

construint mirades

Un jour Pina a demandé...

Chantal Akerman

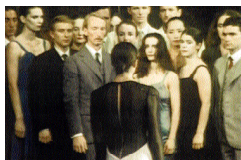
Material didàctic de la pel·lícula

Formació en llenguatges audiovisuals

í n d e x

3	Fitxa tècnica
3	Sinopsi
3	Assaig
8	Proposta d'activitats
9	Glossari





f i t x a t è c n i c a

Un jour Pina a demandé...

Títol original: *Un jour Pina a demandé...*

Direcció i guió: Chantal Akerman

Fotografia: Babette Mangolte, Luc Benhamou

Muntatge: Dominique Forgue, Patrick Momouni

So: Jean Minondo

Producció: França, Bèlgica, 1983

Durada: 57 minuts

s i n o p s i

Al llarg de 5 setmanes, Chantal Akerman segueix la companyia de Pina Bausch de gira per diverses ciutats com Mila, Venezia i Avignon. Akerman registra els assaigs i les representacions en els diferents escenaris i teatres amb la finalitat de comprendre la intensa emoció, *molt propera a la felicitat* en paralles seves, que va sentir la primera vegada que va veure una obra de Pina Bausch.

a s s a i g

Sobre la commoció de l'amor

El títol del documental, *Pina va preguntar...*, al·ludeix a un dels procediments que Pina Bausch utilitza com a detonant del seu treball amb els intèrprets. La creació de l'obra s'inicia amb la pregunta que formula sobre el que evoca en cadascú la paraula "amor". Les respostes són llegides per un dels actors, que posteriorment representarà en escena la seva particular visió incorporant el llenguatge dels sordmuts a la interpretació de la famosa cançó de George Gershwin *The Man I Love*.

El conjunt dels fragments de les obres seleccionats per Akerman es presenten com a respostes a la pregunta de Pina en evocar diverses situacions en què l'amor s'expressa a través de sentiments diversos i contradictoris. El tema tractat és la commoció que ens provoca el sentiment amorós a través d'una descripció dels gestos que l'expressen. L'ambivalència del sentiment i les seves contradiccions es posen de manifest a través de la repetició d'un mateix gest, que, en produir-se, moltes vegades perd el seu sentit originari i deriva cap al seu contrari. Un exemple molt clar d'aquesta transformació

aconseguida per la simple repetició el veiem en l'escena en què una noia és acariciada pels diferents actors. Cadascun d'ells l'acaricia amb un gest (tocar-li el nas, el coll, la galta...), però la repetició del mateix gest multiplicat pel nombre de personatges que intervenen transformen la tendresa inicial en agressivitat, que acaba derivant en una violació.

Aquest ús expressiu del gest basat en la repetició i la fragmentació dels moviments és una de les característiques més significatives de la proposta creativa de Pina Bausch, resumida en una de les seves declaracions afirmant que «no m'interessa la manera de moure's de la gent, sinó allò que fa que es mogui».



En les seves obres Pina Bausch formula preguntes, les expressa indagant en el que no és plenament visible en els moviments que fem quan ens relacionem amb els altres. Els motius desconeguts, la majoria de les vegades en els gests quotidians, afloren quan s'aïllen del seu context i prenen rellevància per la repetició multiplicada pels diferents actors que l'escenifiquen.

De forma similar Akerman aïlla un gest, un so, un objecte, un moviment del conjunt en què apareixen. La seva mirada capta un fragment de la realitat que contempla a la manera d'una instantània fotogràfica. La repetició i la fragmentació són també les dues figures que millor

defineixen el cinema de Chantal Akerman, elaborat des del contrast entre la mobilitat de les coses i la seva detenció en ser captades per la mirada que les fixa per uns moments en els límits de l'enquadrament.

Pina Bausch i Chantal Akerman: la confluència de dues visions

L'opció creativa de Chantal Akerman és similar a la proposada per Pina Bausch en transformar l'afirmació d'una idea, d'un sentiment, com a base argumental de l'obra en una interrogació, una pregunta que es formula sense buscar una resposta concreta.

