

2004
-
2024



JEU DE



PAUMÉ



D'IMAGES

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Chantal Akerman

Travelling

28.09.24 – 19.01.25

2 ANS

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi qu'une bibliographie indicative.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres présentées dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Audrey Grollier

Chargée des groupes
et des publics adultes
Réservation des visites
Partenariats champ social
et médico-social
01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org

Julia Parisot

Chargée des publics jeunes
et scolaires
Partenariats scolaires
et formations enseignants
01 47 03 04 95
juliaparisot@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

Responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Claire Boucharlat

Conférencière et formatrice
claireboucharlat@jeudepaume.org

Rachael Woodson

Conférencière et formatrice
rachaelwoodson@jeudepaume.org

Axelle Maga / Charlotte Lavigne

Assistante / chargée d'activités
éducatives
service-educatif@jeudepaume.org

Céline Lourd

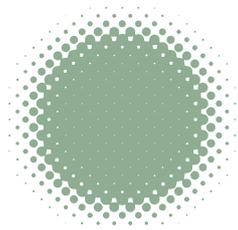
Professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

Professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR LES EXPOSITIONS	7
	Présentation et parcours de l'exposition	8
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	12
B	APPROFONDIR LES EXPOSITIONS	15
	Introduction	17
	Images et matières cinématographiques	18
	Espaces domestiques, gestes et corps	22
	Histoires, réminiscences et projections	27
C	PISTES DE TRAVAIL	31
	Filmer, écrire, exposer	32
	Figures féminines, le quotidien et le politique	37
	Travellings, déplacements et frontières	40





1. Vue de l'exposition « Chantal Akerman. Travelling », Bozar, Bruxelles, 2024

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire des expositions est présenté et transmis aux participants.

mardi 8 octobre 2024, 18h30 - 20h

visite des expositions « Chantal Akerman. Travelling » et « Tina Barney. Family Ties »
- ouverte à tous les enseignants et les équipes éducatives
- sur inscription : <https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-enseignants-barney-akerman/>

→ Visites-conférences ou visites libres pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Visites contées ou interactives sont proposées aux maternelles pour se familiariser avec un espace d'exposition et apprendre à regarder au travers de récits sensibles ou d'activités.

- tarifs :

Visites commentées

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*
Visites libres

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*
* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville

- sur réservation : au 01 47 03 12 41 serviceeducatif@jeudepaume.org

→ Visites périscolaires

Pour tous les centres de loisirs : 45 €

- sur réservation : serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2024-2025 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants / animateurs : <https://jeudepaume.org/espace-enseignants/>

→ **Dernier(s) mardi(s) du mois**
mardis 29 octobre, 26 novembre et 31 décembre
- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume - gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

→ Ping-Pong, le programme enfants et familles

visites en famille, ateliers de création pour les 3-6 ans, atelier cyanotype pour les 7-11 ans et visites contées <https://jeudepaume.org/enfants-et-familles>

→ Les cours du Jeu de Paume les mercredis, 18h30 - 20h

- programme et dates : <https://jeudepaume.org/evenement/session-2024-2025/>

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume se veut un lieu convivial de découvertes et d'échanges autour des images. Il s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à sa programmation et à accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les œuvres.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

mardi 8 octobre 2024, 14h - 16h

visite des expositions « Chantal Akerman. Travelling » et « Tina Barney. Family Ties »
- sur inscription : <https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-action-sociale-akerman-barney/>

→ Visites commentées ou visites libres

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteurs individuels ou en groupe.

- sur réservation : 01 47 03 12 41 actionsociale@jeudepaume.org

Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble et de la RECA – Réunion des établissements culturels pour l'accessibilité du ministère de la Culture.



Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » : <https://jeudepaume.org/espace-action-sociale/>

Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » : <https://jeudepaume.org/visite/accessibilite/>



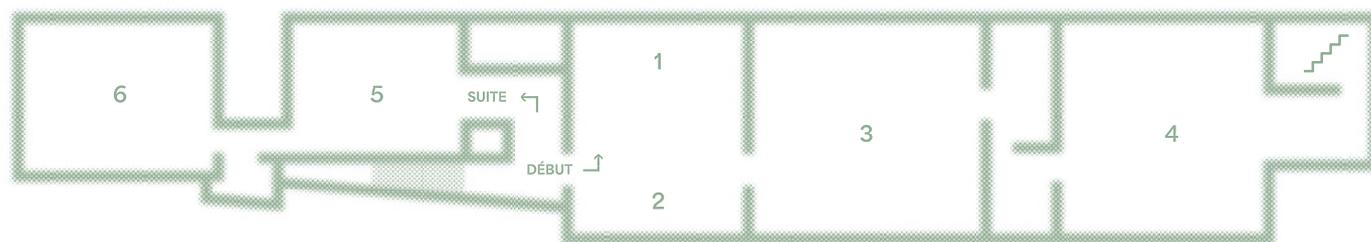
2. Vue de l'installation *A Voice in the Desert*
[Une voix dans le désert], 2002
Exposition « From the Other Side »,
Marian Goodman Gallery, Paris, 2021

A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION



3. Vue de l'installation *D'Est, au bord de la fiction*, 1995
Exposition « Chantal Akerman. Travelling »,
Bozar, Bruxelles, 2024

Présentation et parcours de l'exposition



Niveau 2

[...] pourquoi tu commences par une tragicomédie où tu joues toi-même.
Puis pourquoi tu t'en détournes apparemment pour aller vers des films expérimentaux et muets. Pourquoi ceux-là achevés de l'autre côté de l'océan, tu reviens par ici, et à la narration.
Pourquoi tu ne joues plus et que tu fais une comédie musicale [*sic*].
Pourquoi tu fais des documentaires et puis que tu adaptes Proust [*sic*].
Pourquoi tu écris aussi, une pièce, un récit.
Pourquoi tu fais des films sur la musique.
Et enfin à nouveau une comédie.
Puis aussi depuis quelque temps tu fais des installations.
Sans vraiment te prendre pour une artiste...
À cause du mot artiste.

Chantal Akerman, « Le frigidaire est vide. On peut le remplir », in *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, Paris, Centre Pompidou / Cahiers du cinéma, 2004, p. 10.

Au carrefour du cinéma, de l'art et de l'écriture, la voix singulière de Chantal Akerman (1950-2015) n'aura jamais autant résonné qu'aujourd'hui. Sa sensibilité autodidacte, unique, la conduit à aborder sans détour les thèmes de l'intimité, de la solitude, du deuil et des injustices sociales, aussi bien que l'héritage familial et les traces de l'histoire dans le paysage. Elle se révèle dès son premier court-métrage, *Saute ma ville* (1968-1970), que l'artiste tourne à Bruxelles, sa ville natale, à l'âge de 18 ans seulement. Bientôt, dans le New York du début des années 1970, elle se lie au cercle des cinéastes *underground* et expérimentaux, dont elle retient l'approche contemplative, par la caméra, de l'espace physique et temporel. De retour en Europe, elle dirige un premier long-métrage aux échos très personnels, *Je tu il elle* (1974), avant d'installer son camp de base à Paris, sans toutefois jamais se départir de ses attaches bruxelloises. L'année suivante, elle réalise *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* : cet opus, accueilli de nos jours comme un chef-d'œuvre de la cause féministe, figure en tête du dernier palmarès décennal des meilleurs films de tous les temps établi par le British Film Institute.

Chantal Akerman n'a cessé d'élargir son champ d'exploration de l'image et du récit, procédant librement à des va-et-vient entre les genres cinématographiques : le drame, la comédie (*Golden Eighties*, 1985-1986 ; *Un divan à New York*, 1995-1996), l'adaptation littéraire (*La Captive*, 1999-2000 ; *La Folie Almayer*, 2010-2011), le documentaire. Ainsi *D'Est* (1992-1993), *Sud* (1998-1999) et *De l'autre côté* (2001-2002), tournés en Europe de l'Est, aux États-Unis et au Mexique, forment-ils une trilogie hantée par les murs et les frontières, tout à la fois témoignage de la fin d'un monde et présage de désastres à venir. Chantal Akerman est en outre l'une des premières réalisatrices à opérer le passage au « jeu de l'art » – selon sa propre formule –, avec la création, entre 1995 et 2015, de près de vingt installations vidéo présentées dans de nombreux musées à travers le monde.

L'exposition « Travelling » initie un voyage surprenant et bouleversant, et décrit un parcours d'art et de vie façonné par de multiples géographies : de Bruxelles aux zones frontalières, de la cuisine au désert, du burlesque au tragique, des douleurs du monde à celles de l'intime. Composée d'une sélection d'installations et de films dont certains sont montrés au public pour la première fois, elle convoque la « matière vivante » inédite qui accompagne l'œuvre de l'artiste, avec un choix d'archives provenant de la Fondation Chantal Akerman : scénarios, notes d'intention et photographies de tournage, notamment, documentent les conditions de création de cette œuvre, tout autant que la place centrale qu'y occupe l'écriture, « l'art ultime » pour celle qui est aussi l'autrice de plusieurs textes, dont *Hall de nuit* (1992), *Une famille à Bruxelles* (1998) et *Ma mère rit* (2013).

Soulignant la pluralité des sources d'inspiration chez Chantal Akerman et des relations qu'elle a tissées au fil de sa carrière, le cycle de cinéma et d'événements qui complète l'exposition invite à (re)découvrir une œuvre dont la radicalité poétique continue d'exercer une profonde influence sur les générations contemporaines.

Commissaire : Laurence Rassel, en collaboration avec Marta Ponsa



Woman Sitting after Killing

[Femme assise après avoir tué]

2001

Installation vidéo créée à partir de la séquence finale du film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975); 7 moniteurs, couleur, son, 5 min 38 s; réalisation : Chantal Akerman; montage et conception spatiale : Claire Atherton. Courtesy : Fondation Chantal Akerman et Marian Goodman Gallery

« 7 écrans, 7 minutes, 7 boucles du même plan fixe qui parfois peut évoquer une photo, parfois une peinture qu'on pourrait appeler classique. Dernier plan de *Jeanne Dielman* qui, pour ceux qui connaissent ou reconnaissent le film même vaguement, évoque alors le cinéma, et un film de 1975. Une femme assise dans l'obscurité devant une table face à nous. Elle ne nous regarde pas vraiment. Mais elle est quand même face à nous. Encore une fois si on se souvient de la narration du film, *Jeanne Dielman*, on sait que cette femme vient de commettre un meurtre. Sinon, il n'y a que le titre qui l'indique, ce qui crée une sorte de tension entre nous et les images qu'on voit, qui parfois ne semblent qu'une image. Parce que rien n'évoque le meurtre, si ce n'est un peu de sang sur sa main. Un peu de sang à peine visible. Le personnage, a Woman, ou bien Jeanne, ou bien Delphine Seyrig, ou les trois à la fois, est là assise face à nous. Elle respire à deux ou trois reprises, bouge la tête, comme si elle voulait détendre son cou. Bouge une ou deux fois sur sa chaise qui craque. Juste ça sur sept minutes! »

L'installation a été conçue pour la 49^e biennale d'art contemporain de Venise (2001), dirigée par Harald Szeemann.



In the Mirror

[Dans le miroir]

2007

Installation vidéo créée à partir du film *L'Enfant aimé, ou Je joue à être une femme mariée* (1971); projection unique, noir et blanc, son, 16 mm transféré sur support numérique, 4 min 45 s; réalisation : Chantal Akerman; montage et conception spatiale : Claire Atherton. Courtesy : Fondation Chantal Akerman et Marian Goodman Gallery

L'installation reprend une séquence extraite du film *L'Enfant aimé, ou Je joue à être une femme mariée* (1971). La jeune mère jouée par Claire Wauthion s'observe devant le miroir, nomme différentes parties de son corps et les commente à haute voix.

Réalisée pour l'exposition « Ellipsis » conçue par Lynne Cooke, cette installation a été présentée pour la première fois au Museo Tamayo de Mexico en 2007.



D'Est, au bord de la fiction

[From the East: Bordering on Fiction]

1995

Installation vidéo en deux parties, créée à partir du film *D'Est* (1992-1993); 25 moniteurs (24 + 1), couleur, son, version française : 5 min 30 s; version anglaise : 6 min 15 s; réalisation : Chantal Akerman; montage et spatialisation des images et des sons : Claire Atherton. Courtesy : Fondation Chantal Akerman et Marian Goodman Gallery

En 1992, Chantal Akerman est sollicitée par Kathy Halbreich, conservatrice du Museum of Fine Arts de Boston, Susan Dowling, productrice à la station de radio WGBH à Boston, et Michael Tarantino, critique d'art américain, pour réaliser une installation multimédia consacrée à la réunification de l'Europe après la chute du mur de Berlin. Ils seront rejoints par Bruce Jenkins, conservateur au Walker Art Center de Minneapolis, et Catherine David, conservatrice à la Galerie nationale du Jeu de Paume. Chantal Akerman accepte la proposition, mais veut d'abord réaliser un film. Tourné au cours de plusieurs voyages (été 1992, décembre 1992 et janvier-février 1993), son documentaire *D'Est*, présenté aux festivals de Locarno et de Florence, devient rapidement un film culte.

L'installation *D'Est, au bord de la fiction* sera créée en 1995 au Museum of Modern Art de San Francisco.

« Je voudrais faire un grand voyage à travers l'Europe de l'Est tant qu'il est encore temps. La Russie, la Pologne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie, l'ex-Allemagne de l'Est, jusqu'en Belgique. Je voudrais filmer là-bas à ma manière documentaire frôlant la fiction. Tout ce qui me touche. Des visages, des bouts de rues, des voitures qui passent et des autobus, des gares et des plaines, des rivières ou des mers, des fleuves et des ruisseaux, des arbres et des forêts. Des champs et des usines et encore des visages, de la nourriture, des intérieurs, des portes, des fenêtres, des préparations de repas. Des femmes et des hommes, des jeunes et des vieux qui passent ou qui s'arrêtent, assis ou debout, parfois même couchés. Des jours et des nuits, la pluie et le vent, la neige et le printemps. Et tout cela qui se transforme doucement, tout au long du voyage, les visages et les paysages. [...] Je voudrais enregistrer les sons de cette terre, faire ressentir le passage d'une langue à l'autre, avec leurs différences, leurs similitudes². »

4

Salle d'archives

Cette salle invite à marquer un temps d'arrêt devant une sélection de documents conservés pour l'essentiel par la Fondation Chantal Akerman – Cinémathèque royale de Belgique (CINEMATEK) à Bruxelles, dont le fonds est constitué des archives de la société de production Paradise Films, créée par la cinéaste avec Marilyn Watelet en 1975, auxquelles se sont ajoutés quelques dons de collaboratrices et collaborateurs.

Scénarios, photographies de tournage, de plateau ou de repérage, coupures de presse, notes d'intention témoignent du travail des équipes autant que des époques et des conditions de production et de réception des films. Des extraits de reportages télévisés, incluant des interviews filmées de Chantal Akerman, rendent également compte du processus de création propre à la cinéaste. Toutes ces archives donnent à voir les complicités et l'environnement de travail sans lesquels n'aurait pu s'épanouir son œuvre unique et multiforme, où la pratique de l'écriture, qu'elle considérait comme le mode d'expression le « plus proche de la pensée », occupe une place privilégiée. La filmobiographie qui complète cette riche documentation propose une exploration subjective du parcours de Chantal Akerman à travers ses propres mots.

Sont également projetés ici des rushes datant du premier séjour de l'artiste à New York au début des années 1970, ainsi qu'un choix de films qu'elle a réalisés pour la télévision dans les années 1980, outre le long-métrage dansé et chanté *Les Années 80* (1982-1983), préparatoire à la comédie musicale *Golden Eighties* (1985-1986).

6

Selfportrait/Autobiography:
A Work in Progress

[Autoportrait/autobiographie : un travail en cours]

1998

Installation vidéo créée à partir de l'installation *D'Est, au bord de la fiction* (1995), des films *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *Hotel Monterey* (1972), *Toute une nuit* (1981-1982) et du livre *Une famille à Bruxelles* (1998) ; 6 moniteurs, couleur, son, version française : 1h49 min ; version anglaise : 1h30 min ; réalisation : Chantal Akerman ; montage et spatialisation des images et des sons : Claire Atherton. Courtesy : Fondation Chantal Akerman et Marian Goodman Gallery

« J'aimerais réaliser une installation à partir de l'idée de l'autobiographie-autoportrait [...]. Idée tant travaillée [...] dans la photographie, moins au cinéma, encore moins je crois à travers l'installation. Pourtant l'installation, avec souvent une multiplication d'images et de son pris dans un même lieu et dans un même temps, dans une sorte de "concussion" de l'espace-temps avec toutes ces résonances ou ces accrochages qui s'opèrent, me semble être une forme à la fois terriblement adéquate et excitante pour explorer une fois de plus l'autoportrait-autobiographie. On se retrouve alors pris dans une telle multiplication de sens possibles qu'on n'est plus certain de rien. De là, à la fois trouble et jouissance, tangage, sol qui se dérobe, et ce sol qui se dérobe sous nous ne nous fait-il pas toucher du doigt la notion d'autobiographie elle-même⁴ ? »

Cette installation a été conçue au Carpenter Center for the Visual Arts de l'université Harvard à Cambridge (Massachusetts), où elle a été présentée pour la première fois.

5

A Voice in the Desert

[Une voix dans le désert]

2002

Troisième partie de l'installation vidéo *From the Other Side* (2002) ; projection unique, couleur, son, 52 min, en boucle ; réalisation : Chantal Akerman ; montage et conception spatiale : Claire Atherton. Courtesy : Fondation Chantal Akerman et Marian Goodman Gallery

L'installation *A Voice in the Desert* consiste en des prises de vues réalisées dans le désert d'Arizona, entre deux montagnes situées de part et d'autre de la frontière avec le Mexique. Dans ce couloir que les migrants traqués sont contraints d'emprunter pour entrer aux États-Unis, un écran a été planté, sur lequel est projetée la dernière séquence du film *De l'autre côté*, qui traite de leur sort ; l'histoire d'une immigrée mexicaine est racontée en voix off par Chantal Akerman, alternativement en espagnol et en anglais. Ces images ont été montrées pour la première fois en 2002 à la Documenta 11 de Cassel dirigée par Okwui Enwezor, dans la troisième et dernière salle de l'installation *From the Other Side* conçue pour la circonstance, où elles étaient diffusées en direct depuis l'Arizona. Elles ont été remontées quelques mois plus tard pour composer *A Voice in the Desert*. « C'est avec l'installation de la Documenta que je me suis prise au jeu de l'art. Pour la première fois, j'ai eu l'idée de l'installation avant le film. Je voulais mettre un écran à la zone frontière du Mexique et des États-Unis, y projeter une partie du film, et le refilmer dans cet espace, son espace authentique. Cette troisième partie de mon installation est née avant tout le reste³. »

1. Chantal Akerman, « Woman Sitting After Killing », 2001, in *Chantal Akerman. Œuvre écrite et parlée, 1968-2015*, édition établie par Cyril Béghin, Paris, L'Arachnéen, 2024, vol. 2, p. 962.

