

Chantal Akerman
Hors des sentiers battus du cinéma

André Roy

Numéro 175, décembre 2015, janvier 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79908ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, A. (2015). Chantal Akerman : hors des sentiers battus du cinéma. *24 images*, (175), 8–9.

CHANTAL AKERMAN

Hors des sentiers battus du cinéma

par André Roy

*No Home Movie* (2015)

J e n'aurais jamais pu imaginer quand j'ai vu *No Home Movie*, au Festival du film de Toronto, que je voyais l'ultime œuvre de Chantal Akerman (elle n'avait que 65 ans), cinéaste de Bruxelles, lieu de sa naissance, de ses films – même quand elle filmait ailleurs, aux États-Unis, dans les pays de l'Est ou en France. C'était son biotope permanent, l'endroit où elle pouvait revenir après les voyages, nomade pour redevenir sédentaire, attachée à jamais à la capitale belge. Vrai, on ne peut rien prévoir, mais, me souvenant de l'effet du film sur moi, les veines qui battaient à ma tempe, une sorte d'emportement émotionnel me saisissait qui venait certainement de l'impression très prégnante que la projection déposait en moi : que la mort était bien là, dans ce film, qu'elle habitait cet appartement. Certes, la cinéaste filme sa mère, chez elle, dans son appartement de Bruxelles où elle-même réside, elle la sait malade, et effectivement, on apprendra sa mort. Le silence, les murmures, les confidences, les meubles comme éternellement posés là, le sentiment d'enfermement et d'immobilité qui se dégage des pièces, les images du désert qui viennent ponctuer comme en écho l'annonce du vide que laissera la disparition de la mère : tout cela nous donne la sensation d'entrer dans une chambre funéraire. Impression douloureuse. Une mélancolie inexpugnable sature l'air de l'appartement où la caméra de Chantal Akerman se faufile, partout, dans la cuisine, la salle à manger, le salon, la chambre à coucher, espaces déjà sans vie. On sent également dans la voix rauque de la fumeuse qu'était la cinéaste, sa toux constante, ses mains tremblantes qui tiennent la caméra vidéo, que quelque chose prend place dans ce lieu qui apparaît comme le vestige d'une chose virtuellement ancienne, c'est-à-dire le cinéma comme empreinte, trace, mémoire.

Oui, ce lieu bruxellois, on le connaît bien, c'est celui que les films nous avaient fait visiter. *No Home Movie* est à la fois un condensé des œuvres de Chantal Akerman et un précipité (dans le sens chimique) de son art. C'est la cuisine de *Saute ma ville* (1968), un court métrage qui est le premier film de l'auteure; c'est *La chambre* (1972), qui, se dit-on, est celle du dernier plan de *Je, tu, il, elle* (1974); c'est surtout l'appartement de *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), œuvre radicale réalisée à l'âge de 25 ans et qui est devenue une référence pour de nombreux cinéastes et cinéphiles. Mais c'est surtout une analyse que *No Home Movie* appelle : une méditation sur le vide existentiel, la solitude, la tristesse, l'amour. Malgré ses nombreux voyages, Chantal Akerman revient toujours vers cette place où sa mère, juive, a pu être sauvée de la mort nazie. Même si, jusqu'à tout récemment, elle ne lui a jamais parlé de cette histoire traumatisante, celle-ci s'est ancrée dans la mémoire inconsciente de la fille. D'une certaine manière, *No Home Movie* est une façon de régler une fois pour toutes avant de mourir ce traumatisme jamais dit qui a inexorablement habité Chantal Akerman, sa chair, son sang, son œuvre. Un traumatisme que tous ses films ont essayé d'approcher. Le passé est ainsi toujours présent, mais vivre calmement sa vie, nous disent les films, semble impossible. Toute l'œuvre akermanienne est la métaphore de cette perturbation originelle. Choc émotionnel indélébile qui la marque souterrainement.

