

Le Cinéma des femmes en lutte



Women in Struggle – Their Films

At the end of February and the beginning of March, four films by and about women were presented during a series of activities called 'Ten Days of Reflection on Ten Years of Women's Struggle' held at the University of Montreal. Michel Euvrard, a professor at Concordia University and an editor of *Cinéma-Québec*, expresses his opinions on three of these films. The article also includes interviews done by the author with some of the women involved in the films' production.

Some American Feminists by Luce Guilbeault and Nicole Brossard presents a one-hour discussion in English with six American feminists—Ti-Grace Atkinson, Rita Mae Brown, Betty Friedan, Margo Jefferson, Leila Karp, and Kate Millet.

Take It Like A Man, Ma'am, a Danish film by Mette Knudsen, Elizabeth Rygaard and Li Vilstrup, examines the life of Ellen, a fifty-year-old woman. The first part of the film is, according to Euvrard, a realistic and intimate portrayal of her daily life as a houseworker and mother and wife. The second part takes Ellen into collective life as a worker. In this social world, roles are reversed, thus caricaturing the 'absurdity of "normal" behaviour'.

Mais qu'est-ce qu'elles veulent? (But what do they want?) is a French film by Coline Serreau, a documentary on the situation of women in France as well as an 'intensely personal film'. As Serreau interviews women farmers, an upper-middle-class mother and grandmother, a young anorexic woman, and a woman pastor, she makes us 'see and love each woman as herself and as a sister of others'.

LE CINÉMA DES FEMMES EN LUTTE

Michel Euvrard

Le service d'animation socio-culturelle de l'Université de Montréal avait organisé, fin février-début mars, une série de rencontres et d'activités intitulée "Dix jours de réflexion sur dix ans de luttes de femmes". Dans cette perspective plus passionnée, plus conflictuelle, et donc plus stimulante qu'une réunion cinéphilique, étaient présentés quatre "films

de femmes": *Some American Feminists*, de Luce Guilbeault et Nicole Brossard, *Take It Like A Man, Ma'am*, film danois de Mette Knudsen, Elizabeth Rygaard et Li Vilstrup, *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?* et *Pourquoi pas!*, films français de Coline Serreau. J'avais vu *Take It Like A Man, Ma'am*, et rencontré Mette Knudsen il y a un an ou deux au Conservatoire d'art cinématographique, ce sont les notes et l'entrevue d'alors que l'on trouvera ici. En ce qui concerne *Pourquoi pas!*, je compte revenir plus longuement sur ce film à l'occasion de sa sortie commerciale prochaine.

Some American Feminists

Some American Feminists est exactement ce que son titre modeste annonce: une rencontre d'une heure avec certaines des personnalités du mouvement féministe américain; les préoccupations d'esthétique cinématographique en sont quasiment absentes: quelques plans de rue à New-York, de commerces tenus par des femmes, de la première banque des femmes (!), de manifestations féministes et anti-féministes des dix dernières années quand il y est fait allusion dans le texte; il ne s'agit pas, en ce sens, d'un film, à peine d'un documentaire: d'un document, où l'essentiel est ce qui est dit. Comme l'indique Nicole Brossard: 'Il s'agissait de faire circuler une parole.' En conséquence, le film ne se présente pas comme une suite d'interviews distinctes, de portraits de six personnalités féministes, mais comme un discours unique à plusieurs voix.

Le fil du film, c'est l'articulation des principaux thèmes du mouvement, dans l'exposé desquels se relaient, se passent et se reprennent la parole Ti-Grace Atkinson, Rita Mae Brown, Betty Friedan, Margo Jefferson, Leila Karp, et Kate Millett. Il s'agit donc d'un film de montage, mais de montage sur la parole et non sur les images, organisant à partir de six interviews un discours pluriel. Montage bien fait, intelligent, cohérent, qui, faisant jouer accessoirement les six personnalités, les six 'présences' les unes par rapport aux autres, combine unité et variations, mais montage qui s'adresse presque uniquement à l'oreille et à l'intellect, négligeant ainsi les autres sens, et le plaisir.