2. Chantal Akerman, « À propos de *D'Est* », 1991, in *Chantal Akerman : D'Est, au bord de la fiction*, cat. exp., Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts ; Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995, p. 17-20.

3. « Akerman sans frontières », propos recueillis par Élisabeth Lebovici, *Libération*, 26 juin 2002, p. II.

4. Chantal Akerman. « Autobiographie – Autoportrait », note d'intention, 1997-1998, in *Chantal Akerman. Œuvre écrite et parlée, 1968-2015*, op. cit., p. 836.



Le guide de l'exposition est téléchargeable en ligne sur le site du [Jeu de Paume](#).

Catalogue de l'exposition



→ *Chantal Akerman. Travelling*, textes de Claire Atherton, Jacqueline Aubenas, Luc Benhamou, Céline Brouwez, Anouk De Clercq, Jan Decorte, Verónica Gago, Christophe Honoré, Latifa Laâbissi, Sylvie Lindeperg, Sharon Lockhart, Eileen Myles, Nicolás Pereda, Marta Ponsa, Laurence Rassel, Alberta Sessa, Wang Bing, Marilyn Watelet et Sonia Wieder-Atherton, Bruxelles, Bozar - Palais des Beaux-Arts/Paris, Jeu de Paume/Tielt, Lannoo, 2024.

Archives de Chantal Akerman

→ Fondation Chantal Akerman et Cinematek, Bruxelles :
<https://chantalakerman.foundation/>
<https://cinematek.be/fr/collections/film/nos-collections#title--5606>

Écrits publiés par Chantal Akerman

→ AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004.
→ AKERMAN, Chantal, *Ma mère rit*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2021.
→ AKERMAN, Chantal, *Une famille à Bruxelles*, Paris, L'Arche, 1998, rééd. Montreuil, L'Arche, coll. « Des écrits pour la parole », 2022.

Ouvrages et monographies, dossiers et essais

→ *Chantal Akerman. Œuvre écrite et parlée. 1968-2015*, éd. établie par Cyril Béghin, Paris, L'Arachnéen, 2024, 3 vol.
→ *Chantal Akerman*, n° 46-47 de *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, Lausanne, 2022 :

<https://journals.openedition.org/decadrages/1761>

→ *Chantal Akerman : D'Est, au bord de la fiction*, cat. exp., Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts/Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.

→ AUBENAS, Jacqueline (dir.), *Hommage à Chantal Akerman*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, Wallonie-Bruxelles, 1995.

→ BAX, Dominique (dir.), *Chantal Akerman. Monographie*, Bobigny, Ciné-Festivals/Magic cinéma, coll. « Bande(s) à part », n° 25, 2014.

→ KOBRYN, Olga ; OVTCHINNIKOVA, Macha ; ZVONKINE, Eugénie, *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman. Films et installations - passages esthétiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle - Images et sons », à paraître.

→ MAURY, Corinne, *Jeanne Dielman. 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films » #41, 2020.

→ MOMCILOVIC, Jérôme, *Chantal Akerman. Dieu se repose, mais pas nous*, Nantes, Capricci, coll. « Actualité critique », 2023.

→ RONDEAU, Corinne, *Chantal Akerman. Passer la nuit*, Paris, L'éclat, coll. « Éclats », 2017.

Articles, entretiens et ressources en ligne

- « Chantal Akerman », Paris, Cinémathèque française, 2018 : <https://www.cinematheque.fr/cycle/chantal-akerman-424.html>
- « Là-bas ou ailleurs, entretien avec Chantal Akerman », réalisé par Laure Vermeersch, Pierre Zaoui et Sacha Zilberfarb, *Vacarme*, n° 39, 20 avril 2007 : <https://vacarme.org/article1288.html>
- « Entretien avec Chantal Akerman », propos recueillis par Laurent Devanne, pour l'émission de cinéma *Désaxés* diffusée sur Radio libertaire le 8 juin 2003 : <https://derives.tv/entretien-avec-chantal-akerman/>
- « Akerman sans frontières », entretien réalisé par Élisabeth Lebovici, *Libération*, 26 juin 2002 : https://www.liberation.fr/cinema/2002/06/26/akerman-sans-frontieres_408339/
- « Documenta 11. Chantal Akerman : l'innocence par l'installation », entretien, *Artpress*, 1^{er} juin 2002, archives numérisées : <https://www.artpress.com/2002/06/01/documenta-11-chantal-akerman-linnocence-par-linstallation/>
- Chantal Akerman, « À propos de *D'Est* », 1991 : <https://derives.tv/a-propos-de-d-est/>
- Chantal Akerman, « La vie, il faut la mettre en scène... », entretien avec Marie-Claude Treilhou, *Cinéma 76*, n° 206, février 1976, p. 89-93 : <https://chantalakerman.foundation/archives/la-vie-il-faut-la-mettre-en-scene/>
- ATHERTON, Claire, « À propos de Chantal Akerman », 2015 : <https://derives.tv/a-propos-de-chantal-akerman/>
- BRENEZ, Nicole, « Chantal Akerman. Entretien en pyjama », 2011 : <https://derives.tv/chantal-akerman-the-pajama-interview/>
- FLECKINGER, Hélène, « *Jeanne Dielman*. Les coulisses d'un chef-d'œuvre », propos recueillis par Damien Truchot, 2022, Festival de l'histoire de l'art : <https://www.festivaldelhistoiredelart.fr/jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles/>
- KIANI, Sarah, « Chantal Akerman, entre autoethnographie et banal : un féminisme des interstices », *Genre, sexualité & société*, hors-série n° 3 : *Visuels. Production, diffusion et circulation des images de genre et de sexualité*, 2018 : <https://journals.openedition.org/gss/4491>
- LIÉNARD, Marie, « *Sud* de Chantal Akerman ou une histoire de territoire et de terre : le Sud comme espace de mémoire », *Anglophonia Caliban/Sigma*, n° 19 : *Espaces et terres d'Amérique*, 2006 : <http://journals.openedition.org/acs/2416>
- LUANA, Thomas, « Chantal Akerman, *Selfportrait/ Autobiography : A Work In Progress* », *Déméter*, n° 9 : *L'Art du fluide. Éthiques et esthétiques de grâce contemporaine*, hiver 2023 : <https://www.peren-revues.fr/demeter/1021>

Vidéos et podcasts

- « Claire Atherton à propos *D'Est* de Chantal Akerman », La Cinetek, 2021 (2 parties) : <https://www.youtube.com/watch?v=cEA7Cm0AxU>
<https://youtu.be/0NpXvc3EjG8?si=YRoki4JKBQwWamwB>
- « Cinéma Cinéaste, Chantal Akerman », entretien, cinergie.be, 2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=pxJMcRz3ZK8>
- « Chantal Akerman sur *Jeanne Dielman* », Criterion Collection, 2009 : <https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSIIg&t=85s>
- « Chantal Akerman à propos de sa mère et sa grand-mère », émission *Des mots de minuit*, 4 octobre 2000, archives INA : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i16049972/chantal-akerman-a-propos-de-sa-mere-et-de-sa-grand-mere>
- « Chantal Akerman à propos des *Rendez-Vous d'Anna* », émission *Les Rendez-Vous du dimanche*, 12 novembre 1978, archives INA : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i16050023/chantal-akerman-a-propos-des-rendez-vous-d-anna>
- « Chantal Akerman à propos de *Jeanne Dielman* », émission *Le Masque et la plume*, 25 janvier 1976, archives INA : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i16050011/chantal-akerman-a-propos-de-jeanne-dielman>
- « Chantal Akerman "Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle" », émission *Clap* (avec Chantal Akerman et Delphine Seyrig), 17 janvier 1976, archives INA : <https://www.youtube.com/watch?v=X8ohlkED0yW>
- « C'est quoi, un cinéma au féminin ? », émission *Un jour futur* (avec Chantal Akerman, Marguerite Duras, Liliane de Kermadec et Delphine Seyrig), 19 avril 1975, archives INA : <https://www.youtube.com/watch?v=RfFzAhOBwfm>
- « Les images et les mots de Chantal Akerman », émission *La Compagnie des œuvres*, France Culture, 4 épisodes, 2021 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-les-images-et-les-mots-de-chantal-akerman>
- « Auto-Radio-Portrait » de Chantal Akerman, podcast France Culture, *Atelier de création radiophonique*, première diffusion 25 mars 2007 : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/creation-on-air/auto-radio-portrait-1416890>

Éditions DVD

- *Rétrospective Chantal Akerman*, 4 coffrets décennaux, 43 films, Nantes, Capricci, 2024.



Retrouvez la sélection des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org



4. Photographie de tournage
des *Rendez-vous d'Anna*, 1978

B APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'exposition « Chantal Akerman. Travelling », ce dossier aborde trois thématiques :

- 1 Images et matières cinématographiques
- 2 Espaces domestiques, gestes et corps
- 3 Histoires, réminiscences et projections



5. Chantal Akerman,
De l'autre côté, 2001-2002
(photogramme du film)

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.



6. Philippe Chancel,
Chantal

Introduction

« Dans son premier court-métrage, *Saute ma ville* (1968), Chantal Akerman dynamitait d'emblée sa ville natale. Ce n'est qu'en fuyant Bruxelles qu'elle est devenue réellement cinéaste. Elle a cependant continué d'y revenir. Bruxelles, Paris, New York : ce sont les trois points d'un triangle dans lequel elle aura voyagé toute sa vie, avec un pied-à-terre dans chacun. Ce sont également les trois pôles de "Chantal Akerman. Travelling", avec quelques digressions jusqu'en Europe de l'Est et au-delà de la frontière entre les États-Unis et le Mexique, dans le désert. Des frontières, et comment les dépasser : c'est une préoccupation constante dans la vie et l'œuvre de Chantal Akerman. Il lui fallait des échappatoires. Prendre de la distance, y compris avec ses réalisations antérieures et les genres auxquels elle s'était déjà essayée. C'était pour elle une stratégie artistique. »

Quentin Bajac, Zoë Gray, Christophe Slagmuylder, « Chantal Akerman, au bord de la fiction », in *Chantal Akerman. Travelling*, cat. exp., Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts/Paris, Jeu de Paume/Tielt, Lannoo, 2024, p. 5.

« S'il y a toujours un primat de la forme chez Akerman, il est inséparable d'une confiance en la force du plan et du temps qui s'y transfère au corps du spectateur. Le réel du cinéma, c'est le temps éprouvé face à l'image : la durée, le rythme, la modulation. En documentaire comme en fiction, il ne suffit pas de montrer, il faut montrer avec du temps. L'un des gestes fondamentaux du cinéma d'Akerman est ainsi la description, au double sens de "représenter en détail" et de "parcourir dans l'espace". La description se substitue aux déclarations, génère des pressions et des impressions. Pression des plans fixes qui durent, des gestes répétés, des cadences de la parole ou du rythme des mouvements de caméra. Emprise qu'exercent sur la psyché et sur les images les silences, les absences, les fantômes d'événements aussi terribles, indicibles et irréprésentables qu'ils sont lointains, enfoncés dans un temps historique que le présent prolongé du plan fait affleurer. [...] En dépit des apparences, il n'y a pas de grands sujets chez Akerman (le féminisme, l'homosexualité, la mémoire des camps de concentration, le racisme, le postcolonialisme), il n'y a que des grandes formes à travers lesquelles ils apparaissent autant qu'ils se diluent, dans une labilité du sens qui est son premier trait moderne. "Ainsi thèmes, mouvements des corps et des cœurs, ballet des personnages et imbroglios de l'intrigue seront étroitement liés, et – souhaitons-le – harmonieusement, partout un jeu d'échos et de correspondances. De sorte que (à supposer qu'il soit concevable de les séparer l'une de l'autre) la forme tend à devenir métaphore du contenu, du récit. Et le récit, les aventures des personnages, deviennent aussi aventure de la perception" [Chantal Akerman, « La galerie », note d'intention pour *Golden Eighties*, 1982]. »

Cyril Béghin « Présentation. Passages de la parole », in *Chantal Akerman. Œuvre écrite et parlée. 1968-2015*, édition établie par Cyril Béghin, Paris, L'Arachnéen, 2024, vol. 3, p. 12.

« Chantal aimait particulièrement travailler sur les installations, parce qu'elle ressentait une grande liberté. Elle aimait qu'on fasse tout "chez nous", de façon artisanale, sans devoir expliquer aux uns et aux autres ce à quoi on voulait aboutir. Elle disait que, plus encore qu'un film, une installation ne se décrit pas à l'avance mais naît petit à petit dans le travail lui-même. Et puis nous adorions en demander toujours plus au spectateur. Nous aimions lui demander de bouger, d'explorer. Quand nous travaillions, nous pensions au spectateur, mais nous ne pensions pas pour lui, car nous n'en savions pas plus que lui. Nous ne voulions pas lui mâcher le travail, nous voulions qu'il fasse son propre chemin, qu'il éprouve et traverse le film ou l'installation à sa façon. Nous cherchions à construire un espace qui mette chacun en mouvement et éveille la pensée. C'est sans doute en cela que l'œuvre de Chantal est profondément politique. »

Claire Atherton, « Résonances », in *Chantal Akerman. Travelling*, cat. exp., Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts/Paris, Jeu de Paume/Tielt, Lannoo, 2024, p. 112.

Images et matières cinématographiques

« Marie-Claude Treilhou : Comment es-tu venue au cinéma ?

Chantal Akerman : C'est grâce ou à cause de Godard. J'avais 15 ans. J'habitais Bruxelles et je trouvais que le cinéma était un art débile. Je suis rentrée par hasard - en trichant sur l'âge - voir *Pierrot le fou*. J'ai vraiment eu un choc. Je me suis dit qu'on pouvait faire quelque chose avec le cinéma. En 1967, je suis rentrée dans une école de cinéma - j'y suis restée juste quelques mois - et en 1968 j'ai fait mon premier film.

[...] j'ai vu des tas de films et j'ai commencé à réfléchir sur le langage, le style, la forme... Le premier, je l'avais fait dans l'innocence la plus complète, puis j'ai fait un nouveau film qu'un ami m'a aidé à financer (en noir et blanc, 35 mm) qui était la journée d'une femme - mais différente de Jeanne Dielman. C'était un peu une *Madame Bovary*. C'est un film très raté parce qu'on voit les idées avant de voir les images. À ce moment-là, je pensais que les acteurs pouvaient improviser le texte. Je voulais faire des plans longs. En fait, il n'y avait pas de rythme à l'intérieur du plan, parce que le cinéma c'est pas la vie; il faut pas transcrire la vie, il faut la mettre en scène.

Et puis je suis allée aux États-Unis. Avec *Pierrot le fou*, c'est ce qui a été le plus déterminant pour mon existence cinématographique. J'y ai vu des films de Brakhage, mais surtout de Michael Snow. Ce sont des films qui ne travaillent que sur le langage du cinéma, où il n'y a pas d'histoire ni de sentiments. [...]

Les États-Unis, ça m'a ouvert l'esprit, j'ai vraiment eu l'impression que tout était possible et qu'il fallait balancer toutes les vieilles structures narratives qu'on utilisait en Europe. J'ai fait trois films là-bas, en 16 mm, tous d'une manière pirate, c'est-à-dire que je trouvais la pellicule où je pouvais, on me prêtait la caméra, je travaillais la nuit, je faisais un film en quelques heures, je ne payais pas les gens...

Il y en a un que j'aime beaucoup, il s'appelle *Hôtel Monterey* : c'est la montée à travers le temps et l'espace d'un hôtel à New York, c'est-à-dire que je commence au ras du sol la nuit et que je termine sur le toit de l'hôtel à l'aube : il y a toute cette progression vers l'aube. »

Chantal Akerman, « La vie, il faut la mettre en scène... », entretien accordé à Marie-Claude Treilhou, *Cinéma 76*, n° 206, février 1976, p. 89-93 (<https://chantalakerman.foundation/archives/la-vie-il-faut-la-mettre-en-scene/>).

« L'expérimental pointe la dimension technique à l'œuvre dans le cinéma. Il désigne un art qui met au devant ce que le cinéma traditionnel cherche à dissimuler : la machinerie, le dispositif, le procédé. C'est sur ce point critique que s'opposèrent en 1959 Jonas Mekas, ardent défenseur du cinéma expérimental, et le réalisateur John Cassavetes. Jonas Mekas avait loué dans ses colonnes la première version du film de Cassavetes *Shadows* à sa sortie, mais critiqua violemment la disparition, dans une seconde version, des "ratés" de la pellicule. Entre cinéma "indépendant" que représente Cassavetes et des marges expérimentales, plus proche dans leur démarche des arts plastiques, une ligne infime est tracée. Une des différences réside dans la revendication du caractère artificiel des images, et l'utilisation des éléments techniques de cette construction. Comme Godard en France, les cinéastes expérimentaux américains revendiquent les "défauts" que le cinéma dominant gomme - flou, mauvais raccord, etc. - et en font parfois la matière même de leurs films. On voit comment le primat donné par ce cinéma à l'essai des techniques met en péril le rapport du cinéma en général à l'illusion réaliste. Ce parti-pris anti-

illusionniste vise dans certains films à susciter une réflexion chez le spectateur quant à la transparence posée par les images. Il peut aussi s'exprimer par une utilisation graphique et plastique de cette technicité.

[...] Le cinéma qu'on expérimente se place donc en premier lieu dans une temporalité de l'instant, qui est celle de la fabrication ou du bricolage. Bien plus que le cinéma ordinaire, il se pense comme une pratique. Jonas Mekas, qui filma son entourage durant des décennies, donne cette définition de lui-même : "*Je suis un filmeur*", et non pas un cinéaste, un "*film-maker*", terme qui placerait l'accent sur la production d'une œuvre. Considérer le cinéma comme un art qui se pratique pose la question de l'expérience de l'artiste quand il crée. L'expérience est alors ce qui s'éprouve, ce qui se vit. Dans le film-fleuve de Jonas Mekas, *As I was moving ahead, occasionally I saw brief glimpses of beauty...* (1970-2000), qui se concentre surtout sur la famille de l'artiste, filmer devient à la fois un mode de vie et une façon de penser sa relation aux autres. Mekas capture des fragments de sa vie pour les transformer par le montage, l'ajout de titres et d'un commentaire, en un nouvel objet d'expérience, esthétique. Du filmeur au spectateur, il y a un partage d'une expérience qui est médiatisée et sublimée par la création d'une forme.

