



Clio. Femmes, Genre, Histoire

10 | 1999

Femmes travesties : un "mauvais" genre

Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68

Brigitte ROLLET



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/266>

DOI : 10.4000/clio.266

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1999

ISBN : 2-85816-483-5

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Brigitte ROLLET, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 22 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/266> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.266>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2022.

Tous droits réservés

Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68

Brigitte ROLLET

NOTE DE L'ÉDITEUR

L'auteure tient à remercier la British Academy pour son soutien lors des recherches nécessaires à la rédaction de cet article.

- 1 Agnès Varda, Coline Serreau, Nelly Kaplan, trois noms parmi des dizaines qui illustrent chacun à leur manière une nouvelle façon de faire du cinéma : même si la carrière de la première est antérieure à mai 68, son nom comme celui des autres est lié à ce qu'on appellera dans les années 1970 le « cinéma des femmes ». Cet article propose une interrogation sur ce cinéma au féminin, afin d'envisager à la fois le contexte particulier dans lequel il émerge, les problématiques qu'il soulève, et ce en quoi il va renouveler un cinéma français jusqu'alors ultra masculinisé.
- 2 La période de "l'entre-deux-mai", pour reprendre l'expression de Pascal Ory, représente un moment particulier de l'histoire du septième art en France en général, et des femmes et du cinéma en particulier. On pourrait le dire aussi de l'histoire des femmes tout court puisque de la fin des années 1960 au début des années 1980, se développèrent différents mouvements de libération des femmes aboutissant à des avancées majeures dans l'histoire de la sexualité, de la contraception, de l'avortement. En ce qui concerne le cinéma, cette période a été vue aussi comme une sorte "d'intermède historique", expression pour le moins passe-partout et légèrement dépréciative, permettant de réduire les œuvres au simple résultat d'un contexte historique (la même chose s'est produite avec la littérature dite de la Résistance). Le cinéma des années 1970 se fit plus concret, plus en rapport avec la société qui le produisait, plus revendicatif aussi, échappant au "contemporain vague" et au consensus mou qui, selon Jean-Pierre Jeancolas, caractérisait les films des années Pompidou¹. Qu'il s'agisse de filmer les mêmes choses de façon différente, d'autres

choses de la même façon ou en innovant, les combinaisons ne manquaient pas pour [re]prendre la parole et revendiquer d'autres désirs. Âge d'or du cinéma militant, politique et/ou engagé, les années 1970 ont aussi vu le développement d'un cinéma [au] féminin, tellement minoritaire auparavant que le nombre de nouvelles cinéastes entre 1969 et 1980 est cinq fois supérieur à celui de la période allant de l'après-guerre (1946) à mai 1968². La comparaison avec le nombre élevé de réalisateurs débutant au cinéma au tournant des années 1960³ se passe presque de commentaires. Rappelons quand même que ceci ne devrait pas trop surprendre si l'on considère la situation des femmes, à l'écran comme à la ville, dans les années 1950, la période de l'après-guerre étant celle d'un *backlash* et d'une reprise en main des femmes⁴.

- 3 Comme beaucoup d'autres domaines professionnels, l'industrie cinématographique a en effet longtemps été un espace qui, quoique mixte, reprenait la division entre les tâches réservées à chaque sexe, correspondant à ce qui était vu comme "l'ordre naturel" des choses : aux hommes revenaient la création et la maîtrise de la technique, tandis que les femmes étaient cantonnées aux travaux de "petites mains", costumes, maquillage ou script. Même si les vedettes/stars féminines parvenaient parfois à obtenir une relative égalité avec leurs partenaires masculins, il n'en était pas de même pour la réalisation. Pourtant, à l'époque où le cinéma était encore vu comme une attraction foraine, une femme avait montré la voie. Alice Guy (1873-1968), la pionnière du cinéma français dont la carrière cinématographique coïncide avec les débuts du septième art, avait réussi à s'imposer dans le monde du cinéma de l'époque, assez peu ouvert aux femmes. Elle connut, elle aussi, de nombreuses difficultés avant d'atteindre le succès dans un milieu où les femmes avaient peu leur place, et elle dut gravir un par un les différents échelons menant à la réalisation, débutant comme secrétaire chez Gaumont⁵.
- 4 Malgré les débuts prometteurs de la première réalisatrice française qui tourna des centaines de courts films muets, il fallut attendre le milieu des années 1970 pour que les femmes accèdent en plus grand nombre aux commandes de la caméra⁶. A l'instar de leurs illustres devancières, les réalisatrices ayant débuté après mai 68, ont souvent, à l'exception notable d'Agnès Varda, commencé par les métiers du cinéma considérés comme "féminins", tels que le montage, le maquillage et les costumes, sans oublier le travail de scripte. Contrairement à leurs équivalents masculins, toutes n'avaient pas accès à l'assistantat auprès de réalisateurs reconnus, et beaucoup furent aussi d'abord actrices et/ou scénaristes avant d'être à même de réaliser leur premier long métrage. En ce qui concerne la "voie royale" pour accéder à la réalisation, le chemin était étroit et les élues peu nombreuses. Les femmes préparant le concours de l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques créé après la Seconde Guerre mondiale, remplacé depuis par la FEMIS) ne représentaient que 4 % de l'ensemble des candidats en 1974. En outre, l'on n'incitait pas à l'époque les rares candidates à s'orienter vers les filières "techniques" (direction, son et photographie), et elles étaient plutôt dirigées après le concours vers les fonctions dites "féminines" telles que celles mentionnées plus haut⁷. Les arguments pour justifier ce choix (niveau de technicité, poids du matériel, etc.) furent de moins en moins défendables, d'autant plus que les "jeunes" cinéastes de la Nouvelle Vague avaient mis en vogue un matériel plus léger et moins onéreux (telle la caméra *Eclair Cameflex* inventée en 1948 mais rarement utilisée auparavant).
- 5 Les "pionnières du cinéma" étaient à leur façon des rebelles, et leurs héritières le restent un siècle plus tard. Rebelles et tenaces aussi dans leur désir de faire des films,

