

*CAMILLE BELLMAS*

*JEANNE, DELPHINE, CHANTAL*



*TROIS FEMMES POUR UNE ACTRICE*

*/ 2023*

*Jeanne,  
Delphine,  
Chantal:*

trois femmes pour une autre femme

Je tiens à remercier en premier lieu ma tutrice, la professeure Alexandra Midal. Il m'aurait été impossible de formuler et de réaliser le présent travail sans sa bienveillante supervision. Sa patience et sa rigueur intellectuelle ont été pour moi de précieuses sources d'inspiration.

Un remerciement tout particulier à Maggie, Jérémie et France pour leurs encouragements et leur relecture du présent travail.

Enfin, j'adresse mes remerciements à toute la classe, qui a su m'entourer et m'assister durant la réalisation du mémoire.

## Sommaire

- p. 11 *Le cinéma,  
la fabrique de la femme*
- p. 21 *Jeanne Dielman*  
Rendre visible, l'invisible
- p. 31 *Delphine Seyrig*  
Démystifier un mythe,  
détruire un modèle de femme
- p. 43 *Chantal Akerman*  
Le regard d'une femme
- p. 53 *Le female gaze,  
une nouvelle grammaire visuelle*
- p. 55 *Annexe 1*  
Résumé
- p. 73 *Annexe 2*  
Images
- p. 112 *Bibliographie*

*Jeanne, Delphine, Chantal:*  
trois femmes pour une autre femme

Pour les personnes n'ayant pas visionné le film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman, il est conseillé de lire le résumé en annexe avant de commencer la lecture du présent travail.

## *Le cinéma, la fabrique de la femme*

→<sup>1</sup> «*Nommer c'est dévoiler, et dévoiler c'est déjà agir*» écrit Simone de Beauvoir suite à l'introduction du mot «sexisme» en 1978 dans le Petit Robert<sup>1</sup>. Quelques années plus tôt, Laura Mulvey innoverait le terme de *male gaze* (pour regard masculin) dans son essai *Plaisir visuel et cinéma narratif*, publié en automne 1975 dans la revue britannique *Screen*. Laura Mulvey, cinéphile et théoricienne de cinéma «nomme<sup>2</sup>» et «dévoile<sup>3</sup>» le regard masculin qui a façonné une image de la femme chosifiée et dominée dans le cinéma, construit par la culture patriarcale occidentale. Son concept s'articule autour d'un regard masculin entretenu par une «angoisse de la castration<sup>4</sup>», avançant que l'inconscient patriarcal est construit, entre autres, sur l'absence de pénis chez la femme<sup>5</sup>. Dès lors selon Mulvey, la femme fonctionne dans la culture patriarcale «*comme un signifiant pour l'Autre masculin, elle est liée à un ordre symbolique dans lequel l'homme peut, à travers la maîtrise du langage, laisser libre cours à ses fantasmes et à ses obsessions, en les projetant sur l'image silencieuse de la femme toujours assignée à sa place, celle de support, et non de productrice de la signification*<sup>6</sup>.» Par conséquent, elle sert de réceptacle à l'imaginaire masculin afin de résoudre son angoisse de castration. Cet inconscient patriarcal façonne les manières de

→<sup>1</sup> Simone de Beauvoir (préface) in CAHEN, Monique (dir.), *Le sexisme ordinaire*, Paris, éditions du Seuil, 1979, p. 7.

→<sup>2</sup> Pour reprendre les termes utilisés par Simone de Beauvoir dans la citation «Nommer c'est dévoiler, et dévoiler c'est déjà agir» in CAHEN, Monique (dir.), *Le sexisme ordinaire*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

→<sup>3</sup> *Ibid.*, «Nommer c'est dévoiler, et dévoiler c'est déjà agir».

→<sup>4</sup> BREY, Iris, *Le regard féminin*, Paris, édition de l'Olivier, 2020, p. 26.

→<sup>5</sup> MULVEY, Laura, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes, cinéphille*, Milan, éditions Mimémis, 2017, p. 34.

→<sup>7</sup> voir et le plaisir ressenti à regarder<sup>7</sup>. En recourant à la psychanalyse, Laura Mulvey emploie les notions de scopophilie et de fétichisation pour conceptualiser ce *male gaze*, expliquant que le plaisir de regarder s'est construit sur l'objectification de la femme, produisant à l'écran un personnage féminin passif qui implique ce qu'elle appelle le *to-be-looked-at-ness* (le-fait-d'être-regardé ou l'appel au regard). Plus récemment, Teresa Castro réévalue ce concept en expliquant que « *le personnage masculin [actif] s'assume comme moteur du récit et relai du regard spectatorial, tandis que le personnage féminin, passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert en spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs*<sup>8</sup>. » Le corps de la femme est fétichisé par la caméra, à la fois pour les personnages à l'intérieur de l'œuvre cinématographique que pour le public qui la regarde ; un ensemble de regards reflétant et répondant aux besoins névrotiques de l'homme.

Cet égotisme masculin domine encore le cinéma aujourd'hui. À la fin de son essai pourtant, Laura Mulvey écrivait : « *La première offensive à mener contre les conventions monolithiques du cinéma traditionnel (déjà lancée par les réalisateurs radicaux) consiste à libérer le regard de la caméra en l'inscrivant dans sa matérialité temporelle et spatiale, et celui des spectateurs en cultivant la dialectique et le détachement passionné. (...) Les femmes, dont l'image a continuellement été volée et utilisée à des fins voyeurismes, n'ont rien à perdre dans ce déclin des formes traditionnelles du cinéma* ». Persuadée qu'un autre langage filmique est possible, Mulvey a fourni les outils

→<sup>7</sup> MULVEY, 2017, p. 16.

→<sup>8</sup> *Ibid.*

→<sup>9</sup>

nécessaires pour réfléchir à un nouveau regard. Elle a pu observer cette autre forme d'expression à travers différents réalisateur.trice.s, situé.e.s à contre-courant du cinéma dominant. Ces derniers ont sans doute eu une influence importante lorsqu'elle rédigeait son essai. Parmi eux, on peut citer Chantal Akerman. Avec *Hôtel Monterey* (1972)<sup>9</sup>, la réalisatrice tente de saisir l'atmosphère d'un modeste hôtel à New York — où elle séjournera — en présentant un film muet de soixante-trois minutes où le public explore l'hôtel à l'aide d'images en plans fixes de longue durée, l'invitant à la contemplation et à la réflexion. Entre le documentaire, la fiction et l'expérimentation, l'œuvre cinématographique d'Akerman propose une nouvelle manière d'aborder le cinéma et l'expérience du spectateur.trice. Du reste, la même année de la rédaction de l'essai de Laura Mulvey en 1975, Chantal Akerman toujours, tourne un film qui fait écho à la déconstruction engagée par Mulvey et qui s'intitule : *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Cette œuvre déconstruit en tout point le *male gaze* décrit par Laura Mulvey. L'intrigue s'articule autour d'un personnage féminin, Jeanne Dielman, femme au foyer quadragénaire, veuve et mère d'un adolescent. Analyser le film de Chantal Akerman *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* permet d'examiner les rouages visuels et narratifs sous-tendant un film d'une femme par une femme qui s'oppose au carcan patriarcal. Peut-on y voir la naissance d'un *female gaze* au cinéma ; Jeanne Dielman à l'écran incarne-t-elle ce *female gaze* ?

→<sup>10</sup> Si l'essai de Laura Mulvey apparaît comme le texte fondateur des théories actuelles sur le féminisme et le cinéma<sup>10</sup>, il est depuis critiqué et repensé. Il lui a notamment été reproché de tirer des règles trop générales à partir du seul raisonnement de la psychanalyse — tombé en désuétude aujourd'hui. Par exemple, son approche n'a pas été suffisamment fondée sur l'expérience et l'observation du spectateur, sur une méthode empirique. De plus, la spectatrice n'est absolument pas pensée dans l'essai, le regard étant généralisé comme celui

→<sup>11</sup> du seul masculin<sup>11</sup>. À cet égard, le travail récent d'Iris Brey, docteure en théorie du cinéma, délivre une approche phénoménologique, et non plus seulement psychanalytique, pour penser le *female gaze*: «*Je réinvestis ce terme pour lui donner une valeur positive car mettre un mot, c'est le début de tout*<sup>12</sup>.» Pour Iris Brey, le *female gaze* se construit par des choix conscients de mises en scène et offre au spectateur.trice une image de la femme et une expérience différente de celle du *male gaze* à l'écran. Il faut préciser que le *female gaze* n'est pas simplement l'inverse du *male gaze*, il n'est pas question d'objectifier les hommes à l'image de ce qui est fait aux femmes, mais de proposer un autre cinéma. Le *female gaze* vise à partager et transmettre l'expérience d'un personnage féminin. Il ne saurait se limiter à être porté à l'écran uniquement par des réalisatrices, il peut l'être également par des réalisateurs. Avec ceci comme rappelle que le *male gaze* a et peut être aussi produit par des femmes. À cet effet, le présent mémoire entend utiliser la définition de *female gaze* développée par Iris Brey pour analyser l'œuvre de Chantal Akerman. De par son nouveau cinéma, la réalisatrice apparaît comme

→<sup>12</sup>

→<sup>10</sup> Véritable référence, il continue de générer réflexions et débats.

→<sup>11</sup> WILLIS, Louis-Paul, *Laura Mulvey, quarante ans plus tard. Repenser le plaisir visuel dans la théorie féministe du cinéma*, Juin 2018, consultation 2022.

→<sup>12</sup> NUSSBAUM, Virginie, «*Nous avons été formatés par les images*», entretien avec Iris Brey, *Le Temps, Cinéma*, Publié le dimanche 8 mars 2020, consultation 2022.

un choix pertinent pour appliquer une approche critique à son film et ses innovations, tant au niveau de la mise en scène que de la narration et de l'histoire. Si le terme est postérieur à son œuvre, il offre avant tout un cadre méthodologique mis à jour permettant aux contemporains d'interpréter le film d'Akerman et d'en saisir la portée novatrice.

Chantal Akerman n'est pas la première réalisatrice de l'histoire, Alice Guy (1873-1968), Maya Deren (1917-1961) ou encore Ida Lupino (1918-1995) sont des pionnières du cinéma. Cependant, le film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* sort à une période où le cinéma et ses règles sont bien établis et où les femmes décident de s'en emparer afin de réaliser des œuvres qui leur échappent. Ce film est le premier à créer consciemment un autre langage filmique afin de construire et de partager une image inédite de la femme. Considérée comme une œuvre avant-gardiste, même si ce rapprochement est anachronique, le film respecte les six règles proposées par Iris Brey pour définir un film correspondant au *female gaze*<sup>13</sup>:

→<sup>13</sup>

- 1 Il faut que le personnage principal s'identifie en tant que femme.
- 2 Que l'histoire soit racontée de son point de vue.
- 3 Que son histoire remette en question l'ordre patriarcal.
- 4 Que grâce à la mise en scène, le spectateur ou la spectatrice ressente l'expérience féminine.
- 5 Si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé.

## 6 Le plaisir des spectateurs ne découle pas d'une pulsion scopique.

Le film de Jeanne Dielman est porté par trois regards féminins — celui de la protagoniste Jeanne Dielman, de son interprète Delphine Seyrig et de sa réalisatrice Chantal Akerman — il déconstruit sur trois niveaux différents le *male gaze*, entremêlant à dessein esthétique et idéologie.

Ce film repose sur l'addition de trois regards: celui de Jeanne Dielman, un type d'héroïne jamais représentée à l'écran, incarnant une femme niée par le *male gaze*, la femme au foyer comme personnage principal et narratrice; celui de Delphine Seyrig, actrice iconique dont l'image idéalisée par le regard masculin est déconstruite par le personnage qu'elle incarne ici et dont l'engagement féministe en tant qu'actrice a mis un terme à sa carrière; enfin, celui de la réalisatrice Chantal Akerman qui invente une forme filmique en accord avec les enjeux féministes qu'elle défend dans son propos. Ce séquençage, repris dans ce mémoire, vise à mieux comprendre la représentation des femmes dans le cinéma, sans se limiter à l'analyse de la seule protagoniste du récit et à la narration, mais bien de focaliser notre étude sur l'ensemble des autrices du processus créatif.

Finalement, en tant que designer, le montage, les formes et l'esthétique des images de ce film singulier méritent une attention particulière afin de mieux décrypter la construction visuelle du discours et l'influence que les images et les formes exercent sur la perception, ainsi que sur la condition féminine et sa représentation dans la société. Le

film d'Akerman, en tant qu'*objet* de création, répond à un besoin destiné d'une part à libérer la femme d'une forme de domination artistique misogyne et masculine, et d'autre part à lui offrir les moyens de s'exprimer par elle-même et pour elle-même.

Lors de sa sortie au Festival de Cannes en 1975, le film créa une polémique et divisa la critique et le public en deux camps, ses détracteurs allant jusqu'à quitter la salle durant la projection. Il eut toutefois une portée internationale considérable. À cet égard, le rôle de Delphine Seyrig fut essentiel. Jouissant d'une renommée bien plus importante que celle de Chantal Akerman, et reconnue comme une figure incontournable du militantisme féministe, elle a contribué à donner une plus grande visibilité au film. Bien qu'il ait inspiré de grands réalisateurs comme l'américain Gus Van Sant, le Taïwanais Tsai Ming-liang ou des féministes militantes, la postérité de l'œuvre et de son autrice sont longtemps restées limitées. À titre d'exemple, il est difficile de se procurer ses films ou de la littérature à son sujet. Une situation qui pourrait changer à l'avenir.

En effet, coïncidence amusante, durant la rédaction de ce mémoire, le film sort de l'oubli le 1er décembre 2022. La célèbre revue de cinéma *Sight and Sound* décerne la première place de son palmarès décennal des dix meilleurs films de tous les temps à *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman. Fondée en 1932, la revue de référence publie un palmarès des meilleurs films tous les dix ans depuis 1952 avec une approche sérieuse, lui octroyant une réputation solide. En effet, le sondage a été réalisé avec 1639

spécialistes internationaux du cinéma allant des Universitaires aux archivistes, chacun soumettant un bulletin de vote pour les dix meilleurs films. En attribuant sa première place à *Jeanne Dielman*, il permet non seulement de rendre le film visible, mais également de lui accorder une importance considérable dans l'histoire du cinéma au même titre que *Sueurs froides* (1958) d'Alfred Hitchcock ou *Citizen Kane* (1941) d'Orson Wells. Car si tout le monde connaît Hitchcock ou Wells, Akerman est moins présente dans l'historiographie du cinéma, et cette réintégration était nécessaire.

