

Le soleil septentrion

Jacqueline Aubenas

Volume 8, Number 1-2, Fall 1997

Cinéma et mélancolie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024742ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024742ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Aubenas, J. (1997). Le soleil septentrion. *Cinémas*, 8(1-2), 47–65.
<https://doi.org/10.7202/024742ar>

Article abstract

Can the concept of melancholy be seen as one of the most profound characteristics of Belgian cinema, given that its simple mention draws together the major names of filmmakers from several generations? This concept does not, after all, permit us to divide the country's cinema into different currents or schools. Those whom it groups together remain obstinately individual. However melancholy has become one of the revealing themes of a Belgian identity defined by discomfort, questioning and incertitude.

Le soleil septentrion

Jacqueline Aubenas

RÉSUMÉ

Le concept de mélancolie serait-il un des traits profonds du cinéma de Belgique, puisque sa simple évocation peut rassembler les noms majeurs de quelques générations de réalisateurs ? Ce concept ne permet pourtant pas de diviser le cinéma de ce pays en différents courants ou écoles. Ceux qu'il réunit restent obstinément *singuliers*. La mélancolie devient cependant un des thèmes révélateurs d'une identité belge définie par l'inconfort, l'interrogation et l'incertitude.

ABSTRACT

Can the concept of melancholy be seen as one of the most profound characteristics of Belgian cinema, given that its simple mention draws together the major names of filmmakers from several generations ? This concept does not, after all, permit us to divide the country's cinema into different currents or schools. Those whom it groups together remain obstinately individual. However melancholy has become one of the revealing themes of a Belgian identity defined by discomfort, questioning and incertitude.

Le soleil noir de la mélancolie.

Gérard de Nerval,
« El Desdichado »

Peut-être y a t-il une certaine inconvenance ou plutôt une non-pertinence à poser d'abord une interrogation, à faire part

d'une surprise de perception : quel rapport de sens éclairant pourrait-on établir entre le cinéma de Belgique et la mélancolie ? Entre une cinématographie éclatée portée par des personnalités singulières et fortes non réductibles à un dénominateur commun, qui permettrait de les définir comme une école cohérente, un groupe lié par une idéologie ou une sensibilité partagées, et un mot rhizome qui, à partir de sa racine grecque, a lui aussi proliféré d'une acception médicale à une signification psychanalytique, d'un sens commun à une magnification littéraire ? C'est peut-être en explorant ces deux éclatements qu'il sera possible d'établir une convergence qui ne soit pas un simple sophisme.

L'humeur noire ou « Pauvre Belgique »¹

La Belgique est une nation souffrante parce que mal venue au monde dès son indépendance en 1830. Sans filer longuement la métaphore obstétricale, on peut dire que par sa naissance même elle a tué le père, le royaume des Pays-Bas, et s'est trouvée nantie de deux mères, la terre flamande et la terre wallonne, chacune parlant sa langue partagée par ailleurs avec un autre pays, l'une la Hollande et l'autre la France. L'unitarisme symbolisé par une monarchie, après avoir tenu un bon siècle, s'est effrité dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale pour arriver à une partition en deux communautés et quatre régions. Ce glacis fédéral commun, devenant de plus en plus fragile, est actuellement donné comme trop faible pour franchir le seuil du XXI^e siècle.

Dans ce contexte de séparatisme, le pays ne s'est retrouvé rassemblé que dans des situations d'affliction, c'est-à-dire de mélancolie, pour pleurer la mort du roi Baudouin, puis celle de petites filles assassinées. C'est avec des funérailles et une marche blanche, dans une douleur et une révolte communes que le deuil, fédérateur d'une émotion, le temps d'un immense cortège, a fait oublier les antagonismes. La Belgique, qui n'existe plus que dans les larmes, serait-elle désormais un pays ontologiquement mélancolique ?

Une perte en entraînant une autre, il n'y a plus en Belgique de ministère de la Culture et les mots sont sans innocence, « La » culture est liée aux affaires sociales. Les artistes seraient-ils des asociaux, des citoyens qui posent un problème à la société, c'est-

à-dire, comme le signale le dictionnaire au mot mélancolie, dans un « état d'abattement plus ou moins durable » ?

L'antémélancolie ou les affres d'une thématique

Chaque cinématographie à l'origine des choses se débrouille comme elle peut et, au début des images, le cinéma belge n'avait rien de mélancolique. Bien au contraire, il y avait des personnalités pleines de suc et de jus, plus liées à la *vis comica*, à la franche rigolade, à la bonne tranche de rire ou à l'inverse au pamphlet, à la révolte, au regard caustique ou encore à la désorganisation du monde et des images générée par le surréalisme ou l'expérimental. Alfred Machin, Gaston Schoukens, Henri Storck, Charles Dekeukeleire sont des pionniers inventifs et roboratifs loin de la « tristesse profonde », d'un « état de langueur ». Et l'exploration du réel portée par les documentaristes, qu'elle soit lyrique ou caustique, amène par sa définition même un rapport à l'autre qui exclut l'enfermement égotiste, le repliement sur soi, la complaisance désenchantée. Cette observation-là, qui induit le regard extérieur, est plus liée à l'action qu'à la rêverie, à une prise de position qu'à une introspection.