Cela s'explique sans doute par le fait que le film a été monté à Montréal par une tierce personne qui n'avait pas participé au tournage et qui, si intéressée par le sujet et si informée de lui qu'elle ait pu être, n'avait donc pas ressenti elle-même l'atmosphère, la texture et le grain des rencontres, tout ce qui respire à l'entour des mots et peut leur ajouter couleurs et chaleur; mais déjà les entretiens, d'avoir été filmés d'une

manière conventionnelle et rigide, toujours cadrés sur l'interlocutrice principale assise ou marchant, dans un lieu neutre, se trouvaient coupés, détachés des autres activités de la vie. Les visages et les corps, certes, sont visibles, mais d'une façon, dans des situations qui satisfont seulement la curiosité superficielle: 'Ah, Betty Friedan, ou Kate Millett, ou... c'est de ça qu'elles ont l'air.' Les possibilités du cinéma ne sont pas pleinement utilisées.

Take It Like A Man, Ma'am.

Dénonciation en douceur de la vie quotidienne qui nous est faite. Nous? En l'occurrence une femme d'une cinquantaine d'années, Ellen, qui n'a qu'une septième année, a été femme de ménage, s'est mariée, dont le mari est aujourd'hui cadre dans une entreprise de papiers peints, une fille mariée mère de trois enfants.

Une journée de la vie d'Ellen. Au petit déjeuner, son mari lit le journal. Elle lui demande ce qu'il aura envie de manger au souper, lui renonce tout de suite à y penser sérieusement: 'Tu penseras bien à quelque chose' — 'C'est justement ça qui est difficile' répond-elle. Il part au bureau, elle fait le ménage: retape le lit, passe l'aspirateur, etc. Cela fait, elle se verse un petit verre de vodka, regarde par la fenêtre la cour de l'immeuble: vide, des draps sur les séchoirs.

Va faire des courses dans un grand magasin; assaillie par la publicité: cosmétiques, soutien-gorges; elle en essaie, n'en trouve pas à sa taille... Plus tard. Son mari rentre du travail; quand ils se couchent, il n'a pas envie de faire l'amour... ni de causer.

Soirée d'adieux d'un des employés de la firme, qui va prendre la direction de la succursale de Bruxelles; discours, au cours duquel il rend un hommage—paternaliste—à sa secrétaire, sans qui... etc. etc. Conversations, invariablement menées par les hommes et que les femmes ponctuent seulement de 'Oui... Oui...' ou de hochements de tête. Ellen s'ennuie. Excédée, elle aimerait au moins ensuite discuter la soirée avec son mari, lui faire comprendre son insatisfaction; mais lui trouve que c'était une excellente soirée.

Autre petit déjeuner; le soir, lui reçoit des amis, quelques hommes qui viennent régulièrement jouer aux cartes. 'Que voulez-vous que je vous prépare?' Elle ouvre son livre de cuisine, trouve un 'menu pour hommes seuls'—énorme, interminable: 'Allez-vous pouvoir manger tout ça?' — 'Tu n'as pas vu untel, quand il s'y met!' Elle préparera donc tous ces plats différents, c'est tout naturel; il lui vient à l'idée de chercher dans le livre le menu correspondant pour femmes seules: liste de petits plats délicats, salades...!

Ellen ne se sent décidément pas bien, va voir son docteur. Celui-ci, persuadé d'avance qu'il s'agit des 'troubles' de la ménopause, et qu'il n'y a rien à faire qu'attendre que ça se passe, que son malaise est 'naturel', prescrit... des tranquillisants. Au mari d'Ellen qui, alarmé par une petite 'crise' que lui fait Ellen, le consulte un peu plus tard, il conseille d'offrir à celle-ci un chien.

Ellen tente d'expliquer à son mari comment elle se sent, son inutilité, son désarroi: elle n'a pas d'amies, ne connaît que les femmes de ses collègues à lui; il prend cela comme une accusation, la trouve bien ingrate: il s'est tué au travail pour lui offrir une vie confortable, l'aisance, la sécurité; elle essaie de lui dire qu'"il n'y a peut-être pas que cela", elle voudrait travailler, 'ce n'est pas lui qui l'en empêcherait' mais... il perdrait son exemption d'impôt!