Jeanne Dielman, femme au foyer quadragénaire, veuve et mère d'un adolescent, est l'archétype de la femme que le *male gaze* soustrait à la vue : elle ne possède aucun attribut qui puisse susciter du désir ou du plaisir au spectateur. C'est une femme d'un âge plutôt avancé pour la gent masculine, avec un passif peu attrayant de mère et de veuve. De plus, elle est représentée d'une manière peu séduisante, sans artifices et jamais dans des postures aguichantes. Ainsi le plus long du film, est-elle en train de faire le ménage, et ce parfois en tablier. L'œuvre entière de Chantal Akerman est filmée par des plans moyens fixes, créant une distance entre Jeanne et la caméra. Elle n'est pas réifiée par de gros plans qui morcellent son corps — poitrine et postérieur mis en avant — par des procédés de champs et contrechamps ou en encore par des travellings de bas en haut comme pour la déshabiller du regard. Des techniques qui entretiennent selon Iris Brey un voyeurisme sadique et une fascination fétichiste du corps de la femme<sup>14</sup>. En outre, sans idéalisation aucune, le film expose le quotidien d'une femme au foyer dont les journées sont rythmées par des tâches ménagères qui se répètent sans cesse. Ainsi, Jeanne ne fonctionne pas comme un « *signifiant pour l'Autre masculin* » selon les termes de Laura Mulvey. Elle n'est pas une « *matière première (passive) pour le regard (actif) de l'homme*<sup>15</sup> ». Au contraire, elle dirige la scène, structure le regard et produit l'action<sup>16</sup> — ou pour reprendre les termes d'Iris Brey — elle est un « *moteur du*

→<sup>14</sup>

→<sup>15</sup>

→<sup>16</sup>

→<sup>14</sup>

BREY, Iris, *Le regard féminin*, Paris, édition de l'Olivier, 2020, p. 26.

→<sup>15</sup>

MULVEY, 2017, p. 49.

→<sup>16</sup>

*Ibid.*, p. 43.

*récit et relais du regard spectatorial*<sup>17</sup>». En effet, non seulement Jeanne est un personnage féminin « actif » (l'héroïne) du film, mais encore, en tant que personnage regardé, elle invite le spectateur.trice à reconsidérer l'image idéalisée de la femme en l'accompagnant dans son quotidien.

Le récit se déroule presque exclusivement dans les limites closes de l'appartement bruxellois de Jeanne Dielman qui donne son titre au film : hall d'entrée, chambre, salon, salle de bain, couloir, cuisine. La ville est peu présente à l'exception de quelques rues et magasins, d'une grande place ou d'un café. Malgré ces insertions urbaines, aucune échappatoire ne semble possible à Jeanne. Les rares fois où elle quitte son foyer se font toujours dans l'accomplissement de ses tâches domestiques : ses courses pour cuisiner, l'achat d'une pelote de laine pour tricoter ou encore apporter les chaussures de son fils chez le cordonnier pour les faire réparer. Même lorsqu'elle se rend au café, elle prend soin de garder, pour son fils le biscuit emballé accompagnant sa boisson. Travail et loisirs sont toujours, d'une façon ou d'une autre, associés au foyer. Si le film n'est pas un huis clos, Jeanne semble pourtant séquestrée dans un intérieur fermé. La caméra frontale et fixe, la longue durée des plans filmant sans cesse les mêmes lieux, dans lesquels Jeanne réalise les mêmes gestes, participent à cette impression d'enfermement. Toutefois, cet espace est équivoque : *« On parle souvent de la maison comme d'un second vêtement ; comme lui, quoiqu'à un autre niveau, elle protège, elle dissimule, elle assure le bien-être du corps, elle offre un minimum de surface sociale et permet une forme d'expres-*

→<sup>18</sup> sion<sup>18</sup>.» Aussi aliénant qu'il puisse paraître, il lui apporte également une source de réconfort. En effet, il garde à l'abri Jeanne du désordre du monde extérieur, lui offrant un lieu qu'elle contrôle et maîtrise, tant dans l'espace confiné que le temps qu'elle lui consacre. Ainsi, l'appartement ne sert pas seulement de décor pour les scènes, il est une extension de Jeanne, faisant pénétrer le spectateur dans le secret de son intimité: «*cet appartement est comme le prolongement du corps de Jeanne et bientôt nous pourrions nous y promener comme elle, les yeux fermés*<sup>19</sup>.» écrit Patricia Moraz pour décrire le film lors de sa sortie.

→<sup>19</sup> Jeanne crée l'espace, elle unit les différentes pièces par sa présence et ses déplacements, reprenant à son compte l'analyse du quotidien posée par Michel de Certeau en ces termes: «*Les jeux de pas sont façonnage d'espaces. Ils trament les lieux*<sup>20</sup>.» Par ses déambulations, la protagoniste donne corps au lieu; elle réalise l'espace, tout en déterminant les relations qu'elle entretient avec ce dernier. Plus spécifiquement, le film s'organise selon une tripartition où coexistent plan, espace et action: «*Le plan est avant tout un lieu dans lequel circule cette femme et on passera ainsi d'une scène à la suivante, c'est-à-dire d'un espace à un autre, en fonction de ses pas. C'est dire que les personnages ne semblent pas vivre ou habituer les intérieurs, mais passer et ordonner un monde d'objets sans trop vouloir les déranger (...)*<sup>21</sup>». Les scènes sont construites sur ce modèle: lorsque Jeanne sort du champ pour se rendre dans une autre pièce, le plan passe au sui-

→<sup>18</sup> CHOLLET, Mona, *Chez soi : une odysée de l'espace domestique*, Paris, éditions La Découverte, 2015, p. 64.

→<sup>19</sup> Patricia Moraz, «*Jeanne Dielman où la véritable histoire de la Belle au bois dormant*», in DAHAN, Alain, *Dossier de presse*, p. 14.

→<sup>20</sup> CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 147.

→<sup>21</sup> BAX, Dominique (dir.), *Chantal Akerman : monographie*, Bande(s) à part, Tome 25, Paris, Magic cinéma édition, 2014, p. 112.

vant avant qu'elle n'apparaisse dans la nouvelle pièce.

Bien que tous les plans soient fixes, les scènes sont rythmées par ses actions et ses mouvements. Des gestes accompagnent chacun de ses pas. À chaque entrée et sortie d'une pièce, elle allume et éteint une lumière, ouvre et ferme une porte. Chaque geste, chaque pas à son utilité. Ces mouvements incessants occupent constamment l'espace dans sa totalité. L'absence de bande sonore met en évidence le bruit de chacun de ses actions et de ses déplacements. Cette succession de gestes ritualisés envahit l'espace et le temps de Jeanne écartant ainsi toutes pensées qui la rappelleraient à sa condition. Elle semble agir comme le ferait une machine, sans réfléchir, sans liberté propre; elle a intériorisé ses obligations sociales, celles de tenir son foyer et de se dévouer à sa famille. À la fin de la première journée, Jeanne, en parlant de son mariage, s'exprime en ces termes: «(...) *je ne savais pas si j'avais envie de me marier. De toute façon ça devait se faire, tout le monde le faisait, c'était dans l'ordre des choses comme on dit.*» Elle prononce cette phrase avec une monotonie surprenante, dévoilant les automatismes et les injonctions sociales exigées des femmes, d'autant plus vraies à l'époque. D'ailleurs, la répétition des gestes de Jeanne souligne le poids de ces automatismes et des tâches ménagères qui sont «*un travail long, répétitif, fatigant, salissant; un travail peu gratifiant, au sens où il ne permet pas de se singulariser, d'exprimer sa créativité (...)*»<sup>22</sup>. Cependant, et comme l'explique Chantal Akerman, ce qui est en cause «*n'est ni la nature du travail ni même la nature du rôle, ou de la fonction, mais cette*

→<sup>22</sup>

→<sup>23</sup> *soumission profondément enracinée à des règles d'occupation du temps et de l'espace, pour qu'il n'y ait pas surgissement de l'angoisse*<sup>23</sup>». L'objectif n'est ici pas de dévaloriser le travail ménager des femmes, mais son imposition par un modèle de société patriarcale produisant une insatisfaction profonde et angoissante, refoulée par les gestes du quotidien.

→<sup>24</sup> Ce « surgissement de l'angoisse<sup>24</sup> » apparaît dans les gestes hésitants et maladroits de Jeanne lors de la deuxième journée, après le départ de son client. Ses déplacements sont incohérents, ses gestes sont nerveux et imprécis, l'automatisme et la spontanéité observés lors de la première journée semblent s'être déréglés; « *la coordination parfaite entre le temps, les actions et l'espace s'enraye*<sup>25</sup> ». Cet état croît encore en intensité

→<sup>25</sup> au cours de la troisième journée, quand Jeanne se réveille une heure trop tôt. Elle dispose de temps supplémentaire et ne sait qu'en faire, car elle n'avait pas envisagé cette possibilité. Elle ne maîtrise plus le temps ni l'espace et se retrouve incapable de combler ce vide; la tension monte. Pourtant, si le visage de Jeanne est impassible ses gestes et ses pas trahissent ses tourments; après avoir façonné l'espace, voici les gestes devenir le miroir apparent de sa psyché. La nervosité de Jeanne ne s'atténue pas, elle ne fait qu'augmenter. Elle ne parvient pas à reprendre contrôle de son corps; il lui échappe, transmettant au public un sentiment d'inconfort. Cette tension ne découle pas d'un jeu de caméra ou de plans spécifiques — les plans fixes restant le *modus operandi* — mais bien du jeu de l'actrice. Un ultime geste, tragique, rétablit sa routine: à la

→<sup>23</sup>

Chantal Akerman, « *Entretien avec Chantal Akerman* », in DAHAN, Alain, *Dossier de presse*, p.7.

→<sup>24</sup>

*Ibid.*

→<sup>25</sup>

BAX, 2014, p. 112.

→<sup>26</sup>

fin du film, elle assassine son client. C'est peut-être « *le premier geste qui vient vraiment d'elle* », explique Chantal Akerman<sup>26</sup>. Elle tue son client après avoir eu un orgasme. Le spectateur comprend alors que l'orgasme était l'élément venu perturber le quotidien de Jeanne.

→<sup>27</sup>

Issue de la petite bourgeoisie, veuve, Jeanne recourt à la prostitution pour subvenir aux besoins de sa famille. Elle reçoit un client différent par jour. Après le passage de ses clients, elle cache l'argent dans une soupière. Avant chaque dépense (les courses, l'argent qu'elle donne à son fils pour son repas du midi à l'école, le tricot, etc.), elle prélève un montant dans cette même soupière. Ses dépenses quotidiennes sont assurées par cette source de revenus qui ne semble pas différente de celle du mariage comme s'en explique Akerman : « *J'ai voulu parler des femmes, du mariage, de la prostitution et de toutes les femmes mariées qui ressentent que, quelque part, elles se prostituent aussi*<sup>27</sup>. » Une discussion entre Jeanne et son fils révèle d'ailleurs qu'elle n'éprouve aucun intérêt à se remarier « *Non. Me réhabituer à quelqu'un d'autre...* » admet-elle. Concernant sa sexualité avec son défunt mari, elle explique à son fils que « *faire l'amour, comme tu dis, c'était un détail* », insinuant par là que les rapports sexuels représentaient avant tout un devoir conjugal sans plaisir. La discussion se clôt sur ce dernier échange symbolique marquant le fossé des relations femme-homme : Sylvain « *En tout cas, moi si j'étais une femme, je ne saurais vraiment pas faire l'amour avec quelqu'un que je n'aime pas complètement* » / Jeanne « *Tu ne peux pas savoir, tu n'es pas une femme* ».

→<sup>26</sup>

Chantal Akerman, depuis le public, à propos de Jeanne Dielman, Archive INA, le plateau du Masque et la Plume, janvier 1976.

→<sup>27</sup>

TREILHOU, Marie-Claude, Chantal Akerman interviewed, « *La vie, il faut la mettre en scène...* », Cinéma 76 n° 206, février 1976, p. 92.

À l'image de nombre de femmes, Jeanne subit une double oppression : celle de la femme au foyer-domestique dont le travail n'est jamais valorisé et celle de l'épouse condamnée à réprimer ses envies et à subir ceux de son époux. La consommation de son corps, de son temps et de sa force de travail est entièrement dédiée à l'homme. Jeanne reçoit ses clients avec une attitude semblable à celle qu'elle a en faisant la vaisselle ou ses courses, avec des gestes précis et désincarnés. Il s'agit d'une tâche supplémentaire parmi toutes celles qu'elle doit accomplir durant sa journée. Tout semble parfaitement fonctionner jusqu'au jour où elle éprouve un orgasme qui survient, presque par effraction, avec un de ses clients au cours du deuxième jour et qui perturbe sa routine jusque là sous son pouvoir. Son corps semble crier révolte, il n'obéit plus à Jeanne. La perte de contrôle induit par l'orgasme accable la protagoniste dont les gestes ne sont plus aussi nets et précis. Elle semble se battre pour regagner l'emprise de celui-ci. Trente ans après le tournage du film, Chantal Akerman est revenue sur cet instant décisif de l'orgasme de Jeanne : « *Cette jouissance défait l'ordre de son monde. Jusque-là, le plaisir tenait dans la re-conduction quotidienne des mêmes rituels. Si on touche à ça, si quelque chose surgit en dehors de la ritualisation de son existence, alors elle devient folle*<sup>28</sup>. » L'orgasme perturbe l'organisation de son foyer et de ses habitudes, il met en danger l'équilibre fragile qui lui sert d'apaisement pour oublier son triste sort. L'absence de dialogue avec son fils au sujet de l'orgasme durant la scène où ce dernier est au lit reflète d'ailleurs le malaise de la mère sur la question du plaisir et de l'orgasme, Jeanne préférant simplement ne pas « parler de ça ».

→<sup>28</sup>

Durant le deuxième orgasme, et pour la première fois du long-métrage, la caméra filme le client et Jeanne dans sa chambre. Le spectateur.rice observe le rapport sexuel jusqu'à ce que la protagoniste atteigne l'orgasme. Quand survient l'orgasme, elle tente de se dégager de son emprise et cache son visage sous la couverture. Ce moment de cinéma est volontairement ambigu, Jeanne montrant autant du plaisir que de la douleur. Cette représentation du plaisir féminin ne vise aucunement une quelconque excitation. Au contraire, la scène est particulièrement inconfortable à regarder aux yeux du public. L'orgasme se manifeste avec brutalité. Dans son analyse, Iris Brey estime qu'il révèle à la fois son oppression et sa libération, et elle ajoute que Jeanne « *n'est finalement pas maîtresse des conditions de sa prostitution, cette activité lui échappe, elle ne peut pas la réguler comme toutes ses autres tâches domestiques*<sup>29</sup> ».

→<sup>29</sup>

Dans le plan suivant, la scène est visible depuis le miroir créant une distance avec l'action. Jeanne se rhabille pendant que l'homme s'allonge et reste étendu sur le lit, envahissant l'espace du lit. À travers le reflet du miroir, on la voit saisir les ciseaux et tuer le client. Cette brutalité est comme un acte de délivrance pour Jeanne qui exprime enfin la violence dont elle a été victime en tant que femme. Elle signe ici le « *premier geste qui vient vraiment d'elle* ». Cette action représente un tournant. Comme l'explique Chantal Akerman à Delphine Seyrig lorsqu'elle lui demande pourquoi Jeanne lutte contre son orgasme, elle dit: « *la réelle liberté de Dielman n'est pas l'orgasme, mais l'acte de tuer cet homme*<sup>30</sup> ». Le dernier plan présente la protagoniste dans le salon

→<sup>30</sup>

→<sup>29</sup>

BREY, 2020, p. 145.