Peut-on dès lors entrevoir une première piste d'approche qui supposerait que la mélancolie filmique implique que le cinéaste se tienne tapi au centre de ses fictions d'une manière déguisée ou explicite, c'est-à-dire qu'il se dise profondément lui-même. Le « Je » deviendrait ainsi la charnière fondamentale, le *sine qua non*. Mais là encore, les choses se complexifient. Toute autobiographie n'est pas forcément liée à une « bile noire » et bien des journaux filmés, des *home movies*, des carnets de voyage ou des autoportraits sont d'un registre bien différent. Ils explorent un quotidien, une intériorité ou une expérience qui se réfèrent à tout le champ du spectre psychologique, relationnel et réactionnel, et il en est de fort joyeux. D'autre part, la mise à nu du réalisateur, son dévoilement peuvent être pris en charge par des personnages fictionnels et assumés par des histoires, des récits qui semblent bien éloignés de lui. Le « Je » s'offre des doubles, met des masques, se dissimule et, comme la seiche jette son encre, il interpose des écrans.

La deuxième ouverture serait-elle offerte par la mémoire ? Il est sûr que le mot mémoire et son corollaire presque obligatoire,

« le devoir de mémoire », ont été galvaudés, asséchés par l'usage constant que l'on en fait, et cette banalisation les a affaiblis, agace même. Quand parle-t-on de mémoire (il ne faut pas confondre mémoire et souvenir, qui lui est un mot plutôt employé pour faire resurgir un événement associé au bonheur) : devant les monuments aux morts, pour saluer les massacrés des holocaustes, les disparus des horreurs de la guerre, les victimes des dictatures. Hitler, Pol Pot, les génocidaires rwandais, tous les sinistres pères Ubu de notre siècle amènent un « jamais plus », une lutte contre l'oubli, une réactivation collective et individuelle de la mémoire, du Ça historique. Devant un tel paysage d'extermination et de désolation profonde, comment ne pas être mélancolique ? Or cet effroi et cette épouvante sont inscrits dans la chair même de cinéastes de ce pays : Boris Lehman, Chantal Akerman, Samy Szlingerbaum...

La troisième voix rejoindrait la crise identitaire qui s'est fortement exprimée dans les années quatre-vingt sous le concept de belgitude, terme d'autodépréciation qui a interrogé les intellectuels, les écrivains surtout. Dans un numéro de la *Revue de l'Université de Bruxelles* intitulé « La Belgique malgré tout » (le titre est révélateur), ils se sont penchés sur leur malaise et leur mal-être, la difficile appartenance à un pays qui a de la peine à s'aimer lui-même, revendiquant ce « nulle part » comme une « [...] possibilité d'espace, d'entre-deux, une situation mouvante de carrefour, de traversée et d'errance [...] une chance de bâtardise », comme l'écrit Jacques Sojcher (p. III-IX), maître d'œuvre de cette réflexion à la fois positive et en creux. Ce désenchantement, mâtiné d'un « j'existe, j'existe », assertion implicite relevant de la méthode Couet, a généré, dans un tout autre registre, des cinéastes « orphelins » de certitudes.

Une question enfin qui interroge la forme et non plus le fond. La mélancolie impliquerait-elle une connivence avec une certaine utilisation du langage cinématographique ? Peut-on admettre sans arbitraire démonstratif que certains plans dans leur échelle et leur durée, « les images-temps » ou « les images-mouvements » seraient les supports complices du sentiment de perte, de manque, d'abandon ?

Le dérangement de la perception

Face à un courant documentaire fort et une certaine latence de la création, le réveil de la fiction dans les années soixante et soixante-dix allait être porté par un mouvement, le réalisme magique (Weisgerber, 1987), et le cinéaste André Delvaux qui adaptera deux œuvres du romancier Johan Daisne, maître à penser dans les Flandres de cette école : *L'Homme au crâne rasé* (1965) et *Un soir, un train* (1965). Né en Allemagne dans les années vingt (il aura des résonances et des résurgences importantes en Amérique latine et en Italie), le réalisme magique sous certains de ses aspects reprend des thèmes du romantisme et y joute le surréalisme et le fantastique. Du premier, il reprend une perception subjective du monde, un héros douloureux et désarmé ; du second, la valorisation du rêve ; et du dernier, le détraquement de la réalité. Rêve et réalité ne sont plus des termes antagonistes, mais perçus par la conscience troublée ou voyante d'un personnage en déséquilibre — névrose, psychose ? — comme les deux composantes indissociables, les deux faces d'un réel à l'objectivité insaisissable et à la vérité savonneuse. Il y a un glissement progressif vers une interprétation des événements, interprétation qui n'est jamais donnée comme un acte de délire mais un possible tout aussi tangible qu'une vision rationaliste.

Govert Miereveld, le personnage de *L'Homme au crâne rasé*, avocat profondément amoureux d'une de ses élèves, Fran, amour jamais avoué ni accompli, va progressivement s'enfoncer dans un labyrinthe de perte et de manque jusqu'au jour où, convié à assister à une autopsie, il tuera (peut-être) Fran miraculeusement retrouvée dans un hôtel, accomplissant ainsi sa lente et souterraine œuvre d'anéantissement.

