



HAL
open science

Faire le film sans projet

Hyein Lee

► **To cite this version:**

Hyein Lee. Faire le film sans projet. Kévin Bideaux, John Sannaee, Júlia Monte Ordoño, Ayda Golrokhi et Lydienne Mathieu (dirs). *Projet, Projeter, Projection*, Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis, 2023. hal-03964544v2

HAL Id: hal-03964544

<https://hal.science/hal-03964544v2>

Submitted on 13 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Faire le film sans projet

Chantal Akerman et ses documentaires

Hyein Lee

Introduction

Pour qu'un film voie le jour, un projet bien détaillé est indispensable, notamment un scénario. Dans le film de Nicole Widart qui lui est consacré, *Chantal Akerman : écrivain de cinéma* (1993), la cinéaste belge déplore les préparatifs contraignants du septième art. « Le cinéma, dit-elle, c'est un art le plus cher. L'écrivain, il ne va pas vous écrire pendant cent-vingt pages ce qu'il va finalement écrire. Il y va et il écrit ! ». Ce qui la contraint n'est pas l'écriture du scénario lui-même (sa prédilection pour l'écriture est un fait avéré¹), mais une certaine formalité de l'écriture qui peut nuire à l'exploration créative. L'occasion de se déprendre d'une telle écriture se présente à elle dès les années 1990, avec la réalisation de documentaires². Accompagnée d'une équipe réduite, munie de ses notes, Chantal Akerman part loin et filme à tâtons. Si projet il y a dans ses documentaires, il consisterait à découvrir le film en le faisant (Akerman, 2004a : 90). En d'autres termes, faire le film sans projet devient le projet même de ses documentaires. La question est de savoir si, en risquant un tel projet, Akerman arrive à faire un film comme un-e écrivain-e écrit. Malgré l'étrangeté de la formule, on verra que le rapprochement des deux activités créatrices n'est pas si fortuit qu'il pourrait le paraître.

Cet article interroge l'écriture filmique dans les deux derniers documentaires d'Akerman : *Là-bas* (2006) et *No Home Movie* (2015a). Dans un premier temps, je mettrai en perspective le principe du documentaire akermanien, à savoir le refus du projet comme condition *sine qua non* pour réaliser un film, qui résiste à l'idée même d'œuvre. La notion d'écriture filmique de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier aidera alors à aiguïser l'enjeu du

documentaire. Enfin, partant du montage créatif, j'étudierai le travail de l'imagination dans l'écriture de *Là-bas* et de *No Home Movie*.

L'Enjeu du documentaire

En 2006, lors d'un court séjour à Tel-Aviv, Akerman tourne *Là-bas*. En 2015 sort *No Home Movie*, film portant sur la disparition de sa mère survenue un an plus tôt. La réalisation de ces deux documentaires peut être considérée comme un événement à la fois prévu et imprévu pour la cinéaste. D'une part, on peut dire qu'il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle fasse des films qui relèvent de sa judéité et de sa mère Natalia, étant donné que ce sont les sujets qui hantent l'ensemble de ses œuvres³. Mais, d'autre part, dans la mesure où le traitement direct de ces sujets est soigneusement évité, voire défendu, malgré leur prégnance, leur apparition frontale a de quoi surprendre.

La figure du « trou » peut être utile pour comprendre la centralité ambiguë de ces sujets. « Mon histoire à moi est toute trouée, pleine de blancs » dit la voix d'Akerman dans son film *Histoires d'Amérique : Food, Family and Philosophy*⁴ (1988). Appartenant à la deuxième génération après la Shoah, la cinéaste évoque le trou constitutif de son histoire, qui n'est pas sans lien avec quelque chose se rapportant à sa mère, à son silence, à sa survie incertaine. Concernant sa volonté de faire du cinéma, elle dit (2004a : 12-13) : « il n'y a rien à ressasser disait mon père, il n'y a rien à dire, disait ma mère. Et c'est sur ce rien que je travaille. » Dans ce constat, il semble intéressant d'attirer l'attention sur l'image du vide central, un trou autour duquel Akerman tourne en faisant du cinéma. Tantôt elle le cerne de près, tantôt elle s'en éloigne. À chaque film, en s'engageant dans un mouvement asymptotique de tournoiement, elle maintient le trou dans une proximité distanciée. Dans cette perspective, on peut comprendre l'arrivée nécessairement involontaire des films qui prennent à bras-le-corps, si l'on peut dire, le noyau de son trou.

