma et les écrits fondateurs d'Hélène Cixous et de Laura Mulvey. Son refus de s'ancrer dans une théorie féministe ressort de ses entretiens, comme, par exemple, celui avec B. Ruby Rich de 1976 pour *Film Quarterly* où elle répond évasivement aux questions de son interlocutrice sur son engagement féministe. D'autre part, ni dans ses films ni dans ses récits autobiographiques elle ne fait aucune référence à des textes fondateurs du féminisme ou aux concepts qui, pourtant, sont figurés dans son œuvre. Cet éloignement de tout engagement, que Margulies met sur le compte de sa méfiance par rapport à l'idée de « parler pour les autres » ou de s'engager directement dans les débats (1996, 16),

contraste avec sa pratique filmique où quatre thématiques centrales – le travail des femmes, la différence sexuelle, le questionnement du *male gaze* et le décolonialisme – la placent malgré elle au cœur des débats féministes d'après 1960 (Béghin 2024, 35). Si pour Fournier l'histoire du féminisme se superpose à l'histoire de l'autothéorie (Fournier 2021), chez Chantal Akerman on observe ainsi une fusion non-avouée entre idées féministes et pratique artistique, avec quelques prises de positions théoriques plutôt réservées.

Un de ses premiers films est de ce point de vue symptomatique pour le refus des engagements déclaratifs malgré sa portée politique et idéologique. Ainsi, *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* (1971), est un essai filmique dans lequel une figure féminine se dénude devant un miroir et passe en revue chaque partie de son corps de manière totalement libre, sans se soucier de l'esthétique, de la morale, du sexe, de tout ce qui aurait pu assigner des catégories ou créer une appartenance. Selon Muriel Andrin, « dans cette auto-description proche de l'autopsie, [la protagoniste] cherche à se définir de façon impersonnelle, ne s'engageant qu'en tant que corps et non dans un rôle prédéfini, échappant du même coup à toute appartenance exclusive à l'ordre de l'Imaginaire ou du Symbolique » (Andrin 2004, 173). Pourtant, le titre de l'œuvre qui fait référence au mariage semble replacer le geste de la protagoniste sous l'égide des institutions sociales.

Que son œuvre et la manière dont Akerman entend inclure « le corps féminin dans un espace filmique » et saisir « l'ambiguïté des rapports féminins » (Andrin 2004, 173) puissent constituer un terreau fertile pour les théories, le démontre Laura Mulvey lorsqu'elle place un film comme *Jeanne Dielman* en position de déclencheur d'une pensée féministe (Mulvey 1975). Ou bien Deleuze qui, dans son *Cinéma 2. L'image-temps*, voit dans l'emploi que la cinéaste fait du corps des femmes la source d'un « gestus féminin qui capte l'histoire des hommes et la crise du monde » (Deleuze 1985, 255). La portée théorique et la force du cinéma akermanien ne vient pas, comme le suggère le philosophe en élargissant la focale vers les femmes cinéastes, d'un engagement marqué et militant, mais « de la manière dont elles ont innové dans ce cinéma des corps, comme si les femmes avaient à conquérir la source de leurs propres attitudes et la temporalité qui leur correspond comme gestus individuel ou commun » (Deleuze 1985, 256).

Dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », Akerman réfléchit brièvement sur la capacité des images de se rattacher à une théorie ou à une autre, de quitter l'esthétisme pur et de se charger d'un contenu politique. *Sud* lui fournit un exemple avec ses cadres centrés sur des arbres : « [...] un arbre, s'il est filmé dans le Sud des États-Unis, s'il est là un certain temps, on peut peut-être se rappeler que dans ce Sud-là, il n'y a pas si longtemps, on pendait des hommes et

des femmes » (Akerman 2004, 37). *Jeanne Dielman*, aussi, est constitué de plans qui se révèlent comme des métaphores de la condition féminine : « Tout le monde a déjà vu une femme dans la cuisine, à force de la voir on l'oublie, on oublie de la regarder. [...] Une femme de dos qui épluche des pommes de terre. Delphine, ma mère, la vôtre, vous-même » (Akerman 2004, 39).