Mathias Vreeman, dans *Un soir, un train*, va aussi poursuivre un travail de deuil. Il prend conscience de la très grande vieillesse de sa mère, il est le témoin des premiers séismes séparatistes flamands annonciateurs d'une partition qui sonnera le glas d'une Belgique unitaire, et enfin il va vivre la mort de sa compagne Anne.

Cette exploration de la perte, que ce soit celle de la mort ou de la non-rencontre ou du rêve éveillé, va se poursuivre dans *Le*

Rendez-vous à Bray (1971), *Belle* (1973), *Benvenuta* (1983) avec une grande cohérence et permanence dans les thèmes quel que soit l'auteur à la base de l'adaptation, et ils seront pourtant très différents puisqu'il s'agit de Julien Gracq, Suzanne Lilar et Marguerite Yourcenar.

Avec une obstination de créateur (tout créateur a un lieu de fixation et d'inspiration toujours exploré et sans cesse renouvelé, et comme un cheval de noria, il tourne inlassablement autour du même puits dont l'eau n'a jamais la même saveur), André Delvaux va arpenter ce territoire mélancolique où la « rêverie » devient une composante du réel vécu par le personnage, ou le « désenchantement et l'assombrissement de l'humeur » va rejoindre les thèmes romantiques de la solitude, de la perception angoissée d'un monde hostile ou opaque, des pulsions de meurtre, de la finitude des amours et de la mort qui n'est pas crainte en tant que telle, mais qui amène pour les survivants un accomplissement taraudant. Il ne s'agit pas de l'angoisse de la disparition pour soi ou pour les autres, mais de la frustration, du manque, le ou la disparue amenant avec lui une pièce fondamentale du puzzle laissant à jamais une image inachevée, indéchiffrable.

Cette complicité avec le réalisme magique initiateur de héros mélancoliques a été ouverte par André Delvaux. Il semble qu'elle se soit fermée avec lui. Elle a eu, entre autres mérites, celui d'ancrer l'imaginaire « belge » dans des sources germano-flamandes, dans un irrationnel nordique où la version cartésienne du monde s'efface devant des visions subjectives.

Mais le plus important dans cette exploration de l'imaginaire est qu'elle a su trouver dans le langage cinématographique des équivalences de basculement comme l'explique le réalisateur :

[...] éviter l'arsenal expressionniste au profit d'un réalisme minutieux mais intériorisé, dont la dimension magique ne procéderait que par touches minuscules, chacune en soi ne pouvant être perceptible qu'à l'œil exercé ou à l'oreille attentive ; restituer objectivement l'expérience de Miereveld en nous montrant Miereveld en même temps, feignant de rester à côté de lui et de regarder le monde avec lui comme nous y avons depuis longtemps habitués au cinéma la technique du person-

nage conducteur, lointain équivalent de la première personne du singulier en littérature romanesque, à condition d'en respecter scrupuleusement la loi, en excluant ce que le personnage ne pourrait voir ou entendre lui-même ; et ainsi par la conquête d'une dimension du réalisme légèrement décalée nous faire insensiblement perdre pied [...].

Le trouble identitaire : l'entre-deux

Ce terme-méduse qu'est la mélancolie, qui s'en va dans tous les sens et est insaisissable, transparent et urticant puisqu'on peut l'aborder par le langage usuel, littéraire ou psychanalytique, amène au moins dans une de ses définitions, non pas l'être avec l'« ombre de l'objet », mais l'être entre deux, dans une fracture mutilante et la souffrance d'un choix qui suppose un abandon.

La mélancolie pourrait naître, dans l'œuvre de Jean-Jacques Andrien, de l'impossibilité d'avoir un lieu identitaire. Et en cela, il serait le cinéaste métaphore de la Belgique. Sa carte d'identité est néerlandaise, Verviers où son père était peintre est son lieu d'identité. Son domicile est Bruxelles. Et son rêve est ailleurs, la Tunisie, l'Australie, le Maroc. Et pourtant, il est et il se veut profondément wallon. Un homme écartelé entre plusieurs espaces, le Nord et le Sud, l'espace politique et l'espace personnel, l'espace professionnel et l'espace amoureux, l'ici et l'ailleurs.

C'est la mort qui met la fiction en marche dans les films de Jean-Jacques Andrien, celle d'un mystérieux ami dans *Le fils d'Amr est mort* (1975), celle du père dans *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven* (1981), l'agonie d'une entreprise familiale dans *Australia* (1989). Le travail que devra faire le personnage n'est pas uniquement celui du deuil de l'Autre, mais celui de la gestion d'une mémoire / héritage qui impose un lieu, territoire dont le personnage n'aura pas la clé (*Le fils d'Amr est mort*), champ d'enfermement excluant la vie ailleurs (*Le Grand Paysage d'Alexis Droeven*), lutte entre l'ancien continent ou le nouveau (*Australia*).