La réalisation de *Là-bas* et de *No Home Movie* débute presque à l'insu de la cinéaste. Au moment où Akerman reçoit une proposition de réalisation d'un documentaire sur l'Israël, elle la décline, jugeant le sujet « [t]rop proche, trop loin, trop barré de discours convenus, trop bêtes ou trop savants » (Vermeersch, Zaoui et Zilberfarb, 2007)⁵. Malgré ce

refus initial, le film est sorti ; on peut donc émettre l'hypothèse que le dispositif du documentaire, à savoir de tourner le film sans projet précis, a pu jouer un rôle primordial dans le processus créatif de la cinéaste. En ce qui concerne *No Home Movie*, Akerman suggère elle-même que l'ignorance du film lui permet de l'« oser »⁶. Mais au-delà d'oser, si elle arrive à le réaliser, on peut supposer que risquer le projet a engagé une démarche plus complexe. La lettre de la cinéaste adressée au producteur Thierry Garrel illustre bien l'enjeu de son procédé du documentaire. À ce dernier qui lui demande de préciser le projet, Akerman répond (2004a : 90) :

préciser ma pensée serait, je crois, aller à l'encontre même du projet documentaire, et me fait donc un peu peur. Parce que, en le faisant, je me laisse conduire, je dirais presque à l'aveuglette, et je deviens une sorte « d'éponge-plaque sensible » qui aurait une écoute flottante et d'où surnagerait ou se révélerait au bout d'un long moment, le film.

En ce qui concerne le documentaire, plus que l'absence de projet, il semble y avoir le rejet du projet. L'exigence d'Akerman de suspendre la volonté de prévoir implique une opération radicale de mise entre parenthèses, qui fait presque penser à l'*époque* phénoménologique. Or, à la différence de cette dernière qui vise à concevoir « les choses mêmes », le documentaire d'Akerman tâche de faire voir la réalité en résonance avec d'autres histoires qu'elle ne montre pas. Il engage l'écriture et réorganise le sens à travers le montage.

Ropars-Wuilleumier est l'une des premier·ère·s théoricien·ne·s qui a introduit la notion d'écriture dans le domaine du cinéma. Inspirée par la notion de montage-collision de Sergueï Eisenstein⁷ et la conception derridienne d'écriture⁸ et en se démarquant de l'idéologie réaliste (qui fait du cinéma l'enregistrement du réel), elle considère le film comme un texte et élabore le concept d'écriture filmique. Dans l'idée que « toute opération créatrice se mesure dans la distance prise par rapport aux matériaux originels », Ropars-Wuilleumier souligne qu'« au cinéma, seul le montage peut apporter ce recul et engendre le récit » (2009 [1971] : 26). Selon elle, le montage n'est pas une simple fonction technique de raccord, mais une pratique créative qui fait du cinéma un art. Elle met surtout l'accent sur le montage elliptique, qui au lieu d'assurer la continuité du récit, se rendant perceptible en lui-même, fait saillir la discontinuité des images : dans ce processus, celles-ci acquièrent

une signification à travers leur mise en relation avec d'autres plans et d'autres séquences. Selon Ropars-Wuilleumier, le film s'écrit à travers le montage.

En prenant appui sur cette réflexion théorique sur l'écriture filmique, on peut suggérer que les documentaires d'Akerman, faisant du film une invention constante, s'écrivent surtout par le montage. Si l'absence de projet précis permet d'accueillir les sujets qu'elle n'osait pas traiter de front, ce même dispositif, donnant plus de pouvoir d'agir au montage, crée la distance nécessaire avec l'objet filmé et par ce fait, rend possible le documentaire. En d'autres termes, en engageant une écriture filmique particulièrement élaborée, Akerman parvient à réaliser un film très personnel sans tomber dans le piège autobiographique. Je me propose d'examiner à présent le glissement fictionnel comme le trait distinctif de l'écriture filmique d'Akerman, qui constate sans détour (2004a : 98) : « Après le documentaire tourné, et monté s'il n'ouvre pas une brèche dans l'imaginaire, s'il ne s'y glisse pas de la fiction, alors pour moi, ce n'est pas un documentaire. » La fiction ne se voit pas immédiatement, mais certains montages percutants dans *Là-bas* et *No Home Movie* permettent de la tracer.