→<sup>30</sup>

Seyrig: « Mais quand on découvre l'orgasme on veut en avoir un » / Akerman: « Oui mais la réelle liberté de Dielman n'est pas l'orgasme, mais l'acte de tuer cet homme », dialogue in FREY, Sami, *Autour de Jeanne Dielman*, documentaire, 1975.

assise face à la caméra avec les mains ensanglantées, inexpressive et immobile durant plus de cinq minutes. Sa routine s'en retrouve à jamais bouleversée. Toutefois, ces dernières minutes lui appartiennent réellement, Jeanne existe par ce dernier geste émancipateur.

Jeanne Dielman incarne la vie ordinaire de nombreuses femmes. Un quotidien jamais révélé à l'écran; considéré comme indigne du cinéma, il est absent de nos regards. Pourtant, les tâches ménagères que Jeanne exécute sont le lot de toutes les femmes au foyer. Observer leur réalisation en temps réel à l'écran exacerbe cette réalité. Le public, pareil à l'héroïne, fait l'expérience de la même temporalité. Il quitte la place du voyeuriste pour accompagner la protagoniste dans son quotidien. De ce fait, Jeanne Dielman est un personnage avant-gardiste. Une héroïne qui propose au spectateur.trice une expérience inédite loin de la scopophilie proposée par les films dominants de son temps.



Jeanne Dielman est interprétée par Delphine Seyrig, une actrice iconique rendue célèbre au début des années 1960 par le film d'Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad* (1961) où elle incarne une séduisante brune appelée «A». Elle tourne à nouveau pour Alain Resnais dans *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963) dans le rôle d'Hélène Aughain pour lequel elle obtient la Coupe Volpi de la meilleure interprétation féminine au Festival international du film de Venise. Suite à ce succès, elle devient la vedette de prédilection du cinéma d'auteur et tourne avec de grands réalisateurs dont François Truffaut dans *Baisers volés* (1968) avec qui elle connaît des divergences d'idées. Elle raconte lors d'une interview avoir modifié certains dialogues dans le film *Baisers volés* : « Vous savez, j'ai aussi changé mes dialogues des *Baisers volés*<sup>31</sup> ». À l'origine, Truffaut avait écrit : « Vous dites que je suis exceptionnelle, mais pas du tout, je ne suis pas exceptionnelle, je suis une femme comme les autres<sup>32</sup>. ». Ce discours ne plaisait pas à l'actrice qui entendait défendre une autre vision de la femme : « Vous comprenez, je n'allais pas du tout dire cette chose épouvantable, alors j'ai dit à la place : Mais bien sûr que je suis exceptionnelle, toutes les femmes sont exceptionnelles ! Et vous aussi !<sup>33</sup> » Un dialogue emblématique qui ne met pas les femmes dos à dos, mais qui au contraire fait preuve de sororité et qui révèle déjà l'engagement féministe de l'actrice. Elle choisissait d'ailleurs ses films avec attention,

→<sup>31</sup>

→<sup>32</sup>

→<sup>33</sup>

→<sup>31</sup>

TRUJILLO, Gabriela et GANZO, Fernando, *DELPHINE SEYRIG, la Française insoumise*, Sofilm, Portraits, 17 novembre 2020, consultation 2022.

→<sup>32</sup>

*Ibid.*

→<sup>33</sup>

*Ibid.*

→<sup>34</sup>

ne désirant pas être objectifiée «*Je ne suis pas une apparition, je suis une femme*» dit Fabienne Tabard (interprétée par Delphine Seyrig) à Antoine Doinel (interprété par Jean-Pierre Léaud) dans *Baisers volés*<sup>34</sup>. Si malheureusement on ne peut être certain que cette ligne ait également été écrite par l'actrice, il est incontestable que Delphine partageait cette affirmation.

→<sup>35</sup>

Les convictions de Seyrig auraient commencé à s'affirmer lors de l'apprentissage de son métier de comédienne à New York en 1956 où elle se souvient qu'elle: «[a] *entendu dire pour la première fois qu'il fallait que je me connaisse moi-même, avant même d'essayer d'interpréter un personnage, cela avait un sens pour moi*<sup>35</sup>.» On peut considérer cette citation comme un jalon dans son parcours artistique et féministe: se livrer à l'introspection lui a probablement permis de comprendre sa condition de femme et orienter ses choix de carrière. Sa situation familiale est peut-être également une source d'émancipation féminine. Issue d'un milieu bourgeois, elle grandit dans un environnement privilégié lui ayant permis de faire ce voyage aux États-Unis pour ses études. De plus, sa mère Hermine de Saussure était une femme de lettres et navigatrice. À bord d'un bateau à voiles, elle réalisa entre autres une croisière sur la Méditerranée entre Marseille et Athènes avec un équipage exclusivement féminin dont elle fut la capitaine. Parmi cet équipage on retrouve de grandes personnalités féminines dont l'exploratrice et auteure suisse Ella Maillart ou l'auteure et archéologue française Marthe Oullié qui a relaté ce voyage dans son livre *Cinq filles en Méditerranée* (1925). Hermine de Saus-

→<sup>34</sup>

TRUJILLO, Gabriela et GANZO, Fernando, 17 novembre 2020, consultation 2022.

→<sup>35</sup>

*Ibid.*

→<sup>36</sup> sure grandit dans un environnement de femmes affirmées et privilégiées dont bénéficia sa fille<sup>36</sup>.

→<sup>37</sup> La position de Delphine Seyrig en faveur de la cause féminine prend un tournant décisif en 1969 lorsqu'elle découvre des textes féministes américains<sup>37</sup>, notamment celui de Valérie Solanas *Scum Manifesto* (1967). Elle rejoint à Paris le Mouvement de Libération des Femmes (MLF) fondé à la fin des années 1960, et signe en 1971 le Manifeste des 343 rédigé par Simone de Beauvoir qui revendique la légalisation de l'avortement. C'est un engagement crucial pour la liberté à disposer de son corps pour les femmes, d'autant plus que les signataires qui y eurent toutes recours et s'exposaient alors à des poursuites pénales en raison de l'inégalité de l'avortement. Durant cette même période, Delphine Seyrig s'inscrit à un stage organisé par la féministe et réalisatrice franco-suisse Carole Roussopoulos afin d'apprendre la vidéo. C'est un médium encore peu répandu et Carole Roussopoulos est la seconde personne en Europe à disposer du premier système de vidéo portable grand public, le Portapak développé par Sony — Jean-Luc Godard ayant acheté le premier quinze jours avant<sup>38</sup>. Avec son mari Paul Roussopoulos, elle crée le premier collectif de vidéo militante *Video Out* mettant en lumière des sujets souvent ignorés par les médias: les grèves ouvrières, manifestations féministes, etc. Delphine Seyrig comprend rapidement le caractère subversif de la vidéo<sup>39</sup>. La nouvelle technologie de vidéo portable était un média vierge sur lequel les hommes n'avaient pas encore d'emprise. Simple d'accès et pouvant être emmené partout, les femmes pouvaient se

→<sup>36</sup> Elle abandonnera tout de même son rêve de vivre en mer suite à son mariage avec l'archéologue français Henri Seyrig...

→<sup>37</sup> MCNULTY, Callisto, *Delphine et Carole, insoumises*, documentaire, 2019.

→<sup>38</sup> *Ibid.*

→<sup>39</sup> *Ibid.*

l'approprier afin de se montrer elles-mêmes, de raconter leur histoire de leur point de vue. À cet effet, elle crée avec Carole Roussopoulos, Ioana Wieder et Nadja Ringart le collectif *Les Insoumuses* en 1974 engagé dans la réalisation de vidéos sur et pour la lutte des femmes en France. Elles utilisent le système de vidéo portable afin de s'exprimer librement sur des sujets qui les touchent, celui des femmes notamment. Elles descendent dans la rue pour filmer les manifestations féministes, se mettent en scène pour dénoncer le patriarcat, réalisent des documentaires concernant les inégalités entre les hommes et les femmes. La vidéo devient une arme émancipatrice et un moyen de créer un espace d'écoute pour les femmes.

Cependant, en 1975, malgré son engagement féministe, Delphine Seyrig incarne encore la femme séduisante, libre, élégante et sophistiquée dans l'imaginaire des cinéphiles. Cette même année, elle choisit de jouer non seulement dans le film de Chantal Akerman, mais également dans *Aloïse* de Liliane de Kermadec et dans *India Song* de Marguerite Duras. Trois films tournés par trois réalisatrices, un choix audacieux en accord avec ses convictions. Elle s'affranchit des rôles de femmes-objets et des films conçus par et pour les hommes. Alors que Seyrig est encore perçue comme la femme idéale, incarner un rôle comme celui de Jeanne Dielman est «*une sorte de contre-casting absolu, l'actrice qu'on imagine le moins en train de peler une pomme de terre dans un tablier bleu gris*» écrit en 2007 le critique de cinéma français Jean-Marc Lalanne<sup>40</sup>. Lors de la sortie du film, Akerman est accusée

→<sup>40</sup>

d'avoir détruit l'image glamour de l'actrice: « *On m'accuse de l'avoir dégradée. Mais c'est comme femme mythique qu'on la dégrade. Car on en fait une femme-objet sans l'avouer. Moi j'en fais une femme-objet, mais c'est voulu, conscient*<sup>41</sup>. » La réalisatrice fait ici référence à sa volonté de casser l'image de la femme-objet véhiculée dans le cinéma, réduite à sa beauté, à son physique. Au contraire, en incarnant Jeanne Dielman, Delphine Seyrig est objectifiée par son rôle de femme au foyer, sans volonté et subissant un quotidien sans charme. Laura Mulvey explique dans son essai que le culte de la star féminine « *provient de la fétichisation de la figure représentée elle-même, afin de la rendre rassurante, plutôt que dangereuse*<sup>42</sup> » et cela afin de préserver l'homme de son angoisse de castration. Delphine Seyrig, de par son rôle de Jeanne Dielman et son engagement politique féministe, est désormais taxée de « *femme dangereuse*<sup>43</sup> ». Uniquement considérée par les hommes cinéastes comme une femme-objet attirante et indomptable, l'actrice est considérée comme un type de femme idéale, transmetteur de désir pour le public, à l'opposé de Jeanne Dielman qui au contraire réprime tout désir ou fantasme que l'homme peut avoir de la femme, comme expliqué dans la première partie.

C'est pourquoi, Akerman estime qu'elle est parfaite pour le rôle, le contraste entre son rôle et son statut de star féminine permettant de rendre d'autant plus visible l'héroïne de son film. À ce titre, elle évoque: « *J'ai fait ce film pour donner une existence cinématographique à ses gestes. Je l'ai écrit avec Delphine complètement en tête. Je*

→<sup>41</sup> Cité d'après Gérard Courant, in BAX, 2014, p. 169.

→<sup>42</sup> MULVEY, 2017, p. 44.

→<sup>43</sup> Reprends les termes de Mulvey, in *Ibid.*

*me suis dit que ce qui était extraordinaire c'est qu'elle n'était pas ce personnage, elle était quand même une grande dame. Et que si on voyait quelqu'un qu'on avait l'habitude de voir faire le lit et la vaisselle on ne la verrait pas. Comme les hommes ne voient plus que leurs femmes font la vaisselle. Et donc il fallait quelqu'un qu'on n'ait pas l'habitude de voir faire la vaisselle. Et donc c'était parfait avec Delphine. Parce que, du coup, ça devenait visible<sup>44</sup>.»* C'est parce que Delphine Seyrig incarnait la femme idéale pour le public que le personnage de Jeanne devient visible. Sans cela, le film et sa protagoniste n'auraient pas eu le même impact (positif ou négatif).

→<sup>44</sup>

Du reste, Akerman explique que le jeu de Delphine a longuement été travaillé et répété afin que sa diction soit le plus neutre possible, sobre et d'une lenteur qui permet au public de prendre la mesure du temps qui s'écoule. Elle a dû reproduire à maintes reprises le même geste afin qu'elle l'intègre à un tel degré de perfection que ce dernier semble être effectué de la manière la plus naturelle possible. En assimilant ces gestes et en les réalisant à l'écran le plus naturellement possible, Delphine devient Jeanne, une femme ordinaire. Cette remarquable collaboration entre la réalisatrice et l'actrice est rendue possible par une affinité entre les deux femmes au sujet de laquelle Seyrig explique lors d'une interview que *«c'est très différent de tourner avec une femme réalisatrice, tout simplement parce que je suis une femme, c'est difficile à expliquer. Je dois ressentir la même chose qu'un acteur dirigé par un homme. Une sorte de complicité que je n'imaginai pas avant puisque mes patrons avaient toujours été*

→<sup>45</sup> *des hommes*<sup>45</sup>.» Consciente que le cinéma est un environnement masculin, Seyrig cherche à nouer et solidifier des liens avec les rares femmes cinéastes. C'est d'ailleurs durant ce tournage que l'actrice rend compte pour la première fois aussi explicitement que les actrices ont un rôle à jouer dans le cinéma afin de changer leur image et leur condition : « *Quand les femmes vont parler d'elles-mêmes. Ça sera différent. Les mêmes sujets seront abordés par les femmes comme la prostitution et bien ça sera abordé sous un angle qu'on n'aura pas encore vu*<sup>46</sup>.» En tant qu'actrice féministe, et dans une industrie du cinéma dirigée par les hommes, peu de rôles intéressants permettent de revendiquer cette position. Elle parvient à s'accomplir avec l'émergence d'un langage cinématographique différent et est désormais certaine de ce qu'elle souhaite apporter ou transmettre à la société, ce « *n'est pas de plaire, mais de communiquer*<sup>47</sup>.» De femme « passive<sup>48</sup> », elle passe à femme « active<sup>49</sup> » à l'écran et dans la vie.

Elle passe ainsi d'actrice à réalisatrice et tourne des films engagés. La même année que Jeanne Dielman, en 1975, elle réalise avec son collectif *les Insoumuses* le documentaire *Maso et Miso vont en bateau* (1976). Le film est une réponse acide et sur un ton comique, apparemment léger et parodique, à l'androcentrisme de l'émission spéciale présentée par Bernard Pivot sur Antenne 2 le 30 décembre 1975 intitulée « Encore un jour et l'année de la femme, ouf! C'est fini » dans laquelle la Secrétaire d'État à la Condition féminine, Fran-

→<sup>45</sup> Delphine Seyrig, *C'est quoi, un cinéma au féminin*, Archive INA, émission Un jour futur, A2, 19.04.1975.

→<sup>46</sup> FREY, 1975.

→<sup>47</sup> Delphine Seyrig, *C'est quoi, un cinéma au féminin*, Archive INA, émission Un jour futur, A2, 19.04.1975

→<sup>48</sup> Pour reprendre les termes de Teresa Castro lorsqu'elle explique le *male gaze*, in MULVEY, 2017, p. 16.