Tous les personnages sont des exilés de l'intérieur ou de l'extérieur et le bonheur reste extra-diégétique. Ce combat des personnages pour maîtriser leur histoire, alors que leur espace de liberté et de libre arbitre est fortement balisé par la culpabilité, va amener un traitement qui fait style. Le paysage devient un

paramètre déterminant et agissant. Il est non seulement un décor, le lieu où se situe l'action, mais le moteur du récit. Il impose sa force et sa loi et mange les personnages qui ont du mal à devenir des sujets agissants. Il remplit l'image, déploie largement ses formes et ses couleurs, qu'elles soient verdoyantes ou désertiques. Le jeune voleur du *Le fils d'Amr est mort* erre dans des plans qui existent sans lui, qui ont une vie propre et dont parfois il est exclu, ramené dans un hors-champ spectatorial, définitivement étranger à l'histoire. Le fils d'Alexis Droeven traverse le paysage derrière la vitre d'une voiture, d'un train, le contemple isolé par une fenêtre, à la fois présent / absent, homme dans une cage de verre. Cette retenue des héros si peu héros va en faire des mutiques, des taiseux. Leur intériorité douloureuse n'a besoin que de phrases brèves. Le non-dit ou le très peu dit est le seul moyen de communication qu'il peuvent pratiquer, puisqu'il y aurait tant à dire. Devant l'immensité du trop, ils choisissent le presque rien.

Cette retenue du récit, ce quasi-autisme des personnages tout à leur interminable besogne de deuil, pris par une inguérissable absence, va de pair avec les méthodes de travail du cinéaste qui prépare ses films en sociologue, en anthropologue se documentant longuement sur l'évolution de la condition paysanne, la fin des industries textiles, les mœurs et coutumes des aborigènes pour ne garder de cet impressionnant et réel savoir qu'un ancrage dans une réalité mangée par la fiction.

« Je » est / et le monde

Si l'on met comme préalables l'intrusion du cinéaste comme sujet réel ou déguisé et la présence forte de la mémoire, Boris Lehman est le parangon du cinéaste que la mélancolie devrait toucher. L'acte de filmer est pour lui une fonction vitale aussi essentielle que celle de respirer ou de voir. Filmer avec une caméra, mais aussi simplement en regardant le monde, en prenant des notes sur des petits carnets dont un nombre important s'accumule dans ses maisons transitoires au fond de caisses qui s'empilent, en photographiant (a-t-il trois mille, cinq mille clichés?), bref en étant en état constant d'alerte de captation de vie, d'angoisse du non-enregistrement, il lutte contre la perte.

Comme Sisyphe, avec acharnement — mais cette autocondamnation est la seule vie et survie qu'il puisse imaginer — il est devenu, il s'est voulu un corps voué à un labeur éternel. Un corps-caméra. En 1995, il a écrit *Une tentative de filmographie incomplète, un essai de reconstitution*, constatant que c'était impossible :

Un grand nombre de films sont perdus, détruits, introuvables, d'autres sont restés inachevés, certains existent jusqu'à 13 versions différentes, voulues par l'auteur. C'est que toute son œuvre doit être considérée comme un seul film, fait de fragments, de détails livrés parfois au public et à la production pour des raisons évidentes. À l'aube donc du centenaire du cinéma, nous avons dénombré 87 films, pointes d'un iceberg englouti [...].

Ce texte manuscrit de cinq pages, où Je est un Autre interpellé à la troisième personne du singulier, rappelle avec une assurance à la fois orgueilleuse, humble et nécessaire, qu'en Belgique vit, par les hasards d'une histoire cataclysmique, celle du nazisme et de l'holocauste, un cinéaste majeur de la mémoire et de la revendication identitaire.

Se joue autour de Boris Lehman une méprise constante. Trop vite catalogué et étiqueté comme un cinéaste de l'autobiographie à la fois péremptoire — « je suis cela » — ou plus tremblée et douloureuse — « qu'y suis-je ? » —, comme un narcissique égotiste, il devient évident que son monde est tout simplement le monde et qu'il est l'œil voyant (il y a des yeux aveugles) d'une mélancolie généralisée, observatrice de la difficulté d'être, la sienne et celle du monde.

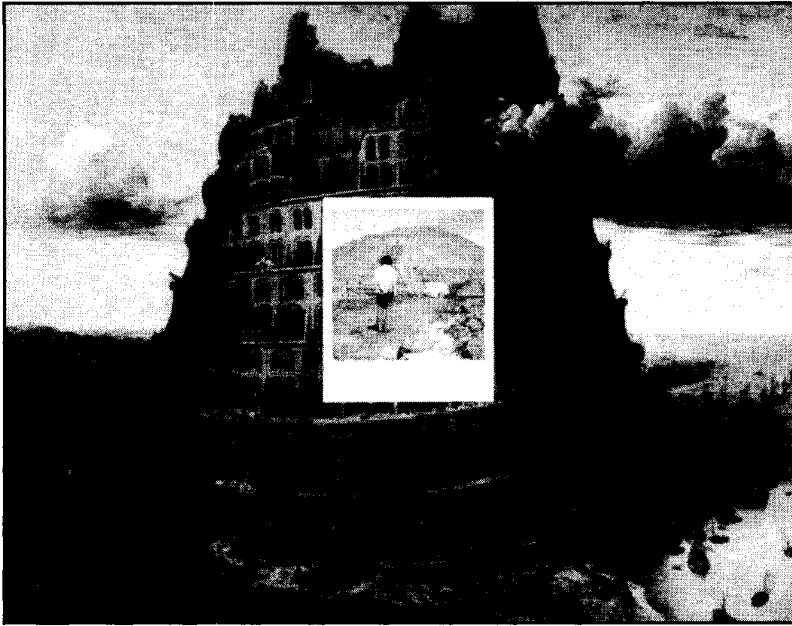
Devant une filmographie rhizome, dont les films vus, racines émergentes de la vitalité souterraine qui les alimente, mais qui ne sont que les surgeons d'un travail obscur et essentiel, il est possible de dégager certaines constantes mélancoliques.