malgré tout et coûte que coûte, dans un milieu assez peu philogyne et où la recherche d'un producteur et d'un distributeur devient vite une bataille épuisante que certaines abandonnent en route, par découragement⁸. Même si elles représentent actuellement presque 15 % de l'ensemble des cinéastes (avec une "pointe" à 20 % au milieu des années 1990), une situation qui est unique au monde, les réalisatrices françaises doivent encore lutter pour faire accepter leurs projets et pour pouvoir les financer. Certaines, après avoir réalisé un premier film de cinéma, optent pour la télévision, réputée moins inaccessible pour les femmes.

- 6 Au début des années 1970, à l'époque où dans d'autres domaines, des groupes de femmes se créent pour défendre leurs droits, des femmes désireuses de favoriser le cinéma au féminin se regroupent dans une association qu'elles appellent *Musidora*, en hommage à la vedette du cinéma muet, devenue célèbre grâce au rôle d'Irma Vep dans la série *Les Vampires* (1915-1916) réalisée par Louis Feuillade. Ce nom était très symbolique, puisque *Musidora* avait elle aussi connu des difficultés lorsqu'elle avait voulu se lancer dans la réalisation, choisissant pour être plus indépendante de créer en 1917 sa propre maison de production, la « Société des films *Musidora* ». Les buts de l'association créée en octobre 1973, étaient de promouvoir la création et la distribution de films et de vidéos réalisés par des femmes. Elle encourageait aussi la recherche sur les représentations des femmes dans le cinéma masculin et féminin. Enfin, ce fut *Musidora* qui organisa le premier festival de films de femmes en 1974, l'ancêtre du festival international annuel de Créteil. Quoique le festival ait été critiqué par la suite pour son "terrorisme féministe"⁹, il n'en demeure pas moins qu'il représente un moment important dans l'histoire du cinéma français au féminin. Par la suite, d'autres organisations virent le jour, telles *Femmes/médias* et *Ciné-femmes-international*.
- 7 À défaut de pouvoir faire des films de cinéma, d'autres réalisatrices débutantes dans les années 1970 choisissent l'option moins onéreuse et plus maniable de la vidéo. Ce sont alors des films documentaires militants, financés par des collectifs et très souvent liés au mouvement des femmes. Le MLAC est à l'origine de films en faveur de la contraception et l'avortement, tout comme d'ailleurs le Planning familial dans plusieurs régions¹⁰. Les cinéastes s'approprient les images qu'elles veulent utiliser comme des armes. Leurs films dénoncent, montrent, expriment une réalité souvent absente du cinéma "officiel", masculin et/ou commercial. Le livre des "femmes de *Musidora*", *Paroles... elles tournent* (1976) participe de la même démarche, voulant offrir aux femmes, qu'elles soient cinéastes, actrices ou autres, la possibilité de s'exprimer sur leur rapport au cinéma, leurs expériences et leurs points de vue. Alors que le lien entre ces documentaires et les mouvements de femmes étaient très étroits, que ce soit pour le financement ou la distribution, il n'en est pas de même pour les films de fiction.
- 8 D'autre part, dès lors que l'on parle des œuvres des réalisatrices, à l'époque comme de nos jours, un problème de définition se pose. Parler de "cinéma de femmes" ou de "films de femmes", c'est déjà revendiquer ou en tout cas reconnaître une "spécificité féminine" que les intéressées sont souvent les premières à rejeter. Les réticences plus ou moins fortes des cinéastes françaises à voir leur œuvre marquée par et considérée en fonction de leur sexe est une tendance typiquement hexagonale, fruit d'un universalisme républicain que peu de réalisatrices remettent en cause, et une constante des années 1970 à nos jours. Ainsi, quand le mensuel *Le Film français* consacre en 1977 un dossier sur le "cinéma des femmes", les réalisatrices interrogées, entre autres Diane Kurys et Coline Serreau, n'ont pas de mots assez durs pour refuser cette idée. À Serreau