L'ancrage théorique en négatif, propre à Chantal Akerman, se retrouve aussi dans des projets cinématographiques avortés. On apprend ainsi que *Du Moyen-Orient* aurait dû former un diptyque avec *De l'Est*, mais par rapport à celui-ci, il aurait focalisé surtout sur l'altérité absolue, le statut des femmes, la différence avec l'Occident. Le film n'aurait pas pu être réalisé sans prendre en compte le politique, la religion, les conflits et tout l'imaginaire du désert, du nomadisme, de l'exil et de l'identité. Les références théoriques auxquelles Akerman renvoie s'enchaînent dans ce synopsis d'un film fantôme qu'elle aurait voulu non-narratif, construit sur place à partir des images captées par la caméra : Jabès, Saïd, Blanchot, Sibony, Deleuze, avec le « sale petit secret » – le moteur du désir de commencer le projet. Dans un geste de sincérité, elle inclut dans le livre, à côté du texte préliminaire envoyé au producteur, deux post-scriptum dans lesquels « je » fait place à un « nous » qui renvoie aux Juifs, aux femmes, aux Belges (Akerman 2004, 148). Force est de constater que dans l'imaginaire de la cinéaste, ce film a pris l'apparence de sa propre négation, malgré la munition théorique : « Maintenant, s'il fallait faire un film sur le Moyen-Orient, ce serait un film sur l'impossibilité de le faire. En tout cas pour moi » (Akerman 2004, 148).

La *French Theory* des années 70 offre à Chantal Akerman une série d'éléments qu'elle tentera d'appliquer à son propre œuvre afin de mieux en comprendre la portée et la signification. Elle écrit en ce sens dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » que la découverte de *Kafka, pour une littérature mineure*, publié par Deleuze et Guattari en 1975 lui a procuré une révélation : « Quand j'ai lu le livre sur Kafka de Deleuze et Guattari, c'est ça qui m'a frappé. L'écriture mineure. C'est bien ça que je faisais au cinéma. Et ça commençait d'abord par de l'écriture » (Akerman 2004, 80). Ce concept qui décrit la situation particulière de Kafka, obligé d'écrire en allemand à partir d'un imaginaire juif, offre à Chantal Akerman la possibilité de comprendre, dans son propre cinéma, le poids du politique et du trauma familial lié à l'errance, à la déterritorialisation et à la déportation de sa mère, Nathalia Leibel, à Auschwitz.

Lié aussi au statut minoritaire des femmes et à celui encore moins visible des femmes cinéastes, l'idée de création mineure devient très prolifique chez Akerman depuis les années 70 jusqu'à l'aune des années 2000, selon Cyril Béghin. Plusieurs formes cinématographiques, comme l'imbrication du texte écrit dans la vidéo, sa migration vers les installations d'art contemporain, la

présence du récit comme lecture dans *News from Home* ou *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, l'usage étendu de l'oralité dans ses textes littéraires, la confusion des voix et des pronoms, rendent compte de l'usage élargi de l'écriture mineure (Béghin 2024). Il permet aussi de mettre en parole et en images l'expérience concentrationnaire de la mère, d'autant plus que celle-ci s'emmure dans le silence sur ce sujet : « Ai-je vraiment cru qu'il me fallait parler pour ma mère ? Oui. A posteriori. M'en suis-je vraiment sentie coupable ? Parfois » (Akerman 2004, 134). Cette déterritorialisation de la voix, latente ou manifeste dans la plupart de ses œuvres est vécue aussi comme une infraction identitaire : « Maintenant parfois, je pense que je la lui ai volée, sa parole » (Akerman 2004, 135).

L'idée de parole volée, face au refus de la mère de raconter son expérience des camps, se conjugue à l'invisibilité des femmes dans la société et au silence qui entoure ses souffrances et ses malaises, grâce au journal de la grand-mère, Sidonie Ehrenberg, morte à Auschwitz en 1942. Ce cahier que les femmes de la famille se transmettent de génération en génération, dans lequel la jeune Sidonie faisait des croquis et des portraits contient, en polonais, des phrases incisives sur sa condition de femme. Le carnet est le seul espace de parole et d'intimité soustrait au regard masculin et à la domination, auquel elle a accès : « J'ai pris la parole en quelque sorte, en 68 c'était le moment. Ma grand-mère, elle, la mère de ma mère, ne pouvait pas la prendre publiquement alors elle écrivait dans son carnet, son Tagesbuch qui lui venait de Vienne » (Akerman 2004, 53).

La première ligne de ce journal est une exclamation silencieuse, la révolte étouffée d'une jeune femme contrainte de confier ses pensées à un destinataire inconnu, sans savoir que celui-ci sera sa propre fille et ses nièces, à distance de presque un siècle : « *Je suis une femme ! Je ne peux donc pas dire tous mes désirs et toutes mes pensées à voix haute. Je peux juste souffrir en cachette. Alors à toi ce journal, le mien, je voudrais au moins pouvoir dire un peu de mes pensées, de mes désirs, de mes souffrances [...] !* » (Akerman 2004, 68).