→<sup>49</sup> *Ibid.*

çoise Giroud, est incapable de soutenir la cause féminine face aux hommes qui lui font face. La parodie des *Insoumuses* reprend l'émission dans son intégralité en intervenant directement sur l'image et le son avec des commentaires sonores et visuels de l'émission soulignant la suffisance et l'ineptie de la misogynie exprimée par les hommes sur le plateau. Le film se termine par un message se déroulant sur l'écran sur lequel est inscrit: «*Notre propos n'est pas de commenter la personne de Françoise Giroud, ni de savoir si une autre femme aurait fait mieux ou moins bien à sa place. Notre propos est de montrer qu'aucune femme ne peut représenter les autres femmes au sein d'un gouvernement patriarcal, quel qu'il soit. Elle ne peut qu'INCARNER LA CONDITION FÉMININE, oscillant entre la nécessité de plaire (féminisation-Maso) et le désir d'accéder au pouvoir (masculinisation-Miso). (...) Aucune image de la TÉLÉVISION ne veut ni ne peut nous refléter. C'est avec la VIDÉO que NOUS NOUS RACONTE-RONS*<sup>50</sup>.» Cette déclaration représente parfaitement la volonté du collectif, c'est au moyen de la vidéo que les *Insoumuses* racontent la véritable histoire des femmes.

→<sup>50</sup>

Une histoire que Delphine Seyrig dévoile avec le documentaire *Sois belle et tais-toi* (1981) tourné entre 1975 et 1976. Elle réalise une série d'entretiens entre elle et vingt-trois actrices françaises et américaines qui se confient chacune sur leur profession, les rôles qu'elles ont dû incarner et les relations qu'elles ont entretenues avec les réalisateurs, les metteurs en scène et les équipes techniques en posant des questions d'apparence banales mais riches de sous-entendus telles que

«*Pourquoi n'es-tu plus actrice à partir d'un certain âge ?*» ou «*Que se passerait-il si les femmes écrivaient ?*» À travers ce documentaire, Delphine Seyrig expose la pointe de l'iceberg des inégalités et quelques-unes des nombreuses formes d'oppressions que les femmes subissent quotidiennement dans l'industrie du cinéma.

Un autre exemple est celui d'une vidéo de vingt-sept minutes co-réalisée avec Carole Roussopoulos en 1976 dans laquelle elles présentent le fameux manifeste féministe *SCUM Manifesto* (1967) de Valérie Solanas, alors introuvable en France. Delphine Seyrig, livre en main, fait la lecture des passages les plus emblématiques du manifeste en commençant par les premières pages du livre: «*La vie dans cette société est tantôt mieux d'un ennui total et aucun aspect de cette société concernant les femmes, il ne reste plus aux femmes à l'esprit civique, aux femmes responsables, aux femmes aventureuses qu'à renverser le gouvernement, éliminer le système monétaire, instituer l'automatisation totale et détruire le sexe mâle. (...)*». Carole Roussopoulos, en face d'elle, retranscrit la lecture sur une machine à écrire. En arrière-plan, au centre des deux femmes, se trouve une télévision qui diffuse le téléjournal du jour en direct, mettant en parallèle la colère féminine contre la violence masculine du texte de Solana et la violence masculine directement visible à travers le journal télévisé où l'on observe des images de la guerre ou des manifestations. La vidéo se termine avec la voix de Carole Roussopoulos qui dit: «*L'édition de ce texte est épuisée aussi bien en anglais que dans sa traduction française. Il est donc difficile de se le procurer, c'est pour-*

*quoi nous avons éprouvé le besoin d'en reproduire un extrait*». En outre, et ce faisant, elles lancent un appel à la publication de l'ouvrage de Valérie Solanas en France et permettent à celles et ceux qui ne connaissent pas l'œuvre d'en découvrir un extrait à travers leur vidéo.

→<sup>51</sup>

Garder une trace des combats féministes est fondamental pour Seyrig et Roussopoulos, c'est pourquoi elles inaugurent avec Ionan Wieder le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir à Paris en 1982 afin d'archiver et de conserver la mémoire des luttes de femmes<sup>51</sup>. Le Centre qui fonctionnait comme une vidéothèque rassemble les documents réalisés par des femmes et des hommes concernant l'histoire, la lutte et les droits des femmes. La priorité est donnée aux documents vidéos, mais des photographies y sont également conservées. La raison principale de la création de ce Centre était d'éviter la disparition de ces documents qui étaient déjà en train de s'effacer. Elles ont commencé par sauver des documents créés dans les années septante, puis plus anciens.

Même si ce combat est déjà fondamental, Delphine Seyrig ne se contente pas de réaliser ou de jouer dans des films pour donner corps à son engagement féministe. Elle défend aussi ses convictions, comme celles, entre autres, sur l'avortement, la sexualité et la liberté des femmes sur les plateaux de télévision, le tout au péril de sa carrière. D'un côté, elle prête son appartement pour que des avortements y soient réalisés dans un environnement plus accueillant que des tables de cuisine, d'un autre elle s'engage auprès des *Insoumuses* afin de mettre en image

→<sup>51</sup>

cette lutte et de la garder en mémoire. En assumant ouvertement ses prises de position, elle déconstruit le modèle de l'actrice et de la femme et en façonne une nouvelle image. Cette revendication de la liberté à disposer d'elle-même au-delà des configurations normatives de la féminité érigées par la misogynie sur le corps et l'identité des femmes effraie les réalisateurs, à telle hauteur qu'ils cessent de lui proposer des rôles. Carole Roussouloulos donne quelques exemples à ce propos dans le documentaire de 2021 qui leur ait consacré «*elle [Delphine Seyrig] devait avoir un rôle très important dans un film écrit pour elle et Daniel Toscan du Plantier a dit: je ne monte pas la production si c'est Delphine qui a le rôle. Yves Montant a refusé de tourner avec elle dans un film*<sup>52</sup>.» Sa carrière s'achève brutalement.

→<sup>52</sup>

Delphine Seyrig croyait en l'émancipation de la femme par le cinéma à travers un nouveau regard, celui que l'on appelle aujourd'hui le *female gaze*. Son rôle de Jeanne Dielman témoigne de son engagement et de ce nouveau cinéma dont elle fait la promotion. Un cinéma qui écrit une histoire différente des femmes et qui est principalement développé par des réalisatrices. Finalement, son rôle dans le film de Chantal Akerman marque son affranchissement au *male gaze*; Jeanne Dielman, c'est Delphine Seyrig. C'est une renaissance à la fois en tant qu'actrice que femme.

La vision à l'origine du personnage de Jeanne Dielman et du jeu de Delphine Seyrig provient de Chantal Akerman. Seulement âgée de vingt-cinq ans, elle écrit et réalise seule ce film nourri de ses observations sur sa mère, Natalia Akerman, avec qui elle entretenait une relation profonde: «*c'est quelqu'un qui a toujours cru en moi et qui m'a toujours aimé sans réticence, sans jugement*<sup>53</sup>» confie-t-elle lors d'une interview. À plusieurs reprises, la réalisatrice revient sur l'importance de sa relation avec sa mère pour son travail. Sa mère était le centre de son œuvre cinématographique «*Le seul sujet de mes films c'est ma mère*<sup>54</sup>» analyse-t-elle.

Son premier film, déjà, est directement inspiré par sa mère. Le court métrage intitulé *Saute ma ville* (1968), réalisé alors qu'elle n'a que dix-huit ans, présente une jeune femme — interprétée par elle-même — dans la cuisine de son appartement en train de cuisiner, passer la serpillière ou cirer ses chaussures de manière très chaotique avant qu'elle n'ouvre le gaz et fasse tout sauter. Elle engage, dès son premier film, un travail articulé autour de la vie domestique d'une femme, tentant de renverser l'ordre établi, l'objectif étant, explique-t-elle, de détruire le monde que sa mère et ses tantes lui avaient montré: «*D'ailleurs ça s'appelait «saute ma ville», mais c'était aussi «saute ma vie» et c'était au fond la destruction de ce monde que ma mère, mes tantes, ses tantes à elles, m'avaient montré*<sup>55</sup>.» Sa carrière s'amorce

<sup>53</sup> Parlons cinéma, Chantal Akerman, une entrevue conduite durant le Festival de Cannes, CinéTFO, 1977.

<sup>54</sup> Chantal Akerman, cité d'après Gérard Courant en 1976, in Bax, 2014, p. 169.

<sup>55</sup> LAMBERT, Marianne, *I Don't Belong Anywhere*, 2015, documentaire sur Chantal Akerman, visionné en 2022.

par un film qui s'inspire des femmes avec qui elle a grandi et par une critique de l'enfermement de cette condition féminine. Un monde réduit à la cuisine dans le court métrage.

Et à nouveau, le sujet de son dernier film *No Home Movie* (2015) est sa mère (interprétant son propre rôle avant de mourir en 2014). Chantal Akerman résume le film en ces termes: «*Parce que ce film est avant tout un film sur ma mère, ma mère qui n'est plus. Sur cette femme arrivée en Belgique en 1938 fuyant la Pologne, les pogroms et les exactions. Cette femme qu'on ne voit que dans son appartement. Un appartement à Bruxelles. Un film sur le monde qui bouge et que ma mère ne voit pas.*» Survivante des camps de concentration, elle révèle son terrible passé dans un quotidien de la banalité et de l'ordinaire, mais elle expose aussi sa vieillesse et sa disparition. Akerman a souvent fait part de ses craintes à l'idée de perdre sa mère, qui était sa muse et sa source d'inspiration: «*C'est de la force de son amour que je puise moi-même la force pour faire tout ce que je fais*<sup>56</sup>», confie-t-elle dans une entrevue au Festival de Cannes en 1977. Suite à la disparition de sa mère, la réalisatrice met fin à ses jours en 2015 à soixante-cinq ans.

→<sup>56</sup>

L'écriture du film *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* s'inspire du monde de sa mère, celui de la femme au foyer qu'elle décrit comme un «*monde de l'enfermement et de la répétition*<sup>57</sup>» dont Natalia Akerman et ses sœurs furent prisonnières. De la même manière que pour son premier et dernier film, les scripts sont

→<sup>57</sup>

→<sup>56</sup>

Parlons cinéma, Chantal Akerman, une entrevue conduite durant le Festival de Cannes, CinéTFO, 1977.

→<sup>57</sup>

LAMBERT, 2015.

→<sup>58</sup>

des déclarations d'amour à sa mère : « *Je crois que quelque part ce film est un film d'amour par rapport à ma mère, parce que ce film reconnaît l'existence de femmes comme ça qui sont en général niées*<sup>58</sup> » déclare-t-elle deux ans après la sortie du film. Toutefois, à soixante-cinq ans, Chantal Akerman fait part de ses inquiétudes sur la manière dont elle a dépeint sa mère tant aimée et s'interroge quant à lui avoir vraiment rendu justice : « *J'ai cru un moment que je parlais pour elle [Natalia], et puis parfois je me suis dit que je parlais contre elle. (...) Je ne sais pas si lui envoyer un film comme *Jeanne Dielman au visage* était si généreux que ça. Parce que c'est vrai qu'elle s'est reconnue, ainsi que toutes mes tantes, ainsi que plein de gens de cette génération-là, plein de gens de ce milieu-là, des femmes. Finalement, je sais qu'elle l'a compris, mais je ne sais pas comment elle l'a sentie, parce que c'était aussi, sans doute, envoyer au visage des femmes de cette génération-là, venant de ce monde-là, une sorte de miroir qui n'était pas forcément quelque chose qui leur faisait plaisir*<sup>59</sup>. » Cette prise de conscience est touchante, mais surtout, elle montre la difficulté à rendre compte de l'oppression sans mettre à mal l'opprimée. Car si rendre visible la condition aliénante de la femme permet d'engager une réflexion sur cette situation et la contester, elle peut également blesser les victimes qui sont obligées de prendre la mesure de leur servitude.

→<sup>59</sup>

Jeanne Dielman est le premier film de l'histoire du cinéma à mettre en lumière la vie et le quotidien ordinaire d'une femme des années 1970. On considère aujourd'hui que ce sujet ne pouvait émerger que de l'esprit d'une femme, car jusqu'à

→<sup>58</sup>

Parlons cinéma, Chantal Akerman, une entrevue conduite durant le Festival de Cannes, CinéTFO, 1977.

→<sup>59</sup>

→<sup>60</sup> lors «*Le cinéma montre une image de la femme vue par les hommes qui est complètement fausse. Et même quand des gens montrent le quotidien d'une femme, ils montrent que le quotidien fantasmé*<sup>60</sup>.» Pour Akerman, aucun doute, la marche à suivre tient à ce que les femmes s'emparent de la caméra et parlent d'elles-mêmes pour changer les stéréotypes attachés à leur représentation. Akerman montre quelque chose qu'elle «*ressent*<sup>61</sup>» de sa mère, quelque chose «*qui ne laisse aucune place à autre chose que la répétition, l'obsession, l'enferment, couloir, cuisine*<sup>62</sup>.» et implique ainsi l'idée que seule une femme (sauf exception), sensible à sa condition et à celle de ses pairs, peut ressentir et comprendre l'aliénation de leur monde et le retranscrire à l'écran. Si ce sujet est inédit, sa réalisation l'est d'autant plus.

→<sup>63</sup> Pour la première fois, Akerman dispose d'un budget pour réaliser un film dans des conditions «*à peu près normales*<sup>63</sup>». De plus, elle possède déjà une expérience solide après avoir réalisé sept films en Belgique, en France et aux États-Unis. *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* est le résultat de ses réflexions antérieures dit-elle lors de la sortie du film : «*Jeanne Dielman est l'aboutissement de mes recherches précédentes, formelles aux USA, narratives en Europe*<sup>64</sup>. »

Réalisatrice, scénariste et dialoguiste, elle orchestre le film de *Jeanne Dielman* jusqu'au moindre détail et choisit une équipe de tournage composée à quatre-vingts pour cent de femmes car elle souhaite : «*que tous les techniciens du*

→<sup>60</sup> Parlons cinéma, Chantal Akerman, une entrevue conduite durant le Festival de Cannes, CinéTFO, 1977.

→<sup>61</sup> LAMBERT, 2015.

→<sup>62</sup> *Ibid.*

→<sup>63</sup> DAHAN, Alain, *Dossier de presse*, 1975, p. 5.

→<sup>64</sup> *Ibid.*

→<sup>65</sup>

*film soient des techniciennes: on a donc monté une équipe de filles, majoritairement inexpérimentées. Le seul professionnel était le chef décorateur qui s'arrachait les cheveux parce que nous étions extrêmement déstructurées*<sup>65</sup>.» Beaucoup de postes sont à l'origine interdits aux femmes, principalement ceux alloués aux techniciens. Il était fréquent de voir des maquilleuses ou des coiffeuses, mais jamais une monteuse (Patricia Canino) ou une directrice de la photographie (Babette Mangolte). Or, Akerman veut montrer qu'il est tout à fait possible de réaliser un film ainsi.

→<sup>66</sup>

Concernant le script, il résulte d'un travail de très grande précision, rien n'est laissé au hasard. Chaque plan, mouvement ou déplacement, tout y est réfléchi: une qualité qu'elle conserva pour tous ses tournages, comme s'en souvient, par exemple, Aurore Clement, l'actrice principale du film *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), qui, en parlant du tournage, évoque la méthode de Chantal Akerman: «*Il n'y a pas de direction d'acteur d'une certaine façon, mais elle sait tellement ce qu'elle veut que vous êtes surcadré. (...) Elle fait tout, du bas jusqu'en haut: le bruit des chaussures, la hauteur du talon. (...) La hauteur du talon et la largeur du talon qui correspondait à un bruit très précis (...)*»<sup>66</sup>» C'est la même direction

→<sup>67</sup>

d'actrice qu'Akerman reproduit à l'identique avec Delphine Seyrig pour *Jeanne Dielman*. Akerman sait exactement comment Seyrig doit jouer, elle a toutes les images en tête, ce qui génère une situation qui n'est apparemment pas toujours facile pour l'actrice<sup>67</sup>. En effet, quelques vidéos en coulisse permettent d'observer la qualité de l'étroite collaboration entre les deux femmes, et

→<sup>65</sup>

BAX, 2014, p. 70.