déclarant : « Je ne suis pas une femme qui fait du cinéma, je suis quelqu'un qui fait du cinéma », fait écho Diane Kurys s'insurgeant : « Vous ne parleriez pas de films de borgnes ou de culs de jatte. Ça m'exaspère qu'on parle de 'films de femmes' comme si c'était une tare »¹¹. Les rares ouvrages sur le sujet témoignent aussi des mêmes réticences de la part des réalisatrices, réticences légitimes si l'on analyse, comme l'a fait Ginette Vincendeau, les relations particulières entre féminisme et cinéma en France (Vincendeau 1987). Selon cette chercheuse¹², c'est surtout en France que se manifeste l'écart entre "films de femmes" et films féministes. Analysant les raisons de l'absence de théories féministes du cinéma en France (malgré le fait que ce sont des féministes françaises qui ont souvent inspiré ces théories dans les pays anglo-saxons), elle définit la position des cinéastes françaises comme *standing between two stools* (« assises entre deux chaises »), puisque d'une part « il leur manque un cadre idéologique crédible en terme de soutien de groupe », et d'autre part, « elles occupent une position minoritaire au sein de l'industrie cinématographique »¹³ (notre traduction). Pour Vincendeau, les femmes cinéastes françaises ont choisi l'intégration au sein d'une industrie cinématographique, qui, des producteurs aux critiques, ne reconnaît pas l'appartenance sexuelle des auteurs comme un critère valable. Notons que depuis le suffrage du même nom, l'adjectif "universel" en France est souvent synonyme de masculin. Dans le cas du cinéma, il semble que sous couvert d'universalisme, ce soit la tradition de la domination masculine au sein de la création artistique qui l'emporte.

- 9 Un autre aspect majeur, dès lors que l'on s'intéresse aux "films de femmes", est le choix des sujets. Qui dit cinéma au féminin ne devrait pas nécessairement dire histoires de femmes. L'on ne peut nier cependant que les réalisatrices des films documentaires (surtout) mais aussi de fiction, choisissent le plus souvent une perspective féminine (à défaut de féministe) et créent des personnages féminins loin des stéréotypes de la féminité acceptés et parfois revendiqués par une grande majorité des cinéastes masculins. Comme le notait Audé à propos du changement qui s'opère dans les années 1970, « les comédiennes, des personnages, des femmes intéressantes par leur intervention au plan sociopolitique ont remplacé le mythe ». L'on peut ajouter à cela, qu'une tendance se dessine dans les films de fiction qui choisissent souvent de montrer ce que l'on ne voyait pas nécessairement, ou pas de la même façon (l'on revient alors à l'idée de "filmer autre chose"). Des femmes cinéastes parlent de la sexualité au féminin (les films de Chantal Akerman, de Nelly Kaplan ou de Nina Companeez), du couple (les films de Nadine Trintignant, *La Femme de Jean* de Yannick Bellon, 1974), des rapports mère-fille (*Qu'est-ce que tu veux, Julie ?* de Charlotte Dubreuil, 1977), du viol (*L'amour violé* de Yannick Bellon, 1979)... La liste n'étant évidemment pas exhaustive.
- 10 De tous ces films, courts, moyens ou longs, vidéo ou pas, fiction ou documentaire, certains ont marqué plus que d'autres, pour des raisons qui restent souvent difficiles à déterminer. Certains ont d'ailleurs été censurés, tel *Histoires d'A*, film documentaire distribué en 1973 qui condamnait la pénalisation de l'avortement, un an avant le vote de la loi Veil¹⁴. Nous en avons choisi quelques uns, révélateurs de courants et de tendances, qui restent les films clefs de cette période, qu'il s'agisse de films de fiction ou de documentaires. Notons ici que le choix entre ces deux genres était motivé chez les cinéastes de l'époque par des raisons aussi bien économiques qu'idéologiques. Même si la fiction au début des années 1970, est aussi minoritaire par rapport au

documentaire que la vidéo l'est par rapport au film¹⁵, elle devient majoritaire au cours de la décennie.

