

24 images

24 iMAGES

Lettre à Chantal Akerman Sur la mélancolie du cinéophile

Sylvain Lavallée

Numéro 198, mars 2021

Ici et ailleurs – variations pour huis clos

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/96399ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavallée, S. (2021). Lettre à Chantal Akerman : sur la mélancolie du cinéophile. *24 images*, (198), 14–21.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2021

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

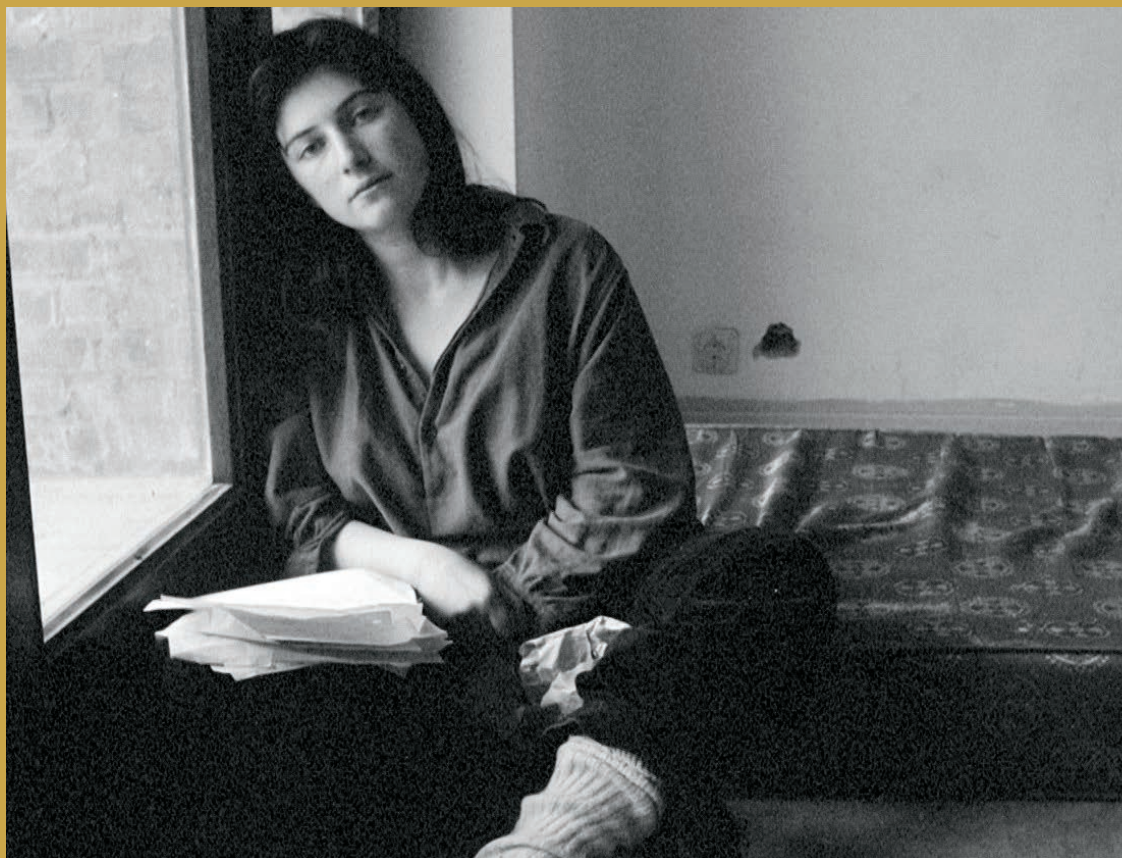
<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



Lettre à Chantal Akerman

**Sur la mélancolie
du cinéphile**

PAR SYLVAIN LAVALLÉE



Chère Chantal,

Nous ne nous sommes jamais rencontrés, mais après avoir passé les derniers mois auprès de vos films, qui résonnent si fort en moi, j'ai l'impression d'avoir partagé avec vous une certaine intimité – d'où cette lettre, et cette familiarité que vous saurez me pardonner.