Magnum Begynasium Bruxellense (1976-78) fait état d'un long passage de Boris Lehman dans un quartier bruxellois où un centre, le centre Antonin Artaud, lui avait donné la possibilité de travailler avec les pensionnaires, des psychotiques ou des névrotiques. De cette opportunité d'intervention il a fait, en suivant

le rythme des saisons, un travail d'observation qui devient méditation. La mort est là, celle de l'été qui cède la place à l'hiver, les fins de vie, les êtres vieillissants, la décrépitude d'un quartier. Le « jamais plus » s'exprime là dans une tristesse qui est construite comme une dramaturgie. Le deuil est présent assumé par les hommes, le temps qui passe et les démolitions, car les pierres meurent aussi.

À la recherche du lieu de ma naissance (1990) et *L'Homme de terre* (1989) mettent le sujet filmant (Boris Lehman) et l'objet filmé (Boris Lehman), le cinéaste et son film, au centre même de l'interrogation existentielle ; celle des origines avec le constat que la réalité la plus sèche et la plus administrative laisse des failles où l'incertitude, l'aléatoire se glissent, les « preuves » n'étant plus qu'un support fictionnel, faisant de l'existence un roman. Il y a du Modiano chez Boris Lehman. Si le premier « Je » ne peut qu'être reconstitué, imaginé, la confusion de la vie sans soi demeurant toujours opaque, plus tard le corps sera soumis à la même aventure de désintégration obscure. Faisant faire son portrait en terre et en pied par un de ses amis sculpteur pour pouvoir filmer sa destruction, le cinéaste comme un démiurge organise son « érection » pour être le maître aussi de sa disparition, reprenant autour de son image d'argile le mythe du Golem.

Lettres à mes amis restés en Belgique (1983/91), film en deux parties (160 minutes et 220 minutes), premier épisode d'un quadriptyque d'une durée de 24 heures, est un vrai / faux voyage : ce qui se passe avant et ce qui se passe après est infiniment plus important que le pendant, ce déplacement, plus fantasme qu'exploration, où il s'agit, après Antonin Artaud, de partir à la rencontre des Indiens Tarahumaras. Il nous est donné là l'exemple d'un voyage presque immobile où l'ailleurs n'est que l'anecdote indispensable, l'absence physique permettant de percevoir l'avant et l'après, le changement des êtres et des choses, l'irréparable travail du temps. La mélancolie n'a qu'un lieu, celui du sujet. La prolifération du monde est pourtant sans cesse autour de lui, sa jubilation même, car il y beaucoup de bonheur dans la circulation des amis et des femmes, dans la jouissance des petites choses de la vie, le manger et le marcher, le vu et le



Lettres à mes amis restés en Belgique
de Boris Lehman (1992)

Collection Cinémathèque québécoise

dit, mais « filmer, c'est tuer et en même temps rendre immortel ». Le film s'achève mélancolique sur le constat de l'inexistence de la Belgique, sur « [...] la tristesse d'un pays qui s'éteint, qui agonise [...] truffé d'histoires sans trace et sans commémoration », mais « Tout doit à la fin mourir, l'éternité même est précaire » (p. 106-108).

Cette exploration du monde où Bruxelles et la Belgique sont les lieux métaphoriques du cinéaste se poursuit dans une difficulté de production de plus en plus paralysante : filmer devient un acte économiquement censuré, arraché. Si *Leçon de vie* (1995), le dernier film achevé de Boris Lehman, a été projeté à la Monnaie, nom de l'opéra royal, on peut constater que cette représentation joue symboliquement sur le sens du titre du film opposé au nom du lieu, antagonisme involontaire et ironique.

Le mouvement, l'espace et le manque

Le « qui suis-je ? » est profondément lié au cinéma de la mélancolie, car être suppose que l'on existe (voir Hamlet et seigneur de La Palice), que l'on s'inscrive dans un univers qui inclut celui des disparus, sans cesse interrogé et toujours mutique — ceux qui survivent n'épuisant jamais la question, témoins aimés mais toujours insuffisants, palliatifs affectifs d'un insondable manque. D'où le lent et constant travail mémoriel, luttant contre l'oubli et œuvrant à une volonté d'exister souvent joyeuse car, chez Boris Lehman et Chantal Akerman, dans l'espace de la judéité qui les rassemble, il amène souvent une jubilation comique. Il serait bon ici de préciser que la mélancolie n'est pas triste. C'est un territoire intérieur qui n'exclut pas, bien au contraire, l'ironie et le rire.