A l'inici de la pel·lícula, Akerman presenta el seu documental com el resultat d'una recreació de l'univers de Pina Bausch. Declara que no es tracta d'informar o de testimoniar el treball creatiu de la coreògrafa, d'explicitar els seus mètodes o de descobrir unes intencions i finalitats que probablement no hem pogut desxifrar contemplant la seva obra. La pel·lícula no és un document en el sentit de presentar unes proves o arguments que certifiquin l'existència d'un significat determinat atribuït a l'obra de Pina Bausch. No pretén aportar informació ni atribuir-li un significat precís que la identifiqui.

El que mostra el documental és la seva pròpia construcció com a experiència de la cineasta, que observa i selecciona aquells moments especialment significatius que donen forma a l'emoció que li ha suggerit l'obra de Pina Bausch. El documental es presenta com un interrogant, una pregunta que Akerman formula sobre l'emoció generada pels gestos dels actors, per les figures que emergeixen de la repetició dels seus moviments. Des de la pregunta sobre l'amor de Pina Bausch, Akerman elabora les emocions de la seva pròpia experiència com a espectadora i

indaga en les emocions dels mateixos actors i actrius, per dirigir-se finalment als sentiments que provoquen les seves imatges en els espectadors i espectadores.

Un documental – assaig

El terme que millor defineix l'obra d'Akerman és el d'assaig, una categoria originària de la tradició literària i filosòfica iniciada per Montaigne i Descartes, que ha estat incorporat al vocabulari de la teoria i la crítica cinematogràfica per diferenciar aquelles obres que qüestionen l'ús narratiu de les imatges com a explicació de la realitat que mostren. Els films-assaig treballen des del potencial creatiu de l'art cinematogràfic entès com a possibilitat d'ampliar la nostra experiència i coneixement del món. La seva intenció no és oferir una visió acabada, completa, de la realitat, sinó apuntar a significacions possibles, presentades sempre des de la pròpia experiència. La visió del món que ens ofereixen és de fet un retrat i un autoretrat.

El terme assaig inclou una varietat de propostes que comparteixen una mateixa actitud de rebuig dels límits imposats per qualsevol tipus de convenció o reglamentació. Utilitzant l'etimologia del terme, podem parlar d'experimentació en el sentit de posar a prova, sospesar o inventar les diverses maneres de significar les coses a través dels procediments cinematogràfics.

La principal diferència entre el documental tradicional i el documental-assaig consisteix en què no busca filmar la realitat, descobrir o desvetllar la veritat oculta de les coses, erigir-se en testimoni d'una veritat preestablerta, sinó construir la realitat de què parla. La seva veritat és precisament aquest reconeixement de la seva autoria, de la subjectivitat que ha

construït les imatges com a resultat d'una confrontació entre la realitat i la seva experiència per part del subjecte que la contempla i la mostra.

Alain Bergala resumeix clarament aquesta actitud explicant que un film-assaig sorgeix quan algú assaja pensar, amb les seves pròpies forces sense les garanties d'un saber previ, un tema que ell mateix constitueix com a tema en fer aquesta pel·lícula.

El referent de les imatges, la realitat significada per elles, no té una entitat pròpia separada del procés que l'ha generat. Les imatges remeten en aquest sentit al seu propi procés de creació i en ell s'inscriu la autoria com a visió inscrita en les imatges, la visió de la realitzadora i la dels espectadors i espectadores.

El film d'Akerman es construeix des d'aquests paràmetres amb què hem definit el film-assaig, incidint molt especialment en la dissolució de la frontera que separa l'objectivitat i la subjectivitat en els documentals tradicionals.

Chantal Akerman construeix la seva experiència de Pina Bausch com a referent del seu document. Tal i com ella mateixa indica no pretén indagar en l'obra de Pina Bausch com si es tractés d'una realitat separable de l'experiència que té. El que mostra Akerman és precisament aquest procés de significar les emocions que Bausch crea a través del cos, els gestos i el moviment dels actors, que actuen com a subjectes i objectes de l'obra interpretada i de la seva representació cinematogràfica.

Pina Bausch pregunta, interroga, sobre algun tema, i a partir de les respostes que van sorgint elabora una reflexió sobre el tema que va agafant forma a través dels seus intèrprets. El procediment creatiu és l'interrogant que fonamenta el treball



d'Akerman, i es desenvolupa a través d'una llarga cadena en què intervenen Pina Bausch, els actors, la realitzadora Chantal Akerman, com a espectadora, i el públic a qui va dirigit el documental.