La fiancée du pirate

- 11 Avant la “vague” de films au féminin des années 1970 faisant suite aux “événements” de mai 68, une cinéaste avait lancé un pavé dans la mare en réalisant l'un des cinq “films de femmes” de l'année 1969. Nelly Kaplan dans son premier film de fiction va en effet renverser de nombreux tabous et créer la controverse avec un personnage féminin provocateur, transgressant les normes sexuelles et sociales..., ce que d'aucuns ont vu comme une farce grossière, là où d'autres pressentaient les prémices d'un cinéma féministe. Kaplan était surtout connue avant ce film par ses courts, moyens et longs métrages d'un style très différent : elle avait en effet travaillé dans les années 1950 avec Abel Gance dont elle admirait les films, et dans les années 1960 sur des artistes peintres, contemporains ou non. Le synopsis de *La Fiancée du pirate* (écrit en collaboration avec le scénariste Claude Makovski), présenté aux producteurs n'en séduit aucun, et pour cause. L'histoire est celle d'une jeune femme qui se venge de tous les hommes de son village qui avaient abusé d'elle, non seulement en les faisant payer pour ce qui jusqu'alors était “gratuit”, mais aussi en enregistrant leurs aveux les plus compromettants. C'est grâce au Lion d'or que Kaplan obtint lors du festival de Venise en 1967 pour son documentaire sur Picasso, *Le Regard Picasso*, qu'elle put financer son film. Celui-ci, interdit à sa sortie aux moins de dix-huit ans, fut à l'origine d'une controverse critique provoquée par l'aspect quelque peu outrancier du film.
- 12 Bernadette Lafont, « la plus bandante des actrices françaises » selon François Truffaut¹⁶ et actrice atypique de la Nouvelle Vague (*Les Mistons* de François Truffaut en 1958 et *Le Beau Serge* en 1957, *Les Bonnes femmes* de Claude Chabrol en 1960), interprète le personnage au nom faussement prédestiné de Marie¹⁷, une femme hors norme vivant misérablement avec sa mère dans une cabane sommaire construite dans les bois à proximité du village de Tellier. La mort de sa mère et le manque de sympathie des habitants du village déclenchent la révolte de Marie, jusqu'ici exploitée par les uns et les autres. Servante au service d'une patronne qui la maltraite tout en abusant d'elle, cette femme seule se venge. Le ton du film est résolument anarchiste et caricatural et, à l'exception de Marie, tous les autres personnages (masculins et féminins) sont présentés comme des êtres lâches, fourbes et mauvais. L'émancipation de Marie passe par une prostitution que l'on pourrait qualifier d'“autogérée”, un aspect du film peu prisé des féministes à sa sortie. La transgression de Marie est à la fois sexuelle et sociale. En instaurant un système de paiement au prorata des revenus de ses clients (l'ouvrier portugais non seulement ne paie rien mais a droit à un peu de tendresse alors que le Duc doit payer le prix fort pour un “service minimum”), Marie se situe dans une perspective délibérément subversive aux yeux des “nantis” qui ne voient en elle qu'un objet sexuel. Déclarant que le travail est l'esclavage, Marie revendique une autre forme de subversion anarchisante que l'on retrouve aussi dans son attitude blasphématoire (elle demande au curé de dire une messe pour son bouc bien aimé tué par un homme du village) et dans sa manière “provocante” de vivre sa sexualité, réclamant dans ses paroles et actions un “droit à disposer de son corps” peu orthodoxe.
- 13 Ce n'était pas la première fois que Kaplan s'aventurait sur le terrain peu exploré à l'époque de l'érotisme au féminin, ayant publié sous le pseudonyme de Belen un recueil de nouvelles érotiques¹⁸. La “liberté sexuelle” de Marie est associée à la chanson de Barbara « moi j'm'en balance, chacun sera servi, mais c'est moi qui choisis » et par une

affiche sur le mur de sa cabane faisant de la publicité pour la contraception. Même si le choix de la prostitution comme source d'émancipation reste extrêmement discutable, le film n'en attaque pas moins la misogynie des hommes et des femmes du village. En effet, non seulement la solidarité entre femmes est inexistante mais l'exploitation sexuelle de Marie par Irène, sa patronne lesbienne, pourrait suggérer que les femmes en position de pouvoir (pouvoir ici de nature à la fois économique et sexuel) sont aussi "corrompues" que leurs équivalents masculins. Un autre aspect du film qui pourrait contredire la tendance libertaire de Marie, est sa capacité, nouvellement acquise, à posséder et l'enthousiasme apparent qu'elle manifeste pour cela. Plus en effet que sa liberté sexuelle (que lui reprochent en revanche les femmes du village) et son indépendance affective, c'est son indépendance économique qui fait réagir les hommes. Marie s'enrichit, et qui plus est sur leur dos, retournant en sa faveur l'exploitation dont elle était auparavant victime. Cela se manifeste de façon tangible par l'acquisition progressive de biens, Marie devenant, à l'instar de ses contemporaines, une consommatrice "soucieuse" de décorer son intérieur¹⁹. La différence majeure est que, contrairement aux ménagères de ce que l'on appelait pas encore les « Trente Glorieuses », Marie démontre à la fin du film son détachement pour ces mêmes biens, non seulement en les abandonnant, mais en construisant avec les "traces matérielles" de sa prospérité, une "sculpture" à côté de sa cabane, sur laquelle s'acharneront d'ailleurs les habitants et habitantes du village, pris d'une rage incontrôlée et incontrôlable après son départ.

- 14 Refus de la société de consommation et/ou rejet de la réification ? Il n'est pas facile, compte tenu des données parfois contradictoires de ce qui précède, de déterminer la portée politique et la teneur féministe de *La Fiancée du pirate*. Même si elle a parfois manifesté par la suite son soutien aux mouvements féministes, Kaplan ne s'engageait pas directement à ce moment-là en faveur des causes défendues par les militantes (qui n'étaient pas encore en 1969, à l'époque de la sortie du film, aussi organisées qu'au début des années 1970). La cinéaste prend la décision cependant de rendre sympathique un homme, André, interprété par Michel Constantin, loin des rôles de durs qu'il joue habituellement, qui s'occupe d'un cinéma ambulant et fait découvrir à Marie des films américains (y compris *La Comtesse aux pieds nus* de Mankiewicz dont le personnage principal ressemble parfois à Marie). Seul André prend le parti de Marie et lui manifeste de la sympathie. Il serait sans nul doute abusif d'en déduire que les hommes de cinéma sont tous philogynes. L'on peut par contre y retrouver des traces de la cinéphilie de la cinéaste, qu'illustrent ses liens avec Abel Gance et l'admiration qu'elle lui vouait.
- 15 Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?
- 16 Cette question que se posait Freud au sujet des femmes, le documentaire de Coline Serreau réalisé entre 1975 et 1977 va tenter d'y répondre. Film clef dans la production française de ce que l'on a qualifié de "films de femmes", "féminins", "féministes" et/ou "militants", ce film a marqué la lutte pour l'émancipation des femmes au même titre que le film de Marielle Issartel et Charles Belmont, *Histoires d'A*. Qu'il s'agisse du film lui-même, des conditions de production et de financement ou encore de réception, le documentaire de Serreau illustre parfaitement les obstacles que connaissent encore les cinéastes femmes pour parvenir à réaliser leurs films.
- 17 La réalisatrice, bien que partageant les luttes des féministes de l'époque, n'appartient à aucun réseau ou groupe. C'est par hasard qu'elle rencontre Antoinette Fouque,