[...] La notion d'expérimentation s'ouvre sur des paysages cinématographiques divers selon qu'elle soit comprise comme exploration des techniques, mise en mouvement poétique et graphique de formes nouvelles, comme transgression de genre et de traditions, ou comme mise en question de représentations manipulatoires posées comme transparentes. L'esthétique expérimentale entend de brouiller le visible, d'imposer ses propres codes de fonctionnement et de lecture, de provoquer le trouble, de dénouer les habitudes de regards, de rendre au spectateur un rôle actif, d'alléger récit et discours pour mieux être cette "forme qui pense" dont parle Godard dans *Histoire(s) du cinéma*. Dans le cinéma de Harry Smith ou de Stan Brakhage, jouant de la peinture et de l'inscription, ce sont les bases mêmes du cinéma qui sont "déchirées", la continuité de la prise de vue, l'illusion du récit, la vocation du cinéma à documenter inexorablement le réel. Qu'il soit création ou mises en jeu de formes, l'expérimental n'est peut-être que l'utopie d'un cinéma qui ne cesserait de se réinventer. »

Barbara Turquier, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 9, 2005, p. 13-21 (<http://journals.openedition.org/traces/171>).

« Les tout premiers films que nous avons montés ensemble étaient en vidéo. Nous montions de façon chronologique, c'est-à-dire en commençant par le début du film et en avançant jusqu'à la fin sans jamais revenir en arrière, car la technique du montage vidéo de l'époque ne nous le permettait pas. Nous aimions travailler comme ça, sans filet, en suivant nos intuitions. C'était grisant. Cette façon de faire a sans doute eu une influence sur notre pratique au cours des années suivantes, car même si le montage en pellicule et par la suite le montage virtuel permettaient plus de souplesse, nous avons gardé l'habitude de commencer par le premier plan. C'était comme poser la première pierre. À partir de là, nous cheminions vers le film sans tenter de le maîtriser mais en l'écoutant. Nous le laissions grandir à son rythme, et nous surprendre. Nous avançons pas à pas, nous avons confiance. Nous n'aimions ni l'une ni l'autre théoriser ou expliquer. Nous aimions être



7. Photographies de tournage d'*Histoires d'Amérique. Food, Family and Philosophy*, 1988-1989

là, ensemble, et découvrir en faisant. C'est la force de cette présence commune qui a été la base de notre travail. [...] Nous travaillions les images, les sons, les couleurs, les lumières et les formes, comme autant de matières. Nous cherchions à organiser leurs résonances, et à trouver le rythme juste. Une image-matière, c'est une image libérée du naturalisme, de la représentation ou du psychologisme. C'est une image qui ne remplace pas une chose en la désignant, mais qui existe par elle-même, avec ses secrets. Le temps aussi était matière, autant que l'image, autant que le son. »

Claire Atherton, « Résonances », in *Chantal Akerman. Travelling*, cat. exp., Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts/Paris, Jeu de Paume/Tielt, Lannoo, 2024, p. 109-110.

« Deux figures majeures caractérisent le style akermanien. Le plan fixe avec sa durée et sa frontalité et les lents panoramiques mobiles qui captent les personnages et les villes à hauteur de regard, les deux s'attachant à privilégier le *banal*, les intervalles, les déplacements. Cet univers non événementiel dégage l'image du poids de l'information classique donc la *vide* d'une certaine manière. Mais *a contrario* le cadre la resserre sur ce

qu'elle choisit de montrer. Cadre dans le cadre, les portes, les fenêtres, les ruptures d'espace etc... organisent tout un système de point de fuite, de lignes.

Chantal Akerman :

« J'aime beaucoup quand les choses bougent dans le cadre... Tout s'est mis en place dès mes premiers films sans que je me pose de questions. On n'échappe pas à l'image quand on est devant un plan fixe ou un pano latéral. L'image n'est pas là pour se faire oublier. Il y a un face à face entre l'image et le réalisateur, et entre l'image et le spectateur. Cela met le spectateur dans une certaine position. Il ne peut pas être voyeur et regarder de côté. Il n'y a pas d'échappatoire. [...] C'est sûr qu'il n'y a plus la même croyance au narratif. Ce spectateur perd son innocence, je ne sais pas comment dire. Il sent toujours l'écran, il n'est pas englouti par l'histoire. C'est un face à face où l'objet est toujours l'Autre. Dans les films naturalistes, on s'oublie. Là, on ne peut pas s'oublier une seconde. »

Jacqueline Aubenas, « Des mots pour une cinéaste. Cadre », *Hommage à Chantal Akerman*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, Wallonie-Bruxelles, 1995, p. 6 (<https://chantalakerman.foundation/des-mots-pour-une-cineaste/>).



8. Vue de l'installation *D'Est, au bord de la fiction*, 1995
Exposition « Chantal Akerman. Travelling », Bozar, Bruxelles, 2024

« Le cadre, tout d'abord, dans un cinéma de la représentation mimétique, c'est-à-dire pour la presque totalité des films, est toujours un *cadrage* : en ce sens il renvoie à la fois à un regard particulier, et au principe même d'une vision. C'est-à-dire qu'il n'est pas seulement une limite, il est une orientation du regard ; il n'est pas seulement un repère, il est un choix de compréhension, dans la mesure où il hiérarchise, de fait, les éléments pris en compte par le regard. Le cadre est lié à un angle de prise de vue, il manifeste une position par rapport au sujet, c'est à lui seul *une mise en scène*.

Par ailleurs, et c'est le deuxième point, le cadre est une visée. [...] dès qu'il y a un cadre marqué, et pas seulement par un surcadrage, la vision devient visée. En raisonnant par l'absurde on peut d'ailleurs prendre comme exemples inverses des cinéastes qui se sont évertués à effacer le cadre, en proposant de pénétrer dans des environnements déstructurés, déhiérarchisés, avec un foisonnement de mouvements, un désordre de sources sonores, une multitude d'éclats qui empêchent le regard de se fixer, et qui dissolvent toute logique de l'appréhension. [...]

Troisième postulat à propos du cadre, il est producteur de hors-champ. Et plus il est marqué, et plus cet hors-champ se distingue, donc gagne en identité. Tout le grand art du découpage, qui est à la base du cinéma classique et de sa mécanique narrative, repose sur cet effet d'unité dramaturgique porté par le plan, soutenu et renforcé par le cadre, et l'effet de rupture qui lui est concomitant lorsque l'on quitte ce cadre ou ce plan. Ce cadre qui, par la clôture même qu'il instaure appelle à son franchissement, est un des leviers les plus puissants de l'image, et plus encore sans doute du cinéma, où le *rapport* des images est plus fondamental encore que l'image elle-même. A l'écran donc, dès lors qu'il opère, il offre à tout contenu une virtualité qui peut aller du simple continuum au bouleversement le plus radical.

Cadrer, c'est donc toujours instaurer une différence de principe entre *ce qui est là* et *ce qui n'y est pas*, un ici et un ailleurs,

ou pour le dire autrement – et ce pourrait être une définition de l'ici et de l'ailleurs, un espace que l'on peut maîtriser et un autre dont l'organisation et le devenir nous échappent. Peut-être l'image cadrée est-elle ce que Wim Wenders appelait une *Image* avec un i majuscule, par rapport aux images en minuscules, qui sont emportées par le flux. Et peut-être répond-elle par son équilibre paradoxal – c'est-à-dire dialectique – à la remarque de Paul Valéry : « Ce qui n'est pas fixé n'est rien, ce qui est fixé est mort ». L'image avec un I majuscule est cadrée, mais elle appelle un ailleurs du cadre ; et tant qu'elle appelle, elle vit encore. »

Vincent Amiel, « La liberté du double cadre », *Images Re-vues* [en ligne], hors-série n° 10 : *Marges du corps, gestes du cadre*, 2022 (<http://journals.openedition.org/imagesrevues/12650>).

« Dans le plan final, Jeanne est assise à la table du salon, dans un état de prostration et de confusion ; il se peut qu'elle attende, dans une ivresse étrange, l'arrivée de son fils. Un changement de couleur radical s'est opéré dans l'enchaînement entre les deux plans fixes, passant de la lumière du jour de la chambre à coucher à la nuit étincelante de la salle à manger où se reflètent, sur les vitres du buffet, les flashes bleu-mauve qui clignent dans la rue. Ce plan frontal et fixe à la durée persistante projette une image de l'après-crime, matérialisé par les traces de sang qui maculent le chemisier blanc et la main de Jeanne, alors même que le geste meurtrier et ses indices visibles ont été occultés à l'instant du meurtre. Dans cette image de souillure, Jeanne est dorénavant une femme sous l'emprise d'un vacillement, d'un étourdissement éveillé. À ce moment d'extrême bascule et dans ce temps de vertige que la caméra recueille, sans complaisance aucune, Jeanne a rompu définitivement avec l'équilibre artificiel de son existence. Dans le silence de la nuit, son portrait à la table est traversé par une délivrance coupable. »

Corinne Maury, *Jeanne Dielman. 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films » #41, 2020, p. 88.



9. Vue de l'installation *Woman Sitting after Killing* [Femme assise après avoir tué], 2001
Exposition « Chantal Akerman. Travelling »,
Bozar, Bruxelles, 2024

« De toutes les installations de Chantal Akerman, *Woman Sitting After Killing* est celle qui nous parle le plus de la picturalité de l'image numérique. Elle fut présentée la première fois à la Biennale de Venise en 2001, selon le dispositif suivant : sept moniteurs y diffusent en boucle, avec un léger décalage chaque fois, le même plan de *Jeanne Dielman*. À première vue, ce plan unique semble être un arrêt sur image. Ce que vient contredire l'imperceptibilité des oscillations du corps de Jeanne Dielman (Delphine Seyrig). Le regard du visiteur va de l'un à l'autre des écrans, tentant de traquer à chaque fois ces micro-événements furtifs. Comme si le bougé avait le pouvoir de créer du sens : le spectateur se rattache à lui, comme au seul signe visible (encore) de cinéma. Mais ses yeux vont-ils assez vite pour anticiper ces mouvements ? Le spectateur les découvre par hasard, et ne peut jamais les devancer. L'artiste cherche à nous surprendre, à bouleverser la logique narrative qui structure ses longs-métrages de fiction (même les plus déconstruits, même les plus expérimentaux). Elle dissout volontairement son propre film pour en extraire une substance essentielle, sans début, sans fin, sans cause, sans effet. Juste une femme (actrice et personnage à la fois), réduite à un mouvement muet, à une attitude primitive. Après être restée longtemps statique, elle souffle, puis baisse la tête comme pour évacuer une tension nerveuse. Elle la relève ensuite, et reste ainsi, contemplative, les yeux désormais fermés. On a évoqué la picturalité de l'image quasi immobile, quasi silencieuse (avec toutefois un léger bruit off) qui, dans sa sérialité, évoque les *Ten Lizes* de Warhol, au point qu'on a envie ici de parler de "Seven Delphine". Mais nous n'avons pas évoqué la picturalité du motif : d'un côté la femme, de l'autre une soupière, qui domine à elle toute seule la partie gauche du plan. Cette opposition archétypale corps animé/objet inanimé est très présente dans toute l'histoire de la peinture. [...] Cette pose finale des yeux fermés de Jeanne Dielman est à l'opposé de celle du spectateur de cinéma, comme si Chantal Akerman avait eu besoin, en passant aux arts plastiques, de

se débarrasser visuellement de ce cliché des "yeux grands ouverts". L'identification spectateur/personnage est devenue impossible. De ce déploiement spatial du même, l'artiste a tiré une esthétique de collage qui fait se confronter plusieurs strates de lecture. Delphine Seyrig incarne alors près de la soupière la lutte mythologique du cinéma qui bouge contre la peinture qui ne bouge pas. De leur lutte, certes, et de leur réconciliation aussi. La pratique de Chantal Akerman n'a pour objet que la fusion des genres et la dévalorisation des étiquettes. *Woman Sitting After Killing* est une réflexion sur la nature phénoménologique des images en général, image mentale comprise. »

Matthieu Orléan, « Seven Delphine », in Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004, cité in Dominique Bax (dir.), *Chantal Akerman. Monographie*, Bobigny, Ciné-Festivals et Magic cinéma, coll. « Bande(s) à part », n° 25, 2014, p. 236.

« Le travail du temps opéré par Chantal Akerman n'est pas un travail *sur* le temps mais *face* au temps. Au sein d'un système cinématographique inflexible – fixité, frontalité et durée stricte de l'action domestique –, Chantal Akerman parvient à sculpter l'enracinement d'un corps féminin dans l'espace domestique, à lui conférer une réalité cinématographique dense. »

Corinne Maury, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films » #41, 2020, p. 43.

« – Est-ce que c'est parce que vous êtes une femme que vous avez choisi ce sujet ? N'aurait-il pas pu être traité par un homme ?

Je ne peux pas vraiment répondre par l'affirmative. Le film est construit sur des images que j'ai enregistrées dans ma toute petite enfance, images liées à ma mère, et aux autres femmes dont j'ai été entourée à ce moment-là. Moment où tout vient encore d'elle(s).

Il est vrai que les hommes ont tous eux une mère mais très vite on leur apprend que pour eux les vraies valeurs sont ailleurs ; on ne fait pas de l'"ART" avec une femme qui fait la vaisselle. C'est pour cela que je pense que ce n'est pas un hasard si c'est moi une femme qui ai utilisé ces souvenirs spécifiques pour les organiser dans un film.

– Ce qui est abordé dans votre film n'est-il pas un problème qui concerne également femmes et hommes ? Ne montrez-vous pas comment on remplit son temps de manière à ne pas laisser surgir l'angoisse ? Et ce thème-là n'aurait-il pas pu être abordé par un homme ?

Si bien sûr il a probablement déjà été plus d'une fois. C'est dans sa forme que ce film est plus spécifiquement féminin. Comme je viens de vous le dire, je ne pense pas qu'un homme aurait abordé ce thème en montrant la vie quotidienne d'une femme au foyer ; il ne se serait pas attaché aux mêmes images, images qui ne sont pas valorisées cinématographiquement ou socialement, images qui le plus souvent font parties [sic] des élypses [sic], ou sont utilisées accessoirement pour renforcer ou faire avancer une narration. Là non seulement elles sont dans le film, mais elles sont le film. [...]

– Pourquoi avez-vous choisi Delphine Seyrig pour interpréter le rôle de Jeanne Dielman ? Cela peut sembler contradictoire à première vue ?

À première vue, oui, bien que non.

Ce choix se justifie complètement par le style du film. Il ne s'agissait pas pour moi de faire un film naturaliste. Grâce au jeu complètement épuré de Delphine Seyrig, où il n'y a aucun geste en trop, aucun parasite, le personnage devient le reflet juste de mille autres Dielman sans être vraiment aucune d'elle[s]. Et toute la mise en scène va dans le même sens, c'est pour cela, les plans fixes, le découpage stylisé de l'espace, la caméra face au personnage (que le personnage soit de face ou de dos.)

L'acharnement minutieux à cerner chacun des gestes pour comme dans la peinture hyper réaliste donner une valeur exemplaire à ce qui est montré, pour dépasser l'anecdote, le sujet, et en découvrir la vérité profonde, si j'ose dire. »

« Entretien avec Chantal Akerman », réalisé pour le dossier de presse *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975*, in *Chantal Akerman. Travelling*, cat. exp., Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts/Paris, Jeu de Paume/Tielt, Lannoo, 2024, p. 30-31 (<https://chantalakerman.foundation/archives/pressfile/>).

« Chantal Akerman écrit le scénario de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* à 24 ans : "J'ai écrit le tout en quinze jours et tout, tout était écrit, c'était presque écrit comme un nouveau roman, chaque geste, chaque geste, chaque geste". Avec une précision sans fioritures, Chantal Akerman tisse la vie des choses et des corps. [...]

Chantal Akerman s'est affranchie des règles canoniques du scénario à histoire, détaillé et dialogué. Son écriture se dispense également de la description des ambiances et des atmosphères, évitant les engrenages psychologiques. Le scénario de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* ne cherche pas à étreindre la part romanesque de l'existence, mais trace la permanence du familial. Les mots se lient et se dressent afin de composer une observation franche du quotidien, à la fois lapidaire et sommaire. La phrase akermanienne coupe dans le vif et confirme plus qu'elle ne professe. Chantal Akerman élime les mots de telle sorte que les images naissent avec clarté, et les phrases, glorieuses de leur impeccable simplicité, attaquent le réel sans discuter. Dans le tapuscrit de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, la mise à nu du réel se lit comme une déclaration tenace envers un quotidien plus à découvrir qu'à recouvrir. Économe dans sa limpidité, parfois austère dans son efficacité, la langue du scénario restitue sans condescendance la vie d'un quotidien où réclusion et répétition cadrent et encadrent l'existence d'une femme sans histoire, sans dispute. [...] La jeune cinéaste dresse des inventaires, énumère les tâches domestiques et les intronise dans la réitération. »

Corinne Maury, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films » #41, 2020, p. 5-7.

« Dès "*Jeanne Dielman*", Chantal Akerman veut montrer "des gestes dans leur plénitude". Cloîtrée dans la chambre, l'héroïne de "*Je tu il elle*" enchaîne les postures asilaires et enfantines, involutives, sur un mode qui est celui de l'attente, en comptant les jours : une cérémonie de l'anorexie. La nouveauté de Chantal Akerman est de montrer ainsi les attitudes corporelles comme le signe d'états de corps propres au personnage féminin, tandis que les hommes témoignent de la société, de l'environnement, de la part qui leur échoit, du morceau d'histoire qu'ils traînent avec eux ("*Les Rendez-vous d'Anna*"). Mais, justement, la chaîne des états de corps féminins n'est pas fermée : descendant de la mère ou remontant jusqu'à la mère, elle sert de révélateur aux hommes qui ne font plus que se raconter, et plus profondément à l'environnement qui ne fait plus que se montrer ou s'entendre par la fenêtre d'une chambre, par la vitre d'un train, tout un art du son. Sur place ou dans l'espace, le corps d'une femme conquiert un étrange nomadisme qui lui fait traverser les âges, les situations, les lieux (c'était le secret de Virginia Woolf en littérature). Les états du corps secrètent la lente cérémonie qui relie les attitudes correspondantes, et développent un gestus féminin qui capte l'histoire des hommes et la crise du monde. C'est ce gestus qui réagit sur le corps en lui donnant un hiératisme comme une austère théâtralisation, ou plutôt une "stylisation". S'il est possible d'éviter l'excès de stylisation qui tend, malgré tout, à renfermer film et personnage, c'est le problème que Chantal Akerman pose elle-même. Le gestus peut devenir plutôt



10. Chantal Akerman, *Jeanne Dielman*, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975 (photogramme du film)

burlesque, sans rien abandonner, et communique au film une légèreté, une irrésistible gaieté : déjà dans *"Toute une nuit"*, mais surtout dans l'épisode de *"Paris vu par... 20 ans après"*, dont le titre même relance toute l'œuvre d'Akerman, *"J'ai faim, j'ai froid"*, les états de corps devenus burlesques, moteurs d'une ballade.