015

↑
Je, tu, il, elle (1974)

Vous écrire n'a rien d'anodin : je n'ai pas à vous l'apprendre, votre cinéma regorge de lettres, depuis celles que votre mère vous adresse dans *News From Home* (1977) jusqu'à celle que lisent les immigrants mexicains dans *De l'autre côté* (2002), en passant par les nouvelles de sa sœur que reçoit Jeanne Dielman. Les lettres, chez vous, franchissent la distance tout en faisant sentir ce qui sépare deux espaces, deux temps, comme dans *News From Home* où nous regardons des images de New York depuis la distance de la Belgique, ou nous entendons la Belgique depuis la distance de New York.

Vos films travaillent ainsi l'écart entre soi et le monde, entre soi et soi-même, le sentiment d'être déconnecté sans savoir exactement si c'est le monde qui nous fuit ou si c'est nous qui fuyons le monde. Dans la solitude nocturne de votre cinéma, les moments de véritables rencontres sont toujours des scènes isolées, miraculeuses – comme votre cinéma qui est venu me rejoindre, fulgurant, au sein de la solitude de mon confinement.

ÉCRIRE DEPUIS LE HUIS CLOS

Dès *Saute ma ville* (1968), votre premier court métrage si ludique et tragique, votre cinéma se présente comme un huis clos, avec la cuisine, préfigurant celle de Jeanne Dielman, comme lieu à saccager dans un joyeux bordel absurde, pour se libérer des contraintes propres à cet espace. Cette déflagration ouvrant votre cinéma nous indiquait déjà que le huis clos, chez vous, n'est pas celui d'une prison imposée par les autres : celle-là, vous la refusez en un acte de liberté salvateur. *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) pourrait faire mentir cette idée, mais encore faut-il voir que Jeanne n'est pas aliénée, dépossédée d'elle-même, ce que nous entendons dire parfois, comme si tout le patriarcat passait dans son corps et la faisait bouger dans son quotidien, épluchant ses patates, pétrissant sa viande. Non, il faut être aveugle pour refuser à cette femme sa beauté et sa dignité qui s'expriment par tous ses gestes, témoignant de la pensée qu'elle a sur sa propre condition. Votre caméra ne fait que traduire la conscience que Jeanne Dielman a d'elle-même ; alors s'il y a un discours féministe ici, il vient de Jeanne Dielman : elle seule peut nous parler de son travail ménager, du travail du sexe, de sa relation avec son fils. Et la grande force de votre chef-d'œuvre, *Chantal*, c'est que vous avez su écouter votre personnage pour en faire un film.

Encore dans *Les rendez-vous d'Anna* (1978), vous réussissez ce tour de force consistant à nous placer avec le personnage tout en nous tenant à distance de lui. Anna nous demeure mystérieuse, elle fuit dans la solitude, mais ce mystère, nous ne voulons pas le percer, vous nous invitez plutôt à respecter l'intimité du personnage en éveillant notre empathie envers son refus de se dévoiler. La beauté fascinante d'Aurore Clément tient d'ailleurs à cette vulnérabilité visible mais cachée, nous pointant de façon douloureuse en nous renvoyant à notre corps dans ce qu'il peut avoir de plus opaque. La mise en scène correspond alors au regard qu'Anna porte sur elle-même, à sa conscience aiguë d'être là et pas là en même temps : elle-même cinéaste, elle partage votre posture, ce détachement qui observe et cause le détachement observé.