→<sup>66</sup>

LAMBERT, 2015.

→<sup>67</sup>

FREY, 1975.

on voit qu'elles communiquent beaucoup. Seyrig demande le plus d'informations possible pour adapter son jeu à la vision de la cinéaste. Elles discutent très longuement, par exemple, de la façon dont l'actrice doit se coiffer pour une scène. À la sortie du film, dans le dossier de presse, la réalisatrice s'attarde sur l'importance des gestes de Seyrig: « *Grâce au jeu complètement épuré de Delphine Seyrig, où il n'y a aucun geste en trop, aucun parasite, le personnage devient le reflet juste de mille autres Dielman sans être vraiment aucune d'elle. (...) L'acharnement minutieux à cerner chacun des gestes comme dans la peinture hyper réaliste donner une valeur exemplaire à ce qui est montré, pour dépasser l'anecdote, le sujet, et en découvrir la vérité profonde, si j'ose dire*<sup>68</sup>. »

→<sup>68</sup>

Les gestes de Seyrig représentent ceux de millions de femmes anonymes, des gestes impersonnels, répétitifs et pourtant si communs: ils dévoilent le rôle et l'importance dans ce contexte de la transmission et de la mémoire familiale.

La collaboration réalisatrice-actrice s'avère indispensable afin que l'œuvre exprime le plus fidèlement possible les intentions de la réalisatrice. Ce type d'échange pourrait sembler naturel à l'entreprise cinématographique, mais il n'en est rien comme le remarque à ce sujet le théoricien, scénariste et cinéaste belge Éric de Kuyper qui analyse le processus de Chantal Akerman de la manière suivante: « *Curieux ces échanges entre un sujet (metteur en scène) et objet (acteur/actrice) qui devient l'intermédiaire (sujet/objet, neutre, indéfini, image), pour un nouveau sujet: le spectateur. Curieux aussi que ce soit précisément cet « objet » qui est appelé à agir (to act) la*

→<sup>69</sup>

*passion. La mise en scène serait donc l'activité qui consiste à «représenter la passion» et ainsi neutraliser l'actif et le passif, fondre le sujet et l'objet<sup>69</sup>.»* Delphine Seyrig est donc l'intermédiaire de Chantal Akerman vers son public, devenu un sujet de l'expérience cinéphilique et non plus seulement le réceptacle de son histoire : la fusion s'accomplit grâce à la spécificité de la mise en scène d'Akerman.

→<sup>70</sup>

Elle la construit sur des images généralement considérées comme insignifiantes. En déplaçant la hiérarchie conventionnelle des images dans le cinéma : *«Je voulais surtout travailler sur le langage, en prenant des images qui dans le cinéma en général font partie des ellipses, qui sont les images les plus dévalorisées. Car il y a une hiérarchie des images<sup>70</sup>.»* explique-t-elle lors d'une interview avec Marie-Claude Treilhou pour la revue *Cinéma*. Effectivement, il n'est pas si courant dans les années 1970 de voir au cinéma des scènes d'une durée de trois minutes où une femme épluche des pommes de terre ou cire des chaussures. La réalisatrice veut montrer des images ignorées par le cinéma, mais d'une banalité absolue, car *«ce n'est pas parce qu'on a déjà vu quelque chose qu'il ne faut pas prendre le temps de voir encore, au contraire sans doute. Tout le monde a déjà vu une femme dans une cuisine, à force de la voir, on l'oublie, on oublie de la regarder. Quand on montre quelque chose que tout le monde a déjà vu, c'est peut-être à ce moment-là qu'on voit pour la première fois. Une femme de dos qui épluche des pommes de terre. Delphine, ma mère, la vôtre, vous-même<sup>71</sup>.»* Akerman cherche à rendre visible la femme au foyer en filmant avec soin les as-

→<sup>71</sup>

→<sup>69</sup>

KUYPER, Éric de, *La séduction*, Paris, Aubier Montaigne, 1989, p. 38.

→<sup>70</sup>

TREILHOU, février 1976, p. 92.

→<sup>71</sup>

MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman, Dieu se repose mais pas nous*, Bordeaux, Capricci, 2018, pp. 32-33.

pects de sa vie les plus anodins (se coiffer, faire la vaisselle, fermer la porte, etc.) et composer ainsi l'esthétique de la vie domestique d'une femme.

→<sup>72</sup> Ces images sont filmées en plan moyen, long et fixe à mi-hauteur<sup>72</sup>. La caméra frontale et fixe filme en temps réel. Elle utilise des angles spécifiques, principalement parallèles au mur, il n'y a aucun plan latéral par exemple. Elle justifie son choix de filmer de manière frontale ainsi : « *Il vaut mieux évoquer, cela pénètre mieux et en toi et dans le spectateur. Les images littérales finissent par ne plus émouvoir, il faut passer par un autre chemin, pour que les gens en face puissent exister et ressentir, dans un vrai face-à-face avec des images. C'est pour cela que je filme souvent de façon très frontale*<sup>73</sup>. » C'est pourquoi lorsqu'elle tourne une scène : « *je ne vais pas montrer la main de Claire pour montrer qu'elle a une bague. Si la bague est importante, je lui demanderai de mettre sa main là pour qu'on la voie. Mais je n'irai pas la chercher. Je filme la scène et il faut que les gens sentent la scène*<sup>74</sup>. » Le la spectateur.trice ne doit pas seulement comprendre l'action qui se déroule, il doit la sentir. En outre, filmer longtemps depuis un même angle souligne le temps qui s'écoule réellement dans un espace et marque l'action de la scène. Dans le film de Jeanne Dielman, l'écoulement du temps au sein des plans étend et augmente progressivement la pression psychique subie par la protagoniste. La durée des scènes met en valeur les gestes de Dielman, permettant au public de comprendre lorsque ceux-ci ne sont plus aussi bien coordonnés et de ressentir son malaise psychique. Les scènes sont parfois si longues que le temps se fait sentir, devient pe-

→<sup>72</sup> BRISELANCE, Marie-France, MORIN, Jean-Claude, Grammaire du cinéma, Paris, Nouveau Monde, Coll. « Cinéma », 2010, p.507.

→<sup>73</sup> *Ibid.*

→<sup>74</sup> BAX, 2014, p. 63.

→<sup>75</sup>

sant, une sensation complètement assumée par la réalisatrice qui s'en explique: «*les gens sortent d'un film et quand le film est bien ils disent: on n'a pas senti le temps passer. Moi ce que je veux c'est que les gens sentent en eux le temps passer. Donc je ne leur ai pas volé ces deux heures, ils les ont vécues. Tandis que quand ils n'ont pas senti le temps passé c'est comme si on leur avait volé deux heures de leur vie*<sup>75</sup>.» Cette approche confère une impression de réalisme au déroulé de l'histoire. Un sentiment que l'on retrouve lors de la dernière scène de *Jeanne Dielman*, d'une durée de cinq minutes et cinquante-trois secondes, où la protagoniste reste assise face caméra, les mains ensanglantées, après avoir tué son client. Cette scène, dont la lenteur temporelle permet d'en augmenter l'intensité, invite le spectateur.trice à s'y fondre à travers et avec Jeanne Dielman.

→<sup>76</sup>

Chantal Akerman ose rejeter les conventions cinématographiques en vigueur sur le choix du sujet, de l'équipe, de la mise en scène ou encore de la technique. Concernant son parcours, elle explique dans le dossier de presse: «*En 67, je suis entrée dans une école de cinéma. C'est aussi cette année-là que j'en suis sortie. Je me suis très vite rendu compte que les barrières techniques sont de fausses barrières, les vraies étant celles de l'argent*<sup>76</sup>.» Elle rompt avec la grammaire du langage filmique et s'affranchit des codes esthétiques.

Si le *male gaze*, introduit par Laura Mulvey en 1975 renvoyait à un regard masculin qui instaure une dynamique de domination, se traduisant au cinéma par des femmes réduites à des rôles passifs. Et comme elle remarquait que le langage

cinématographique s'est construit autour de la scopophilie, usant la femme comme objet de désir pour satisfaire le regard voyeuriste de l'homme et le conforter dans sa domination, limitant la femme à un rôle *passif* tandis que l'homme était *actif*. À l'inverse du *male gaze*, Jeanne Dielman, anticipe la définition de Brey qui envisage le *female gaze* comme un nouveau regard partageant et transmettant l'expérience d'un personnage principal féminin. Au moyen d'une modification du genre des équipes de tournage, de la durée, et de l'accent porté sur les actions banales et quotidiennes d'une femme, Akerman déplace l'identification chère au septième art vers la participation : le la spectateur.trice doit vivre l'expérience de la protagoniste. C'est ainsi que Jeanne Dielman « réinvente le plaisir spectatorial<sup>77</sup> » pour reprendre les termes d'Iris Brey, et propose un nouveau cinéma, celui du *female gaze*.

→<sup>77</sup>

## *Le female gaze, une nouvelle grammaire visuelle*

→<sup>78</sup>

Au terme de ce travail, il est possible d'affirmer que *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman ouvre la porte au *female gaze* et respecte bien les six règles proposées par Iris Brey<sup>78</sup> en décrivant le quotidien d'une femme au foyer, personnage principal. Sa caméra montre et démontre l'oppressante banalité de la femme dans la société patriarcale; et partage l'expérience féminine de l'héroïne avec le public grâce à une réalisation déplaçant le plaisir scopique vers une nouvelle expérience, qui ne procède pas par identification à l'héroïne, mais par participation à son histoire. La réalisatrice ouvre ainsi une nouvelle voie au cinéma en réinventant la forme filmique qui sert un sujet inédit et ambitieux. On peut donc considérer ce film comme une œuvre pionnière du *female gaze* dont la force du film, et son *female gaze*, sont d'autant plus puissants qu'il se sont construits à partir d'une addition de regards féminins: celui de la réalisatrice, Chantal Akerman, proposant une nouvelle grammaire visuelle; de son personnage, Jeanne Dielman, posant un nouveau regard sur la condition des femmes; et de son interprète, Delphine Seyrig, dont la beauté, l'origine sociale et l'engagement féministe ont contribué à brouiller l'image de la femme-objet.

Avec ce mémoire, j'espère avoir mis en lumière la portée symbolique de Jeanne Dielman. Par ses tâches ménagères et son attitude désabusée, le personnage principal du film incarne la vie or-

dinaire et le quotidien désenchanté des femmes au foyer, jusqu'à son geste final décisif. L'apparition à l'écran de ce portrait de femme représente encore aujourd'hui une rareté dans le paysage cinématographique. En montrant l'étroitesse du champ d'action de la femme et sa désincarnation, Jeanne Dielman dénonce le poids de la société et pour démontrer à l'écran cette situation, le choix de l'actrice Delphine Seyrig révélait l'entremêlement des critiques de la condition féminine. Il visait à leur donner corps par le paradoxe entre la vie à l'écran de Jeanne et celle en dehors de son interprète dont la beauté et l'origine sociale contrastent grandement avec le triste sort de son personnage, affranchissant l'actrice de son statut glamour. Cette libération du *male gaze* et son engagement féministe ont eu pour conséquence de mettre un terme à sa carrière d'actrice grand public. Finalement, ce mémoire vise à permettre une meilleure compréhension des innovations narratives et techniques du film, de montrer comment le *female gaze* peut s'incarner dans un renversement comme celui de l'expérience du public où ce dernier ne s'identifie pas à l'héroïne, ne participe pas à une expérience voyeuriste, mais partage son expérience si banale. L'analyse de ces trois perspectives du féminin dénonçant leur condition a une portée qui dépasse le cinéma.





**Annexe 1**  
*Résumé*



*Jeanne Dielman*  
**23, quai du Commerce,**  
**1080 Bruxelles**



Cette annexe est un résumé détaillé du film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* réalisé en 1975 par Chantal Akerman et vient compléter le travail principal. Il est écrit avec la plus grande objectivité possible, le but n'étant pas d'analyser le film, mais d'en faire une description générale. Il s'agit de retranscrire les actions entreprises par Jeanne Dielman afin de saisir la volonté de la réalisatrice de transmettre au public l'ennui et l'aliénation qui envahit la protagoniste, son espace et sa temporalité. Appuyé d'images du film, ce résumé s'adresse tout particulièrement aux personnes qui n'auraient pas vu le long métrage.

Comme indiqué dans le titre, l'intrigue se déroule à l'adresse 23 quai du Commerce, au centre-ville de Bruxelles. La caméra suit le quotidien, dans un trois pièces d'un immeuble HLM, de Jeanne Dielman une femme des années 1970 interprétée par l'actrice Delphine Seyrig. D'une durée de trois heures vingt, le film dévoile trois jours de la vie ordinaire de cette femme au foyer, veuve, prostituée et mère d'un adolescent de seize ans, Sylvain. La caméra l'observe, au quotidien, accomplir ses tâches domestiques. Son emploi du temps ne laisse aucune place aux loisirs ou à l'oisiveté; chaque minute est consacrée à une tâche précise exé-

cutée ponctuellement tous les jours à la même heure. Tout est sous contrôle. Chaque geste conduit au suivant. Jeanne sait exactement quelle action succède à la précédente. Ses actions sont automatiques, ses mouvements répétitifs ne laissent pas de place au vide et à la réflexion. Durant ses tâches, chaque jour à la même heure, à dix-sept heures pile, elle programme un rendez-vous avec un client : elle se prostitue afin d'arrondir ses fins de mois.

→<sup>79</sup> Les différentes corvées réalisées par Jeanne sont filmées en temps réel. Ni plongée, contre-plongée, zoom ou travelling, les scènes sont toutes filmées en plan moyen, long et fixe à mi-hauteur<sup>79</sup>. Seule la protagoniste est en mouvement : visible parfois en pied lorsqu'elle est éloignée de la caméra, en buste lorsqu'elle est proche de celle-ci, ou plus rarement hors-champs. Aucune musique n'accompagne le film. Seuls les bruits émis par ses mouvements sont audibles. A noter encore le nombre restreint de dialogues. Quant à la lumière, elle vise à donner un sens réaliste aux scènes. Elle semble provenir de l'éclairage de l'appartement ou de l'extérieur. Toute la technique est ainsi mise au service du jeu d'acteur et du réalisme du propos.

→ #1 *Le film s'ouvre sur un carton bleu nuit où l'on peut lire le titre du film Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles et sur lequel défile ensuite le générique.*

La scène d'ouverture du film débute en fin d'après-midi avec un plan long sur la cuisine vue à hauteur d'enfant. Jeanne prépare le repas du soir lorsque soudain quelqu'un sonne à la porte. Elle retire sa blouse, se lave les mains, éteint la lumière et sort du champ. Un autre plan long et moyen donne sur le couloir avec le buste de Jeanne en premier plan, ses mains

→<sup>79</sup> À définir grâce à l'ouvrage : Marie-France Briselance et Jean-Claude Morin, Grammaire du cinéma, Paris, Nouveau Monde, Coll. « Cinéma », 2010, p. 507.