fondatrice de la jeune maison d'édition *Des femmes* (créée en 1974) qui l'aide à financer ce documentaire qu'elle avait au départ prévu d'appeler *Utopie* et dans lequel elle voulait donner la parole aux femmes, toutes les femmes, selon le principe que toutes celles qui avaient envie de parler le pourraient. Le tournage dura un an pendant lequel elle sillonna la France, enregistrant 24 heures de pellicule dont elle ne garda finalement que 90 minutes. Comme Kaplan, c'est grâce au succès de son premier long métrage de fiction *Pourquoi pas !* (Prix Georges Sadoul 1978), qu'elle put financer le montage de *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* Ce film reprend les deux orientations militantes des groupes de femmes à cette époque, articulant lutte des classes et lutte des sexes. Pour Serreau, il s'agit non seulement d'illustrer l'idée que « le personnel est politique », mais aussi d'associer le féminisme et le marxisme, deux « instruments de lutte et de travail qui ont tout remis en question et dont on ne peut pas se passer »²⁰. La même année, elle ajoutait que « le mouvement des femmes... on ne dira jamais assez ce qu'on lui doit, ce qu'on lui doit tous depuis dix ans. Il change la face de cette société [...]. C'est un nouveau moyen d'investigation du monde »²¹. L'organisation du documentaire et la répartition des témoignages des différentes intervenantes traduisent ce choix, puisque ce sont les ouvrières du Nord de la France qui bénéficient du plus long temps de parole.

- 18 Dans son documentaire, à l'instar de ses contemporaines, la cinéaste donne le "droit à la parole" à des femmes de tout milieu, âge et condition. Chacun des témoignages fonctionne comme une pièce d'une mosaïque géante sur la condition des femmes en France. Du Sud au Nord de la France, les femmes-témoins se racontent à la cinéaste que l'on n'entend ni l'on ne voit, celle-ci ayant souhaité ne pas intervenir dans leurs témoignages, ni par des questions, coupées au montage, ni par des commentaires. La parole est alors et presque uniquement celles des interviewées. Qu'elles soient femmes de cultivateurs dans le Midi, ouvrières d'usines dans le nord de la France, femme au foyer bourgeoise, actrice de films pornos, actrice anorexique, pasteur ou concierge bretonne, ces voix expriment une polyphonie féminine faite de désirs et de regrets. Reviennent chez toutes des mots traduisant leur sentiment d'aliénation, d'enfermement et/ou d'esclavage. Le montage renforce parfois des idées ou des sentiments énoncés, alternant souvent ironiquement une opinion et des images qui les contredisent, telles les paroles de la mère au foyer parlant des devoirs des femmes, épouses et mères, sur des images de manifestations et d'affiches féministes.
- 19 Serreau choisit aussi de mettre en parallèle deux voix, chacune dépassant le corps dont elles émanent pour représenter celle de leur classe. Les femmes, qu'elles soient employées d'une usine de confection du Nord ou actrice de films pornos, expriment ainsi la voix des opprimées, quelle que soit la forme que cette oppression prenne. Les hommes, patron d'usine ou réalisateur pornographe, deviennent la voix du pouvoir quelle qu'en soit la nature. Plus que de longs discours, le montage alterné de ces voix dénonce les injustices. Ainsi les scènes avec les ouvrières dont les revendications sont entrecoupées par les propos de leur patron justifiant certains fonctionnements, ceux-là même contre lesquels s'insurgent ses employées. Entre chaque intervention, la cinéaste insère des plans récurrents de mer en mouvement, où dans chaque mouvement de vagues venant s'écraser contre le rivage, l'on peut lire ce que Serreau exprimait ainsi : « L'eau, c'est ce qui est dans nos veines, dans nos ventres, qui dort et parfois se réveille, et c'est la tempête ». Décrit par une critique comme « *Le Chagrin et la pitié des femmes* »²², le documentaire de Serreau, sans avoir l'effet d'électrochoc qu'avait pu avoir le film d'Ophuls en France quelques années plus tôt, va démontrer, si besoin est, que la cause des femmes était bien loin d'être entendue. De même que le film d'Ophuls

rendait visible ce qui restait alors de l'ordre du non-dit, le documentaire de Coline Serreau exprime haut, fort et clairement, ce que peu voulait entendre et reconnaître, à savoir ici les injustices criantes dont les femmes étaient victimes.