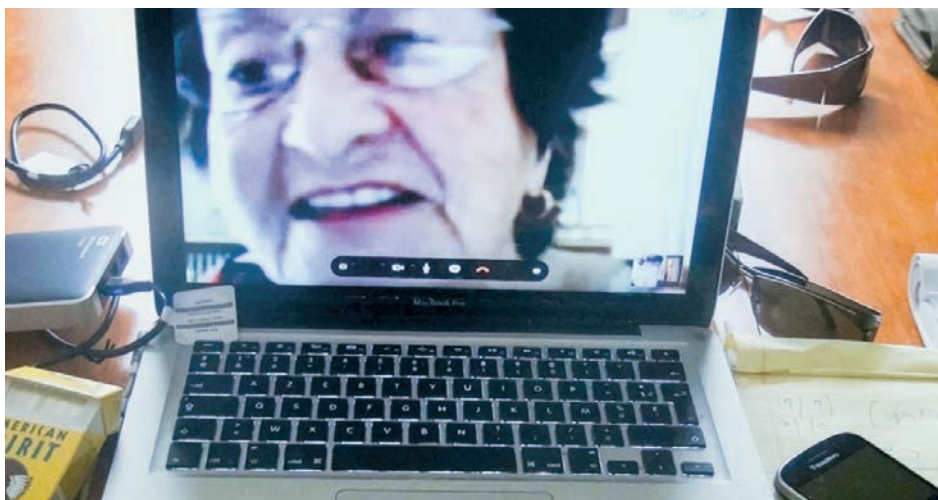
Cela me rappelle cette caméra qui tourne sur elle-même, dans *La chambre* (1972), explorant lentement, dans le silence, l'espace de cette pièce close où vous apparaissez, étendue dans votre lit, à nous regarder : ce dédoublement, devant et derrière la caméra, provoque ce sentiment de distanciation, qui n'est pas celui, critique, associé à Brecht, mais plutôt celui, existentiel, que vous partagez avec Anna. Le huis clos serait chez vous, chère Chantal, l'image de notre solitude. *Là-bas* (2006) l'exemplifie bien par un dispositif très simple : vous êtes à l'intérieur de votre appartement à Tel Aviv et vous filmez

↑ Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles (1975)



→ → Les rendez-vous d'Anna (1978)





↑ → No Home Movie (2015) → Là-bas (2006)

vos voisins, là-bas, ceux de l'immeuble en face. « *I don't feel like I belong* », nous confiez-vous avec votre voix si belle, plus fragile ici qu'elle ne l'a jamais été, « *I'm disconnected from everything* ». Vous regardez par la fenêtre pour observer les autres, épier ceux qui profitent du soleil alors que vous, vous êtes emmurée dans un appartement obscur, aux stores fermés, striant l'image pour augmenter d'autant plus la distance entre vous et eux, entre le cinéma et le monde qu'il tente de prendre en image.

Cette mise en scène nous ramène à la première partie de *Je, tu, il, elle* (1974), alors que vous mangez trop de sucre, à la cuillère, enfermée dans votre chambre, à essayer d'écrire une lettre (encore) à celle qui vous a quittée, une manière de refuser la rupture, et, de manière malade, de tenter par le langage, parfois colérique, parfois passionnément amoureux, de garder contact avec ce que vous avez perdu. Il y a peut-être un peu de cela, dans cette lettre que je vous écris, une manière de faire revivre en moi tout ce que votre cinéma a soulevé, de m'adresser à votre présence, celle qui s'est incrustée en mon âme à travers vos films. Comme dans *Je, tu, il, elle*, où vous écrivez moins à la véritable amante perdue qu'à celle qui vit encore en vous, une présence ressentie que vous ne pouvez pas concilier avec son absence effective. La pièce close, et la lettre qu'on y écrit pour maintenir contact avec un extérieur lointain, serait l'image la plus juste de votre cinéma, du rapport au monde qui guide votre mise en scène.