Mais là s'arrêtent toute comparaison et rapprochement entre ces deux cinéastes. Boris Lehman est pris dans une volonté à la Georges Perec de la captation constante et de l'exhaustivité, chaque film n'étant que le fragment arbitraire d'une œuvre qui dans son essence même est insécable et infinie.

Chantal Akerman a une filmographie plus multiforme faisant alterner les courts et les longs métrages, la fiction et le documentaire, la vidéo et le cinéma. Mais elle aussi se tient si essentiellement située au centre de ses films que lorsqu'une chaîne de télévision lui a demandé de faire son portrait, elle a fait un montage d'extraits, revendiquant le « mentir vrai », brouillant les cartes de la ressemblance.

C'est ici qu'il est possible de se poser la question non seulement du fond mais de la forme. Le cinéma lehmanien a apporté l'idée du temps (le temps n'étant qu'un travail d'érosion arraché à la mort, l'inexorable symbole du sablier et du fil des Parques, toute avancée signalant la finitude). Le cinéma akermanien se situe dans le mouvement. Et ce n'est pas *a contrario* qu'il y a des plans fixes d'une durée que certains ont jugée insupportable parce qu'a-narrative, leur durée même n'étant que l'attente ou la captation d'un mouvement dont la présence ou l'absence signale l'angoisse de l'arrêt, du vide mortifère ou de l'agitation sans sens, du déplacement qui ne comble pas les personnages.

Jeanne Dielman... (1975), son premier long métrage, a été principalement analysé à partir du détraquement du temps (voir

Aubenas, 1982), celui de cette heure en trop qui va bouleverser sa vie. Mais ce temps horloger n'est que l'incident déclencheur d'une circulation dont enfin le vide se dit. La vie de Jeanne est faite d'entrée et de sortie, de dedans et de dehors, de couloir et de porte ouverte, de geste inutile. Ses mouvements signalent la vie immobile, interdite. L'arrêt n'est pas celui d'une horloge, mais de l'impossibilité de faire se rencontrer la satisfaction et le geste, le mouvement et le désir. Le meurtre ne viendra pas d'un temps contrarié — le client arrive à l'heure dite —, mais d'un mouvement intérieur du corps, aboutissement de tous les gestes en porte à faux qui l'avaient précédé, signalisation de leur inadéquation. Brusquement devant les mouvements du plaisir, d'un corps qui bouge, Jeanne ne peut faire que le geste qui va la rendre à sa propre immobilité, celui de la mort.

News from Home (1977) amène la circulation entre l'Europe et l'Amérique, l'agitation new-yorkaise, constante et inexplicquée, ce va-et-vient de marcheurs inconnus qui prennent le métro ou traversent un carrefour, captations infimes d'activités qui ne nous seront jamais dévoilées, mouvement « pur », exprimé par un geste pris dans une fragmentation qui ne lui donne pas le droit à la narration. L'histoire laissée vacante par le mouvement va être prise en charge par l'agitation affective, échange de correspondance, de sollicitude de la mère prise en charge par la voix de la fille. Cet exil-là est celui d'un voyage, mais il en est d'autres. L'ailleurs, le lieu inconnu et l'impossibilité de le vivre d'une manière ou d'une autre va être un thème majeur porté par les films de Chantal Akerman.

Sans vouloir faire une analyse exhaustive de cette mélancolie de l'espace si singulière dans le cinéma de Chantal Akerman, il est impossible de ne pas s'arrêter aux *Rendez-vous d'Anna* (1978), série de rencontres vécues par une cinéaste (Aurore Clément), double de la réalisatrice qui, de gare en gare, va croiser des hommes et des femmes. Dans cette errance, rencontres de hasard, de chambres d'hôtel, de couloir, de train, tous vont lui dire des choses essentielles pour la laisser face à elle-même, à un répondeur et à un amant fatigué. Comme l'ange du film *Teorema* de Pasolini (1968), elle ensemence les autres, libère leur parole, mais elle est laissée à un sentiment de vacuité, de mélancolie

puisque les choses dites, paroles du hasard et du mouvement, ne vont pas guérir sa stagnation intérieure, son sentiment inconsolable de solitude.

D'Est (1996) va reprendre ce mouvement. En montrant dans de longs plans-séquences, l'attente des citoyens russes ou polonais en mal de transport, d'un aller et retour mal définissable et infiniment triste, Chantal Akerman n'avait fait que capter d'une manière intuitive et forte l'étendue de l'attente d'un peuple en souffrance de bien-être. L'installation plastique qui lui a été demandée, travail en boucle sur des images du film, lui a permis de voir que ce transit quotidien, cette circulation entre deux nulle part, métaphore de la vie à l'Est, était aussi la perception de la diaspora, le mouvement et le deuil ne faisant qu'un.

Dans une recherche parallèle, sur la distance, la séparation, le mouvement, le voyage, Chantal Akerman a écrit une comédie *Un divan à New York* (1996) amenant des amoureux potentiels infiniment distanciés à se rejoindre. Mais la comédie est-elle la vie ?