Cette première partie du film, réaliste, intimiste, un peu grise si ne venaient la percer quelques traits subrepticement aigus d'une vision *autre*, d'une vision *de l'autre côté* (que les femmes reconnaîtront et dont les hommes s'étonneront), sert à

établir la crédibilité des personnages et des situations avant que le film démarre véritablement, et bascule. De deux façons: de la vie privée (privée de quoi?) à la vie collective, sociale quand Ellen sort de chez elle et d'elle-même, cherche un travail, rencontre d'autres femmes, échange préoccupations et idées, découvre la solidarité; du réalisme à la fable, à l'allégorie dans les séquences où les femmes, les tranquilles bourgeoises de cinquante ans, Ellen, son amie docteur, renversent les rôles et, se conduisant comme des hommes, sortent avec de petits jeunes gens, les agressent, les "séduisent": non pas utopie, mais cauchemar; ce renversement n'est pas ce que souhaitent les auteurs, il leur est un moyen de révéler (et de dénoncer) l'absurdité de comportements et d'habitudes jugés normaux, dont personne ne s'étonne, mais "sous la règle, découvre l'exception". Cette "sexe-fiction" n'est pas un rêve du sommeil, de l'inconscient, l'exercice de l'imagination créatrice mais plutôt, comme beaucoup d'œuvres de science-fiction (*Les voyages de Gulliver, Erewhon*), une forme satirique, une démonstration par l'absurde: que les femmes soient devenues le sexe dominant, dominateur apparaît cauchemardesque, ridicule, humiliant pour les deux sexes. Que les hommes le soient l'est-il moins?

Un réalisme doux, attentif, en demi-teintes—attention au détail et choix du détail ordinaire mais significatif, révélateur, émouvant (le coup du soutien-gorge, celui des menus...) prépare le coup de force, le renversement, l'imaginaire monde à l'envers. Absurde? Pas plus que notre "monde à l'en-droit", également, mais pas plus, caricatural, inacceptable. Alors? *Take It Like A Man* n'est pas le film des solutions faciles: le travail des femmes n'est pas présenté comme une panacée, même si tous les problèmes qu'il pose (la journée double, rentrer du travail au dehors pour faire le dîner, faire le ménage avant d'y partir, etc.) ne sont pas abordés; simplement, dans ce cas particulier, il peut être un moyen de sortir de l'isolement. Le film débouche ainsi sur la solidarité—quelle solidarité? Pas seulement sexuelle (elle resterait bien abstraite), sociale aussi, découverte et développée dans les rapports de production; prospective; où luttes de femmes et luttes de classes se rejoignent.

Mais qu'est-ce qu'elles veulent?

Alors que *Some American Feminists* est davantage un document fort intéressant, que *Take It Like A Man*... prend le biais d'une fiction conventionnelle d'abord rassurante puis doucement subversive pour affirmer des thèmes féministes, *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?*, qui pourrait être un documentaire sur la condition des femmes en France, et qui est pleinement cela, est en même temps un film intensément personnel: Coline Serreau ne laisse absolument pas le cadre documentaire qu'elle accepte et les techniques documentaires qu'elle pratique — interviews, direct, caméra à l'épaule dans la rue, etc. — mutiler de la poésie, des sensations, du plaisir, sa vision. Les données matérielles de la vie des femmes, les chiffres de salaire, les heures de lever et de coucher, les temps de transport, les conditions de travail de la majorité des femmes qui travaillent sont indiqués, par elles-mêmes, d'entrée de jeu: la poésie, le plaisir, etc. ne cachent pas la réalité. Toutes les femmes rencontrées — et le hasard, 'les faux hasards' dit Coline Serreau, a joué son rôle dans ses rencontres — jeunes, vieilles, ouvrières, grandes bourgeoises, paysannes, citadines, ce qu'elles disent c'est ce qu'on a fait d'elles, c'est qu'elles ont été agies avant de pouvoir, pour certains, agir, et qu'il faudrait, qu'il faut pouvoir agir pour vivre pleinement.

Avec une grande souplesse, une grande liberté—des plans de mer, de paysages, d'arbres, de visages de femmes, de jeunes filles dans un jardin, des reprises (dans le 'chapitre' de la grande bourgeoise reparaissent le patron et la plus âgée des ouvrières du textile, et la mer) s'insèrent, apparemment arbitrairement, en fait ponctuent et relient les différentes parties.

