

Esthétique des images - M. Lavin

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Master Cinéma et audiovisuel

Athéna Tangui

N° étudiant: 12203411



ÉTUDE COMPARÉE

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)

&

Suffragettes (Sarah Gavron, 2015)

En 1975, Chantal Akerman livre avec *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* un film de trois heures vingt-cinq qui suit une mère belge dans la répétition minutieuse de ses gestes domestiques sur trois jours consécutifs. Quarante ans plus tard, Sarah Gavron réalise *Suffragettes*, fresque historique sur le mouvement des suffragettes britanniques au début du XXe siècle, construite selon les codes du film militant classique : montage dynamique, identification émotionnelle, résolution narrative assumée. Ces deux films partagent un même engagement féministe déclaré, une même attention portée aux corps féminins contraints par un ordre patriarcal et pourtant tout les oppose dans leur manière de traiter le temps cinématographique.

La question du temps au cinéma n'est pas qu'une question formelle. Comme le rappelle Jean-Louis Schefer, le film est « la seule expérience où le temps m'est donné comme une perception », une idée qu'Akerman reprend à sa manière lorsqu'elle affirme que le cinéma classique « vole » au spectateur deux heures de sa vie en lui faisant oublier que le temps passe. Ce que le cinéma fait au temps dit donc quelque chose de fondamental sur ce qu'il cherche à faire au spectateur. Or, *Jeanne Dielman* et *Suffragettes* font au temps des choses radicalement différentes : l'une impose une durée gratuite, excédant les besoins narratifs, qui oblige le spectateur à éprouver tandis que l'autre soumet le temps à une logique dramaturgique efficace qui lui permet de comprendre et de s'identifier.

Dans quelle mesure la gratuité de la durée dans *Jeanne Dielman* définit-elle les conditions d'une expérience politique du cinéma féministe que le temps narratif de *Suffragettes* choisit de sacrifier au profit d'une autre ambition ? Il ne s'agira pas ici de hiérarchiser deux films ni deux démarches, mais de comprendre ce que chacune peut accomplir et ce à quoi elle renonce structurellement, en posant l'hypothèse que c'est précisément leur coexistence qui dessine les contours de ce que le cinéma féministe peut ambitionner

Nous verrons d'abord comment les deux films rendent le travail féminin visible ou invisible à travers leur traitement du temps, avant d'examiner la construction du corps féminin et la position spectatorielle distincte qu'elle implique, pour analyser enfin les apogées dramatiques des deux films à durée égale comme révélateurs de deux impasses politiques symétriques et nécessaires.



Rendre le temps visible : la durée contre l'invisibilisation

L'irruption masculine comme déclencheur, une ouverture commune

Les deux films s'ouvrent sur des espaces féminins du travail - l'usine de blanchisserie pour *Suffragettes*, la cuisine pour *Jeanne Dielman* - et partagent un dispositif d'ouverture remarquablement similaire : dans les deux cas, c'est un homme, ou plus précisément un son produit par un homme, qui vient fissurer l'espace visuel féminin initial et exercer un contrôle sur les corps qu'il contient.

Dans *Suffragettes*, le film s'ouvre sur un gros plan de la roue d'une machine à tisser avant de dévoiler des femmes de dos, sans visage, sans identité encore assignée. L'environnement est saturé de corps féminins en mouvement dans la vapeur et le bruit des machines. Mais c'est une voix d'homme, hors-champ, qui brise cet espace : une voix qui se prononce contre le droit de vote des femmes pendant que la caméra adopte une plongée révélatrice, le regard du contremaître qui domine l'espace de travail depuis sa position en hauteur. À 2 minutes 40, un homme sonne la cloche qui marque la fin de la journée : un son qui contrôle les corps féminins, rythme leur temps, les libère ou les retient selon sa seule volonté.

Dans *Jeanne Dielman*, la séquence d'ouverture montre Jeanne seule dans sa cuisine, préparant le repas dans une apparente normalité. Mais cette scène ordinaire est interrompue par la sonnerie de la porte : un homme, le client, dont la présence provoque immédiatement un déplacement dans le corps et la tenue de Jeanne, elle se déshabille, change de rôle, entre dans une autre fonction.

Ce parallèle d'ouverture est significatif: dans les deux films, un homme déclenche un son qui agit comme instrument de contrôle sur les corps féminins et sur l'espace qu'ils habitent. Mais le traitement de cette irruption diverge immédiatement. Chez Gavron, la voix masculine est aussitôt intégrée dans une logique narrative en incarnant le signal d'un conflit à venir et d'une résistance à construire. Alors que chez Akerman, la sonnerie du client n'est pas le signal d'une intrigue, elle est la répétition d'un ordre, la confirmation que le temps de Jeanne n'est pas le sien.