Là-bas, inatteignable

Faute de la distance nécessaire, il est au départ impensé et impensable pour Akerman de faire un film sur l'Israël ; elle le fait quand même. En dépit de sa réticence, lors d'un séjour à Tel-Aviv pour une raison indépendante du documentaire, elle emporte avec elle sa caméra vidéo Sony PD 100 et tourne le film quand même⁹. Comme le dit la narratrice de son récit autobiographique *Ma mère rit* : « le quand même [veut] tout dire » (Akerman, 2013a : 195). On lira dans ce « quand même » non seulement un affirmatif de « malgré tout », mais aussi l'opération tenace de l'écriture filmique : c'est après tout le travail du plan et du montage, après ce tout, grâce à la transformation de la réalité donnée, que le documentaire sort. Il convient alors d'étudier ce travail du détour.

Commençons par le travail du plan. Akerman tourne *Là-bas* toute seule, presque à huis clos, dans un appartement loué à Tel-Aviv. Alors que ce tournage reclus, solitaire et inattendu se démarque de celui de ses documentaires précédents, menés en équipe dans

une errance constante, la façon dont elle met en scène l'espace reste inchangée. Elle filme de face, pendant longtemps, beaucoup plus longtemps que la durée ordinaire de la perception, jusqu'à ce que l'image concrète se dissolve et touche « quelque chose d'abstrait » (2004a : 36). Elle fait voir au-delà ou en-deçà de ce qu'elle montre¹⁰. Mais la complexité de *Là-bas* réside également dans un double travail de l'invisible, qui demande de considérer le travail du son.

D'abord, en voyant l'appartement, on voit sans voir la cinéaste. Les dispositifs sont simples en apparence : depuis l'intérieur de l'appartement, on voit à travers les stores de la fenêtre l'extérieur, les immeubles d'en face. Les paysages quotidiens, suite de multiples plans fixes se répétant, neutralisent l'espace. Ce que l'on voit est moins l'appartement lui-même que l'auto-enfermement de la cinéaste. La bande-son, ajoutée et augmentée lors du montage, se compose de bruits de la ville (bruits de voiture, de travaux, gazouillement des oiseaux, piailllements des enfants...), de bruits à l'intérieur de l'appartement (tintements des verres, bruits de ménage, bruits de pas...) et la voix-off d'Akerman lisant ses notes sur les histoires familiales, la question de l'exil, son sentiment de non-appartenance. Dans l'appartement, on voit la cinéaste sans vraiment la voir. Exceptées deux brèves apparitions sur l'écran, elle est invisible, même si les bruits intérieurs semblent nous indiquer sa présence, en train de manger, de téléphoner... Le film déroule ainsi un autoportrait en négatif de la cinéaste comme une sorte récit introspectif, or la bande-son, faisant aussi saillir le corps désincarné de la cinéaste (à la différence de ses autres documentaires, la caméra ne suit pas le mouvement de son regard), rend indécidable sa présence. On voit, toujours sans voir, une autre chose qu'elle. L'Israël réel et imaginaire traverse sans cesse la scène, à travers les bruits.

Attardons-nous sur le montage disruptif de l'antépénultième séquence. Après avoir passé soixante-dix minutes devant le lent défilement d'images statiques, vers la fin du film, on est subitement saisi par un déferlement d'images hétérogènes. Il fait nuit. Depuis la terrasse de l'appartement, la caméra se met à bouger dans tous les sens à une vitesse extrêmement accélérée. Comme s'il s'agissait du rembobinage rapide, une vingtaine de plans sont accumulés en quelques secondes. Dans le ciel contrasté se fait entendre un bruit assourdissant. La discontinuité induite par l'irruption de cet étrange montage rend les

scènes illisibles. Trente secondes plus tard, la caméra retrouve son immobilité et on voit un avion. À ce moment-là, dans un bruit moins assourdissant, une étrange familiarité se dégage : on reconnaît ce bruit d'avion et une lecture rétrospective tisse une narration au second degré.

