
**Temps, espace et corps dans Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080
Bruxelles : vers une approche phénoménologique et politique du cinéma**

Auteur : Forbras, Cécile

Promoteur(s) : Monvoisin, Frédéric

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/24872>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

Temps, espace et corps dans
Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles :
vers une approche phénoménologique et politique du cinéma

Mémoire présenté par **Forbras Cécile** en
vue de l'obtention du grade de Master en
arts du spectacle, à finalité spécialisée en
cinéma et arts de la scène (histoire,
esthétique, production)

Sous la direction de Monsieur **Frédéric Monvoisin**

Année académique 2024-2025

À Agnès, Marie et Isabelle
et à toutes les femmes de ma famille

« *Je ne sais pas à quel moment j'ai pris conscience que ce n'était pas seulement la question d'être libre. Mais que le combat des femmes serait collectif, ou ne le serait pas¹.* »

¹ VARDA AGNÈS, *Les glaneurs et la glaneuse*, 2000.

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord mon promoteur, monsieur Frédéric Monvoisin, pour son accompagnement et ses précieux conseils tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je souhaite également remercier mes professeurs et membres du jury, messieurs Livio Belloi et Dick Tomasovic, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail et pour leurs enseignements pendant mon parcours universitaire.

Je tiens particulièrement à remercier monsieur Marc-Emmanuel Mélon pour son soutien et la confiance qu'il m'a accordée. Merci de m'avoir transmis l'amour du cinéma et fait découvrir celui de Chantal Akerman.

Merci à mes parents pour leur soutien infaillible et leurs encouragements qui m'ont grandement aidé à prendre confiance en moi. Merci à mes deux grands frères, Maxime et François, qui sont mes modèles de vie et qui ont fait de moi la personne que je suis aujourd'hui. Merci également à Hugo, mon compagnon, qui a souvent trouvé les mots justes pour me rassurer et qui a partagé cette aventure à mes côtés.

Merci à mes amies Caroline, Justine et Léna qui, en plus d'avoir supporté mes doutes et mes questionnements, m'acceptent telle que je suis.

Je remercie vivement mes relectrices et relecteurs, Joachim, Justine L., Justine S., Maxime, Philippe, et Zoé, pour leur délicate aide et leurs pertinentes remarques sur mon texte.

Plus globalement, merci à toutes les personnes qui ont participé d'une manière ou d'une autre à l'élaboration de ce mémoire.

Merci à Chantal.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE. Cadre théorique : vers une approche phénoménologique du cinéma akermanien.....	5
CHAPITRE I. Contextes d'émergence de Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles.....	6
CHAPITRE II. Cadre théorique : Husserl, Sartre et Merleau-Ponty.....	17
DEUXIÈME PARTIE. Analyse phénoménologique de <i>Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i>.....	24
CHAPITRE III. Quadrillage du temps et de l'espace.....	25
CHAPITRE IV. Le corps dans Jeanne Dielman : aliénation, liberté et perception.....	56
TROISIÈME PARTIE. Le cinéma comme vecteur politique : vers une lecture rancière.....	82
CHAPITRE V. Jeanne Dielman et la redistribution du sensible.....	84
CHAPITRE VI. Faire communauté.....	92
CONCLUSION.....	99
BIBLIOGRAPHIE.....	102
TABLE DES MATIÈRES.....	106

INTRODUCTION

« En un mot, l'image n'est pas une quelconque idée exprimée par le réalisateur, mais tout un monde miroité dans un goutte d'eau¹ »

Regarder un film de Chantal Akerman, c'est se retrouver être bouleversé·e dans son être. C'est vivre une expérience à part entière. C'est être touché·e par une femme, une artiste, qui partage son vécu qui entre en résonance avec celui de chacun·e. C'est aussi devoir trouver sa place dans la perception d'une œuvre qui chamboule les habitudes. Elle impose de ralentir, d'habiter le temps autrement, d'écouter les silences et de prêter attention aux gestes que l'on pensait les plus insignifiants. Une telle rencontre agit comme un choc intérieur, à la fois esthétique et politique. Les films de Chantal Akerman sont des œuvres plastiques qui explorent la matérialité la plus concrète de l'image à travers ses textures, ses couleurs, ses volumes, etc. Cette réalisatrice travaille la forme cinématographique, le sens des images, le temps long, et questionne la manière dont on occupe l'espace et dont on prend place dans le monde.

Son film *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*² (1975) est une œuvre bouleversante autant dans ce qu'elle représente que dans la manière dont elle le fait. Pendant trois heures et vingt minutes, Akerman filme le quotidien d'une femme au foyer et de son fils dans une temporalité qui tend à être la plus fidèle de la réalité. Jeanne effectue sa routine devant le regard du·de la spectateur·rice. On comprend rapidement que le père est décédé et que Jeanne se prostitue en secret pour survivre. Le film est divisé en trois jours. Le premier montre la répétition des gestes afin de faire percevoir le poids du quotidien qui pèse sur la vie de cette femme. Le deuxième jour, l'entrevue avec son client dure un peu plus longtemps qu'à l'accoutumée, provoquant toute une série de dérèglements dans son emploi du temps pourtant réglé comme du papier à musique. Le troisième jour, Jeanne se réveille avant son réveil, ce qui crée des trous qu'elle se doit de combler. Lors du rapport sexuel avec le troisième client, elle a un orgasme. C'est alors qu'elle décide de tuer cet homme.

Si l'intrigue se résume en quelques lignes, l'expérience que le film suscite repose avant tout sur sa forme qui ne laisse personne intact tant elle est radicale. *Jeanne Dielman* n'est pas un film qui se veut narratif en premier lieu. Son intérêt réside plutôt dans la manière

¹ TARKOVSKI ANDREÏ, *Le Temps scellé* (1989), trad. KICHILOV ANNE et DE BRANTES CHARLES H., Paris, Éditions Philippe Rey, coll. « Fugues », 2014, p. 131.

² Le titre du film sera abrégé en *Jeanne Dielman* dans ce mémoire par souci de clarté dans la lecture.

dont la structure et la forme du film rendent compte de cette montée en pression progressive du personnage et sur la façon dont cela se répercute au niveau de l'expérience spectatorielle. Cette cinéaste met en scène le quotidien dans une durée étirée, des cadres fixes et dans des corps rigides, autant de choix esthétiques qui influencent la perception. Chantal Akerman n'est pas seulement une cinéaste. Elle sculpte le temps, elle organise l'espace et chorégraphie les gestes. Son cinéma ne doit pas être conçu comme un divertissement, mais comme une expérience qu'il faut traverser et vivre. Son art exige une grande attention, et offre en retour une expérience qui marquera indéfectiblement la spectatrice ou le spectateur qui accepte de s'imprégnier du film. Regarder *Jeanne Dielman*, c'est prendre conscience que l'ordinaire est chargé d'une grande intensité et d'une texture qui lui est propre. C'est prendre le temps de regarder autrement et, peut-être, de découvrir que le cinéma est un acte de présence au monde.

Puisque regarder l'un de ses films devient une expérience perceptive et sensorielle, une approche phénoménologique du cinéma de Chantal Akerman semble être pertinente. Cette branche de la philosophie s'intéresse à l'expérience telle qu'elle est vécue par un sujet. Son ambition est de revenir aux « choses-mêmes », c'est-à-dire de décrire un phénomène tel qu'il apparaît concrètement à la conscience³. Appliquée au cinéma, la phénoménologie envisage le film comme un phénomène à vivre à travers une perception incarnée dans un corps et située dans un contexte sociopolitique.

La question qui guide le cœur de ce travail est la suivante : comment la forme cinématographique de *Jeanne Dielman* engage-t-elle une expérience phénoménologique à la fois incarnée, existentielle et politique ? Par quels moyens cinématographiques Chantal Akerman crée-t-elle une expérience sensible de l'art ? Et comment est-ce que le film de cette réalisatrice s'inscrit-il dans une approche politique du sensible ? La première hypothèse est de penser que la relation entre l'espace et le temps dans *Jeanne Dielman* agissent formellement à la fois sur le corps de la protagoniste ainsi que sur le corps spectatorial.

Afin de répondre à cette question et vérifier cette hypothèse, il sera d'abord nécessaire de replacer *Jeanne Dielman* dans son contexte historique, artistique et politique. La première partie de ce travail mettra en évidence le caractère particulièrement progressiste et revendicateur des années 1970 dans lequel Akerman, qui a d'ailleurs seulement 25 ans à la sortie de *Jeanne Dielman*, évolue. Ce contexte a indéniablement influencé ses choix

³ *La Philosophie de A à Z*, dir. HANSEN-LØVE LAURENCE, Paris, Hatier, 2020, p. 384.

artistiques, notamment sa volonté de faire de l'art en rupture avec les codes dominants et la volonté de parler de son vécu personnel de femme engagée, juive et lesbienne. Il conviendra également d'expliciter le cadre théorique utilisé dans la rédaction de ce mémoire. La phénoménologie est un courant qui recouvre des approches multiples qui peuvent s'avérer très différentes dans leurs enjeux⁴. Ce travail se concentrera sur trois auteurs majeurs : Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre et Maurice Merleau-Ponty, dont les idées, bien qu'à certains égards divergentes, seront croisées afin de proposer une analyse phénoménologique argumentée et nuancée du film. L'utilisation de leurs concepts permettra d'éclairer l'expérience perceptive qu'Akerman suscite en mettant en scène *Jeanne Dielman* de cette façon. Cette première partie sert avant tout de préambule permettant d'établir un cadre de recherche nécessaire à la compréhension des analyses qui suivront.

La deuxième partie de ce mémoire porte sur l'analyse du film. Elle vise à analyser la forme cinématographique et la mise en scène de *Jeanne Dielman* à partir de trois grands aspects : le temps, l'espace et le corps. Dans le cinéma d'Akerman, cette articulation construit un cadre qui organise et contraint le corps de Jeanne, ainsi que celui du·de la spectateur·rice qui le perçoit. Ces éléments permettent de déployer une approche phénoménologique qui conçoit la perception comme un acte incarné dans un corps, situé dans un espace et vécu dans une temporalité.

Cette analyse se déroulera en quatre étapes. Dans un premier temps, les apports de Gaston Bachelard permettront de comprendre comment le temps vécu dans sa longueur peut devenir un temps incarné au sein duquel le·la spectateur·rice fait l'expérience de ce que le philosophe appelle des intuitions (c'est-à-dire des instants révélateurs, voire émancipateurs dans la perception d'une durée). Viendra ensuite l'analyse de la mise en scène de l'espace, caractérisée par un cadre fixe, distancé et grillagé qui ancre la perception dans l'appartement bruxellois. Temps et espace ne doivent toutefois pas être analysés séparément. Leur conjonction, essentielle dans le cinéma d'Akerman, organise un quadrillage spatio-temporel qui structure la forme du film. Ensuite, l'analyse portera sur la façon dont ce quadrillage façonne la vie de Jeanne et sa relation au monde. Enfin, il s'agira d'examiner également l'influence de cette structure filmique sur la perception des spectateur·rices qui, tout comme Jeanne, sont pris au piège dans un huis clos formel. L'objectif est de démontrer comment la

⁴ Par exemple, la phénoménologie historique, la philosophie clinique ou encore la philosophie analytique recouvrent des enjeux différents.

forme cinématographique impacte le sujet percevant, lui propose une nouvelle manière de voir le monde tout en lui imposant une expérience sensible.

Puisque le cinéma est un art foncièrement collectif, la troisième partie de ce travail s'intéressera à la portée qu'un film comme *Jeanne Dielman* peut avoir dans la sphère publique. Les idées de Jacques Rancière seront mobilisées pour comprendre comment cette œuvre opère une redistribution du sensible et du visible, à la fois au niveau des images et au niveau de la création artistique. Le film de Chantal Akerman revêt une puissance politique en filmant un quotidien qui n'avait jamais été représenté jusque-là avec les moyens du cinéma, et en donnant l'opportunité à des femmes de s'exprimer. Cette partie visera à défendre que l'expérience cinématographique peut être émancipatrice et créer des communautés qui, jusque-là, n'avaient pas encore conscience d'elles-mêmes. Grâce à l'expérience du film, elles pourront collectivement prendre place dans la société.

PREMIÈRE PARTIE

Cadre théorique : vers une approche phénoménologique
du cinéma akermanien

CHAPITRE I. Contextes d'émergence de Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles

1. Contexte sociopolitique

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles apparaît dans un contexte spécifique de luttes sociales et intellectuelles. En France, le Mouvement de libération des femmes (MLF) émerge dans les années 1970. Ce mouvement féministe, inspiré par le *Women's Lib* né aux États-Unis dans les années 1960, milite pour les droits des femmes, dénonce les discriminations dont elles sont victimes et s'oppose aux injonctions patriarcales et sexistes. En Belgique, des mouvements féministes émergent également dans les années 70, suivant une chronologie similaire à celle de la France. Plusieurs collectifs voient le jour, regroupant principalement des femmes de gauche, porteuses d'idéaux féministes et marxistes⁵. Elles critiquent à la fois le système capitaliste et patriarchal, dans une démarche visant à l'émancipation des femmes. Alors qu'une première génération de féministes (1945-70) concentre ses revendications sur le droit au travail⁶, la suivante, qui qualifie ses militantes de néoféministes, axe davantage sa lutte autour de la question du corps des femmes. Entre autres, elles défendent le droit à disposer de son corps librement, le droit à la contraception, le droit à l'avortement, la lutte contre les violences faites aux femmes⁷.

Ces mouvements émergent dans la continuité des événements de mai 68 alors que le général de Gaulle appliquait une politique conservatrice en France⁸. La jeunesse, se faisant de plus en plus nombreuse, ainsi que les ouvriers contestèrent cette vision du monde et commencèrent à réclamer de plus en plus de justice sociale, d'égalité entre riches et pauvres, entre hommes et femmes⁹. Des mobilisations sont organisées en grand nombre afin de lutter contre des hiérarchies jugées trop autoritaires et pas assez progressistes. Un climat fort de révoltes s'installe avec de nombreuses revendications sociales, politiques, économiques, ainsi qu'une critique globale et une remise en cause des institutions traditionnelles, du capitalisme, du consumérisme et des normes sociales en place¹⁰. Mai 68 est un mouvement social qui a profondément marqué la société et qui a libéré la parole dans de nombreux domaines,

⁵ *Encyclopédie des femmes. Belgique, XIXe-XXe siècles*, dir. ELIANE GUBIN et CATHERINE JACQUES, Bruxelles, Éditions Racines, 2018, p. 222.

⁶ *Ibid.*, pp. 218-220.

⁷ *Ibid.*, pp. 224-226.

⁸ Encyclopædia Britannica. (n.d.). “Events of May 1968”, Encyclopædia Britannica, [en ligne] <https://www.britannica.com/event/events-of-May-1968> (consulté le 15 avril 2025).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

permettant d'ouvrir la voie à de nouvelles luttes sociales comme le féminisme, l'écologie, les droits des homosexuels, etc.¹¹.

Dans ce sillage revendicateur, de nombreuses associations et mouvements voient le jour, en particulier les Maisons de Femmes dans les années 1970, s'inspirant de l'institutionnalisation de groupes de paroles aux États-Unis. La première Maison des femmes belge est fondée en 1974 à Bruxelles et a pour conviction de fonder des lieux réservés aux femmes afin qu'elles puissent s'exprimer librement et « partage[r] leurs expériences et les analyse[r] à la lumière du contexte social, de sorte à susciter une prise de conscience féministe¹² ». Ces espaces de non-mixité semblent avoir nourri une démarche similaire chez Akerman qui s'est entourée d'une équipe de tournage presque exclusivement féminine pour *Jeanne Dielman*¹³. Son amie et cheffe opératrice Babette Mangolte explique par ailleurs que cette volonté venait de leur sentiment commun de se sentir, en tant que femmes, exclues du monde masculin du cinéma. Ensemble, elles ont voulu « réaliser des films [elles]-mêmes, entre femmes, entre exclues¹⁴ ».

Dans les années 1970, l'acte de filmer une femme au foyer dans l'enchaînement de son quotidien acquiert une dimension politique bien particulière étant donné que c'est la première fois que le sujet de « la femme d'intérieur¹⁵ », comme le nomme Delphine Seyrig, est porté au grand écran de cette façon. Son amie et monteuse Claire Atherton rappelle dans le documentaire *Chantal Akerman – Always on the road* qu'Akerman n'estimait pas faire de films féministes, ni de film « de femme » mais « des films de Chantal Akerman¹⁶ ». Son ambition était avant tout de rendre compte de son propre vécu. Bien que la cinéaste ait déclaré en entretien qu'elle n'avait nullement l'intention de réaliser un « film à thèse¹⁷ », il convient néanmoins de le replacer dans son contexte d'émergence, tant sa portée féministe

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Encyclopédie des femmes. Belgique, XIXe-XXe siècles*, dir. ELIANE GUBIN et CATHERINE JACQUES, *op.cit.*, p. 343.

¹³ Cela sera analysé plus profondément dans la troisième partie.

¹⁴ NEVERS CAMILLE, « Avec Chantal Akerman, on voulait réaliser des films entre femmes, entre exclues » (entretien avec Babette Mangolte), sur *Libération.fr*, le 21 avril 2023, [en ligne] <https://www.liberation.fr/culture/cinema/avec-chantal-akerman-on-voulait-realiser-des-films-entre-femmes-entre-exclues-20230421 UIT34IGBNVGJLF2DMRXEG05NU/> (consulté le 9 août 2025).

¹⁵ INA CULTURE, « Chantal Akerman “Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle” | Archives INA », YouTube, [en ligne] <https://youtu.be/X8ohlkEDOyw?si=49r6hdknVhOOGNFe> (consulté le 11 août 2025), à 2'40".

¹⁶ Voir SCHMELZER KATHERINE, *Chantal Akerman – Always on the road* (Arte), 2024, à 3'14".

¹⁷ INA CULTURE, « Chantal Akerman “Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle” | Archives INA », *vidéo citée*, à 6'00".

s'avère manifeste et a largement été commentée par de nombreuses théoriciennes¹⁸. Chantal Akerman reconnaît d'ailleurs cette influence politique :

Et le projet, ça vient... tout simplement, comme te viennent les idées, je crois. Par rapport à ton vécu, ton histoire et aussi par rapport au social, à l'extérieur. Ton histoire est toujours liée à celle des autres. Et *Jeanne Dielman*, par exemple, je ne l'aurais en tout cas pas fait de cette manière, l'idée n'aurait pas été aussi nette, s'il n'y avait pas eu le mouvement des femmes¹⁹.

L'inscription du film dans ce contexte d'émergence de luttes féministes a donc influencé le travail de cette cinéaste. Même si cela l'a peut-être d'abord été de façon indirecte, il est indéniable qu'Akerman en avait conscience au moment où elle écrit et tourne le film et adhérait aux idées qui étaient véhiculées par ces divers mouvements.

Cette situation sociopolitique favorise l'émergence de nombreuses réalisatrices sur la scène cinématographique qui en profitent pour faire entendre leur voix et explorer leur propre langage. C'est le cas de Chantal Akerman, mais aussi, entre autres, d'Yvonne Rainer, Liliane de Kermadec ou encore Marguerite Duras, qui se lancent dans la réalisation à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Pour ces femmes, faire du cinéma est un enjeu artistique et politique puisqu'elles doivent s'affirmer dans un milieu masculin et utiliser cet art pour critiquer les structures patriarcales qu'elles rejettent. Bien qu'elle n'ait jamais voulu s'identifier comme féministe²⁰, la dimension politique de l'œuvre de Chantal Akerman est, quoi qu'il en soit, indubitable. Lorsque Duras qualifie les films réalisés par des femmes comme étant un cinéma différent et donc « par définition un cinéma politique », Akerman s'exclame « Ça, c'est vrai²¹ ! » du haut de ses vingt-cinq ans dans une interview collective donnée pour la télévision. Ces nouvelles réalisatrices ont comme ambition de faire du cinéma avec des femmes, vu par des femmes, pour des femmes.

Cette question de la réappropriation du cinéma par le regard féminin sera discuté dans la troisième partie de ce travail, notamment grâce aux idées du philosophe Jacques Rancière sur ce qu'il nomme le partage du sensible. Il s'agira de comprendre de quelle manière Chantal Akerman, au-delà de proposer une expérience cinématographique particulière avec

¹⁸ Notamment Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Ivone Margulies, B. Ruby Rich, etc.

¹⁹ DUBROUX DANIELE, GIRAUD THÉRÈSE et SKORECKI LOUIS, « Entretien avec Chantal Akerman » (dans *Cahiers du cinéma*, entretien - juillet 1977), repris dans *Chantal Akerman. Œuvres écrite et parlée* (éd. établie par CYRIL BEGHIN), Vol. 1 (1968-1991), 2024, p. 165.

²⁰ MAURY CORINNE, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman. L'ordre troublé au quotidien*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2020, p. 14.

²¹ INA Culture, « 1975 : C'est quoi, un cinéma au féminin ? | Archives INA », Youtube, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ReFzAhOBwfM> (consulté le 11 août 2025), à 13'37".

Jeanne Dielman, s'engage également dans des choix politiques, au niveau la composition de son équipe de tournage et en traitant un sujet qui concerne avant tout des femmes, et ce avec son regard féminin lui-même inspiré des souvenirs qu'elle conserve des femmes de sa famille.

2. Contexte artistique

Lors de sa sortie en 1975, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce* s'impose comme une œuvre novatrice, dans le contenu et dans la forme. Dans les années 1950 et 1960, des cinéastes comme Jean-Luc Godard, Agnès Varda, François Truffaut ou encore Jacques Rivette commencent à réaliser des œuvres en rupture avec le cinéma classique. Cette école de la Nouvelle Vague s'oppose aux logiques du cinéma en studio pour réaliser des films plus personnels, en rupture et en renouvellement constant des formes. La mise en avant de la subjectivité de l'auteur ou de l'autrice y est centrale : le cinéaste est maître de l'écriture cinématographique du film²².

Dans les années 1970, une nouvelle génération de réalisateur·rices approfondit les expérimentations formelles et narratives de leurs prédecesseurs. On parle parfois de mouvement post-Nouvelle-Vague pour désigner ces auteur·rices, mais il s'agit plutôt d'un mouvement plus large qui peut être pensé comme un prolongement artistique plus radical et avec une politisation accrue²³. Par exemple, le couple Jean-Marie Straub et Danièle Huillet propose, dès la fin des années 1960 avec *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (1968), ou encore *Othon* (1970), des films composés de plans fixes avec une longueur assumée, un jeu d'acteur déclamatoire et un engagement marxiste très prononcé. De son côté, dans *La Maman et la putain* (1973), Jean Eustache travaille la longueur des plans, l'aspect littéraire des dialogues et les thèmes du vide et de l'errance. Ces cinéastes (ici cités parmi d'autres, comme Marguerite Duras ou encore Philippe Garrel) dépassent les conventions narratives et esthétiques pour explorer de nouvelles formes cinématographiques. Leurs œuvres interrogent politiquement ce que peut être une image.

Les films de Chantal Akerman s'inscrivent eux aussi dans cette perspective. Laura Mulvey, théoricienne féministe majeure du cinéma, parle d'un avant et d'un après *Jeanne Dielman*, tout comme il existe un avant et un après *Citizen Kane*²⁴. Selon elle, Akerman

²² DE BAECQUE ANTOINE, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Éditions Flammarion, coll. « Champs arts », Paris, 1998, pp. 8-9.

²³ RANCIÈRE JACQUES, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, Paris, 2011, pp. 111-113.

²⁴ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 14.

innove dans la façon de représenter les femmes à l'écran, en filmant la manière dont elles envisagent et expérimentent le monde²⁵. Dans un premier temps, le sujet traité relève effectivement d'un caractère inédit pour l'époque puisque la réalisatrice s'attache à représenter les gestes les plus quotidiens et ordinaires. Formellement, son discours passe par une expérimentation cinématographique, notamment par la longueur des plans filmés en illusion du temps réel. Ces nouveautés esthétiques et narratives créent de nouvelles voies de visibilité dans une société dominée par les hommes. Chantal Akerman cherchait à affirmer un point de vue intrinsèquement lié à son expérience de femme et, de ce fait, inaccessible selon elle à un·e créateur·rice au regard masculin²⁶.

En somme, Akerman propose des récits intimes de femmes, de leur ennui et de leur attente. C'est le cas de *Jeanne Dielman*, mais aussi de *Je, tu, il, elle* (1974) où une jeune femme explore sa solitude et son rapport aux autres à travers son corps. Plus généralement, ses films sont inspirés de son propre vécu. Issue de confession juive, elle aborde le thème de la judaïté à travers son œuvre, et en particulier dans des documentaires comme *D'Est* (1993), *Là-bas* (2006) et *Dis-moi* (1980). Son rapport à sa mère est également omniprésent et est notamment traité de façon explicite dans *News From Home* (1976) ou encore *No Home Movie* (2015).

2.1. L'influence de Jean-Luc Godard

Chantal Akerman cite Jean-Luc Godard, connu pour son engagement politique affirmé²⁷, comme sa première influence. Elle affirme régulièrement dans des entretiens que c'est en découvrant par hasard *Pierrot le fou* (1965) à l'adolescence qu'elle eut envie de devenir cinéaste²⁸. C'est en effet à travers l'œuvre de Godard qu'elle prit conscience du potentiel du cinéma comme forme d'expression artistique majeure²⁹. Ses films lui ont donné envie de réaliser les siens qui parlent de son époque, et qui constituent une expérience sensible singulière³⁰.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ INA CULTURE, « Chantal Akerman "Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle" | Archives INA », *vidéo citée*, à 6'29".

²⁷ Il faut notamment rappeler le Festival de Cannes de 1968 où Jean-Luc Godard et d'autres réalisateurs ont revendiqué leur volonté d'annuler le festival en soutien aux manifestant·es de Mai 68.

²⁸ TREILHOU MARIE-CLAUDE, « La vie, il faut la mettre en scène » (*Cinéma 76*, entretien de février 1976), repris dans *Chantal Akerman. Œuvres écrite et parlée*, Vol. 1 (1968-1991), éd. établie par BÉGHIN CYRIL, Paris, L'Arachnéen, 2024, p. 39.

²⁹ STRAUSS FREDÉRIC, « Entretien avec Chantal Akerman » sur *Cinémathèque française*, 2000, consulté le 29 mars 2025 via <https://www.cinematheque.fr/article/1152.html>

³⁰ GODARD JEAN-LUC et AKERMAN CHANTAL, « Entretien sur un projet - 1 » dans *Ça cinéma*, n°19, 1980, p. 6.

Dès son premier film, *Saute ma ville* (1968), Akerman affirme une approche radicale, marquée à la fois par la contestation des normes sociales et par l'expérimentation de la forme cinématographique. Ce court-métrage installe l'univers du cinéma akermanien : rebelle et revendicateur, vecteur de contestation, ce qui témoigne de l'influence profonde des événements survenus la même année. En tant qu'actrice, elle incarne une jeune femme qui s'enferme dans sa cuisine et qui effectue des tâches ménagères de façon grossière et presque absurde, jusqu'au moment où elle décide de faire sauter l'appartement. Tous les gestes quotidiens sont effectués de façon débridée, de manière à ce que la cuisine soit saccagée au lieu d'être rangée, salie au lieu d'être nettoyée (voir figure 1). Elle monte sur le mobilier avec ses chaussures, fait tomber de la farine partout, étale des casseroles et des poêles sur le sol, cire ses chaussures jusqu'à ce qu'elle en salisse ses jambes, etc.

Figure 1 : Différentes séquences du film témoignant de l'absurdité de certaines actions. (*Saute ma ville* – Chantal Akerman, 1968)



Cette première œuvre montre sa volonté d'interroger le rôle de la femme dans la cuisine en remettant en cause les normes établies, et ce jusqu'à leur destruction littérale. Le personnage exprime une volonté de s'affranchir des contraintes qui pèsent sur elle jusqu'à l'explosion du lieu, ce qui rappelle la fin de *Pierrot le fou* et l'anticonformisme de Godard. De la sorte, elle rompt radicalement avec le monde tel qu'il est établi à l'époque, en remettant en question l'injonction faite aux femmes de se cantonner à la cuisine et aux tâches domestiques.

Si dans *Saute ma ville*, l'influence de Godard apparaît avec évidence, cette énergie se retrouve également dans ses autres films. Laura Mulvey affirme qu'il y a dans *Saute ma ville* ce qui a rendu possible la réalisation de *Jeanne Dielman*, c'est-à-dire cette touche de folie qui serait présente dans tous ses films³¹. De son côté, son amie Marilyn Watelet parle de *Saute ma ville* comme le film prémonitoire de son œuvre : en faisant sauter l'appartement, elle rompt avec les injonctions à la cuisine et au ménage, et c'est ce qui sera également à l'œuvre dans *Jeanne Dielman*³².

2.2. *L'influence de Michael Snow*

En 1971, Chantal Akerman part vivre à New York où elle découvre le cinéma expérimental avec les films de Jonas Mekas, Andy Warhol, et plus particulièrement ceux de Michael Snow qu'elle cite comme sa seconde influence principale³³. Son court-métrage *La Chambre* (1972), un plan panoramique circulaire de onze minutes, s'inspire du film *La Région Centrale* (1971) de Michael Snow, long de plus de trois heures et réalisé selon un dispositif similaire dans un paysage désertique et montagneux du Québec³⁴. Elle écrit à propos de cette découverte : « j'avais compris, senti, aimé les films expérimentaux. Je les avais vus à New York et je ne cherchais plus désespérément une narration. J'étais heureuse. On préparait *Jeanne Dielman*³⁵ ».

Snow est l'un des pionniers du cinéma structuraliste qui cherche davantage à considérer que l'expérience filmique est fondée sur la structure du film, c'est-à-dire sur les éléments qui fondent et organisent l'œuvre, plutôt que sur ceux qui la composent. Dans le structuralisme, il n'y a pas de *climax* : ce sont des œuvres audiovisuelles qui réduisent, voire déconstruisent totalement la narration³⁶. Le film *Wavelength* (1967) de Snow, qui consiste en un plan long de plus de quarante minutes filmé avec un zoom avant qui progresse lentement, témoigne de l'influence du cinéaste sur la jeune réalisatrice. Le film commence par un plan large sur l'atelier-loft new-yorkais de Snow et se resserre progressivement vers une photo de la mer accrochée sur un mur de la pièce. Le film *Hotel Monterey* (1972) d'Akerman témoigne de cette découverte du lieu par la caméra qu'on retrouve dans *Wavelength*, non plus avec un

³¹ Voir SCHMELZER KATHERINE, *Chantal Akerman – Always on the road* (Arte), 2024, à 8'45".

³² *Ibid.*, à 9'28".

³³ TREILHOU MARIE-CLAUDE, *op.cit.*, pp. 139-140.

³⁴ NEVERS CAMILLE, *art.cit.*

³⁵ AKERMAN CHANTAL, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou / Éditions Cahiers du cinéma, 2004, p. 156.