La répétition : aliénation racontée ou aliénation éprouvée

Les deux films sont structurés par la répétition d'un quotidien aliénant. Dans *Suffragettes*, le quotidien de Maud s'organise en une alternance entre l'usine, la maison et l'extérieur qui se répète selon un ordre quasi identique sur plus de six séquences. Dans *Jeanne Dielman*, la répétition est encore plus rigoureuse. Les trois jours du film reproduisent les mêmes plans, les mêmes déplacements, les mêmes gestes dans le même ordre, avec une précision chorégraphique.

Mais ce que le traitement du temps fait à cette répétition est radicalement différent. Dans *Suffragettes*, la répétition est montrée, le montage la condense, l'ellipse et la résume. Le spectateur comprend que Maud est enfermée dans une routine épuisante, il l'observe de l'extérieur avec empathie. Dans *Jeanne Dielman*, la répétition est imposée. Le refus de toute ellipse oblige le spectateur à traverser lui-même la durée des gestes, à attendre que la soupe soit servie jusqu'au bout, que les assiettes soient lavées. La gratuité de la durée - ce temps qui excède les besoins narratifs - est le seul outil qui permette de faire ressentir ce que le cinéma classique ne peut que raconter.

C'est en ce sens que la durée gratuite constitue une résistance à l'invisibilisation. Le cinéma classique, dans sa logique d'ellipse, reproduit le geste social qui consiste à ne pas regarder le travail domestique des femmes, à le juger indigne d'être filmé dans sa continuité. En refusant cette ellipse, Akerman accomplit un acte politique formel. Elle affirme que ces gestes méritent d'être vus jusqu'au bout. *Suffragettes* dit la même chose dans son discours - l'invisibilisation des femmes est injuste - mais sa forme la reconduit partiellement en décidant que ces gestes ne méritent pas d'être montrés dans leur durée réelle.

Le corps féminin entre épreuve et identification

L'architecture sonore : accès ou distance au corps féminin

La construction sonore des deux films est l'un des révélateurs les plus précis de leur divergence politique. Dans *Suffragettes*, le traitement du son ne laisse pas entendre des bruitages naturels mais un environnement sonore entièrement maîtrisé au service du spectateur. Dans la séquence de séparation entre Maud et son fils (01:09:09 à 01:11:05), le son de la porte qui s'ouvre lorsqu'on lui arrache l'enfant est si net, si isolé, qu'il a manifestement été bruité séparément. Entre les répliques de Maud s'installent des silences si peu naturels qu'ils semblent produits par une coupure du son et pourtant une musique de piano lyrique accompagne l'ensemble, fonctionnant comme un ajout émotionnel qui oriente et soutient la réaction du spectateur.

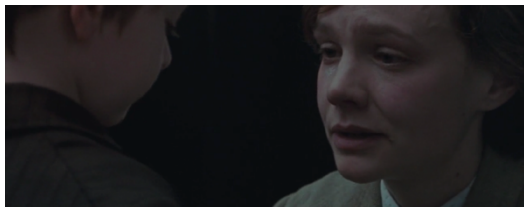
Ce traitement sonore produit un effet paradoxal. En effet, même dans une séquence qui montre la souffrance féminine dans ce qu'elle a de plus brutal - une mère qu'on sépare de son fils - l'environnement sonore reste confortable pour le spectateur. Le bruissement des tissus, les bruits de fond de l'espace et les sons des autres corps présents sont gommés au profit d'une focale sonore sur Maud seule. C'est un accès privilégié à son intériorité, mais un accès construit, orienté, qui ne laisse aucune liberté d'interprétation.

Dans la séquence finale de *Jeanne Dielman* (03:13:58), la paire de ciseaux qu'elle utilise pour poignarder le client ne fait pas de son. Là où *Suffragettes* aurait vraisemblablement placé un accent sonore dramatique sur le geste, ici il n'y en a pas. On entend le son ambiant de la chambre, le gémissement de l'homme, le bruissement des tissus, un environnement sonore qui ne hiérarchise rien, qui ne signale pas l'importance de ce qui vient de se passer. Le spectateur est laissé sans guide auditif. Puis, dans le plan qui suit (03:14:37), Jeanne est assise dans la salle à manger dans le noir. On n'entend pas sa respiration, seulement le son des voitures qui passent dans la rue, le léger grincement du sol et les reflets des néons dans l'armoire derrière elle qui projettent de légères lumières bleues. L'environnement sonore est celui du monde extérieur, de la vie ordinaire qui continue, pas celui de la protagoniste, qui reste inaccessible.