Les auteurs féminins, les réalisatrices féminines, ne doivent pas leur importance à un féminisme militant. Ce qui compte davantage, c'est la manière dont elles ont innové dans ce cinéma des corps, comme si les femmes avaient à conquérir la source de leurs propres attitudes et la temporalité qui leur correspond comme gestus individuel ou commun [...]. »

Gilles Deleuze, *L'image-Temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 255-256.

« En se focalisant sur l'espace domestique dans sa dynamique capitaliste d'après-guerre, Akerman extrait toutes ces tâches de l'invisible pour faire sentir à quel point, malgré le voile de normalité extrême qui les couvre, elles peuvent rendre fou. Le concept de *casa-fábrica*, ou "maison-usine", discuté par des féministes italiennes à la même époque, tente de mettre en mots ce foyer filmé par Akerman telle une chaîne de montage de l'aliénation.

Maison-usine : le trait d'union qui lie les deux termes place la maison et l'usine dans un rapport de continuité et, plus encore, expose l'organisation du foyer *en tant qu'usine*. De fait, Jeanne Dielman choisit des vêtements spécifiques pour effectuer certaines corvées, c'est-à-dire des bleus de travail domestiques. Pour que la maison soit perçue comme une usine, il est nécessaire de *la voir du point de vue du travail reproductif* : c'est à cette seule condition que la caméra peut saisir ce qui advient comme travail, comptabiliser le temps de

ces journées interminables et comprendre quel genre d'exploitation se trame. Comme à l'usine, les tâches du foyer sont physico-mécanico-répétitives, mais elles renferment une dimension supplémentaire : la solitude de la protagoniste dans chacun de ses gestes routiniers. Ce qui rend fou dans la sphère domestique à l'ère du capitalisme, c'est le condensé d'enfermement et de solitude, un type de fonctionnement qui, sans être propre au foyer, lui est intrinsèque.

Les scènes filmées par Akerman décrivent un espace domestique à la fois muet et empli du bruit des objets que l'on pose, range ou nettoie. L'enchaînement des tâches dans la "machine" du foyer inclut les soins prodigués au fils adolescent et au bébé de la voisine, soins dont l'accomplissement se révèle lui aussi détaché, mécanique. L'interaction avec le fils, malgré des moments de conversation, ne parvient pas à échapper à une sorte d'apathie ou de nostalgie, une nostalgie non pas nourrie par le souvenir de temps heureux - la protagoniste, veuve, raconte sans joie son mariage passé -, mais plutôt alimentée par l'ennui présent.

La routine de la maison-usine de Jeanne Dielman comprend le travail sexuel, à une cadence comparable à celle du dressage de la table et de sa desserte. Le statut de cette tâche diffère toutefois en ce qu'il s'agit d'un travail *rémunéré*... dont le revenu servira à couvrir les dépenses du foyer.

Dans les années 1970, la critique féministe portait un regard englobant sur les espaces productifs et, dans les pas de la philosophe et militante italienne Silvia Federici, calculait la durée de la journée de travail en y incluant l'activité dédiée à la cuisine et aux chambres à coucher. »

Verónica Gago, « Tenter de démonter la maison avec les instruments de la lutte », in *Chantal Akerman. Travelling*, cat. exp., Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts/Paris, Jeu de Paume/Tielt, Lannoo, 2024, p. 36.



11. Vue de l'installation *Selfportrait/Autobiography: A Work in Progress* [Autoportrait/autobiographie : un travail en cours], 1998
Exposition « Chantal Akerman », Bozar, Bruxelles, 2022

« Dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder a été divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant du masculin projette ses fantasmes sur la figure féminine, la modelant en conséquence. Dans leurs rôles traditionnellement exhibitionnistes, les femmes sont à la fois regardées et exposées, leur apparence étant construite pour provoquer un fort impact visuel et érotique qui en soi est un appel au regard [*to-be-look-at-ness*]. La femme exposée comme objet sexuel est ainsi le motif récurrent du spectacle érotique : des pin-ups [*sic*] au strip-tease, de Ziegfeld à Busby Berkeley, elle capte le regard, joue pour lui, et signifie le désir masculin. [...] Traditionnellement, le rôle de la femme exposée a fonctionné sur deux niveaux : en tant qu'objet érotique pour les personnages dans le film et en tant qu'objet érotique pour le spectateur dans la salle, la fluctuation entre les regards de part et d'autre de l'écran produisant une tension. Par exemple, le dispositif de la show-girl amène les deux regards à se rejoindre techniquement, sans rupture apparente de la diégèse. Une femme produit une performance dans la narration, permettant habilement de combiner sans rupture dans la vraisemblance de l'histoire, le regard du spectateur et celui des personnages masculins. L'espace d'un instant, l'impact sexuel du jeu de la femme entraîne le film dans un *no man's land* narratif et visuel, hors de son propre espace-temps. Il en va ainsi lors de la première apparition de Marilyn Monroe dans *Rivière sans retour* [*River of no return*], ou lors des chansons de Lauren Bacall dans *Le Port de l'angoisse* [*To Have and have not*]. De façon similaire, les gros plans conventionnels sur les jambes (Dietrich, par exemple) ou sur le visage (Garbo) intègrent à la narration un mode différent d'érotisme. »

Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], traduction de l'anglais par Gabrielle Hardy, *Débordements*, seconde partie, 2012 (<https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>).

« Il me paraît nécessaire aujourd'hui d'utiliser l'expression "regard féminin" afin de valoriser l'expérience féminine. Même si nous vivons dans une époque queer, fluide et trans, cette expérience - liée au corps féminin - reste encore à définir. Ne pas mettre de mots sur la représentation des expériences féminines, ne pas oser les analyser, c'est aussi une façon d'invisibiliser le point de vue d'une "minorité". En regardant des centaines de films et de séries pour l'écriture de ce livre, j'ai été choquée que si peu d'expériences concernant le corps féminin (d'un personnage cisgenre ou transgenre) soient montrées. De manière physiologique (des seins qui poussent, aux règles, à l'orgasme, l'avortement, l'accouchement, l'excision, la ménopause) ou sociologique (l'exclusion, la domination, les violences sexuelles, le viol). Comme si ces états n'avaient pas d'importance. Nous assistons là à un mépris flagrant du féminin dans nos fictions, majoritairement écrites et réalisées par des hommes. Les autres fictions, celles qui épousent l'expérience féminine, interrogent les rapports de domination et de pouvoir au sein et en dehors de la diégèse, les rapports de pouvoir sur le plateau, aussi bien que la relation entre les spectateur-trice-s et l'œuvre : quel est le pouvoir de celui ou celle qui regarde ? Dans la philosophie traditionnelle occidentale, l'esprit et la parole sont plus importants que le corps. De même pour la critique cinématographique, qui met en avant les films tenant à distance le corps. Les cinéastes célèbres sont des "intellectuels", ceux dont le cinéma est truffé de références cinéphiles (d'autres films d'hommes !). Analyser un film se résume à le regarder comme un objet, à réfléchir à la position du spectateur (et non à celle de la spectatrice), à mettre de côté la corporalité d'une expérience qui serait incarnée, sensuelle. La critique féministe a souvent analysé les films en opposant les spectateurs féminins aux spectateurs masculins, les personnages masculins aux personnages féminins, avec



12. Vue de l'installation *Selfportrait/ Autobiography: A Work in Progress* [Autoportrait/autobiographie : un travail en cours], 1998
Exposition « Chantal Akerman », Bozar, Bruxelles, 2022

l'idée centrale d'une identification du spectateur avec le héros. L'importance du corps au cinéma a ainsi souvent été ignorée, jusqu'à ce que, dans les années 1990 et 2000, dans la lignée de la philosophie phénoménologique de Merleau-Ponty, des penseuses élaborent un nouveau cadre théorique où l'expérience vécue entre les spectateur-trice-s et le film est au cœur d'un échange. Ma découverte de l'approche phénoménologique du cinéma m'a libérée d'un poids en me permettant de ne plus réfléchir aux films en fonction de l'identification spectatorielle classique, mais en considérant que regarder est avant tout une expérience incarnée où le corps joue un rôle fondamental. »

Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les feux », 2020, p. 13-14.

« Chantal Akerman, avec intensité, insistance, se tient au centre de ses films. Elle les fait en cinéaste, s'y montre en actrice, s'y dit en écrivain. [...] Mais il est bien évident que cette vie en images offerte avec une apparente et rayonnante "indécence" travaille, au moment même où elle est montrée, exposée au premier degré, à dire immédiatement autre chose d'infiniment plus complexe, plus éloigné, qui la déplace vers une narrativité qui dépasse la matière du "je" à tel point qu'un spectateur, celui qui tous les deux ans voit un de ses films, peut ne pas faire ce lien vital sans perdre le plaisir du récit, du regard ou de l'analyse. Ce "je", comme le noyau d'un fruit, s'enrobe d'une pulpe qui le dérober, non qu'il veuille se cacher, bien au contraire, mais il sécrète une autre substance qui le rend immédiatement consommable, sapide. Il devient un produit film d'une très grande autonomie. »

Jacqueline Aubenas, « News from Chantal. Le territoire maternel et le terrain romanesque », in *Chantal Akerman. Travelling*, cat. exp., Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts/Paris, Jeu de Paume/Tielt, Lannoo, 2024, p. 17.

« Et puis je vois encore un grand appartement presque vide à Bruxelles. Avec juste une femme souvent en peignoir. Une femme qui vient de perdre son mari. C'est drôle je ne vois pas cette femme dehors pourtant elle sort parfois, elle marche dans la rue, elle attend le tram. Je la vois surtout au téléphone et devant sa télévision couchée dans un divan avec parfois un journal devant elle. Quand elle parle au téléphone, elle parle très fort et avec un enjouement qui sonne souvent faux mais parfois vrai. Ce soir vendredi elle ne sera pas chez elle. Non, elle passera une soirée en famille. Elle aime ça. Elle s'habille alors se maquille on vient la chercher on la raccompagne on l'aime je crois dans sa famille. C'est de la proche famille. Mais ce qu'elle a de plus proche comme famille est loin, très loin. Alors elle a des contacts mais seulement au téléphone. Ce n'est pas la même chose bien sûr que quand on vient la chercher en voiture qu'on l'embrasse qu'elle voit une femme sa cousine lui sourire et lui dire alors comment tu vas et des enfants aussi les enfants de sa cousine et un homme le mari de sa cousine qui lui parle avec gentillesse et humour. Il a tant d'humour cet homme que parfois elle ne comprend pas si c'est de l'humour ou non mais comme elle sait qu'il a de l'humour elle prend ça pour de l'humour et elle rit de tout son cœur et elle serre tout le monde dans ses bras et elle embrasse tout le monde et ça fait du bien aux os. Parfois même on se rappelle quelque chose de son mari souvent quelque chose d'amusant. Son mari était un homme amusant à sa façon. Oui pas toujours mais parfois. Quand on parle de lui on a envie de sourire et même de rire parce qu'à sa façon il était amusant. Il avait un visage rond et une moustache. C'est pas ça qui était amusant en lui mais comment il parlait quand ça allait bien, il parlait et l'air de rien c'était amusant. Tout le monde est bien d'accord là-dessus.



13. Vue de l'installation *In the Mirror* [Dans le miroir], 2007
Exposition « Chantal Akerman. Travelling », Bozar, Bruxelles, 2024

Maintenant ça y est elle a pris sa décision elle se fera opérer une seconde fois, elle attendra que sa fille qui est dans ce quartier à Ménilmontant revienne de ses voyages.

Sa fille de Ménilmontant part souvent en voyage. Aujourd'hui même elle lui a demandé si quand elle reviendra de ses voyages elle pourra encore faire un voyage jusque chez elle pour être là pour son opération comme l'an passé. Sa fille a accepté c'est le genre de chose qu'elle accepte. Elle sait qu'elle peut compter sur sa fille sauf qu'elle vit loin et compter sur quelqu'un qui vit loin n'est pas la même chose que compter sur quelqu'un qui vit tout près. Son autre fille vit loin aussi et elle peut aussi compter dessus mais elle se réfrène. Si elle ne se réfrénait pas elle demanderait plus surtout au téléphone. Ses deux filles accepteraient mais elle se réfrène. Elles ont leur vie. Chacun a sa vie. Surtout quand on est loin. Et même quand on est près mais quand on est près ça se sent au téléphone et on peut se dire à bientôt et parfois bientôt on se voit. On dit aussi à bientôt à ceux qui sont loin au téléphone mais on sait qu'on ne se verra pas bientôt et parfois ceux qui sont loin on ne les appelle pas ou presque jamais même quand c'est de la famille proche. »

Chantal Akerman, *Une famille à Bruxelles*, Paris, L'Arche, 1998, rééd. Montreuil, L'Arche, coll. « Des écrits pour la parole », 2022, p. 9-11.

« Je ne raconte pas les choses telles qu'elles se sont passées. Je m'en inspire. Mais en général, c'est très transformé. La narration n'est pas autobiographique, mais le sentiment l'est. C'est vrai aussi que l'on travaille sur des éléments que l'on connaît. Dans *Golden Eighties*, par exemple, la galerie de la

Toison d'or, m'était familière. Ma mère, ma cousine et moi nous avons passé là de longs moments. Mais il y a une transposition. Les dialogues portent des mots ou des événements que j'ai entendus, que les gens qui sont dans ma vie ont vécus. Quand Delphine dit "Est-ce que l'on a quelque chose à manger ?", c'est une phrase qui m'est familière, que le personnage de Jeanne prononce parce qu'elle a été dans les camps comme ma mère. Elle vit la vie de tous les jours, mais elle sait ce qui est essentiel. Au milieu de toutes les bêtises qu'on peut dire, on sent qu'à un certain moment, c'est à cela que ces gens pensent. [...] C'est comme si j'avais ingurgité tout ce milieu. Je ne suis pas la seule à faire cela, mais je parle pour des gens. J'ai parfois le sentiment que je parle pour ma mère, ma sœur, que je dis des choses qu'elles ne pourraient pas dire. Je suis un peu là pour ça, moi et mes films. Les mots que ma mère dit sur ce que je fais sont toujours fulgurants. Elle va plus loin que je peux penser et elle voit des choses que je ne comprends vraiment qu'après les avoir terminées. Dans *Pina Bausch* il y a une scène assez cruelle, où l'on triture le visage d'une femme. Elle m'a dit "tu vois, c'est cela que l'on ressentait dans les camps. On était à la merci de ça". Il n'y a pas une autobiographie directe mais mes histoires ont quelque chose à voir avec la vie des gens qui m'entourent et qui ont vécu une certaine Histoire. Moi je suis la deuxième génération. La première n'a presque pas pu parler et la deuxième en parle sans presque s'en rendre compte. »

Chantal Akerman, in Jacqueline Aubenas, « Des mots pour une cinéaste. Autobiographie », *Hommage à Chantal Akerman*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, Wallonie-Bruxelles, 1995 (<https://chantalakerman.foundation/des-mots-pour-une-cineaste/>).

3 Histoires, réminiscences et projections

« Une semaine après *De l'autre côté sortiront deux autres de vos films, D'est et Sud. Considérez-vous qu'ils forment un triptyque ?*

Ils n'ont pas été conçus ainsi. Leur réalisation s'est étendue sur une décennie, j'ai réalisé *D'Est* en 1992, à ce moment j'avais plutôt l'idée que quelque chose de nouveau était possible, regarder ce voyage à travers l'Europe de l'Est dans sa continuité. Je ne savais pas qu'avant que ce film puisse sortir en salles, il serait devenu une archive. *Sud* aussi est né de manière autonome, je suis partie dans le sud des États-Unis avec en tête les livres de Faulkner et *Harlem Quartett* [Quartet] de James Baldwin. Ce n'est qu'après que j'ai appris le lynchage de James Byrd Jr., à Jasper (Texas). Il m'a fallu beaucoup de temps pour pouvoir atteindre cet endroit, et le filmer. *De l'autre côté* est né indépendamment, lorsque j'ai entendu parler de ces parties de chasse organisées comme un loisir, dont le gibier sont les clandestins mexicains.

Pourtant les points communs existent entre ces films.

C'est vrai, mais je ne m'en aperçois qu'après. On les appelle documentaires, je ne sais pas si c'est le terme juste, mais pour qu'ils existent, je suis obligée de présenter des dossiers aux chaînes de télévision avec une étiquette. Pour moi, ce sont des films, mais libérés des contraintes du long-métrage de fiction, plus proches de ce que j'avais découvert à New York dans les années 1970, avec le cinéma d'Andy Warhol, de Stan Brackage [Brakhage], d'Edgar [Michael] Snow, qu'on appelle cinéma expérimental.

Il y a bien des échos thématiques d'un film à l'autre...

Ils sont travaillés, même de manière indirecte ou subliminale, par la mémoire des camps d'extermination, par les figures symboliques du malheur extrême, de la terreur. Lorsque je vois le mur avec les lampadaires au milieu du désert de l'Arizona, l'image est forcément porteuse de réminiscences. »

Chantal Akerman, « Mes films sont travaillés par la figure symbolique de la terreur », propos recueillis par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 5 juin 2003 (archives Chantal Akerman).