Mais qu'est-ce qu'elles veulent? est un film extrêmement composé, et bien composé; il commence par la condition commune, l'expérience majoritaire de base: les paysannes, les ouvrières, ce que c'est que d'être femme d'agriculteur (on est forcément *femme d'agriculteur*), le travail jamais fini, le manque d'instruction, l'isolement et, si l'on n'aime pas la campagne, l'emprisonnement; ce que c'est que d'être ouvrière: le lever l'hiver à trois heures du matin, l'attente de l'autobus de la compagnie, au travail la surveillance et le harcèlement, souvent sexuel, des petits chefs, la vie mangée, le sentiment d'être une main-d'œuvre, plus vulnérable, plus exploitée, plus dominée, plus facilement licenciée, alors qu'on rêvait d'être institutrice ou dessinatrice de mode, mais aussi la lutte syndicale, l'histoire ouvrière qui donnent appartenance et fierté. En face, le patron, ses préoccupations à lui: la rentabilité, le profit; tout ce qu'on vient de voir avant, l'humiliation et la dignité, l'épaisseur et l'enracinement humains le moindre de ses soucis, une toute petite partie, la moins préoccupante, d'un ensemble complexe ('La plupart de ces gens-là ne sont pas capables de faire autre chose, ils n'ont pas les mêmes besoins. . .') en toute bonne conscience, en toute inconscience patronale et masculine.

Puis une grande bourgeoise, épouse, mère et grand-mère, plus fermement établie encore dans ses valeurs et sa tradition, et dans le bel appartement tranquille avec les meubles bien cirés, les fleurs, dans la sécurité, la belle ordonnance d'une vie se déroulant selon les règles, et, à mesure qu'elle parle, ce silence et ce vide solitaire autour d'elle, d'où elle parle, possédante possédée, dominante dominée, plus résignée et effarée finalement qu'assurée d'elle-même et d'avoir choisi la vie qu'il aurait fallu.

Puis d'autres femmes, vivant leur condition d'une façon plus particulière, une fille anorexique, qui se prive de manger parce qu'elle est obsédée par la silhouette-modèle qu'imposent les publicités, par l'horreur de la chair qui dépasse, qui pend, qui s'affaisse, si affaiblie par le jeûne qu'elle est à peu près incapable d'une activité suivie, mais lucide sur sa névrose; une fille qui joue dans des films porno, se plie aux exigences de son metteur en scène, et dénonce son hypocrisie et son sexisme; une vieille dame aux yeux bleus, pasteur protestante à Genève, qui raconte les obstacles qu'elle a eus à surmonter pour devenir pasteur (et l'idée qu'elle se faisait du métier: 'Onze mois dans ma paroisse, un mois à la mer avec mon amour!'), qui a eu sept enfants et qui conclut: 'La religion et la maternité, c'est ce qui mate les femmes; je ne suis pas matée.'

Mais Coline Serreau ne termine pas le film avec elle, ce qui serait tromphaliste et inexact; la dernière à prendre la parole est une Bretonne d'environ quarante-cinq ans, concierge à Paris, qui petite fille couchait dans la même pièce que ses parents et les entendait faire l'amour—mais c'était une chose dont ils ne parlaient jamais—qui mariée s'est vue avec un enfant par an, avait peur, a été frigde pendant toute la durée de sa vie conjugale, dont le mari était autoritaire; elle perd son mari après vingt-quatre ans, trouve qu'elle se débrouille très bien sans lui, qu'elle commence enfin à vivre.

Sans chercher à être encyclopédique, à épuiser la question, mais en tenant fermement les deux bouts de la chaîne, du général—la condition féminine—au particulier—elle donne à voir et à aimer des femmes chacune elle-même et sœur des autres—sans sacrifier à quelque 'ligne' ou dogme que ce soit, sans s'amputer de ses propres images (la mer-mère, liquide originel, patience et tempête, l'herbe, les arbres), Coline Serreau a fait un film vaste et précis, général et particulier, coléreux et amical, émouvant insolent. *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?*, dans une année où j'ai aimé ensemble *Langt Borta Och Nara* de Marianne Ahrne (Suède), *Les Indiens sont encore loin* de Patricia Moras (Suisse), *Neuf mois* de Marta Meszaros (Hongrie), *Paradistorg* de Gunnel Lindblom (Suède),

Heinrich von Kleist de Helma Sanders (Allemagne de l'ouest), *L'une chante, l'autre pas* d'Agnès Varda (France), *Le grand remue-ménage* de Sylvie Groulx et Francine Allaire (Québec) . . . n'est déjà qu'un film par une femme 'pour les femmes et tous les autres'; tant mieux.