Le gros plan contre le plan fixe - deux régimes du regard

Si le son construit deux rapports différents au corps féminin, la gestion de la distance de la caméra les rend encore plus manifestes.

Dans la séquence de séparation de *Suffragettes*, la quasi-totalité de la scène se déroule en gros plan. On est très proche de chaque visage, celui de Maud, celui de son fils, celui du mari et même de celui de la mère de remplacement. La caméra tente de suivre les mouvements désordonnés de Maud lorsqu'elle s'accroupit pour parler à son fils, lorsqu'il est porté vers le haut, lorsqu'elle veut le suivre et en est empêchée. Ce mouvement constant de la caméra - léger tremblement, panoramiques, déplacements dans l'espace - dynamise la scène et guide émotionnellement le spectateur. On lui *donne accès* à Maud.



Dans la séquence du client au troisième jour de *Jeanne Dielman*, Akerman adopte un dispositif radicalement opposé. La caméra cadre le miroir de la chambre, ce qui fait que nous ne voyons pas vraiment Jeanne poignarder son client, nous voyons son reflet, sa silhouette, de dos, dans le miroir. Nous n'avons pas accès à son expression faciale au moment du geste. Ce motif du miroir se poursuit dans le plan suivant (03:14:37) où Jeanne est assise à la table de la salle à manger : sa chemise blanche tachée de sang se reflète dans la table luisante, mais ce reflet n'a pas de visage puisque le rebord de la table le coupe. Elle et la soupière en porcelaine se réfléchissent ensemble dans la même surface polie, comme si l'objet domestique et le corps de la femme étaient placés à égalité dans l'image, tous deux prisonniers de la même surface réfléchissante.



Ce jeu de miroirs et de reflets est la concrétisation formelle d'une position éthique. Là où *Suffragettes* rapproche la caméra pour donner au spectateur l'accès à l'intériorité de Maud - et par là lui confisquer l'interprétation -, Akerman maintient une distance qui préserve l'opacité de Jeanne. Le spectateur de *Jeanne Dielman* ne sait pas ce que ressent

Jeanne après le meurtre. Il ne peut pas ne pas se poser la question. Et c'est précisément cette question irrésolue qui continue de travailler après la salle.

La mère et le fils, un interdit visible ou invisible ?

Les deux protagonistes sont des mères dont le lien avec leur fils est médiatisé par leur condition d'oppression, c'est l'un des points de convergence les plus frappants entre les deux films, et l'un de ceux où leur traitement du temps diverge avec le plus de conséquences.

Dans *Suffragettes*, la séparation de Maud avec son fils est un événement dramatique construit pour arracher une émotion au spectateur, montage alterné, gros plans sur les visages qui pleurent, musique lyrique au piano, mouvements de corps empêchés. L'interdit est montré dans sa brutalité et signifié dans son injustice. La scène est pensée pour que le spectateur comprenne immédiatement le sacrifice que la lutte féministe exige de Maud.

Dans *Jeanne Dielman*, l'interdit qui sépare la mère de son fils n'est jamais représenté comme un événement. Il est simplement là, dès les premières séquences, comme une donnée silencieuse du quotidien. Le fils n'entre pas dans la chambre de sa mère, l'espace de son travail prostitutionnel. Cette interdiction n'est jamais expliquée, jamais dramatisée. Elle est intégrée dans la durée ordinaire du film, dans l'enchaînement des gestes, sans que la caméra la souligne ni que la musique la signale. C'est là que la gratuité de la durée révèle sa dimension politique la plus subtile : en refusant de dramatiser l'interdit, elle lui confère une présence d'autant plus oppressante, celle de ce qui va de soi, de ce qui n'a même plus besoin d'être justifié.

Deux impasses politiques qui se répondent



Jeanne Dielman

Suffragettes



Une même durée mais deux expériences du temps : les scènes climax

L'un des faits les plus saisissants que révèle la comparaison des deux films est ceci : la séquence où Maud écrase avec le fer à repasser brûlant la main de son employeur à l'usine (00:52:38 à 00:54:13) et la séquence qui suit le rapport sexuel de Jeanne avec son client jusqu'au meurtre (03:12:58 à 03:14:34) ont exactement la même durée, une minute et trente-six secondes.