L'Une chante, l'autre pas

- 20 Figure quelque peu à part dans le cinéma français en général et féminin en particulier, Agnès Varda, parfois considérée comme la “mère” de la Nouvelle Vague, débuta dans les années 1950, et fut obligée de trouver d'autres formes de financement, créant, comme beaucoup d'autres femmes cinéastes le feront par la suite, sa propre maison de production. Après avoir réalisé son premier film de fiction, *La Pointe courte* en 1954, dans lequel d'aucuns discernèrent par la suite les prémices de la Nouvelle Vague, la cinéaste alterne fiction et documentaire. Absente de France en mai 1968, la cinéaste rentre cependant des États-Unis avec une connaissance du féminisme à l'anglo-saxonne. Ceci lui permet aussi de développer dans ses films une approche théorique et une pratique du féminisme plus poussée que ses contemporaines. Signataire du manifeste des 343, elle participe aux activités du MLAC.
- 21 Dans le contexte particulier du cinéma des années 1970, elle réalise tout d'abord en 1975 un cinétract de huit minutes intitulé *Réponses de femmes*. Elle choisit le format du film militant alors même qu'il s'agit d'une commande de la seconde chaîne de télévision sur le sujet « Qu'est-ce qu'être femme ? ». Elle tourne ensuite un film de fiction, *L'une chante, l'autre pas* (1976), où elle met la fiction au service de la cause féministe. A travers l'itinéraire de deux femmes entre 1962 et 1976, elle témoigne des choix et des dilemmes auxquels sont confrontées ses deux héroïnes. Des traumatismes individuels des avortements clandestins aux luttes collectives pour abolir son interdiction, des groupes de soutien aux femmes aux tentatives plus ou moins réussies de “réinvention du couple”, le film témoigne de cette période clef pour les femmes, se terminant sur une communauté réunie autour d'une nouvelle naissance.
- 22 Le film fut critiqué par les unes pour avoir un peu trop versé dans la tendance “maternitude” qui caractérisait certaines féministes dans la seconde moitié des années 1970 (Fortino 1997), par les autres pour ne pas assez tenir compte de la notion de classe sociale qui, plus que tout, définit les personnages et leurs actes. Ce, malgré les affirmations de Varda à cette époque que les inégalités sociales étaient le problème le plus important des mouvements de femmes (Smith 1998). En dépit de l'échec relatif du film auprès des féministes (même si le film est un succès public, du moins à l'échelle des films “militants” de cette période), ce fut le premier film “grand public” mettant en scène de manière aussi concrète les actions des mouvements de femmes.
- Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles
- 23 Entre le documentaire de Serreau et le film de fiction de Varda, tous deux révélateurs dans le fond et dans la forme de tendances propres au cinéma féminin de l'époque, un autre film fut tourné à la frontière entre la fiction et le documentaire. La dissociation est d'ailleurs discutable puisque d'une part, nombreuses furent les femmes qui choisirent à l'époque de commencer par des documentaires, pour des raisons politiques aussi bien qu'économiques, et d'autre part, le coefficient de réalisme dont sont affectés de nombreux films de femmes rend la distinction difficile (dans le film de Varda, par exemple, Gisèle Halimi joue son propre rôle durant la re-création du procès de Bobigny). Le second long métrage de la cinéaste Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, coproduction franco-belge sortie en France en 1976, échappe à toute classification, par nature restrictive. Interprété par Delphine Seyrig²³,

le film, d'une durée de 200 minutes, fait coïncider le temps de l'histoire et le temps du récit. On y suit les faits et gestes de la Jeanne du titre, femme au foyer subissant toutes les aliénations, qu'il s'agisse de l'exploitation domestique (la caméra la montre accomplissant les gestes répétitifs du quotidien), de l'exploitation sexuelle (elle se prostitue pour pouvoir nourrir son fils). Les effets du langage cinématographique sont réduits au minimum, que ce soit dans le choix de plans fixes ou dans le quasi "silence" de la bande-son, tout suggérant l'immuabilité, l'immobilité, le vide et l'étouffement du personnage. Même si la cinéaste a récusé par la suite la lecture qui était faite de son film, il a été tout perçu à sa sortie comme « une sorte de référence-pamphlet sur l'aliénation du deuxième sexe » (Lejeune, 1987).

- 24 D'autres cinéastes illustreront aussi à leur façon les actions des mouvements de femmes, en choisissant d'en "montrer" les effets et conséquences sur le quotidien des femmes (qu'elles soient féministes ou non). Avec le début des années Mitterrand, le nombre de réalisatrices françaises va croissant et elles ne sont plus considérées avec la même curiosité que dans la décennie précédente. Même si celles qui ont débuté après mai 1968 continuent de croire au féminisme, quelqu'en soit la teneur, les temps ont changé. Les cinéastes issues du *baby boom* optent dans les années 1980 pour une version plus édulcorée du féminisme de leurs débuts : Coline Serreau avec *Trois hommes et un couffin* (1985) choisit un triple point de vue masculin, dans le but de dénoncer le rôle effacé des hommes dans la parentalité. Quoique non déclarée comme féministe, Diane Kurys dans *Coup de foudre* (1983), met en scène les femmes de la génération précédente, tentant de résister aux lois non écrites du patriarcat (Tarr 1999)²⁴.
- 25 La "jeune" génération qui débute au début des années 1990 suit surtout ses aînées dans le choix de ses protagonistes, et crée des héroïnes d'une épaisseur psychologique souvent absente du cinéma au masculin, sans négliger pour autant de mettre en scène des hommes de manière souvent originale²⁵. Certaines cinéastes enfin, choisissent des genres cinématographiques traditionnellement et majoritairement masculins, tel le thriller ou le film à costumes. Une tendance se dessine aussi chez quelques réalisatrices d'ancrer plus profondément leurs films dans une problématique plus "sociale"²⁶ ou chez d'autres de flirter plus ouvertement avec les tabous²⁷. Malgré les avancées notables des femmes dans le paysage cinématographique français depuis un quart de siècle, il reste encore du chemin à parcourir pour que les réalisatrices soient traitées comme des égales et puissent développer leur talent dans des conditions comparables à celles faites aux réalisateurs, et qu'une parité homme-femme s'instaure.