³⁶ SITNEY P. ADAMS, « Structural film » dans *Film Culture Reader* (ed. SITNEY P. ADAMS), Praeger editions, New York, 1970, p. 344.

zoom, mais avec des plans fixes et quelques lents travellings. Ce penchant pour le cinéma expérimental a suscité de nombreux questionnements chez Akerman, comme elle en témoigne dans son *Autoportrait en cinéaste* :

Je sais aussi qu'au bout d'un certain temps, on glisse doucement vers quelque chose d'abstrait. Mais pas toujours. On ne voit plus un couloir, mais du rouge, du jaune, de la matière, comme par exemple dans *Hotel Monterey*. La matière même de la pellicule. Dans une sorte de va-et-vient entre l'abstrait et le concret. Mais le concret, j'ai l'impression, n'est pas le contraire de l'abstrait. La matière de la pellicule, c'est concret aussi. Et d'ailleurs au bout d'un moment, on se souvient que ce jaune luisant, c'est un couloir et que ce rouge foncé, c'est une porte [...] Oui, on peut penser à tant de choses quand on voit longtemps un couloir vide dans un hôtel³⁷.

L'œuvre de Michael Snow est traversée par la notion d'*aesthetic endurance*³⁸, concept que lui attribue P. Adams Sitney dans son article « Structural Film ». Ce dernier prend comme exemple son film *One second for Montreal* (1969) qui est un enchaînement de photographies de paysages enneigés. La première image demeure un certain temps, et la durée des suivantes s'allonge progressivement jusqu'à la moitié du film, moment où cette durée redevient de moins en moins longue³⁹. Avec cette proposition, Michael Snow instaure un rapport particulier entre l'objet filmique et le sujet percevant. En insistant sur la longueur des plans, les spectateur·rices sont confronté·es à une double contrainte. D'une part, ils·elles font l'expérience d'une certaine endurance puisqu'ils·elles se retrouvent face à des images fixes de plus en plus longues. Snow teste ainsi la capacité des spectateur·rices à supporter des longueurs de plans inhabituellement étendues. D'autre part, ce travail du temps offre aux spectateur·rices l'opportunité de regarder l'image avec attention et de manière plus approfondie, ce qui serait moins envisageable avec un plan de durée plus brève. Les films structuralistes selon P. Adams Sitney sont davantage extensibles que compressés, statiques plutôt que rythmés⁴⁰.

Il faut également citer l'influence d'Andy Warhol sur la façon de filmer d'Akerman. Cet artiste a popularisé le cadre fixe dans les milieux structuralistes avec son premier film *Sleep* (1963)⁴¹ composé de douze plans et long de cinq heures et vingt minutes où l'on peut observer un homme en train de dormir. D'autres de ses films explorent plus férolement cette immobilité de la caméra⁴², notamment *Eat* (1963), où un homme mange un champignon

³⁷ AKERMAN CHANTAL, *op.cit.*, pp. 32-36.

³⁸ SITNEY P. ADAMS, « Structural film », *art.cit.*, p. 333

³⁹ *Ibid.*, pp. 333-334.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 329.

⁴¹ *Ibid.*, p. 328.

⁴² *Ibidem*.

pendant quarante-cinq minutes. Chantal Akerman utilise la même fixité dans bon nombre de ses films, et en particulier *Jeanne Dielman* où il n'existe aucun mouvement de caméra, et où chaque plan s'en tient à montrer une action ou un déplacement bien précis de Jeanne.

3. *Jeanne Dielman comme expérience*

Chantal Akerman est une artiste singulière dont le cinéma bouscule les codes. Ses films sont à vivre comme des expériences à part entière puisqu'ils suspendent les attentes narratives afin de procurer des émotions esthétiques à celles et ceux qui se prêtent au jeu. Ses films délaisSENT la narration (sans pour autant la supprimer entièrement) pour laisser place à une expérience de longue durée. Bien sûr, certain·es spectateur·rices peuvent ne pas adhérer à la proposition formelle de l'œuvre tant elle peut être déstabilisante et troublante. Si l'on accepte de se laisser entraîner dans l'expérience, ces œuvres peuvent ouvrir un espace de perception inédit où le temps s'étire et où les gestes les plus anodins acquièrent une dimension sensible. Loin du divertissement, le cinéma de Chantal Akerman interroge notre manière de voir, de sentir et de penser le monde à travers des formes radicales. Tout comme Eustache, Straub/Huillet ou Duras, les films d'Akerman sont conçus comme des dispositifs à part entière. *Jeanne Dielman* se présente sans doute comme l'une de ses œuvres les plus marquantes.

Sur le plan temporel, la dynamique d'*aesthetic endurance* est à l'œuvre dans le cinéma de Chantal Akerman. Dans *Jeanne Dielman*, le temps joue un rôle essentiel. Pendant trois heures et vingt minutes, le film témoigne de la routine rigide d'une femme au foyer. L'endurance est donc effectivement présente puisque les spectateur·rices perçoivent la plupart des activités de Jeanne dans leur durée réelle. Cette longue durée des plans pour représenter le banal (« rien ne se passe⁴³ ») peut déstabiliser. Sur le plan narratif, elle ne semble pas, de prime abord, enrichir véritablement l'histoire : l'action est saisie en quelques secondes, *a fortiori* pour un acte aussi quotidien et aussi simple que d'éplucher des pommes de terre⁴⁴. Pourtant, le plan s'étire, persiste, dure. C'est précisément parce que l'information est comprise très rapidement que le film procure cette sensation du temps qui passe⁴⁵. Le temps n'est plus au service de la narration : il devient une épreuve sensible, laissant, de fait, la

⁴³ *Nothing Happens* est le titre du livre de Ivonne Margulies dans lequel elle analyse l'œuvre de Chantal Akerman, en particulier *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.

⁴⁴ DE DUVE THIERRY, « Les trois horloges » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981* (dir. AUBNAS JACQUELINE *et al.*), Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, p. 87.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 88.

liberté aux spectateur·rices d'y prendre part, ou de s'y soustraire. Par ailleurs, l'effet d'empilement de ces plans, c'est-à-dire le fait de voir Jeanne faire sa toilette, puis la vaisselle, puis la confection du repas, et le tout dans un temps long, crée une durée qui joue avec les attentes des spectateur·rices. Ils·elles attendent une narration, mais qui n'arrive pas, ou peu (le meurtre n'arrivant qu'à la fin, dans les toutes dernières minutes).

Grâce à ce dispositif temporel, l'attention aux détails prônée par l'*aesthetic endurance* est centrale : on peut observer méticuleusement les gestes quotidiens que l'on connaît et pratique toutes et tous, mais qu'on oublie et qu'on ne prend plus le temps de regarder⁴⁶. Telle était l'ambition de Chantal Akerman, donner une existence cinématographique au quotidien invisibilisé par les habitudes et la routine⁴⁷. Elle soutient qu'une telle visibilité permet de renverser la hiérarchie des images, puisqu'elle donne de l'importance à ce qui est traditionnellement relégué à l'arrière-plan ou est effacé⁴⁸. En effet, dans le cinéma conventionnel, les scènes de ménage sont habituellement éclipsées de films, ou servent de support à l'intrigue principale⁴⁹ (par exemple, comme toile de fond à un dialogue). À l'inverse, Akerman accorde à ces gestes une valeur primordiale. Le film est pensé comme un « inventaire actif de l'économie domestique, où le scénario gestuel supplante le scénario à histoire⁵⁰ ». Autrement dit, elle transforme l'événement narratif en événement esthétique, convoquant ainsi l'attention du public.

Au niveau spatial, Akerman explique elle-même qu'elle conçoit le cinéma comme un espace qui se déploie devant soi par le biais de l'écran, et ce dans un temps qui se déroule⁵¹. Dans cet espace, ce qui est filmé (dans son cas, ce sont souvent des corps, mais elle prend également l'exemple de la nature) est mis en scène d'une manière qui est dramaturgique et chorégraphique⁵². Dans *Jeanne Dielman*, le corps de Delphine Seyrig s'engage effectivement dès les premières secondes dans une véritable chorégraphie. Ses déplacements sont millimétrés, et presque mécaniques tant tout semble être orchestré avec une précision implacable. Elle traverse l'espace comme on suit une partition. Les bruits de ses talons qui claquent contre le sol créent par ailleurs une musicalité qui accompagne cette chorégraphie et la mise en mouvement du quotidien.

⁴⁶ Voir SCHMELZER KATHERINE, *Chantal Akerman – Always on the road* (Arte), 2024, à 12'25".

⁴⁷ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 49.

⁴⁸ TREILHOU MARIE-CLAUDE, *op.cit.*, p. 141.

⁴⁹ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 40.

⁵⁰ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 52.

⁵¹ Cinergie .be, « Cinéma Cinéaste, Chantal Akerman (Interview 2012) », Youtube, [en ligne] <https://youtu.be/pxJMcRz3ZK8?si=3PcpZft7VRGdQvWV> (consulté le 11 août 2025), à 2'14".

⁵² *Ibid.*, à 2'39".

Par ailleurs, la fixité de la caméra participe autant que les plans longs à créer une expérience sensorielle. Elle semble elle aussi connaître par cœur la routine de cette femme au foyer et savoir où se positionner et à quel moment. Tout se passe dans ce film comme si l'on était toujours dans l'attente d'accueillir Jeanne dans le cadre, comme s'il n'attendait que la présence d'un corps pour prendre vie.

Pour écrire et réaliser ce film, Chantal Akerman s'est inspirée des images de sa jeunesse lorsqu'elle observait sa mère et ses tantes exercer les tâches ménagères⁵³. Elle transpose ainsi son expérience personnelle dans la fiction à travers le personnage de Jeanne⁵⁴. En proposant le récit de cette femme au public, elle évoque la vie de nombreuses femmes de son époque, ce qui fait appel au vécu des spectateurs, et plus particulièrement des spectatrices, susceptibles d'y trouver une résonance plus forte. Le film n'aura en effet pas le même impact sur une femme ayant connu une situation de vie proche de celle du personnage, ou sur un homme ou une autre personne n'y ayant jamais été confronté·e directement. Le film met en lumière un vécu historiquement assigné aux femmes dans le but de lui redonner une visibilité sensorielle.

Pour d'autres, ces gestes restent à distance, mais n'en sont pas moins perçus avec intensité. Plus globalement, le film fait appel à la subjectivité des spectateur·rices, ce qui l'ouvre à une multiplicité de vécus et donc de points de vue. *Jeanne Dielman* peut donc parler à tout·e spectateur·rice se laissant affecter par les images. Le film propose un espace perceptif où chacun·e est amené·e à ressentir l'expérience filmique selon son histoire personnelle. Comme l'écrit Andreï Tarkovski, « voilà ce qui supprime les obstacles entre les gens [...] Les limites de l'écran sont repoussées, et le monde qui était séparé de nous nous pénètre, devient réalité⁵⁵ ».

⁵³ RICH B. RUBY, « Chantal Akerman Interview, Chicago, 1976 », (*Film Quarterly, entretien février 1976*), repris dans *Chantal Akerman. Œuvres écrite et parlée*, Vol. 1 (1968-1991), éd. établie par BÉGHIN CYRIL, Paris, L'Arachnéen, 2024, p. 123.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁵ TARKOVSKI ANDREÏ, *op.cit.*, p. 21.

CHAPITRE II. Cadre théorique : Husserl, Sartre et Merleau-Ponty

1. Pertinence d'une approche phénoménologique

En envisageant *Jeanne Dielman* comme une expérience à traverser, les spectateur·rices ne doivent plus chercher à suivre la narration, mais doivent explorer de nouvelles voies de perception. Chantal Akerman propose, par le biais de l'image, d'engager le regard, le corps et l'attention de ses spectateur·rices. Elle offre ainsi au banal une densité sensible où la durée devient palpable et l'espace malléable. Alors qu'ils sont devenus invisibles par les habitudes, les gestes quotidiens ainsi filmés deviennent captivants, voire hypnotisants. Le quotidien de cette femme devient alors un dispositif perceptif sensoriel faisant éprouver l'épaisseur de la vie dans sa lente évolution.

La phénoménologie s'avère être un cadre théorique adéquat pour saisir l'enjeu de ce film. Ce courant philosophique étudie la façon dont toute chose apparaît à une conscience, dont cette conscience fait l'expérience du monde dans l'immédiateté et lui donne du sens⁵⁶. En études cinématographiques, l'approche phénoménologique ne se limite pas à analyser le contenu de l'œuvre, et se penche davantage sur l'expérience perceptive qu'elle engage. Le film n'est pas à « lire » et à interpréter, mais à vivre : il engage tout l'être percevant, le sujet dans sa sensibilité et son attention au monde. Dès les premières minutes de *Jeanne Dielman*, la forme du film déconcerte, fait s'interroger : où Chantal Akerman veut-elle en venir ? Le temps long provoque immédiatement un sentiment étrange chez le·la spectateur·rice qui doit apprendre à percevoir autrement s'il·elle veut pouvoir en faire l'expérience esthétique. La phénoménologie permet d'analyser par quels biais ce processus se met en place, et de comprendre comment le film ne donne pas à voir du temps, un espace et des corps, mais à les éprouver intensément dans sa propre subjectivité.

2. Edmund Husserl

Le cinéma est un art qui engage une manière particulière d'être-au-monde. Il induit une certaine façon de voir, d'entendre, et d'habiter le temps et l'espace. Cette capacité du cinéma à mobiliser la perception trouve écho dans la pensée d'Edmund Husserl qui constitue le socle fondateur de la phénoménologie. Selon lui, la conscience est toujours consciente de quelque chose. En ce sens, la perception n'est pas passive, elle est intentionnelle. Elle est à la

⁵⁶ SERON DENIS, *Introduction historique à la phénoménologie*, Liège, Presses universitaires de Liège, 4^e édition, 2016-2017, pp. 8-9.

fois induite par des actes (percevoir, sentir, penser, imaginer, etc.), et en relation permanente avec le monde⁵⁷. Le cinéma, en sollicitant cette intentionnalité, invite la conscience à s'engager dans la constitution des images.

L'image akermanienne, par sa durée et sa fixité, sollicite d'une certaine façon cette intentionnalité. En effet, le regard ne survole pas l'image, guidé par une narration, mais il s'y attarde grâce au plan long et perçoit sa sensorialité (texture, rythme, densité, poids...) grâce à la fixité du cadre et le mouvement des corps dans cet espace. Ce n'est pas l'image qui impose le sens. Il émerge de l'expérience : la conscience le constitue dans l'instant à partir de ce qu'elle vise dans l'image. L'expérience de *Jeanne Dielman* est donc intentionnelle au sens où la subjectivité des spectateur·rices entre en relation avec la phénoménalité de l'image, et c'est de cette réciprocité qu'un sens émerge.

Husserl distingue les « objets naturels » qui existent pour eux-mêmes, indépendamment de la conscience, des « objets phénoménaux », c'est-à-dire un phénomène constitué dans et par une subjectivité qui le perçoit et l'expérimente, lui donnant un sens propre. Dans la perspective naturelle, le film serait envisagé comme une œuvre achevée, porteuse d'un sens fixé et véhiculé par son auteur, située dans le monde comme un objet culturel. Il s'agit selon Husserl de « l'attitude naturelle » où les objets existent indépendamment de la conscience qui les vise. Face à cela, il identifie « l'attitude phénoménologique », où le sujet est amené à suspendre ses croyances « naturelles », à mettre entre parenthèses le monde réel de sorte à le considérer comme une possibilité, et non comme une vérité absolue⁵⁸. Adopter cette attitude phénoménologique permet donc de porter son attention davantage sur la manière dont on vit les choses et dont on les expérimente, que sur ce qu'on pense savoir de l'œuvre. Husserl appelle ce changement d'attitude une réduction phénoménologique ou *épochè*, c'est-à-dire l'opération qui permet un changement radical de perspective sur le monde. Le cinéma de Chantal Akerman se prête particulièrement à cela, dans la mesure où ses films invitent les spectateur·rices à percevoir autrement l'expérience quotidienne, et à suspendre leurs évidences perceptives et narratives. *Jeanne Dielman* opère en quelque sorte cette réduction phénoménologique en mettant entre parenthèses les normes du cinéma conventionnel dominant, pour se concentrer sur l'expérience elle-même.

⁵⁷ HUSSERL EDMUND, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1950), trad. RICOEUR PAUL, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985, pp. 282-287.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 87-90.

À la réduction phénoménologique, Husserl ajoute la réduction eidétique qui vise à saisir *l'essence* d'un phénomène⁵⁹, c'est-à-dire les caractéristiques intrinsèques de ce phénomène, telles qu'elles se révèlent à la conscience⁶⁰. Cette essence est saisie par une intuition, l'acte par lequel la conscience, en opérant une variation eidétique⁶¹, cherche à dégager les traits invariants d'un phénomène⁶². L'intuition se présente comme une révélation grâce à laquelle on se rend compte de l'essence d'une chose, de ce qui fait de cette chose ce qu'elle est le plus profondément possible. Au cinéma, cette révélation passe par une perception sensorielle du film pour créer une intuition esthétique, plus que théorique, comme cela sera décrit dans la deuxième partie avec les idées de Gaston Bachelard.

L'aspect phénoménal du film intervient à deux niveaux : à la fois du côté du film par le personnage de Jeanne et de son rapport au quotidien, et du côté spectatorial par la perception de ce quotidien. D'une part, la mise en scène fait surgir la densité, le rythme et la texture de l'image. Les gestes quotidiens deviennent, par le biais de choix filmiques, des objets phénoménaux à découvrir sous un nouvel angle. D'autre part, les spectateur·rices sont invité·es à ressentir cet impact phénoménologique dans leur être. La longue durée des plans⁶³ les invite à changer de regard, à ne plus chercher le sens, mais à se laisser emporter dans l'expérience. Ainsi, comme cela sera démontré dans l'analyse du film, éplucher des pommes de terre acquiert une nouvelle visibilité, demande une attention plus assidue aux détails, accentue la matérialité de ce qui est représenté, et revient aux « choses-mêmes », comme telle est l'ambition de la phénoménologie husserlienne⁶⁴.

3. Jean-Paul Sartre

Il convient maintenant d'envisager la conception existentialiste de Jean-Paul Sartre. Bien que Sartre ait hérité de la philosophie husserlienne, il s'en écarte fondamentalement en rejetant l'idée d'essence. Dans *L'existentialisme est un humanisme*, Jean-Paul Sartre affirme que « l'existence précède l'essence [...] Cela signifie que l'homme existe d'abord, se

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 204-205.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 16-18.

⁶¹ La variation eidétique consiste à imaginer toutes les variations possibles d'un phénomène afin de pouvoir en dégager l'essence. Il s'agit de déterminer ce qui peut varier sans que l'objet cesse d'être ce qu'il est. L'essence de la chaise ne dépend pas de son matériau ou de son style, mais de certaines caractéristiques comme la possibilité de s'asseoir dessus, avoir un dossier, reposer sur le sol, etc.

⁶² HUSSERL EDMUND, *op.cit.*, pp. 19-25.

⁶³ La longue durée sera expliquée dans le premier chapitre de la deuxième partie de ce travail.

⁶⁴ SERON DENIS, *op.cit.*, p. 18-19.

rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après⁶⁵ ». Autrement dit, l'homme n'existe pas « par nature » puisqu'il se définit par ses actes, ses projets et ses choix. C'est pourquoi selon lui le sujet est considéré comme libre dès lors qu'il prend conscience de cette dimension et qu'il l'assume⁶⁶. Cette approche place le sujet au centre de la phénoménologie en étudiant la façon dont il occupe sa propre conscience.

Cet apport existentialiste permet de saisir les films de Chantal Akerman selon un autre point de vue. Si Husserl invite à saisir l'essence des phénomènes, Sartre appelle à observer plus spécifiquement la façon dont le sujet se transforme dans l'expérience et se constitue dans le temps. Dans *Jeanne Dielman*, il ne s'agit pas de rendre compte de l'essence de la protagoniste (comme femme, mère, prostituée ou ménagère). D'un point de vue sartrien, il s'agit d'envisager cette femme dans l'enchaînement de ses actes qui, jour après jour, composent sa manière d'exister, notamment dans le crescendo jusqu'au meurtre. Il n'y a pas de sujet stable derrière les actes, c'est un sujet toujours en devenir. Après le deuxième jour, le quotidien se brise petit à petit, laissant place au vide existentiel du personnage⁶⁷. Si l'on peut envisager aux premiers abords le personnage de Jeanne comme une allégorie de l'aliénation à un système patriarcal, il est également envisageable de la considérer comme une femme libre, précisément au sens sartrien selon lequel elle se définirait consciemment par ses actes. L'orgasme qu'elle subit le troisième jour ne serait donc pas un signe de délivrance, mais, au contraire, le signe qu'elle perd le contrôle de sa vie. En tuant son client, elle tente de reprendre les rênes.

Quant au côté spectatorial, par la longue durée et la fixité des plans, le film expose Jeanne au regard, mais expose également ce regard à lui-même, à la position de regardant. Le film n'est pas tant une question de psychologiser Jeanne, il rend compte des actes de cette femme, conférant ainsi aux spectateur·rices le rôle de témoin. En étant confronté·es à cette liberté étrangère et opaque, ils·elles sont exposé·es à leur propre conscience, et à leur propre liberté. Cela leur laisse le choix d'envisager l'expérience du film autrement et d'en constituer le sens à partir de ce qu'ils·elles perçoivent. *Jeanne Dielman* est donc un film qui confronte ses spectateur·rices à la responsabilité de leur regard.

⁶⁵ SARTRE JEAN-PAUL, *L'existentialisme est un humanisme* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 1996, p. 29.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁷ Ce point sera traité en profondeur dans le chapitre quatre de la deuxième partie de ce travail consacrée à l'analyse du corps dans le film. La dimension existentielle du personnage de Jeanne sera discutée autour des idées de Jean-Paul Sartre.

En remplaçant le sujet au processus de la vision, Vivian Sobchack, une autrice qui a travailler sur la phénoménologie du cinéma, rappelle que « il faut se détourner du film en tant qu’«objet» et prendre d’abord en compte l’acte de vision et le corps-sujet qu’il implique existentiellement – c'est-à-dire le voyant⁶⁸ ».

4. Maurice Merleau-Ponty

De son côté, Maurice Merleau-Ponty insiste sur l’importance de la corporalité. Dans *Phénoménologie de la perception*, il cherche à dépasser la distinction entre corps et esprit, et démontre que le corps est ce qui nous permet de nous ancrer dans le monde et qu’il est le médium fondamental aux relations à autrui⁶⁹. Au cinéma, le·la spectateur·trice engage la totalité de son corps. Ce qui est perçu n’est pas seulement capté par la vue, mais est vécu par le corps dans son unité. Par conséquent, Merleau-Ponty met l’accent sur une perception qui serait « incarnée », c'est-à-dire qu’elle passe avant tout par le corps en relation permanente et indissociable avec le monde⁷⁰. Notre conscience n’est pas une entité séparée de la physicalité et qui doit initier volontairement son rapport au monde. C’est par le corps qu’elle sent, touche et expérimente. Merleau-Ponty écrit dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie* : « c’est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit⁷¹ ».

La sensorialité est donc essentielle dans la pensée de Merleau-Ponty. Il ne conçoit pas les cinq sens (vue, toucher, odorat, ouïe et goût) séparément, mais bien comme une unité de perception et de sentir au sein de notre corps. D’après lui, la science et le monde objectif opèrent une division des sens selon des raisons physiologiques précises. Par exemple, la vision des couleurs est une réaction physiologique à la lumière qui frappe la rétine. Il propose de dépasser cela en appliquant l’*epochè* d’Husserl à sa manière. Merleau-Ponty veut dépasser les exigences de la science et de la raison objective et outrepasser le découpage sensoriel spécifié. Il tend vers une unité de la sensorialité et qui permettrait aux sens de communiquer entre eux, et au sujet de percevoir le monde avec l’entièreté de son corps et non pas de s’assujettir à un sens spécifique. De cette manière, il opte davantage pour une perception

⁶⁸ SOBCHACK VIVIAN, *Le Corps du film. Une phénoménologie de l’expérience filmique*, trad. de RIGAUD MARGARET, Dijon, Les presses du réel, coll. « La petite collection ArTeC », 2025, p. 31.

⁶⁹ YACAVONE DANIEL, « Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium and Expression » in *New literary history*, University of Virginia, 2016-01, Vol. 47 (1), p. 164.

⁷⁰ MERLEAU-PONTY MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 173.

⁷¹ MERLEAU-PONTY MAURICE, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » in *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 74.

synesthésique, c'est-à-dire une perception qui synchronise les sens⁷². Par exemple, la couleur rouge n'est pas seulement perçue par la vision, mais pourrait recouvrir également une certaine texture, un certain goût, certains souvenirs, etc.

Dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Merleau-Ponty affirme que le cinéma est avant tout une « *forme temporelle*⁷³ ». Il montre que notre perception ne saisit pas des éléments isolés, mais bien des formes globales et dynamiques qui prennent sens dans leur continuité. Le cinéma n'est pas la simple addition de l'image (la vue) et le son (l'ouïe) ; le philosophe insiste sur son caractère audiovisuel, c'est-à-dire l'association d'images et de sons, mais qui fusionnent pour créer une forme totale capable de faire ressentir aux spectateurs bien plus que leur simple association⁷⁴. Le but de l'art selon lui est de dégager du sens par le sentir à partir de l'expérience de la forme artistique de l'œuvre⁷⁵. De ce point de vue, Merleau-Ponty dépasse la distinction binaire entre expérience active ou passive d'une œuvre, c'est-à-dire l'idée selon laquelle le spectateur développerait un comportement actif et/ou réflexif ou, au contraire, un comportement passif et/ou indifférent. Selon lui, l'acte de perception est constamment actif puisque le corps du sujet est en relation permanente avec le monde⁷⁶. De manière plus nuancée, il opte pour le concept d'*attention*, qu'il définit dans *Phénoménologie de la perception* : « Faire attention, ce n'est pas seulement éclairer davantage des données préexistantes, c'est réaliser en elles une articulation nouvelle en les prenant pour *figures*⁷⁷ ».

Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière développe des idées similaires à celle de Merleau-Ponty en rejetant l'idée de spectateur·rices passif·ves qui n'auraient qu'à recevoir un sens donné. D'après Rancière, ils·elles doivent s'émanciper de cette position en prenant conscience de leur capacité à traduire ce qu'ils perçoivent selon leur propre vécu⁷⁸. Le sens ne se reçoit pas, il se construit à partir d'une perception et d'une expérience propres à l'œuvre. L'image ouvre ainsi un espace pour sa subjectivité et invite à rompre avec l'idée d'un sens imposé par l'artiste⁷⁹. Cette approche politique de l'art rejoint l'idée merleau-pontienne d'*attention* comme acte perceptif révélant des formes nouvelles.

⁷² MERLEAU-PONTY MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 265.

⁷³ MERLEAU-PONTY MAURICE, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », op. cit., p. 69.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁶ MERLEAU-PONTY MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 489.

⁷⁷ *Ibid.*, p.38.

⁷⁸ RANCIERE JACQUES, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 16.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

5. Jeanne Dielman et phénoménologie

La phénoménologie semble être un cadre théorique pertinent pour analyser *Jeanne Dielman* car elle permet de penser le film à partir de l'expérience vécue, à la fois du personnage et du corps spectatorial. En se basant sur les idées philosophiques de Husserl, Sartre et Merleau-Ponty (puis, plus tard de Bachelard et de Rancière), ce cadre permettra d'analyser comment la structure filmique permet une perception sensible. Les phénoménologues permettent d'expliquer comment le sens émerge de l'expérience immédiate de l'œuvre. Chantal Akerman avait conscience de cette dimension phénoménologique au sein de ses films comme en témoigne cette déclaration :

[...] pour mon cinéma, j'ai plutôt l'impression que le mot qui lui convient le plus, c'est "phénoménologique" : c'est toujours une succession d'événements, de petites actions qui sont écrites de manière précise. Et ce qui m'intéresse justement, c'est ce rapport avec le regard immédiat, avec le comment tu regardes ces petites actions qui se passent. Et c'est aussi un rapport à l'étrangeté. [...] Une étrangeté liée à une connaissance, liée à quelque chose que tu as toujours vu, ce qui est toujours là autour de toi. C'est ça qui produit un sens. Par exemple, si je filme la bouilloire qui est là sur le feu, elle n'a aucun sens cette bouilloire, et l'image n'aura un sens que par la présence même de cette bouilloire, et donc elle rejoindra toutes les bouilloires, toutes les mémoires de bouilloires que tu as vues. Ce sera comme une évidence qui tout d'un coup s'impose⁸⁰.

Jeanne Dielman rend en effet compte de ces petites actions et micro-événements dans une temporalité filmique qui tend à être au plus proche de ce qu'elle serait dans la vie réelle. Puisque la phénoménologie vise à revenir aux choses-mêmes, le film suit cette ambition en proposant une autre manière de faire du cinéma, et une autre manière de percevoir les images que dans les cadres dominants. *Jeanne Dielman* propose une manière inédite d'habiter le temps, d'éprouver l'espace et de se confronter, par l'image, à la matérialité d'une existence ordinaire.

La seconde partie de ce travail s'appuiera sur les concepts développés dans ce cadre théorique dans l'analyse filmique de *Jeanne Dielman* afin de comprendre comment ce film, dans sa forme même, donne à vivre une telle expérience esthétique et politique.

⁸⁰ DUBROUX DANIELE, GIRAUD THÉRÈSE et SKORECKI LOUIS, *op.cit.*, pp. 175-176.

DEUXIÈME PARTIE

Analyse phénoménologique
de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*

La deuxième partie de ce mémoire se concentre dans un premier temps sur la manière dont *Jeanne Dielman* organise le temps et l'espace au point qu'ils transparaissent dans le film sous la forme d'un quadrillage⁸¹. Dans un second temps, il s'agira de montrer comment cette forme conditionne le corps de Jeanne jusqu'à peser dans sa routine. L'impact sur le corps spectatoriel sera également analysé puisque ce quadrillage structure sa vision, lui imposant un rythme, une durée et un cadre de perception.

Jeanne Dielman s'apparente donc à une vraie épreuve : d'abord pour Jeanne enfermée dans un quotidien qui vacille peu à peu ; ensuite pour les spectateur·rices confronté·es à une expérience inhabituelle et inconfortable, mais d'une radicale intensité. *Jeanne Dielman* n'est pas un film qui laisse indifférent. Que l'on y adhère ou pas, le film ne laisse pas indemne. Il provoque des réactions sensibles, physiques, et politiques.

CHAPITRE III. Quadrillage du temps et de l'espace

« Le temps et l'espace, l'espace/temps. L'espace pendant un certain temps⁸² », tels sont les mots de Chantal Akerman qui nourrissent la réflexion de cette analyse. Si le traitement du temps dans son œuvre a largement été étudié, l'espace est une composante tout aussi essentielle. Dans *Jeanne Dielman*, ils ne peuvent être dissociés, ils s'articulent formellement pour créer un quadrillage à l'intérieur duquel Jeanne évolue. Son comportement est régi à la fois par des horaires stricts et des déplacements mécaniques. Elle sait toujours où elle doit aller, et à quel moment. Ses actions sont ainsi à la fois minutées et géométriquement encadrées, comme si son quotidien était dépendant d'un système spatio-temporel bien déterminé.