« Je me suis donc rendu à Birkenau. Comme tant d'autres – les milliers de touristes, les milliers de pèlerins ou les quelques centaines de survivants, les uns se prenant quelquefois pour les autres –, je “visite” cette capitale du mal que l'homme sait faire à l'homme. À quoi cela rime ? Et pourquoi l'écrire ? N'ai-je pas, longtemps, été persuadé que cela me serait impossible ? Il est pourtant si facile de prendre l'avion pour Varsovie, le train pour Cracovie, l'autobus pour Auschwitz et la navette pour Birkenau. Bien qu'environ huit cents personnes nommées Huberman soient inscrites au registre des morts de la Shoah, je ne suis pas dans la situation de “retourner” à Auschwitz-Birkenau, comme pouvait légitimement le dire Paula Biren, une survivante du camp, devant la caméra de Claude Lanzmann : “J'ai voulu, souvent. Mais qu'est-ce que je verrais ? Comment affronter cela ? [...] Comment puis-je retourner à ça, visiter ?” J'ai donc passé la porte de ce qui fut l'enfer autrefois et de ce qui était, ce dimanche matin si calme et silencieux. Je suis monté au mirador principal. J'ai photographié la fenêtre qui donne sur la rampe de sélection. Mon ami Henri, qui m'accompagnait – et par l'insistante douceur duquel je m'étais résolu à faire le pas de ce voyage – me dit m'avoir entendu dire : “C'est inimaginable”. Je l'ai dit bien sûr, je l'ai dit comme tout le monde. Mais si je dois continuer d'écrire, de regarder, de cadrer, de photographier, de monter mes images et de penser

tout cela, c'est précisément pour rendre une telle phrase incomplète. Il faudrait plutôt dire : “C'est inimaginable, donc je dois l'imaginer malgré tout”. Pour en figurer quelque chose au moins, au minimum de ce que nous pouvons en savoir. »

Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 29-30.

« Je voudrais faire un grand voyage à travers l'Europe de l'Est tant qu'il en est encore temps. La Russie, la Pologne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie, l'ex-Allemagne de l'Est, jusqu'en Belgique. Je voudrais filmer là-bas à ma manière documentaire frôlant la fiction. Tout ce qui me touche.

Des visages, des bouts de rues, des voitures qui passent et des autobus, des gares et des plaines, des rivières ou des mers, des fleuves et des ruisseaux, des arbres et des forêts.

Des champs et des usines et encore des visages, de la nourriture, des intérieurs, des portes, des fenêtres, des préparations de repas. Des femmes et des hommes, des jeunes et des vieux qui passent ou qui s'arrêtent, assis ou debout, parfois même couchés. Des jours et des nuits, la pluie et le vent, la neige et le printemps.

Et tout cela qui se transforme doucement, tout au long du voyage, les visages et les paysages.

Tous ces pays, en pleine mutation, qui ont vécu une histoire commune depuis la guerre, encore très marqués par cette histoire jusque dans les replis même de la terre et dont maintenant les chemins divergent.

Je voudrais enregistrer les sons de cette terre, faire ressentir le passage d'une langue à l'autre, avec leurs différences, leurs similitudes.

Une bande-son, non synchrone, ou seulement par moments. Un fleuve de voix diverses charriées par les images.

Des voix qui raconteraient des histoires petites et grandes, souvent très simples, qu'il ne serait pas toujours nécessaire de comprendre mais que l'on sentirait comme des musiques de pays étrangers avec pourtant un sentiment de familiarité. »

Chantal Akerman, « À propos de *D'Est* [1991] », in *Chantal Akerman : D'Est, au bord de la fiction*, cat. exp., Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts/Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995, p. 17-20 (<https://derives.tv/a-propos-de-d-est/>).

« *D'Est* met en jeu un geste radical, étant constitué principalement de plans fixes entrecoupés par des travellings, sans voix-over ni commentaires. Ce film constitue la matrice de ce qui deviendra une quadrilogie, tout en appelant un processus de spatialisation qui donnera lieu à une installation en 1995. L'un des enjeux *D'Est* est d'articuler différents types de plans, du travelling latéral à la prise de vue obstinément fixe. Le film comporte de nombreux travellings tournés en extérieur, depuis une voiture – traçant un mouvement prégnant et obsédant. L'attente et les tensions qui la traversent structurent le film. Cette attente est tiraillée entre l'immobilité des corps filmés et le mouvement ostensible, distant, oppressant mais parfois aussi inaperçu de la caméra. Le mouvement et l'immobilité sont articulés de manière à produire un effet d'attente dramatique, qui suggère un événement dont le surgissement est toujours différé. La première scène, par exemple, est filmée depuis un appartement : une route est cadrée, appelant le mouvement, tout en déterminant la position à partir de laquelle l'ailleurs peut être appréhendé. Certaines séquences, qui recourent à des plans fixes dans des lieux privés, mettent en scène les habitants. Ces plans d'intérieur

théâtraliser l'attente et la reconstituent en tant qu'affect; en ce sens, ils reconstituent non un événement qui a déjà eu lieu mais un événement à venir; ils révèlent un malaise tout à la fois social et psychologique, un monde à l'abandon et une distance à soi existentielle. [...]

D'Est repose sur un dispositif formel remarquable, qui surdétermine le sens des scènes tournées. Cette radicalité va parfois même jusqu'à induire un décalage signifiant entre la structure du film et les propos tenus; la dimension politique de ce film n'est pas ici articulée à une posture thématifiée, explicitée, réflexive. Le regard critique que les personnes filmées retournent à l'instance de tournage est intégré à un système formel contraignant et à la reconstitution d'un affect. Cette singularité fait tout l'intérêt du travail documentaire de Chantal Akerman: les questions sociales, l'expression d'une altérité et d'un monde qui se délite ne s'articulent qu'à travers l'affect et une série d'impressions. »

François Bovier et Serge Margel, « De l'ailleurs et de l'altérité. Le point de vue des frontières dans la série documentaire de Chantal Akerman : *D'Est, Sud, De l'autre côté et Là-bas* », *Décadrages* [en ligne], n° 46-47, 2022 (<http://journals.openedition.org/decadrages/1825>).

« Une fois le film réalisé, on s'est mises à travailler à l'installation. Au départ, on s'est demandé comment on allait remonter les images pour créer un autre voyage, un autre déplacement. [...] Assez vite, on s'est rendu compte qu'on voulait se concentrer sur la partie dans la neige, tournée à Moscou. Cela s'est imposé à nous avec évidence. Peut-être parce qu'on ne souhaitait pas retracer tout le voyage, la traversée de l'Europe de l'Est. On voulait travailler quelque chose de l'ordre de la fragmentation. On a toujours été persuadées qu'on ne peut pas tout montrer d'un monde, et la fragmentation était une façon de le dire encore plus fort. Pendant le montage de *D'Est* on s'était déjà libérées de la linéarité du récit, mais là on s'en affranchissait davantage. Il y avait quelque chose d'enivrant dans l'exploration de ce nouveau territoire. À la dimension temporelle qui structurait le montage des films, s'ajoutait la dimension spatiale. Le montage ne consistait plus à travailler uniquement le rapport des plans les uns après les autres mais aussi le rapport des plans les uns à côté des autres, en cherchant des interactions, des liens, des résonances dans l'espace. »

Claire Atherton, « L'espace des installations », entretien avec François Bovier et Serge Margel, *Décadrages* [en ligne], n° 46-47, 2022 (<http://journals.openedition.org/decadrages/1845>).

« *Tu ne feras point d'idole, ni une image quelconque de ce qui est en haut dans le ciel, ou en bas sur la terre, ou dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterner point devant elles, tu ne les adoreras point; car moi l'Éternel, ton Dieu, je suis un Dieu Jaloux, qui poursuit le crime des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et quatrième génération, pour ceux qui m'offensent; et qui étends ma bienveillance à la millième, pour ceux qui m'aiment et gardent mes commandements* » (Exode, XX).

Écrire un film avant même de le connaître.
Écrire pour fermer. Écrire la lettre au père.
De Kaziemierz sur la Vistule.

J'ai été, puis j'ai écrit. Sans trop comprendre.
Un regard de passage, ébloui par l'été, traversé par l'Allemagne de l'Est, puis par la Pologne. En chemin, au pas de course, Tarnow d'où vient ma mère. Pas vu, pas regardé.

À la frontière, l'été s'est éteint pour laisser place à l'automne. Un automne sourd et blanc, recouvert par une masse de brouillard. Dans la campagne, des hommes et des femmes, presque couchés sur la terre noire d'Ukraine, se confondant avec elle, ramassent des betteraves.

Non loin d'eux, la route défoncée par le passage continu de camions dégingués dont les gaz viennent couvrir terre et visages de fumée noire.

Et c'est l'hiver blanc. Et le ciel immense, et quelques silhouettes qui marchent vers Moscou où le film se resserrera. Laissera sans doute percevoir quelque chose de ce monde déboussolé avec cette impression d'après-guerre où chaque jour passé semble être une victoire...

Cela peut sembler terrible et sans poids, mais au milieu de tout cela je montrerai des visages qui, dès qu'ils sont isolés de la masse, expriment quelque chose d'encore intouché et souvent le contraire de cette uniformité qui parfois vous frappe dans la foule en marche ou arrêtée. Le contraire de notre uniformité à nous aussi.

Sans faire trop de sentiment, je dirai qu'il y a encore des visages qui se donnent et effacent par moments le sentiment de perte, de monde au bord du gouffre qui parfois vous étreint lorsque vous traversez l'Est comme je viens de le faire.

Faut toujours écrire, quand on veut faire un film, alors qu'on ne sait rien du film qu'on veut faire. Pourtant on en sait tout déjà, mais même ça, on ne le sait pas, heureusement sans doute.

C'est seulement confronté au faire qu'il se révélera. À tâtons, dans le bredouillage, l'hésitation aveugle et claudicante. Parfois, dans un éclair d'évidence. Et c'est petit à petit que l'on se rend compte que c'est toujours la même chose qui se révèle, un peu comme la scène primitive.

Et la scène primitive pour moi - bien que je m'en défende et que j'enrage à la fin -, je dois me rendre à l'évidence, c'est, loin derrière ou toujours devant, de vieilles images à peine recouvertes par d'autres plus lumineuses et même radieuses.

De vieilles images d'évacuation, de marches dans la neige avec des paquets vers un lieu inconnu, de visages qui vacillent entre la vie forte et la possibilité d'une mort qui viendrait les frapper sans qu'ils aient rien demandé. Et c'est toujours comme ça.

Hier, aujourd'hui et demain, il y a eu, il y aura, il y a en ce moment même, des gens que l'histoire qui n'a même plus de H, que l'histoire vient frapper, et qui attendent là, parqués en tas, pour être tués, frappés ou affamés, ou qui marchent sans savoir où ils vont, en groupe ou isolés.

Il n'y a rien à faire, c'est obsédant et ça m'obsède. Malgré le violoncelle, malgré le cinéma. Le film fini, je me suis dit, c'était donc ça, encore une fois ça. »

Chantal Akerman, « La vingt-cinquième image » [voix, *D'Est, au bord de la fiction*, 1995], tapuscrit en ligne : <https://chantalakerman.foundation/archives/vingt-cinquieme-image/>, publié in *Chantal Akerman. Œuvre écrite et parlée. 1968-2015*, édition établie par Cyril Béghin, Paris, L'Arachnéen, 2024, vol. 2, p. 757-759.

« Chantal Akerman voyage dans un paysage d'images, elle façonne des espaces artistiques hybrides en se déplaçant librement entre fiction et documentaire et en exposant ses œuvres dans les galeries d'art. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, cette cinéaste et écrivain célèbre, pionnière d'une nouvelle forme de cinéma dans les années soixante-dix, s'est engagée dans des modes de projection étendus, devançant le mouvement culturel qui pousse aujourd'hui cinéastes et artistes à échanger leurs rôles et à circuler de plus en plus entre les média. Son œuvre remet en question la séparation canonique entre différents genres et formes



14. D'Est, 1992-1993 (photogramme du film)

d'art visuel, non seulement parce qu'elle va-et-vient entre les installations d'images animées et plusieurs types de cinéma, mais aussi parce qu'elle trouve le moyen d'intervertir ces modes.

L'espace de projection hybride que construit Akerman est un paysage composé d'images de lieux qu'elle explore de l'intérieur et de l'extérieur, avec lucidité et empathie. Des villes, des paysages, des maisons sont décrits en longues prises qui accentuent un sentiment de durée, saisissant le déroulement de la vie quotidienne, surtout celle des femmes, avec le flux du temps et de la mémoire. Des formes de passage prennent place sur les écrans d'Akerman à mesure que, retenus par la stabilité des plans longs, nous sommes conduits à explorer des zones de transit et de séparation, des cas de déplacement culturel. L'emploi de la durée donne ainsi l'occasion de réfléchir aux mécanismes profonds de l'exil, de la migration, de la diaspora.

Ce style cinématographique reposant sur la durée, où l'action est minimale et même anecdotique, caractérise depuis longtemps la pratique d'Akerman et est passé sans mal de la salle de cinéma à la galerie d'art, où son œuvre a trouvé un nouveau refuge. Il est intéressant de noter que la manière dont elle a toujours aimé filmer s'accorde aujourd'hui parfaitement aux errances des formes les plus courantes de visionnement, épousant étroitement les flux non linéaires du numérique et le type d'image à la fois performatif, subjectif et mobile qui s'est imposé sur tous nos écrans. Sa manière itinérante de filmer est aussi particulièrement adaptée à la flânerie qui caractérise le mode de réception dans les galeries d'art, où les visiteurs déambulent dans l'espace et interagissent avec des écrans qui mettent en valeur non seulement le déplacement, mais aussi des formes de limite ou de seuil.

Que ce soit au cinéma ou dans les installations, le tissu de l'écran fonctionne toujours pour Akerman comme un matériau poreux qui fait ressentir intensément ce qu'est la projection : une relation entre dedans et dehors, entre espace physique et espace mental. »

Giuliana Bruno, « Projections », in Dominique Bax (dir.), *Chantal Akerman. Monographie*, Bobigny, Ciné-Festivals et Magic cinéma, coll. « Bande(s) à part », n° 25, 2014, p. 117.

« Sur un écran est projeté un autre écran. "Dans le désert de l'Arizona, à la frontière, entre deux montagnes, l'une nord-américaine, l'autre mexicaine, a été placé un écran de dix mètres de base. Sur cet écran ont été projetées les dernières minutes du film *De l'autre côté*. Ces images et ces sons ont été vus, entendus des deux côtés de la frontière [...]. Nous avons filmé cet écran [...] pendant des jours et des nuits. De toutes ces images, nous avons choisi une heure, un plan qui commence au bout de la nuit et se termine au commencement du jour". Le paradoxe est abyssal : l'image s'inscrit dans le paysage désertique en même temps qu'avec la venue du jour elle s'efface. Une lente élévation se fait, accompagnée par la voix en anglais de Chantal Akerman (le texte est toujours celui de la disparition de la femme mexicaine) et le violoncelle de Sonia Wieder-Atherton. Cet effacement se peuple alors de volontés brisées. Celles d'hommes et de femmes, les vivants comme les morts, qui étaient en quête d'une vie meilleure. L'apparition de cette douleur verticale est éminemment politique. »

François Bonenfant, à propos de l'installation *Une Voix dans le désert* (2002) de Chantal Akerman, site du Centre Pompidou (<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cqGo8B6>).



15. Photographie de tournage du film
*Portrait d'une jeune fille de la fin
des années 60 à Bruxelles, 1993*

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique

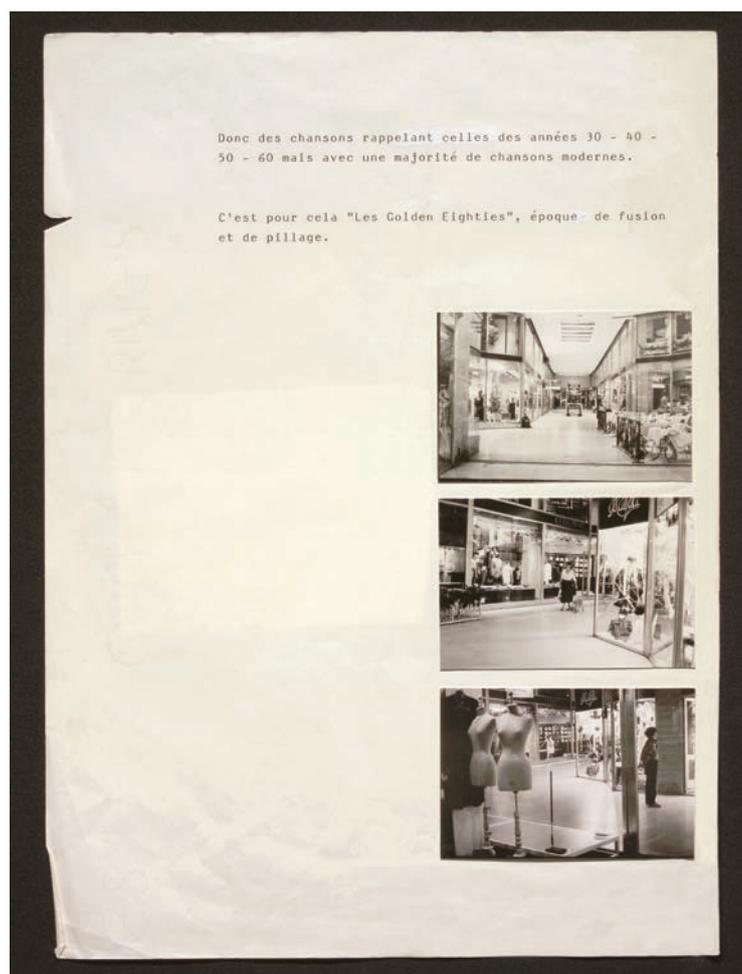


Document à lire

C PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail qui suivent rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues au Jeu de Paume avec les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours. Ces pistes peuvent aussi être développées hors temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte des expositions.

En lien avec les parties précédentes de ce dossier, les pistes sont organisées autour des thèmes suivants :



- 1 Filmer, écrire, exposer
- 2 Figures féminines, le quotidien et le politique
- 3 Travellings, déplacements et frontières

Les œuvres présentées dans l'exposition au Jeu de Paume sont soulignées en vert.

Retrouvez la présentation des œuvres de Chantal Akerman, ainsi qu'une sélection d'archives et de ressources en ligne sur le site de la Fondation Chantal Akerman : <https://chantalakerman.foundation/>



1

Filmer, écrire, exposer

« Je voudrais que le spectateur éprouve une expérience physique par le temps utilisé dans chaque plan. Faire cette expérience physique que le temps se déroule en vous, que le temps du film rentre en vous. Le spectateur qui est face à ça, il a une expérience physique qui est aussi liée à une expérience émotionnelle, et pas uniquement mentale. »

Chantal Akerman, *Un écran dans le désert*, propos recueillis par Cyril Béghin, Frédéric Borgia, Nathalie Joyeux et Matthias Lavin, *Balthazar*, n° 6, été-automne 2003, p. 63, article cité par Jacqueline Aubenas et Marilyn Watelet, « Filmobiographie subjective », in *Chantal Akerman. Travelling*, cat. exp., Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts/Paris, Jeu de Paume/Tielt, Lannoo, 2024, p. 176.