Article offert par
Cinéma-Québec (no 55).

INTERVIEWS AVEC LES CINÉASTES

1. *Some American Feminists*

"Voir. . . et écouter"

Luce Guilbeault: J'ai trois raisons d'avoir fait ce film: premièrement, je voulais travailler avec Nicole; deuxièmement, je voulais rencontrer ces femmes-là, troisièmement, je voulais partager ces rencontres avec du monde.

Nicole Brossard: Nous étions à ce moment-là toutes les deux en train de lire Shulamith Firestone (qui, paradoxalement, ne figure pas dans le film); notre intention était de comprendre le féminisme: le film, finalement, se présente comme un bilan du féminisme; il est fondé sur un désir de faire circuler la parole.

Luce Guilbeault: Ce n'est pas un film de cinéaste, il peut sembler un peu sec; je l'ai fait surtout avec ma curiosité de femme, je ne l'ai pas fait en pensant à des images. Je ne le considère pas vraiment comme un film, et aujourd'hui je le ferais autrement. D'ailleurs, nous aurions voulu faire le film en français, mais nous avons été bloquées du côté de la production française; c'est pour ça et parce que nous avons vraiment envie de le faire que nous nous sommes tournées du côté anglais.

Nicole Brossard: Nous avons vu beaucoup de choses qui ne se retrouvent pas dans le film: la vie féministe à New-York, les groupes féminins de vidéo, les restaurants, les collectifs, les groupes d'analyse. . . .

Luce Guilbeault: Nous avons huit heures de rushes, et si on a tant filmé, c'est que c'était des choses qui nous intéressaient; j'aurais certainement monté le film d'une façon différente, mais nous n'avons pas eu droit au montage. Ainsi j'ai filmé une femme, qui est féministe, mais qui n'est pas théoricienne et qui me parlait de sa fille; il y avait Simone de Beauvoir, parce que plusieurs des Américaines avaient insisté sur l'importance de Simone de Beauvoir. . .

Nicole Brossard: Toutes ces femmes que nous avons rencontrées nous ont donné, en plus de leur analyse du mouvement, tout son contenu affectif.

Luce Guilbeault: Sans doute nous auraient-elles dit les mêmes choses si nous avions été Américaines, mais pas de la même façon: elles ont été très généreuses. Aussi la recherche a-t-elle été passionnante; c'est la réalisation proprement dite qui a été stressante!

Si le lesbianisme prend une place importante dans le film, c'est qu'il en prend pas mal dans nos têtes aussi; mais le film dit également que le mot, et la notion de lesbianisme ont été inventés par les hommes.

Nicole Brossard: Je crois que c'est un film important parce qu'il donne l'occasion de voir sur l'écran et d'écouter des femmes qui savent de quoi elles parlent, qui ont vécu ce cheminement, et qui parlent du féminisme à la fois à la première personne, et d'un point de vue politique.

2. *Take It Like A Man, Ma'am*

Rejoindre... les "spectateurs"

Cinéma/Québec: *Vous avez réalisé le film à trois: peux-tu me dire quelque chose de tes deux camarades et de toi-même?*

Mette Knudsen: Elizabeth Rygaard n'était pas cinéaste, elle avait fait de la mise en scène de théâtre dans les écoles; Li Vilstrup a réalisé des courts-métrages, et un film d'animation, *The History Book*, dans lequel l'histoire du Danemark est racontée aux enfants dans une perspective socialiste; moi, j'avais fait un court-métrage sur les travailleurs immigrés.

Li et moi nous sommes rencontrées en 1971, et nous avons réalisé ensemble un documentaire 16 mm noir et blanc, *La Femme et le marché commun*: nous craignions que l'entrée du Danemark dans le marché commun fasse perdre aux Danoises certains avantages acquis, et nous leur conseillions de voter 'Non' au référendum à venir.

Puis Li et moi avons rencontré Elizabeth dans un camp de vacances organisé par le mouvement des femmes; nous avons toutes les trois remarqué que la grande majorité des participantes étaient de jeunes femmes, qui avaient fait des études supérieures; nous nous demandions où étaient les femmes plus âgées qui n'avaient pas fait d'études, et nous avons décidé de chercher la réponse.