→ #1 Fond bleu, Générique début, 0:35, p. 77.

saisissent l'écharpe, le chapeau et le manteau d'un homme sans prononcer le moindre mot. Hors-champ, on la devine entrain de ranger les affaires de son invité puis de le retrouver. Ensemble, ils traversent le couloir jusqu'à la chambre de Jeanne et la porte se ferme derrière eux. La lumière naturelle change et indique que du temps est passé. Le couple sort de la chambre. Jeanne allume la lumière du couloir et ensemble ils rejoignent le hall d'entrée. L'homme met son manteau, sort son porte-monnaie, lui donne de l'argent et dit : « Alors, à la semaine prochaine. » avant de s'en aller. Le spectateur comprend que la protagoniste vient de se prostituer.

Jeanne ferme la porte derrière lui, éteint la lumière et sort du champ. Il fait nuit, une lumière artificielle provenant de l'extérieur (peut-être une enseigne publicitaire ?) brille par intermittence et se reflète dans le salon vers lequel elle se dirige. On entend ses pas jusqu'à ce qu'elle apparaisse dans le plan ; elle allume la lumière et range l'argent dans une soupière qui se trouve sur la table à manger. Jeanne ressort ; éteint la lumière ; retourne dans la cuisine ; allume la lumière et finit de cuisiner. Elle se déplace dans sa chambre ; un plan fixe montre Jeanne retirer la serviette sur le lit ; le plan suivant la montre en train de poser cette même serviette dans une corbeille à linge sale sur le sol de la salle de bain ; dans un autre encore, elle ouvre la fenêtre de la chambre ; dans un dernier plan, elle ferme la fenêtre puis arrange le drap du lit. On la retrouve dans la baignoire faisant sa toilette. Une fois achevée, elle nettoie la baignoire puis retourne à la cuisine pour chercher des couverts et une nappe. Elle se rend au salon et dresse la table puis déplace la soupière dans laquelle son argent est caché.

→ #28

Puis, dans sa cuisine, elle termine de réchauffer le dîner avant d'accueillir son fils à l'entrée. Ils se rendent au salon; elle prend son manteau et son écharpe pour les ranger. Pendant qu'elle dresse les assiettes et les apporte à table, il lit, installé dans le fauteuil. Ils se mettent à table. Sylvain poursuit sa lecture en mangeant jusqu'à ce que sa mère lui adresse un commentaire. Ils continuent de manger dans le silence, sans échanges. Une fois l'entrée terminée, Jeanne se lève; débarrasse les assiettes; retourne en cuisine chercher la suite du repas; l'apporte à table. Ils poursuivent le dîner. Les échanges sont succincts, la mère fait un monologue, son fils répond uniquement par oui et par non. Une fois le repas achevé, elle débarrasse la table, et il s'attaque à ses devoirs. Elle part chercher son sac à main dans sa chambre pour lui lire la lettre bleue qu'elle a reçue de sa sœur, la tante de son fils. Après la lecture, Jeanne lui donne un biscuit emballé qu'elle sort de son sac à main puis l'aide à finir ses devoirs. Les devoirs terminés, il s'assied sur le fauteuil et elle reste à table. Il continue de lire tandis qu'elle allume la radio, saisit le journal puis son tricot. Elle tricote à table. Jeanne appelle son fils afin de regarder si le vêtement qu'elle lui tricote est assez long. Elle range son tricot et éteint la radio. Ils partent se promener. C'est la première fois depuis le début du film que Jeanne sort. Une fois rentrés, elle range leurs vestes dans le hall. Ils préparent ensemble le lit du salon pour lui. Ils ont un dernier échange avant qu'elle ne se retire dans sa chambre. Devant le miroir, assise, elle se brosse les cheveux délicatement et d'un geste régulier. Elle enfiler sa nuisette et quitte la chambre pour retrouver son fils dans le salon. Il est au lit, toujours en train de lire. Jeanne éteint le chauffage au gaz et embrasse son fils. Ils ont un dernier échange. Elle lui fait remarquer qu'il lit comme son père sans jamais s'arrêter. Il lui demande

## comment elle l'a rencontré.

→ #43 *Jeanne* « (...) j'habitais chez mes tantes parce que mes parents étaient morts (...) on s'est revus un peu, je faisais les factures en face, mais j'étais très mal payée. Et chez les tantes c'était triste, je ne savais pas si j'avais envie de me marier. De toute façon ça devait se faire, tout le monde le faisait, c'était dans l'ordre des choses comme on dit. Et puis les tantes disaient « c'était un brave garçon », « il a de l'argent », « il te rendra heureuse ». Mais j'hésitais encore un peu. Mais j'avais vraiment envie d'avoir un chez-moi, de partir de chez les tantes et d'avoir un enfant et puis... (soupir) je ne sais plus ce qu'il s'est passé, du jour au lendemain il a fait de mauvaises affaires alors je l'ai épousé. Tu sais, ça arrivait après la guerre. Les tantes ne le voulaient plus, elles disaient qu'une belle fille comme moi pouvait « tomber mieux », que si j'attendais un peu je pouvais trouver un homme qui me ferait une belle vie, elles ont commencé à dire qu'il était laid, qu'il était ci, qu'il était ça, je n'écoutais personne.

*Sylvain* Et s'il était laid, tu aurais eu envie de faire l'amour avec lui ?

*Jeanne* Laid pas laid, tu sais, ça n'avait aucune importance, ça ne faisait rien. Et tu sais faire l'amour, comme tu dis, c'était un détail. Et puis, je t'avais. Et puis, il n'était pas si laid que ça.

*Sylvain* Et tu aurais eu envie de te remarier ?

*Jeanne* Non. Me réhabituer à quelqu'un d'autre...

*Sylvain* Mais, avec quelqu'un que tu aimes ?

*Jeanne* Off tu sais...

*Sylvain* En tout cas, moi si j'étais une femme, je ne saurais vraiment pas faire l'amour avec quelqu'un

que je n'aime pas complètement.

*Jeanne* Tu ne peux pas savoir, tu n'es pas une femme.»

Ils se disent bonne nuit. Elle éteint la lumière et se retire dans sa chambre. Elle met le réveil et éteint la lumière de sa chambre.

→ #45

*Un fond bleu nuit avec le titre « fin du premier jour » apparaît à l'écran.*

La deuxième journée commence. Jeanne Dielman se lève, se glisse dans sa robe de chambre, ouvre la fenêtre, éteint la lumière et se rend dans la salle de bain pour se laver les mains. Elle entre dans le salon, allume le chauffage à gaz sans réveiller son fils qui dort toujours. Elle retourne dans sa chambre, ouvre son armoire et choisit des vêtements pour Sylvain qu'elle dépose sur son lit, au salon. Elle va dans la cuisine, cire les chaussures de son fils; moule le café; fait chauffer l'eau; sort le lait du réfrigérateur, le beurre et les assiettes; fait couler le café filtré dans un thermos. Puis, elle réveille son fils pour qu'il prenne son petit déjeuner. Dans la cuisine, il mange pendant que Jeanne sort du champ. Dans le hall d'entrée, Jeanne qui est habillée met l'écharpe autour du coup de l'adolescent, lui donne de l'argent et l'embrasse avant qu'il ne s'en aille. De retour dans le salon, elle plie le pyjama et range le lit de son fils qui se transforme en fauteuil. La caméra la filme de dos, pendant qu'elle fait la vaisselle dans la cuisine. Le plan fixe suivant montre Jeanne toujours dans la cuisine, de profil, séchant les couverts avant de les aligner sur la table et de les ranger dans un tiroir. Dans la chambre, elle ajuste les draps du lit et ajoute un petit linge sur les draps. Elle se rend dans le salon, prend des sous dans la soupière et sort faire des courses.

À l'extérieur, ses seuls échanges sont avec un cordonnier à qui elle apporte des chaussures ainsi qu'une voisine qu'elle croise en chemin. De retour dans son immeuble, elle vérifie si elle a du courrier et prend l'ascenseur. Dans la cuisine, elle enfile sa blouse, range avec application ses courses et consigne ses dépenses dans un cahier de notes. Quelqu'un sonne à la porte. Une personne qu'on ne voit pas dépose un bébé dont Jeanne doit visiblement s'occuper le temps qu'elle aille faire des courses. Elle le pose sur la table à manger du salon et retourne en cuisine pour préparer du poulet pané en prévision du souper. Une fois la préparation terminée, elle part vérifier dans le salon si le bébé se porte bien et retourne en cuisine. Une fois ses tâches achevées, elle s'assoit, se sert une tasse de café et l'accompagne d'un toast. Quelqu'un sonne de nouveau. Elle porte le bébé à la mère qui se trouve à l'entrée hors champ. Elles échangent quelques mots avant que la mère ne s'en aille avec son bébé. Jeanne se rend en cuisine pour finir de manger son toast et boire son café. Elle se dirige ensuite dans sa chambre. Elle se coiffe et se met du rouge à lèvres. Les gestes sont répétitifs et précis.

→ #94

Elle quitte l'appartement. Dans un magasin, Jeanne achète de la laine pour son tricot. Elle entre ensuite dans un petit café où visiblement elle retrouve sa place et sa serveuse habituelle. Elle garde le biscuit emballé qui accompagne son café pour le donner à son fils au dessert, comme le soir précédent. De retour à l'immeuble, elle vérifie sa boîte aux lettres et prend l'ascenseur. En cuisine, elle allume le gaz et réchauffe les plats préparés plus tôt. On sonne à la porte. Il est dix-sept heures. Elle retire sa blouse, se lave les mains et part ouvrir la porte à son client. Ils vont dans la chambre. À leur sortie, Jeanne est décoiffée et oublie d'allumer la

lumière dans le couloir. Le client la paye et part. Jeanne change de comportement. Il n'y a plus la même synchronisation dans ses gestes, elle oublie certaines choses. Lorsqu'elle met l'argent dans la soupière, elle oublie de fermer le couvercle. Elle omet également d'éteindre les lumières ou de fermer les portes. Elle retourne dans sa chambre, ouvre la fenêtre, retire le linge qu'elle a dressé le matin sur le lit. Dans la salle de bain, elle met le linge au sale et nettoie la baignoire. Elle se rend dans la cuisine, les pommes de terre ont brûlé. Désorientée, elle ne sait plus quoi faire. Elle fait des allers-retours dans la cuisine. Casserole à la main, elle va dans la salle de bain et revient sur ses pas. En cuisine, elle jette les pommes de terre à la poubelle. Dans la chambre, elle ferme la fenêtre, tire les rideaux et se rend sur le balcon. Il ne reste qu'une pomme de terre.

→ #109

Elle retourne à l'épicerie en acheter. Avant de prendre l'ascenseur, hésitante, elle accomplit des gestes par automatisme, comme si elle ouvrait la boîte aux lettres. Dans l'ascenseur, le visage de Jeanne est fatigué. Dans le couloir, elle range son manteau et se rend dans la cuisine. Assise, elle épluche les nouvelles pommes de terre. Son fils rentre et la rejoint en cuisine. Il lui fait la remarque qu'elle est toute décoiffée. Elle répond que c'est parce qu'elle a brûlé les pommes de terre. Elle saisit son manteau et son écharpe, se rend au salon, met le couvercle sur la soupière qu'elle n'avait pas fermé et se dirige dans le couloir.

→ #122

Au salon, ils se mettent à table et commencent l'entrée. Jeanne demande à son fils de ne pas lire en mangeant. Elle débarrasse les assiettes et se dirige vers la cuisine pour apporter la suite du repas. Les pommes de terre ne sont pas cuites. Il faut encore attendre. Jeanne est nerveuse et impatiente, son fils lit. Elle retourne en

→ #109 Brûle les pommes de terres, 1:39:42, p. 94.

→ #122 Épluche 1:45:48, p. 96.

cuisine, elles ne sont toujours pas cuites. Elle patiente : déplie la serviette ; tend la nappe de façon à retirer les quelques plis ; déplace légèrement la salière.

Une fois le repas enfin prêt, ils dînent ensemble en silence. Puis, contrairement à la journée précédente, Jeanne n'allume pas la radio. Elle essaie de répondre à la lettre de sa sœur. Son fils lui demande pourquoi elle n'allume pas la radio. Elle se lève, l'allume et retourne écrire. Elle n'y arrive pas. Son fils lui demande si elle va bien. Elle explique qu'elle n'arrive pas à répondre à la lettre. Elle abandonne et lit le journal. Elle se lève et prend son tricot. À table, elle tricote le pull qu'elle confectionne pour son fils. À peine commencée, elle range tout. Comme il est plus tard, Sylvain demande s'ils vont quand même se promener. Jeanne répond que oui, comme s'il s'agissait d'un devoir. Ils sortent se promener, puis rentrent.

L'adolescent est au lit, Jeanne éteint le chauffage à gaz et l'embrasse. Ils ont un court échange. Sylvain parle de sa conversation avec un ami.

→ #144 *Sylvain* « Il a acheté un petit livre qui explique des tas de choses, la durée des climax, l'orgasme. Il dit qu'à notre âge il est grand temps de s'intéresser aux femmes. Mais il ne veut pas d'une gamine. Il dit que le sexe d'un homme c'est comme une épée et plus profond on l'enfonce, mieux c'est. Mais je me suis dit une épée ça fait mal. Alors il a dit : oui mais tu sais c'est comme le feu. Alors où est le plaisir ?

*Jeanne* Ça ne sert à rien de parler de ça.

*Sylvain* Tu sais, c'est lui qui m'avait tout raconté quand j'avais dix ans. Je lui avais dit : quoi ? Papa fait ça à maman ? Et pendant des mois j'ai détesté

papa pour ça et j'ai eu envie de mourir. Et quand il est mort, j'ai cru que c'était une punition de dieu. Et maintenant, j'y crois même plus en dieu. Il m'a dit que ce n'était pas seulement pour me faire [il sous-entend par là : faire l'amour pour concevoir], alors j'ai commencé à faire des cauchemars la nuit pour t'appeler, pour que tu puisses rester près de moi et pour qu'il n'ait pas la possibilité de s'enfoncer en toi.

*Jeanne* Tu n'aurais pas dû t'en faire. Il est tard maintenant, j'éteins.»

Elle part se coucher.