Cette forme d'organisation est profondément formelle. *Jeanne Dielman* est construit sur base d'un travail plastique de ces deux composantes, de manière à ce que les spectateur·rices puissent ressentir ce quadrillage. Corinne Maury écrit : « Le travail du temps opéré par Chantal Akerman n'est pas un travail *sur le temps* mais *face au temps*⁸³ ». La fixité

⁸¹ Gilles Deleuze parle de la composition du cadre comme système de coordonnées (voir *Cinéma 1. L'image-mouvement*, deuxième chapitre « Cadre et plan, cadrage et découpage »), ce qui se rapproche de l'idée de quadrillage sur laquelle repose cette analyse. Son approche n'a cependant pas été mobilisée, afin de se concentrer davantage et plus en profondeur sur les idées de Merleau-Ponty et de Bachelard qui permettent de décrire l'impact de ce quadrillage spatio-temporel comme expérience vécue et incarnée. Bien que Deleuze est un philosophe majeur dans le domaine des études cinématographiques, le corpus retenu privilégie plutôt une approche phénoménologique traditionnelle.

⁸² AKERMAN CHANTAL, *op.cit.*, p. 39.

⁸³ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 42.

de la caméra, sa hauteur neutre, ou encore la profondeur de champ des couloirs se joignent à la durée stricte dans laquelle les actions domestiques prennent place.

Ce premier chapitre s'intéresse à la conjonction du temps et de l'espace pour comprendre comment elle crée une expérience cinématographique. Les apports philosophiques de Gaston Bachelard permettront d'examiner le travail du temps au sein du film. Parallèlement, il s'agira de décortiquer la mise en scène de l'espace et la composition de l'image.

1. Le temps

Dans *Le Temps scellé*, Andreï Tarkovski développe une réflexion philosophique sur le temps qu'il considère comme l'essence même du cinéma, sa spécificité fondamentale qui la distingue des autres arts. Selon lui, il est en effet possible d'imaginer « un film sans acteurs, sans musique, sans décors et même sans montage. Mais il serait impossible d'envisager une œuvre cinématographique privée de la sensation du temps qui passe⁸⁴ ». Ce qui fait le cinéma n'est donc pas l'image en mouvement, mais son rythme, c'est-à-dire le flux du temps inscrit dans cette image⁸⁵. Tarkovski écrit : « L'image est cinématographique si elle vit dans le temps et si le temps vit en elle⁸⁶ ». Celui-ci est à la fois forme et contenu, puisqu'il sculpte l'image, la narration et engage la spectatrice ou le spectateur dans une relation sensible à la durée. Le cinéma donne à éprouver le passage du temps comme une réalité vécue, presque corporelle.

C'est en ce sens qu'il est un art du rythme : il module le temps, l'étire, le dilate comme c'est le cas dans *Jeanne Dielman* ; au contraire, il peut l'écourter, l'effrénier, comme c'est par exemple le cas dans *Good Time* (2017) des frères Safdie qui présente un longueur de plans très courte et un montage rythmé. Dans les deux cas, la modulation du temps permet aux spectateur·rices de s'engager dans cette relation sensible avec la matérialité du temps : dans le premier cas, en ressentant de la fatigue ou de l'ennui, dans le second en ne lui laissant pas de répit et le plongeant dans l'anxiété de ce qui est représenté. Le temps constitue en cela un phénomène permettant d'expérimenter l'art comme un vécu sensoriel, émotionnel et existentiel. Tarkovski parle d'une « expérience de substitution » : le cinéma offrirait un moyen de revivre et retrouver des sensations oubliées ou négligées, une sorte de « recherche du temps perdu⁸⁷ ».

⁸⁴ TARKOVSKI ANDREÏ, *op.cit.*, p. 135.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 212-213.

Une œuvre cinématographique est donc une œuvre essentiellement temporelle. Le cinéma de Chantal Akerman s'inscrit pleinement dans cette approche. Dans son *Autoportrait en cinéaste*, elle écrit : « Se retrouver devant le temps. On n'aurait pas pu mieux dire⁸⁸ ». La cinéaste utilise le plan long dans son œuvre, c'est-à-dire une longueur de plan qui dépasse les standards. En études cinématographiques, l'*Average shot length* (ASL) ou, en français, la longueur de plan moyenne, est utilisée pour évaluer la vitesse de montage d'un film. Elle est calculée en divisant la longueur du film (en minutes) par le nombre de plans total⁸⁹. Ainsi, *Jeanne Dielman* est composé de 223 plans pour une durée totale de trois heures et vingt-et-une minutes, soit environ 12 060 secondes. Si l'on calcule, la durée moyenne des plans de ce film est de 54 secondes. En comparaison, David Bordwell identifie l'ASL des films hollywoodiens des années 1960 entre 6 et 8 secondes, et celui des années 1980 entre 5 et 7 secondes⁹⁰. Chantal Akerman est donc largement au-dessus des moyennes de son époque, d'une part d'un point de vue scientifique comme le démontre son ASL, d'autre part au niveau du ressenti spectatorial puisque cette longueur contraste radicalement avec les autres films de la même époque et se fait donc ressentir physiquement. Avec *Jeanne Dielman*, la réalisatrice oblige à faire face au temps en utilisant des plans longs et fixes qui imposent un rythme ralenti dont on n'a pas l'habitude.

Dans *Jeanne Dielman*, les temps narratifs et diégétiques sont très proches et se confondent presque. Dès le premier jour, lorsque Jeanne se lave, Akerman filme les trois minutes et treize secondes nécessaires à sa toilette ; lorsqu'elle fait la vaisselle, ce sont les trois minutes et vingt-trois secondes nécessaires au nettoyage de la porcelaine du petit déjeuner. Là encore, lorsque Jeanne prépare des escalopes panées, la réalisatrice filme les quatre minutes et deux secondes induites par la confection de la viande. Mesuré ainsi scientifiquement, le temps ne paraît en réalité pas si long puisqu'il ne s'agit objectivement que de quelques minutes écoulées. Pourtant, au niveau du vécu spectatorial, ces actes apparaissent subjectivement longs, ennuyants, voire aliénants, puisqu'il s'agit de gestes qui sont exécutés par tout un chacun restitués dans une certaine temporalité, et représentés dans un médium qui n'en rend habituellement jamais compte.

⁸⁸ AKERMAN CHANTAL, *op.cit.*, p. 42.

⁸⁹ GANNON ERIN T. et GRUBB MICHAEL A., « How Filmmakers Guide the Eye: The Effect of Average Shot Length on Intersubject Attentional Synchrony » dans *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Vol. 16, n°1, 2022, p. 126.

⁹⁰ BORDWELL DAVID, *The Way Hollywood Tells It*, Londres, University of California Press, 2006, pp. 121-122.

De manière générale, lorsqu'un spectateur ou une spectatrice décide de regarder un film, il ou elle s'attend à découvrir une histoire. *Jeanne Dielman* ne les accompagne pas dans cette démarche, et crée une attente constante de progression. Akerman désactive ces repères narratifs et déjoue les attentes. Cela provoque une sensation d'ennui ou de vide, non pas parce qu'il ne se passe rien, mais parce que les spectateur·rices sont chamboulé·es dans leurs habitudes en attendant quelque chose qui n'arrive pas. Le temps n'est donc plus celui de l'action, mais de l'attente, de la répétition, de l'écoulement. Il ne doit pas être mesuré, mais éprouvé. Elle confie d'ailleurs dans un entretien : « Dans tous les films, il y a du rythme et de la durée mais c'est souvent pour faire croire à un récit, pour créer une illusion de réalité ; moi ce n'est pas ça⁹¹ ».

Akerman ne se contente pas de représenter le temps, elle le donne à éprouver, de sorte que le regard ne puisse se détourner sans risquer de manquer quelque chose d'infime, mais de décisif. Cela impose aux spectateur·rices une forme d'endurance perceptive qui défie les habitudes de visionnage. Le film invite à habiter pleinement le temps, à ressentir l'épaisseur du présent, la densité de l'instant et à retrouver une expérience temporelle proche de celle de notre quotidien, mais que les récits cinématographiques traditionnels tendent à effacer. Pour analyser le temps dans *Jeanne Dielman*, il convient de changer de regard et de se pencher sur la phénoménologie du temps de Gaston Bachelard, en particulier sur la notion d'instant qu'il décrit comme un moment poétique du vécu qui s'oppose à la durée étirée et aliénante.

Pour cela, cette analyse se penchera sur trois aspects du temps tel qu'il apparaît dans *Jeanne Dielman* : d'abord sur la longue durée comme première expérience sensible imposée au spectateur ; ensuite sur la répétition des gestes qui organise la temporalité du film ; enfin, sur l'instant phénoménologique comme proposition d'expérience.

1.1. Le temps vécu : durée et endurance

Dans son analyse de *Jeanne Dielman*, Corinne Maury définit le plan long et justifie son utilisation par sa durée qui est « directement induite par le temps nécessaire à l'accomplissement de l'acte domestique et contribue ainsi à transposer à l'écran la banalité en un événement esthétique⁹² ». Par exemple, lorsqu'elle cire les chaussures de son fils le matin du deuxième jour, la caméra filme l'entièreté de l'action, sans coupure ni variation de point de vue. Elle est positionnée au niveau de la porte de la pièce, de manière à ce que l'on puisse la

⁹¹ TREILHOU MARIE-CLAUDE, *op.cit.*, p. 140.

⁹² MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 41.

voir en entier (voir figure 2). Jeanne entre d'abord dans la pièce, les chaussures à la main. Elle les pose puis remplit la bouilloire qu'elle met à chauffer. Elle ouvre le placard en bas à gauche pour prendre les ustensiles dont elle a besoin. Elle se positionne ensuite vers le milieu du plan, légèrement excentrée à gauche. Elle tire la chaise de la cuisine, dépose du papier journal dessus pour la protéger et commence à cirer les chaussures. Lorsqu'elle a terminé, elle range les ustensiles dans l'armoire. La durée totale de ce plan est de trois minutes et vingt-sept secondes où rien d'autre ne se passe, seulement Jeanne en train de cirer des chaussures. Le temps du plan correspond donc bien à celui nécessaire au geste en train de se faire. Pourtant, il ne s'agit pas simplement de restituer de façon documentaire le cirage de chaussures. Le film met en scène cette action de façon esthétique, conférant à cette action une valeur.

Figure 2 : Jeanne cire des chaussures dans sa cuisine. (*Saute ma ville* – Chantal Akerman, 1968)



Pour que l'expérience esthétique ait également lieu chez les spectateur·rices, l'*aesthetic endurance* que P. Adams Sitney attribue à Snow doit être appliquée à *Jeanne Dielman*. Dès les premiers instants du film, une endurance perceptive se met en place en testant la capacité spectatorielle à supporter des durées plus longues. Cette endurance se ressent corporellement. Les spectateur·rices doivent faire preuve d'une attention soutenue qui devient rapidement périlleuse et inconfortable. En acceptant de se soumettre à cette perception qui demande un certain effort, ils·elles s'engagent dans une perception incarnée de l'image, où le temps devient matière physique. Dans ce film, l'expérience sensorielle est immédiate, puisque la longue durée des plans place d'emblée les spectateur·rices dans une position particulière : ralentissement forcé et confrontation à une temporalité étirée qui

transforme le film en épreuve. L'ambition de Chantal Akerman est de faire sentir le temps qui passe. Elle écrit :

On dit souvent, je n'ai pas vu le temps passer.
Est-ce que le temps se voit ?
Et puis si on n'a pas vu le temps passer, n'est-ce pas comme si ce temps-là vous avait été volé ? Parce que le temps, c'est tout ce qu'on a⁹³.

Selon Akerman, regarder un de ses films revient à faire l'expérience en soi-même de l'écoulement du temps⁹⁴. La durée façonne l'expérience, et cette réalisatrice en explore les limites afin de susciter des affects nouveaux chez son public.

D'autre part, l'attention aux détails que suppose cette endurance est également présente. Dans une interview à propos de son analyse du film, Corinne Maury explique que regarder implique plus que simplement capter une information. Cela donne le temps au regard d'analyser cette information, et cela crée une forme de tension⁹⁵. Elle ajoute que regarder chez Akerman est toujours aller au-delà de la reconnaissance objective, et que l'action domestique dans son film n'est pas seulement la reproduction du geste, mais également rendre compte de sa tension, de sa technique, et de sa densité⁹⁶. Lorsque le regard dispose de plus de temps pour observer l'image, les yeux ne sont plus centrés sur des éléments précis, et peuvent prendre la liberté de divaguer au sein du plan⁹⁷, permettant ainsi de s'attarder sur des éléments précis que le regard a le temps de capter.

1.2. *Le temps non narratif : la répétition*

Dans *Jeanne Dielman*, la répétition des gestes domestiques est au cœur de la mise en scène. Chaque tâche est cantonnée dans un horaire strict rigoureusement répété de jour en jour, jusqu'à acquérir une dimension presque rituelle qui réapparaît d'un jour à l'autre. Elles organisent la temporalité, bien plus que l'intrigue quasiment absente, créant un rythme particulier qui structure le récit.

Le film s'ouvre sur une séquence que l'on retrouvera presque semblable à une seconde située à la moitié du film (voir figure 3, pages 31 à 33) : Jeanne lance la cuisson des pommes de terre lorsque la sonnette retentit. Elle enlève son tablier, le range à sa place, puis

⁹³ AKERMAN CHANTAL, *op.cit.*, p. 39.

⁹⁴ Cinergie.be, « Cinéma Cinéaste, Chantal Akerman (Interview 2012) », *vidéo citée*, à 1'15".

⁹⁵ MICROCINÉ REVUE DE CINÉMA ET DE TÉLÉVISION, « Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles feat. Corinne Maury », YouTube, [en ligne] https://youtu.be/L4B6HdrsVZs?si=HBwXNPow_7Kr867I (consulté le 12 août 2025), à 15'18".

⁹⁶ *Ibid.*, à 16'09".

⁹⁷ GANNON ERIN T. et GRUBB MICHAEL A., *op.cit*, p. 126.

se lave les mains (en hors champ). Elle les essuie, éteint la lumière de la cuisine et se dirige vers la porte. Après avoir ouvert, elle salue son client (en hors champ), lui prend sa veste et ses accessoires qu'elle accroche au porte-manteau. L'homme la suit ensuite jusqu'à sa chambre. Une ellipse visuelle signale le passage du temps : la lumière s'assombrit. L'homme ressort, reprend ses affaires et paie Jeanne. Elle referme la porte derrière lui, traverse la salle à manger pour déposer l'argent dans une soupière située sur la table. Ensuite, elle éteint la lumière, et retourne à la cuisson de ses pommes de terre.

Figure 3 : Comparaison de l'accueil des clients entre la première journée et la deuxième journée. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)⁹⁸.



⁹⁸ Cette séquence sera également analysée au niveau spatial dans le deuxième sous-chapitre consacré à la question de l'espace dans le film. Voir “2.1. Caméra logeuse : la mise en scène comme dispositif spatial”, p. 33.



ELLIPSE VISUELLE





Dans un premier temps, cet exemple illustre la précision de la répétition des gestes. Leur enchaînement reste toujours le même (cuisson, tablier, essuyage des mains, etc.), et les déplacements dans l'espace sont également identiques d'un jour à l'autre. Tout semble comme si le corps de Jeanne avait intériorisé ces répétitions de telle manière à ce qu'elles deviennent des automatismes. Cette organisation du temps autour de la répétition contribue à renforcer la matérialité de la temporalité, qui devient dès lors également cyclique et fermée.

D'autre part, ces séquences soulignent la manière dont la prostitution s'inscrit dans la routine. Lorsque le client sonne à la porte, Jeanne n'est pas surprise et ne réagit pas au son. Elle se contente de continuer l'enchaînement des gestes dans l'ordre, y compris l'accueil du client, comme un rite. Dans *Nothing Happens*, Ivonne Margulies défend l'idée que le film possède une texture propre englobante qui créerait une équivalence des événements : parmi les tâches ménagères, Jeanne cache les signes de sa prostitution, notamment par le biais de la soupière où elle accumule l'argent gagné⁹⁹. Ce geste est incorporé au sein de la banalité de sa routine, bien qu'il serve seulement cette activité marginale puisqu'il cache l'argent, c'est-à-dire la preuve de sa prostitution.

⁹⁹ MARGULIES IVONNE, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham and London, Duke University Press, 1996, p.75

Alors qu'il apparaît comme « hors-norme » dans la société, l'acte sexuel tarifé est banalisé dans le film par le rythme répétitif, comme s'il était une activité parmi d'autres. La différence avec les autres gestes est qu'il n'est pas mis en scène¹⁰⁰ et simplement signifié par une ellipse temporelle. Chantal Akerman ne montre pas explicitement ce moment et le fait plutôt ressentir, laissant le·la spectateur·rice à distance et à Jeanne son intimité. Plus qu'évoquées, ces ellipses demandent à être abruptement performées afin de comprendre ce qu'il se passe dans la chambre¹⁰¹. Imaginer ce qui se joue lorsqu'elle entre dans la chambre avec un homme peut être plus frappant que de le voir directement puisque les spectateur·rices se contentent d'attendre dans le couloir que l'acte soit terminé, tels des complices honteux·ses. Ce qui apparaît comme banal dans le quotidien de Jeanne ne l'est pas nécessairement dans celui des spectateur·rices.

Tout comme Jeanne, ce rythme répétitif impacte les spectateur·rices. Il engage le regard dans un double mouvement, celui de l'endurance esthétique commentée *supra* : endurance et hyperattention aux détails. Ce deuxième point est intimement lié à la répétition dans *Jeanne Dielman*. Le premier jour est là pour instaurer un cadre, et créer un dispositif qui laisse le temps aux spectateur·rices de s'acclimater à la longue durée. Ensuite, après l'accueil du client du deuxième jour, de légers dysfonctionnements interviennent dans la routine. Une fois que les spectateur·rices se sont accommodé·es au rythme du film, c'est à ce moment précis qu'ils·elles seront capables de déceler les détails qui le modifient, si infimes soient-ils (par exemple, manquer de boutonner sa chemise).

Aux côtés de Jeanne, le temps s'impose immédiatement comme une présence agissante, comme un personnage silencieux qui structure l'expérience du film. Si c'est Jeanne qui exécute minutieusement les gestes quotidiens, c'est pourtant bien le temps qui régit cette dynamique : « Comme une infirme, elle ne peut vivre sans la béquille du minutage¹⁰² ». Le temps n'est donc pas qu'un ressenti extérieur, il agit au sein même du récit. Si le film n'est pas dirigé par une progression narrative, il l'est par sa structure répétitive. L'incessant retour du même se présente encore et encore, mais, à partir du deuxième jour, il est accompagné de petites variations presque indétectables. Un dîner raté ou un réveil trop tôt provoquent une intensité narrative due à l'écart qu'ils induisent par rapport à la régularité installée dès les

¹⁰⁰ Excepté le troisième rapport sexuel tarifé qui sera commenté plus tard dans l'analyse.

¹⁰¹ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, pp. 74-75.

¹⁰² AUBNAS JACQUELINE, « News from Chantal. Le territoire maternel et le terrain romanesque » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNA JACQUELINE et al., Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, p. 60.

premières minutes. Dans *Jeanne Dielman*, le temps devient donc une matière première que Chantal Akerman façonne, au point qu'il s'apparente presque à un protagoniste.

La répétitivité est un point d'ancrage qui permet de révéler l'intérêt d'une analyse phénoménologique. Elle forme le regard à détecter les variations qui ne lui apparaissent qu'à condition d'accepter de vivre l'expérience que propose le film. *Jeanne Dielman* appelle à la construction du sens par l'attention. Il s'agit donc bien d'une forme de réduction phénoménologique : le sujet percevant suspend ses attentes naturelles pour accueillir les choses mêmes (gestes, rythme, corps...) telles qu'elles se manifestent dans leur lenteur et banalité propre. Merleau-Ponty approfondirait cette idée en insistant sur la corporalité. Dans ce film, le plan long et la répétition ne sont pas des procédés esthétiques neutres, ce sont des formes et structures sensibles qui invitent le corps du spectateur ou de la spectatrice à se faire affecter par l'image.

1.3. *Le temps incarné : Gaston Bachelard et l'instant*

L'utilisation du plan long et de la répétition dans *Jeanne Dielman* immerge le public dans un quotidien restitué dans sa temporalité. Pourtant, cela n'est qu'une illusion. Si la première journée semble établir la routine de Jeanne, le deuxième jour est quant à lui bien plus elliptique. À partir de là, les actions sont coupées par le montage avant leur fin, laissant à la mémoire des spectateur·rices de les compléter à l'aide de leurs souvenirs, c'est-à-dire en fonction de ce qui a été perçu et vécu pendant une cinquantaine de minutes auparavant¹⁰³. Toutefois, la sensation de longueur semble rester intacte, malgré ces interruptions précoces presque imperceptibles.

Cette logique renvoie à la pensée de Gaston Bachelard. Dans *L'intuition de l'instant* et *La Dialectique de la durée*, il critique la conception bergsonienne de la durée ininterrompue. Alors que Henri Bergson conçoit le temps comme une « durée pure », continue et fluide où passé, présent et futur s'emmêlent, Bachelard défend au contraire une discontinuité du temps vécu. Selon lui, le temps n'est pas un flux homogène, mais composé par des discontinuités, des « instants » qui fondent l'unité de la conscience¹⁰⁴. Pour rendre cette idée plus concrète, il l'applique à la musique en disant qu'elle ne se résume pas qu'à un son continu, mais qu'elle est composée de notes qui, mises bout à bout, construisent une

¹⁰³ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, pp. 73-74.

¹⁰⁴ BACHELARD GASTON, *L'intuition de l'instant* (1931), Paris, Éditions Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 1994, p. 21.

mélodie que l'esprit se charge de restituer par la perception¹⁰⁵. Bachelard affirme que la durée telle que Bergson la conçoit n'est en réalité qu'une construction de l'esprit qui brode une continuité à partir de nos actes d'attention¹⁰⁶. Il écrit :

Le temps ne se remarque que par les instants ; la durée [...] n'est sentie que par les instants. Elle est une poussière d'instants, mieux, un groupe de points qu'un phénomène de perspective solidarise plus ou moins étroitement. [...] On se souvient d'avoir été, on ne se souvient pas d'avoir duré. L'éloignement dans le temps déforme la perspective de la longueur, car la durée dépend toujours d'un point de vue¹⁰⁷.

Le temps est pour lui une série de prises de conscience, de moments concrets où l'être se renouvelle et se transforme¹⁰⁸. Chaque instant est porteur de nouveauté et de sens dès lors qu'il est vécu avec intensité¹⁰⁹. Bachelard précise que ce glissement de la continuité vers la discontinuité témoigne de la valeur active et existentielle de l'instant :

[...] nous ne savons sentir le temps qu'en multipliant les instants conscients. [...] La conscience du temps est toujours pour nous une conscience de l'utilisation des instants, elle est toujours active, jamais passive, bref la conscience de notre durée est la conscience d'un progrès de notre être intime [...] La durée est donc une richesse, on ne la trouve pas par abstraction. On en construit la trame en mettant l'un derrière l'autre — toujours sans qu'ils se touchent — des instants concrets, riches de nouveauté consciente et bien mesurée. La cohérence de la durée, c'est la coordination d'une méthode d'enrichissement¹¹⁰.

Dans *La Dialectique de la durée*, il développe et nuance cette idée en parlant d'une dualité fondamentale de la durée : « il faut s'en défaire ou l'utiliser suivant qu'on est dans la durée ou dans l'instant réalisateur. [...] il y a un double comportement devant les phénomènes du temps. L'être alternativement perd et gagne dans le temps ; la conscience s'y réalise ou s'y dissout¹¹¹ ». Il parle par ailleurs de la notion des « instants créateurs¹¹² ». Appliquée au cinéma, cela laisserait le choix à la spectatrice ou au spectateur de porter son attention sur un instant ou sur un autre, d'en dégager du sens, et de créer ses significations propres.

Dans *Jeanne Dielman*, en donnant l'impression d'un temps long et continu, Akerman travaille en réalité sur des fragments d'instants. Plutôt que de déterminer la durée du film comme centrale, il s'agit plutôt de penser les journées de Jeanne comme un enchaînement

¹⁰⁵ BACHELARD GASTON, *La Dialectique de la durée* (1950), Paris, Presses Universitaires de France, 5^e édition, coll. « Quadrige », 2013, pp. 114-115.

¹⁰⁶ BACHELARD GASTON, *L'intuition de l'instant*, *op.cit.*, p. 21.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 33-34.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 88-89.

¹¹¹ BACHELARD GASTON, *La Dialectique de la durée*, *op.cit.*, p. 32.

¹¹² BACHELARD GASTON, *L'intuition de l'instant*, *op.cit.*, p. 73.

d'instants que le regard relie en en construisant le sens. Dans cette perspective, le temps ne s'écoule pas de manière fluide, mais se donne à éprouver à travers un rythme qui se révèle par éclats. Les spectateur·rices, confronté·es à la longueur des plans et à la répétition des actes, ne doivent plus se laisser porter passivement par une trame narrative, mais sont invité·es à vivre activement ces instants, à y prêter attention et à y inscrire du sens. L'épreuve du temps devient alors une expérience esthétique à part entière où l'on construit du sens à partir d'instants vécus, c'est-à-dire des points d'ancrage perceptifs, des moments de présence, de friction, de vacillement. C'est en cela que Chantal Akerman rejoint Bachelard, dans la volonté de restituer au temps une densité phénoménale, sensorielle et existentielle.

Cette philosophie induit donc un changement de regard. En prenant conscience que la durée est une construction de l'esprit, les spectateur·rices peuvent s'en émanciper en se concentrant sur l'instant. Dans *Jeanne Dielman*, cette prise de conscience peut être suscitée par l'expérience esthétique elle-même puisque, en attendant une narration qui n'arrive pas ou peu, le public se rend rapidement compte que l'intérêt de faire l'expérience de cette durée semble résider ailleurs. En la dépassant, le sujet peut se libérer de sa condition et saisir l'opportunité d'agir, penser et vivre autrement. L'instant permet une émancipation libre dès lors que le sujet, comme dans l'existentialisme de Sartre, choisit d'adopter cette posture, et s'inscrit dans une démarche bachelardienne davantage poétique. Appliqué au cinéma, l'instant propose de suspendre la sensation du temps qui passe pour bouleverser la perception du·de la spectateur·rice : un geste, une image, un son feront sens dans la mesure où le sujet en est affecté. Chez Bachelard, cet impact ne passe pas par une compréhension rationnelle, mais par une intuition fulgurante, c'est-à-dire la puissance de révélation immédiate saisie dans l'éclair de la conscience qu'un instant peut concentrer en lui. Il écrit : « Il n'y a que la paresse qui soit durable, l'acte est instantané. [...] Prenez une idée pauvre, resserrez-la sur un instant, elle illumine l'esprit. Au contraire, le repos de l'être c'est déjà le néant¹¹³ ».

Cette attention donnée à l'instant renvoie au projet de la phénoménologie, à savoir faire l'expérience immédiate et sensible du monde, telle qu'elle se manifeste à la conscience. Selon le philosophe, « une intuition ne se prouve pas, elle s'expérimente¹¹⁴ », manière de dire, comme chez Husserl et chez Merleau-Ponty, que le sens naît de l'expérience au monde, du vécu direct entre le sujet et le phénomène. Bachelard s'inscrit ainsi lui aussi dans une approche phénoménologique du monde, qu'il articule à une sensibilité poétique. Il distingue

¹¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

notamment le « temps pensé » et le « temps vécu », ce dernier étant crucial dans sa théorie de l'intuition de l'instant :

Du seul fait qu'ils n'ont pas les mêmes principes d'enchaînement, le temps pensé et le temps vécu ne peuvent être posés comme naturellement synchrones. Il y a une sorte de relativité en hauteur qui donne un pluralisme aux coïncidences spirituelles et qui est différente de la relativité physique qui se développe sur le plan d'écoulement des choses. [...] un désaccord peut se manifester entre eux. Tantôt le temps du moi semble marcher plus vite que le temps du monde, nous avons l'impression que le temps s'écoule rapidement [...] ; tantôt, au contraire, le temps du moi paraît retarder sur celui du monde, le temps alors s'éternise¹¹⁵.

Selon lui, le temps possède donc une épaisseur et est constitué de plusieurs groupements d'instants qui forment différentes durées superposées¹¹⁶. Le temps passe plus ou moins vite selon l'expérience subjective que l'on en fait. C'est précisément ce qui est à l'œuvre dans *Jeanne Dielman* puisque si les séquences ne sont objectivement pas si longues (rarement plus que quelques minutes), le temps subjectif semble quant à lui s'éterniser. C'est justement là que le film se prête à l'intuition au sens bachelardien, puisqu'il donne l'opportunité de faire surgir du sens dans un rapport immédiat, sensible et poétique du quotidien et de l'instant présent. Chaque geste ou chaque écart peut devenir le lieu d'une intuition, d'un trouble qui touche le·la spectateur·rice.

Le film fait ressentir une structure en crise à deux niveaux. D'abord, au niveau cinématographique, d'infimes variations s'insèrent à partir du deuxième jour, venant troubler l'ordre quotidien, et la structure filmique par la même occasion. Ensuite, les spectateurs et spectatrices attentif·ves ressentent ce dérèglement. Lorsque les choses se présentent mal, et que son emploi du temps est chamboulé, ces perturbations provoquent de l'anxiété autant pour Jeanne qui est troublée, que pour les spectateur·rices à qui l'image transmet cela¹¹⁷. Le temps ne doit pas être considéré comme un temps « réel », long, scientifique, mais comme un temps expérientiel et affectif où ennui et répétition plongent Jeanne, tout comme le spectateur, dans une approche existentielle du monde. C'est précisément en cela que, pour Bachelard, des intuitions peuvent surgir, c'est-à-dire en acceptant de se laisser immerger par l'image et de se faire bouleverser par elle. Andreï Tarkovski écrit : « Le temps apparaît quand est ressenti, au-delà des événements, comme le poids de la vérité. Lorsque nous réalisons

¹¹⁵ BACHELARD GASTON, *La Dialectique de la durée*, op.cit, pp. 94-95.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁷ MARSO LORI J., « Phenomenology in the kitchen: Feeling time like a feminist » dans *Film phenomenologies: temporality, embodiment transformation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2024, p. 45.

distinctement que ce que nous voyons à l'écran n'est pas complet, qu'il renvoie à quelque chose qui s'étend au-delà, à l'infini. Bref, qu'il renvoie à la vie¹¹⁸ ».

2. L'espace

Après avoir interrogé l'expérience du temps dans le film, il convient maintenant d'analyser l'espace. Dans l'œuvre de Chantal Akerman, le temps se déploie toujours dans le cadre d'un espace, tout comme celui-ci ne se fait percevoir qu'à travers le temps : « Chaque heure a sa destination¹¹⁹ », manière de dire qu'ils sont intrinsèquement liés. Dans *Jeanne Dielman*, tout comme le temps, l'espace est minutieusement organisé et chaque déplacement est motivé, il ne dépend jamais du hasard. Ainsi, l'espace s'apparente à une grille qui impose une contrainte physique au corps de Jeanne qui se positionne toujours exactement à l'endroit où elle est censée être.