BIBLIOGRAPHIE

AUDÉ Françoise, 1979, *Ciné-modèle, cinéma d'elles*, Lausanne, L'Age d'homme.

BLONDEL Annick, 1981, *Cinéma des femmes, cinéma féministe ou cinéma féminin*, doctorat de 3e cycle, EHESS.

BRETON Emile, 1984, *Femmes d'images*, Paris, Messidor.

- BURCH Noël, SELLIER Geneviève, 1996, *La Drôle de guerre des sexes dans le cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan.
- DUCHEN Claire, 1986, *Feminism in France. From May '68 to Mitterrand*, London, Routledge.
- , 1987, (dir.) *French connections: Voices from the Women's movement in France*, Hutchinson, London.
- FLITTERMAN-LEWIS Sandy, 1990, *To desire differently: Feminism and the French Cinema*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- FORBES Jill, 1991, *The Cinema in France after the New Wave*, London, Macmillan.
- FORD Charles, 1972, *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, Paris, Denoël-Gonthier.
- FORTINO Sabine, 1997, « De filles en mères. La seconde vague du féminisme et la maternité », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 5, pp. 217-238.
- de GASPÉRI Anne, 1978, « Mais qu'est-ce qu'elles veulent ? », *Le Quotidien de Paris*, mars.
- GAUTEUR Claude, 1977, « Elles ont tourné tout l'été », *Le Film français*, 1 689, pp. 24-28.
- GUY Alice, 1976, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*, Paris, Denoël-Gonthier.
- HARVEY Sylvia, 1978, *May 68 and Film Culture*, Londres, British Film Institute.
- HAYWARD Susan, 1992, « A history of French Cinema: 1895-1991. Pioneering filmmakers (Guy, Dulac, Varda) and their heritage », *Paragraph*, vol. 15, 1.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, 1979, *Le Cinéma des Français. La V^e République*, Paris, Stock/Cinéma.
- LAFONT Bernadette, 1988, *La Fiancée du cinéma*, Paris, Ramsay.
- LEJEUNE Paule, 1987, *Le Cinéma des femmes*, Paris, Lherminier.
- MARTINEAU Monique (dir.), 1979, *Le Cinéma au féminisme*, CinémAction, 31.
- MUSIDORA (des femmes de), 1976, *Paroles... elles tournent*, Musidora, Paris, Editions des femmes.
- OVERBEY D., 1978, « France: the Newest Wave », *Sight and Sound*, pp. 87- 88.
- PRÉDAL René (dir.), 1987, *Le Documentaire français*, CinémAction, 41.
- ROLLET Brigitte, 1997, « Two women filmmakers speak out: Serreau and Balasko and the inheritance of May '68 », S. Perry et M. Cross (eds), *Voices of France*, London et Washington, Pinter.
- , 1998, *Coline Serreau*, Manchester, Manchester University Press.
- ROSS Kristin, 1997, *Aller plus vite, laver plus blanc. La culture française au tournant des années soixante*, Paris, Abbeville.
- SERCEAU Daniel (dir.), 1982, *1960-1980. Vingt ans d'utopie au cinéma*, CinémAction, 24.
- SERREAU Coline, 1978a, « La force des convictions et le plaisir du spectacle », *Jeune cinéma*, 110, pp. 1-7.
- , 1978b, « Coline Serreau : à propos de son film : *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* », *Des femmes en mouvement*, pp. 9-10.
- SMITH Allison, 1998, *Agnès Varda*, Manchester, Manchester University Press.
- TARR Carrie, 1999, *Diane Kurys*, Manchester, Manchester University Press.
- VINCENDEAU Ginette, 1986, « Women as auteur-e-s : notes from Créteil », *Screen*, vol. XXVII, 3-4, pp. 156-162.
- , 1987, « Women's cinema, film theory and feminism in France », *Screen*, vol. XXVIII, 4, pp. 4-18.

—, 1988, « Créteil 1988 : ten years on », *Screen*, vol. XXIX, 4, pp. 128-132.

—, 1993, (dir. avec REYNAUD Bérénice), *Vingt ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, 67.

NOTES

1. Jeancolas 1979.

2. Voir le graphique à la fin de cet article.

3. Voir l'article de Geneviève Sellier sur la Nouvelle Vague et les femmes dans ce même numéro.

4. Cf. Burch, Sellier 1996.

5. Guy 1976.

6. L'ouvrage de Paule Lejeune (1986) recense seulement 13 réalisatrices durant les cinquante premières années de l'histoire du septième art, et une soixantaine (l'incertitude venant des cinéastes francophones ayant fait leur carrière en France) pour la période 1947-1980.

7. Forbes 1991: 83.

8. Après la sortie de son premier film de fiction, la cinéaste Coline Serreau annonçait son désir de quitter la France à cause de ces difficultés-là (voir Overbey 1978), dont toutes les réalisatrices témoignent, à un moment ou un autre de leur carrière.