Nous avons d'abord pensé écrire une brochure ou un livre, mais nous nous sommes demandé qui les lirait; nous avons pensé ensuite, évidemment, à un documentaire 16 mm. noir et blanc, mais nous nous sommes dit qu'il ne serait distribué que dans les réseaux dits parallèles, et vu que par les déjà convaincu/e/s. C'est comme ça que nous en sommes arrivées à un long métrage de fiction en 35 mm couleurs, qui aurait une chance de passer dans une salle commerciale et d'être vu par les spectateurs du samedi soir.

Cinéma/Québec: *Comment la réalisation a-t-elle été possible?*

Mette Knudsen: Nous avons d'abord obtenu une subvention de l'Institut du cinéma pour les recherches, la préparation et la rédaction du scénario: ce travail a été fait à temps partiel entre octobre 1974 et mars 75; nous avons rencontré des femmes de 50 ans et des femmes de 30 ans, des docteurs, des psychiatres, des travailleurs sociaux, des employées du Bureau de la main-d'œuvre, du personnel soignant d'hôpitaux pour alcooliques; nous nous retrouvions en fin de semaine, nous consultions la continuité que nous avions établie, le squelette des scènes que nous voulions tourner, puis chacune de nous emportait un résumé de la scène où nous en étions arrivées, en écrivait sa version; la fin de semaine suivante, on se retrouvait, on comparait les trois versions, on discutait, on gardait ce qu'il y avait de meilleur, et on élaborait le texte définitif. Quand nous avons eu un scénario complet, nous l'avons présenté à un des conseillers de l'Institut. Il a trouvé que ça ferait 'un petit film sympathique', susceptible d'intéresser une petite (!) partie du public, mais il était très ennuyé que nous soyons trois: pour lui, une oeuvre véritable ne saurait avoir qu'un auteur! Il a fallu avoir avec lui beaucoup de discussions, un jour c'était oui, un autre non... Finalement l'argent n'a été débloqué qu'une semaine avant le début du tournage, vraiment in extremis.

Cinéma/Québec: *L'Institut du cinéma vous a donc donné 70 pour cent du coût du film, environ \$70,000 m'as-tu dit, comment avez-vous trouvé le reste?*

Mette Knudsen: Une fondation de gauche a d'abord offert un cautionnement d'environ \$20,000, puis elle a trouvé que

c'était trop, mais elle a proposé de trouver 50 personnes qui, après lecture du scénario, accepteraient de se porter garantes chacune de \$400 auprès de la banque ou du laboratoire; nous avions d'autre part trouvé un distributeur qui garantissait six copies du film et dix bandes de lancement, soit environ \$10,000; ce qui manquait encore a été assuré par la participation de l'équipe: tout le monde, acteurs, réalisatrices, techniciens, touchait le même salaire dont il reversait une partie pour le film.

Cinéma/Québec: *Vous avez eu recours à des acteurs professionnels?*

Mette Knudsen: Oui, pour tous les rôles principaux; Ellen Rasmussen, l'héroïne du film, est interprétée par Tove Maïs qui, il y a trente ans, jouait les rôles d'héroïne blonde qui épouse le héros à la fin du film; elle était alors très connue, puis elle s'est mariée, elle a eu des enfants, elle a interrompu sa carrière; ses enfants devenus grands, elle a tenté de faire sa rentrée, mais elle a eu beaucoup de difficultés. Finalement, tout de même, elle a joué une pièce, dans un petit théâtre, qui a eu du succès, et qui a été filmée. Nous voulions un visage vaguement connu, pas tout à fait anonyme mais presque: Tove Maïs, ça disait quelque chose aux gens de 35/40 ans, mais pas aux jeunes.

Les ouvrières en grève dans la scène de l'usine — qui a été tournée dans une cantine d'université — sont jouées par des amies, des mères d'amies; celles qui interviennent, qui prennent la parole sont des actrices, mais peu connues.

Pour chaque scène, nous avons préparé un résumé où étaient indiquées les intentions qui motivaient la scène, et nous le distribuions aux acteurs. Nous avons eu des réunions avec Tove, avec les acteurs qui jouaient son mari et la doctoresse, chacun séparément; pour les autres rôles, des réunions par groupes. Un mois et demi avant le début du tournage, nous avons commencé des réunions une fois par semaine avec l'équipe technique, pour examiner le scénario scène par scène, et cerner les problèmes que pourrait poser le tournage; même chose au début de chaque journée de tournage. Nous avons entièrement suivi le scénario, rien n'a été improvisé.