La transgressió de les formes com a instrument indispensable per crear una nova visió

La innovació artística de les dues creadores, Pina Bausch i Chantal Akerman, segueix un trajecte similar en cadascun dels mitjans expressius que utilitzen en centrar la seva atenció en la transgressió de les formes de representació sobre les quals s'ha reglamentat la dansa i el relat cinematogràfic.

Hem comentat respecte al documental l'eliminació de la radical separació entre objectivitat i subjectivitat, en tant que categories que ens permeten valorar l'ús documental de les imatges. De la mateixa manera podem estendre el seu abast a la divisió establerta entre el documental i la ficció.

La presentació dels actors, del seu treball, no és la cara oculta del que podem veure a l'escenari, ni és un relat de la seva vida personal. Davant o darrere de l'escenari hi ha el mateix grau de ficcionalitat o de documentació. Tot es redueix a l'espai en què es produeix la visió d'Akerman o en què s'expressen els actors de la companyia. Ens parlen sempre de les seves vivències en actuar com a intèrprets de l'obra, i aquesta és la seva veritat. De la mateixa manera, la veritat de Pina Bausch és el conjunt de la seva obra, com ho és també la de Chantal Akerman, tal i com ho expressa en una sèrie produïda per la televisió, *Cineastes de notre temps*, en què Akerman es presenta a si mateixa a través de fragments dels seus films. Tot el documental és una temptativa per oferir el seu autoretrat i

finalment acaba afirmant: «Em dic Chantal Akerman. Vaig néixer a Brussel·les. I això es veritat. Això és veritat».

Transgredir les formes per poder donar una nova visió és suspendre tota veritat preestablerta i qüestionar tota certesa. El que queda és la pròpia experiència com a testimoni de la realitat que expressa.

La visió crítica d'Akerman a través d'un ús transgressor dels recursos cinematogràfics



Chantal Akerman va començar la seva trajectòria professional amb un film radicalment innovador: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. La longitud del seu títol és indicatiu del grau de ruptura que va suposar la pel·lícula respecte als relats i les històries més convencionals. L'adreça de Jeanne com a única senya d'identitat del film expressa la seva voluntat de presentar simplement la situació d'una mestressa de casa, com moltes d'altres, que veu reduïda la seva vida a la pura repetició d'actes quotidians vinculats a la cura de la llar. Comprar, fregar, endreçar, netejar, cuinar... són les feines atribuïdes a les dones, i per a determinades generacions de dones, com la de la seva mare, l'única font de realització personal. Aquesta situació posa de manifest el grau d'alienació de les dones que es veuen obligades a complir aques-

tes funcions com si es tractés d'un destí natural, impossible de canviar.



La novetat de la pel·lícula i la seva especial significació en la teoria cinematogràfica feminista no remet únicament al contingut crític de la seva història, sinó que apunta al sistema de representació amb què s'ha significat culturalment aquesta situació de les dones. La representació de la dona protagonista trenca amb les lleis de l'espectacularitat amb què es construeix la identitat femenina. Les feines de la llar, normalment excloses del relat fílmic, es descriuen amb minuciositat i estan filmades en temps real. La monotonia d'aquestes feines i la seva insuportable banalitat són els mecanismes dramàtics de la història. No hi ha cap altra acció que la repetició dels moviments requerits per a aquestes feines, i les emocions que produeix la seva representació és el tedi de la protagonista.

La pel·lícula recrea l'univers quotidià d'una mestressa de casa que ha de fer una doble vida com a prostituta per poder arribar a fi de mes. Aquesta dualitat, mare, mestressa de casa i prostituta, presideix tota la història i incideix críticament en els dos models de feminitat des dels quals, tradicionalment, l'imaginari masculí ha construït les imatges de les dones.

La dona com a objecte del desig masculí es presenta com a objecte d'atracció eròtica i objecte de veneració associat a la figura de la mare. Eva i la verge són les

dues figures convocades des dels diferents arquetips amb què el cinema ha modulats els diferents personatges femenins de les seves històries. El cinema clàssic ens ofereix múltiples exemples d'aquest ús dels arquetips adaptats a les històries i temes elaborats reglamentats en cadascun dels gèneres. Des del melodrama, la comèdia, el *western* o el cinema negre, els personatges femenins oscil·len entre l'exaltació que provoquen com a objecte eròtic i el temor que produeixen com a amenaça a la identitat de l'heroi protagonista. En qualsevol cas el desig de la protagonista, el que vol o motiva l'acció del personatge, queda determinat des de la mirada masculina que organitza la seva representació en funció del seu propi imaginari.