Dans cette deuxième partie d'analyse, il s'agira d'étudier dans un premier temps la mise en scène de l'espace d'un point de vue cinématographique, d'analyser la façon dont elle accentue l'hyperattention aux détails déjà instaurée par le travail du temps. Il sera ensuite possible d'observer les effets de cette mise en scène d'un point de vue plus sensoriel, à savoir comment cette organisation spatiale participe à la texture du film qu'Ivonne Margulies identifie. Enfin, nous verrons comment l'espace fait ressentir le système de quadrillage dans lequel Jeanne est enfermée, et quels sont les signes de ce cloisonnement.

2.1. Caméra logeuse : la mise en scène comme dispositif spatial

Dans *Jeanne Dielman*, la caméra de Chantal Akerman n'est pas voyeuriste puisque son point de vue est toujours assumé et la scène n'est jamais observée à travers le trou de la serrure. Le regard cohabite avec Jeanne au sein même de l'espace. Ce n'est d'autant pas du voyeurisme que la caméra reste en dehors de certaines situations, comme la prostitution¹²⁰. Dans son analyse du film, Corinne Maury préfère parler de « caméra logeuse » qui se contente d'accueillir l'action « sans rompre la cadence de la corvée quotidienne¹²¹ ». Par sa fixité, sa hauteur neutre et son cadrage, le film crée un point de vue distancé de l'espace et de

¹¹⁸ TARKOVSKI ANDREÏ, *op.cit.*, p. 140.

¹¹⁹ AUBNAS JACQUELINE, *op.cit.*, p. 59.

¹²⁰ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, p. 70.

¹²¹ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 39.

sa protagoniste. C'était l'ambition de Chantal Akerman : instaurer un « regard de respect¹²² » qui laisserait vivre Jeanne dans son espace.

Tout d'abord, Akerman renonce dans *Jeanne Dielman* aux mouvements de caméra (panoramiques, travellings et zooms) et privilégie des plans fixes et prolongés. Ce choix radical provoque immédiatement une esthétique particulière et participe à la non-dramatisation du récit. Il n'y ni gros plans, ni inserts, et donc aucune accentuation des gestes que Jeanne exécute. L'action se déroule tandis que la caméra continue de fixer la cuisine, la salle de bain ou encore la salle à manger. Chaque nouveau plan débute une ou deux secondes avant que Jeanne arrive dans le cadre, la laisse exécuter ses gestes, puis la laisse partir autre part. De cette façon, le cadre plante d'abord le décor de la nouvelle pièce, laissant quelques secondes au regard de le situer, puis accueille Jeanne et la laisse évoluer au sein même de l'image, jusqu'à ce qu'elle en sorte. Plus que de la suivre, on l'attend dans un cadre qui réceptionne l'action. Il s'agit donc bien d'une caméra logeuse car elle crée un logis à la représentation de Jeanne, c'est-à-dire un cadre perceptif qui l'accueille au sein de l'image, et l'accompagne dans son quotidien.

Cela se remarque particulièrement dans les séquences d'accueil des clients (revoir figure 3, pages 31 à 33). Jeanne commence par occuper l'espace de la cuisine où elle exécute une série de tâches tout en ce que la caméra reste totalement fixe. Comme pour la séquence où elle cire les chaussures, la caméra est placée au niveau de la porte (créant une échelle de plan en pied), ce qui permet d'avoir une vue globale de la pièce. Cela permet à Jeanne de se déplacer librement dans l'espace de la cuisine, se déplaçant sur la latéralité du cadre, de droite à gauche, et inversément. La caméra se contente d'abord de fixer un espace, dans lequel Jeanne évolue ensuite. Parfois, une partie de son corps sort du cadre, par exemple quand Jeanne se lave les mains car l'évier est situé légèrement hors du champ, en bord cadre. La fixité fait que la caméra doit se contenter d'accueillir les actions telles qu'elles se déroulent devant son objectif, peu importe si elle sort de l'angle de l'appareil.

Le plan suivant, lorsqu'elle accueille le client, la caméra est positionnée à côté de la porte d'entrée. Ce positionnement permet de passer d'une échelle de plan à une autre sans découper l'action. Lorsqu'elle ouvre la porte, elle se situe à l'avant-plan et son corps est

¹²² CARDIN FANNY, « Une intimité exposée : la femme d'intérieur dans les installations *In the Mirror* et *Woman Sitting After Killing* de Chantal Akerman » dans *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman. Films et installations – passages esthétiques*, dir. KOBRYN OLGA, OVTCHINNIKOVA MACHA, ZVONKINE EUGÉNIE, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2024, p. 129.

même fractionné par le cadre (Jeanne est coupée au niveau de la tête et des hanches, rappelant presque qu'elle est un corps à la disposition d'un homme). Quand elle le conduit jusqu'à la chambre, les deux corps s'enfoncent dans la profondeur de champ, comme si les deux personnages entraient dans un endroit interdit au fond d'une rue sombre.

Lors du troisième et dernier changement de position de caméra de cette séquence, on voit le client payer Jeanne face à la porte, la saluer et partir. Jeanne referme ensuite derrière lui, restant seule. La caméra la cadre jusqu'à la mi-fesse, en la décentrant légèrement vers la gauche, ce qui donne de l'espace au papier-peint bleu qui paraît beaucoup plus imposant qu'elle. Lorsqu'elle referme la porte, elle est cloîtrée dans le coin de la pièce, comme si quelque chose d'imposant pesait sur elle.

Ces choix de cadrage stylistiques organisent en profondeur la manière dont l'espace est perçu et vécu par la protagoniste ainsi que par les spectateur·rices. En refusant les mouvements de caméra, la réalisatrice impose un point de vue fixe qui accentue la latéralité et la frontalité de l'image dès lors que Jeanne se déplace aisément dans la longueur et dans la profondeur du cadre. La caméra ne cherche pas à guider le regard par une narration.

Cette fixité est renforcée par un positionnement de caméra à hauteur neutre, c'est-à-dire à hauteur du regard spectatorial, sans plongée ni contre-plongée, et donc à niveau égal de celui de Jeanne. Cela crée une forme de neutralité descriptive, puisque la caméra ne cherche pas à orienter l'interprétation ni à souligner l'émotion. Les spectateur·rices sont placé·es face à la scène, ce qui souligne davantage l'organisation rigide de l'espace. L'image revêt ainsi une dimension presque picturale, voire théâtrale car le plan laisse évoluer le personnage dans un rapport de visibilité particulier qui donne l'impression que l'action se joue devant soi. Cela permet de se focaliser l'attention sur l'évolution des corps dans l'espace et sur la précision de l'accomplissement des gestes.

Enfin, l'échelle de plan est principalement composée de plans en pieds, et de cadrage américain (à mi-cuisse) à l'intérieur de l'appartement, et de plans larges pour les lieux extérieurs au logis (voir figure 4, page 42). Dans *Jeanne Dielman*, il n'y a jamais de gros plans ou d'inserts. Cela positionne les spectateur·rices à distance, de manière à pouvoir observer l'entièreté de la séquence avec attention¹²³. Ils·elles acquièrent ainsi un rôle de témoins silencieux·ses qui doivent se contenter de scruter la scène, confiné·es au même point d'ancrage tout au long du film.

¹²³ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, p. 68.

Figure 4 : Séquences qui témoignent de la distance de caméra à l'intérieur de l'appartement (en haut), et de la distance de caméra à l'extérieur de l'appartement (en bas). (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



La caméra enregistre, avec fixité et distance, la matérialité d'un corps dans sa banalité la plus pure. Le cadre devient alors un espace d'existence pour Jeanne, un lieu de visibilité non intrusive qui donne au quotidien toute son ampleur. La caméra n'est donc pas voyeuriste, mais bien « logeuse » au sens où Corinne Maury l'emploie, puisqu'elle ne s'introduit pas dans l'intimité de Jeanne, mais se contente de l'accompagner dans le flux de sa vie sans en faire la psychologie.

2.2. *Texture filmique de l'espace vécu*

Ce positionnement de la caméra amplifie l'hyperattention déjà induite par le temps comme cela a déjà été décrit *supra*. Si le temps répétitif demande une vive attention, la mise en scène de l'espace offre un cadre propice à scruter les détails de l'image. Distance, hauteur neutre et fixité créent un dispositif pour le regard, ce qui lui permet de choisir où poser son attention. Ainsi, le cadrage stabilise l'espace, permettant donc au regard de s'y balader aisément. Dès lors que le corps de Jeanne entre dans le champ, celui-ci attire l'attention par le mouvement qu'il induit, mais également car le·la spectateur·rice est en constante recherche de ce qu'il va se passer. Rien n'est hiérarchisé dans l'image, et donc la moindre variation

attire immédiatement l'attention. Dans ce cadre figé, on n'attend plus qu'il se passe quelque chose de spectaculaire, on attend de voir si quelque chose change. L'espace filmique de *Jeanne Dielman* demande ainsi un regard soutenu à partir duquel peut surgir la possibilité d'un trouble.

Si Ivonne Margulies identifie une texture temporelle dans la répétition des gestes, celle-ci s'étend également au niveau spatial. Ce dispositif de l'espace induit une tension du regard qui scrute l'image à la recherche de la moindre variation. En donnant un espace de visibilité au quotidien, Akerman travaille la matérialité de ce qui est représenté, rendant l'image palpable. Les gestes, les mouvements, les matières ou encore la lumière participent à former une texture, une sorte de tissu sensoriel homogène que les spectateur·rices peuvent ressentir corporellement¹²⁴. Maury écrit : « Avant même sa charge symbolique, c'est la vérité matérielle du geste ménager, son expression simultanément sensible et technique, qui est porté ici à l'écran¹²⁵ ». Au-delà du souci de représentabilité du quotidien, la réalisatrice insiste sur le transfert de sensations que peut avoir une image sur son public. Cela se retrouve déjà dans le scénario du film, où chaque geste est décrit avec minutie, comme en témoigne la séquence de préparation des escalopes panées. Telle qu'elle est écrite dans le scénario, il apparaît clairement que l'objectif est de se concentrer sur la sensorialité, notamment grâce à la description des couleurs et des matières, ou encore de l'allure et du poids des objets.

[...] Elle verse un peu de farine avec la petite cuillère en plastique qui se trouvait dans la boîte, à côté de l'assiette profonde, à même la pierre nue de la table. Elle verse un peu de chapelure dans l'assiette plate. Elle range les deux boîtes et sort un œuf du frigo qu'elle casse sur le rebord de l'assiette profonde où elle le dépose ensuite. [...] Elle prend ensuite le mince paquet emballé de rouge qu'elle pose à côté de la farine. Elle l'ouvre. En dessous du papier rouge, il y a un papier blanc translucide qui laisse deviner la viande rose, elle ouvre le deuxième papier. Elle prend une des longues et fines tranches de veau qu'elle passe dans la farine, bien des deux côtés, la passe ensuite dans l'œuf, ce qui présente plus de difficulté, l'assiette étant plus courte que la viande, et ensuite dans la chapelure. [...]¹²⁶

La mise en images de cet extrait (voir figure 5, page 44) est rendue possible grâce à l'ancrage spatial de la caméra. La frontalité du cadre fixe isole les gestes dans leur banalité apparente, évitant les hiérarchies (ni gros plan, ni insert) et une dramatisation quelconque. En observant Jeanne préparer les escalopes de cette manière, les spectateur·rices peuvent se

¹²⁴ FUERY KELLI, « Introduction: Toward A Critical Phenomenology of “Film Work” » dans *Film phenomenologies: temporality, embodiment transformation*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2024, p. 7.

¹²⁵ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 50.

¹²⁶ AKERMAN CHANTAL, « Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles » (scénario), repris dans *Chantal Akerman. Œuvres écrite et parlée*, Vol. 1 (1968-1991), éd. établie par BÉGHIN CYRIL, Paris, L'Arachnéen, 2024, p. 107.

scruter avec une grande attention sur ses faits et gestes, et par conséquent ressentir les perceptions physiques de Jeanne : la sensation de plonger sa main dans de la farine ou de la chapelure, la texture visqueuse de la viande crue et de l'œuf, etc. Cela est appuyé par l'utilisation de la lumière qui participe à la représentation fidèle des surfaces et des matières. Akerman explique qu'elle venait du plafonnier¹²⁷, ce qui imite la luminosité d'un appartement souvent éclairé à l'aide de luminaires fixés au plafond. Si ce n'est pas la meilleure façon de mettre en valeur une femme, Akerman souhaitait avant tout une lumière qui se rapproche au plus près de la réalité de la luminosité d'un appartement bruxellois¹²⁸.

Figure 5 : Jeanne prépare les escalopes panées. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Une seconde séquence du même registre apparaît lors du troisième jour alors que Jeanne prépare un repas à base de hachis de bœuf. De la même manière, elle malaxe la viande entre ses doigts afin d'y incorporer un œuf dans un silence qui est comblé par les bruits visqueux de la manipulation. Grâce à la perméabilité de l'écran, les spectateur·rices peuvent imaginer, voire ressentir, les sensations. Vivian Sobchack ajoute que, dans la perception cinématographique, il s'agit d'une vision qui, en plus d'être haptique, est synesthésique car elle connaît et comprend la matérialité de ce qui est représenté¹²⁹, et donc peut ressentir corporellement, par l'acte de vision, les textures, les goûts, les odeurs, etc.

Cette texture est également perceptible par le son. La bande sonore soutient cette matérialité, notamment dans cette séquence avec le bruit des assiettes déposées sur le plan de travail, du papier qu'on déplie, de la viande dans l'œuf, etc. Tous ces sons forment une texture auditive qui renforce la perception sensorielle. Dans *Jeanne Dielman*, il n'existe pas de musique extradiégétique. La musicalité du film naît alors dans les gestes quotidiens,

¹²⁷ RICH B. RUBY, *op.cit.*, p. 127.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ SOBCHACK VIVIAN, *Le Corps du film. Une phénoménologie de l'expérience filmique*, *op.cit.*, p. 43.

qu'Akerman a volontairement amplifiés lors du mixage sonore. En effet, comme le remarque justement Maury :

La présence solitaire de Jeanne dans son foyer n'induit pas systématiquement un silence total dans l'espace : être seul, c'est aussi bruiter. Toute occupation physique d'un espace enclenche et déclenche des claquements, des cadences, des stridences. Dès l'ouverture du film, ce sont les pas de Jeanne qui scandent ses déplacements. L'allure régulière de ses chaussures à talon souligne la fermeté de sa présence dans le logis. Chaque entrée et sortie dans les différentes pièces de la maison est marquée par le clic-clac des interrupteurs qu'elle actionne. Allumer la gazinière, défaire le tablier, tirer le rideau de la chambre, ouvrir le robinet de la cuisine, ouvrir la soupière, y ranger l'argent et la refermer, placer les billets dans le porte-monnaie avant d'aller faire les courses, cirer les chaussures, fermer et ouvrir une porte, nettoyer la baignoire, malaxer la viande : chaque geste est tant à écouter qu'à regarder¹³⁰.

Chaque geste devient un phénomène autant visuel que sonore et demande à être ressenti corporellement. Cela rejoint la conception synesthésique de Merleau-Ponty selon qui le cinéma est un art audiovisuel qui, par cette forme, fait ressentir autant par la vue que par l'ouïe, et par la totalité des sens. Ceux-ci s'assemblent et fusionnent pour proposer une immersion dans le quotidien de Jeanne. Cette approche rejoint donc ce que Ivonne Margulies qualifie de texture temporelle, mais qui se double ici d'une texture spatiale sensorielle.

2.3. *Spatialisation rigide*

Parmi cette texture sensorielle, les déplacements de Jeanne sont loin d'être laissés au hasard. Tout comme chaque tâche est scrupuleusement enracinée dans un horaire précis, chaque trajet est encadré dans un découpage spatial sous la forme d'une grille invisible qui régit ses allées et venues. Celle-ci est matérialisée par la mise en scène et est renforcée par les plans fixes, le cadrage frontal, les pièces filmées comme axes de passage. L'espace tel qu'il est pratiqué par Jeanne est rigoureusement localisé, elle ne se permet aucune flânerie ou improvisation¹³¹. Ses déplacements semblent régis par des tracés pré-déterminés. Elle se déplace d'un point A à un point B sans aucune hésitation, comme si elle avait intégré, en plus du temps, cette gestion d'espace en elle. Si l'on reprend la comparaison des deux séquences d'accueil des clients (revoir figure 3, pages 31 à 33), il est frappant de constater à quel point ses déplacements sont millimétrés. Que ce soit le premier jour ou le deuxième, Jeanne se positionne toujours au même endroit pour effectuer sa routine, si bien que les plans de la comparaison semblent être des doublons tant la précision du positionnement de son corps est remarquable.

¹³⁰ MAURY CORINNE, *op.cit.*, pp. 44-45.

¹³¹ *Ibid.*, p. 43.

Le montage accompagne ses déplacements jusqu'à dans les « between spaces¹³² », à savoir les couloirs qui ne sont *a priori* pas des pièces nécessaires à filmer pour le bon déroulement de l'intrigue puisqu'ils ne témoignent que du passage de Jeanne d'une pièce à l'autre. En faisant cela, Akerman rend compte de la structure de l'appartement. Elle met en évidence « des régimes de circulation, d'organisation et de relation dont chaque pièce est en quelque sorte le “porte-parole”¹³³ ». Par exemple, le salon structure l'attachement entre mère et fils, tandis que la cuisine recueille la solitude de Jeanne¹³⁴. Les espaces de transition, quant à eux, sont filmés pour rendre compte de la cartographie de l'appartement et des déplacements spatiaux bien définis¹³⁵.

La composition des plans est elle aussi organisée selon une géométrie stricte et par un effet de surcadrage¹³⁶ : murs parallèles, encadrements de porte, meubles, bords de cadre, etc. Jeanne apparaît fréquemment emprisonnée dans son propre appartement (voir figure 6, page 47). Dans l'image en haut à gauche de la figure qui suit, c'est l'architecture même de la pièce qui encadre Sylvain à gauche en train de lire, et Jeanne à droite en train de vaquer à ses occupations. En haut à droite, Jeanne est encadrée par le mobilier de la cuisine (armoires, garde-manger, gazinière, etc.). La caméra est également positionnée à hauteur de la latéralité de la table, ce qui accentue les lignes et les effets géométriques. En bas à gauche, c'est l'encadrement de porte qui produit cet effet de surcadrage. Même lorsqu'elle sort de son appartement, Jeanne est encadrée par la régularité des lignes de l'endroit où elle va habituellement boire un café. L'acte de cadrer donne un certain poids à l'image qui devient presque étouffante tant l'effet de cloisonnement est présent. Selon Corinne Maury, la caméra « permet de construire un équilibre symétrique entre présence humaine et espace architectural afin de souligner leurs dépendances fusionnelles, leurs corrélations inévitables¹³⁷ ».

¹³² MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, p. 67.

¹³³ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 37.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ La façon dont cette cartographie agit sur les spectateur·rices sera analysée dans le second chapitre de cette deuxième partie.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁷ *Ibidem*.

Figure 6 : Composition de l'image en surcadrage, Jeanne est formellement enfermée. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



De plus, le film est parsemé de motifs visuels qui rappellent également l'enfermement, en particulier dans la cuisine. Véritable lieu associé à l'aliénation féminine, cette pièce est l'endroit où Jeanne se retrouve seule. On y voit un carrelage mural qui siège derrière elle, la guettant presque. Pareillement, son tablier et le thermos revêtent eux aussi un motif Vichy qui rappelle une grille (voir figure 7, page 48). L'image devient en elle-même une métaphore du contrôle et de l'emprisonnement avec ce motif à la fois matériel et symbolique qui rappelle constamment à quel point le quotidien de Jeanne est (en)cadré. *Jeanne Dielman* donne à percevoir une spatialité vécue où le cadre, les lignes et les motifs renforcent la sensation d'enfermement. Le corps, les gestes et même l'image sont soumis à un ordre invisible mais contraignant que les spectateur·rices peuvent ressentir physiquement.

Figure 7 : Jeanne prend le petit déjeuner assise dans sa cuisine. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



C'est un huis clos formel qui semble s'imposer dans l'appartement de Jeanne. Même lorsqu'elle sort à l'extérieur de l'appartement, cette sortie engage systématiquement un retour chez soi, si bien que le dedans et le dehors semblent intimement liés : « Ils forment un espace de confinement, un monde miniature balisé, quadrillé de limites, dans lequel Jeanne a séquestré sa vie¹³⁸ ». Les séquences de sortie et de courses sont montées de manière plus rythmée et elliptique, ce qui montre à quel point le cadre du logis est essentiel dans la vie de cette femme : « Il fallait se presser, faire vite, parce que ce ne serait pas son vrai monde, elle n'y serait que de passage¹³⁹ ».

3. L'espace-temps

Après avoir interrogé séparément la forme temporelle et l'organisation spatiale de *Jeanne Dielman*, il convient désormais de penser l'articulation des deux composantes. Le film ne dissocie jamais le temps de l'espace, ils s'entrelacent pour créer un quadrillage sensible qui structure l'expérience. L'espace ne se donne qu'à travers le temps, et réciproquement le temps ne prend forme qu'au sein de l'espace, ce qui permet de penser *Jeanne Dielman* comme une expérience spatio-temporelle unifiée.

¹³⁸ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 44.

¹³⁹ POLET JACQUES, « La problématique de l'enfermement dans l'univers filmique de Chantal Akerman » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNA □ JACQUELINE et al., Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, p. 177.

3.1. Mise en place du quadrillage

Le quadrillage se donne à percevoir à travers la régularité et la précision des gestes. Chaque tâche est accomplie depuis un point donné du lieu, et chaque déplacement fonctionne selon des trajectoires et horaires répétitifs, tracés par l'habitude. Le corps de Jeanne les a incorporés, comme s'ils automatisaient sa vie au point que ses déplacements peuvent être mesurés en centimètres, et chronométrés en secondes. Aucun n'est laissé au hasard. La temporalité et le cadrage spatial sont rigoureusement construits et servent à la fois le récit à travers le quotidien de Jeanne, mais aussi la perception spectatorielle à travers un travail plastique palpable.

Le cadre est un repère spatial constant qui, par sa fixité, sa hauteur et sa distance, s'associe aux longs plans répétitifs. L'un ne va pas sans l'autre, et la répétition est ce qui les lie (enchaînement temporel et même point de l'espace, chacun de ses déplacements est motivé par l'espace et réciproquement). Les deux séquences d'accueil des clients (revoir figure 3, pages 31 à 33), identiques dans leur structure, leur durée et leur découpage spatial, témoignent parfaitement de l'impact de ce quadrillage. Son corps sait exactement où se positionner, et à quel moment. Après s'être lavé les mains, elle sait qu'elle doit ensuite pivoter afin d'attraper l'essui, et ce de manière identique les premiers et deuxièmes jours. Lorsqu'elle débarrasse son client, son corps occupe le champ de la caméra exactement de la même façon. Pareillement à l'extérieur, ses déplacements sont rectilignes, elle sait absolument toujours où elle doit aller. Lorsqu'une vieille amie l'arrête dans sa lancée pour lui proposer de prendre le café chez elle, elle décline l'invitation en prétextant : « cet après-midi, cela n'ira pas, je n'ai pas le temps. Peut-être la semaine prochaine¹⁴⁰... », manière pour elle de détourner l'imprévu en l'incluant dans un emploi du temps prochain.

Ce quadrillage rend tangible l'enfermement du personnage et structure l'expérience spectatorielle. Le regard, tout comme Jeanne, est soumis à ce quadrillage stable. En mettant en scène ce rythme répétitif, Akerman acclimate les spectateur·rices à la routine de la protagoniste. Pendant la moitié du film, soit près d'une heure et quarante minutes, le film leur apprend à reconnaître les gestes et anticiper les mouvements, créant presque une forme d'habitude à petite échelle. Plus que l'intrigue, c'est la forme du film lui-même qui donne à percevoir ce quadrillage par le cadrage, le rythme, les répétitions. Il devient donc, non plus surface de représentation, mais surface haptique. L'écran de cinéma qui sépare image et

¹⁴⁰ Voir AKERMAN CHANTAL, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975, à 1:11'14".

spectateur·rice devient dans *Jeanne Dielman* perméable. Autrement dit, l'écran doit être envisagé comme un tissu sensible à travers lequel les effets du quadrillage se transmettent. Laura Marks le conçoit comme une membrane étanche qui amène les spectateur·rices à toucher l'image¹⁴¹. L'espace-temps structuré du film devient alors expérientiel, c'est-à-dire que plus on se laisse entraîner dans l'expérience, plus une équivalence du vécu prend place entre regard et rythme du film. Ainsi, les spectateur·rices ne regardent plus une histoire sur un écran, mais ils·elles sont pris·es dans le dispositif. De ce fait, dans *Jeanne Dielman*, le quadrillage spatio-temporel traverse la forme filmique pour atteindre l'être percevant, et lui fait ressentir corporellement le temps et l'espace tels qu'ils sont organisés dans le quotidien de Jeanne.

3.2. Dislocation du quadrillage : les pommes de terre sont (trop) cuites

La perméabilité de ce quadrillage rend également sa dislocation tout autant tangible. Une fois que l'organisation est intégrée par le regard, les moindres écarts par rapport à la routine deviennent immédiatement identifiables et saisissables. D'abord, c'est un rapport sexuel plus long qu'à l'accoutumée qui fait prendre du retard. En comparant la première séquence du client et la seconde, on s'en rend d'ailleurs compte car la luminosité de l'appartement après le rapport sexuel est très légèrement plus faible que lors du premier (revoir figure 3, pages 31 à 33)¹⁴². Après avoir reconduit l'homme, Jeanne oublie d'éteindre la lumière, la faisant revenir sur ses pas. Revenue à la cuisine, elle soulève le couvercle de la casserole, le dîner est raté, les pommes de terre sont trop cuites. Elle est chamboulée, bousculée car son emploi du temps millimétré comme du papier à musique s'effondre. Ces quelques minutes, voire quelques secondes, ont suffi pour dérégler toute son organisation. Jeanne manque de temps, et quand le temps est impacté, l'espace l'est tout autant. Elle soulève la casserole, elle se dirige vers l'évier, fait demi-tour. Elle est confuse, désorientée, ne sait plus quoi faire, ni où aller. Jeanne a perdu ses repères spatio-temporels et se voue à une chorégraphie témoignant d'une grande anxiété dans ses déplacements¹⁴³. Maury ajoute : « Les mouvements de son corps, véritables marqueurs réactifs, témoignent de l'affolement qu'a

¹⁴¹ MARKS U. LAURA, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham et Londres, Duke University Press, 2000, p. 243.

¹⁴² Ce changement de lumière n'est pas perceptible lors du visionnage parce que les séquences sont séparées de plus d'une heure et demie de film. Cela apparaît lorsqu'on compare les plans les uns à côté des autres comme cela a été fait dans ce travail. Toutefois, cela montre l'importance de la matérialité de l'image : la luminosité a été modifiée lors du tournage d'une séquence à l'autre pour faire ressentir cette infime variation.

¹⁴³ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, p.76.

déclenché le bénin imprévisible¹⁴⁴ ». Cet incident domestique aussi banal soit-il constitue le point de départ vers le basculement ultime.

Dans un premier temps, la déstructuration est signifiée formellement par la mise en scène. Lors du tout premier dérèglement, la caméra change de position dans la cuisine pour la toute première fois : il s'agit d'un point de vue jusque-là inédit au sein du film. La caméra est positionnée à côté de la gazinière¹⁴⁵, au moment même où les pommes de terre sont en train de brûler (voir figure 8). Le point de vue passe de l'encadrement de porte dans la première partie du film lorsque les habitudes perceptives se mettaient encore en place, à l'encadrement de fenêtre, c'est-à-dire un changement de point de vue à 180° lorsque le drame se produit, montrant l'autre face de la cuisine, et donc, peut-être, l'autre face de Jeanne.

Figure 8 : Nouvel angle de vue après l'entrevue avec le client du deuxième jour. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Cette infime modification pourrait paraître anodine, mais acquiert dans *Jeanne Dielman* une portée particulière puisqu'elle rompt avec la rigueur dont le film a fait preuve jusque-là. Celui-ci commence à partir de là à laisser entrevoir les signes d'une instabilité par le biais d'infimes variations, comme si l'ordre qui avait été mis en place se défaisait petit à petit de l'intérieur. Cet événement en particulier annonce que le quadrillage formel commence à s'effriter : si sur le plan spatial, la caméra change d'angle, et que les déplacements de Jeanne semblent devenir incontrôlés à cause de la panique que lui suscite le fait que son repas brûle, elle accumule également un certain retard au niveau temporel dû à

¹⁴⁴ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 82.

¹⁴⁵ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, p. 76.

ses hésitations. Le montage, lui aussi, est chamboulé : si jusqu'ici, Chantal Akerman autorisait son personnage à terminer ses activités, éteindre la lumière et sortir du cadre avant de passer au plan suivant, ce n'est plus le cas dès lors qu'elle découvre l'incident de cuisson. Ses actions sont abruptement coupées et la caméra logeuse qui jusque-là accueillait ses actions avec une certaine bienveillance commence à devenir elle aussi plus instable, voir même plus agressive. Ce changement de rythme pourtant subtil témoigne que quelque chose a changé¹⁴⁶.

À partir de cet instant précis, le film change de cap. Le lendemain, elle se réveille plus tôt que prévu, accumulant une grande avance sur son emploi du temps. Ces deux situations (le retard du deuxième jour, et l'avance du second jour) créent des intervalles dans son planning, des creux à combler. À plusieurs reprises, Jeanne se retrouve seule face à elle-même, en train de ne rien faire, assise dans son fauteuil, nerveuse. Comme si elle était en permanente recherche de points de repère, on la voit soudainement en train d'effectuer des tâches pas particulièrement nécessaires (comme nettoyer ses bibelots), ou non habituelles (comme jouer avec le bébé qu'elle garde, alors que le premier jour elle se contentait de le surveiller dans son landau)¹⁴⁷. Ces exemples laissent apparaître des signes d'anxiété qui se révèlent à la fois au niveau narratif lorsque Jeanne manifeste clairement un trouble, mais aussi au niveau formel avec les changements de rythme et de cadrage. Pareillement, le troisième jour, les plans américains se resserrent pour devenir des plans poitrine qui témoignent du mal-être de Jeanne à la suite des dislocations, et donc du changement de paradigme¹⁴⁸.

Parce que l'écran est perméable, cette déstructuration se transmet directement aux spectateur·rices et à leur corps. Jusque-là, ils·elles se sont adapté·es à un rythme prévisible, mais sont également maintenu·es en alerte vis-à-vis du moindre dysfonctionnement. Ivonne Margulies écrit :

It is exactly when our attention has become in a sense trained to distinguish minor differences in the “sameness of the scene” [...], that ruptures start to show in the hitherto carefully constructed and untroubled analogy between filmic structure and story¹⁴⁹.