Cinéma/Québec: *Vous étiez trois réalisatrices, vous étiez-vous réparti les tâches?*

Mette Knudsen: Non, aucune division du travail n'avait été envisagée au départ; si nous en avons adopté une c'était surtout pour rassurer l'équipe et les acteurs, mais le film a effectivement été réalisé par nous trois.

Cinéma/Québec: *Avez-vous eu de la difficulté à réunir une équipe entièrement composée de femmes?*

Mette Knudsen: A priori, nous n'avions pas posé cela en principe, mais l'idée nous en est venue parce qu'au moment de constituer l'équipe du film, le premier disque entièrement composé, écrit et chanté par des femmes est sorti au Danemark, et nous nous sommes dit, pourquoi ne pas faire la même chose? Mais il n'y a, au Danemark, que deux camerawomen, qu'une femme ingénieur du son! Finalement, il ne nous manquait qu'une éclairagiste: nous l'avons trouvée à San Francisco, et une fondation, la Fondation P.L.U. a payé son voyage.

Cinéma/Québec: *Ainsi le tournage avait été minutieusement préparé; avez-vous rencontré des difficultés inattendues?*

Mette Knudsen: Nous avons eu beaucoup de problèmes techniques avec le matériel, avec les caméras. Peut-être parce que nous étions des femmes et qu'on nous croyait sans expérience,

on nous a loué du matériel de mauvaise qualité; surtout, nous avons utilisé un tout nouveau négatif couleur; c'était la première fois que le laboratoire avait à le tirer, et les premiers tirages étaient verts, absolument inutilisables! Il a fallu refaire toute la première semaine de tournage; à la suite du retard occasionné par cet incident, le montage a dû être fait en deux mois, parce que le crédit que nous avions obtenu était sur un an, qu'il était donc impossible de reculer la sortie du film à l'automne et qu'il fallait absolument ouvrir avant l'été. Le cinéma prévu pour la sortie était une salle du Centre de Copenhague, mais où passent généralement des westerns et des policiers, du film américain, quoi. . . Le directeur de la salle aurait voulu qu'on refasse la fin du film, mais on ne s'est pas laissé faire, et il a finalement pris le film comme il était, cependant, la date de la sortie n'était pas très précise, le film qui précédait le nôtre marchait très bien, bref nous étions sur des charbons ardents. Enfin le film a ouvert, et très vite il y a eu beaucoup de monde, des queues sur le trottoir, et le directeur, tout rouge, qui regardait ça en répétant: 'Je ne comprends pas, je ne comprends pas!'

3. Mais qu'est-ce qu'elles veulent?

De L'Utopie Concrète. . . À La Lutte Des Femmes

Cinéma/Québec: *Qu'est-ce qui est à l'origine de ce film, qui n'est à proprement parler ni un reportage, ou un film militant sur un événement, une grève par exemple, ni un film-enquête sur une catégorie particulière de femmes?*

Coline Serreau: Au départ, j'avais l'idée d'un film sur l'utopie, ou plutôt sur les utopies concrètes, les utopies concrètes des femmes, leurs désirs et la réalisation de leurs désirs. Je voulais leur demander, par exemple: et les enfants, comment voudriez-vous que ça se passe, avec les enfants? idéalement, comment ça serait? et ainsi de suite, mais j'ai très vite constaté que la plupart des femmes que j'interrogeais n'étaient pas libres de parler de l'utopie, qu'elles ne pouvaient pas, ou ne voulaient pas en parler: elles étaient prises dans leurs difficultés, dans leurs luttes, dans leur vie comme elles étaient, mobilisées par des objectifs immédiats, et c'est de ça qu'elles voulaient parler — alors j'ai rangé l'utopie, et je les ai écoutées. . . Mais ce qui, tout de même, est resté de l'idée originale, c'est que mes questions étaient orientées vers l'avenir, vers les possibilités. . . Je ne voulais pas que le film reste enfermé dans le présent, qu'il soit uniquement contre, qu'il ne fasse que dénoncer.