En effet, dans la cacophonie des bruits urbains qui constituent la véritable¹¹ bande-son de *Là-bas*, on entend aussi des bruits d'avion de manière constante. Comme une douce effraction persistante, les bruits extérieurs entrent dans l'appartement. Malgré le confinement, malgré la division des espaces visuels (un peu comme les stores qui ne bloquent pas complètement la vue même lorsqu'ils sont tous baissés), on se sent exposé au monde extérieur principalement par les bruits. Alors que la plupart des bruits environnants sont entendus sans que leur source d'émission ne soit vue, ceux des avions font exception. Quoiqu'il ne se montre pas tout le temps, il se fait remarquer : parmi le très petit nombre de scènes qui sont filmées à l'extérieur de l'appartement, on a déjà vu les avions ; on entend aussi la cinéaste dire en voix-off : « J'entends un avion qui passe. Je vais voir sur la terrasse. Je n'aime plus aller sur cette terrasse. De cette terrasse on voit la mer. C'est près de la mer que ça a sauté. » Akerman évoque ici l'attentat qui a lieu durant son séjour. L'enchaînement des phrases est curieux. Entre l'avion et l'attentat, il n'y a pas de lien direct, mais à partir de l'avion, elle arrive à évoquer l'attentat qui a eu lieu au coin de la rue.

Tout à la fin, en voix-off, en résumant ce qu'elle fait « là-bas¹² », c'est-à-dire s'enfermer, dévorer la nourriture de la propriétaire, lire et écrire, Akerman conclut : « J'entends les bruits de la ville. Je suis à Tel-Aviv. » Cette clause donne à penser sur sa façon de réaliser le documentaire impossible sur l'Israël. Les bruits du quotidien remaniés lors du montage font le récit de son Israël imaginaire et réel, sans prononcer un mot.

No Home Movie, « puisque ce n'est pas un *home movie* »¹³

En 2015, au festival de Locarno, Akerman, présentant *No Home Movie*, demande la patience du public au moment d'accueillir un film qui « ne se bouscule pas comme un

film ». Comment peut-on recevoir ce documentaire, qui n'est pas complètement « un film » ? Malgré l'apparence de *home movie*¹⁴, comme y insiste le titre têtu, ce film réalisé par une cinéaste experte ne tient pas du film d'amateur. Bien au contraire, du point de vue de l'écriture filmique, on verra que *No Home Movie* se rapproche d'une exploration radicale du documentaire : du tournage fragmentaire au montage, la création a lieu sur-le-champ sans aucun geste de projection dans l'avenir. Au regard des circonstances et de la conception particulière du film, il convient de rappeler sa genèse.

Neuf ans après *Là-bas*, Akerman tourne le film une fois de plus seule avec sa caméra vidéo. Il était alors difficile d'employer le mot « film », le genre ayant été décidé après coup, lorsque l'œuvre a pris forme au cours du montage. Dans les années 2010, au moment où Akerman a pris coutume de filmer « un peu partout », elle avait déjà fait ses quatre documentaires majeurs et plus de dix installations multimédias¹⁵. Ces pratiques artistiques et le progrès technologique ont facilité le tournage autonome. Tandis que le tournage des documentaires des années 1990 débute par des notes qui remplacent le projet, dans *Là-bas*, elle perd ses notes préparatoires¹⁶, et dans *No Home Movie*, les notes n'existent plus du tout. D'une certaine manière, ses caméras portatives remplacent le stylo : elle prend des notes avec ses caméras. Lorsqu'elle filme, elle le fait toutefois avec une certaine rigueur et son langage filmique, élaboré au cours de son parcours cinématographique, reste ce qu'il a toujours été. Ainsi pendant plusieurs années, elle filme « tout le monde » (Akerman, 2015) et en particulier sa mère. L'idée de faire « quelque chose » (Kasman, 2015) avec ce matériel filmique vient après la mort de sa mère Natalia. Sa monteuse Claire Atherton insiste sur la formule de l'indécision : Akerman ne dit pas « faire un film », encore moins « faire un tel film », mais « voyons si quelque chose est possible » (*ibidem*). Dans cette formule, on peut entendre une proposition d'écriture. *No Home Movie* s'écrit à partir du montage.

