

Rétrospective Chantal Akerman Explorer le territoire féminin

Linda Soucy

Number 128, September 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10079ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Soucy, L. (2006). Review of [Rétrospective Chantal Akerman : explorer le territoire féminin]. *24 images*, (128), 4–5.

Rétrospective Chantal Akerman

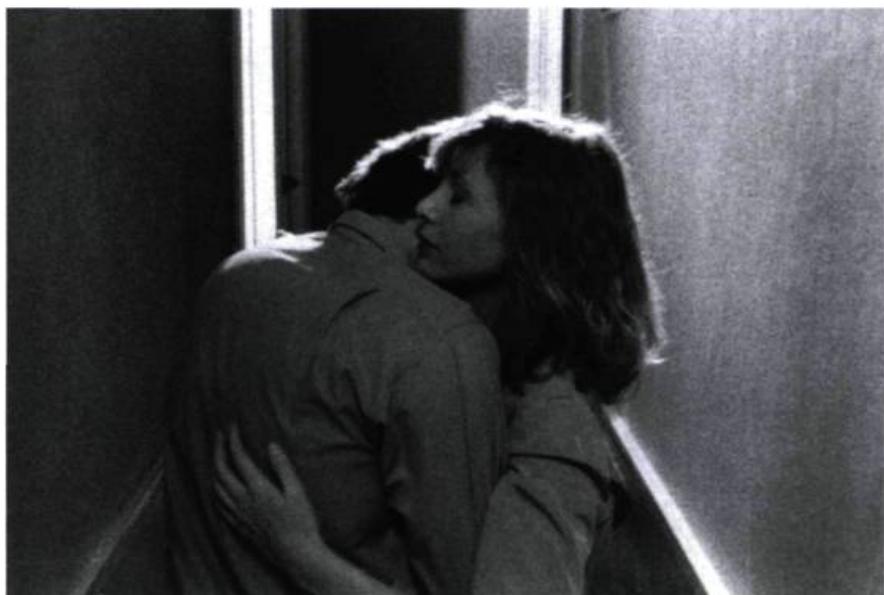
Explorer le territoire féminin

par Linda Soucy

La tâche qui incombe à tout cinéaste n'est rien de moins que le défrichage d'une contrée vierge du cinéma. Tâche immense, vertigineuse, dont Chantal Akerman, au fil d'une œuvre exigeante et polymorphe, s'est admirablement acquittée. Liant l'intime et le politique, souvent hantée par la déportation de sa grand-mère qu'elle n'a pas connue, fusionnant expérimentation et romanesque, racontant l'Europe d'après la guerre, l'œuvre d'Akerman s'étend sur plus de trois décennies et compose un corpus impressionnant dont on peut d'ores et déjà dire qu'il a contribué à infléchir l'axe de la planète cinéma.

Revoir les longs métrages tournés au cours des années 1970 et 1980 et qui bousculent toutes les conventions narratives : *Je, tu, il, elle* (1974), *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *Les rendez-vous d'Anna* (1978), *Toute une nuit* (1982), *Les années 80* (1983) et *Golden Eighties* (1985) nous a fait l'effet d'un électrochoc cinématographique. Ces œuvres qui intègrent les grandes leçons des classiques (Chaplin, Dreyer, Ozu, Cukor) et les fusionnent (pour les premières du moins) avec les hardiesses de l'avant-garde (Snow, Dvoskin, Brakhage) n'ont rien perdu de leur portée. Les remous qu'elles provoquent, après deux ou trois décennies, peut-être parce que le cinéma d'aujourd'hui est souvent trop sage, nous ont semblé décuplés. Les films des années soixante-dix auront contribué à faire du cinéma un art qui peut littéralement toucher au temps, le sculpter, l'enregistrer, en décliner les tonalités, somme toute, en faire une matière concrète.