Cinéma/Québec: *Comment as-tu obtenu les moyens matériels de faire le film?*

Coline Serreau: J'avais reçu, d'une femme, un peu d'argent: du mécénat. On a acheté de la pellicule, gardé de quoi payer le laboratoire, emprunté le matériel, et tourné. . . tourné tant qu'il y a eu de la pellicule, dans une liberté complète, personne pour regarder par-dessus notre épaule, contrôler, orienter. . . Le film a été tourné à deux, un opérateur, et moi qui faisais le son.

Cinéma/Québec: *Comment as-tu rencontré les femmes qu'on voit dans le film, comment les as-tu choisies?*

Coline Serreau: Je n'ai pas du tout cherché à établir un échantillon sociologique, à garder des proportions correspondant à la distribution des âges ou des occupations ou géographique dans la réalité; je savais qu'il devrait y avoir des paysannes et des ouvrières, et pour elles, il a fallu faire des arrangements; j'ai cherché les paysannes dans la Drôme, parce que c'est une région que je connais et que j'aime, dont j'aime les paysages, les ouvrières sont des ouvrières du textile à Roubaix.

Pour les autres, j'ai beaucoup dit autour de moi que j'allais faire un film sur la condition féminine — quand je présentais *On s'est trompé d'histoire d'amour* par exemple — et que les femmes qui voulaient participer au film, qui avaient des choses à dire n'avaient qu'à se présenter. La dame de la bonne société, elle, m'avait été présentée par des amis; après avoir accepté de tourner, elle n'a pas voulu se voir dans le film, mais elle m'a dit: 'Quand mon mari a appris qu'on allait me filmer, il s'est mis à me regarder d'un tout autre air!'

Certains des personnages nous ont été donnés par ce que j'appelle de 'faux hasards'; ainsi, on avait prévu faire un reportage sur le monde des films porno, et on a été le tourner en Hollande. A la fin du tournage avec Alberto, j'étais assez déprimée, je pensais qu'on avait perdu notre temps: j'avais trouvé les filles vraiment, soumises, y compris celle qu'on voit dans le film. Mais à la fin, au moment où on s'en allait, elle a trouvé le moyen de me glisser à l'oreille qu'elle voulait me parler, qu'elle avait des choses à dire, où est-ce qu'on pouvait se voir? Elle est venue nous rejoindre dans notre chambre d'hôtel et c'est là qu'on a tourné; elle ne pouvait pas parler devant Alberto parce qu'elle était sous contrat.

De la même façon, nous étions allés à Genève visiter une commune de femmes; comme il n'y avait pas de place pour nous loger, on nous avait mis chez une voisine; la commune de femmes n'a rien donné, mais la voisine était la vieille dame aux yeux bleus, pasteur de l'église réformée qu'on voit dans le film.

Il y avait après le tournage trois ou quatre fois plus de personnages qu'il n'en reste dans le montage définitif; la sélection des personnages et des séquences, l'ordre dans lequel elles apparaissent ont été dictés, en fin de compte, par le désir d'instaurer une interaction entre le plus grand nombre possible d'éléments: entre les femmes elles-mêmes d'abord — ainsi les ouvrières du textile ont certes été étonnées par la fille anorexique, celle qui a peur de 'déborder', qui ne mange pas, qui se surveille tout le temps, mais elles n'ont pas trouvé ça extérieur à leurs propres préoccupations, elles ont très bien compris — et puis entre la lutte des classes et le féminisme, et finalement entre les intentions idéologiques et le plaisir. . .

(propos recueillis par
Michel Euvrard)
Cinéma Québec

LE GRAND REMUE-MÉNAGE

Le dernier film à être présenté au festival du film québécois en mai 78 s'intitule *Le Grand Remue-Ménage*. Première réalisation de deux jeunes femmes, Sylvia Groulx et Francine Allaire, ce film de femmes sur des problèmes de femmes mêle la fiction au document économique, social et politique. Il nous présente deux jeunes mâles, d'âge et de milieu différents, qui ont à se définir par rapport à l'autre sexe, c'est-à-dire les femmes. Personne ne sera étonné d'apprendre que leur conditionnement sexuel est tel que les deux garçons adopteront des attitudes identiques. Le film est donc un commentaire assez pessimiste sur l'absence de choix dans notre société en ce qui concerne les rôles que femmes et hommes sont appelés à jouer. Les réactions suscitées par le film furent très diverses, certaines personnes y voyant un souffle de dynamisme extraordinaire, d'autres une certaine complaisance dans la dépeinture des attitudes traditionnelles.

Mair Verthuy