Sans savoir si elles vont faire un documentaire ou une installation, Akerman et Atherton rassemblent une quarantaine d'heures de rushs stockés dans divers supports (téléphone mobile, cartes SD, disques durs, etc.). Au cours de ce processus, une singulière coïncidence se produit : au moment où Akerman tente de « faire quelque chose » avec les rushs de sa mère, elle est en train de préparer sa nouvelle installation *Now* (2015b) pour la

Biennale de Venise¹⁷. Alors que cette installation est conçue de manière autonome, le fait que ces images se trouvent dans le même disque dur que celles de sa mère les rapproche (Marguelies, 2016 : 64). Il me paraît important de noter que le genre artistique (le film, plutôt que l'installation) est décidé une fois qu'est posé le premier plan, qui est celui de *Now* (Akerman, 2015b) : *No Home Movie* s'ouvre avec l'image d'un arbre dans un paysage aride, que l'on voit tout maigre, battu par le vent durant quatre minutes. Selon Ivone Marguelies, ces images venues de sources hétérogènes, loin d'être secondaires par rapport à celles de Natalia, constituent la structure même de *No Home Movie* (2016 : 65).

Dans la même ligne de pensée, je voudrais insister sur le travail du montage. À partir de l'agencement énigmatique et contrasté de l'écriture filmique, *No Home Movie* devient un « documentaire » au sens akermanien du terme, c'est-à-dire un peu une fiction. Par exemple, le deuxième plan est en contraste étourdissant avec le premier : tout d'un coup, le bruit du vent disparaît et en plan de demi-ensemble, on voit un homme de dos, assis sur un banc, dans un parc. La verdure de la pelouse et des arbres touffus s'oppose à la couleur cendrée du plan précédent, rendant perceptible la discontinuité des images. Ensuite un autre plan resserré donne sur la cour et, au quatrième plan, on voit Natalia à l'intérieur de l'appartement. Dans la succession des images disparates de ces quatre séquences et leur répétition, se construit alors une narration au second degré.

Prenons un autre exemple. Vers le milieu du film, on assiste pour la deuxième fois à une scène durant laquelle, depuis New York, Chantal appelle Natalia via Skype tout en filmant l'écran de son ordinateur avec sa caméra [fig. 1]. La moitié de l'appel d'une dizaine de minutes constitue un rituel d'adieu : tout en se disant au revoir, la mère et la fille ne se quittent pas, mais reprennent la conversation. Le fait est que Natalia, à demi sourde, n'entend pas bien sa fille qui lui dit qu'elle veut s'en aller. À force de parler plus fort, Chantal s'approche de l'écran et, dans ce mouvement, le visage de la mère est démesurément grossi, se décomposant en pixels. À ce moment-là, une étrange fusion se dessine sur l'écran : sur le visage déformé de Natalia, le reflet de Chantal apparaît [fig. 2]. À la suite de cette séquence, est inséré l'extrait de *Now* : en travelling latéral en voiture, durant dix minutes durant lesquelles on n'entend que le bruit du vent et celui de la voiture, la caméra filme le désert [fig. 3]. Il n'y a aucune cohérence apparente avec la séquence

précédente, mais celle qui suit va venir les relier. Après la scène en voiture, on voit la mer ; Akerman filme son reflet dans l'eau [fig. 4]. La forme des vaguelettes et la couleur de l'eau mélangée au sable résonnent curieusement avec l'image du désert du plan-séquence précédent, tandis que le reflet de la cinéaste dans la mer fait écho à la séquence de Skype. Une éventuelle connexion entre les séquences, c'est-à-dire un récit, se dégage dans la lecture rétrospective. Le film se crée à travers cette mise en relation rythmique entre les images. Certes, *No Home Movie* porte sur la fin de vie de la mère d'Akerman, et ce, jusqu'à sa mort, pour autant, le considérer seulement comme un film testamentaire risquerait de passer à côté de toutes ces intrications sensorielles qui rendent précisément possible ce film.