Dans *Jeanne Dielman*, son chef-d'œuvre, la cinéaste instaure le duel du hors-champ et de l'image. L'imposante rigueur formelle des *Rendez-vous d'Anna* invente une esthétique qui témoigne de la dépersonnalisation du monde pendant que la parole rare des



Les films d'Akerman intègrent les grandes leçons des classiques avec les hardiesses de l'avant-garde. *Toute une nuit* (1982).

personnages dessine un nouvel humanisme. Ces deux films appartiennent au versant sombre de l'œuvre d'Akerman, qui abordera, sur un registre diamétralement opposé, la comédie musicale avec *Golden Eighties*. Ode à la féminité, entre burlesque et mélodrame, entre distanciation brechtienne et bande dessinée, ce ballet cinématographique lumineux (Akerman en a écrit les chansons) emprunte à Demy (nous ne pourrions malheureusement en parler davantage ici, faute d'espace). Mentionnons tout de même que ce film marque, par son audace, la rigueur de ses chorégraphies, la candeur de son sujet, le cinéma des années 1980. Entre ces deux extrêmes, entre gravité et légèreté, silence et musique, il y aura eu ce pont qu'est *Toute une nuit*, où le ballet des corps est déjà, en soi, une chorégraphie, où les miettes de récits et le temps hachuré composent pourtant une nuit offerte, elle, dans sa continuité.

La genèse : *Saute ma ville* et les années new-yorkaises

D'origine juive polonaise, Chantal Akerman naît en 1950 à Bruxelles. Tourné en 1968, son premier court métrage, *Saute ma ville*, est un concentré de ce que sera sa manière et ses thèmes. Détour par le burlesque pour aborder le tragique, suicide au gaz évoquant les cham-

bres nazies, le film contient déjà la vision akermanienne de la question identitaire qui, dans tous ses films, répercutera en écho les grandes questions sociales et politiques.

En 1971, Akerman s'installe pour un temps à New York, qui laisse une empreinte sur sa psyché. Elle y tourne, entre autres, son opus peut-être le plus expérimental, *Hôtel Monterey*. Ce film est une méditation cinématographique faite de couloirs, d'ascenseurs, de clignotements lumineux où les clients, immigrés paumés et anonymes, à peine entrevus dans les miroirs, le glissement des portes, évoquent les revenants de l'Holocauste ou apparaissent, tels des fantômes venus de mondes parallèles. L'architecture de l'hôtel devient autant de volumes; le temps, palpable, glisse à la surface et dans les replis de l'image. Temps érotisé par la lenteur, mais aussi temps mortuaire, où l'image symétrique accueille l'hôtel hanté et célèbre, selon une idée chère à André Bazin, cet embaumement qu'est le cinéma.

Filmer le temps

C'est avec son premier long métrage, *Je, tu, il, elle*, qu'Akerman pousse l'expérimental aux frontières du romanesque. La tension narrative naît ici du décalage instauré entre la voix hors champ et les images. Le jeu avec les

registres du temps crée une attente qui devient érotique. Le film montre avec une insolente franchise un rapport sexuel entre deux femmes, dans une longue séquence qui se donne comme l'envers des films pornos. Les corps blancs y deviennent une sculpture mouvante. *Je, tu, il, elle*, dont le sujet est un chagrin d'amour, intense comme ceux que connaît l'adolescence, est exempt de pathos, comme le sont d'ailleurs tous les films d'Akerman.

Avec *Jeanne Dielman*, sa pièce maîtresse, Akerman étire jusqu'à la limite du supportable la durée d'une image. En dilatant un plan, en en prolongeant la fixité, elle utilise le cinéma non plus comme un miroir renvoyant des effets de réalité, mais comme un moyen d'enregistrer des pans du réel. Parce qu'il est fait des gestes simples et répétitifs d'une ménagère : Jeanne (Delphine Seyrig) lavant la vaisselle de dos pendant de longues minutes, faisant le lit, préparant un repas, le temps de Jeanne Dielman est ainsi délesté de toute dimension sacrée ou mythique; c'est un temps prosaïque, humain. Mais c'est aussi le terreau d'une angoisse meurtrière. Akerman montre ici l'envers de la perfection de la bonne ménagère : Jeanne se prostitue tous les jours et finira par tuer un client. Tout le film est tourné en plans fixes, à la hauteur de l'œil de la cinéaste, et ne compte donc aucun gros plan. Les images, à la symétrie épurée, évoquent l'univers rigide de Jeanne dont les déplacements, rythmés par le claquement des portes et le bruit de ses pas, composent un ballet mécanique. Peu de films parviennent ainsi à une adéquation parfaite entre leur esthétique et l'univers de leur personnage. Cela tient aussi pour beaucoup à la bande-son qui crée un hors champ inquiétant, et dont les bruits amplifiés menacent de fissurer l'image, voire de l'engloutir. L'angoisse suinte aussi de la présence agitée du monde extérieur, qui s'immisce comme par effraction dans le monde clos de Jeanne : lumières de la ville qui pénètrent dans la salle à manger et pulsent au centre du cadre, comme si le cœur du cinéma était fait de lumière.