→ Chantal Akerman sur le tournage du documentaire *Dis-moi* réalisé dans le cadre de la collection « Grand-mères » dirigée par Jean Frapat, 28 mars 1980
Définir les notions de cadre et de plan. Comment appelle-t-on ce qui est visible à l'intérieur d'un cadre ? Et ce qui ne l'est pas ? Employé au cinéma, le mot « plan » peut prendre plusieurs sens, lesquels ? Aborder la notion de plan en tant qu'unité de base d'une séquence filmique. Revenir sur l'échelle des grosseurs de plan. Du gros plan au plan d'ensemble, quel rôle joue le corps humain pour évaluer la taille ou la valeur d'un plan ?

Vous pouvez vous appuyer sur la ressource suivante :

→ « Initiation au vocabulaire de l'analyse filmique », Upopi : <https://bit.ly/3XvO90A>



Fabriquer trois petits cadres en carton aux formats les plus courants des images de cinéma : 10 × 13,3 cm, 10 × 16,6 cm et 10 × 18,5 cm. Comparer ce que perçoit l'œil humain et ce que l'on voit à travers ces cadres. Quelles différences sont perceptibles entre les trois formats ? Quel rôle jouent les bords du cadre ? En quoi peut-on dire que cadrer, c'est cacher ?

Fixer l'un des trois cadres en carton sur un support (vitre, trépied...) et placer deux personnes en face. Observer en se positionnant à différentes distances du cadre. Choisir l'une de ces positions et dessiner l'image visible à l'intérieur du cadre.

17. Chantal Akerman sur le tournage du documentaire *Dis-moi* réalisé dans le cadre de la collection « Grand-mères » dirigée par Jean Frapat, 28 mars 1980



18



19

👁️ → Chantal Akerman, Films en 8mm standard réalisés pour l'examen d'entrée à l'Institut national supérieur des arts du spectacle (INSAS), Bruxelles, 1967

Où se tient Chantal Akerman par rapport aux objets et aux personnes représentés ? Dans la première image, peut-on deviner tout de suite qu'il s'agit d'une fête foraine (la foire du Midi à Bruxelles) ? Et dans la seconde ? Que produisent ces choix de cadrage ? En général, quel type de plan choisit-on pour présenter un lieu au cinéma ? Peut-on dire que Chantal Akerman se détache ici des codes habituels du cinéma ?

▶️ → Chantal Akerman, *Là-bas* (vidéo, couleur, 78 min), 2005-2006 (<https://bit.ly/4cNMbgF> et extrait : <https://bit.ly/47fpmBg>)

Écouter tout d'abord les six premières minutes du film sans regarder les images. Décrire les sons qui constituent la bande-son. Où peut se dérouler la scène, à l'intérieur ou à l'extérieur ?

Reprendre avec les images. Combien de plans composent cette séquence d'ouverture ? Les analyser en précisant leurs différentes valeurs. Quelles indications donne le cadrage du premier plan ? Quel est le dispositif de tournage, quelle est la situation ? Quel rapport les cadrages instaurent-ils entre le spectateur et le réel filmé ? Dans quelle position le spectateur se retrouve-t-il ? Quelles impressions crée la fixité des plans ? Comment perçoit-on la présence d'une personne hors champ ? Pourquoi est-ce important ?

▶️ → Chantal Akerman, *La Chambre* (film 16 mm, couleur, muet, 11 min), 1972 (<https://bit.ly/4dPUjOL>)

→ Maya Deren, *Meshes of the afternoon*, 1943 (<https://bit.ly/4dFWMvf>)

→ Michael Snow, *Wavelength*, 1967 (<https://bit.ly/3ZbeOBh>)

« *La Chambre*, c'est une chose tout à fait expérimentale [...]. La caméra y fait un seul mouvement tournant, répété plusieurs fois puis, tout d'un coup, change de sens. Le choc, dans le cerveau du spectateur, vient de cette rupture avec un rythme qu'il croyait immuable. »

Chantal Akerman, « Je voudrais que mes films ne plaisent plus seulement aux critiques et aux cinéphiles », propos recueillis par Jacques De Decker, *Le Soir*, 14 janvier 1981, p. 19, article cité par Jacqueline Aubenas et Marilyn Watelet, « Filmobiographie subjective », op. cit., p. 167.

Identifier les mouvements de caméra dans chacun de ces films et les comparer. Quels types d'espaces sont représentés ? En quoi les mouvements de caméra invitent-ils les spectateurs à y pénétrer ? Ces films racontent-ils des histoires ? Montrent-ils des événements marquants ? Le rythme lent permet-il de se concentrer sur l'image et les choix cinématographiques ?

Revenir sur les débuts de Chantal Akerman en tant que cinéaste (voir « Approfondir », p. 18). Dans quelle ville a-t-elle découvert le cinéma expérimental ? Comment celui-ci se distingue-t-il du cinéma traditionnel et même du cinéma indépendant ?

18 et 19. Film en 8mm standard réalisé pour l'examen d'entrée à l'Institut national supérieur des arts du spectacle (INSAS), Bruxelles, 1967 (photogramme)

→ Chantal Akerman, *News from Home* (film 16 mm, couleur, 86 min), 1976-1977 (extrait : <https://bit.ly/4gbJwA8>)

→ Copie manuscrite par Chantal Akerman d'une lettre que sa mère Natalia Akerman lui a adressé au début des années 1970, dossier de presse du film *News from Home*, 1976-1977 (Archives de la Fondation Chantal Akerman, voir p. 35)

« Mais pour celui-là, j'ai besoin d'écrire. [...] *News from Home* [...] était un film plus conceptuel, qui partait d'une idée, d'un choc, d'une image que j'avais de New York, et de sons qui étaient les lettres de ma mère. »

« [...] dans mon film, il n'y a pas de héros et pas de narration classique. Ça fonctionne ailleurs, sur des rythmes, sur des pulsations, sur le regard, une image en amène une autre, c'est comme une musique, tu suis des notes, là tu suis des images, tu ne peux faire qu'une chose, regarder, écouter et cela te met en question comme spectateur. C'est un film sur le temps, l'espace. Je montre un certain New York, qui n'est pas le New York que les gens ont l'habitude de voir. »

Jean-Luc Godard, « Chantal Akerman. Entretien sur un projet - 1 », propos recueillis le 15 juin 1979, *Ça cinéma*, n° 19, 1980, p. 9 et Martine Storti, « Un entretien avec Chantal Akerman », *Libération*, n° 1055, 20 juin 1977, p. 14, articles cités par Jacqueline Aubenas et Marilyn Watelet, « Filmobiographie subjective », op. cit., p. 169.

Regarder les premières minutes de ce film (00:00-03:19). Que voit-on de New York ? Comment la ville est-elle filmée ? Quelles lignes verticales et horizontales ressortent dans les images ? Qu'est-ce qui est mobile ou immobile ? Repérer les différents plans et les cadrages choisis. Quelles impressions suscite la succession des plans fixes ? Quels décalages et relations s'établissent entre ces vues de New York et la lecture de la lettre de la mère de la réalisatrice ? Quels sentiments s'en dégagent ? Imaginer la vie et les relations de ces deux femmes qui n'apparaissent jamais à l'écran.

Poursuivre en étudiant le dernier film réalisé par Chantal Akerman, près de quarante ans plus tard :

→ Chantal Akerman, *No Home Movie* (vidéo, couleur, 112 min), 2015 (bande-annonce : <https://bit.ly/4cQT4Og>)

« Parce que ce film est avant tout un film sur ma mère, ma mère qui n'est plus. [...] Cette femme qu'on ne verra que dans son appartement et uniquement là. Un appartement à Bruxelles. [...] Ce film est un film sur le monde qui bouge et que ma mère ne voit pas, elle qui ne bouge presque plus de son appartement. »

Chantal Akerman, dossier de presse du film *No Home Movie*, 2015, non paginé, cité par Jacqueline Aubenas et Marilyn Watelet, « Filmobiographie subjective », op. cit., p. 182.

Qui retrouve-t-on dans ce film ? Dans quel contexte ? Comment les espaces intérieurs et extérieurs se répondent-ils ici ? Quelle est la place de Natalia Akerman, la mère de la réalisatrice, dans ces deux films ? Quels liens se nouent entre présence et absence, proximité et distance ?

→ « Auto-Radio-Portrait » de Chantal Akerman », podcast France Culture, *Atelier de création radiophonique*, première diffusion 25 mars 2007 : <https://bit.ly/4gf6KFt>

🔍 « Entre un scénario et un film, il y a tout un territoire à traverser. *Les Années 80*, c'est le temps passé dans ce territoire. Bataille d'amour avec le réel et ses éléments : les acteurs, les chanteurs, les danseurs, liés et contraints par une histoire, dans un décor, sous une lumière traversée par une musique. Comment, entre le scénario (toujours irreprésentable) et sa future représentation, vont peu à peu s'organiser les différents éléments du réel jusqu'à donner un film ? Comment, avec du réel, on arrive à la fiction ? »

Chantal Akerman, dossier de presse du film *Les Années 80*, non paginé, cité par Jacqueline Aubenas et Marilyn Watelet, « Filmobiographie subjective », op. cit. p. 172.

→ Chantal Akerman, *Les Années 80* (film 35 mm et vidéo, couleur, 76 min), 1982-1983 (extrait : <https://bit.ly/4dLL4zp>)

→ Chantal Akerman, *Golden Eighties* (film 35 mm couleur, 96 min), 1985-1986 (trailer : <https://bit.ly/3XsXUga>)

→ Notes préparatoires au film *Golden Eighties*, 1985-1986, accompagnées de photographies de repérage (Archives de la Fondation Chantal Akerman)

Que montre l'extrait du film *Les Années 80* ? Que révèle-t-il sur la cinéaste, sur son implication et sur sa manière de travailler ? En quoi *Les Années 80* est-il un film sur le processus cinématographique ?

Regarder la bande annonce du film *Golden Eighties*. À quel genre cinématographique appartient-il ? À partir de quels éléments est-il construit ?

→ « Press dossier *Les années 80* », archives de la Fondation Chantal Akerman : <https://bit.ly/4edLkXL>

→ « Location scouting photos. *Golden Eighties* », archives de la Fondation Chantal Akerman : <https://bit.ly/4d0Dqju>

20. Notes préparatoires au film *Golden Eighties*, 1985-1986, accompagnées de photographies de repérage



Bruxelles le 10 juin.

Ma très chère petite fille.

J'ai bien reçu ta lettre et j'espère que tu continueras à m'écrire souvent.

De toutes façons j'espère que tu me reverras vite.

J'espère que tu continues à bien te fater et que tu travailles déjà.

Je vois que New York te plaît et que tu es contente aussi malgré qu'on voudrait te revoir le plus vite nous sommes aussi contents. Dis nous quand penses-tu revenir. Enfin chez nous c'est comme d'habitude, sauf que Sylviane est gruppée et reste à la maison et que moi je ne suis pas fort bien, ma tension est basse et je prends des médicaments et etc

22. Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975 (photogramme du film)



→ « Research for characters. *Golden Eighties* », archives de la Fondation Chantal Akerman : <https://bit.ly/3APVWO1>
 → « Cinéma Cinéaste, Chantal Akerman », interview, 2012 cinergie.be, extrait vidéo (4:10-4:55) : <https://bit.ly/3z8lzZU>

🎬 → Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (film 35 mm, couleur, 194 min), 1975 (<https://bit.ly/4eaCtG1>);
 extrait 1 : <https://bit.ly/4e7OfRr> et extrait 2 : <https://bit.ly/47fEnTz>

Quelle est l'action accomplie par la femme dans l'extrait 1 ? Où se trouve-t-elle ? Définir l'axe de la caméra, l'angle de prise de vue et la taille du plan. Peut-on parler de « plan fixe » ou de « plan-séquence » ? Pourquoi la réalisatrice a-t-elle choisi de ne pas bouger la caméra pendant toute cette scène ? Quelles impressions et sensations peut-on éprouver en la regardant ?

→ « Le plan séquence », CinéCréatis. L'école du cinéma : <https://bit.ly/4dQAdE9>

Commenter la citation suivante :

« La radicalité stylistique de Chantal Akerman dans *Jeanne Dielman* consiste à présenter un acte jugé anodin en objet d'attention : les cadres fixes emboîtent les gestes et les agrègent à l'espace domestique ; la durée du plan correspond à la nécessité physique de la réalisation de l'action [...] »

Corinne Maury, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman*, Crisée, Yellow Now, coll. « Côté films » #41, 2020, p. 40.

Analyser le cadrage et le plan de l'extrait 2. Décrire les éléments présents dans le champ. Peut-on imaginer le hors-champ ? Que nous apprend cet extrait sur les personnages ? Que nous révèle leur attitude quant à leur manière de vivre ? En quoi le contenu de la lettre lue s'oppose-t-il à leur situation ? Quel effet produisent la diction et la voix de l'actrice sur le spectateur ?

Poursuivre autour de ce film en consultant la partie suivante des pistes.



👁️ → Chantal Akerman, *Woman Sitting after Killing* [Femme assise après avoir tué], installation, 2001 (<https://bit.ly/3Z7LlIp>)

« J'ai conçu quelque chose très vite, juste une tension du regard, avec le dernier plan de *Jeanne Dielman*. J'ai d'abord trouvé le titre, *Woman after Killing*, puis l'image, presque fixe, dont on perçoit à peine la respiration. On m'a dit que ça ressemblait à de la peinture. Mais la peinture n'est pas mon monde. »

Chantal Akerman, « Akerman sans frontières », entretien réalisé par Élisabeth Lebovici, *Libération*, 26 juin 2002, article cité par Jacqueline Aubenas et Marilyn Watelet, « Filmobiographie subjective », op. cit., p. 178.

De quoi est faite cette installation ? Peut-on tout regarder en même temps ? Que doivent alors faire les spectateurs ?

Dans chaque écran, où se situe le personnage à l'intérieur du cadre ? Que peuvent révéler sa main droite et la tache sur son chemisier ? Quels sont les mouvements et les actions de l'actrice ?

Décrire également les sons perceptibles. Qu'évoquent-ils ? Observer les répétitions et les décalages entre les différents écrans. De quoi le spectateur devient-il le témoin ?

→ Élisabeth Lebovici, « Une exposition qui [me] tient à cœur. "Defiant Muses" (Reina Sofia, Madrid) », 30 septembre 2019 : <https://bit.ly/3B1o6Wb>

→ Claire Atherton, « L'espace des installations », entretien avec François Bovier et Serge Margel, *Décadrages* [en ligne], n° 46-47, 2022 : <https://bit.ly/47c3Uqs>

23. Vue de l'installation *Woman Sitting after Killing* [Femme assise après avoir tué], 2001 Exposition « Chantal Akerman. Travelling », Bozar, Bruxelles, 2024

Figures féminines, le quotidien et le politique

« Les mouvements féministes des années 1970 n'ont pas manqué de rappeler haut et fort que la lutte pour la libération des femmes passe par l'annulation de la frontière entre sphère privée et sphère publique, et que le privé est politique. Logiquement, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* est devenu à cette époque l'un des films-emblèmes des théories féministes qui ciblent le geste domestique sous l'angle de l'exploitation et de l'asservissement. Pour autant, Chantal Akerman ne se proclamait pas féministe [...]. Si le film ne peut être unilatéralement interprété comme un acte de dénonciation envers l'ordre établi - conséquence de la domination patriarcale qui voit les femmes être seules en charge de la besogne ménagère -, 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 existences. »

Corinne Maury, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films » #41, 2020, p. 14.



« J'aimerais vous raconter ce qu'elle va faire dans cette cuisine, rien d'ailleurs que de très normal, vous faire sentir quel genre de gestes elle a. Quand elle prend un objet dans ces mains elle le sent vraiment, l'objet a son poids réel, il est lourd de sa substance, de sa qualité, ces choses-là peuvent sembler tout à fait ordinaires mais je pense que ce sont des choses remarquables, elle ne laissera pas tomber quelque chose, elle ira au bout de ses mouvements. Par cette description, je n'essaie pas de montrer un des traits de caractère de Jeanne mais simplement de vous aider à la visualiser et vous sensibiliser au rythme qu'elle va imposer au film. »

Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, extrait du scénario [1974, archives de la Fondation Chantal Akerman], in *Chantal Akerman. Œuvre écrite et parlée. 1968-2015*, édition établie par Cyril Béghin, Paris, L'Arachnéen, 2024, vol. 1, p. 97.

En quoi l'évocation de l'espace de la cuisine et la description des gestes de Jeanne annoncent-elles la spécificité et la radicalité de ce film ? Que peut produire le rythme dont parle Chantal Akerman ? Quelle double signification peut avoir l'expression « elle ira jusqu'au bout de ses mouvements », si on la rapporte au récit et à la manière dont il est filmé ?

→ « Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles », *Microciné*, 2 mai 2023 : <https://bit.ly/3AMTh7Q>

→ « Les images et les mots de Chantal Akerman », épisode 3/4 : « Le huis clos de Chantal Akerman », podcast France Culture, *La Compagnie des œuvres*, 2021 : <https://bit.ly/3ARcWTZ>



→ Photographie de tournage de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975, de gauche à droite : Nicole Geoffroy, Marilyn Watelet, Delphine Seyrig, Danae Maroulacou, Chantal Akerman et Éliane Marcus (<https://bit.ly/4dPZ9eT>)

Observer la photographie prise pendant le tournage du film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* et regarder les ressources ci-dessous. Pourquoi Chantal Akerman s'entoure-t-elle majoritairement de femmes ? Comment interpréter l'importance des figures féminines dans ses films ? Revenir en particulier sur ce que rappellent et engagent les gestes de Jeanne Dielman.