Aquesta obligada invisibilitat del desig femení en la representació cinematogràfica és el que Chantal Akerman interroga en posar en escena la història de Jeanne Dielman. La protagonista es converteix en un autòmat, un simple mecanisme de repetició de les funcions atribuïdes a les dones. L'espai en què es mou, la llar, es converteix en una presó dels seus propis desitjos fins al punt que la seva mínima emergència és viscuda com una amenaça a la seva pròpia integritat. L'assassinat d'un dels seus clients en els últims minuts de la pel·lícula explícita de forma contundent el que suposa per a la protagonista assumir les funcions amb què socialment se l'identifica.

El dramatisme de la història s'exposa de forma distant contravenint les lleis de la identificació en què es basa la narració clàssica, l'espectacle. De la mateixa manera, l'impacte emocional que provoca el relat no té res a veure amb el sistema d'emocions amb què es construeix habitualment el relat fílmic. No ens identifiquem amb la protagonista, ni som conduïts a través de les emocions regulades



per l'intriga. El seu rostre hieràtic i les accions que realitza no desperten cap altra emoció que el monòton pas del temps pautat des de la rutina de les feines de la llar.

Chantal Akerman provoca aquests efectes a través d'un ús transgressor del fora de camp i de l'el·lipsi. El que no podem veure és el que usualment veiem a les pel·lícules, i allò que està elidit de la narració o fora del camp visual és el que la pel·lícula ens mostra des d'un punt de vista fix i mantenint la durada real de l'acció representada.

Aquesta inversió de criteris a l'hora de mostrar i ocultar determinats fets i accions és l'autèntica proposta crítica que ens ofereix la pel·lícula de Chantal Akerman. La denúncia de les condicions socials de les dones, de la seva identitat com a conjunt de valors que se'ls atribueixen, passa per qüestionar el tipus de representació amb què s'han construït les seves imatges, presentades des del cinema com a reflex de la realitat.

Com afirma Chantal Akerman, la subversió de la pel·lícula consisteix en el seu llenguatge, en la composició i elaboració de les imatges amb què es significa la realitat representada.

Proposta d'activitats

- Observeu una de les característiques del cinema de Chantal Akerman: la parcialitat del punt de vista i, per tant, la visió fragmentada que ens ofereix. Hi ha nombrosos exemples al llarg de la pel·lícula que podeu comentar, però en suggerim un d'especialment significatiu en la primera imatge del documental. La primera imatge és un fragment dins la superfície en negre de la pantalla. En el requadre il·luminat veiem desfilant els actors i actrius agafats de les mans

en un moviment cada cop més frenètic. Hi ha un clar contrast entre la càmera fixa i el moviment dels cossos que apareixen i desapareixen en l'espai reencadrat. L'obertura a través de la qual veiem desfilant els cossos no abasta tota l'escena, sinó tant sols un fragment. La plena visió usual en el cinema se substitueix per un fragment, una part d'una escena. La pantalla no mostra, sinó que oculta. La visió és a la vegada un dóna a veure i un amagar.

Us ha sorprès aquesta forma de mostrar una acció? Habitualment el que mostren les imatges coincideix amb una plena visió de l'acció que té lloc davant la càmera? Aquesta visió que ens ofereix Chantal Akerman és parcial o total?

- A partir d'aquest exemple constatem que la imatge sempre és parcial i que, per tant, és el resultat d'un punt de vista. A partir d'aquesta constatació valoreu si té sentit parlar de visió objectiva o subjectiva per referir-se al grau de veritat o falsedat de les imatges.
- A l'inici una veu en *off* ens indica que la pretensió del documental és submergir-se en l'univers de Pina Bausch, en els afectes que produeix la seva obra. Creieu que la realitzadora aconsegueix aquesta finalitat? Indiqueu alguna escena especialment significativa de l'assoliment d'aquesta finalitat i expliqueu si heu observat algun recurs especialment significatiu que la directora hagi utilitzat per provocar l'efecte que buscava.
- A partir de les reflexions suggerides per les anteriors propostes de treball, comenteu quina novetat aporta Chantal Akerman al gènere documental. Què documenten les seves imatges? De què ens informen?