Ce rapport privilégié au mouvement a fait définir son travail comme un cinéma de l'errance dans le sens où ce mot pouvait s'appliquer aux premiers films de Wim Wenders. Ce mouvement-là alors n'est pas seulement déplacement mais périple identitaire comme dans *Je, tu, il, elle* (1974) et *Histoires d'Amérique* (1988) : quête violente du lieu de son corps dans le premier film, tentative désespérée de découvrir sa jouissance en circulant entre les êtres après s'être imposé un enfermement vécu comme une psychanalyse sauvage, alors que dans le second, des personnages se succèdent pour dire leur histoire d'exilés, revendiquer le droit à l'oubli ou au contraire regretter un passé et un ailleurs irrémédiablement perdus.

Les singuliers de la mélancolie

La mélancolie est inscrite dans la vie même de Sami Szlingerbaum (Nysenholc, 1989), cinéaste trop tôt et absurdement disparu, auteur d'un long métrage unique et magnifique, *Bruxelles-Transit* (1980), essai cinématographique écrit en langue yiddish, hommage à sa mère. Ce film trop peu vu est l'exemple même de la mélancolie politique, si ces deux termes ne sont pas antinomi-



Bruxelles-Transit de Samy Szlingerbaum (1980)

Collection personnelle

ques. Il résume l'exode et l'exil. Une femme, sa mère, entre deux trains et deux gares, résignée à un ailleurs incertain, s'arrête un jour à Bruxelles, ville dont elle ne connaît rien. Reconstitution d'un passé / présent, raconté, recréé en longs plans-séquences, immobilisée parfois en plan fixe, cette « histoire vraie » porte toute la souffrance de la diaspora. La tristesse de l'exil, ce manque existentiel, est accentuée par la fragilité des traces : appartements inoccupés, maintenant délabrés, maisons livrées aux démolisseurs... La mémoire perd ses pierres et ses repères.

Cette mélancolie de l'Histoire, le fait que la Belgique puisse mettre des images sur « ça », va être reprise dans cette présence-là, celle de la disparition, par Thierry Knauff, dans le lien omniprésent de la souffrance et de la mort. *Le Sphinx* (1986), organisé autour du texte de Jean Genet sur le massacre de Sabra et Chatyla, fait porter l'horreur par la parole et le son (le bruit des mouches agitées par la chaleur et l'odeur de la décomposition), alors que l'image montre des promeneurs dans un parc, ces gens ordinaires, jeunes ou vieux, beaux ou pas, les mêmes que ceux qui là-bas... L'intolérable n'est pas dans la représentation, mais

dans son absence même. *Abattoirs* (1987), épaulé par un travail photographique de Marc Trivier, filme la mort des bêtes comme celles des hommes. Des images austères, poétiques, elliptiques, préférant la partie pour le tout et le suggéré au représenté, par leur rigueur même, refusent l'implication d'une sensiblerie au premier degré. Les bêtes comme les hommes meurent dans des lieux carrelés, cliniques, fonctionnels : la mémoire concentrationnaire est là, mais elle n'est pas sollicitée, elle s'impose et c'est à travers elle que se fait tout le travail d'effroi du spectateur. *Baka* (1995) va capter la mémoire d'un peuple d'Afrique, des pygmées des forêts dont la culture s'éteint. Avec un regard levi-straussien, l'ethnologie n'exclut pas la poésie, il filme les gestes, les savoirs, la dernière harmonie qui va être engloutie. Ce qui pourrait dans cette approche amener le pathétique ou même le pathos est contenu par un style où l'ellipse, le travail du montage, la complexité de la bande sonore, qui est écrite comme une partition, créent une distanciation lyrique.

Mary Jimenez, Belge née à Lima, a abordé dans un cinéma de fiction qui a fait scandale tout son univers fantasmagique d'une violente impudeur. Sado-masochisme, morbidité, mutilation, amnésie, homosexualité féminine, drogue sont jetés dans des récits d'une structure complexe et éclatée, *21h12, piano bar* (1981) et *La Moitié de l'amour* (1984). Cette plongée va s'ouvrir sur un film autobiographique, d'un éclat émotionnel bouleversant, *Du verbe aimer* (1984). La cinéaste, assumant son rôle à l'image et au son, va partir à la recherche de sa mère morte, femme dont le non-amour a construit / détruit sa personnalité. Assujettie au désir de sa mère au point d'en devenir autre, elle exorcise dans ce film cette dépendance castratrice et accomplit là un travail de deuil libérateur porté par un texte incantatoire. Il s'agit d'une œuvre majeure. Le portrait de son père est en cours de tournage, deuxième approche de ce dyptique parental, recherche de son identité.

Patrick Van Antwerpen, mort en 1990, va aborder le monde en le contemplant avec une mélancolie burlesque. Boris Lehman évoque son regard de funambule (1990). Sa drôlerie est profondément triste et les petits récits qu'il prélève dans la vie quotidienne tendent irrésistiblement à prouver que l'univers est absurde et l'homme un animal bizarre. *Le Banc* (1971), *L'Auto-*

bus (1973), *À propos d'une vache et d'une baraque* (1970), fictions « naïves », appartiennent au registre du conte où l'enfant ose dire que le roi est nu. Faite pratiquement sans argent mais avec beaucoup d'amis, son œuvre un peu prévertienne suscite le même rire que celui que sollicitent les grands clowns, du style « rions donc pour ne pas fondre en larmes ».

