

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



AC 94

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

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

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

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

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

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

I.C.B.



## Ce n'est jamais fini

### DEBUTS

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

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

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

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