¹⁴⁶ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, pp.76-77.

¹⁴⁷ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, p.79.

¹⁴⁸ COUTEAU MATTIEU, « Ni classique ni moderne, l'ébauche d'un gros plan chez Chantal Akerman » dans *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman. Films et installations – passages esthétiques*, dir. KOBRYN OLGA, OVTCHINNIKOVA MACHA, ZVONKINE EUGÉNIE, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2024, p. 202.

¹⁴⁹ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, p.77.

De son côté, Gaston Bachelard écrit dans *La Dialectique de la durée* : « les petites variations énergétiques impliquées dans l'activité psychique supérieure entraînent des idées nouvelles. C'est là qu'on peut dire : à petites variations, grands effets. Notre esprit, dans son activité pure, est un détecteur temporel ultrasensible. Il est fort propre à déceler les discontinuités du temps¹⁵⁰ ». Lorsque le trouble survient, et que la forme cinématographique met en crise l'espace-temps, la détresse de Jeanne se répercute sur le corps percevant qui, lui aussi, est pleinement investi dans l'existence habituellement ordonnée de cette femme¹⁵¹. Puisque tous deux partagent une expérience similaire, l'écran devient un espace partagé entre la protagoniste et le·la spectateur·rice et opère un transfert de sensibilité. L'expérience spectatorielle est elle-même également quadrillée, influencée par le même ordre dans un premier temps, et dans le même trouble dans un second temps, ce qui crée une coexistence sensible avec Jeanne.

L'incident des pommes de terre se présente alors comme une faille, un événement majeur du récit qui introduit une coupure dans la temporalité ordonnée : il y a un avant et un après. À partir de là, une série de micro-bouleversements se manifeste : elle oublie de refermer le couvercle de la soupière (mettant en péril le secret de son activité de travailleuse du sexe), elle saute un bouton de sa chemise de nuit, elle oublie d'éteindre la lumière, etc. Dès lors, la pensée de Gaston Bachelard paraît encore plus éclairante : en considérant le temps non comme une durée homogène mais comme une succession d'instants autonomes, susceptibles d'être vécus dans leur densité propre, le philosophe permet de penser ces moments filmiques comme des expériences existentielles du surgissement. À partir de l'incident des pommes de terre, ce qui importe n'est plus ce qu'il va se passer, mais ce qu'il se passe maintenant, dans l'instant présent¹⁵². Il affirme que « Dire qu'une action dure, c'est toujours se refuser à en décrire les détails¹⁵³ ». Selon sa logique, il est nécessaire de décomposer ce que l'on perçoit afin de comprendre ce que le film a à proposer au-delà d'une sensation de durée. Dans *Jeanne Dielman*, l'instant des pommes de terre brûlées agit comme une coupure existentielle, un moment de rupture, un « instant créateur » qui interrompt le cours ordonné de l'existence pour faire advenir des idées nouvelles. Il s'agit d'un véritable climax sensible (et non narratif) où le temps est suspendu et où le quadrillage se fissure. Cette scène incarne pleinement l'instant bachelardien car elle se présente comme un point de

¹⁵⁰ BACHELARD GASTON, *La Dialectique de la durée*, *op.cit.*, pp. 67-68.

¹⁵¹ MARSO LORI J., *op.cit.*, p. 45.

¹⁵² MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, p. 80.

¹⁵³ BACHELARD GASTON, *La Dialectique de la durée*, *op.cit.*, p. 19.

basculement aussi bref que décisif dans le vécu à la fois du personnage, et de la spectatrice ou spectateur.

Suite à cela, la protagoniste est contrainte d'aller acheter un nouveau sac de pommes de terre afin de recommencer le repas. S'ensuit le plan emblématique du film : Jeanne est attablée dans sa cuisine, en train de les éplucher à l'aide d'un économie (voir figure 9). Dans ce plan d'une durée de trois minutes et trente-trois secondes, la protagoniste est cadrée de façon à être positionnée en plein milieu de l'image, ce qui donne une impression de symétrie et de rigidité géométrique. Les motifs de carreaux du mur de la cuisine accentuent la sensation d'enfermement rigide dans lequel se trouve Jeanne. La caméra reste fixe et à hauteur d'œil, elle n'intervient jamais dans l'action avec des zooms ou des changements d'angle, elle ne souligne rien. Cette mise à distance n'empêche pas pour autant une immersion sensible au cœur de l'image : les spectateur·rices sont prisonniers et prisonnières du même espace-temps de l'image, obligé·es de sentir l'action qui est en train de se dérouler sous leurs yeux.

Figure 9 : Jeanne épluche les pommes de terre. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Selon Téresa Faucon, ce plan permet de penser la qualité à la fois technique et expressive de l'esthétique du film, d'une part en filmant comment le corps de Jeanne exécute les gestes, et d'autre part parce que la façon dont le corps les réalise traduit l'état intérieur du personnage (ses sentiments, ses réactions)¹⁵⁴. Au début, Jeanne épluche les pommes de terre à

¹⁵⁴ FAUCON TÉRÉSA, « L'économie de la pelure » dans *Filmer le quotidien*, dir. LEPERCHEY SARAH et MOURE JOSE, Les Impressions Nouvelles, coll. « Caméras subjectives », Bruxelles, 2019, pp. 16-18.

une cadence normale et méticuleuse, comme à son habitude. Ensuite, son rythme devient plus rapide et plus nerveux. Elle repasse plusieurs fois à de mêmes endroits et passe des coups de lame agacés sur la pelure du légume, s'acharnant presque dessus¹⁵⁵. La caméra est placée en face d'elle, capte les détails de ses gestes qui permettent de rendre perceptible son irritabilité. Son corps se tend, la tension s'installe. Là encore, ce sont d'infimes variations dans le comportement habituellement monotone de Jeanne qui trahit ses sentiments intérieurs : « Le geste technique voit donc sa mécanique et son efficacité déréglées [...] comme pour exprimer les pensées muettes du personnage¹⁵⁶ ». La mère de Chantal Akerman dira elle-même que dans ce plan, « il y a tout », phrase que Corinne Maury commente :

Dans le tout qu'évoque la mère de Chantal Akerman se concentrent à la fois la répétition des tâches du quotidien, la maîtrise impossible d'un vide à contenir et l'écoulement d'un effondrement de l'être. Le “plan des pommes de terre” dépasse ici la simple fonction symbolique et se révèle comme un cataclysme domestique, l'incident domestique extérieur trahissant l'accident psychique intérieur¹⁵⁷.

Après l'incident, Jeanne tente de retrouver un ancrage dans la répétition, mais il est trop tard, la perception a changé. D'après Bachelard, l'instant, en plus de se présenter comme une rupture, donne l'occasion d'une intuition nouvelle. L'épluchage devient un instant poétique par sa capacité à faire vivre une expérience pure et sensible dans un face-à-face avec le vide et le silence. Ce geste anodin filmé avec grande attention contient toute la puissance de cet instant bachelardien : elle donne à percevoir une tension existentielle, un temps suspendu que seul un regard spectatorial attentif peut penser dans sa charge poétique. En se concentrant sur l'instant, l'image acquiert une visibilité nouvelle, et en dégage des intuitions. Elle permet, selon les mots de Bachelard, de « garder actif et vivant cet instant de la connaissance naissante, d'en faire la source sans cesse jaillissante de notre intuition [...] Ce sont ces intuitions qui nous donneront les clefs les plus commodes pour ouvrir les perspectives multiples où l'œuvre se développe¹⁵⁸ ».

Ainsi, en articulant la pensée de Gaston Bachelard à l'expérience formelle du film, il devient possible de comprendre comment une image peut devenir un vecteur de transmission sensible au-delà du récit. En s'enveloppant dans le monde de Jeanne, les spectateur·rices partagent ses sensations sans pour autant connaître ses pensées, ses motivations ou ses

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ MAURY CORINNE, *op.cit.*, pp. 82-83.

¹⁵⁸ BACHELARD GASTON, *L'intuition de l'instant*, *op.cit.*, pp. 6 et 8.

engagements¹⁵⁹. Dans une perception silencieuse et incarnée, l'instant et l'intuition rendent l'écran perméable et permet, sans les besoins du langage, que l'image se densifie, se rend sensible, matière, et oppressante.

CHAPITRE IV. Le corps dans *Jeanne Dielman* : aliénation, liberté et perception

Dans *Jeanne Dielman*, le corps se présente comme un lieu d'expérience du quotidien. Il ne s'exprime pas par le langage (les dialogues pouvant presque tenir sur une seule page), mais par les mouvements et les actes de Jeanne (nourrir, nettoyer, laver, préparer). Ces gestes, inscrits dans l'espace, la répétition et la durée, deviennent le vecteur de la relation aux autres puisque c'est par lui que le sujet fait l'expérience du monde. Le corps apparaît comme ce qui permet d'explorer le monde, l'espace, le temps, les autres, le silence, l'enfermement, mais aussi parfois la liberté. Ce principe rapproche le cinéma d'Akerman de la phénoménologie dans la mesure où le corps est le mode d'accès fondamental de la conscience au monde.

Dans *Jeanne Dielman*, le corps de la protagoniste est saisi par la routine et traversé par le quadrillage spatio-temporel qui structure le film. Chaque geste semble prendre un poids existentiel et les dérèglements progressifs révèlent une forme de vide. Ces failles dévoilent de la « mauvaise foi » de la part de Jeanne, non pas au sens commun du terme, mais plutôt au sens où Sartre l'emploie à savoir l'attitude selon laquelle un sujet se ment à lui-même en se réduisant à un rôle pour fuir sa liberté et l'angoisse qu'elle implique¹⁶⁰. La phénoménologie permet de penser ces dérèglements comme une expérience à la fois d'aliénation et de liberté vécue dans la chair. Le film ne révèle jamais explicitement les intentions de Jeanne. Chantal Akerman les fait ressentir en exposant un sens différent du temps, de l'espace et du désir¹⁶¹.

Merleau-Ponty permet d'envisager l'expérience filmique des spectateur·rices comme une perception incarnée, c'est-à-dire que le corps s'engage dans la perception du film en tant qu'il ressent, habite et traverse l'image de manière sensible et vécue. L'expérience de *Jeanne Dielman* convoque le corps spectatorial par la longueur et la fixité des plans. On ne regarde

¹⁵⁹ MARSO LORI J., *op.cit.*, p. 45.

¹⁶⁰ SARTRE JEAN-PAUL, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943, pp. 105-106.

¹⁶¹ MARSO LORI J., *op.cit.*, p. 46.

pas simplement Jeanne, mais on éprouve avec elle. Cette perception déplace le regard du côté des sensations en invitant le corps à ressentir plus qu'à vivre.

1. Jeanne

Depuis sa sortie en 1975, le film a souvent été interprété comme une dénonciation de l'ordre patriarcal. L'exposition de ce quotidien pendant plus de trois heures permettrait aux femmes de prendre conscience de leur condition. En tuant le troisième client, Jeanne en finirait avec la domination masculine¹⁶². Cette approche féministe met l'accent sur l'aliénation de cette ménagère, mère et veuve contrainte de se prostituer pour subvenir aux besoins de sa famille. Sans remettre en cause la pertinence de cette lecture, la démarche de ce travail est de proposer un autre regard, davantage philosophique, qui envisagerait Jeanne non seulement comme une femme aliénée par les structures sociales et sa condition, mais aussi comme une subjectivité en crise confrontée à un vide existentiel qui se révèle à travers les failles du quotidien. Cet entre-deux entre aliénation et trouble existentiel permet de penser le personnage de Jeanne avec des nuances philosophiques.

1.1. Trouble dans l'aliénation et surgissement du vide

Dès lors que les premiers dérèglements surviennent, en commençant par le repas raté, le corps de Jeanne réagit tout de suite, trahissant une grande anxiété intérieure. Ce sont des accidents *a priori* banals, à incidence moindre, comme rater un repas ou oublier d'éteindre la lumière. Ces oublis prennent une valeur démesurée pour Jeanne car ils introduisent des failles dans le système rigide que son quotidien lui impose. Le moindre écart devient pour elle insupportable, créant une force dramatique inédite.

Par exemple, lorsque Jeanne oublie de reposer le couvercle de la soupière où elle dépose l'argent gagné avec son activité, les spectateur·rices comprennent de suite que les conséquences peuvent être grandes. En effet, son fils ne sait rien du fait que sa mère se prostitue. S'il tombe sur la soupière ouverte avec les billets à l'intérieur, il est susceptible de découvrir le pot aux roses. Quand Jeanne s'en rend compte, Sylvain vient tout juste de rentrer de sa journée d'école et rejoint sa mère dans la cuisine. « Tu es toute décoiffée¹⁶³ ! », lui lance-t-il, ce qui traduit que ce très léger laisser-aller dans la coiffure permanente de Jeanne est un dérèglement déjà assez interpellant pour le jeune homme. Jeanne lui prend son

¹⁶² RICH B. RUBY, *op.cit.*, p. 130.

¹⁶³ Voir AKERMAN CHANTAL, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975, à 1:48'21".

manteau et, lorsqu'elle part vers le vestibule pour le ranger, elle se rend compte de son oubli. Alors qu'elle est engagée dans la profondeur du couloir, elle fait soudain un pas de côté pour entrer dans la salle à manger pour rectifier sa faute (voir figure 10). Le visage de Delphine Seyrig traduit d'ailleurs son stress en grimaçant légèrement. Malgré son angoisse, elle a réussi à garder la face, conserver son secret et reprendre un semblant de contrôle avant qu'il ne soit trop tard.

Figure 10 : Jeanne se rend compte qu'elle a oublié de reposer le couvercle de la soupière. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Le film « pense la crise du sujet en mettant en scène celle du personnage, en arrivant à la produire au lieu de partir de lui, comme d'une donnée narrative¹⁶⁴ ». L'écriture filmique qui révèle le personnage : la répétition a instauré une sorte d'accoutumance à ce qui est perçu. Quand des écarts s'immiscent dans la routine, ils relèvent progressivement le trouble silencieux du personnage. Si le couvercle de la soupière n'avait pas été soigneusement reposé le jour avant, cet oubli n'aurait pas semblé si dangereux pour l'ordre de la vie de Jeanne. Pareillement, « Que les pommes de terre brûlent n'est pas un signe en soi mais bien parce qu'elles n'ont pas brûlé hier¹⁶⁵ ».

Jeanne n'est pas définie dans le film par sa psychologie ni son passé, mais se construit sous les yeux des spectateur·rices, à travers chaque nouvelle fissure qui semble laisser de plus en plus de place à son vide intérieur. Au sujet du plan où on la voit assise dans son fauteuil pendant de longues minutes (voir figure 11, page 59), Chantal Akerman explique qu'il permet de « se rend[re] compte tout d'un coup que si elle avait si bien organisé sa vie pour ne laisser aucun trou dans sa journée, c'était bien pour ne pas laisser place à l'angoisse du trou¹⁶⁶ ». Par

¹⁶⁴ VEILLON OLIVIER-RENE, « La fiction contre le récit » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNAS JACQUELINE *et al.*, Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, p. 105.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁶⁶ AKERMAN CHANTAL, *Autoportrait en cinéaste*, *op.cit.*, p. 38.

ailleurs, l'usage de l'expression « tout d'un coup » dans cette citation renvoie à une approche bachelardienne de l'instant, où un événement, si minime soit-il, peut interrompre la continuité du vécu pour ouvrir un espace de révélation. Ces micro-événements rendent possible une intuition soudaine, à travers laquelle un nouveau sens peut émerger et un nouveau regard peut se déployer.

Figure 11 : Jeanne est assise dans son canapé. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Jeanne Dielman met en scène la défaillance progressive du personnage qui révèle un trouble existentiel beaucoup plus profond que son aliénation, c'est l'effondrement progressif de l'être qui devient perceptible à travers les manqués. Lorsqu'elle oublie de remettre le couvercle de la soupière dans laquelle elle dépose l'argent de ses clients, elle met en péril le secret qu'elle cache en elle, et donc l'ordre quotidien. Son activité de prostitution, socialement inavouable, est maintenue pendant les deux premiers jours en hors-champ, elle doit être occultée. Jeanne, comme cela a été expliqué, dissimule les signes de cette activité au sein même de la texture filmique.

Lorsque les dérèglements apparaissent, ces signes laissent entrevoir son trouble. Cela devient bien plus explicite le troisième jour, quand la caméra assiste cette fois au rapport sexuel tarifé (voir figure 12, page 60). Les plans deviennent plus serrés (au niveau de la poitrine). La caméra se rapproche, créant une sorte d'intrusion émotionnelle, ce qui trahit le mal-être de Jeanne¹⁶⁷, on commence à se rapprocher de son corps. Le point de vue est également pour la première fois légèrement en plongée, accentuant le poids du corps de l'homme dont Jeanne n'arrive pas à se défaire. Tout comme cela était déjà le cas dans la cuisine, ce deuxième point de vue inédit implique que le film bascule à nouveau. Mais plus

¹⁶⁷ COUTEAU MATTHIEU, *op.cit.*, p. 203.

que la dernière fois, ce moment constitue le point de non-retour : le corps de Jeanne ne parvient plus à dissimuler le trouble, comme si tout le poids des dérèglements devenait à cet instant complètement insoutenable. Cela est d'autant plus insupportable pour Jeanne lorsqu'elle subit un orgasme lors de ce rapport sexuel, élément qui déclenchera ensuite son acte criminel. À cet instant, l'ordre vacille et, avec lui, toute la stabilité à laquelle elle s'agrippait. Angoisse, désir et chaos, qui semblaient devoir être refoulés, surgissent désormais dans le champ.

Figure 12 : Rapport sexuel tarifé du troisième jour et orgasme. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



En ce sens, *Jeanne Dielman* peut être considéré comme un film à tension : cette femme semble tout contrôler, mais un geste manqué peut faire tout déborder, et menace l'ordre de s'écrouler à chaque instant. Chantal Akerman explore dans la structure même du film une intériorité ébranlée qui tente désespérément de se rétablir dans le système figé du quotidien¹⁶⁸. L'enjeu du film se donne à éprouver à travers le temps et l'espace, mais aussi à travers le corps de la protagoniste. Ce corps, après avoir tenté de tout contenir, perd progressivement la précision de ses gestes jusqu'à ce que le débordement ne puisse plus être évité.

Le trouble qui l'enveloppe peu à peu atteint son paroxysme juste après l'orgasme. Après avoir joui malgré elle, Jeanne prend le temps de se rhabiller et de se recoiffer devant sa commode pendant que son client reste allongé sur le lit. Elle attrape ensuite une paire de ciseaux et retourne vers le lit. La caméra la filme à travers le miroir en train d'égorger cet homme (voir figure 13, page 61). La scène est filmée en plongée et très légèrement en

¹⁶⁸ KOBRYN OLGA et ZVONKINE EUGÉNIE, « Éliminer l'écriture, radicaliser le plan » (Entretien avec Corinne Maury), dans *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman. Films et installations – passages esthétiques*, dir. KOBRYN OLGA, OVTCHINNIKOVA MACHA, ZVONKINE EUGENIE, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2024, p. 156.

diagonale, non plus pour traduire sa soumission comme dans le plan de l'orgasme, mais pour affirmer sa domination et sa volonté de reprendre une certaine forme de contrôle. En commettant ce meurtre, Jeanne réagit à l'intrusion de plus en plus intolérable des dérèglements dans le déroulement minutieux de sa routine. Alors que l'existence qu'elle pense avoir choisi s'écroule petit à petit devant elle, cette femme décide d'éliminer la source de ces perturbations, se sentant incapable de les supporter davantage¹⁶⁹.

Figure 13 : Scène du meurtre. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Le fait de le filmer à travers un reflet crée une distance esthétique et émotionnelle. Le miroir agit comme une médiation qui implique que ce que l'on voit n'est pas l'acte brut mais son image, comme si Jeanne agissait de façon détachée. Ce choix se justifie également par la continuité du style akermanien qui ne veut pas de dramatisation ni d'effet choc. Ce plan respecte la cohérence esthétique du film puisque ce meurtre, comme toutes les autres actions de Jeanne, est filmé de la même manière que n'importe quelle autre tâche, ce qui l'incorpore peu importe sa gravité dans la texture filmique. À ce sujet, Chantal Akerman confie que cet acte n'est pas une volonté de dramatiser subitement l'histoire, mais de donner la même intensité à un meurtre et à une femme qui fait la vaisselle¹⁷⁰. Elle poursuit en disant :

En vérité, pour moi, la signification du meurtre n'est pas du tout une libération. C'est parce qu'elle... Je ne veux pas donner d'explication, mais elle pensait qu'en tuant l'effet, elle tuerait aussi la cause. Or la cause est bien plus grande qu'elle, vous comprenez ? Cet homme n'est pas la cause de l'effet, si vous voyez ce que je veux dire. Parce qu'elle

¹⁶⁹ AUBNAS JACQUELINE, *op.cit.*, p. 60.

¹⁷⁰ RICH B. RUBY, *op.cit.*, p. 130.

voulait que tout rentre dans l'ordre. C'est ce que je pense. Je ne suis pas dans sa tête. Et puis ça n'est qu'une image. Je ne sais pas¹⁷¹.

1.2. Jeanne face à la liberté : une conscience en crise et la mauvaise foi

Si Jeanne semble attribuer la cause de ses maux aux hommes, ce sont les fissures dans le cadre protecteur du quotidien qui font transparaître son angoisse, et qui laissent par conséquent place à une crise existentielle profonde. Dans la séquence où elle découvre que les pommes de terre sont brûlées, son corps est désorienté. Elle soulève la casserole, se dirige vers l'évier avant de revenir sur ses pas devant la cuisinière. Elle part en direction de la salle de bain et prend le temps de déposer la casserole sur le sol afin d'ouvrir la porte et la lumière de la pièce. Elle reprend la casserole en main, entre dans la pièce mais s'arrête subitement. Elle fait demi-tour, repose la casserole sur le sol, éteint la lumière et la porte derrière elle pour finalement revenir dans la cuisine, à son point de départ. À partir de là, elle semble retrouver une lucidité : elle pose la casserole dans le lavabo, va chercher une passoire pour vider l'eau et jeter les pommes de terre dans la poubelle. Ses gestes sont moins précis et beaucoup plus nerveux qu'à l'accoutumée. Les dérèglements progressifs provoquent en elle une crise existentielle qu'elle a de plus en plus de mal à contenir et qui devient palpable pour la perception spectatorielle. Jeanne vacille et ne parvient plus à se maintenir dans cette posture figée dans laquelle elle s'est enfermée. Les infimes changements dans le comportement de cette femme trahissent son trouble et se font ressentir chez les spectateur·trices qui éprouvent cet inconfort croissant et cette angoisse silencieuse dans leur propre corps.

Chantal Akerman affirme que « dans ce film-là, c'est sa dernière liberté de ne pas jouir¹⁷² ». En entretien, elle explicite son propos : « dans la situation où elle est, [ne pas jouir] représente sa force ultime, le dernier espace de liberté, celui qu'elle n'a pas abandonné. [...] Et c'est parce qu'elle en a eu un, parce qu'elle a été trop faible pour le refuser... que tout s'effondre ensuite¹⁷³ ». Par cette déclaration, la réalisatrice suggère que Jeanne garde la maîtrise sur son corps, comme si le refus de jouir était son dernier acte de résistance et d'insoumission à un ordre dominant et patriarche qui pèse sur elle et sur son corps dans un quotidien à cadence millimétrée. Ne pas jouir devient pour elle un moyen de préserver un semblant de contrôle, comme si cette abstention devenait son refuge dans un ordre qu'elle

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷² AKERMAN CHANTAL, *Autoportrait en cinéaste*, *op.cit.*, p. 88.

¹⁷³ RICH B. RUBY, *op.cit.*, p. 126.

estime maîtriser. Dans *Autour de Jeanne Dielman* (1975)¹⁷⁴, Delphine Seyrig, en préparant la façon dont elle va incarner cette scène, affirme que « sur le moment, elle ne peut pas se contrôler, c'est évident¹⁷⁵ ». Dans le scénario du film, Akerman rend compte par ailleurs de cette frénésie lorsque Jeanne comprend qu'elle ne peut plus lutter : « on la retrouve sous le corps de l'homme qui lui arrache la jouissance ; elle jouit avec un mélange d'abandon et de rage, longuement et avec une violence extrême¹⁷⁶ ». Cet extrait permet de prendre conscience de la souffrance de cette femme quant à sa prise de conscience que sa liberté se fait bafouer.

Il convient dans un second temps d'interroger cette liberté de ne pas jouir sous le prisme de l'existentialisme sartrien. Comme cela a été mis en évidence dans le cadre théorique, Sartre considère que l'être humain est condamné à être libre, ce qui implique qu'il est toujours responsable de ses actes et de la manière dont il donne sens à son existence¹⁷⁷. Cette liberté ontologique peut toutefois provoquer une forme d'angoisse existentielle dès lors que le sujet prend conscience de cette liberté et de la responsabilité qu'elle implique¹⁷⁸. Afin de s'en protéger, le sujet peut être amené à adopter une attitude de « mauvaise foi », concept que Sartre définit comme un mécanisme d'auto-illusion où le sujet se ment à lui-même en se cantonnant à un rôle ou une fonction, comme s'il était exempt de choix, figé dans une essence, afin d'échapper à l'angoisse et se persuader soi-même qu'on est ce l'on a toujours été¹⁷⁹. La mauvaise foi est une fuite de sa propre liberté¹⁸⁰.

En ce sens, le personnage de Jeanne peut être envisagé, dans cette perspective sartrienne, comme étant de mauvaise foi. En se cantonnant à son rôle de mère, ménagère et prostituée, cette femme semble nier sa liberté fondamentale de se définir autrement qu'à partir de ces fonctions sociales. En organisant ses journées méticuleusement, elle se rend objet et se réduit à un enchaînement de tâches programmées qui l'absorbe toute entière, comme si cette régularité était un moyen d'échapper à son angoisse existentielle. En faisant preuve de mauvaise foi, Jeanne échappe à l'angoisse de sa condition de sujet libre et, par la même occasion, à la possibilité de se redéfinir. Sartre parle d'ailleurs de ce concept comme d'un rêve : « Une fois ce mode d'être réalisé, il est aussi difficile d'en sortir que de se réveiller : c'est que la mauvaise foi est un type d'être dans le monde, comme la veille ou le

¹⁷⁴ Ce film se présente comme le *making-off* de *Jeanne Dielman*. Il est daté de 1975, mais le montage final ne voit le jour qu'en 2003.

¹⁷⁵ Voir FREY SAMI, *Autour de Jeanne Dielman*, 1975, 1:03:17.

¹⁷⁶ AKERMAN CHANTAL, « Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles » (scénario), *op.cit.*, p. 120.

¹⁷⁷ SARTRE JEAN-PAUL, *L'Être et le néant*, *op.cit.*, p. 585.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 73-74.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 105-106.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 118-119.

rêve, qui tend par lui-même à se perpétuer¹⁸¹ ». La mauvaise foi de Jeanne est donc, plus que sa fuite de liberté, un moyen lui permettant de supporter l'absurdité voire la violence de sa situation en s'enfermant dans une logique endormante qui l'oblige à se définir selon les fonctions qu'elle se doit de remplir. C'est lorsque ce mécanisme se fissure qu'elle entrevoit une forme de liberté qui lui apparaît bien plus angoissante.

Aux premiers abords, les conceptions quant au comportement de Jeanne de Chantal Akerman et de Jean-Paul Sartre semblent s'opposer. Cependant, elles ne s'excluent pas pour autant. Il convient de distinguer d'une part la liberté subjective et vécue de cette femme dans son quotidien comme acte de résistance intime et comme refus de se soumettre à l'ordre dominant (Akerman) ; et d'autre part la liberté ontologique, fondamentale, qui structure l'existence (Sartre). Ce décalage entre ces deux visions de la liberté n'est pas contradictoire dès lors qu'il est nuancé en considérant Jeanne à l'intersection de ces deux logiques. Les dérèglements du quotidien apparaissent d'abord comme des menaces qui perturbent l'ordre de Jeanne. Progressivement, voyant que sa liberté de vécu est bafouée et s'éclate, Jeanne devient impuissante face à ce qu'elle ne peut désormais plus contrôler, ce qui laisse surgir son angoisse. L'orgasme incontrôlable qu'elle subit détruit alors cette maîtrise qui ne devient plus qu'une illusion, provoquant sa crise existentielle. Il révèle que le corps de Jeanne ne peut plus se soumettre au rôle auquel elle s'était attachée et que sa liberté excède sa tentative de contrôle. Le meurtre est un acte de rupture brutale face à l'angoisse existentielle de Jeanne qui n'y trouve pas d'autre réponse que la violence. Cette femme se retrouve ensuite face à son vide et à la responsabilité de retrouver une liberté, une nouvelle liberté plus profonde et plus ontologique.

La dernière séquence du film montre Jeanne assise au bord de la table de la salle à manger, silencieuse, exténuée et du sang sur les mains, pendant près de six minutes (voir figure 14, page 65). Dans cette image, Jeanne se détache de l'image : « son chemisier blanc, qui rappelle la soupière posée à côté d'elle, la distingue sur le fond de l'armoire noire derrière elle¹⁸² ». D'un point de vue esthétique, cette mise en contraste de clair-obscur fait surgir Jeanne de l'arrière-plan. En commettant ce meurtre, l'ordre qui guidait sa vie est devenu trop fragile pour contenir son vide intérieur, elle rompt avec lui à jamais. Là où elle était jusque-là incorporée dans le décor, son chemisier blanc agit comme une ouverture visuelle dans l'image sombre. Jeanne est devenue elle-même la fissure du décor par qui le quadrillage finit

¹⁸¹ *Ibid.*, p 123.

¹⁸² CARDIN FANNY, *op.cit.*, p. 132

par s'effondrer. Le meurtre a définitivement ouvert la faille du récit et, par conséquent, dans l'image elle-même.

Figure 14 : Plan final. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Cette rupture formelle annonce que ce plan est, plus que jamais, plus à ressentir qu'à voir. Phénoménologiquement, cette séquence matérialise le vide existentiel de cette femme. Jeanne est présente, sans rôle à jouer et sans gestes à accomplir. Elle semble face à sa liberté fondamentale, défaite de sa mauvaise foi. Certaines autres séquences avant celle-là rendait déjà compte de ce vide, notamment quand on la voit assise dans son fauteuil, visiblement nerveuse de ne pas savoir quoi faire et d'avoir perdu ses repères (revoir figure 11, page 59). Dans ce plan final, l'enjeu est tout autre. Le décor demeure, mais Jeanne n'y est plus chez elle. La caméra, fixe et silencieuse, ne cherche ni à interpréter ni à soulager ce moment. Elle laisse durer la présence de Jeanne, presque de façon spectrale et mystique, comme si l'image ne savait plus que faire de cette femme. Mais ce n'est pas seulement Jeanne qui déborde de l'image, c'est le cadre qui cède et devient insuffisant pour pouvoir la contenir. Ce dernier plan est peut-être le seul moment où Jeanne existe pour elle-même, dans une sorte de vérité tragique et exténuante autant pour Jeanne qui la vit pleinement, que pour les spectateur·trices qui l'ont suivie dans la montée de sa crise existentielle.