On ne peut que le confirmer dans *Saute ma ville* en établissant un lien avec cette chose que l'on n'a pas vécue, l'expérience des camps : la jeune fille utilise le gaz pour tout faire exploser – même si la cinéaste a affirmé que c'était une référence directe à *Pierrot le*

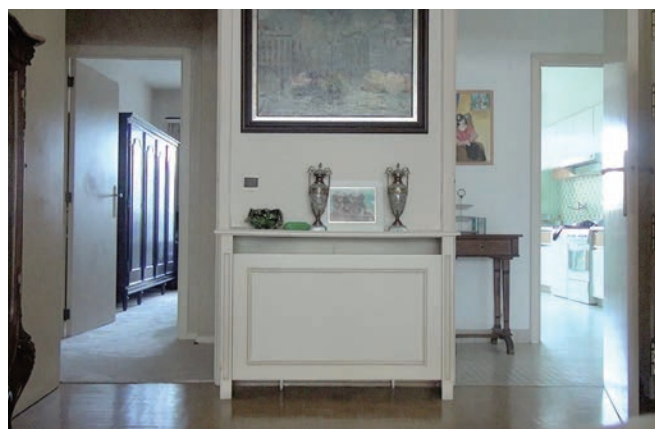
Fou de Jean-Luc Godard. L'inconscient travaille... Lien direct ou indirect que de nombreux films tissent, que ce soit dans les fictions comme *Jeanne Dielman...*, *Les rendez-vous d'Anna* (1978) ou *Histoires d'Amérique* (1988), ou dans les documentaires comme *News from Home* (1976) où la fille lit les lettres inquiètes de sa mère pendant qu'elle demeure à New York, *D'Est* (1993) et ses sombres travellings dans les territoires ruinés de l'Europe de l'Est ou *Là-bas* (2006) avec ses plans fixes imprégnés d'amertume tournés à Tel-Aviv à partir d'un appartement. Tout suggère une violence rentrée, une douleur qui s'agite dans le calme des longs plans, un secret qui veut se dire, un aveu qui tente de surgir au bord de l'image. Un non-dit taraude l'œuvre de la réalisatrice, que les dialogues souvent prononcés à voix basse, doucement, discrets pour ne pas dire presque avars, amplifient. On ne se surprend pas que ce soit alors le fait de femmes – Jeanne à Bruxelles ou Anna en Allemagne, elles sont les premières à tout comprendre. Nous ne sommes pas loin de la névrose, si présente dans les derniers opus que sont *La captive* (2000) et *La folie Almayer* (2012). Le cinéma se fait ici intégralement obsession. Les films s'avèrent troublants. Bref, le passé, les camps, la survivance, l'errance, le déracinement, la solitude, la perte de son identité, en un mot : le néant. Voilà la donnée générale de la présence sur terre des personnages akermaniens.

Sous l'humour, la tristesse; sous la fantaisie, l'affliction. Oui, car ce cinéma, qui dit plus souvent qu'autrement la dureté du monde, sa non-réconciliation avec lui, est terrible et souvent très drôle. Dans l'affrontement avec le monde, dans la déshérence, l'ennui et l'abandon, rien n'est pourtant ici lourd, pesant. Il y a du tragique certes, mais la folie rôde, explose parfois. Un côté joyeux allège souvent l'ensemble, que ce soit par des chansons (et pas seulement dans *Golden Eighties*), des comptines (*Je, tu, il, elle*) des jeux de mots et le quiproquo (dans, entre autres, *J'ai faim, j'ai soif* en 1984 et *Demain, on déménage* en 2004), – un peu à la manière de Godard, mais sans la provocation qu'on lui connaît. On est souvent dans le mariage entre le farfelu et la poésie comme dans *L'homme à la valise* (1983). On est dans la politesse du désespoir. Mais cette effervescence langagière et cette violence formelle si légère très encadrées (plans minutieux, souvent hiératiques, qui encoffrent pour ainsi dire le récit) n'amènent aucun *happy end*, pas plus dans les comédies que dans les drames. Le personnage principal des *Rendez-vous d'Anna*, une cinéaste autonome et responsable est soumise à une errance sans fin. Tout est utopie, comme la relation amoureuse dans *Nuit et jour* (1991). Il y a un ton kafkaïen, sinon un propos, dans la manière de raconter une histoire, qui a peut-être affaire avec la tradition juive d'inventer des récits de fuites, de destins dégradés, de menaces de dérèglement (Chantal Akerman n'avait-elle pas l'intention d'adapter une œuvre d'Isaac Bashevis Singer?). Une volonté, peut-être, d'échapper à la Loi, comme ces êtres face au vide, asservis par la répétition du même.