→ #146 *Un fond bleu nuit avec le titre « fin du deuxième jour » apparaît à l'écran...*

Jeanne se lève et met sa robe de chambre. Elle boutonne mal son chemisier, ouvre la fenêtre et va dans la salle de bain. Elle se lave les mains et oublie d'éteindre la lumière en sortant. Elle se dirige dans le salon pour allumer le chauffage à gaz, mais elle réalise qu'elle n'a pas éteint la lumière de la salle de bain. Elle y retourne pour éteindre la lumière. Elle allume la lumière du couloir, le traverse, puis allume le chauffage à gaz dans le salon. Dans la cuisine, elle fait bouillir l'eau et commence à cirer les chaussures de son fils. La brosse lui échappe des mains. Une fois terminée, elle range tout et place les chaussures au pied du lit de son fils dans le salon. Elle traverse le couloir et se retrouve à nouveau dans le salon. Elle allume la lumière et l'éteint aussitôt pour ne pas réveiller brutalement Sylvain. Elle lui dit de se lever. Dans la cuisine, son fils déjeune, elle lui verse son café. Elle sort du champ, l'adolescent continue de manger. Il part à l'école. Jeanne éteint la lumière de l'entrée, il fait noir. Elle

ouvre la porte d'entrée et la referme. Dans le salon, elle ouvre la fenêtre afin de l'appeler, mais il est déjà parti. Elle ramasse son pyjama et le dépose sur le fauteuil. Dans la cuisine, Jeanne fait la vaisselle. Elle rince mal les assiettes, elles sont pleines de mousse et de savon. Elle les rince une nouvelle fois et sort du champ. Au salon, elle plie le pyjama de son fils ainsi que son lit avec difficulté. En cuisine, elle essuie les couverts et les fait tomber. Elle les rince à nouveau, les ressuie, puis les range. Dans sa chambre, le lit est déjà fait avec le linge étendu sur les draps. Elle place sur un cintre sa chemisette, la range dans l'armoire, sort un manteau auquel il manque un bouton et ferme l'armoire.

→ #176

Elle sort pour faire ses courses, remarque que les magasins sont fermés. Elle attend que les magasins ouvrent. De retour dans son immeuble, elle vérifie si elle a du courrier, puis attend l'ascenseur. Elle pose les courses dans la cuisine, se dirige dans sa chambre et prend conscience qu'elle s'est levée une heure plus tôt que d'habitude. Elle dispose d'une heure sans que rien ne soit prévu ou organisé, et doit combler ce temps libre. En cuisine, elle prépare de la viande hachée. Elle mélange la viande hachée délicatement avec un œuf. Elle saisit l'assiette creuse contenant l'oignon ciselé et verse tout sur la viande. En reposant l'assiette, elle touche la bouteille de lait qui bascule légèrement. Elle la retient sans peine et continue le mélange. Détendue, elle malaxe la viande. Une fois une forme parfaitement arrondie obtenue, elle transvase le tout dans un autre plat. La préparation terminée, elle va dans sa chambre vérifier l'heure. Elle retourne en cuisine, Jeanne est de profil, la table est déjà propre. Elle s'assied, place ses mains l'une contre l'autre, son regard est vide. Rien ne se passe, elle attend. Elle se lève, pousse la chaise contre la table, ouvre la porte du balcon et se

→ #184

pose contre la rambarde quelques secondes. Avant de retourner à l'intérieur, elle saisit un balai, le repose, entre dans l'appartement et ferme la porte. En cuisine, elle observe un plat qu'elle réchauffe et retourne s'asseoir. Elle se relève et se sert un café. Elle sort du champ et revient avec une bouteille de lait. Elle ajoute du lait dans sa tasse de café et boit une gorgée. Elle s'arrête, jette le contenant de sa tasse dans le lavabo, prend un autre verre et se verse uniquement du lait pour le goûter. Satisfaite, elle se verse à nouveau du café et du lait et cherche le sucrier. Avec une pince, elle choisit deux carrés de sucre de la même taille avec précision. Elle les pose l'un à côté de l'autre afin de vérifier qu'ils soient vraiment identiques, puis les met dans sa tasse. Elle remue sa boisson avec une cuillère d'un geste sûr et la boit. Insatisfaite, elle verse le café de sa tasse et le thermos qui contient le café dans le lavabo. Elle saisit le broyeur pour mouliner le café, prend une cafetière dans laquelle elle ajoute un filtre. Elle verse le café moulu, puis verse l'eau progressivement. Elle se rend au salon et s'assied sur le fauteuil. Elle se lève et dépoussière des objets décoratifs. Plus tard, Jeanne se retrouve dans l'ascenseur. Elle regarde si elle a reçu du courrier, mais il n'y a rien. Elle retourne dans l'ascenseur et monte à l'appartement. Elle retourne dans sa chambre vérifier l'heure. Dans le salon, elle s'assied sur le fauteuil et patiente sans rien faire. Elle s'endort.

Quelqu'un sonne à la porte deux fois avant que Jeanne ne réagisse. C'est la même femme que le jour précédent qui lui confie son bébé. Elle s'en occupe avec difficulté; dès qu'elle le porte, il n'arrête pas de pleurer. Elle ne parvient pas à le calmer. Elle se rend en cuisine afin de manger son toast. Le bébé arrête de pleurer. On sonne à la porte, Jeanne ne réagit pas. On sonne une deuxième fois. Elle part ouvrir et rend le bébé à sa mère.

Elle emballe délicatement le manteau auquel il manque un bouton pour le protéger et quitte l'appartement avec celui-ci afin de lui trouver un bouton identique. Elle cherche dans plusieurs magasins et n'en trouve pas. Elle se rend au même café que le jour précédent. Quelqu'un d'autre est assis à sa place et la serveuse habituelle n'est pas là. En rentrant, elle trouve un cadeau de sa sœur placé à côté de sa boîte aux lettres dans le corridor de l'immeuble. Une fois chez elle, Jeanne ouvre le paquet avec des ciseaux. C'est une nuisette. Il est dix-sept heures, on sonne à la porte et Jeanne n'a pas eu le temps de se préparer. Elle pose les ciseaux sur le buffet vers le miroir et accueille son client. Pour la première fois, la caméra reste dans la chambre avec Jeanne et son client. La caméra est placée au-dessus et en face du lit. Le client, en marcel, est allongé sur Jeanne. Les corps sont cadrés au-dessus des fesses. Les mouvements de vas-et viens de l'homme sont à peine visibles. Soudain, Jeanne se débat et essaie de se dégager de son client. Après un instant, elle cesse de le repousser. Elle tire sur la couverture pour cacher son visage. Elle a un orgasme. Jeanne observe le plafond. Elle est immobile et l'homme est sur elle. Le plan suivant est face au miroir dans lequel se reflète la scène. Jeanne se rhabille, le client assis sur le lit s'y allonge. Elle empoigne la paire de ciseaux qu'elle avait posée sur le buffet, se dirige vers le client et lui plante les ciseaux dans le cou. Le plan suivant présente Jeanne dans le salon sans lumière, seul l'éclairage des enseignes se reflète dans la pièce. Jeanne Dielman est assise face à la caméra avec les mains ensanglantées, inexpressive et immobile durant 5 minutes et 53 secondes

→ #219

→ #220

→ #221 *Le film se termine sur un carton bleu nuit sur lequel défile le générique de fin.*

→ #219 Tue, 3:13:56, p. 109.

→ #220 Scène de fin 05:53, , p. 109.

→ #221 Fond bleu, Générique de fin, 3:20:29, p. 109.

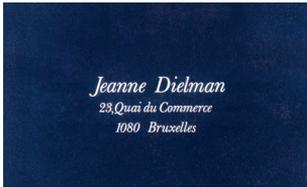


**Annexe 2**  
*Images*



*Jeanne Dielman*  
**23, quai du Commerce,**  
**1080 Bruxelles**





↳ #1 Génér- 0:35

#2 cuisine 1:10

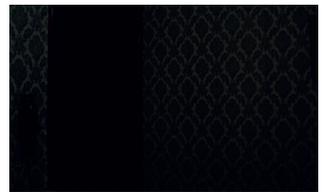
— éteint 2:13



#3 Cor- 2:20

— — 2:47

— — 2:55



— allume 3:08

#4 Hall 3:33

— éteint 4:20



#5 Salon 4:22

— Allume 4:26

— Éteind 4:30



— Sort 4:35

#6 Cuisine 4:36

— Allume 4:37



— éteind 5:58



#7 5:59



— allume 6:02



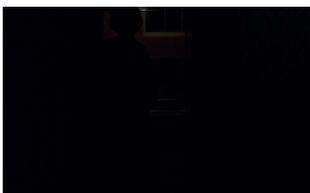
— sort 6:14



#8 Couloir 6:15



— Allume 6:22



— éteint 6:25



#9 6:32



— sort 6:45



— éteint 6:48



#10 Salle 6:51



— — 10:03



#11 salle 10:04  
de bain



— sort 10:28



#12 salle 10:29  
de bain



— sort 11:26



#13 cuisine 11:27



— allume 11:29



— sort 11:57



#14 salon 11:58



— allume 12:08



— sort 12:44



— revient 12:51



— éteint 13:01



#15 cuisine 13:04



— sort 13:08



— entre 13:18



#16 cuisine 13:45



#17 couloir 13:56



— allume 14:00



#18 salon 14:06



— allume 14:11



#19 couloir 14:27



#20 cuisine 14:33



— sort 15:10



#21 salon 15:13



— éteint 15:23



— — 15:54



— sort 17:28



#22 couloir 17:29



#23 cuisine 17:34



— sort 19:04



— éteint 19:05



#24 salon 19:08



— entre 19:13



— sort 22:27



#25 couloir 22:28



— allume 22:32



#26 salon 22:34



— entre 22:41



— sort 23:15



— entre 23:16



— entre 23:56



#27 couloir 24:01



— éteint 24:10



— allume 24:18



— éteint 24:22



↳ #28 entre 24:32



— — 24:42



— lecture 25:02  
de la



— — 26:41



— biscuit 26:53



— sort 26:59



#29 salon 27:05



— salon 28:39



— salon 29:46



#32 salon 29:50



— — 29:58



— entre 30:03



— entre 31:50



— sort 32:14



— entre 33:14



— sort 33:18  
éteint



— sort 33:22



— allume 33:26



— éteint 33:31



#33 couloir 33:38



— allume 33:45



— éteint 33:47



— étient 33:58



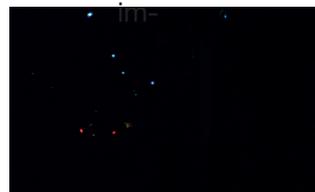
#34 couloir 34:32



— sort 34:33



#35 exté- 34:37



#36 exté- 34:54



#37 exté- 35:15



#38 couloir 35:31



— sort 35:56



#39 hall 36:07  
d'en-



— allume 36:14



— sort 36:29



— allume 36:35



— éteint 36:39



#40 salon 36:42



— allume 37:17



— entre 37:24



— sort 37:34



#41 37:37



— sort 39:15



#42 salon 39:18



— entre 39:21



#43 salon 39:31



↳ #43 Dia- 39:47



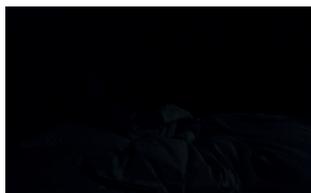
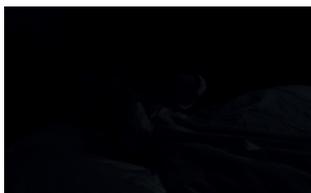
— éteint 42:05



— — 42:09



#44 42:27



— éteint 42:54

↳ #45 fond 43:06

#46 43:09



— — 43:22

— sort 43:32

#47 43:33



— entre 43:43

— sort 44:23

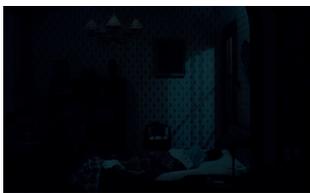
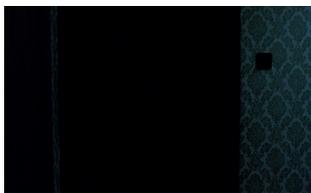
— éteint 44:25



↳ #48 couloir 44:31

— allume 44:42

— éteint 45:16



#49 allume 45:22

#50 salon 45:25

— entre 45:28



— sort 45:59

#51 46:04

— allume 49:09



— entre 46:09

— sort 46:46

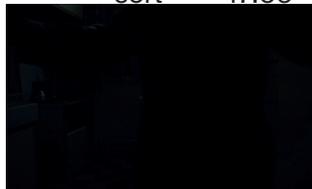
#52 couloir 46:53



#53 salon 46:58

— sort 47:05

#54 hall 47:07



— sort 47:20

#55 cuisine 47:23

— allume 47:24



— cire 48:16

— finit 50:22

#56 salon 50:47



— entre 50:49



— sort 50:54



#57 cuisine 50:56



— entre 50:59



— sort 54:48



#58 salon 54:51



— entre 54:52



— sort 54:59



#59 cuisine 55:03



— sort 55:21



#60 hall 55:53



— sort 56:14



#61 salon 56:16  
entre



— sort 56:21



#62 hall 56:23  
d'en-



— éteint 56:37



— sort 56:39



#63 salon 56:44



— sort 57:38



#64 cuisine 57:42



— sort 1:01:03



#65 cuisine 1:01:06



#66 1:02:16



— sort 1:04:23



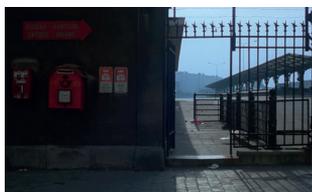
#67 salon 1:04:26



— entre 1:04:31



— sort 1:05:04



#68 exté-  
rieur 1:05:13



#69 1:05:29



#70 guichet 1:07:46



#71 exté- 1:09:26



#72 cor- 1:09:44



#73 tra- 1:10:24



#74 route 1:10:43



#75 parque 1:11:00



#76 trottoir 1:11:45



#77 route 1:12:01



#78 trottoir 1:12:31



#79 couloir 1:12:50



- entre 1:12:51



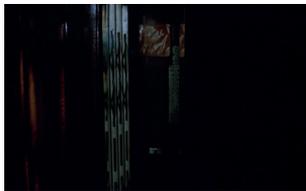
- sort 1:13:48



#80 ascen- 1:13:49



- sort 1:14:21



- éteint 1:14:28



#81 cuisine 1:14:29



— entre 1:14:31

— sort 1:14:37

#82 couloir 1:14:37



— sort 1:14:41

— entre 1:14:55

— sort 1:14:58



#82 cuisine 1:14:59

— sort 1:18:18

#83 hall 1:18:20



#84 salon 1:18:34

— sort 1:18:42

#85 cuisine 1:18:45



— sort 1:22:47

#85 salon 1:22:48

#86 cuisine 1:22:49



— entre 1:22:49



— sort 1:22:55



#87 cuisine 1:22:58



— sort 1:23:13



#88 salon 1:23:14



— entre 1:23:16



#89 hall 1:23:28



— sort 1:25:54



#90 cuisine 1:25:59



#91 1:27:14



#92 parque 1:28:44



#93 maga- 1:29:21



↳ #94 café 1:30:14



— — 1:33:43



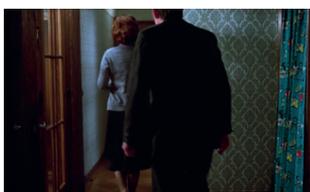
#95 couloir 1:33:46  
im-



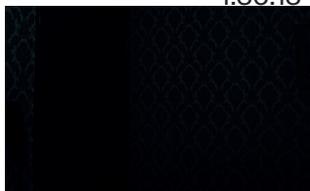
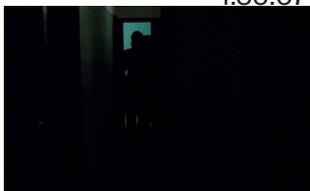
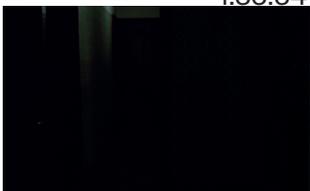
— entre 1:34:31 — sort 1:34:38 #96 cuisine 1:35:34