Inclus dans le récit autobiographique akermanien, ce texte retrouvé est, en effet, un objet à déchiffrer, car il est écrit en polonais et c'est la mère de la cinéaste qui doit en faire la traduction. Malgré ses silences sur les camps, la mère devient voix intermédiaire et transmet la parole de la jeune Sidonie à la fille qui, à son tour, la fera circuler à l'intérieur de son livre. Au beau milieu de *Autoportrait en cinéaste* se situe aussi une photo du carnet intime, métaphore de l'héritage de l'Histoire et de la souffrance que Chantal Akerman fera siennes dans ses œuvres. Dans *Demain on déménage*, « le film le plus juif » qu'elle ait réalisé (Mandelbaum 2004, 214) par exemple, on retrouve des scènes similaires où une fille et sa mère se retrouvent autour d'un journal de camp.

Pourtant, le journal devient à son tour lieu d'inscription de la parole de la mère d'Akerman et de la parole des filles, car autant la cinéaste que sa sœur

y insèrent des messages pour leur propre maman, Natalia Akerman dans un geste de filiation féminine.

Une théorie installée : *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*

Ce circuit de la parole d'une génération à l'autre est amplifié par Chantal Akerman dans le cadre d'une installation présentée du 22 juin au 24 juillet 2004 à la Galerie Marian Goodman à Paris, intitulée *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*.

Dans un texte d'intention d'une page qui sera par la suite inclus dans le dossier de presse, Akerman décrit sa vision de cet espace où le carnet de Sidonie Ehrenberg « irrigue la première pièce et la dernière partie » (Akerman 2024, 1022). Au cœur de l'installation conçue comme un labyrinthe sombre et intime se trouve la projection d'une image du carnet intime ; il « est la nécessité » de l'œuvre, comme le note Akerman (2024, 1022). Le parcours du spectateur est soigneusement guidé : il doit passer par une première chambre où deux écrans concaves en tulle, accrochés au plafond forment une spirale sculpturale qui interpelle les œuvres de Richard Serra, comme l'observe Giuliana Bruno (2022). Sur ces supports, des fragments tirés de « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » sont projetés, dans un mouvement circulaire : le texte se déplace d'un écran à l'autre et déborde aussi du cadre, obligeant les lecteurs-spectateurs à se déplacer à l'intérieur du labyrinthe de l'installation, à changer en permanence de point de vue et de perspective, voire même de faire une expérience corporelle de la lecture (Bruno 2022). À l'étage, deux autres écrans rectangulaires de tulle reçoivent, comme en superposition, deux images différentes. Si sur le premier figure le journal, sur le deuxième roulera l'enregistrement vidéo de la conversation entre la cinéaste et sa mère autour de ce document, dont un fragment avait déjà été transcrit et inclus dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir ». Dans ce morceau de film d'une grande intensité émotionnelle, Natalia Akerman lit et traduit pour Chantal les quelques lignes écrites par sa propre mère adolescente, s'émeut sur son propre destin à elle de femme de la « génération sacrifiée » vivant toujours dans l'ombre de son mari, et finit par le récit douloureux du convoi vers les camps et de la libération, sans rien dévoiler des horreurs vécues. Les deux images se superposent grâce à la transparence de la tulle et semblent fusionner aussi dans l'espace du dialogue entre les deux femmes.

De point de vue formel, on constate que la forme de cette installation reprend en miroir le livre d'Akerman qui condensait à son tour, en toute transparence, grâce à l'emploi de l'italique pour les morceaux prélevés aux

textes antérieurs et au riche corpus iconographique, les étapes de la création filmique et écrite de la réalisatrice. Le titre aussi, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, fait jour sur cette forme de circulation du récit entre texte et espace d'art contemporain puisque, d'une part il renvoie directement au récit autobiographique antérieur et, d'autre part, il pourra être compris comme une traversée, au sens propre du terme, du texte antérieur, du déplacement presque corporel dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir. ». Cela n'est pas sans rappeler *Rings of Lispector (Agua Viva)* de Roni Horn, une installation réalisée en 2004 qui oblige le spectateur à déambuler circulairement dans la galerie afin de pouvoir lire un texte imprimé à même le sol. Cette œuvre permet à Lauren Fournier d'exemplifier son approche de l'autothéorie comme « travail qui se situe dans les espaces liminaires entre l'art contemporain, l'écriture et la critique »⁴ (Fournier 2021).