Cette équivalence temporelle objective est le révélateur le plus précis de ce que le traitement du temps fait à l'expérience spectatorielle. Dans *Suffragettes*, en l'espace de ces 96 secondes, on compte plus de dix plans différents : gros plans sur le visage de Maud avant et après le geste, plans sur la main du patron, panoramiques qui dynamisent la montée de la tension et déplacements de Maud dans l'espace de l'usine. Une musique de violon accompagne la scène, discrète mais présente, qui apparaît et disparaît subtilement selon les moments. Le cri de l'homme est puissant, son corps se plie rapidement. Le son se focalise sur Maud seule, quand elle s'isole après avoir écrasé la main de son employeur, on entend ses respirations, ses pas - pas les machines à vapeur qui l'entourent, pas les autres corps présents. On ne sent pas le temps passer.



Dans *Jeanne Dielman*, en l'espace de ces mêmes 96 secondes, il n'y a qu'un seul plan fixe - celui qui cadre le miroir de la chambre et nous donne une vue, telle une fenêtre, sur le lit. La paire de ciseaux ne fait pas de son. Le gémissement de l'homme blessé est lent, calme. La façon dont Jeanne s'approche du client semble presque proche d'un baiser avant que les ciseaux n'apparaissent : elle se penche lentement, saisit l'objet lentement, se déplace lentement sans empressement. Et nous voyons sa silhouette dans le reflet du miroir, de dos, sans expression faciale accessible. Le temps passe, et on le sent.

Ce que cette comparaison produit nous permet de comprendre la divergence politique des deux films. Dans *Suffragettes*, la violence de Maud contre son oppresseur est un moment de libération signifié, le spectateur comprend, ressent avec elle, trouve dans ce geste une satisfaction narrative cathartique. La caméra qui ne se fixe jamais, la musique, le traitement sonore qui la suit jusque dans ses respirations, tout construit un accès direct à son intériorité. Dans *Jeanne Dielman*, la violence de Jeanne est déposée dans la réalité du film sans commentaire, inaccessible derrière un miroir, sans guide auditif, sans variation de rythme pour signaler l'importance du moment. Le spectateur n'est pas guidé vers une interprétation, il est laissé seul face à ce qu'il vient de voir.

Le plan final - résolution et irrésolution

Après ces climax symétriques dans leur durée mais opposés dans leur traitement, les deux films proposent deux manières radicalement différentes de conclure.

Suffragettes se referme sur une double résolution. D'abord les images d'archives en noir et blanc du cortège funèbre d'Emily Wilding Davison - la militante qui s'est jetée sous les chevaux du



roi lors du derby d'Epsom - puis les cartons textuels sur fond noir qui listent les pays et les années où les femmes ont obtenu le droit de vote (Australie, Norvège, Russie, Autriche, Allemagne, Pologne, États-Unis, Brésil). Cette résolution narrative est double, le martyr d'Emily est présenté à la fois comme une mort et comme une victoire annoncée, et le générique final inscrit la lutte dans l'Histoire. Le spectateur repart avec un récit complet, une émotion cathartique et une admiration légitime pour des femmes qui ont changé le monde. Le film a tout résolu pour lui.

Néanmoins, le risque politique de cette clôture réside précisément dans sa complétude. Le spectateur est rassuré. La lutte est présentée comme appartenant au passé, déjà gagnée et déjà inscrite dans les livres d'histoire. L'émotion produite est donc réelle, mais elle risque de s'éteindre avec les lumières de la salle parce que le film a fourni une catharsis.

Jeanne Dielman refuse exactement cette résolution. Après le meurtre, la caméra s'installe sur Jeanne assise dans la salle à manger dans le noir (03:14:35), et elle y reste. Quasi immobile, elle cligne seulement des yeux. Un léger mouvement de tête. Elle semble se regarder dans le reflet de la table



polie, ce reflet sans visage qui est coupé par le rebord. Il n'y a aucune explication, aucune musique ou encore aucun mouvement de caméra. L'environnement sonore est celui du monde extérieur, les voitures dans la rue, le grincement du sol et le personnage reste hermétiquement fermé. La fin arrive abruptement, sans résolution donnée.

Ce que cette dernière image produit est une frustration productive. Le spectateur peut finir frustré par cette absence de lisibilité, Jeanne reste inaccessible jusqu'au bout, là où Maud reste bien éclairée, mise en avant par la composition du plan et le flou derrière elle. Mais cette frustration ne se dissout pas avec la lumière de la salle. Elle continue, elle oblige à revenir mentalement sur les trois heures précédentes, à chercher les signes qu'on aurait manqués, à se demander ce qu'on a vu. C'est en ce sens que le film le plus court - *Suffragettes* dure 1h46 - pourtant conçu pour maximiser son impact, risque paradoxalement de laisser moins de traces que le film de trois heures vingt-cinq qui se conclut sans rien résoudre.