Fig. 1 à 4 : Captures d'écran du film *No Home Movie* (2015) de Chantal Akerman

Conclusion

En faisant peser un risque sur le projet, Akerman arrive à faire les films qu'elle n'aurait pas faits autrement. Dans *Là-bas* et *No Home Movie*, elle se rapproche ainsi au plus près de ce que j'ai appelé son « trou ». Or, même si elle traite de sujets particulièrement intimes et

brûlants, cela ne signifie pas qu'elle se laisse paralyser par ces sujets. J'ai essayé de montrer que le refus du projet, faisant du montage un véritable élément agissant de l'écriture filmique, ménage une distance nécessaire vis-à-vis des images. Akerman tourne autour du trou sans tomber dedans. Si *No Home Movie* est malheureusement devenu le dernier film de la cinéaste, qui a mis fin à sa vie peu de temps après sa sortie, il n'en reste pas moins que ce documentaire boucle son circuit créateur. Le film dénote la perte du *home* (*No Home*), mais il appelle aussi par son écriture le mouvement incessant « de la mèr(e) au désert¹⁸ » et du désert à la mèr(e). *No Home. Move.*

Notes

1. La cinéaste exprime souvent son affection pour l'écriture et la littérature. Par exemple, elle dit (2004a : 29) : « je ne voulais pas faire du cinéma dans ma première adolescence. Je voulais écrire à côté de mes lacets. Le livre avait et a sans doute toujours plus d'importance pour moi que le cinéma. »
2. Il faut toutefois préciser que la réalisation du film sans script n'est pas une chose complètement nouvelle chez Akerman. Sans parler de ses films expérimentaux, *News from Home* (1976) et *Toute une nuit* (1982) ont été tournés sans scénario. Seulement, dès les années 1990, le champ d'expertise de la cinéaste s'étend : elle devient l'une des premier-ère-s cinéastes à faire des installations multimédia, certains de ses films rejoignant les galeries d'art. Ses projets d'installations multimédia sont souvent couplés avec ceux de documentaires.
3. Si le monde cinématographique d'Akerman se forme grâce à un parcours protéiforme, certains motifs tels que les lettres ou le silence, revenant régulièrement, permettent de reconnaître la touche de la réalisatrice. Parmi ces motifs récurrents, il y a notamment la judéité et la mère.
4. On entend la cinéaste en voix-off dans la première scène du film, racontant en anglais une histoire hassidique, et terminant par la phrase suivante : « *My own story is full of missing links, full of blanks and I do not even have a child.* »
5. Dans le dossier de presse de *Là-bas*, Akerman formule le même propos de manière suivante (Bax, 2014 : 251) : « Quand X. C. [Xavier Carnaux] m'a proposé de faire un film sur Israël, j'ai tout de suite eu l'impression que c'était une mauvaise idée. Une idée impossible même. Presque paralysante. Presque écœurante. »
6. Après la projection de *No Home Movie* au festival Locarno, lors de son entretien avec Daniel Kasman, Akerman dit (2015) : « Je ne savais pas que j'allais faire ce film, sinon je n'aurais probablement pas osé le faire. Imaginez : quelqu'un qui a l'idée, "ok je vais faire un film sur la mort de ma mère". Elle aurait pu vivre encore dix ans » [*I didn't know I was going to make*

that film, otherwise I would probably not dare to make it. Imagine: someone who has the idea, “okay I’m going to make a film about my mother’s death.” She could have lived another ten years ; ma traduction].