PRÉGNANCE D'UN MONDE DISTANT

Il n'y a pas de lettre dans votre dernier film, *No Home Movie* (2015), mais vous y déclinez autrement cette figure : d'un côté il y a votre mère, toujours dans son appartement, et de l'autre il y a vous, Chantal, souvent en mouvement, en voyage, réduite à une ombre, un reflet, une voix hors-champ, une présence de dos, un visage caché derrière une caméra, une respiration. Dans votre errance, vous n'avez pas de *home*, mais vous en avez une puisque tout gravite autour de votre mère, la constante dans votre vie, le centre fixe. Dans une conversation à distance, sur Skype, vous dites « je veux faire un film sur l'idée qu'il n'y a plus de distance aujourd'hui », ce que j'entends comme une variation autour de *Letters From Home*, et aussi comme une boutade puisqu'en disant cela, vous filmez un portable ouvert sur Skype : comment, devant une telle image, voir autre chose que la distance ? Et votre mère, lucide comme tout, vous répond « J'aimerais te serrer dans mes bras ».

Cette façon de présenter le monde comme *là-bas*, à portée de vue mais inatteignable, confère à votre cinéma toute sa teneur mélancolique, un état d'esprit que vous présentez comme certes triste, malheureux, mais aussi, et c'est ce qu'il y a de plus beau, comme un espace à habiter. Mais alors, comment parvenez-vous à saisir le monde



↑ Hotel Monterey (1972)

avec une telle puissance évocatrice si tout vous apparaît *là-bas*? Pourquoi les lieux paraissent-ils si prégnants, emplis de fantômes vivants, comme dans *Hotel Monterey* (1972), film de hantise s'il en est un? Sans doute parce que vous faites vivre le monde depuis cette distance, ou parce que vous trouvez dans le cinéma un art parfaitement adapté à votre sensibilité, le cinéma étant l'expérience d'une présence (de l'image) qui renvoie à une absence (du monde), et sans doute aussi parce que cette distance crée un désir envers ce monde, non un rejet, d'où votre empathie et votre attention exceptionnelles, et sans doute encore parce que le paradoxe constitutif de notre condition humaine est précisément celui-là, que pour embrasser notre présence au monde il faut d'abord reconnaître notre solitude métaphysique. Sans doute, enfin, parce que votre cinéma se veut l'exploration d'un espace-temps bien plus que d'un état psychologique, et que celui-ci trouve écho dans la deuxième moitié du vingtième siècle, ce que vous nous indiquez dans *Les rendez-vous d'Anna*, avec le spectre de la guerre qui a divisé l'Europe et la tentative de se reconstruire après la destruction, un contexte historique qui hante tout le film.

Depuis le confinement actuel, ce paradoxal sentiment de présence d'une absence m'a été des plus précieux, car, je dois le confesser, je sens moi aussi que les choses sont *là-bas*. Nous pourrions d'ailleurs penser que j'écris ici à une absence, à vous qui êtes *là-bas*, mais il me semble au contraire que je m'adresse à la seule Chantal que je connaisse, c'est-à-dire la cinéaste, l'artiste, celle qui parle encore aux jeunes cinéastes à travers les nuages, celle que j'ai rencontrée par votre œuvre, et qui a été présente dans ma vie ces derniers mois, aussi présente que peut l'être quelqu'un qui bouleverse notre vie. Parfois, même si nous sommes conscients de ce qui nous remue, il faut les mots d'un autre pour mieux nous faire voir : dans *Là-bas*, ce sera cet homme venu vous visiter, qui vous dit ces mots simples, « *It's hard to get out of prison, especially one of our own* ». Dans mon cas, ce sera votre cinéma, vos images et votre parole, qui me donnent la force de faire comme vous, d'ouvrir mes rideaux, de visiter la plage, de nommer le lieu où je suis (ce seront les derniers mots du film, « *I'm in Tel Aviv* »). Cette lettre, vous le comprenez maintenant, cherche à vous exprimer ma reconnaissance, mais en toute honnêteté, votre cinéma contient tant de fragilité, d'humilité, d'humanité, que je ne sais comment l'accueillir avec mes mots modestes. Celui-ci, tout simple, suffira : merci.

Sylvain
Montréal, 2021