Rien n'est souligné ni expliqué dans ce cinéma grâce, entre autres, à l'art du silence dans les dialogues, au mutisme parfois absolu des personnages (pensons à Jeanne Dielman). Dans ce cinéma ascétique, qui ne dédaigne pas le burlesque et qui refuse le naturalisme, tout est contrôlé par la déconstruction des stéréotypes,

dans une expérimentation qui ne dit pas son nom, un travail formel qui laisse toute la liberté aux spectateurs et qui ouvre ainsi la porte à beaucoup d'interprétations. Ce cinéma est prêt à toutes les aventures esthétiques, à l'hyperréalisme (*Jeanne Dielman...*) comme à l'onirisme (*Golden Eighties*), sans jamais se départir d'un réalisme qui permet, par la frontalité des plans et leur étirement temporel, de saisir physiquement les êtres (car c'est aussi un cinéma du désir très charnel). L'espace et le temps en forment le grand paradigme formel. La mise en scène, qui puise dans le théâtre sa frontalité et son expression ritualisée, et la dilatation rigoureuse des plans qui enferment les personnages, participent entièrement du propos akermanien : les êtres sont enchaînés, captifs par le fait même d'être nés. Leurs lieux peuvent les protéger, comme l'appartement de Jeanne Dielman, ou les jeter dans le désarroi, comme Anna la cinéaste, mais rien n'y fait : ils sont soumis à la Loi, le dedans comme le dehors sont pareillement étouffants et les rendent obsessifs. L'angoisse et l'aliénation les traversent sans cesse et, pourtant, ils sont disponibles, ouverts aux autres. L'altérité est un des ferments de l'œuvre d'Akerman ; peut-être parce qu'elle est femme ; d'autres diront parce qu'elle est juive (c'est sur le tard qu'elle a accepté cette identité).

Reste que son cinéma peint d'inoubliables portraits de femme. Les plus fortes sont certainement Jeanne interprétée par Delphine Seyrig et Anna jouée par Aurore Clément qu'on retrouve aussi dans *Toute une nuit* (1982). Un cinéma qui n'est pas du tout féministe, Akerman a toujours refusé – avec raison – cette étiquette; rien d'idéologique chez elle, même si ses documentaires pouvaient la porter vers le politique (comme *Sud* ou *Là-bas*). Son travail, surtout dans la fiction, est celui de la connaissance du désir et du corps, et de la monstration du danger de se perdre ou de mourir qui guette désirs et corps. Son érotisme est fugace, presque accidentel, comme le prouvent *La captive*, *La folie Almayer* et le documentaire sur la chorégraphe Pina Bausch, *Un jour Pina m'a demandé* (1983). Ce n'est pas un cinéma de libération car trop tourmenté, ressassant les foudroiements et les pertes. C'est un cinéma libre certes, mais plus que cela : il est celui de la palpitation formelle, de la virtuosité déraisonnable, de la sidération séditeuse. On peut dire de Chantal Akerman ce que disait Franz Kafka des écrivains : elle est hors des sentiers des meurtriers. 24



No Home Movie