— éteint 1:35:36 — sort 1:35:43 #97 entrée 1:35:47



— — 1:35:54 — — 1:36:07 — — 1:36:13



— — 1:36:16 — — 1:36:46 #98 hall 1:36:50



— — 1:36:50 — allume 1:36:58 — éteint 1:37:19



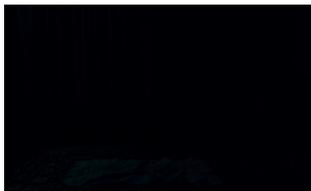
#99 salon 1:37:21



— allume 1:37:24



— éteint 1:37:31



#100 1:37:37



— allume 1:37:39



— entre 1:37:42



— sort 1:37:50



#101 couloir 1:37:54



— allume 1:38:02



— éteint 1:38:07



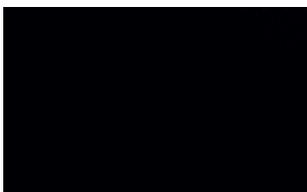
#103 1:38:12



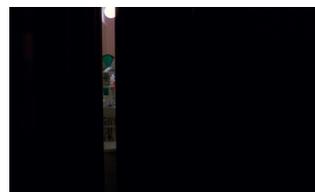
— entre 1:38:15



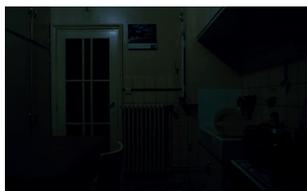
— sort 1:38:22



#104 couloir 1:38:27



— allume 1:38:32



#105 salle 1:38:38

— — 1:39:21

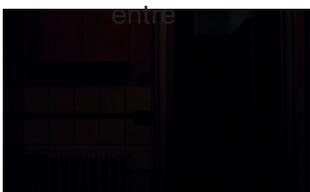
#106 cuisine 1:39:23



— allume 1:39:27

— sort 1:39:32

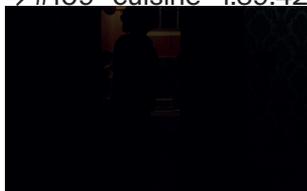
#107 salle 1:39:35



— éteint 1:39:35

#108 allume 1:39:37

↳ #109 cuisine 1:39:42



#110 couloir 1:39:59

— allume 1:40:08

— éteint 1:40:19



#111 cuisine 1:40:27

#112 couloir 1:41:01

— éteint 1:41:06



#113 1:41:08



#114 couloir 1:41:18



#115 cuisine 1:41:25



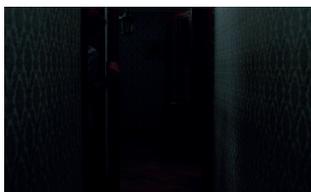
— balcon 1:41:27



— — 1:41:44



— éteint 1:41:50



#116 couloir 1:41:52



#117 épice- 1:42:25



#118 trottoir 1:43:06



#119 couloir 1:43:33



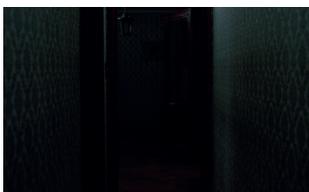
#120 ascen- 1:44:07



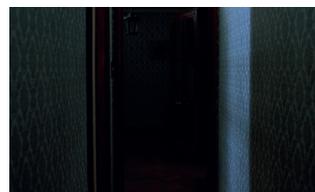
Pa- entre 53s



— sort 1:44:54



#121 couloir 1:45:02



— allume 1:45:18



↳ #122 cuisine 1:45:48

— patate 2:21

— patate 1:27



#123 couloir 1:48:25

— allume 1:48:31

#124 cuisine 1:48:41



#125 couloir 1:49:00

#126 salon 1:49:04

#127 couloir 1:49:09



— éteint 1:49:17

#128 salon 1:49:25

— — 1:49:59



#129 couloir 1:51:27

#130 salon 1:51:43

— sort 1:52:10



#131 couloir 1:52:11



#132 salon 1:52:29



— sort 1:54:15



#133 cuisine 1:54:21



— sort 1:54:57



— éteint 1:54:58



#134 salon 1:55:00



— entre 1:55:03



#135 salon 1:55:20



#136 salon 1:56:19



#137 salon 1:59:55



— éteint 2:01:52



#138 couloir



— éteint 2:02:15



#139 exté-  
rieur 2:02:17



#140 exté-



#141 exté-



#142 salon 2:03:13



- - 2:03:17



#143 salon



#144 salon



↳ #144 dia-



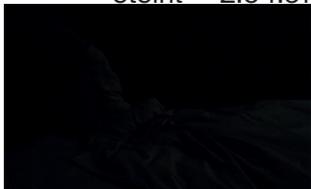
- éteint 2:04:51



- -



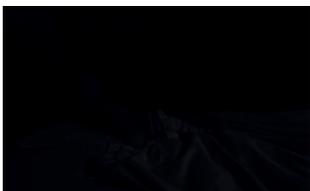
#145 2:05:16



- éteint



↳ # fond 2:05:51



#147



- allume 2:06:14



- sort



#148

2:06:31

—

entre

2:06:41

—

—



—

éteint

2:07:26

#149

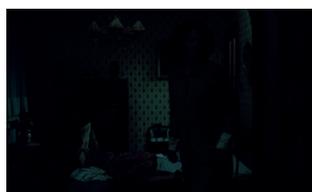
couloir

2:07:32

—

allume

2:07:39



—

sort

#150

couloir

2:08:11

#151

salon

2:08:19



—

—

2:08:21

#152

couloir

—

éteint



—

allume

#153

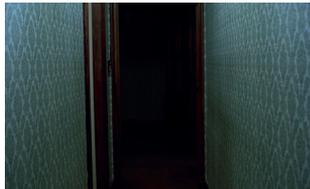
Salon

#154

couloir



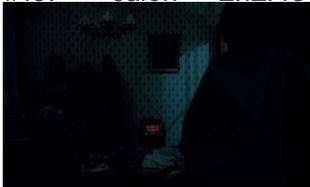
— — #155 cuisine — allume 2:09:10



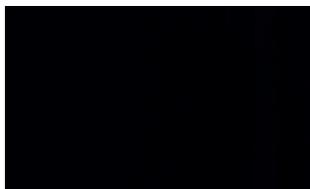
— — 2:11:56 — — 2:11:56 #156 couloir 2:12:38



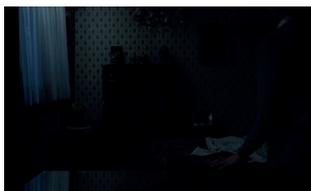
#157 salon 2:12:43 #158 Couloir 2:12:52 #159 Salon 2:12:56



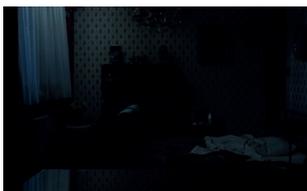
— éteint 2:13:00 — — 2:13:08 #160 Cuisine 2:13:13



— — 2:13:34 #161 hall 2:14:12 — éteint 2:14:26  
entrée



#162 salon 2:14:53



— — 2:15:21



#163 cuisine 2:15:25



— sort 2:18:14



#164 salon 2:18:17



— sort 2:19:08



#165 cuisine 2:19:11



#166



— entre



— sort 2:21:10



#167 trottoir 2:21:14



#168 exté- 2:21:38



#169 trottoir 2:22:51



#170 épice-  
rie



#171 épice-  
rie



#172 exté-



#173 couloir



- - 2:27:01



- - 2:27:54



#174 cuisine



- entre



#175 couloir 2:28:12



#176 2:28:21



↳ #176 -



#177 couloir



#178 couloir



#179 cuisine



- -



#180 couloir



- entre



— sort 2:33:01



#181 cuisine



— lève



— balcon 2:34:31



— entre



— assoit



— lève



— assoit



— lève



#182 assoit



— lève



— —



— lait



— café



— verse 2:37:01



— —

— sucre 2:37:38

— touille 2:37:47



— boit 2:38:19

— jette

— jette



tasse

ther-

#183 cuisine

— entre

— mouid



— —

— filtre

↳ #184 cuisine



— —

— verse

— attend



— verser 2:41:07



— attend 2:41:12



— verser 2:41:19



— attend 2:41:22



— verser 2:41:28



— attend 2:41:38



— verser 2:41:59



— attend 2:42:10



— verser



— attend



— égout-



— sort



#185 salon 2:44:12  
fau-



— — 2:44:16



— —



#186 salon

— sort

#187 ascen-



#188 couloir

— —

#189 ascen- 2:47:17



#190 couloir

#191 couloir 2:48:18

#192



— —

#193 salon

#194 hall 2:51:52



— hall 2:52:13  
entrée

#195 salon 2:52:16

#196 couloir



#197 cuisine 2:55:01



#198 salon 2:57:03



#199 hall 2:57:19



#200 salon 2:57:36



#201 escala-



#202 maga- 2:58:57



#203 trottoir 2:59:27



#204 maga-



#205 route



#206 maga- 3:01:00



#207 trottoir 3:01:08



#208 café 3:01:23



— — 3:04:16



#209 trottoir 3:04:19



#210 couloir im-



— — 3:05:21 #211 couloir

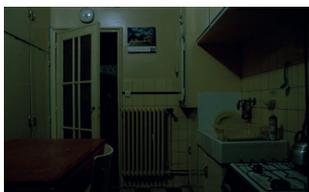
— entre 3:06:12



— allume 3:06:16

— éteint

#212



#213 couloir

#214 cuisine

— éteint



#215 couloir 3:07:53

#216

— sort



#217

#218 3:10:11

#219 3:12:54



— — 3:13:13 — ci- 3:13:48 ↳ #219 tue 3:13:56



↳ salon 3:14:35 ↳ # Générique  
#220 face 221 rique

## Bibliographie

### Ouvrages

- AKERMAN, Chantal, *D'est au bord de la fiction*, [exposition, Galerie nationale du Jeu de paume, Paris, 10 octobre-26 novembre 1995, Palais des beaux-arts, Bruxelles, 15 décembre 1995-21 janvier 1996], Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1995.
- BAX, Dominique (dir.), *Chantal Akerman : monographie*, Bande(s) à part, Tome 25, Paris, Magic cinéma édition, 2014.
- BREY, Iris, *Le regard féminin*, Paris, édition de l'Olivier, 2020.
- BRISELANCE, Marie-France, MORIN, Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, Coll. « Cinéma », 2010.
- CAHEN, Monique (dir.), *Le sexisme ordinaire*, Paris, éditions du Seuil, 1979.
- CASSAGNAU, Pascale, *future amnesia, enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, Isthme éditions, 2007.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris, Gallimard, 2012.
- CHOLLET, Mona, *Chez soi : une odyssee de l'espace domestique*, Paris, éditions La Découverte, 2015.
- CURIGER, Bice (dir.), *Parkett, the Parkett series with contemporary artists*, Zürich, Parkett-Verlag, no 45, 1995.
- KUYPER, Éric de, *La séduction*, Paris, Aubier Montaigne, 1989.
- MAURY, Corinne, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain : Akerman, Alonso, Costa, Dumont, Huillet & Straub, Mograbi, Tarr*, Paris, Hermann, 2018.
- MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman, Dieu se repose mais pas nous*, Bordeaux, Capricci, 2018.
- MULVEY, Laura, *Au-delà du plaisir visuel : Féminisme, énigmes*, cinéphilie, Milan, éditions Mimémis, 2017.
- MULVEY, Laura, *Fétichisme et curiosité*, Paris, Brook, 2019.
- RONDEAU, Corinne, *Chantal Akerman passer la nuit*, Paris,

Éditions de l'éclat, 2017.

PAQUOT, Claudine (éd.), *Chantal Akerman, autoportrait en cinéaste*, Paris, Éditions du Centre Pompidou ; Éditions des Cahiers du cinéma, 2004.

SHREIR, Daniella (éd.), *Another gaze, a feminist film journal no 01*, London, Another Gaze, no 1, 2018.

SOLANAS, Valérie, *SCUM Manifesto*, Paris, Mille et une nuits, 2005.

## Articles

GUERRIN Michel, «*Les 100 meilleurs films de l'histoire*» : «*La consécration de Chantal Akerman est une belle nouvelle, au-delà d'une lecture féministe*», Le Temps, Cinéma, Publié le 09 décembre 2022.

NUSSBAUM, Virginie, Iris Brey : «*Nous avons été formatés par les images*», Le Temps, Cinéma, Publié dimanche 8 mars 2020.

TRUJILLO, Gabriela et GANZO, Fernando, *DELPHINE SEYRIG, la Française insoumise*, Sofilm, Portraits, 17 novembre 2020.

WILLIS, Louis-Paul, Laura Mulvey, quarante ans plus tard. *Repenser le plaisir visuel dans la théorie féministe du cinéma*, Juin 2018, consultation 2022.

## The Fondation Chantal Akerman in collaboration with CINEMATEK Archives

DAHAN, Alain, Dossier de presse conduit, 1975.

TREILHOU, Marie-Claude, Chantal Akerman interviewed, «*La vie, il faut la mettre en scène...*», in *Cinéma 76* n° 206, février 1976. Pp. 89-93

TUAILLON, Victoire, BREY, Iris, *Female gaze, ce que vivent les femmes*, Les couilles sur la table #57, Livre ou Binge, Audio.Project.

TUAILLON, Victoire, BREY, Iris, *Male gaze, ce que voient les hommes*, Les couilles sur la table #57, Livre ou Binge, Audio.Project.

## Filmographies

AKERMAN, Chantal, *No home movie*, New York, Icarus Films, 2015.

ROUSSOPOULOS, Carole et SEYRIG, Delphine, *S.C.U.M. Manifesto*, 1976.

RINGART, Nadja, ROUSSOPOULOS, Carole, SEYRIG, Delphine, WIEDER, Ioana, *Maso et Miso vont en bateau*, 1976.

LAMBERT, Marianne, *I Don't Belong Anywhere*, 2015, documentaire sur Chantal Akerman, visionné en 2022 sur la plateforme tènk.

MCNULTY, Callisto, *Delphine et Carole, Insoumuses*, 2019.

FREY Sami, *Autour de Jeanne Dielman*, documentaire, 1975. *C'est quoi, un cinéma au féminin*, Archive INA, émission Un jour futur, A2, 19.04.1975.

*Chantal Akerman, depuis le public, à propos de Jeanne Dielman*, Archive INA, le plateau du Masque et la Plume, janvier 1976.

Parlons cinéma, Chantal Akerman, une entrevue conduite durant le Festival de Cannes, CinéTFO, 1977.

Mémoire Master 2  
HEAD, Genève, 2022  
Bellmas Camille

«(...)

– En tout cas, moi si j'étais une femme, je ne saurais vraiment pas faire l'amour avec quelqu'un que je n'aime pas complètement.

– Tu ne peux pas savoir, tu n'es pas une femme.»