7. Dans les années 1920, Eisenstein développe une conception de montage intellectuel, faisant de la cinématographie rien d’autre que le montage : en analysant le processus de la signification non linéaire – par exemple, celle du haïku japonais –, il élabore une théorie du montage basée sur la collision des éléments visuels (1969). Selon le cinéaste soviétique, c’est le choc visuel qui génère le processus imaginaire et multiplie la possibilité de signification.
8. Jacques Derrida redéfinit l’écriture dans la mise en question constante du logocentrisme des discours philosophiques traditionnels. Il se propose de repenser l’écriture comme un mouvement infini de discordance. Ropars-Wuilleumier décèle une telle écriture dans la conception d’Eisenstein du cinéma.
9. Notons que depuis qu’elle fait des documentaires et de l’installation audiovisuelle, et encouragée par le développement technologique des caméras portatives, Akerman prend l’habitude de filmer toute seule, sans but précis.
10. Entre 1993 et 2002, Akerman réalise trois documentaires : *D’Est* (1993), *Sud* (1999) et *De l’autre côté* (2002). Si chacun de ces documentaires touche les sujets brûlants de la société (l’effondrement de l’Union soviétique dans *D’Est*, le lynchage dans *Sud*, l’immigration clandestine aux frontières entre les États-Unis et le Mexique dans *De l’Autre côté*), la cinéaste, loin de faire un compte rendu immédiat du terrain, génère l’espace et fait voir plus ce qu’elle ne montre en filmant longuement autant de paysages que de visages.
11. « Véritable » parce qu’elle s’entend sans interruption tout au long du film.
12. Ce titre périphrastique fait entendre la distance ineffacée et ineffaçable avec l’objet filmé. Dans le lexique de Natalia, « là-bas » est lié au camp (Akerman, 2004 : 27) : « [M]a mère dit toujours qu’en revenant de là-bas, elle dit toujours là-bas, elle ne dit pas les camps, qu’en revenant de là-bas. »
13. Le 4 juin 2021, lors de la rétrospective d’Akerman au Forum des images à Paris, la monteuse Claire Atherton, présentant *No Home Movie*, raconte l’anecdote suivante sur le choix du titre. Alors que *No Home Movie* en se scandant plus d’une manière (*No Home / Movie ; No / Home Movie*) forme un titre équivoque, Atherton signale qu’Akerman, après l’avoir intitulé *Home Movie*, a changé d’avis puisque le film n’est pas du genre *home movie*.
14. Un *home movie* désigne généralement une vidéo réalisée par des non-professionnels, pour enregistrer de petits et de grands événements familiaux.
15. Pour en citer quelques-unes : *D’Est, au bord de la fiction* (1995), *From the Other Side* (2002b), *Marcher à côté de mes lacets dans un frigidaire vide* (2004b), *Maniac Shadows* (2013b). Si la plupart des installations sont le produit de la réécriture de ses films précédents, certaines comme *Femmes d’Anvers en novembre* (2008) et *Now* (2015b) sont conçues à partir des films inédits.
16. En voix-off, Akerman raconte qu’elle a perdu ses notes quelque part en Espagne.

17. Il s'agit d'une installation multimédia composée de cinq projections (et deux projections reflétées par terre) et de sons. Sur les cinq écrans se déploient les images du désert filmé en travelling, tandis que la bande sonore émet un bruit fracassant. Selon Atherton, la réalisatrice essaie de faire sentir « la peur, la guerre, la fuite, la catastrophe imminente par l'enchevêtrement de bandes sonores dans l'espace » (Marian Goodman, 2017).
 18. C'est le titre de l'installation conçue pour le Mamuta Center en 2014.
-

Références

Akerman, Chantal, 2004a. *Chantal Akerman : Autoportrait en cinéaste*. Paris, Cahiers du cinéma et Centre Pompidou.

—, 2013. *Ma mère rit*. Paris, Mercure de France.

Bax, Dominique (dir.), 2014. *Chantal Akerman : Monographie*. Bobigny, Ciné-festivals et Magic cinéma.

Eisenstein, Sergueï, 1969 [1929]. « Hors cadres », *Cahiers du cinéma*, 215, pp. 21-26.

Kasman, Daniel, 2015. « Chantal Akerman Discusses "No Home Movie" », *Mubi*, 17 août, URL : <https://mubi.com/fr/notebook/posts/chantal-akerman-discusses-no-home-movie>

Margulies, Ivone, 2016. « Elemental Akerman: Inside and Outside *No Home Movie* », *Film Quarterly*, 70 (1), pp. 61-69.
URL : www.jstor.org/stable/26413742

Marian Goodman (Galerie), 2017. « Chantal Akerman », *Meer*, 30 septembre.
URL : www.meer.com/fr/30934-chantal-akerman

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, 1970. *De la littérature au cinéma : Genèse d'une écriture*. Paris, Armand Colin.

—, 2009 [1971]. *Le temps d'une pensée : Du montage à l'esthétique plurielle*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

Vermeersch, Laure, Zaoui, Pierre et Zilberfarb, Sacha, 2007. « Là-bas ou ailleurs, entretien avec Chantal Akerman », *Vacarme*, 39, 20 avril.
URL : <https://vacarme.org/article1288.html>

Films

Akerman, Chantal (réalisation, scénario, voix), 1976. *News from Home*. Film couleurs, 89 min. Belgique et France.