1.3. *L'instant créateur*

Le plan final de *Jeanne Dielman*, dans sa suspension temporelle silencieuse, peut être pensé comme un « instant créateur » au sens bachelardien, c'est-à-dire un moment autonome qui rompt avec la durée pour faire surgir une intuition nouvelle, un changement d'être ou une

prise de conscience poétique¹⁸³. Alors que l'entièreté du film repose sur une temporalité cyclique due à la répétition, ce dernier plan se présente comme une rupture sensible, un temps suspendu, qui doit être senti comme un pur présent phénoménologique. Il s'agit d'un instant bachelardien dense où s'exprime l'expérience intérieure de Jeanne. Il contient toute la tension accumulée jusque-là, révélant le trouble existentiel qui surplombait le film.

Jeanne, assise, le regard perdu, n'agit plus, elle existe. Elle est sortie de la temporalité que la société lui imposait pour entrer dans un temps vécu, subjectif, un temps suspendu, pesant et silencieux. Le temps du film s'effondre sur lui-même, et c'est là que la pensée bachelardienne permet de comprendre cette idée. Plus qu'un flux continu, la durée doit être envisagée comme un groupement d'instants discontinus dont certains contiennent la densité du sens¹⁸⁴. Selon Bachelard, l'instant peut provoquer une intuition, une révélation sensible et existentielle. En ce sens, le dernier plan du film n'explique et ne conclut rien au sens narratif. Ce n'est plus un temps pour l'histoire, mais un temps pour la conscience. Il révèle, ouvre la perception affective des spectateur·trices qui peuvent s'engager dans une phénoménologie de l'instant.

Jeanne Dielman, après avoir étiré le temps jusqu'à sa tension extrême, suspend tout dans ce plan pour faire surgir, dans un silence assourdissant, le tragique de l'existence d'une femme des années 1970 dans une intuition sensible et poétique.

2. Le·la spectateur·rice

Après avoir analysé la manière dont la mise en scène de *Jeanne Dielman* agit sur le corps de son personnage, il importe désormais d'examiner comment la forme filmique agit sur le corps spectatorial. L'expérience du film ne demande pas une compréhension immédiate mais une cohabitation sensible du corps fictionnel et du corps spectatorial, c'est-à-dire de vivre un présent partagé entre Jeanne et celles et ceux qui regardent.

La perception incarnée envisagée par Merleau-Ponty permet aux spectateur·rices de construire le sens à partir de l'attention qu'ils·elles accordent l'image dans sa durée et sa matérialité. Ils·elles doivent accepter de se laisser affecter par le film pour pouvoir s'en imprégner. Pour vivre pleinement le film, on doit s'accommoder de cette temporalité étirée afin de percevoir autrement, sensiblement et corporellement. Le film « ne laisse aucun choix

¹⁸³ BACHELARD GASTON, *L'intuition de l'instant*, op.cit., p. 14.

¹⁸⁴ BACHELARD GASTON, *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 90

mais demande une adhésion¹⁸⁵ ». Il impose un présent partagé dans une durée qui dépasse la simple observation en confrontant directement les spectateur·rices aux gestes domestiques dans leur propre temps réel.

Ce chapitre analyse les structures de la perception spectatorielle. Il s'agira d'abord d'étudier comment le film engage une perception incarnée, et comment cette perception peut se reconnaître elle-même comme position corporelle au sein du dispositif. Enfin, il s'agira de démontrer que cette expérience est toujours située, genrée et affectée. Les apports de la philosophie de Jacques Rancière permettront d'élargir la réflexion en interrogeant la possibilité d'un regard émancipé face à ce film.

2.1. *La perception incarnée*

Comme cela a été décrit dans le cadre théorique, Merleau-Ponty propose de concevoir la perception comme étant « incarnée », et affirme donc qu'elle est enracinée dans un corps qui sent, endure et réagit à ce qu'il perçoit. Voir un film engage selon lui le corps dans un rapport haptique et charnel où les images sont à éprouver corporellement. Par sa mise en scène, *Jeanne Dielman* organise les formes, les espaces et les rythmes de façon à proposer une expérience à part entière. Le film sollicite le corps spectatoriel car, plus que d'un regard, il s'agit d'un corps percevant qui expérimente sensoriellement l'œuvre. Les spectateur·rices, au même titre que Jeanne, se retrouvent corporellement pris dans le quadrillage spatio-temporel du dispositif filmique.

Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty affirme que le corps du sujet est en permanente relation avec le monde perçu, et donc qu'il est impossible de les séparer car ils font partie de la même chair. Il écrit : « Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme : il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système¹⁸⁶ ». Dans *Le Visible et l'invisible*, il approfondit la réflexion en développant le concept de « chiasme », selon lequel il existe une réversibilité entre voyant et vu, touchant et touché, sentant et senti, entre le sujet et le monde qui partagent le même champ sensible¹⁸⁷. Au niveau cinématographique, cette pensée est développée par Vivian Sobchack dans *The Address of the eye*. Elle explique que regarder un film crée une expérience où autant le·la spectateur·rice que le film lui-même deviennent des

¹⁸⁵ AUBNAS JACQUELINE, *op.cit.*, p. 59.

¹⁸⁶ MERLEAU-PONTY MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p. 235.

¹⁸⁷ MERLEAU-PONTY MAURICE, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Tel », 1964, pp. 297-299.

sujets¹⁸⁸. Le film est à la fois un objet visible et un sujet qui voit, au même titre que les spectateur·rice dès lors qu'un échange s'instaure entre la personne qui regarde et le film-sujet¹⁸⁹. Dans *Le corps du film*, elle ajoute :

[...] le médium cinématographique doit son pouvoir – ainsi que sa capacité de communiquer l'expérience d'une vision incarnée et ancrée dans un monde [*enworlded*] – à une expérience *commune* au film et au spectateur : *l'acte de voir tel qu'il se vit de l'intérieur*. Le film et le spectateur sont tous deux engagés dans l'acte de voir un monde comme visible, et ils habitent tous les deux leur vision de l'intérieur de ce monde – dans la relation interpersonnelle entre « moi, mon “psychisme” » et mon « image intéroceptive »¹⁹⁰.

Autrement dit, les spectateur·rices sont affecté·es par la forme du film, tout comme le film est affecté par leur perception, précisément parce qu'ils sont impliqué·es dans une « situation incarnée¹⁹¹ ».

Dans *Jeanne Dielman*, la structure temporelle et la fixité formelle font vivre aux spectateur·rices les mêmes répétitions et les mêmes tensions que le personnage. Le film devient un monde à part entière qui touche et façonne le corps de celui ou celle qui le perçoit. La séquence de repas entre mère et fils constitue un exemple pertinent de comment cette perception agit sur elles·eux. Cette séquence, tout comme l'entièreté du film, est filmée en plans fixes, en cadrage plein pied lorsque Jeanne est debout ou traverse l'appartement, et en plan américain voir plan poitrine lorsque les personnages sont assis à table. Elle commence ainsi : Jeanne dresse la table. Elle part ensuite dans sa cuisine pour réchauffer le repas : elle place les casseroles sur les plaques de cuisson au gaz qu'elle allume avec une allumette. Lorsqu'il rentre de l'école, elle accueille son fils, puis retourne à la cuisine pour servir la soupe. Elle retourne dans la salle à manger et dépose les assiettes sur la table. Sylvain et elle commencent à manger religieusement ensemble jusqu'à ce que Jeanne rompt le silence en disant à son fils de ne pas lire en mangeant. Une fois la soupe bue, elle rassemble les assiettes et retourne à sa cuisine où elle dresse le repas principal. De retour dans la salle à manger, les deux personnages échangent quelques banalités sur la confection du repas (« c'est bon ? », « j'ai mis moins d'eau que la semaine dernière, c'est sûrement pour cela que c'est meilleur ») et sur la santé du garçon (« tu ne manges pas beaucoup et tu n'as pas bonne mine, tu sais ? », « tu ne veux rien d'autre ? »)¹⁹². Une fois de plus, Jeanne retourne à la cuisine déposer la vaisselle et revient pour débarrasser la table tandis que Sylvain s'affaisse à faire ses devoirs.

¹⁸⁸ SOBCHACK VIVIAN, *The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, 1992, p. 22.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹⁰ SOBCHACK VIVIAN, *Le Corps du film. Une phénoménologie de l'expérience filmique*, op.cit., pp. 49-50.

¹⁹¹ SOBCHACK VIVIAN, *The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Experience*, op.cit., p. 31.

¹⁹² Voir AKERMAN CHANTAL, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975, de 19'37" à 22'27".

Située au début du récit (à partir de 11 minutes et 29 secondes, juste après l'accueil du premier client et que Jeanne se soit lavée), cette séquence établit d'emblée le monde filmique de *Jeanne Dielman*. La relation entre la mère et le fils repose sur une ambiance sensible spécifique que le film fait ressentir dès ce premier repas. Le silence, la durée, la fixité du cadre, les gestes minutieux de Jeanne qui place les assiettes, tous ces éléments construisent un dispositif perceptif qui demande à être ressenti corporellement par les spectateur·trices (ennui, distance, malaise...).

Dans un premier temps, le temps long instauré par Akerman exige, comme cela a été démontré précédemment, une certaine endurance du corps des spectateur·rices. Dans cette séquence, « rien » ne se passe puisqu'elle dépeint une scène aussi banale que le partage d'un repas. C'est précisément cette absence d'événement qui impacte ce corps puisqu'il est contraint de s'adapter à une temporalité inhabituellement étirée. Ce sentiment d'étrangeté et de malaise s'ancre dans la durée du film. Ce choix de longueur s'inscrit dans une volonté esthétique de déplacement du regard. Comme le dit Chantal Akerman elle-même, voir un de ses films, c'est faire l'expérience intérieure du temps qui passe¹⁹³. Ainsi, ses films suscitent bien une expérience corporelle chez les spectateur·rices. En acceptant de se laisser imprégner des œuvres d'Akerman, ils elles ressentent le passage du temps dans leur propre chair. Le temps long dans *Jeanne Dielman* organise une expérience perceptive sensible qui ne peut passer que par le corps.

Ensuite, cette séquence témoigne avec précision de la disposition spatiale de l'appartement. Lorsque la sonnette de l'appartement retentit, Jeanne prépare les assiettes dans la cuisine (voir figure 15.1, page 70). Le plan change et fixe le hall d'entrée. On voit la porte d'entrée s'ouvrir et Sylvain arriver au fond du plan, tandis que Jeanne surgit à l'avant-plan d'une pièce à gauche qu'on comprend être la cuisine (voir figure 15.2, page 70). Dans ce même plan, ils s'embrassent puis se dirigent tous les deux vers une nouvelle pièce (voir figure 15.3, page 71). Dans le plan suivant, la caméra les voit arriver sur la droite et s'enfoncer dans la profondeur du salon où Sylvain se débarrasse de ses affaires et les donne à Jeanne (voir figure 15.4, page 71). Nouveau changement de plan : on retrouve Jeanne à nouveau dans le couloir qui range le manteau de son fils dans un débarras, puis marche vers l'avant-plan où elle rentre dans la pièce d'où elle était initialement sortie (la cuisine, donc) (voir figure 15.5, page 72). On la retrouve de nouveau dans sa cuisine en train de servir la

¹⁹³ Cinergie .be, « Cinéma Cinéaste, Chantal Akerman (Interview 2012) », vidéo citée, à 1'15".

soupe dans le plan suivant (voir figure 15.6, page 72). Ensuite, ils mangent ensemble, puis Jeanne retourne à la cuisine pour servir le plat principal, revient manger aux côtés de son fils, et ainsi de suite. La caméra ne cesse de témoigner des ces allées et venues.

Figure 15 : Les deux points de vue de la caméra lors du dîner. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)

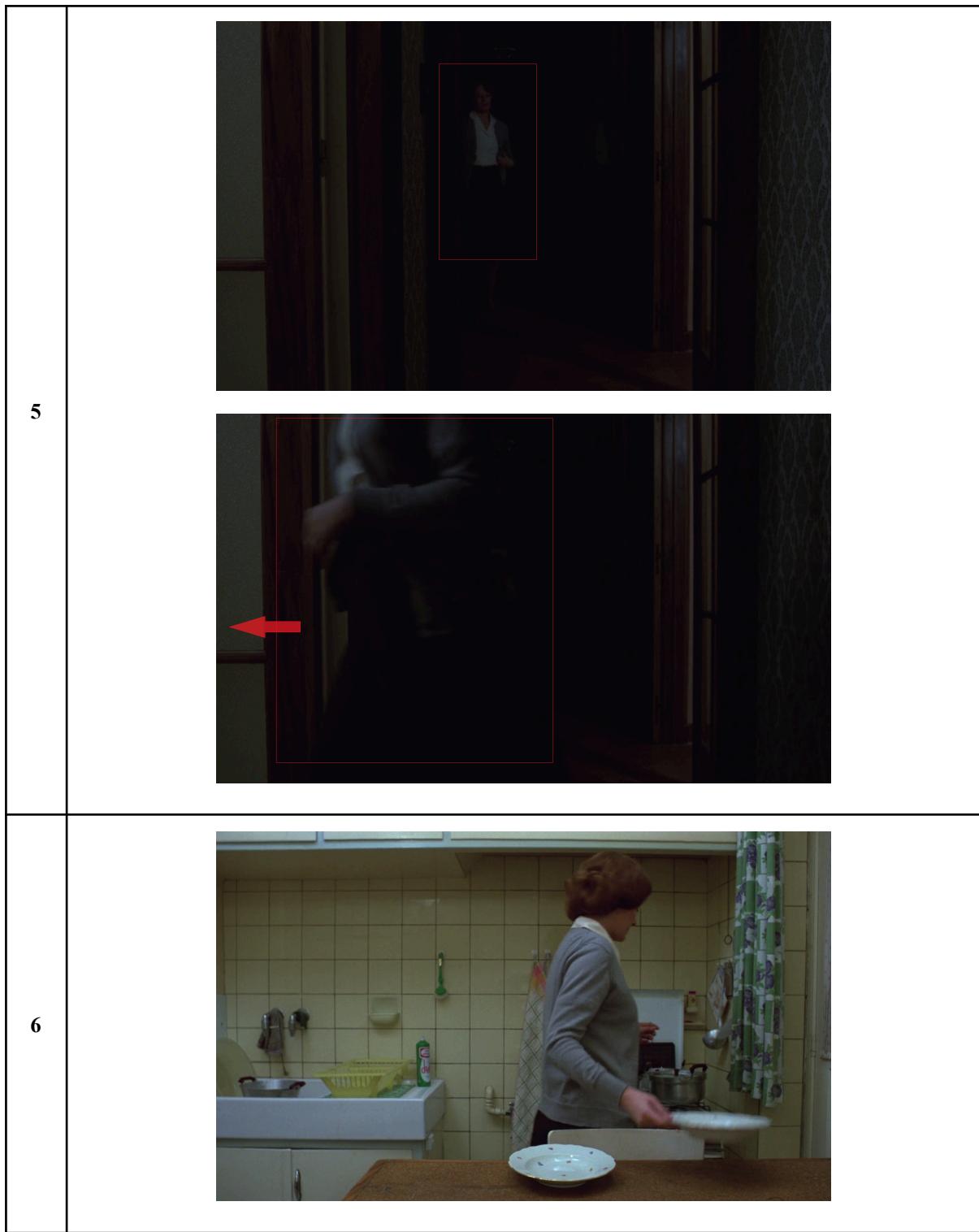


3



4





Ce moment intervient au début du film, ce qui permet aux spectateur·rices de se familiariser avec l'espace. En filmant les nombreux allers-retours de Jeanne entre la cuisine et la salle à manger, et en passant même par le hall d'entrée pour accueillir Sylvain, la caméra de Chantal Akerman permet aux spectateur·rices de situer quelle pièce est conjointe à quelle autre. Elle rend également compte du volume des pièces, c'est-à-dire de leur profondeur de leur largeur, lorsque l'on voit les corps s'y déplacer.

La perception incarnée se déploie alors dans un espace structuré, orienté et vécu. Plus tard, Akerman filme le salon et la salle à manger avec un autre angle de vue. Si d'abord la caméra filmait la pièce dans sa profondeur face à Sylvain, laissant entrevoir la partie salon de la pièce, elle la filme ensuite sur la latéralité de la pièce, face à Jeanne et à l'armoire de bibelots. Un peu plus tard, lorsque Jeanne aide Sylvain avec ses devoirs, la caméra se place derrière le jeune homme, et on découvre encore une nouvelle face de la salle à manger (voir figure 16).

Figure 16 : Les deux points de vue de la caméra lors du dîner. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Ce triple point de vue permet d'éprouver la pièce selon trois configurations différentes, et donc de densifier l'expérience sensorielle de l'espace. Par ces changements de position de caméra, Akerman permet aux spectateur·rices de se familiariser avec l'espace domestique et d'y être incorporé·es spatialement. Cette immersion se construit progressivement par la mise en scène. Cette cartographie permet de s'imprégnier de la structure de l'appartement et d'habiter le monde de cette femme. Grâce à la caméra logeuse qui accompagne Jeanne dans ses déplacements, Akerman enrichit davantage la représentation de l'espace. Par exemple, on peut apercevoir Jeanne à travers la porte vitrée de la salle à manger, revenant de la cuisine lorsqu'elle apporte le repas à table. (voir figure 17, page 74). Ce détail anodin au visionnage

permet toutefois de comprendre directement que la cuisine est située parallèlement, et un peu sur la gauche, vis-à-vis d'où la caméra est placée dans la salle à manger.

Figure 17 : Jeanne à travers la porte vitrée de la salle à manger. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Les déplacements mécaniques de Jeanne sont donc régis par l'espace (le quadrillage) ; et cet espace est découvert par les spectateurs et spectatrices à travers la chorégraphie de son corps. En plaçant la caméra selon les déplacements de cette femme, c'est son propre corps qui guide le regard et c'est elle qui permet d'explorer l'espace sensible. Tout comme celui de Jeanne, le corps spectatoriel s'enferme progressivement dans ce quadrillage spatio-temporel puisque, à mesure que l'on découvre les différentes pièces, le regard se spatialise. Il apprend à situer, et à anticiper l'effort des déplacements. L'appartement structure à la fois le monde de la protagoniste, et se présente aussi comme le cadre qui modèle la manière de percevoir, de sentir et de se positionner au cœur de l'image.

Enfin, cette séquence permet de s'imprégner de la texture filmique. Sons, images, lumières, couleurs, matières, rythmes, bruits, ou encore silences permettent de constituer une expérience sensorielle à part entière¹⁹⁴. À travers tous ces éléments, la mise en scène participe à la texture filmique homogène qui affecte les sensations et les ressentis. Le silence, notamment, pèse sur l'entièreté du film. Dans *Jeanne Dielman*, il n'y a que très peu de dialogues et pas de musique. Comme l'a décrit Corinne Maury et comme cela a été expliqué plus tôt, les bruits du quotidien sont ceux qui créent la musicalité du film et, par la même occasion, amplifient la présence matérielle du monde. Dans la séquence du repas, les cliquetis des couverts sur les assiettes, les pas de Jeanne dans le couloir, les interrupteurs qui

¹⁹⁴ FUERY KELLI, *op.cit.*, p. 7.

s'allument puis s'éteignent sont particulièrement audibles, et deviennent presque tactiles. Ces sons marquent le temps, épaisissent l'espace, et ancrent les corps. Les spectateur·trices peuvent sentir la plasticité de la nappe, la lourdeur des casseroles, la répétition des allers-retours avec le son des talons qui claquent dans l'appartement, etc. Cette densité sonore crée une sensorialité synesthésique pour le regard spectatorial où les sons suggèrent la texture, le poids des objets, l'ennui du quotidien. Comme l'écrit Térésa Faucon dans *Filmer le quotidien*, « L'espace sonore invente un espace de résonance à ces gestes¹⁹⁵ », manière de dire que l'image et le son se nourrissent l'un et l'autre. Ainsi, l'oreille autant que le regard devient un relais haptique de la perception incarnée, c'est-à-dire que les sens se synchronisent dans la perception et forment une unité du sentir, créant une expérience vivante du monde, exactement comme Merleau-Ponty envisageait le cinéma¹⁹⁶.

Sur base de la pensée de Merleau-Ponty, cette première séquence du repas permet de comprendre concrètement comment le temps, l'espace et la matière du film affectent le corps percevant. En ce sens, *Jeanne Dielman* engage une perception incarnée où les spectateur·rices sont affecté·es et immergé·es dans un monde sensible qui demande à être éprouvé corporellement. *Jeanne Dielman* se présente comme une œuvre où l'image devient tactile et où le corps reçoit en lui la matérialité du film.

2.2. *Se percevoir comme corps percevant*

Si *Jeanne Dielman* mobilise une perception incarnée dans la manière dont le film affecte le·la spectateur·rice, le dispositif filmique leur fait également prendre conscience de l'existence de leur propre position, de leur manière de voir, de ressentir et d'attendre, c'est-à-dire se percevoir comme corps percevant. Cette réflexivité naît de la mise à l'épreuve sensorielle à laquelle le film les soumet. Face à la durée étirée, à la répétition, à la fixité, les spectateur·rices prennent conscience du temps qui passe, de leur attente de la moindre variation, de leur inconfort face au silence, de leur regard qui scrute l'image. Le dispositif d'Akerman révèle la présence du corps dans l'acte même de la perception. En refusant les codes habituels des récits cinématographiques, *Jeanne Dielman* oblige à reconsidérer la manière de regarder un film. Dans cette œuvre, l'identification au personnage semble impossible dû à l'absence de psychologie et de dramatisation. Puisque le regard spectatorial est renvoyé à lui-même et la conscience se reconnaît comme regardant, en percevant la vie de

¹⁹⁵ FAUCON TÉRÉSA, *op.cit.*, p. 21.

¹⁹⁶ MERLEAU-PONTY MAURICE, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *op.cit.*, pp. 87-89.

Jeanne, le spectateur ou la spectatrice sont invité·es à s'interroger sur leur propre position, leur rôle et leur posture dans l'acte de perception. Dans un colloque sur le cinéma de Chantal Akerman dans les années 80, cette position du regard réflexif au sein même du dispositif a été questionnée :

Serait-ce que je pourrais être moi aussi dans le tout ? Impossible comme Jeanne Dielman ? Remplissant mon rôle de spectatrice comme elle son rôle de “femme au foyer” ? Et voilà que ce regard que porte sur l’Autre m’interpelle, me désigne, moi … la même ? [...] En m’invitant à regarder Jeanne Dielman, Akerman m’oblige à me voir ; pas à me voir moi, mais à me voir la regardant¹⁹⁷.

C'est donc une autre forme d'identification, axée sur le sensible, qui se produit. Le dispositif cinématographique de *Jeanne Dielman* renvoie toujours le·la spectateur·rice à sa position d'être regardant, par la caméra qui le·la laisse à distance, et par la longue durée qui lui rappelle sa propre existence¹⁹⁸. Ce film engage celles et ceux qui acceptent de le regarder dans un rapport sensible du monde, au point de les renvoyer à leur propre corporalité. Dans cette lenteur inconfortable, le corps percevant se confronte à lui-même. Le regard découvre alors son propre mouvement et sa propre temporalité intérieure, comme cela a été rapporté dans le même colloque :

Je suis réduit à moi-même et à mon propre temps. J'ai à déterminer moi-même ma prise de vue, mon attitude de vision, mon emploi du temps. Je puis à la rigueur m'armer de patience et me mettre à attendre le plan suivant (comme “on attend l'autobus”). Mais cela n'est pas une attitude de plaisir. Je fais mieux qu'employer ce temps pour regarder au lieu de voir – et je puis regarder de sorte à oublier que j'attends quelque chose¹⁹⁹.

En suivant cette formulation, le regard devient un acte corporel et conscient où les spectateur·trices doivent décider de comment regarder et comment habiter le film. Cette citation évoque un basculement du « voir » vers le « regarder » qui était déjà une préoccupation pour la réalisatrice : « Regarder est-ce la même chose que voir, non. Il faut regarder pendant combien de temps pour avoir vu, et avoir vu quoi²⁰⁰ ». Pour Merleau-Ponty, la perception est toujours active car le corps est en relation permanente avec le monde. Il dirait qu'il s'agit plutôt d'adopter une autre attention, c'est-à-dire adopter un regard ancré dans le présent qui se débarrasse de la recherche de sens et de la compréhension narrative. Regarder devient un mode d'existence, un rapport au temps, un moyen d'entrer en relation

¹⁹⁷ FABIEN MICHELE, « Regards... » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNAS JACQUELINE et al., Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, p. 110.

¹⁹⁸ MARGULIES IVONNE, *op.cit.*, p. 70.

¹⁹⁹ ROBBERECHTS DANIEL, « Une caméra fétichiste » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNAS JACQUELINE et al., Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, p. 130.

²⁰⁰ AKERMAN CHANTAL, *Autoportrait en cinéaste*, *op.cit.*, p. 79.

avec l'image où la perception se réfléchit en actes. Chantal Akerman explique cette même idée à sa manière :

Le temps n'existe pas que dans le plan, il existe aussi chez le spectateur en face qui le regarde. Il sent ce temps, en lui. Oui. Même s'il prétend qu'il s'ennuie. Et même s'il s'ennuie vraiment et qu'il attend le plan suivant.

Attendre le plan suivant, c'est aussi et déjà se sentir vivre, se sentir exister²⁰¹.

Les spectateur·trices ne regardent plus simplement l'image, mais ressentent la manière dont ils·elles sont en train de la regarder. *Jeanne Dielman* induit une perception qui se retourne sur elle-même afin de s'éprouver de façon vivante. Cette œuvre, en plus de rendre possible une nouvelle façon de regarder un film, propose de se percevoir comme corps percevant, et donc de s'engager dans une perception incarnée où le regard se reconnaît comme regard, comme expérience, et comme spectateur·trice affecté·e par sa propre position perceptive. Loin de neutraliser le lien avec le personnage, le dispositif que propose *Jeanne Dielman* déjoue l'identification et construit à la place une coprésence dans laquelle les spectateur·rices sont face à la vie de cette femme tout en étant affecté·es dans leur propre existence d'être-percevant. C'est l'écart entre Jeanne et soi qui rend perceptible son rapport au monde (son attention, son rythme, sa fatigue, ses questionnements face au vide existentiel, etc.). En cela, le film cherche à éprouver la présence de Jeanne, à être là, à ses côtés, mais sans pouvoir s'unir à elle où entrer dans ses pensées, refusant ainsi une logique psychologisante.

2.3. La perception située : vers une phénoménologie critique et féministe

Si la perception est incarnée, il faut également la situer. De nombreuses philosophes féministes critiquent la position patriarcale et hétérosexiste de Merleau-Ponty concernant la perception incarnée²⁰². C'est notamment le cas de Judith Butler qui affirme : « Pour obtenir une description complète de l'expérience vécue, il semble crucial de demander *de qui* on parle quand on décrit la sexualité et le corps, car les mots “sexualité” et “corps” restent abstraits si on ne commence pas à les situer dans un contexte social et culturel concret²⁰³ ».

La perception n'est d'autant pas universelle si l'on considère qu'elle est toujours incarnée et située précisément dans un corps et jamais neutre. La perception est par

²⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰² SOBCHACK VIVIAN, *Le Corps du film. Une phénoménologie de l'expérience filmique*, *op.cit.*, p. 72.

²⁰³ BUTLER JUDITH, « Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception* » dans *The Thinking Muse: Feminism and Modern Philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 98, repris dans SOBCHACK VIVIAN, *Le Corps du film. Une phénoménologie de l'expérience filmique*, *op.cit.*, p. 72.

conséquent toujours située puisque ce corps est lui-même genré, racisé, socialement construit, influencé par le milieu social et l'éducation qu'il a vécu²⁰⁴. En faisant l'expérience de *Jeanne Dielman*, certains corps seront davantage touchés et troublés parce que ce qui se joue à l'écran entre en résonance avec leur propre histoire et leur propre sensibilité. Aucun·e spectateur·rice ne vivra et ne comprendra le film de la même façon car personne n'a le même point de vue corporel et existentiel. Une phénoménologie critique et féministe permet d'interroger ce phénomène en rejetant l'universalité du regard, et en priorisant un regard affecté, partiel et politiquement situé.

Dans *Film Phenomenologies*, Kelli Fuery préfère parler de *embodied difference* (différence incarnée) car l'expérience faite d'un film dépend du corps qui la perçoit²⁰⁵. Ainsi, une femme noire n'aura pas la même perception qu'une femme blanche, qui elle-même n'aura pas la même perception qu'un homme. Cette conception de différence incarnée permet d'éviter les généralités et aller vers plus d'inclusivité²⁰⁶. Pour de nombreuses spectatrices, ces gestes domestiques et cette solitude organisée peuvent susciter une résonance à un vécu soit personnel, soit hérité, soit simplement reconnu. Cette mémoire sensorielle passe par le corps et se réactive dans la matière même du film (les bruits de casseroles, les allers-retours dans l'appartement, le son de l'eau qui coule pour faire la vaisselle, etc.). Pour d'autres spectateurs, ces gestes ne suscitent pas une identification immédiate, mais leur présence n'en exerce pas moins une puissante résonance. Andreï Tarkovski écrit : « si un artiste parvient à réaliser quelque chose, c'est qu'en réalité il vient combler un besoin qui existe chez les autres, même si ceux-ci n'en sont pas conscients sur le moment. [...] Il faut, pour trouver chez [son public] un écho en profondeur, que le film reflète ce que son auteur a réellement vécu et souffert²⁰⁷ ».

D'après Lori J. Marso, l'expérience de *Jeanne Dielman* provoque un sentiment incarné du temps qui passe et l'impression de voir une femme piégée dans une situation de mauvais timing²⁰⁸. Selon elle, le film crée un temps féministe dans la mesure où une équivalence du vécu entre personnage et spectateur·trices se crée²⁰⁹. En partageant un même présent dilaté, ils·elles ne se contentent pas d'observer Jeanne, mais cohabitent avec elle dans une même temporalité²¹⁰. Les spectateur·rices sont ainsi confronté·es aux tâches ménagères

²⁰⁴ FUERY KELLI, *op.cit.*, pp. 4-6.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 5.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ TARKOVSKI ANDREÏ, *op.cit.*, p. 215.

²⁰⁸ MARSO LORI J., *op.cit.*, p. 41.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 44.

²¹⁰ *Ibidem*.

dans leur temps réel, alors qu'elles sont invisibilisées par l'habitude dans leur quotidien. Cela les impacte à la fois frontalement par la représentation, et corporellement par l'expérience que cela suscite. Marso continue : « The film vividly demonstrates the complex relationship that female-identified subjects have to women's labor, and its time and timing, in the daily present or ordinary life²¹¹ ». La sensation du temps qui passe crée chez le public des sensations, non pas à imaginer mais à ressentir profondément et qui permettront de créer des discussions et de réfléchir collectivement, notamment dans les milieux féministes²¹².