G l o s s a r i

Indiquem dos conceptes clau per entendre el peculiar estil de Chantal Akerman, definit per la tensió que estableix entre la mobilitat pròpia de les imatges cinematogràfiques, la seva durada temporal i la immobilitat de la càmera. L'ús del fora de camp i de l'el·lipsi són els elements més significatius de la seva proposta. El que queda ocult respecte a la visió, el fora de camp, es correspon narrativament al que està elidit de la història relatada. I en conjunt podem entendre que tota imatge és ocultació i mostració del que representa. Oculta perquè la imatge substitueix la realitat representada i mostració perquè és presència com a imatge.

Quadre / camp. Fora de quadre / fora de camp

És a la vegada el que limita el suport material o tecnològic de la imatge i allò que delimita la imatge com a unitat de significació. És un espai de dues dimensions. Malgrat les similituds, no s'ha de confondre amb la noció de camp, aquell espai visible en la imatge. La posada en quadre és un acte de dir o mostrar alguna cosa, i el camp n'és una de les conseqüències.

Contràriament al fora de camp, el fora de quadre no existeix fílmicament, perquè indica allò que no ha de ser vist. En canvi el fora de camp sí que existeix fílmicament perquè és l'espai que, malgrat no ser visible, el suposem com a extensió del que veiem, del camp visual.

En la pintura (figurativa) o la fotografia (imatge fixa), el quadre inclou i exclou. En primer lloc diem que inclou perquè l'acte d'enquadrar significa fer entrar en quadre el que es filma. Però també exclou actuant com a barrera del que no apareix en la imatge. Utilitzant el símil de la finestra, podem dir que el quadre amaga tant com mostra. En la imatge fixa, allò exclòs és definitiu, malgrat que pot ser indicat per una

mirada fora de camp o per un reflex en un mirall. En el cinema la funció del quadre i de l'enquadrament és molt més complexa. El moviment de càmera redefineix constantment el quadre i el que en queda fora.

L'enquadrament remet, també, al temps. La majoria de les vegades es filmen cossos en moviment i per això una de les grans preocupacions de l'operador o l'operadora és inscriure el cos de l'actor en el quadre. De fet, forma part de la composició pròpiament cinematogràfica de la imatge: distància respecte a l'actor o l'actriu, espai entre l'actor i l'actriu, i el decorat, moviments en aquest espai, coincidència o no del quadre amb els desplaçaments dels actors i actrius. En definitiva, com afirmava Godard, «l'enquadrament es dóna en el temps».

L'enquadrament en el cinema clàssic és quasi sempre una operació de centrat, moltes vegades reforçada per les tècniques del quadre dins el quadre, i que sovint produeix freqüents reenquadraments (petits moviments de càmera destinats a mantenir el tema mostrat en el centre de l'escena). Contràriament, hi ha estils que rebutgen el centrat i creen un descentrament actiu i voluntari fins a arribar al desenquadrament; llavors es produeix un desequilibri de la composició.



f i t x a t è c n i c a

Un jour Pina a demandé...

Títol original: *Un jour Pina a demandé...*

Direcció i guió: Chantal Akerman

Fotografia: Babette Mangolte, Luc Benhamou

Muntatge: Dominique Forgue, Patrick Momouni

So: Jean Minondo

Producció: França, Bèlgica, 1983

Durada: 57 minuts

Pina Bausch

«No m'interessa la manera de moure's de la gent, sinó allò que fa que es mogui». Pina Bausch

Pina Bausch, nascuda el 1940, coreògrafa alemanya "mare" de l'anomenat teatre-dansa. De la seva mà i del treball dels seus ballarins han sorgit peces tan emblemàtiques com *Ifigenia en Tàuride*, *Cafè Müller* (1978), *Bandoneó* (1987), i moltes altres, tan discutides com admirades arreu del món. Després de formar-se amb Kurt Jooss a Alemanya –l'innovador de la dansa expressionista– i passar una temporada a la Juilliard School de Nova York, torna al seu país i comença a treballar en el avui mític Tanztheater de Wuppertal, que dirigeix des de 1973. Allà, molt aviat es converteix en la creadora d'allò que, sent i no sent dansa, sent i no sent teatre, s'ha denominat teatre-dansa.