— (réalisation, scénario), 1982. *Toute une nuit*. Film couleurs, 90 min. Belgique et France.

- (réalisation, scénario), 1988. *Histoires d'Amérique: Food, Family and Philosophy*, Film couleurs, 92 min. Belgique et France.
 - (réalisation), 1993. *D'Est*. Documentaire couleurs, 110 min. Belgique et France.
 - (réalisation), 1999. *Sud*. Documentaire couleur, 70 min. Belgique et France.
 - (réalisation), 2002. *De l'autre côté*. Documentaire couleur, 102 min. Belgique.
 - (réalisation, scénario, photographie), 2006. *Là-bas*. Documentaire couleur, 78 min. Belgique et France.
 - (réalisation), 2015. *No Home Movie*. Documentaire couleurs, 115 min. Belgique et France.
- Widart, Nicole (réalisation, scénario), 1993. *Chantal Akerman: Écrivain de cinéma*. Documentaire couleur, 29 min. Belgique et France.

Installations

- Akerman, Chantal, 1995. *D'Est, au bord de la fiction*. Installation vidéo couleurs et son sur 25 moniteurs et 1 projection dans une salle.
- , 2002b. *From the Other Side*. Installation vidéo couleurs et son de 19 moniteurs et 1 projection.
 - , 2004b. *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*. Installation vidéo couleurs, noir et blanc et son, avec 4 projections sur écran en forme de spirale
 - , 2008. *Femmes d'Anvers en novembre*. 2 projections vidéo (une en couleurs, une en noir et blanc) muettes.
 - , 2013b. *Maniac Shadows*. Installation vidéo couleurs et son (lecture de *Ma mère rit* par Chantal Akerman) avec de multiples projections, photographies.
 - , 2015. *Now*. Installation vidéo couleurs et son avec de multiples projections.

Illustrations

Fig. 1 à 4 : Captures d'écran du film *No Home Movie* (2015) de Chantal Akerman.

Résumés

Faire le film sans projet | Chantal Akerman et ses documentaires

Certains sujets résistent à l'idée même d'œuvre. Par leur brûlure, par leur intimité, pour diverses raisons, ils manquent de la distance requise pour constituer une l'œuvre d'art. En ce qui concerne la cinéaste belge Chantal Akerman, il semble que sa judéité et son rapport complexe à sa mère Natalia appartiennent à cette catégorie de sujets. Certes, ce sont les sujets qui hantent l'ensemble de ses films, mais il n'en demeure pas moins qu'ils ne sont pas pris à bras-le-corps jusqu'aux années 2000. Cet article interroge le dispositif du documentaire d'Akerman comme la condition *sine qua non* pour faire un film impensé, voire impensable. Partant du refus du projet comme trait caractéristique du documentaire akermanien, on étudiera l'importance grandissante du montage dans l'écriture filmique de ses documentaires, *Là-bas* (2006) et *No Home Movie* (2015).

Chantal Akerman | Projet | Documentaire | Écriture filmique | Montage | Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

Make movies without project | Chantal Akerman and Her Documentaries

Some subjects resist the very idea of the artwork. For various reasons, they lack the necessary distance to be treated as the object of art. As far as the Belgian filmmaker Chantal Akerman is concerned, it seems that her Jewishness and her mother Natalia belong to this category of subjects. Certainly, her Jewishness and her complex relationship with her mother are the topics that haunt whole of her films, yet they are not fully treated as the main subject until the 2000s. This article questions the device of documentary as the prerequisite condition for making the unthought-of, even unthinkable film. Starting from the refusal of the project as a characteristic trait of Akerman's documentaries, it will study the growing importance of editing process in the filmic writing of her documentaries, *Down There* (2006) and *No Home Movie* (2015).

Chantal Akerman | Project | Documentary | Filmic Writing | Editing | Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

Autrice

Hyein Lee | philhyein@gmail.com

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis | Fabrique du littéraire – FabLitt

Hyein Lee est traductrice et doctorante à l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis. Dans ses recherches doctorales, elle tente d'examiner l'écriture autobiographique d'Annie Ernaux, d'Hélène Cixous et de Chantal Akerman à travers la notion d'écriture de deuil, s'intéressant en particulier au rapport mère-fille.