L'insupportable nomadisme féminin

Les rendez-vous d'Anna aborde le thème de l'errance, du nomadisme féminin qui, selon les mots d'Akerman, est une représentation de l'insupportable. Anna voyage d'hôtels en gares, lieux impersonnels par excellence, pour présenter ses films.

Akerman choisit délibérément de n'avoir recours à aucun des aspects *glamour* du cinéma. À la fois *alter ego* et oreille de la réalisatrice, Anna croise des personnages qui se racontent, posant ainsi leurs drames sur la trame silencieuse, quasi aphasique du film. Ces récits de vie humanisent des images dont la beauté symétrique et froide nous coupe le souffle. Ces «témoignages» évacuent tout ce qui pourrait s'apparenter au «vécu», parce qu'ils sont donnés comme des manifestations intimes, personnelles de la grande Histoire, et qu'ils se déploient en spirale pour tracer un portrait de l'Europe de l'après-guerre.

Le temps qui glisse ici sur l'image, comme sur le visage lisse d'Aurore Clément, l'interprète d'Anna, comme l'amour impossible glisse sur son corps, est fait de vide et de nostalgie. Nostalgie qui semble sourdre du corps maternel érotisé et de son deuil impossible. La rencontre avec la mère (Magali Noël) est la scène nodale du film. Ici encore, en creux, est évoqué le traumatisme de la déportation : Anna, dans un train, est chassée de sa place. Elle erre de wagon en wagon, se heurtant aux corps, aux murs, aux portes closes, suffocante, comme prise au piège. Après *Jeanne Dielman*, ce film s'offre comme un constat de la solitude de la femme moderne. Et ce constat ne peut être mieux exprimé que par le visage d'Aurore Clément, assise sur une banquette de train, et dont les yeux se mouillent imperceptiblement. Il n'y aura pas de larmes, *il ne peut plus y en avoir*, et c'est pourquoi ce visage féminin émeut autant. Évoquant les visages filmés par Dreyer, ce visage de femme qui ne peut plus pleurer s'offre comme le négatif de Gabriel, l'homme qui, dans *Gertrud*, versait des larmes.

Filmer le désir

Si les liens d'Anna avec les autres étaient fugitifs et le temps du film, à leur image, elliptique, dans *Toute une nuit*, le temps est plus fragmenté encore. Fait de courtes scènes, de nombreux petits drames, ce temps brisé, émiétté, ébauches d'histoires laissées en plan puis reprises, offre pourtant le portrait homogène et en continu d'une ville, Bruxelles, par une nuit d'été caniculaire. Cette ville est montrée comme le réceptacle du désir. Les corps s'y joignent et s'y disjoi-

gnent à l'intérieur du cadre, y entrent ou le laissent vide, ou encore semblent y être tout simplement échoués, esseulés et insomniaques. Le talent d'Akerman pour filmer l'entrée des corps dans un plan et leur sortie, pour chorégraphier leur danse et leurs postures, pour filmer l'invisible (ici non pas le temps mais le désir, ce fil qui fait tenir les plans du film ensemble), est illustré ici magistralement. Le féminin y est célébré plus que tenu à distance, il est affaire de robes virevoltantes aux tissus moirés, de ceintures dessinant des tailles de guêpe, il est mise en scène et appât. C'est par le burlesque qui gagne les



Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975).

corps au détour d'un mouvement qu'Akerman esquisse, comme en pointillé, une critique de ce ballet du désir amoureux. Les dialogues rares laissent vivre les corps, et des chansons italiennes soufflent leur mélodie kitsch dans la nuit chaude.

Il y aurait bien davantage à dire sur *Les années 80* et *Golden Eighties*, les documentaires engagés d'Akerman, sa récente adaptation de Proust, *La captive*, son rapport à la judéité. Nous avons choisi de parler de ses premiers films parce qu'ils nous semblent, à ce jour, le versant le plus fertile de son travail. Le plus important sera de revoir les images de son cinéma, si rares, et de goûter ce cadeau que nous offre la Cinémathèque québécoise. 

La rétrospective de l'intégrale de l'œuvre de Chantal Akerman se tiendra à la Cinémathèque québécoise du 28 septembre au 15 octobre.