Les obres de Pina Bausch no segueixen una estructura narrativa. Es construeixen més aviat a partir d'una sèrie d'episodis. Múltiples accions escèniques simultànies, imatges impactants, utilització de les

P r o g r a m a d e m à P e r a b a t x i l l e r a t

Un jour Pina a demandé...


Al llarg de 5 setmanes, Chantal Akerman segueix la companyia de Pina Bausch de gira per diverses ciutats com Mila, Venècia i Avignon. Akerman registra els assaigs i les representacions en els diferents escenaris i teatres amb la finalitat de comprendre la intensa emoció, *molt propera a la felicitat* en paraules seves, que va sentir la primera vegada que va veure una obra de Pina Bausch.

experiències específiques dels seus ballarins, d'activitats quotidianes, textos dirigits sovint al públic i una gran varietat de músiques a la banda sonora, són elements que porten el segell indiscutible de Bausch i que han passat a formar part d'un lèxic del teatre-dansa a Europa. Encara avui la dansa contemporània reacciona a l'impacte de la deflagració que Pina Bausch va provocar.

Chantal Akerman

No tinc ni respostes, ni preguntes. Em deixo portar pel que veig i pel que sento. No treballo a partir d'una idea... Fer un film vol dir descobrir.

Chantal Akerman, nascuda a Brussel·les (1950) i d'origen jueu, és una de les realitzadores més innovadores en el panorama cinematogràfic actual. Entusiasmada pel cinema des de molt jove, va iniciar la seva trajectòria amb un curtmetratge impactant, *Saute ma ville* (1968), un film del no-sentit o de massa sentit, en paraules seves, que va interpretar ella mateixa en l'espai reduït de la cuina de casa seva.



Interessada pel cinema d'avantguarda americà, especialment per l'obra de Michael Snow, irromp en el panorama cinematogràfic transgredint les convencions cinematogràfiques amb la finalitat de descobrir noves formes de mirar i entendre la realitat observada. La seva pel·lícula més coneguda és *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), que va convertir-se en una de les pel·lícules més emblemàtiques del cinema realitzat per dones en incidir en la necessitat d'alterar l'ús convencional de les imatges si es volia realment oferir una nova visió de la realitat. Al llarg de la seva trajectòria ha realitzat films documentals i de ficció però sempre des d'aquesta voluntat d'indagar en les possibilitats del cinema per transmetre una experiència del món que ampliés el camp de visibilitat que ens ofereix el cinema més convencional.

Opinions de la crítica

Chantal Akerman, una cineasta del nostre temps.

«[...] Davant un film de Chantal Akerman es té la sensació que han de posar-se en joc nous instruments, noves formes d'interpretar les imatges i el seu sentit, perquè res no està del tot dit [...]. En aquest exercici, la nostra indagació personal no pot ser altra que un acte, també, de llibertat creativa dirigida a detectar el que ens mou i commou, de posar nom al que sentim, als mecanismes que ens fan pensar. [...] Akerman forma part d'un conjunt heterogeni de cineastes que, per vies diverses, ha anat restituint el nostre paper actiu i conscient en la lectura d'un film, permetent-nos la comprensió de l'artifici i facilitant d'aquesta manera l'emergència d'unes realitats que no podríem percebre d'altra forma».

Marta Selva i Anna Solà



Filmografia de Chantal Akerman:

Saute ma ville (1968); *L'enfant aimé* (1971); *Hôtel Monterey* (1972); *La chambre*; *Le 15/8*; *Hanging out Yonkers* (1973); *Je, tu, el, elle* (1974); *Jeanne Dielman...* (1975); *News from Home* (1977); *Les rendez-vous d'Anna* (1978); *Dis-moi* (1980); *Toute une nuit* (1982); *Les années 80* (1983); *L'homme à la valise*; *Un jour, Pina a demandé*; *J'ai faim, j'ai froid* (*Paris, vu par...20 ans après*); *Family Business*; *New-York, New-York Bis*; *Lettre d'un cinéaste* (1984); *Golden Eighties* (1985); *Letters Home*; *Le Marteau*; *Mallet-Stevens* (1986); *Histoires d'Amerique* (1988); *Nuit et jour* (1991); *D'Est*; *Amnesty*; *Le déménagement* (1992); *Portrait d'une jeune fille fin dels années 60 à Bruxelles* (1993); *Là-bas* (2006); *L'état du monde* (2007).