→ « Chantal Akerman "Je fais de l'art avec une femme qui fait la vaisselle" », émission *Clap* (avec Chantal Akerman et Delphine Seyrig), 17 janvier 1976, archives INA : <https://bit.ly/3z9Dak7>

→ « Chantal Akerman sur *Jeanne Dielman* », Criterion Collection, 2009 : <https://bit.ly/3ANDeXf>

→ « C'est quoi, un cinéma au féminin ? », émission *Un jour futur* (avec Chantal Akerman, Marguerite Duras, Liliane de Kermadec et Delphine Seyrig), 19 avril 1975, archives INA : <https://bit.ly/3MtfgDK>

→ Hélène Fleckinger, « Jeanne Dielman. Les coulisses d'un chef d'œuvre », propos recueillis par Damien Truchot, 2022, Festival de l'histoire de l'art : <https://bit.ly/3TgZIGv>

24. Photographie de tournage de *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975

→ Delphine Seyrig, *Sois belle et tais-toi !*, film documentaire, 1976 (édition DVD, Paris, Centre audiovisuel de Simone de Beauvoir : <https://bit.ly/3Xw4KBE>; bande-annonce de la version restaurée par la BnF, 2023 : <https://bit.ly/3Xv9xTK>) Dans le documentaire *Sois belle et tais-toi !*, que révèlent les témoignages des actrices sur les rôles stéréotypés qui leur sont proposés ? Que dénoncent-elles dans leur environnement professionnel ? À quel mouvement de revendication apparu ces dernières années dans l'industrie cinématographique ce film peut-il faire écho ? Prolonger autour de la genèse et des enjeux du mouvement #MeToo.

Delphine Seyrig, Carole Roussopoulos et Ioana Wieder ont fondé le collectif Les Insoumuses et ont réalisé des vidéos sur la lutte des femmes dans les années 1970, dont le détournement d'une émission de Bernard Pivot recevant Françoise Giroud :

→ Carole Roussopoulos, Ioana Wieder, Delphine Seyrig et Nadja Ringart (*Les Insoumuses*), *Maso et Miso vont en bateau*, 1976 (édition DVD, Paris, Centre audiovisuel de Simone de Beauvoir : <https://bit.ly/3APWHXn> et vidéo : <https://bit.ly/4g4dSEC>)

→ Héléne Fleckinger, « Une révolution du regard. Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe », *Nouvelles Questions féministes*, 2009/1 : <https://bit.ly/4gbLFFC>

Le témoignage de Nicole Fernández Ferrer, coprésidente du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, permet également de revenir sur le parcours et les engagements de Delphine Seyrig :

→ « Nicole Fernández Ferrer à propos de Delphine Seyrig, l'insoumuse », LaCinetek, 2023 : <https://bit.ly/3AU4dk8>

« Le *female gaze* est un geste conscient. Il produit de ce fait des images conscientisées, politisées. Le regard féminin n'est pas le fruit du hasard, c'est une manière de penser. »

Iris Brey, *Le Regard féminin, Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les feux », 2020, p. 18.

Depuis les années 1970, la question des « regards » masculins et féminins dans le cinéma a été théorisée par de nombreuses critiques féministes. Se référer aux textes de Laura Mulvey et d'Iris Brey (voir « Approfondir », p. 24-25) et aux ressources ci-dessous pour effectuer des recherches sur la place et la représentation des femmes dans l'histoire du cinéma. Comment certaines constructions sociales et culturelles influencent-elles la manière dont les films sont réalisés ? Quels choix filmiques peuvent interroger ces constructions et ces rapports de pouvoir ? Comment peut-on situer la position de Chantal Akerman par rapport à ces questions ? S'agit-il d'une œuvre militante ? En quoi son langage cinématographique contribue-t-il à un déplacement des représentations et des regards ?

→ « Bow Down: Women in Art. Laura Mulvey on Chantal Akerman », *Frieze*, podcast, 2020 (en anglais) : <https://bit.ly/4edKpqd>

→ « Iris Brey nous explique les différences entre le *male* et le *female gaze* », *Konbini*, Vidéo Club, 5 juin 2021 : <https://bit.ly/3XuTjtJ>

→ Sarah Kiani, « Chantal Akerman, entre autoethnographie et banal : un féminisme des interstices », *Genre, sexualité & société*, hors-série n° 3 : *Visuels. Production, diffusion et circulation des images de genre et de sexualité*, 2018 : <https://bit.ly/4dOrYsb>



→ Chantal Akerman, *In the Mirror* [Dans le miroir], installation, 2007 (<https://bit.ly/3TipSIR> et extrait dans l'exposition « Chantal Akerman. Passages », Amsterdam, Eye Filmmuseum, 2020, 7:10-8:40 : <https://bit.ly/4d8Te3L>)

Dans quel type d'espace se trouve la jeune femme ? Où se place-t-elle et que regarde-t-elle ? Quels gestes effectue-t-elle ? À qui parle-t-elle ? Quelle est la signification du dialogue qui accompagne ses gestes ? Quelle est la fonction du miroir dans cette scène ? L'usage du reflet peut-il être interprété de différentes manières ? Concernant le regard, quels liens peut-on établir entre la position de la réalisatrice, de la caméra, de l'actrice et des spectateurs de cette œuvre ? Quelles réflexions suscite cette œuvre sur les stéréotypes de genre ? Ces stéréotypes perdurent-ils dans la société et dans le cinéma ? Rechercher des exemples de films actuels qui interrogent ce sujet et ouvrir un débat.

Dans l'exposition au Jeu de Paume, quelles associations peut provoquer la présentation de cette installation dans la même salle que *Woman Sitting after Killing* ?

25. Vue de l'installation *In the Mirror* [Dans le miroir], 2007
Exposition « Chantal Akerman. Travelling », Bozar, Bruxelles, 2024

26. Vue de l'installation *Selfportrait/ Autobiography: A Work in Progress* [Autoportrait/autobiographie : un travail en cours], 1998
Exposition « Chantal Akerman », Bozar, Bruxelles, 2022



→ Chantal Akerman, *Saute ma ville* (film 35 mm, noir et blanc, 13 min), 1968-1970
(<https://bit.ly/3MwOYQx> et extrait : <https://bit.ly/4g9O2iC>)

→ Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, video performance, 1975
(<https://bit.ly/3APo5Vz>)

Visionner l'extrait du film de Chantal Akerman. Comment décrire son rôle ? Ses gestes sont-ils coordonnés ? Comment qualifier ses actions ? Pourquoi a-t-on pu parler de burlesque à propos de ce film ? Que dire des rythmes respectifs des images et du son ?

Poursuivre en regardant la vidéo de Martha Rosler. Observer ses gestes et repérer les moments où ils ne sont pas en adéquation avec l'usage habituel des objets (le pic à glace ou la fourchette, par exemple).

Quels points communs peut-on observer entre ces œuvres ? Comment renversent-elles la place et le rôle assignés aux femmes ? Peut-on parler d'émancipation ?

→ Chantal Akerman, *Selfportrait/Autobiography: A Work in Progress* [Autoportrait/autobiographie : un travail en cours], installation, 1998
(<https://bit.ly/3ANEcm1>)

Observer la spatialisation des différentes images dans cette installation. En quoi offre-t-elle une nouvelle manière de les appréhender ? Que produit la fragmentation des images ? L'organisation des écrans en structure pyramidale indique-t-elle un certain mouvement aux spectateurs ? Plusieurs parcours sont-ils possibles ?

Se référer aux premières pages d'*Une famille à Bruxelles* (voir « Approfondir », p. 25-26). Qui sont les personnages de ce récit ? Comment sont-ils nommés ? Qui pourrait être le personnage appelé « elle » ? Et « sa fille de Ménilmontant » ? Ce texte est-il une fiction, une autobiographie ou autre chose ? À plusieurs reprises, Chantal Akerman a choisi de réutiliser son propre matériel cinématographique et littéraire. Qu'évoquent les collusions et les résonances des images et des mots ?

Lire et commenter la citation suivante :

« Justement, un peu plus tard, le dernier moniteur s'éclaire et une image apparaît enfin. C'est Natalia. Natalia Akerman, la mère de la cinéaste. Vêtue d'une robe jaune, elle fume sa cigarette devant la caméra de sa fille pour une courte scène de *Toute une nuit*. Si l'on tend l'oreille, on peut entendre la timide voix de Chantal Akerman appeler à plusieurs reprises "maman ? maman ?". [...] Cet entonnoir d'écrans (de trois, à deux, à un) mène le spectateur (son regard mais aussi son corps) vers l'image essentielle. L'image contenant et centralisant tout l'art de Chantal Akerman : l'immigration et le déracinement, la langue yiddish, l'héritage juif, les gestes quotidiens, la simplicité des mots. »

Luana Thomas, « Chantal Akerman, *Selfportrait/Autobiography: A Work In Progress* », *Déméter* [en ligne], n° 9, hiver 2023 (<https://bit.ly/4cUgpyD>).



27. Photographie de tournage du film *D'Est*, 1992-1993

3

Travellings, déplacements et frontières

« J'ai appris [...] qu'un mouvement de caméra, juste un mouvement de caméra, pouvait exercer une émotion aussi forte que n'importe quelle narration. »

Chantal Akerman, extrait de Nicole Brenez, « Chantal Akerman. Entretien en pyjama » [2011], in Dominique Bax (dir.), *Chantal Akerman. Monographie*, Bobigny, Ciné-Festivals/Magic cinéma, coll. « Bande(s) à part », n° 25, 2014, p. 68 (<https://bit.ly/3AZtgC4>).

« Hier, aujourd'hui et demain, il y a eu, il y aura, il y a en ce moment même, des gens que l'histoire qui n'a même plus de H, que l'histoire vient frapper, et qui attendent là, parqués en tas, pour être tués, frappés ou affamés, ou qui marchent sans savoir où ils vont, en groupe ou isolés.

Il n'y a rien à faire, c'est obsédant et ça m'obsède. »

Chantal Akerman, « La vingt-cinquième image » [*D'Est, au bord de la fiction*, 1995], in *Chantal Akerman. Œuvre écrite et parlée*, édition établie par Cyril Béghin, Paris, L'Arachnéen, 2024, vol. 2 : 1991-2015, p. 759.



→ Photographie de tournage du film *D'Est*, 1992-1993

Rechercher une définition du travelling au cinéma et énumérer ses différents usages. Réaliser des schémas simples pour décrire les déplacements de la caméra par rapport au sujet filmé.

→ Cécile Paturol, « Le travelling », *Transmettre le cinéma* : <https://bit.ly/3ANEjON>

→ Jean-François Buiré, « L'Aurore. Les travellings », *Upopi* : <https://bit.ly/4eaAmlz>



Tourner à l'aide d'un support mobile relativement stable (chariot, fauteuil roulant, skateboard, voiture, métro, train) un travelling latéral (poursuite parallèle de droite à gauche ou de gauche à droite) dans ou autour d'un lieu familier. Quels éléments sont enregistrés ? Quel point de vue est perceptible ? Quelles sensations et quels sentiments procure la séquence filmée ? Refaire le même travelling en essayant de faire ressentir aux spectateurs un point de vue et un sentiment déterminé à l'avance. Prolonger l'activité en filmant le même espace d'un point de vue fixe pendant quelques minutes. Pour quelles raisons choisir un plan fixe ou un plan en mouvement ?

28. D'Est, 1992-1993
(photogramme du film)



→ Chantal Akerman, *Hotel Monterey* (film 16 mm, couleur, muet, 63 min), 1972
(<https://bit.ly/47dKnfw>)

→ Agnès Varda, *Sans toit ni loi*, 1985 (<https://bit.ly/4e6tWUD>)

→ Gus Van Sant, *Elephant*, 2003 (<https://bit.ly/3AMgyXg>)

Où se déroule l'action d'*Hotel Monterey* ? Quels différents types de travellings la caméra effectue-t-elle pour faire découvrir les lieux ? Dans quelle posture se trouvent les spectateurs ? L'importance de la caméra est-elle renforcée par l'absence de personnes dans les plans ? Malgré leurs époques et récits différents, quelle impression donne l'utilisation du travelling dans les films d'Agnès Varda et de Gus Van Sant ? Quels types de plans ces réalisateurs ont-ils adoptés ? Quel rôle jouent les personnages dans la perception des mouvements de caméra ? En quoi peut-on dire que le travelling consiste en un double déplacement, celui de la caméra et celui du spectateur dans l'espace ?

→ Chantal Akerman, *D'Est* (film 16 mm, couleur, 110 min), 1992-1993
(extrait : <https://bit.ly/4dUACFF>)

Combien de plans composent cet extrait ? Distinguer les deux valeurs de plan utilisées dans les travellings du premier et du dernier plans. À quelle distance des personnes filmées le cameraman pouvait-il se trouver lors de la prise de vues du premier plan ? La réaction des personnes filmées paraît-elle étonnante ? Pourquoi ?

Regarder le témoignage du directeur de la photographie Rémon Fromont commentant les travellings de *D'Est* :

→ « Masterclass de Rémon Fromont », 20 avril 2018 (22:33-46:05) :

<https://bit.ly/4dUF6MI>

Quelle est l'importance des choix techniques ou matériels ? Comment se déroulaient les prises de vues dans les rues ou dans les gares ? En filmant les personnes de si près, que cherchait à saisir la réalisatrice ? Quel effet produit l'absence de voix off ? Quelles questions peut se poser le spectateur en regardant ces mouvements de caméra ?

Comment est-il invité à participer au film ?

Commenter la citation suivante :

« La différence pour moi entre un documentaire et une fiction, avant que l'un ou l'autre ne soient finis, c'est que quand on part tourner un documentaire, on part sans scénario et sans acteurs.

Après le documentaire monté et tourné, s'il n'ouvre pas une brèche dans le documentaire, s'il ne s'y glisse pas de la fiction, alors pour moi, ce n'est pas un documentaire.

Quant à la fiction, s'il ne s'y glisse pas du documentaire, alors j'ai du mal à penser que c'est un film de fiction. »

Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004, p. 98.

Revenir sur le projet de la cinéaste, en vous appuyant sur sa « note d'intention » :

→ Chantal Akerman, *À propos de D'Est*, 1991 : <https://bit.ly/4dNYYkt>

Expliquer ses « raisons affectives » et « tout ce qui la touche ». En quoi l'extrait de l'épilogue du *Requiem* d'Anna Akhmatova rend-il compte de son projet en lui donnant une dimension universelle ?

Vous pouvez aussi visionner :

→ « Claire Atherton à propos *D'Est* de Chantal Akerman » (parties 1 et 2), La Cinetek, 2021 : <https://bit.ly/3XtLSTw> et <https://bit.ly/4gfFyqj>



29



30

29 et 30. Vue de l'installation *D'Est, au bord de la fiction*, 1995
Exposition « Chantal Akerman. Travelling », Bozar, Bruxelles, 2024

À l'aide des ressources ci-dessous, décrire le contexte historique et politique dans lequel Chantal Akerman a réalisé *D'Est*. Quels pays a-t-elle traversés avec son équipe ? Quelle est la situation à l'est de l'Europe entre 1989 et 1993 ? Identifier les grandes dates de la fin de l'Union soviétique. Quelles en ont été les conséquences en Europe ? Dans quelle situation sociale et économique se trouvent les Russes à cette période ?

Pourquoi la traversée de ces pays renvoie-t-elle à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah ? Étudier ce que désigne le terme Shoah et comment le meurtre de six millions de Juifs a été perpétré par l'Allemagne nazie et ses collaborateurs.

→ « L'effondrement du bloc de l'Est », cours d'histoire (terminale), Le livre scolaire et Lumni : <https://bit.ly/3yUJuMt> et <https://bit.ly/3Zb6iil>

→ « Témoignages sur l'effondrement de l'Union soviétique », RFI, 20 décembre 2021 : <https://bit.ly/3ZbGPIJ>

→ « La Shoah », Mémorial de la Shoah, archives et documentation : <https://bit.ly/3ZdvWGA>

→ Liens vers « À propos de la Shoah » et « Le sort des Juifs à travers l'Europe », Yad Vashem - Institut international pour la mémoire de la Shoah : <https://bit.ly/4gdDiQs> et <https://bit.ly/4edLrCB>

→ Chantal Akerman, *D'Est, au bord de la fiction*, installation, 1995 (<https://bit.ly/4dPZRc3>; <https://bit.ly/47cJl3q> et <https://bit.ly/3AR0MdU>)

Quelles différentes expériences le film et l'installation proposent-ils aux spectateurs ? Qu'en est-il du montage et la mise en espace des images, des temporalités et des durées ? Peut-on dire que le spectateur participe au montage et aux associations entre les images ? Quels contrastes ou liens se produisent entre les images diffusées sur les différents moniteurs (mouvements de caméra, couleurs et lumières...) ? Qu'évoquent la fragmentation et la répétition des scènes d'intérieur et d'extérieur, les images de file d'attente et les plans rapprochés sur les visages ? L'ambiance sonore contribue-t-elle à un certain niveau d'intensité ?

→ Claire Atherton, « L'espace des installations », entretien avec François Bovier et Serge Margel, *Décadrages*, n° 46-47, 2022 : <https://bit.ly/47c3uqs>

Cette œuvre a été présentée au Jeu de Paume en 1995. Quelles résonances sociales et politiques peuvent être perçues dans ce même site trente ans plus tard et dans le contexte actuel ?

31. Vue de l'installation *A Voice in the Desert* [Une voix dans le désert], 2002
Exposition « From the Other Side »,
Marian Goodman Gallery, Paris, 2021
32. Chantal Akerman,
De l'autre côté, 2001-2002
(photogramme du film)



Étudier le texte de la voix off de Chantal Akerman que l'on entend dans la « vingt-cinquième image », dernière partie de l'installation *D'Est, au bord de la fiction* (voir « Approfondir », p. 28 et tapuscrit en ligne sur le site de la Fondation Chantal Akerman : <https://bit.ly/4dRCdMs>).

Qu'évoque-t-il des sujets abordés et des questions soulevées par Chantal Akerman ? Des raisons et de sa manière de filmer ? Est-ce important que ce soit sa voix que l'on entende dans l'installation ? Quelle musique accompagne la lecture de ce texte ? Effectuer des recherches sur le Kol Nidré. Que révèle ce choix musical par rapport au texte lu en voix off ?

→ Patrick Djian, « Le Kol Nidré », *Insistance*, 2007/1, n° 3, p. 261-267 :

<https://bit.ly/3AReHR5>

→ Extrait vidéo de l'installation *D'Est, au bord de la fiction* dans l'exposition « Chantal Akerman. Passages », Amsterdam Eye Filmmuseum, 2020 (5:15 - 6:40) :

<https://bit.ly/4d8Te3L>



→ Chantal Akerman, *A Voice in the desert* [Une voix dans le désert], installation, 2002 (<https://bit.ly/3z6piXM> et <https://bit.ly/3XeMcEj>)

→ Chantal Akerman, *De l'autre côté* (vidéo et film 16 mm, couleur, 99 min), 2001-2002 (<https://bit.ly/3XtOgcW>; extraits : <https://bit.ly/3Xwczav> et <https://bit.ly/4cVc2mT>)

« Dans ce film-ci [*De l'autre côté*], l'ailleurs, c'est l'Amérique du Nord, et les pauvres sont pour la plupart des Mexicains. [...] On n'arrête pas quelqu'un qui a faim. Mais on en a peur. Peur de l'autre, peur de sa souillure, peur des maladies qu'il peut apporter avec lui. Peur d'être envahi. Mais on n'a pas peur de le tuer. »

Chantal Akerman, dossier de presse du film *De l'autre côté*, 2002, non paginé, cité par Jacqueline Aubenas et Marilyn Watelet, « Filmobiographie subjective », op. cit., p. 178.