Deux démarches nécessaires

Ce que la confrontation de ces deux films révèle finalement n'est pas la supériorité d'une forme sur l'autre, mais l'irréductibilité de deux ambitions légitimes et structurellement limitées.

La gratuité de la durée chez Akerman produit une expérience politique du cinéma féministe d'une profondeur que le temps narratif de *Suffragettes* ne peut atteindre. Elle modifie le regard, elle impose une conscience du temps domestique qu'aucun discours ne pourrait produire, elle laisse une trace qui résiste à l'oubli. Mais elle prend le risque structurel que son spectateur décroche, repoussé par une forme qui exige une disponibilité et une patience que le cinéma de divertissement n'a jamais réclamées. Et le spectateur qui décroche n'emporte rien.

Le temps narratif de *Suffragettes* garantit que son message est reçu par le plus grand nombre, que son discours féministe est compris et ressenti même si ce ressenti reste dans les limites de l'identification guidée, d'un environnement sonore confortable même dans la douleur et d'une résolution qui rassure là où Akerman inquiète. Il prend donc le risque que son spectateur ressorte inchangé dans son regard, rassuré par une catharsis historique.

Ces deux risques symétriques ne s'annulent pas, ils se nécessitent. Un cinéma féministe qui ne chercherait qu'à transformer le regard en profondeur, sur le modèle d'Akerman, risquerait aussi de ne parler qu'à ceux qui n'ont pas besoin d'être convaincus. De la même manière, un cinéma féministe qui ne chercherait qu'à toucher le plus grand nombre, sur le modèle de Gavron, risquerait de produire une émotion sans lendemain. C'est pourquoi la question de ce que le temps cinématographique peut politiquement accomplir ne trouve pas de réponse dans un seul film, mais dans le dialogue entre des films qui font des choix formels opposés et assumés.

La confrontation de *Jeanne Dielman* et de *Suffragettes* autour de la question de la durée nous révèle ainsi que le traitement du temps cinématographique n'est jamais une décision purement formelle. C'est un acte politique qui détermine ce que le film peut accomplir sur son spectateur et, par extension, dans le monde.

Ce que l'analyse de ces séquences nous permet de mettre à jour, c'est que les deux films traitent souvent des mêmes situations, une irruption masculine dans un espace féminin, la répétition d'un quotidien aliénant, la séparation d'une mère et de son fils ou encore un geste de violence libérateur mais que leur traitement du temps transforme radicalement ce que ces situations produisent dans le corps du spectateur. Là où *Suffragettes* construit un accès guidé à l'intériorité de Maud avec des gros plans, une focale sonore, de la musique lyrique et un montage dynamique, *Jeanne Dielman* maintient Jeanne derrière des miroirs, dans des plans fixes, dans un environnement sonore sans hiérarchie qui ne signale rien. Et paradoxalement, c'est dans les 96 secondes identiques des deux climaxes que cette divergence atteint son point le plus aigu, une même durée objective mais deux expériences temporelles inconciliables.

La gratuité de la durée chez Akerman produit une transformation du regard que le cinéma narratif ne peut structurellement pas accomplir, elle ne se laisse pas oublier. Mais

elle prend le risque que personne ne reste pour la recevoir ou que le public visé soit déjà un public averti. Le temps entièrement narrativisé de *Suffragettes* garantit qu'il sera reçu mais risque de ne laisser qu'une émotion cathartique sans lendemain. Ni l'une ni l'autre de ces démarches ne suffit seule à faire du cinéma un outil de transformation du monde. C'est dans l'espace entre les deux que se joue peut-être la vraie politique du regard féministe.

Caractères (espaces compris) : 22 899

Caractères (espaces non compris) : 19 197

Bibliographie sélective

Filmographie du corpus

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles, réalisé par Chantal Akerman, 1975, 202 min.

Suffragettes (Suffragette), réalisé par Sarah Gavron, 2015, 106 min.

Ouvrages théoriques

AKERMAN, Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma / Centre Pompidou 2004.

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

AUMONT, Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.

MAURY, Corinne, travaux sur le cinéma d'Akerman et la notion de rythme.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Londres, Palgrave, 1989.

SCHEFER, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1980.

SCHMID, Marion, « Chantal Akerman ou les performances du moi », 2022.