Cette notation de Lauren Fournier prend une valeur particulière chez Akerman puisque, par rapport à ses installations antérieures, notamment *Selfportrait/Autobiography: A Work In Progress* (1998) et *From The Other Side* (2002) construites sur le même principe de l'accumulation des écrans et de la fragmentation du matériau visuel, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* privilégie la recherche d'une certaine fragilité de l'image et de la parole, la perméabilité entre les deux, la mise en scène du lieu sécurisant, intime, où ce qui se donne à voir devient indiscernable de ce qui est écrit et où le passé et le présent peuvent coexister, comme l'observe Mathias Lavin (2007, 83). En même temps, chez elle, la pulsion autothéorique ne « se situe » pas « dans » un espace intermédiaire ou de confluence entre les arts, comme l'indique Fournier, mais circule librement d'un art à l'autre, d'une œuvre à l'autre, de la fille à la mère, à la grand-mère, puis de retour à la fille, de la cinéaste vers ses personnages et des personnages vers les spectateurs et les lecteurs, dans un « agencement collectif d'énonciation » (Deleuze & Guattari 1975, 33) propre à la littérature mineure, au risque même de tout faire s'effondrer ou d'exploser⁵.

⁴ « A great deal of autotheoretical works exists in the liminal spaces between contemporary art, writing, and criticism. » (Fournier 2021)

⁵ À partir d'une remarque de *Paris capitale du XIX^e siècle* de Walter Benjamin quant à l'image du passé qui « allume la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été » (Akerman 2004, 44) la cinéaste se livre dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » à une réflexion sur la manière dont le passé influence son propre rapport au présent. Sur la même page du volume, l'écran blanc du MOMA de New York, sur lequel avait été projeté *Jeanne Dielman* en 1976, est légendé comme « la mèche de l'explosif ». *Autoportrait en cinéaste* contient ainsi plusieurs allusions à des « explosions », des périodes de créativité intense qui sont le moteur de son œuvre. Barbara McBane retrouve une série de figures de l'« explosion » dans les films d'Akerman – jouissance, bruitages sur la bande-son, etc. – qu'elle lit comme des formes d'internalisation de la violence subie par la mère de la cinéaste pendant l'Holocauste (McBane 2016, 39-47).

En fin de compte, si la théorie n'est pas présente de manière directe dans cette installation, elle s'y retrouve en latence par la mise en scène d'une lignée et d'un univers exclusivement féminins. Tout se joue dans ce face à face entre la mère et la fille autour du non-dit du trauma de la déportation et des camps, et dans l'emploi des divers supports de projection et des matières dans lesquelles s'incorpore le récit – le tulle diaphane, le son, l'espace même de la galerie. C'est pourquoi Giuliana Bruno y décèle une des thématisations les plus évidentes de la théorie des « souvenirs-écran » de Freud, des fragments du passé qui resurgissent dans la mémoire des sujets et qui, malgré une apparente insignifiance, cachent des liens profonds entre l'inconscient et le pulsionnel. Alors, *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* devient une forme artistique paradoxale, une machine à révéler conjointement l'inconscient de l'artiste et l'inconscient de son œuvre même, par l'entremise de toutes les circulations et les échos qu'elle autorise.

Cyril Béghin conclut ainsi, toujours à la lumière de la théorie freudienne, que cette installation étrange à plus d'un titre marque chez Akerman une prise de conscience sur la place définitoire que l'écriture occupe chez elle :

Il y a là comme une réminiscence du *Wunderblock* freudien, et l'imagination d'un écrit latent présent dans l'atmosphère : la grande spirale de tulle est un filet, une nasse qui capture et inscrit provisoirement des paroles nées de celles émises dans l'autre salle. Est-ce le livre idéal ? Un long chemin a été parcouru depuis les feuilles punaisées au sol de *Je tu il elle*. Le texte s'est dressé, il drape l'espace même, on marche au milieu de lui. Rien ne le fixe, rien ne l'assure. Il a dans l'installation la même existence de lumière que l'image de cinéma parce qu'il en est le chiffre, l'étoffe secrète [...] » (Béghin 2024, 50)

D'une certaine manière, le passage de l'écriture à l'installation et la manière typiquement akermanienne d'interroger ses œuvres antérieures en les repositionnant dans un nouveau contexte de réception, par le changement de support et de média – la pratique intermédiaire du « ressassement » sur laquelle la cinéaste affirme appuyer son œuvre le prouve – est une autre manière de performer l'autothéorie en la rendant le plus souvent indiscernable d'une création consacrée au questionnement de soi.

Conclusion

Cette forme d'autothéorie, telle qu'elle est pratiquée dans « Le frigidaire est vide. On peut le remplir » et *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide* émane d'une expérience située, doublement ancrée dans la création

cinématographique, scripturale et artistique de Chantal Akerman et dans l'univers familial de la cinéaste, surtout dans son rapport avec sa mère, marqué par le trauma de la Shoah.