Bien sûr, un homme peut pleinement être touché par une œuvre qui met en scène des expériences spécifiquement féminines. Le film propose un espace perceptif propice à la multiplicité des points de vue où chacun·e est amené à ressentir l'expérience filmique selon son histoire personnelle. L'expérience d'un film comme *Jeanne Dielman* peut éveiller en eux une prise de conscience, un trouble ou une empathie profonde. Cette expérience peut également être le lieu d'un déplacement du regard et un élargissement de leur perception du monde. En entretien, Delphine Seyrig parle de la nouveauté de regard que propose le film, et elle rappelle qu'avant *Jeanne Dielman*, beaucoup d'hommes ne pensaient pas que cela se passait comme cela chez eux, et qu'il le découvre par le film²¹³.

2.3. Vers l'émancipation

Après avoir interrogé la perception spectatorielle dans sa dimension incarnée et située, il importe d'analyser le regard comme prise de position politique et esthétique. Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière s'oppose à la tradition critique qui conçoit le·la spectateur·rice comme étant initialement passif·ve, absorbé·e dans la contemplation silencieuse d'une œuvre qui se doit de l'éduquer et éveiller sa conscience²¹⁴. Il s'appuie sur les mots de Guy Debord : « Plus il contemple, moins il est²¹⁵ ». Rancière propose de renverser cela et de « rendre aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité²¹⁶ ».

Selon lui, l'émancipation intellectuelle repose sur la vérification de l'égalité des intelligences²¹⁷. Similairement aux idées qu'il développe dans *Le Maître ignorant*, il refuse toute forme de hiérarchie entre l'artiste et celui ou celle qui perçoit. L'artiste ne doit pas être

²¹¹ *Ibid.*, p. 43.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ INA CULTURE, « Chantal Akerman "Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle" | Archives INA », *vidéo citée*, à 3'20".

²¹⁴ RANCIERE JACQUES, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, pp. 36-39.

²¹⁵ DEBORD GUY, *La Société de spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p.16.

²¹⁶ RANCIERE JACQUES, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 13.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

un pédagogue qui dicte le sens de son œuvre, mais c'est aux spectateur·rices d'en tirer quelque chose par leur propre initiative, devenant ainsi des agents actifs de leur expérience²¹⁸. Le·la cinéaste propose plutôt une forme sensible que les spectateur·rices sont libres de traduire selon leurs affects et leur vécu. Rancière invite à reconfigurer ce qui est vu dans une interprétation singulière. Il exprime cette idée de traduction et d'égalité des intelligences dans ce passage du *Spectateur émancipé* :

C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre²¹⁹.

Rancière insiste ici sur une idée essentielle : puisque chacun·e perçoit l'œuvre à partir de sa propre singularité, une communauté de spectateur·rices se crée, ce qui permet de créer du lien entre différentes subjectivités. Cette tension entre individualité et égalité fonde sa politique de la perception. Cette idée est également partagée par Vivian Sobchack :

Nous n'avons pas simplement conscience de faire une expérience ou de voir "quelque chose", mais nous avons également conscience d'un acte de vision. Nous sommes d'habiles interprètes du visuel : non seulement nous sommes capables de visions en tant que sujets d'une conscience, mais nous pouvons également faire de nos propres actes de vision des objets pour la conscience²²⁰.

Rancière rejoint Andreï Tarkovski dans son refus de s'enfermer dans l'interprétation fidèle de l'intention de l'auteur·rice. Tous les deux situent le regard spectatorial au centre de l'expérience filmique, leur conférant un certain pouvoir, celui de penser, inventer, créer des liens nouveaux à partir de ce qui est vu. Rancière écrit : « Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs²²¹ ». De son côté, Tarkovski insiste sur la subjectivité de l'expérience. Si l'artiste crée son œuvre à partir d'une intention précise, il·elle ne peut pas s'attendre à ce que son idée soit comprise telle quelle. L'auteur débute son livre *Le Temps scellé* en retranscrivant des extraits de courriers de spectateur·trices de son film *Le Miroir* (1975). Tous·tes décrivent avoir été bouleversé·es par l'œuvre, et vivre à travers elle, mais pour des raisons différentes²²². Il invite ainsi à considérer le film comme un partage d'expériences qui laisse libre cours aux spectateur·rices de « percevoir cette idée au travers

²¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²²⁰ SOBCHACK VIVIAN, *Le Corps du film. Une phénoménologie de l'expérience filmique*, op.cit., p. 33.

²²¹ RANCIERE JACQUES, *Le spectateur émancipé*, op.cit., p. 29.

²²² TARKOVSKI ANDREÏ, op.cit., pp. 17-20.

de sa propre expérience personnelle²²³ ». D'après lui, l'interprétation importe peu. Ce qui compte est ce que le sujet a compris depuis sa propre position, plutôt que ce que le film a pu lui enseigner. Ainsi, le film ne dicte pas un sens, c'est le·la spectateur·trice qui est libre d'accepter, de négocier, ou de s'opposer à la signification de l'œuvre²²⁴.

Cette approche permet d'envisager *Jeanne Dielman* non pas comme un film à déchiffrer, mais plutôt comme un espace perceptif ouvert. La rigueur formelle du dispositif fait confiance à l'activité du regard pour construire du sens à partir du sensible. Rien n'est expliqué, tout est à ressentir. En mettant en avant le pouvoir du regard spectatorial, *Jeanne Dielman* s'inscrit dans une logique d'émancipation, celle qui se refuse à l'assignation d'une interprétation unique, qui défie les habitudes visuelles et qui laisse aux spectateur·rices la liberté de traduire à leur manière ce qu'ils·elles perçoivent. Le film devient alors une œuvre propice à une expérience esthétique émancipatrice, fidèle à l'idée selon laquelle percevoir est déjà penser.

Au-delà de cette expérience individuelle, libre, plurielle et sensible qu'offre *Jeanne Dielman*, il convient désormais d'interroger les effets collectifs de cette expérience du regard en se demandant quel est le pouvoir d'un tel film dans le monde. À partir des réflexions de Jacques Rancière sur le partage du sensible, la dernière partie de ce travail cherchera à comprendre comme une œuvre cinématographique comme celle de Chantal Akerman parvient à déplacer les lignes du visible et du dicible, reconfigure l'espace du sensible, forme des communautés de regard, et participe ainsi à une transformation politique. Le cinéma change le monde en redistribuant les manières de vivre le sensible.

²²³ *Ibid.*, p. 218.

²²⁴ FUERY KELLI, *op.cit.*, p. 10.

TROISIÈME PARTIE

Le cinéma comme vecteur politique :
vers une lecture rancièreenne

Dans la mesure où, en phénoménologie, l'être-au-monde est profondément relationnel, le cinéma apparaît comme un espace de rencontre et de partage. Un sujet évolue constamment entouré d'autrui dont les existences influent sur la sienne, et réciproquement. Chacun·e façonne ce monde partagé, il n'existe donc pas de point de vue neutre ou universel, mais bien une multiplicité d'angles de vue. Dans ce monde, le cinéma permet précisément de faire l'expérience de cette pluralité : voir un film, c'est faire l'expérience de la vision du monde d'autrui, de comprendre ce qui le préoccupe et de s'immerger dans son point de vue²²⁵. D'après Kelli Fuery, les dispositifs de mise en scène cinématographique sont ce qui permet de créer des communautés de spectateur·rices puisque c'est grâce à cela que le film peut être communiqué à une multitude de personnes différentes sans pour autant que ce sens soit complètement défini²²⁶. Voir un film n'est pas un processus individuel de perception. C'est un geste politique, une manière de partager une expérience du monde et de faire communauté à travers une forme sensible. Les films permettent ainsi d'expérimenter une pluralité de visions et de ressentis, invitant chacun·e à s'immerger dans le vécu des autres²²⁷.

C'est à cette articulation entre esthétique et politique que Jacques Rancière consacre une grande part de sa pensée. La philosophe défend l'idée que l'art agit en déplaçant les frontières du sensible et en faisant surgir d'autres façons d'être-au-monde. L'art définit ce qui peut être vu, entendu, perçu et pensé. En ce sens, le cinéma se présente comme une invitation à l'émancipation : il n'instruit pas, il met en relation, il n'explique pas, il partage. Il pousse à imaginer, à agir, à transformer le monde dans sa capacité à rendre visibles des vies, des gestes et des subjectivités jusque-là tenues à l'écart de la représentation.

Jeanne Dielman participe pleinement à cette dynamique en donnant à voir le quotidien silencieux et répétitif d'une femme assignée à l'espace domestique. Le film produit un décalage en rendant visible des gestes jusque-là invisibilisés et fait de l'ordinaire un événement. Mais surtout, il ne s'adresse pas uniquement à un·e spectateur·rice isolé·e puisqu'il forme des regards et active des subjectivités. *Jeanne Dielman* ouvre la voie à la possibilité d'une communauté sensible, à un collectif émancipé par une expérience esthétique partagée, où l'émancipation se joue dans la possibilité d'être affecté ensemble, de sentir autrement et de voir ce qui n'était pas vu.

²²⁵ FUERY KELLI, *op.cit.*, p. 7.

²²⁶ *Ibid.*, p. 6.

²²⁷ MARSO LORI J., *op.cit.*, pp. 55-56.

Cette troisième partie vise à comprendre comment *Jeanne Dielman*, grâce à son dispositif formel, participe à cette politique du sensible. Il s'agira de montrer que l'expérience esthétique qu'il propose peut être le point de départ d'une redistribution du visible, d'une communauté du regard, mais aussi de prise de conscience politique.

CHAPITRE V. Jeanne Dielman et la redistribution du sensible

1. Le partage du sensible

1.1. Dans Jeanne Dielman

Le cinéma produit des effets politiques dans la mesure où il agit sur la manière dont un sujet perçoit le monde. Pour Jacques Rancière, l'art est politique parce qu'il est un moyen pour une voix d'être entendue, d'énoncer un discours qui devient audible et de changer activement le monde. Selon lui, la société est divisée selon un partage du sensible qu'il définit de la sorte :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. [...] Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. [...] Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle "occupation" définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc.²²⁸

Sur base de ce partage, il identifie la logique policière du sensible, à savoir l'ordre qui détermine les parts et l'organisation du pouvoir, et qui rend légitime ce qui est visible et audible²²⁹. Rancière appelle les « sans-part » l'ensemble de celles et ceux qui ne sont pas vus ni entendus par la majorité dominante, et qui ne possède donc pas de part dans le partage²³⁰. Face à la logique policière, le philosophe oppose la logique politique qui se présente comme un moment de rupture qui reconfigure le partage du sensible de manière à ce que les sans-part puissent revendiquer leur part, être vus et entendus dans le commun²³¹. Pour Rancière, elle commence dès lors que l'on intervient dans le partage du sensible pour faire

²²⁸ RANCIÈRE JACQUES, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris, 2000, pp. 12-13.

²²⁹ RANCIÈRE JACQUES, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1995, pp. 51-52.

²³⁰ *Ibid.*, p. 28.

²³¹ *Ibid.*, pp. 52-53.

apparaître de nouveaux sujets, de nouvelles situations et des paroles qui étaient auparavant inaudibles au sein de l'ordre établi. De ce fait, la politique opère une vérification de l'égalité puisqu'elle rompt la configuration policière pour redistribuer ses parts plus équitablement. Pour que la politique existe, il faut que la logique policière et la logique égalitaire se rencontrent sous la forme d'une action « qui inscrit la vérification de l'égalité dans l'institution d'un litige²³² ». Rancière prend l'exemple du ménage qui est, selon lui, devenu un lieu politique non pas à cause des rapports de pouvoir qui s'y exerce, mais parce qu'il a été argumenté dans des débats sur les capacités des femmes au sein de la communauté²³³.

Le philosophe développe ces idées dans son livre *La Mésentente*. Quelques années plus tard, il les applique à l'art dans *Le partage du sensible* : « c'est à ce niveau-là, celui du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question du rapport esthétique/politique. C'est à partir de là qu'on peut penser les interventions politiques des artistes²³⁴ ». Cela signifie que toute œuvre d'art agit politiquement dès lors qu'elle modifie ce partage en rendant visibles d'autres formes de vies et en troublant les codes établis de la perception. Rancière parle d'un « régime esthétique des arts » pour décrire une nouvelle conception artistique qui se concentre sur l'invention de formes nouvelles qui permettront à l'humanité de s'émanciper²³⁵.

Dans la logique policière, le travail domestique est doublement marginalisé. Dans la sphère sociale, il est invisible car il est considéré allant de soi et dépourvu de valeur propre. Il est également invisible dans le champ cinématographique dominant qui l'efface par l'ellipse ou en servant de toile de fond à une action sous-jacente et à la dramatisation. Dans *La Découverte du quotidien*, Bruce Bégout écrit : « C'est sa visibilité ordinaire qui le rend invisible, en nous laissant croire que tout y est déjà manifeste. On ne le regarde même plus tant on pense déjà savoir ce que l'on y voit – ce que l'on y verra²³⁶ ». Ces gestes ne sont plus regardés ni conscientisés tant ils sont courants dans la vie de tous les jours. Ils ne sont pas porteurs d'un poids politique ni vus pour ce qu'ils sont. C'est précisément cette ambition que Chantal Akerman se donne en réalisant *Jeanne Dielman*, où elle opère une véritable reconfiguration du sensible. Elle écrit :

²³² *Ibid.*, p. 55.

²³³ *Ibid.*, p. 56.

²³⁴ RANCIERE JACQUES, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, op.cit., pp. 24-25.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 33-36.

²³⁶ BÉGOUT BRUCE, *La Découverte du quotidien* (2005) Paris, Editions Fayard, coll. « Pluriel », 2018, p.23.

Et c'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 terre²³⁷.

Par son dispositif, le film donne une existence temporelle, spatiale, matérielle et existentielle aux gestes quotidiens. Elle introduit dans le cinéma des formes de vie que l'ordre dominant tenait à distance. La réalisatrice décide de les placer au centre de son récit et d'en faire l'action principale. Le ménage, la cuisine ou faire les courses sont élevés au rang d'événements cinématographiques, si bien que le fait de rater la cuisson des pommes de terre devient l'élément perturbateur de la narration, au même titre que n'importe quel rebondissement un peu plus spectaculaire.

Les plans longs permettent de consacrer du temps aux gestes domestiques de manière à ce qu'ils puissent exister et être perçus pour eux-mêmes. Cette attention aux détails les plus insignifiants crée une sensation d'hyperréalisme, ce à quoi Chantal répond en disant qu'il s'agit plutôt d'« épurer une réalité de telle manière que quand on voit Delphine [Seyrig] faire du café, on voie [sic] toutes les femmes du monde faire du café. C'est travaillé comme une épure²³⁸ ». Ce faisant, elle focalise l'attention sur ces gestes qui sont reproduits sans artifice et sans superficialité. Elle continue : « C'est un travail de mise en scène : je voulais des gestes précis, définis dans l'espace, ce que [Delphine Seyrig] fait très bien. Il ne fallait pas qu'elle joue un personnage avec ses tics ou ses manières²³⁹ ». Si le réalisme est prégnant, le film reste mis en scène et construit formellement de manière à ce que rien ne soit laissé au hasard. Avec ce travail d'épuration, Akerman transforme l'expérience féminine du quotidien en objet de perception partagé. Elle fait entrer dans le champ de la représentation ce qui en était exclu, elle questionne ce qui mérite ou non d'être vu. Ce geste rejoue pleinement la conception de Rancière du partage du sensible : le film redistribue les parts de visible et confère une dimension esthétique et politique à ce qui était considéré comme mineur et non légitime d'être représenté.

En faisant cela, Chantal Akerman réorganise l'espace commun du cinéma et renverse les hiérarchies du visible, ce qui perturbe les habitudes perceptives des spectateur·rices. Elle assume d'ailleurs clairement cette position dans un entretien :

²³⁷ AKERMAN CHANTAL, *Autoportrait en cinéaste*, op.cit., p. 39.

²³⁸ TREILHOU MARIE-CLAUDE, op.cit., p. 140.

²³⁹ *Ibid.*, pp. 140-141.

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 dans les images. Par exemple, un accident de voiture ou un baiser en gros plan, c'est plus élevé dans la hiérarchie que de faire la vaisselle. Faire la vaisselle, c'est le plus bas, surtout de dos. Et ce n'est pas un hasard mais bien en rapport avec la place de la femme dans la hiérarchie sociale. [...] Avec le même sujet, j'aurais pu faire un film commercial : en ne montrant pas ce qui se fait en général dans les ellipses. Tandis que moi, je travaille dans les images qui sont entre les images²⁴⁰.

Avec son film, la réalisatrice fait basculer le regard de l'extraordinaire vers l'ordinaire et du spectaculaire vers le banal. Lorsqu'elle filme Jeanne de dos en train de faire la vaisselle pendant plus de trois minutes dans un silence à peine troublé par les bruits de l'eau et de la porcelaine (voir figure 18), la réalisatrice donne une visibilité radicale à ce geste. Le sujet percevant doit se contenter de la voir et de l'entendre faire sa vaisselle.

Figure 18 : Jeanne fait la vaisselle. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



Dans ce plan, Jeanne est insérée dans un surcadrage qui se forme grâce aux meubles de la cuisine à gauche, l'amorce de la table en bas, l'essui qui sèche à droite et les étagères juste au-dessus de sa tête. Ce surcadrage permet de focaliser l'attention sur son corps, de dos, un peu penché, en train de faire la vaisselle. Cette image ne met pas en valeur cette femme, mais souligne une réalité de son quotidien. On aperçoit également la gazinière sur l'extrême droite de l'image, rappelant son assignation à la cuisine. Le film exerce sur les spectateur·rices une pratique de l'égalité perceptive, à savoir que tout mérite d'être vu, et rien n'est naturellement inférieur dans la hiérarchie des images. C'est pour cette raison que le film

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

reconfigure le sensible, en brisant la frontière entre ce qui a part au commun et ce qui en est exclu. En bouleversant les codes de la représentation, *Jeanne Dielman* propose de questionner les structures qui agissent sur la société, assignant certaines réalités à l'invisibilité.

Le film rend visibles des femmes au foyer aliénées à la routine domestique. Au-delà de les montrer, *Jeanne Dielman* redistribue la valeur qui leur est accordée, imposant au regard la nécessité de les voir et de les entendre. Bien qu'Akerman ne se proclamait pas féministe, Corinne Maury rappelle que son engagement politique reste cependant sans faille : « Si le film ne peut pas être unilatéralement interprété comme un acte de dénonciation envers l'ordre établi [...] il n'en demeure pas moins un geste politique qui, loin de l'incriminer, proclame la prégnance du quotidien domestique au sein même de nos existences²⁴¹ ». En effet, Akerman est dans une démarche de célébration du quotidien, et non dans une critique : « le texte scénaristique désigne Jeanne comme l'héritière indirecte d'une somme de gestes à répéter, à célébrer, dans le souffle d'une mémoire qu'il importe de diriger vers l'avenir²⁴² ».

1.2. *Au niveau de la création artistique*

Pour que la politique prenne place, Jacques Rancière parle de « subjectivation », c'est-à-dire « la production par une série d'actes d'une instance et d'une capacité d'énonciation qui n'étaient pas identifiables dans un champ d'expérience donné, dont l'identification va de pair avec la reconfiguration du champ de l'expérience²⁴³ ». Il continue :

Un sujet politique n'est pas un groupe qui "prend conscience" de lui-même, se donne une voix, impose son poids dans la société. C'est un opérateur qui joint et disjoint les régions, les identités, les fonctions, les capacités existant dans la configuration de l'expérience donnée, c'est-à-dire dans le nœud entre le partage de l'ordre policier et ce qui s'y est déjà inscrit d'égalité²⁴⁴.

En constituant son équipe de tournage presque exclusivement de femmes, Akerman crée un espace propice à cette subjectivation. Elle explique ce choix parce qu'elle a constaté d'une part que les femmes ne trouvaient pas facilement de travail dans des métiers tels que directrice de la photographie ou ingénierie du son, etc. ; et d'autre part, que ses choix stylistiques (comme le fait de filmer en plans larges) n'étaient pas respectés par les hommes

²⁴¹ MAURY CORINNE, *op.cit.*, p. 14.

²⁴² *Ibid.*, p. 8.

²⁴³ RANCIERE JACQUES, *La Mésentente. Politique et philosophie*, *op.cit.*, p. 59.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

qui les remettaient en question et les questionnaient sans cesse²⁴⁵. La mise en visibilité de la minorité de genre ne se limite donc pas qu'à l'écran et s'étend aux conditions de création du film. Plus que représenter les invisibles, Chantal Akerman leur donne aussi les moyens d'occuper pleinement l'espace artistique. Lori J. Marso parle même de « feminist arrogance » pour identifier cette réappropriation des femmes dans la sphère hétéropatriarcale²⁴⁶. En faisant cela, elle crée un espace d'émancipation, un lieu de subjectivation collective qui donne les moyens aux sans-part de revendiquer leur part, et de créer de façon libre. Pour réaliser *Jeanne Dielman*, la cinéaste collabore avec la directrice de la photographie Babette Mangolte qu'elle a rencontré à New York et avec qui elle a découvert les films structuralistes et formalistes²⁴⁷. Akerman a également choisi une monteuse (Patricia Canino), des assistantes caméra (Bénédicte Delesalle, Renelde Dupont, Nicole Geoffroy), une preneuse de son (Françoise Van Thienen), des assistantes réalisatrice (Marianne De Muylde, Marilyn Watelet), une maquilleuse (Eliane Marcus), etc²⁴⁸. L'équipe de tournage était donc majoritairement féminine, bien qu'il faille noter la présence de quelques hommes (en plus de celle des acteurs²⁴⁹). De ce fait, Akerman crée une redistribution du sensible qui se joue à la fois devant et derrière la caméra.

Le choix de casting n'est également pas anodin. Jeanne est incarnée par Delphine Seyrig qui, lors de la sortie du film, est déjà bien connue de la scène médiatique française. Elle a été découverte par Alain Resnais qui l'a fait jouer dans son film *L'Année dernière à Marienbad* (1961), puis *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) pour lequel elle sera récompensée à la Mostra de Venise. Elle se fait surtout connaître pour ses rôles dans *Baisers volés* (1968) de François Truffaut, et *Peau d'âne* (1970) de Jacques Demy.

Delphine Seyrig est connue pour son engagement politique et féministe bien affirmé. En 1969, cela commence lorsqu'elle s'indigne face à Edmond Michelet, à cette époque ministre des Affaires culturelles, quand il essaie de justifier la baisse de financement du milieu culturel²⁵⁰. Elle explique dans une émission télévisée en 1985 que sa prise de

²⁴⁵ INA Culture, « 1975 : C'est quoi, un cinéma au féminin ? | Archives INA », *vidéo citée*, à 2'41".

²⁴⁶ MARSO LORI J., *op.cit.*, p. 45.

²⁴⁷ NEVERS CAMILLE, *art.cit.*

²⁴⁸ Ces informations sont présentes dans le générique du film, ainsi que sur la page IMDB de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* : https://www.imdb.com/fr/title/tt0073198/fullcredits/?ref_=tt_cst_sm

²⁴⁹ Par ailleurs, il faut souligner la présence d'Henri Storck qui incarne l'un des clients dans le film. Storck est l'un des pionniers du cinéma belge. Chantal Akerman l'a peut-être choisi en clin d'œil à l'histoire de ce cinéma, mais cela reste ici hypothétique.

²⁵⁰ LALANNE JEAN-MARC, *Delphine Seyrig. En constructions*, Capricci, coll. « La petite collection », 2023, p. 114.

conscience féministe remonte aux événements contestataires de Mai 68²⁵¹. Lorsque le Mouvement de Libération des Femmes apparaît, Seyrig explique avoir été séduite par l'idée de rejoindre ces « groupes de femmes qui se réunissaient pour penser la domination masculine²⁵² ». En 1971, elle signe une pétition pour la légalisation de l'avortement et ouvre son hôtel particulier dans le Marais à toute femme souhaitant se faire avorter dans un cadre un minimum sécurisé²⁵³. En 1975, elle prend la défense des travailleuses du sexe²⁵⁴. En parallèle de ces actes, elle multiplie aussi les interventions à la télévision et dans les médias où elle affirme son positionnement féministe en prônant la liberté des femmes et en dénonçant la domination des hommes à l'égard de celles-ci²⁵⁵.

Dès les années 1970, Delphine Seyrig s'impose comme une icône féministe. Jean-Marc Lalanne note qu'elle arrive surtout avec une idée nouvelle, « Celle qu'il est temps désormais que les femmes cessent de laisser aux hommes le monopole de leur représentation et qu'elles doivent s'emparer de leur propre récit²⁵⁶ ». Cela ne manque pas, puisque sa carrière prend un tournant en 1975 dès lors qu'elle commence à tourner davantage avec des réalisatrices. Cette année-là, elle est à l'affiche de quatre films du Festival de Cannes, dont trois sont réalisés par des femmes : *Aloïse* (1975) de Liliane de Kermadec, *India Song* (1975) de Marguerite Duras, et *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman.

Dans les films qui l'ont fait connaître, Seyrig incarne des personnages sophistiqués, mystérieux, élégants, poétiques et intellectuels. Quand elle accepte de jouer dans *Jeanne Dielman*, Akerman lui fait faire des gestes d'une banalité extrême précisément parce qu'ils sont incarnés par une comédienne star que l'on n'associe pas à ces activités. Le fait de voir Delphine Seyrig dans un rôle si banal crée la surprise chez l'audience de l'époque²⁵⁷. En désacralisant le statut de star de cette comédienne, en lui faisant plonger ses mains dans l'eau de la vaisselle ou en lui faisant cirer des chaussures, Akerman crée un écart. Dans une interview, Delphine Seyrig confie d'ailleurs avoir rapidement, dans sa vie de femme, eu les moyens de refuser de vivre cette vie-là, ce qui l'a amenée, par exemple, à faire du café pour la première fois pour les besoins du film²⁵⁸. D'un autre côté, ce rôle dénonciateur des lois du

²⁵¹ *Ibid.*, p. 115.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibid.*, pp.115-116.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 116-117.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 117-120.

²⁵⁶ *Ibid.*, p 122.

²⁵⁷ MARSO LORI J., *op.cit.*, p. 45.

²⁵⁸ INA CULTURE, « Chantal Akerman "Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle" | Archives INA », *vidéo citée*, à 4'26".

patriarcat prolonge son engagement féministe qu'elle porte fièrement. Le banal devient digne d'attention car il est porté par une grande actrice. Cela participe pleinement à la logique du film qui cherche à visibiliser l'invisible, à redonner au quotidien sa valeur et à mettre en lumière l'aliénation des femmes. Akerman explique :

[...] si on voyait quelqu'un qu'on avait l'habitude de voir faire le lit et la vaisselle, on ne le 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 visible²⁵⁹.

Par ailleurs, Akerman demande à Seyrig de restituer des gestes précis, selon comment ils ont déjà été écrits dans toute leur complexité dans le scénario. Dans le *making-of* du film, Seyrig questionne Akerman sans cesse sur ce à quoi elle doit penser, comment elle doit interpréter le geste. La réalisatrice lui répond « à rien », ce qui décontenance l'actrice²⁶⁰. Elle confie : « Au début [Delphine Seyrig] pensait – parce que je ne voulais pas qu'elle fasse plus que ce qu'elle fait dans le film, et parce que les acteurs sont habitués [...] à essayer d'être naturels – qu'elle n'apportait rien. [...] Je lui ai dit : un geste est plus important que dix mille qui vont te laisser croire que tu es naturelle²⁶¹ ». Seyrig incarne Jeanne dans une sorte de neutralité qui permet au film de retourner aux « choses-mêmes » du quotidien, et de laisser apparaître les gestes sans aucune interprétation psychologisante. C'est en cela que le film se rapproche d'une réduction phénoménologique au sens où Husserl l'envisageait : il s'agit de mettre entre parenthèses les évidences pour revenir à l'expérience. Akerman montre comment le corps féminin habite son propre monde dans son rapport aux gestes les plus banals.

²⁵⁹ MAURY CORINNE, *op.cit.*, (citant Chantal Akerman), p. 49.

²⁶⁰ Voir FREY SAMI, *Autour de Jeanne Dielman*, 1975.

²⁶¹ RICH B. RUBY, *op.cit.*, p. 128.

CHAPITRE VI. Faire communauté

Après avoir interrogé le pouvoir de *Jeanne Dielman* à redistribuer le partage du sensible, il convient dès à présent d'analyser les effets de cette redistribution sur le plan collectif. En déplaçant les normes du visible, le film crée un nouvel espace pour l'émancipation d'un collectif, un « nous » sensible. Ce n'est pas un « nous » qui s'identifie à un groupe préexistant, mais à la reconnaissance partagée de formes de vie qui étaient auparavant exclues du champ du visible.

1. Une communauté sensible

En représentant le quotidien, Chantal Akerman amène un sujet jusque-là jamais traité de cette manière au cinéma, et que nous partageons pourtant toutes et tous (manger un repas, entretenir un logement, faire des courses, etc.). La représentation de ces actions banales crée une matière commune, un espace sensible où chacun·e est susceptible de se reconnaître. Cependant, cette universalité du sujet ne signifie pas pour autant l'uniformité de l'expérience. Dans l'introduction de *Film Phenomenologies*, Kelli Fuery rappelle que nous ne voyons jamais un film de la même façon, malgré le fait que notre perception est ce qui établit une communauté spectatorielle²⁶². Comme l'avance Lori J. Marso dans le chapitre suivant (intitulé « Phenomenology in the kitchen: Feeling time like a feminist »), le cinéma est l'occasion de confronter son expérience de l'art avec celle des autres pour en apprendre davantage sur soi et sur le monde. D'après elle, un film tel que *Jeanne Dielman* encourage les rencontres sensibles entre subjectivités²⁶³. Le trouble ou l'émotion que suscite ce film chez un sujet ne peut pas être exactement le même que chez un autre. C'est pourtant cette différence qui devient matière à échange et à réflexion. Si le quotidien est partagé, il est vécu de manière singulière par chaque spectateur·rice compte tenu de l'expérience incarnée que le cinéma suscite, comme cela a été argumenté précédemment. Ainsi, *Jeanne Dielman* crée un espace partagé, où l'on peut ressentir ensemble sans pour autant nier les différences.

Jeanne Dielman est un film qui engage à écouter et à mettre en mots ce qui était jusque-là rester tu. De ce point de vue, *Jeanne Dielman* doit être envisagé comme un espace d'énonciation collective où la parole peut se libérer et où le commun se fabrique à partir de l'expérience sensible. Ce commun fait coexister les différences autour de l'expérience filmique que propose le film. Ce dernier crée un espace de résonance où chacun·e peut

²⁶² FUERY KELLI, *op.cit.*, p. 4.

²⁶³ MARSO LORI J., *op.cit.*, pp. 55-56.

reconnaître quelque chose de soi, tout en découvrant les perceptions des autres. Il s'agit de garder à l'esprit qu'il n'existe pas qu'une seule vision du monde, mais bien des pluralités d'expériences d'une même œuvre selon le corps qui perçoit²⁶⁴. Kelli Fuery développe cette idée en affirmant que l'être-au-monde est influencé par cette multiplicité des points de vue étant donné que l'humain est un être relationnel²⁶⁵. C'est ainsi que le cinéma devient politique, en faisant surgir des espaces de pensée, de parole, et peut-être aussi de solidarité entre des spectateur·rices relié·es entre elles et eux parce qu'ils·elles ont été impacté·es par une œuvre, parce qu'ils·elles ont éprouvé ensemble, mais également chacun·e à sa manière.