Je est un autre : les postmodernes

Ce compost belge de personnage en errance cherchant sa définition sociale, sexuelle ou affective a été repris par Jaco Van Dormael. *Toto le héros* (voir Nasta et Aubenas, 1994) est le personnage par excellence à psychanalyser. La mort organise le récit : celle d'un hôpital incendié, d'un nourrisson privé de son identité, celle d'un père, d'une mère, d'une sœur. Et quand la mort n'est pas en action, il s'agit d'une autre perte, le « Je » vécu ailleurs, par un usurpateur, un « Je imposteur », la perte fondamentale, celle de soi.

Jaco Van Dormael met en place une identité incertaine. L'impossibilité de rassembler le « Moi », celui de la carte d'identité, de la vie vécue, de la vie revendiquée, de la vie fantasmée, amène le personnage à ne pas vivre du tout, glissant, spectateur de sa propre existence vers l'acte qui enfin va lui donner un bonheur *post mortem*, la résolution de tous ses possibles ne pouvant se résoudre que par la disparition du personnage. Mais s'il est né Autre, il mourra enfin dans un « Je » rassemblé, à sa place. Pour organiser cette absence d'être, le cinéaste va mettre en place non un travail sur le temps (comme chez Lehman), non un travail sur le mouvement (c'est le cas d'Akerman), mais sur la construction du récit. Le temps et le mouvement vont être pris en charge par une action qui joue sur ces deux paramètres. Les strates de l'histoire vont les traverser, les mélanger dans des *flashbacks* gigognes, chaque registre étant défini par une approche stylistique qui le distingue, *patchwork* de citations de genres différents. Mais la tonalité générale, pour témoigner de cette vie surréaliste, se réfère aux couleurs fortes du chromo, à l'irréalisme du rêve, à une mise en cliché qui déplace une réalité insaisissable.

Alain Berliner avec *La Vie en rose* (1997), va reprendre cette incertitude identitaire, cette lutte du personnage pour imposer

son vrai Moi nié par les autres. Garçon ou fille? La lutte entre le sexe apparent et le sexe profond va se résoudre après une rude catharsis sociale et familiale, par une résolution optimiste. Dans la Belgique post-Dutroux, les droits de l'enfant doivent triompher. La morale devient moralisante et rassurante. Alain Berliner élude le grand dérangement au profit d'un tour de passe-passe fleurant bon le *happy end*.

La Vie en rose reprend aussi le style kitsch pour décrire les rêves des enfants de la petite bourgeoisie, s'évadant de la médiocrité ambiante en sur-coloriant la banalité de leur vie pour lui donner les tonalités irréalistes des magazines de *fun clubs*, celui du film noir ou de la poupée Barbie.

La mélancolie serait-elle une des composantes profondes du cinéma de Belgique, puisque à son appel on peut rassembler les noms majeurs de quelques générations de réalisateurs? Ce concept ne permet pourtant pas de définir le cinéma de ce pays comme traversé par des mouvements de groupe ou d'école, des grandes lignes théoriques fédératrices. Ceux qu'il réunit restent obstinément singuliers, particuliers et uniques. La mélancolie ne fait pas bannière, mais elle est un des thèmes révélateurs d'une belgité définie par l'inconfort de la partition (personnelle ou publique), fragilisée par l'interrogation de l'appartenance, le « qui suis-je? » n'étant pas épaulé par une histoire longue ou revendiquée. Mais cette fracture intérieure permet la pratique de l'admission transculturelle. L'Autre n'est pas l'ennemi. Simple-ment un autre semblable dont l'existence n'est pas une menace, un double qui parcourt dans la similitude et le parallélisme une histoire que l'on peut comprendre et admettre, un complice en interrogation et en migration. « Le soleil noir » brille pour soi seul.

Université libre de Bruxelles

NOTE

1 « Pauvre Belgique » est le titre d'un texte écrit par Charles Baudelaire lors de son séjour en Belgique durant l'année 1864. Voir *Lettres de Belgique* (Paris: L'École des lettres, 1997, p. 117-123).

OUVRAGES CITÉS

- Aubenas, Jacqueline (direction). « Chantal Akerman. Actes du colloque ». *Atelier des arts*, n° 1 (1982).
- Lehman, Boris. *Lettre à mes amis restés en Belgique*. Liège: Éditions Yellow Now, 1992.
- Lehman, Boris. « Patrick Van Antwerpen », dans Guy Jungblut, Patrick Leboutte et Dominique Païni (direction), *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*. Paris / Liège: Musée d'art moderne de la ville de Paris / Éditions Yellow Now (1990), p. 245-247.
- Nasta, Dominique et Jacqueline Aubenas (direction). « Toto le héros ». *Revue belge du cinéma*, n° 36-37 (1994).
- Nerval, Gérard de. « El Desdichado », *Œuvres*, tome 1. Paris: La Pléiade (1960), p. 3.
- Nysenholc, Adolphe. *Samy Szlingerbaum. Bruxelles-transit*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1989.
- Sojcher, Jacques. « Malgré tout ». *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1-4 (1980), p. III-IX.
- Weisgerber, Jean (direction). *Le Réalisme magique. Cahiers des avant-gardes. Roman-peinture-cinéma*. Lausanne: Éditions L'Âge d'homme, 1987.