9. Cité par Audé, 1981.

10. Voir dans le « catalogue des films réalisés en France par des femmes depuis 1968 », (*CinémAction*, n° 9, automne 1979: 175-201), la liste des films consacrés aux femmes et à leurs luttes, en France et ailleurs.

11. Gauteur 1977: 24-28.

12. À qui l'on doit d'ailleurs la direction d'un ouvrage regroupant les traductions, parfois plus de vingt ans après leur publication, des textes fondateurs sur les théories féministes au cinéma (Vincendeau et Reynaud 1993).

13. « The current position of French women film-makers could be described as falling between two stools. On the one hand, they lack a credible ideological framework in terms of group allegiance, on the other, they still hold only marginal positions in the industry », (Vincendeau 1987: 9).

14. Quoique retiré des écrans par décision ministérielle un mois après avoir obtenu un visa de censure (22 novembre 1973), et interdit de diffusion pendant près d'un an, le film fut distribué de façon clandestine et l'on estime à 200 000 le nombre de spectateurs l'ayant vu, ce qui en fait, selon Audé (1981), le film militant le plus vu. Fait d'un mélange d'entretiens et de documents médicaux, le film eut un impact considérable sur le public et l'opinion.

15. Voir la filmographie assez exhaustive proposée dans *Le Cinéma au féminisme*, sous la direction de Monique Martineau, *CinémAction*, n° 9, 1979.

16. Lafont 1978.

17. Elle interprètera une autre Marie dans le film d'Eustache, *La Maman et la putain*, réalisé quelques années plus tard (1973).

18. *La Fiancée du pirate* bénéficia à sa sortie du soutien inconditionnel de Jean-Jacques Pauvert, éditeur d'ouvrages érotiques (Audé 1981: 98) chez qui la cinéaste romancière publia en 1974 un roman érotique intitulé *Un Manteau de fou-rire ou Les mémoires d'une liseuse de draps*. Kaplan continua aussi sur cette lancée dans la suite de sa carrière cinématographique, choisissant dans *Néa* (1976) adapté d'un roman de l'auteure d'*Emmanuelle*, Emmanuelle Arsan, de dépeindre la sexualité féminine au féminin. Plus récemment, Kaplan choisit dans *Plaisir d'amour* (1991) de montrer trois générations de femmes de la même famille se partageant le même homme.

19. Voir Kristin Ross 1997.
 20. Serreau 1978a.
 21. Serreau 1978b.
 22. De Gaspéri 1978.
 23. Actrice féministe s'il en est qui tournera en 1977 *Sois belle et tais-toi*, un documentaire souvent ironique sur les femmes comédiennes et leur métier. Elle est aussi l'une des trois femmes à l'origine de la création du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir en 1982.
 24. *Coup de foudre*, malgré son contenu lesbien latent, ne représente pas l'homosexualité féminine comme une alternative.
 25. Voir les films de Claire Devers par exemple.
 26. Voir les films d'Aline Isserman, Laetitia Masson, Zaïda Ghorab-Volta et, dans une certaine mesure pour le film à tendance "rurale", Patricia Mazuy et Sandrine Veysset.
 27. Voir surtout les films de Catherine Breillat dont le dernier film (*Romance*, 1999), qui peut être perçu comme pornographique, divise les féministes en France.
-

RÉSUMÉS

Agnès Varda, Coline Serreau, Nelly Kaplan, trois noms parmi des dizaines qui illustrent chacun à leur manière une nouvelle façon de faire du cinéma : même si la carrière de la première est antérieure à mai 68, son nom comme celui des autres est lié à ce qu'on appellera dans les années 1970 le « cinéma des femmes ». Cet article propose une interrogation sur ce cinéma au féminin, afin d'envisager à la fois le contexte particulier dans lequel il émerge, les problématiques qu'il soulève, et ce en quoi il va renouveler un cinéma français jusqu'alors ultra masculinisé. Il analyse également quelques films-clés d'après mai 1968. Cette décennie amorce un processus de féminisation du cinéma. Elle a aussi et surtout le mérite d'apporter des alternatives à la représentation dominante des sexes et des rapports de sexe à l'écran, et de donner une voix à des personnages féminins différents.

Agnès Varda, Coline Serreau, Nelly Kaplan, a few names among dozens of directors who illustrated in many ways a new approach in filmmaking. Although Varda's career started before May 68, her name, like the others, is linked to the development of « women's films » as it was called in the 1970s. This article raises questions about women's filmmaking and addresses the specific context in which it emerged within an overly masculinised French cinema. The 70s saw the start of a slow process of feminisation of French cinema. The decade also and above all brought new alternatives to the dominant representations of gender and relationships between the sexes, by creating and giving voice to new female characters.

AUTEUR

BRIGITTE ROLLET

Brigitte ROLLET est senior lecturer en French studies à l'Université de Portsmouth (Grande-Bretagne). Elle a soutenu sa thèse, *Le film de fiction dans la classe de civilisation*, en 1995 à

l'Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, sous la direction de Louis Porcher. Elle a publié plusieurs articles en français et en anglais sur le cinéma français, un ouvrage sur *Coline Serreau* (Manchester University Press, 1998) et prépare actuellement avec Carrie Tarr un ouvrage sur les réalisatrices françaises contemporaines, *Cinema and the Second Sex* (à paraître chez Cassel en 2000).