Ce phénomène rejoint la redistribution du sensible déjà opérée par le film lui-même et qui ne produit un effet politique que s'il engage celles et ceux qui regardent à expérimenter un autre régime de perception. Face à *Jeanne Dielman*, les spectateur·rices se retrouvent confronté·es à des plans longs et fixes qui ne laissent pas la possibilité de voir autre chose que le geste lui-même. La perception est contrainte d'entrer dans la temporalité du geste et d'y demeurer. Cela permet de désactiver les automatismes : les spectateur·rices, habitué·es à identifier les actions nécessaires à la compréhension narrative, doivent réapprendre à voir ce qui est à première vue insignifiant, pour le transformer en expérience sensible et sensorielle. Ainsi, si le film ne délivre jamais un discours explicite, *Jeanne Dielman* agit politiquement par le travail de sa forme. Akerman confie :

Si le film est insupportable, c'est par son langage – qui est différent. Dès qu'on change un iota au langage traditionnel de la convention, au niveau formel, c'est insupportable : et le sujet traité en est inséparable. Si ces images sont placées au plus bas de la hiérarchie du cinéma, c'est qu'on a pas envie de les voir. Et là je les montre, on est obligé de les voir²⁶⁶.

Par sa radicalité, *Jeanne Dielman* est un film qui ne laisse donc pas indifférent·es ses spectateur·rices. Le film offre une expérience singulière qui force à voir autrement, à réfléchir, voire à prendre position. Le temps long impose une endurance commune qui amène à ressentir le temps « comme des féministes²⁶⁷ », c'est-à-dire, comme l'explique Lori J Marso, « to feel, move, argue, and imagine in a collective of the now, even as, or because, we experience the discomforts of characters on-screen. These films open their individual feelings and experiences outward to viewers²⁶⁸ ». Autrement dit, c'est par le biais d'une affection

²⁶⁴ MERLEAU-PONTY MAURICE, *Le Visible et l'invisible*, *op.cit.*, pp. 63-64.

²⁶⁵ FUERY KELLI, *op.cit.*, p. 7.

²⁶⁶ TREILHOU MARIE-CLAUDE, *op.cit.*, p. 142.

²⁶⁷ MARSO LORI J. , p. 55.

²⁶⁸ *Ibidem*.

partagée (inconfort, frustration, attente, voire ennui) qu'une communauté sensible s'instaure. Akerman évoque également cette sorte d'empathie perceptive :

Et si le plan n'était là que quelques secondes, que les secondes qui suffiraient à faire avancer la narration, aurait-il le temps, ce plan, d'évoquer toutes ces femmes et même tous ces hommes assis à un moment ou l'autre de leur vie. Non, je suis certaine que non²⁶⁹.

Le film fait entrer en résonance le corps de Jeanne, celui de l'actrice et ceux des spectateurs et spectatrices, et ce autant à l'égard de l'image, qu'entre elles et eux. Un lien sensoriel et affectif se crée ainsi dans l'expérience esthétique du film, créant une conscience commune, un lien politique sur la manière d'expérimenter le monde. Cette forme d'empathie permet d'immerger le·la spectateur·rice au sein du dispositif filmique, comme s'il en faisait partie. Cela lui permet de rapidement donner du sens et de l'attention à ce qu'il se passe dans l'image²⁷⁰, et ce bien que le cadre et la mise en scène, comme cela a été développé dans la deuxième partie de ce travail, crée une certaine distance perceptive. Si l'on reprend le plan où Jeanne épluche des pommes de terre, on remarque que Jeanne est placée au centre de l'image (revoir figure 9, page 54). Le cadrage est serré sur l'action et la profondeur de champ est limitée, ce qui fait que le lavabo, la gazinière et les divers ustensiles sont tout autant visibles et nets que ce qui se passe sur la table à l'avant-plan. Pourtant, c'est bien Jeanne qui focalise l'attention spectatorielle. Il sent son irritabilité et ses coups d'économie nerveux sur les pommes de terre. Le sujet percevant développe au fil du film une attention accrue à ce qu'il se passe dans l'image, et c'est grâce à cela qu'il sait déceler les infimes variations dans le comportement de Jeanne qui trahissent son trouble intérieur. Le·la spectateur·rice devient alors le·la participant·e actif·ve d'une expérience esthétique et politique par laquelle il·elle vit une modification concrète de son rapport au visible. Ce qu'il voyait avant comme toile de fond devient une forme esthétique à ressentir et à vivre.

2. S'émanciper collectivement

Si *Jeanne Dielman* ouvre un espace pour une communauté sensible, il permet également d'envisager une forme d'émancipation collective. L'émancipation existe quand il y a une redistribution du sensible, c'est-à-dire quand celles et ceux qui n'étaient pas reconnus s'affirment comme sujets. Le film d'Akerman ne parle pas au nom de ces sujets, il crée les conditions pour que leur expérience puisse être partageable, pensable et discutable. Cette

²⁶⁹ AKERMAN CHANTAL, *Autoportrait en cinéaste*, op.cit., p. 38.

²⁷⁰ FUERY KELLI, op.cit., p. 11.

émancipation émerge du trouble que le dispositif filmique particulier de *Jeanne Dielman* provoque chez le·la spectateur·rice. Comme Jacques Rancière l'explique, un sujet politique naît dès lors qu'un individu en rupture avec les assignations établies s'institue comme sujet capable de parole et d'action²⁷¹. La subjectivation est un geste qui redistribue les capacités d'énonciation, de visibilité et d'appartenance au commun.

En 1975, de son côté, Laura Mulvey commente dans son article *Visual pleasure and narrative cinema* développe ce qu'elle appelle par *male gaze* (regard masculin). Selon elle, cela engendre de la scopophilie, concept freudien qui décrit le plaisir du regard à voir les femmes et à se l'accaparer en objet de désir, étant donc incapable de les regarder comme les êtres humains qu'elles sont²⁷². À la fin de son essai, Mulvey donne des clés implicites pour pouvoir réfléchir à un *female gaze* (regard féminin), c'est-à-dire un regard qui serait libéré de cette scopophilie²⁷³. Akerman fait le même constat :

[...] il peut y avoir un langage propre des femmes qui ne serait d'ailleurs pas le même pour toutes les femmes. [...] si on arrive à pouvoir ne pas les imiter [en parlant des hommes], si on arrive à être au plus près de soi-même, on aura forcément un autre rythme. Ça j'y crois foncièrement. On n'a pas les mêmes intérêts, au niveau du langage et de la forme. [...] Si on arrive à se faire un peu confiance, profondément, on fera vraiment autre chose comme cinéma. Et eux feront aussi autre chose²⁷⁴.

En 2020, Iris Brey reprend les idées de Mulvey dans son livre *Le regard féminin*. Elle y explique que le regard féminin au cinéma n'est pas défini par le genre de la personne qui réalise le film (ce qui ne ferait qu'essentialiser les femmes et nier les différences qui existent entre elles)²⁷⁵. Elle le définit plutôt de la sorte :

Si nous devions définir le *female gaze*, ce serait donc un regard qui donne une subjectivité au regard féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle. [...] Le *female gaze*, par conséquent, n'est pas un « portrait de femme », la question n'est pas seulement d'avoir un personnage féminin comme personnage central, mais d'être à ses côtés. Nous ne la regardons pas faire, nous faisons avec elle²⁷⁶.

En effet, *Jeanne Dielman* déconstruit le regard objectifiant du cinéma dominant en filmant cette femme dans la répétition, avec une caméra fixe, sans dramatisation. Le film propose une expérience à vivre à ses côtés, un partage de l'épreuve du temps, le poids du quotidien, la

²⁷¹ RANCIÈRE JACQUES, *La Mésentente. Politique et philosophie*, op.cit., p. 59.

²⁷² MULVEY LAURA, « Visual pleasure and narrative cinema » dans *Screen*, Vol. 16, Issue 3, automne 1975, p. 7.

²⁷³ *Ibid.*, p. 14.

²⁷⁴ DUBROUX DANIELLE, GIRAUD THÉRÈSE et SKORECKI LOUISE, op.cit., p. 166.

²⁷⁵ BREY IRIS, *Le regard féminin*, Éditions de l'Olivier, coll. « Les Feux », Paris, 2020, p. 37.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp.39-40.

montée d'un trouble existentiel. Ainsi, le film ne cherche pas l'identification psychologique classique, il place le regard dans une proximité sensorielle avec le personnage, ce qui permet aux spectateur·rices de ressentir les affects, les variations et le trouble de Jeanne.

En cela, *Jeanne Dielman* est une œuvre qui porte un regard féminin sur sa protagoniste. Cette femme n'est jamais objectifiée ni sexualisée, même lorsqu'elle se prostitue. La scène de sexe est filmée de la même manière que toutes les autres tâches qu'elle exécute. Si l'on reprend la séquence de l'orgasme (revoir figure 12, page 60), Iris Brey déclare que « dans la mise en scène, rien n'indique une érotisation du corps féminin, elle est à l'opposé du *male gaze*, pas de morcellement [de la séquence dans le montage], pas de scopophilie²⁷⁷ ». Plus encore, le regard que porte la caméra accompagne Jeanne dans sa lutte contre l'orgasme. À travers le miroir, la caméra filme Jeanne écrasée sous le corps de son client. Soudain, son bras s'agit et se tend. Elle essaie de se dégager, en vain. Elle finit par céder : elle plonge sa tête dans la couverture avant de pousser un cri²⁷⁸. Cette séquence d'orgasme, si elle va habituellement de pair avec le plaisir, est ici synonyme de violence, ce qui fait que « Le plaisir féminin dans ce film ne nous excite pas²⁷⁹ ». Pareillement, lorsqu'Akerman filme le corps nu de Jeanne qui se lave dans la baignoire, sa caméra ne sexualise aucunement cette femme qu'on observe simplement en train de se laver le corps dans une suite de gestes mécaniques (voir figure 19).

Figure 19 : Jeanne se lave. (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* – Chantal Akerman, 1975)



²⁷⁷ *Ibid.*, p. 146.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 144.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 145.

Loin de se réduire à la question de la représentation, le *female gaze* constitue donc un déplacement du regard qui a des effets esthétiques, et également politiques puisqu'il engage une transformation du partage du sensible. Le regard féminin change les manières de percevoir, de ressentir, d'être aux côtés des personnages, de prendre part au film. Dans *Jeanne Dielman*, le·la spectateur·rice accompagne cette femme, et ressent physiquement à ses côtés le poids de la routine, l'oppression des normes, la tension des gestes. Il s'agit d'une forme de vie à éprouver, et d'une expérience cinématographique à traverser, et c'est précisément dans cette démarche que réside la possibilité d'une émancipation du regard. Celle-ci se joue sur un mode sensoriel et existentiel. En s'écartant des mécanismes du *male gaze*, le film ouvre un espace où une nouvelle manière d'être-au-monde et d'être-ensemble émerge. À travers la caméra d'Akerman, les spectateur·rices accèdent à une nouvelle forme de lisibilité, c'est-à-dire la possibilité d'un autre rythme, d'un autre regard sur le corps, d'un nouveau rapport au temps, à l'espace, et à l'image.

Puisque le film doit être conçu comme un accompagnement du personnage, la réalisatrice fait vivre aux spectateur·rices une expérience à traverser, qui, en plus de faire ressentir le trouble que Jeanne vit, crée une autre forme de trouble qui passe par l'émotion, le rythme, et les affects du regard lui-même. De ce fait, *Jeanne Dielman* rassemble autour d'une même expérience esthétique des subjectivités hétérogènes qui expérimentent un trouble partagé, tout en ce qu'il reste singulier pour chaque corps percevant, incarné et situé. Ce trouble devient donc le point de départ d'une mise en commun basée sur le langage sensible et non-verbal. Puisque le film est une expérience à vivre et à traverser, l'émancipation devient un processus relationnel où les spectateur·rices, affecté·es ensemble, entrent en résonance. Cette traversée permet à une subjectivité de penser avec autrui et de se reconnaître dans ce qui était avant invisibilisé.

Cette logique collective s'ancre également dans la manière dont Akerman s'engage dans une démarche générationnelle. La mère de Chantal Akerman marque au fer rouge l'entièreté de l'œuvre de sa fille. Si son héritage familial judaïque est bien plus marqué dans des films comme *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), *Histoires d'Amérique* (1989) ou son documentaire *D'est*, cette volonté de s'inspirer du vécu et de la culture de sa mère est déjà présente dans *Jeanne Dielman*. En interview, Akerman explique que l'ambition du film était avant tout de montrer ce que la réalisatrice a vu faire toute sa vie par les femmes présentes

autour d'elle, de rendre compte de ce qui la concernait et l'intéressait²⁸⁰. Le film utilise alors la mémoire familiale comme un matériau esthétique. À travers le personnage de Jeanne, Akerman rend visibles des gestes qui ont traversé des générations entières sans pour autant accéder au champ de la représentation cinématographique dans une telle radicalité. Jeanne n'est donc pas un personnage de fiction figé. Akerman lui fait incarner une mémoire collective féminine et la persistance silencieuse de ces gestes dans le corps des femmes. Il ne s'agit pas seulement de la mère ou des tantes de Chantal Akerman. Jeanne évoque de nombreuses femmes, juives ou non, assignées à ce rôle invisible et pourtant central dans la société. Ce film permet de libérer la parole, et donc aux femmes de s'émanciper.

L'émancipation collective qui est rendue possible par l'expérience de *Jeanne Dielman* est fondée sur une pluralité d'expériences réunies dans une perception bouleversée qui ne laissera personne intact·e. Ce film se présente comme un espace où se pense, se ressent et se crée une communauté nouvelle en train de se former. Il engage à penser collectivement le quotidien qui était jusque-là vécu individuellement, et donc à construire un « nous » sensible et politique à partir de la perception. *Jeanne Dielman*, en représentant Jeanne dans son quotidien, rappelle la mémoire de l'existence des femmes, de ce qui les constitue, du trouble qui les envahit : « Delphine, ma mère, la vôtre, vous-même²⁸¹ ».

²⁸⁰ INA CULTURE, « Chantal Akerman “Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle” | Archives INA », vidéo citée, à 6'20".

²⁸¹ AKERMAN CHANTAL, *Autoportrait en cinéaste*, op.cit., p. 39.

CONCLUSION

Ce mémoire est né d'une intuition personnelle selon laquelle *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* propose une expérience sensorielle qui changera à jamais la perception qu'un·e spectateur·rice aura du cinéma. Ce travail avait pour objectif de démontrer que la forme cinématographique de *Jeanne Dielman* s'impose comme une expérience à vivre qui engage le corps dans un rapport sensible, existentiel et politique. Pour ce faire, ce travail a mobilisé les idées de cinq auteurs (Husserl, Sartre, Merleau-Ponty, Bachelard et Rancière) qui ont permis de comprendre cet enjeu.

Si le temps long est souvent perçu comme la caractéristique fondamentale du cinéma de Chantal Akerman, l'impact de ses films ne se résume pas qu'à cela. Sur base des idées de Gaston Bachelard, ce travail a essayé de démontrer que le·la spectateur·rice doit d'abord changer son regard. Il·elle doit passer d'une sensation aliénante de durée, à un temps incarné et émancipateur basé sur l'instant. La mise en scène, quant à elle, permet d'ancrer la perception dans un espace grillagé grâce au cadrage et au montage qui accompagnent les déplacements de Jeanne. Mais plus que cela, il s'agit d'envisager le film comme une conjonction du temps et de l'espace sous la forme d'un quadrillage qui pèse sur Jeanne et sur le·la spectateur·rice. La forme du film influence donc le corps de Jeanne dès lors que le quadrillage influence sa manière d'être-au-monde, et structure la perception qui apprend à s'accommoder du quadrillage pour comprendre les enjeux du film.

Ensuite, ce mémoire s'est intéressé à la façon dont cette organisation formelle rend compte de l'effondrement de l'être. À partir d'un repas raté, le quadrillage spatio-temporel se désagrège progressivement, laissant apparaître les failles de Jeanne qui révèle son trouble et sa crise existentielle. Le film rend perceptible et palpable cet effondrement grâce à des dérèglements qui subviennent à travers d'infimes variations dans la répétition rigoureuse des gestes de Jeanne, mais aussi à travers des changements de cadrage, de rythme ou de position de caméra. Tout cela se répercute également sur le corps spectatoriel à travers ce que Merleau-Ponty nomme la perception incarnée. Les spectateur·rices sont affecté·es dans leur propre corps, et sont invité·es à ressentir physiquement ces dérèglements, ce qui crée une certaine tension. *Jeanne Dielman* demande une attention soutenue, qui chamboule les habitudes perceptives et qui amène à percevoir autrement.

Enfin, la dernière partie de ce mémoire a tenté de démontrer l'impact qu'un film comme *Jeanne Dielman* peut avoir dans la sphère publique et dans le monde. En représentant un sujet invisibilisé et en donnant un espace d'expression aux femmes, Akerman transforme ce qui était ignoré en matière esthétique et redistribue ainsi le partage du sensible. Chacun·e fait émerger du sens selon sa propre histoire et selon l'expérience qu'il·elle fera de l'œuvre. Le film permet à des subjectivités exclues de former une communauté qui, grâce à l'art, peut s'émanciper.

Si une analyse phénoménologique se prête particulièrement bien au cinéma de Chantal Akerman par sa qualité d'œuvre sensible et expérientielle, il est possible d'envisager d'utiliser ce courant de pensée pour la perception de n'importe quel autre film. Vivian Sobchack soutient :

Si j'insiste ici sur la vision comme activité incarnée, ce n'est pas pour défendre ou pour décrire les conventions de ce qu'on appelle le cinéma « réaliste ». Il s'agit au contraire – étant donné l'acte de vision et le « voyant » incarné que cet acte implique – de souligner le *matérialisme* du cinéma. L'acte de voir suggère également une équivalence matérielle entre l'origine de cette activité et ce qui lui apparaît dans le monde qu'il présente. Qu'il s'agisse du cinéma « classique » ou « bourgeois » de Hollywood, si souvent décrié, d'un dessin animé de Bugs Bunny, avec ses métamorphoses explicites et « impossibles », d'un court-métrage de synthèse, d'un documentaire du cinéma vérité ou d'un film « structurel-matérialiste », tout film présente non seulement une vue mais aussi un voir. [...] Ainsi, par sa structure d'activité existentielle et le voyant incarné qu'il implique, tout acte de vision (qu'il soit humain ou « mécanique ») est toujours *dimensionnel* : il a toujours une épaisseur car il est potentiellement ou réellement doté de *mouvement* dans le monde en tant qu'activité intentionnelle et diacritique²⁸².

Le cinéma, en plus de présenter des images à un regard, lui propose une perception incarnée, c'est-à-dire une expérience vécue qui engage le corps. La phénoménologie ne doit pas se limiter à l'étude d'œuvres sensibles ou expérimentales comme celle de Chantal Akerman, mais peut s'appliquer à tout film, quel que soit son genre, sa forme et son dispositif. En adoptant une perception phénoménologique, le·la spectateur·rice peut redécouvrir un film sous un nouvel angle, l'éprouver sensoriellement dans sa matérialité et sa texture, ainsi que dans la relation que ce film instaure avec le regard.

Dans un monde saturé d'images et rythmé par la rapidité d'accès à l'information, cette approche envisage le cinéma comme un acte de présence au monde se concentrant sur l'expérience du sujet. La phénoménologie propose une autre manière de percevoir l'art, d'en faire une expérience consciente, et ainsi de revenir à une relation beaucoup plus concrète et sensible de son rapport au monde.

²⁸² SOBCHACK VIVIAN, *Le Corps du film. Une phénoménologie de l'expérience filmique*, op.cit., pp. 44-45.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

- AKERMAN CHANTAL, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou / Éditions Cahiers du cinéma, 2004.
- AUBNAS JACQUELINE, « News from Chantal. Le territoire maternel et le terrain romanesque » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNAS JACQUELINE et al., Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, pp. 57-62.
- BACHELARD GASTON, *L'intuition de l'instant* (1931), Paris, Éditions Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 1994.
- BACHELARD GASTON, *La Dialectique de la durée* (1950), Paris, Presses Universitaires de France, 5^e édition, coll. « Quadrige », 2013.
- BÉGHIN CYRIL, *Chantal Akerman. Œuvres écrite et parlée*, Vol. 1 (1968-1991), Paris, L'Arachnéen, 2024.
- CARDIN FANNY, « Une intimité exposée : la femme d'intérieur dans les installations In the Mirror et Woman Sitting After Killing de Chantal Akerman » dans *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman. Films et installations – passages esthétiques*, dir. KOBRYN OLGA, OVTCHINNIKOVA MACHA et ZVONKINE EUGÉNIE, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2024, pp. 123-135.
- COUTEAU MATTHIEU, « Ni classique ni moderne, l'ébauche d'un gros plan chez Chantal Akerman » dans *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman. Films et installations – passages esthétiques*, dir. KOBRYN OLGA, OVTCHINNIKOVA MACHA et ZVONKINE EUGÉNIE, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2024, pp. 195-205.
- DE DUVE THIERRY, « Les trois horloges » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNAS JACQUELINE et al., Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, pp. 87-99.
- FABIEN MICHELE, « Regards... » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNAS JACQUELINE et al., Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, pp. 108-111.
- FAUCON TÉRÉSA, « L'économie de la pelure » dans *Filmer le quotidien*, dir. LEPERCHEY SARAH et MOURE JOSÉ, Les Impressions Nouvelles, coll. « Caméras subjectives », Bruxelles, 2019, pp. 11-29.
- FUERY KELLI, « Introduction: Toward A Critical Phenomenology of “Film Work” » dans *Film phenomenologies: temporality, embodiment transformation*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2024, pp. 1-12.
- HUSSERL EDMUND, *Idées directrices pour une phénoménologie* (1950), trad. RICOEUR PAUL, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985.
- LALANNE JEAN-MARC, *Delphine Seyrig. En constructions*, Capricci, coll. « La petite collection », 2023.
- MARGULIES IVONNE, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham and London, Duke University Press, 1996.
- MARSO LORI J., « Phenomenology in the kitchen: Feeling time like a feminist » dans *Film phenomenologies: temporality, embodiment transformation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2024, pp. 41-60.

- MAURY CORINNE, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman. L'ordre troublé au quotidien*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2020.
- MERLEAU-PONTY MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1945.
- MERLEAU-PONTY MAURICE, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 196.
- MERLEAU-PONTY MAURICE, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » in *Sens et non-sens*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996.
- MULVEY LAURA, « Visual pleasure and narrative cinema » dans *Screen*, Vol. 16, Issue 3, automne 1975, pp. 6-18.
- POLET JACQUES, « La problématique de l'enfermement dans l'univers filmique de Chantal Akerman » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNAS JACQUELINE *et al.*, Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, pp. 171-178.
- RANCIÈRE JACQUES, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 1995.
- RANCIÈRE JACQUES, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris, 2000.
- RANCIÈRE JACQUES, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.
- ROBBERECHTS DANIEL, « Une caméra fétichiste » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNAS JACQUELINE *et al.*, Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, pp. 127-132.
- SARTRE JEAN-PAUL, « Le problème du néant : Chapitre II. *La mauvaise foi* » dans *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943, pp. 95-126.
- SARTRE JEAN-PAUL, *L'existentialisme est un humanisme* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 1996.
- SOBCHACK VIVIAN, *Le Corps du film. Une phénoménologie de l'expérience filmique*, trad. de RIGAUD MARGARET, Dijon, Les presses du réel, coll. « La petite collection ArTeC », 2025.
- TARKOVSKI ANDREÏ, *Le Temps scellé* (1989), trad. KICHILOV ANNE et DE BRANTES CHARLES H., Paris, Éditions Philippe Rey, coll. « Fugues », 2014.
- VEILLON OLIVIER-RENÉ, « La fiction contre le récit » dans *Chantal Akerman : séminaire, Bruxelles 14-15 février 1981*, dir. AUBNAS JACQUELINE *et al.*, Bruxelles : Ateliers des arts, 1982, pp. 100-107.

Ouvrages complémentaires cités et/ou consultés

- BÉGOUT BRUCE, *La Découverte du quotidien* (2005) Paris, Editions Fayard, coll. « Pluriel », 2018.
- BORDWELL DAVID, *The Way Hollywood Tells It*, Londres, University of California Press, 2006.
- BREY IRIS, *Le regard féminin*, Éditions de l'Olivier, coll. « Les Feux », Paris, 2020.

- DE BAECQUE ANTOINE, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Éditions Flammarion, coll. « Champs arts », Paris, 1998.
- DEBORD GUY, *La Société de spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.
- MARKS U. LAURA, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham et Londres, Duke University Press, 2000.
- RANCIÈRE JACQUES, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, Paris, 2011.
- SERON DENIS, *Introduction historique à la phénoménologie*, Liège, Presses universitaires de Liège, 4^e édition, 2016-2017.
- SOBCHACK VIVIAN, *The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton, 1992.

Articles

- GANNON ERIN T. et GRUBB MICHAEL A., « How Filmmakers Guide the Eye: The Effect of Average Shot Length on Intersubject Attentional Synchrony » dans *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Vol. 16, n°1, 2022, pp. 120-129.
- GODARD JEAN-LUC et AKERMAN CHANTAL, « Entretien sur un projet - 1 » dans *Ça cinéma*, n°19, 1980, pp. 5-16.
- SITNEY P. ADAMS, « Structural film » dans *Film Culture Reader* (ed. SITNEY P. ADAMS), Praeger editions, New York, 1970, pp. 326-348.
- YACAVONE DANIEL, « Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium and Expression » in *New literary history*, Vol. 47 (1), University of Virginia, 2016-01, pp. 159-185.

Ouvrages généraux

- *La Philosophie de A à Z*, dir. HANSEN-LØVE LAURENCE, Paris, Hatier, 2020, pp. 384-385.
- *Encyclopédie des femmes. Belgique, XIXe-XXe siècles*, dir. ELIANE GUBIN et CATHERINE JACQUES, Bruxelles, Éditions Racines, 2018, pp. 217-235, 343-345 et 487-492.

Entretiens filmés

- INA Culture, « 1975 : C'est quoi, un cinéma au féminin ? | Archives INA », Youtube, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=ReFzAhOBwfM> (consulté le 11 août 2025).
- INA CULTURE, « Chantal Akerman “Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle” | Archives INA », YouTube, [en ligne] <https://youtu.be/X8ohlkEDOyw?si=49r6hdknVhOOgNFe> (consulté le 11 août 2025).
- MICROCINÉ REVUE DE CINÉMA ET DE TÉLÉVISION, « Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles feat. Corinne Maury », YouTube, [en ligne] https://youtu.be/L4B6HdrsVZs?si=HBwXNPow_7Kr867I (consulté le 12 août 2025).

- Cinergie .be, « Cinéma Cinéaste, Chantal Akerman (Interview 2012) », Youtube, [en ligne] <https://youtu.be/pxJMcRz3ZK8?si=3PcpZft7VRGdQvWV> (consulté le 11 août 2025).

Filmographie

- AKERMAN CHANTAL, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975.
- FREY SAMI, *Autour de Jeanne Dielman*, 1975. (Montage final en 2003).
- SCHMELZER KATHERINE, *Chantal Akerman – Always on the road* (Arte), 2024.

Sites internet

- Encyclopædia Britannica. (n.d.). “Events of May 1968”, *Encyclopædia Britannica*, [en ligne] <https://www.britannica.com/event/events-of-May-1968> (consulté le 15 avril 2025).
- NEVERS CAMILLE, « Avec Chantal Akerman, on voulait réaliser des films entre femmes, entre exclues » (entretien avec Babette Mangolte), sur *Libération.fr*, le 21 avril 2023, [en ligne] <https://www.liberation.fr/culture/cinema/avec-chantal-akerman-on-voulait-realiser-des-films-entre-femmes-entre-exclues-20230421 UIT34IGBNVGJLF2DMRXEEGO5NU/> (consulté le 9 août 2025).
- STRAUSS FRÉDÉRIC, « Entretien avec Chantal Akerman » sur *Cinémathèque française*, 2000, via <https://www.cinematheque.fr/article/1152.html> (consulté le 29 mars 2025).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE. Cadre théorique : vers une approche phénoménologique du cinéma akermanien.....	5
CHAPITRE I. Contextes d'émergence de Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles.....	6
1. Contexte sociopolitique.....	6
2. Contexte artistique.....	9
2.1. L'influence de Jean-Luc Godard.....	10
2.2. L'influence de Michael Snow.....	12
3. Jeanne Dielman comme expérience.....	14
CHAPITRE II. Cadre théorique : Husserl, Sartre et Merleau-Ponty.....	17
1. Pertinence d'une approche phénoménologique.....	17
2. Edmund Husserl.....	17
3. Jean-Paul Sartre.....	19
4. Maurice Merleau-Ponty.....	21
5. Jeanne Dielman et phénoménologie.....	23
DEUXIÈME PARTIE. Analyse phénoménologique de <i>Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i>.....	24
CHAPITRE III. Quadrillage du temps et de l'espace.....	25
1. Le temps.....	26
1.1. Le temps vécu : durée et endurance.....	28
1.2. Le temps non narratif : la répétition.....	30
1.3. Le temps incarné : Gaston Bachelard et l'instant.....	35
2. L'espace.....	39
2.1. Caméra logeuse : la mise en scène comme dispositif spatial.....	39
2.2. Texture filmique de l'espace vécu.....	42
2.3. Spatialisation rigide.....	45
3. L'espace-temps.....	48
3.1. Mise en place du quadrillage.....	48
3.2. Dislocation du quadrillage : les pommes de terre sont (trop) cuites.....	50
CHAPITRE IV. Le corps dans Jeanne Dielman : aliénation, liberté et perception... 	56
1. Jeanne.....	56
1.1. Trouble dans l'aliénation et surgissement du vide.....	57
1.2. Jeanne face à la liberté : une conscience en crise et la mauvaise foi.....	61
1.3. L'instant créateur.....	65

2. Le·la spectateur·rice.....	66
2.1. La perception incarnée.....	67
2.2. Se percevoir comme corps percevant.....	75
2.3. La perception située : vers une phénoménologie critique et féministe.....	77
2.3. Vers l'émancipation.....	79
TROISIÈME PARTIE. Le cinéma comme vecteur politique : vers une lecture rancièreenne.....	82
 CHAPITRE V. Jeanne Dielman et la redistribution du sensible.....	84
1. Le partage du sensible.....	84
1.1. Dans Jeanne Dielman.....	84
1.2. Au niveau de la création artistique.....	88
 CHAPITRE VI. Faire communauté.....	92
1. Une communauté sensible.....	92
2. S'émanciper collectivement.....	94
CONCLUSION.....	99
BIBLIOGRAPHIE.....	102
TABLE DES MATIÈRES.....	106