Si selon Savard-Corbeil, « l'expérience esthétique fait partie de ce vécu qui conditionne le regard, qui accumule les connaissances pour mieux les mettre en relation de manière à la fois individuelle et intime » afin de se constituer « en élément déclencheur de l'autothéorie » (2023, 9), chez Akerman nous avons constaté que la circulation des œuvres dans des contextes esthétiques et de réception différents peut être le symptôme d'une pulsion autothéorique. Celle-ci est alimentée par des concepts comme « la déterritorialisation », « la littérature mineure » ou « le souvenir-écran » qui sont à la fois des clés d'interprétation de sa création et des éléments rendus presque palpables, concrets, qui se déplacent incessamment entre littérature, cinéma et art contemporain.

OUVRAGES CITÉS

- Akerman, Chantal. 2004. « Le frigidaire est vide, on peut le remplir. » In Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, 7-171. Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- Akerman, Chantal. 2024. *Œuvre écrite et parlée*. Édité par Cyril Béghin. Vol. 3. Paris : L'Arachnéen.
- Andrin, Muriel. 2004. « L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée. » In Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, 171. Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil.
- Béghin, Cyril. 2024. « Passages de la parole. » In Chantal Akerman, *Œuvre écrite et parlée*, édité par Cyril Béghin, 3-51. Paris : L'Arachnéen.
- Blanckeman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Ville-Neuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Bruno, Giuliana. 2022. « Un milieu de projections : les pérégrinations de Chantal Akerman à travers le cinéma et les installations. » *Décadrages* 46-47 : 151-175.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Éditions du Minuit.
- Dubois, Philippe. 2004. « La question du figural. » In *Cinéma, art(s) plastique(s)*, édité par Pierre Taminiaux et Claude Murcia, 51-76. Paris : L'Harmattan.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press. eBook
- Frodon, Jean-Michel. 2004. « Saute ma ville. » In Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, 172. Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press.

- Lacan, Jacques. 1975. *Séminaire XX*. (1972-1973). Paris : Éditions du Seuil.
- Lavin, Mathias. 2007. « Écrire à côté de ses lacets. Chantal Akerman ». *Vertigo*, no. 30 : 80-87.
- Lavin, Mathias. 2007. « Entretien avec Chantal Akerman. » *Vertigo*, no. 30 : 85-87.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Lévesque-Jalbert, Émile. 2020. « "This Is Not an Autofiction": Autoteoría, French Feminism, and Living in Theory. » *Arizona Quarterly* 76, no. 1 « Autotheory Theory », édité par Robyn Wiegman, 65-84.
- Mamula, Tijana. 2008. « Matricide, Indexicality and Abstraction in Chantal Akerman's *News from Home* and *Là-Bas*. » *Studies in French Cinema* 8, no. 3 : 265-75. doi:10.1386/sfc.8.3.265_1.
- Mandelbaum, Jacques. 2004. « Demain on déménage. » In Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, 214. Paris : Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou.
- Margulies, Ivone. 1996. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham (NC) : Duke University Press.
- Margulies, Ivone. 2022. « "Et c'est tellement fatigant". L'économie du ressassement chez Chantal Akerman. » *Décadrages* 46-47 : 83-103.
- McBane, Barbara. 2016. « Walking, Talking, Singing, Exploding and Silence: Chantal Akerman's Soundtracks. » *Film Quarterly* 70, no. 1 (automne) : <https://filmquarterly.org/2016/09/16/walking-talking-singing-exploding/>.
- Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » *Screen* 16, no. 3 (automne) : 6-18.
- Pollock, G. 2010. « The Long Journey: Maternal Trauma, Tears and Kisses in a Work by Chantal Akerman. » *Studies in the Maternal* 2, no. 1 : 1-32. doi: <https://doi.org/10.16995/sim.82>.
- Savard-Corbeil, Mathilde. 2023. « L'autothéorie comme forme d'engagement de la littérature contemporaine. » *Revue critique de fixxion française contemporaine* 27. <http://journals.openedition.org/fixxion/13271>.
- Schmid, Marion. 2016. « Self-Portrait As Visual Artist : Chantal Akerman's *Ma mère rit*. » *Modern Language Notes*, no. 4 : 1130-1147.
- Zwartjes, Ariane. 2019. « Under the Skin: An Exploration of Autotheory. » *Assay : A Journal of Nonfiction Studies*, no. 6.1. <https://www.assayjournal.com/arianezwartjes8203-under-the-skin-an-exploration-of-autotheory-61.html>.