31



32

Analyser la composition du photogramme extrait du film *De l'autre côté*. Où est dirigé le regard des spectateurs ? Comment les contrastes de lumière font-ils ressortir la présence du mur ?

En lien avec ce film, Chantal Akerman a conçu une installation intitulée *From the Other Side*, dont *A Voice in the desert* constitue la dernière partie. Elle a projeté la fin de son film pendant plusieurs jours sur un grand écran installé entre deux montagnes, l'une se situant au Mexique, l'autre aux États-Unis, puis l'ensemble ayant été filmé, elle en a retenu une heure, celle du passage de la fin de la nuit au lever du jour, qui est diffusée en boucle dans l'installation. Quel effet peut provoquer ce grand écran installé dans le désert ? D'où est-il visible ? À qui peut-il être destiné ? Pourquoi l'image disparaît-elle progressivement de l'écran ?

Lire les extraits suivants de la voix off de Chantal Akerman, qui évoque l'histoire de David, jeune Mexicain, à la recherche de sa mère qui a disparu :

« David ne sait pas comment sa mère a pu survivre mais elle a survécu. Ni comment elle a fini par arriver à Los Angeles [...]. Sans doute a-t-elle dormi dehors ou dans des granges ou dans des parcs. [...] À Los Angeles au bout d'un moment on a perdu sa trace parce qu'au bout d'un moment, les mandats et les lettres ne sont plus arrivés [...]. Pourquoi elle est partie, je n'en ai aucune idée, vraiment aucune [...] »

Que peuvent produire ces paroles diffusées au milieu du désert et amplifiées par l'écho des montagnes ? Comment la séparation et la disparition sont-elles rendues palpables ? Les images et les sons peuvent-ils ici remettre en cause les frontières ? En quoi peut-on affirmer que la démarche de Chantal Akerman est aussi physique et sensible que politique ?

→ Présentation de l'installation *From the Other Side* à la Galerie Chantal Goodman, Paris, 2022 : <https://bit.ly/47aObhL>

→ « Akerman sans frontières », entretien réalisé avec Élisabeth Lebovici, *Libération*, 26 juin 2002 : <https://bit.ly/3z3B2dM>

→ « Entretien avec Chantal Akerman », propos recueillis par Laurent Devanne, 2003 : <https://bit.ly/4cSFvOJ>

→ François Bovier et Serge Margel, « De l'ailleurs et de l'altérité. Le point de vue des frontières dans la série documentaire de Chantal Akerman : *D'Est, Sud, De l'autre côté* et *Là-bas* », *Décadrages*, n° 46-47, 2022 : <https://bit.ly/3Tte1YN>

→ Giuliana Bruno, « Un milieu de projections : les pérégrinations de Chantal Akerman à travers le cinéma et les installations », *Décadrages*, n° 46-47, 2022 : <https://bit.ly/4cUHgKS>

Programmation culturelle et cinéma

(sous réserve de modifications)



D'Est, 1992-1993

SAMEDI 28 SEPTEMBRE
· 16 H

Projection de *D'Est* (1992-1993, 110 min), suivie d'une **discussion** avec Claire Atherton, monteuse, Pierre Mertens, ingénieur du son, et Rémon Fromont, directeur de la photographie, modérée par Antoine Thirion, critique de cinéma

MARDI 1ER OCTOBRE
· 18 H

Lecture d'extraits du livre *Ma mère rit* (2013) de Chantal Akerman par Aurore Clément, actrice

· 19 H

Projection de *No Home Movie* (2015, 115 min), présentée par Fabienne Brugère, philosophe

VENDREDI 4 OCTOBRE
· 17 H

Rencontre avec Babette Mangolte, cinéaste et directrice de la photographie, portant sur ses échanges artistiques avec Chantal Akerman, modérée par Charlotte Menut Pergola, chercheuse

· 20 H 30

Performance *Ghost Party (1)* (2021) de Latifa Laâbissi et Manon de Boer, dans le cadre du Festival d'automne



Latifa Laâbissi et Manon de Boer, *Ghost Party (1)* (2021), performance, 2024

SAMEDI 5 OCTOBRE
· 20 H 30

Performance *Ghost Party (1)* (2021) de Latifa Laâbissi et Manon de Boer, dans le cadre du Festival d'automne, suivie d'un dialogue entre les deux artistes, modéré par Clara Schulmann, critique d'art

DIMANCHE 6 OCTOBRE
· 14 H 30

Projection de *Letters Home* (1986, 104 min), présentée par Nicole Fernández Ferrer, coprésidente du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, et Coralie Seyrig, actrice

· 17 H

Séance d'écoute de la création radiophonique *Letters Home, making-of* (France Culture, 2023), présentée par ses autrices Lila Boses, attachée de production et Lou Quevauvilliers, documentariste

· 20 H 30

Performance *Ghost Party (1)* (2021) de Latifa Laâbissi et Manon de Boer, dans le cadre du Festival d'automne

MARDI 8 OCTOBRE · 19 H

Projection de *Sud* (1998-1999, 70 min), présentée par Mathieu Kleyebe Abonnenc, artiste et chercheur



Sud, 1998-1999

SAMEDI 12 OCTOBRE
· 11 H 30

Présentation du livre *Intérieurs sensibles de Chantal Akerman. Films et installations – passages esthétiques*, Septentrion, 2024

· 14 H 30

Après-midi d'étude « Chantal Akerman : Écriture, films, installations – passages esthétiques », sur la circulation entre médiums dans l'œuvre de Chantal Akerman, organisée par Olga Kobryn, théoricienne du cinéma, et Antoni Collot, cinéaste, artiste et théoricien de l'art, avec Bruce Jenkins, théoricien du cinéma et programmateur, Catherine David, conservatrice et commissaire d'exposition, Christa Blümlinger, théoricienne du cinéma, Erika Balsom, théoricienne du cinéma, Claire Atherton, monteuse, Cyril Béghin, critique de cinéma et Charlotte Menut Pergola, chercheuse

DIMANCHE 13 OCTOBRE
· 14 H 30

Projection de *La Captive* (1999-2000, 118 min), présentée par Sabine Lancelin, directrice de la photographie, et Marion Schmid, théoricienne du cinéma



La Captive, 1999-2000

· 17 H

Projection de *La Folie Almayer* (2010-2011, 127 min), présentée par Stanislas Merhar, acteur, et Raquel Schefer, théoricienne du cinéma

SAMEDI 19 OCTOBRE
· 14 H 30

Projection de *De l'autre côté* (2001-2002, 102 min), présentée par Éric Baudelaire, artiste et cinéaste

DIMANCHE 27 OCTOBRE
· 14 H 30

Projection d'*Histoires d'Amérique. Food, Family and Philosophy* (1988-1989, 96 min), présentée par Luc Benhamou, directeur de la photographie, et Sonia Wieder-Atherton, violoncelliste



Histoires d'Amérique. Food, Family and Philosophy, 1988-1989

MARDI 29 OCTOBRE
· 18 H

Parcours thématique au sein des archives présentées dans l'exposition, mené par Tatiana Moise, chercheuse

MARDI 5 NOVEMBRE
· 18 H 30

Projection d'*Un Divan à New York* (1995-1996, 105 min), présentée par Charlotte Garson, critique de cinéma

SAMEDI 9 NOVEMBRE
· 14 H 30

Après-midi d'étude « Golden Eighties, roman-photo d'un tournage » sur les photographies de repérage, de plateau et de presse de *Golden Eighties* (1985-1986), sous la direction de Joséphine Jibokji, chercheuse et théoricienne du cinéma, avec Sarah Leperchey, théoricienne du cinéma, et Jean Ber, photographe de tournage du film

· 17 H

Projection de *Golden Eighties* (1985-1986, 96 min), présentée par Nathalie Richard, actrice, et Noëlle Pujol, artiste et cinéaste

DIMANCHE 10 NOVEMBRE
· 14 H 30

Lecture du récit *Mentir d'amour* (1993-1994) de Chantal Akerman par Aurore Clément, actrice, suivie de la projection de *Family Business* (1984, 18 min), présentée par Aurore Clément et Marilyn Watelet, productrice



Family Business, 1984

· 16 H 30

Projection de *Demain on déménage* (2003-2004, 110 min), présentée par Dominique Reymond, actrice, Natacha Régnier, actrice, et Sabine Lancelin, directrice de la photographie

SAMEDI 16 NOVEMBRE
· 14 H 30

Projection de *La Chambre* (1972, 11 min) et d'*Hotel Monterey* (1972, 62 min), présentée par Dominique Païni, critique de cinéma et commissaire d'exposition

· 17 H

Projection de *News from Home* (1976-1977, 90 min), présentée par Clara Schulmann, critique d'art



News from Home, 1976-1977

DIMANCHE 17 NOVEMBRE
· 14 H 30

Programmation de courts-métrages par Marie Losier et Jackie Raynal, cinéastes et programmatrices, en leur présence, inspirée de leur collaboration avec Chantal Akerman, dans le New York des années 2000



Je tu il elle, 1974

MARDI 19 NOVEMBRE
· 19 H

Projection de *Je tu il elle* (1974, 90 min),
présentée par Céline Sciamma, cinéaste

MARDI 26 NOVEMBRE
· 19 H

Visite de l'exposition par Laurence Rassel
et Marta Ponsa, commissaires

VENDREDI 29 NOVEMBRE
· 20 H

Représentation du *Déménagement* (1991-1992),
mis en scène par Anne Kessler de la Comédie-
Française et interprété par Stanislas Merhar, acteur,
ainsi que de la nouvelle pièce inédite *Elle et vous*
de Guy Zilberstein, écrivain et scénariste



Les Rendez-Vous d'Anna, 1978

SAMEDI 30 NOVEMBRE
· 14 H 30

Projection des *Rendez-vous d'Anna* (1978, 127 min),
présentée par Nancy Huston, écrivaine

· 20 H

Représentation du *Déménagement* (1991-1992),
mis en scène par Anne Kessler de la Comédie
Française et interprété par Stanislas Merhar, acteur,
ainsi que de la nouvelle pièce inédite *Elle et vous*
de Guy Zilberstein, écrivain et scénariste

SAMEDI 7 DÉCEMBRE
· 14 H 30

Table ronde autour de l'écriture de Chantal Akerman
dans le cadre d'une carte blanche à L'Arachnéen, éditeur
de l'ouvrage *Chantal Akerman. Œuvre écrite et parlée*
(2024), avec Cyril Béghin, critique de cinéma et directeur
de cette publication, Daniella Shreir, fondatrice de la
revue britannique Another Gaze, et Mathilde Wagman,
journaliste et programmatrice, suivie d'une lecture
d'une sélection de textes de Chantal Akerman

MARDI 17 DÉCEMBRE
ET MARDI 7 JANVIER
· 18 H

Parcours thématique au sein des archives présentées
dans l'exposition, menée par Tatiana Moise, chercheuse

SAMEDI 11 JANVIER
· 14 H 30

Séance d'écoute d'*Auto-Radio-Portrait*, un essai
radiophonique de Chantal Akerman (France Culture,
59 min, 2007), en présence de Frank Smith et
Philippe Langlois, producteurs de radio



Toute une nuit, 1981-1982

VENDREDI 17 JANVIER
· 18 H 30

Projection de *Toute une nuit* (1981-1982, 90 min),
présentée par Gisèle Vienne, chorégraphe,
plasticienne et cinéaste

DIMANCHE 19 JANVIER
· 14 H 30

Projection de *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce,
1080 Bruxelles* (1975, 200 min), présentée par
Verónica Gago, théoricienne et activiste

Et ailleurs...

À LA PHILHARMONIE

MERCREDI 16 &
JEUDI 17 OCTOBRE
· 20 H

Concert-images *D'Est* en musique
de Sonia Wieder-Atherton

AU MÉMORIAL DE LA SHOAH

DIMANCHE 17 NOVEMBRE
· 17 H

Lecture du *Carnet de Chantal Akerman*, par Natacha Régnier, actrice, suivie d'une rencontre avec Claire Atherton, monteuse, et Ophir Levy, maître de conférences en études cinématographiques à l'université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis.

· 20 H

Projection de *Demain on déménage* (2003-2004, 110 min), en présence d'Aurore Clément, actrice, et Claire Atherton, monteuse

AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME

MERCREDI 20 NOVEMBRE
· 19 H

Projection de *Histoires d'Amérique. Food, Family, and Philosophy* (1988-1989, 96 min), suivie d'une rencontre-lecture en présence de Sonia Wieder-Atherton

AU CENTRE WALLONIE BRUXELLES

LUNDI 9 DÉCEMBRE
· 18 H 30

Projection de *Chantal Akerman*
par Chantal Akerman (1996-1997, 60 min)

· 20 H

Lecture du texte *Le Frigidaire est vide. On peut le remplir*
de Chantal Akerman, par Natacha Régnier

MARDI 10 DÉCEMBRE
· 18 H 30

Projection d'Autour de *La Folie Almayer*, de Sopheak
Sao et Marwan Montel (2010-2022, 48 min)

· 20 H

Projection de *I don't belong anywhere. Le cinéma de Chantal Akerman*, de Marianne Lambert (2015, 68 min)

MERCREDI 11 DÉCEMBRE
· 18 H 30

Projection de *Making of de Demain on déménage*
(2004, 100 min)

· 20 H

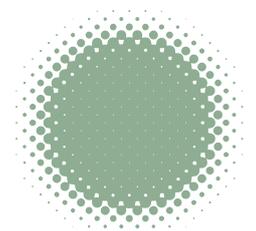
Projection de *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993-1994, 60 min)

JEUDI 12 DÉCEMBRE
· 18 H 30

Projection de trois courts-métrages musicaux: *Trois strophes sur le nom de Sacher* (1989, 12 min) de Chantal Akerman, *Son chant* (2020, 13 min) et *Mais ailleurs c'est toujours mieux* (2016, 4 min) de Vivian Ostrovsky

· 20 H

Concert de Sonia Wieder-Atherton (violoncelle)
et Katia Weimann (piano)



ACCÈS

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}

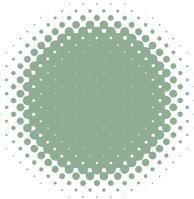
PASS IMAGE



Abonnez-vous et profitez
d'un accès libre à toutes les expositions,
ainsi que d'avantages exclusifs

VISITES DE GROUPE

Sur réservation :
serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez en ligne
toute la programmation
autour de l'exposition



#ExpoAkerman
jeudepaume.org

COUVERTURE :

Chantal Akerman sur le tournage du documentaire
Dis-moi réalisé dans le cadre de la collection
« Grand-mères » dirigée par Jean Frapat,
28 mars 1980

Photographie de tournage de *Jeanne Dielman*,
23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :

Pour toutes les images (sauf mention contraire) :
© Fondation Chantal Akerman / Adagp, Paris, 2024
Pour tous les programmes de films :
© Fondation Chantal Akerman / Capricci / Adagp,
Paris, 2024

Couv (haut), p. 32 : ©AFP-Photo : Laszlo Ruzska / INA ;
couv (bas), p. 37 : Collections CINEMATEK - photo
© Boris Lehman ; p. 4 : Collections CINEMATEK -
photo © Julie Pollet ; p. 6, p. 43 (haut) : Courtesy
Fondation Chantal Akerman et Marian Goodman
Gallery - photo © Rebecca Fanuele ; p. 7, p. 20-21,
p. 26, p. 36 (bas), p. 38, p. 42 : Courtesy Fondation
Chantal Akerman et Marian Goodman Gallery © We
Document / Bozar ; p. 16 : © Adagp, Paris 2024 ; p. 19,
p. 40 : Collections CINEMATEK - photo © Marilyn
Watelet ; p. 24-25, p. 39 : Courtesy Fondation Chantal
Akerman et Marian Goodman Gallery ; p. 30 :
© Jean-Michel Vlaeminckx / Cinergie ; p. 31, p. 33,
p. 34-35 : Collections CINEMATEK ; p. 44 (milieu) :
photo © Rembert De Prez

RELECTURE : Claire Lemoine

GRAPHISME : Sara Campo et Edith Bazin

MAQUETTE : Élise Garreau

© Jeu de Paume, Paris, 2024

Les rendez-vous du Jeu de Paume

MERCREDIS

· 12H30

& VENDREDIS

· 17H (SAUF LE 01/11)

VISITE DE L'EXPOSITION

Par une conférencière

Les cours du Jeu de Paume

(Contact : cyclesdecours@jeudepaume.org)

MERCREDIS 6, 13, 20

& 27 NOVEMBRE 2024

· 18H30 - 20H

CYCLE 1

Troubles dans le voir par Aïna Rahery,
chercheuse et historienne de l'art

MERCREDIS 4, 11, 18

DÉCEMBRE 2024

& 8 JANVIER 2025

· 18H30 - 20H

CYCLE 2

De je au jeu par Hélène Orain, historienne
de la photographie et conférencière

MERCREDIS 15, 22,

29 JANVIER

& 12 FÉVRIER 2025

· 18H30 - 20H

CYCLE 3

Paysages contemporains par Claire Bouchariat,
conférencière, et Sabine Thiriout, responsable
des projets éducatifs (Jeu de Paume)

Commissaires : Laurence Rassel, en collaboration avec Marta Ponsa

Cette exposition a été conçue par le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles
(Bozar), la Fondation Chantal Akerman et CINEMATEK, et réalisée en
collaboration avec le Jeu de Paume pour sa présentation à Paris.

Soutenu par



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité



AMIS DU
JEU DE PAUME

En collaboration avec

Bozar
Centre for
Fine Arts,
Brussels

FONDATION
CHANTAL AKERMAN

CINEMATEK

En partenariat avec

Wallonie - Bruxelles
International.be



Médias associés

arte



ina

Society

PARIS
PREMIÈRE

franco
culture

Remerciements

SOCIÉTÉ
DES HÔTELS
LITTÉRAIRES