

OMBRE & LUMIERE



Chronique Féministe N°29

Université des Femmes

1a, Place Quetelet 1030 Bruxelles. Tél: 02/219.61.07.

SOMMAIRE	Ombre & Lumière		1
	Les femmes et le cinéma	Martine Couder	3
	Magdalena Montezuma	Gabrielle Claes	11
	Sa-Voir	Nadine Plateau	12
	De l'objet au sujet: pour une pratique communicationnelle féministe	Elspeth Probyn	18
	Le regard fertile	Violaine de Villers	21
	Enquête auprès des réalisatrices	Geneviève Simon	27
	La révolution oligarchique de la communication	Edith Rubinstein	35
	Les femmes et l'ordre de la crise	Michèle Mattelart	45
	Les femmes et les industries culturelles	Michèle Mattelart	48
	Les femmes devant le petit écran	Bernadette Sacré	57
	L'image des femmes à la télévision	Fanny Filosof	62
	L'emploi et l'action positive à la télévision	Françoise Hecq	72
	Et la R.T.B.F.?	Edith Rubinstein	80
	T'as de beaux yeux, tu sais	Françoise Hecq	85
	Programme de la manifestation Ombre & Lumière		88
	Catalogue de l'Exposition «Les femmes et le cinéma»		89
	Liste des films et vidéogrammes des réalisatrices belges		92
	Programme de la rétrospective du Musée du Cinéma		94
	Répertoire des techniciennes et réalisatrices		96

OMBRE & LUMIERE

Parler des femmes dans l'audiovisuel, c'est d'abord dire la difficulté d'en parler. Comment déterminer le point de vue auquel il faut se placer quand l'audiovisuel est aussi vaste et complexe? Aux moments d'éclairement et d'élucidation succédaient la perplexité, l'agacement.

De cet inconfort sont nés les textes réunis dans ce numéro. A partir de nos sensibilités, toutes différentes, à partir d'approches diverses, les contenus convergent, s'enchevêtrent, se recourent sans cesse. Révolte et lassitude, ombre et lumière, ombre lumineuse.

L'émergence de l'actuelle production audiovisuelle des femmes n'a été possible que grâce à l'explosion féministe des années septante, dans sa phase révolutionnaire, collective, hystérique et en raison de cela même, médiatique et médiatisée.

Le féminisme d'aujourd'hui que l'on dit volontiers mort parce qu'il n'est plus aux barricades, un féminisme plus pauvre en slogans mais plus riche en analyses, s'inscrit de manière irréversible dans la culture universelle - jusqu'alors exclusivement masculine - pour y imposer la moitié non plus du ciel mais de la terre.

En ombre, une création «inconsciemment», «non volontairement» sexuée, sans visée militante. Le sexe, le genre plutôt, est là, imprimé sur la pellicule en ombre comme est inscrite en ombre l'histoire physique et psychique des créateurs.

En lumière, une création où la problématique féministe est claire. L'expérience des femmes y est présente, multiple et différente, offrant aux spectatrices un miroir où rêver autrement.

Dans ce jeu d'ombre et de lumière, les femmes sont révélées à elles-mêmes, aux autres, surprises de leur richesse. Leur ombre est claire.



Alice Guy Blaché, réalisatrice et productrice (France 1873-1968)

Il y a vingt ans à peine que les féministes écrivent l'histoire du cinéma et, aujourd'hui encore, il nous arrive de découvrir ou de redécouvrir avec surprise des actrices et des réalisatrices (cinéma traditionnel et expérimental, courts et longs métrages, films de fiction ou documentaires). Annik Leroy, cinéaste et photographe, a fait dans cette histoire un choix subjectif, elle a engagé un dialogue avec ces femmes - des photos dans le temps et dans l'espace.

LES FEMMES ET LE CINEMA

Martine Couder

LES PIONNIERES

Il est surprenant de constater que l'influence des femmes dans l'industrie du cinéma a été particulièrement marquante à l'époque des pionniers. Jusque dans les années vingt, date de l'avènement des grands studios, elles ont participé à toutes les étapes de la réalisation du film: scénario, production, mise en scène, interprétation, montage, distribution. Faire un film est à l'époque une affaire encore relativement simple. Les coûts sont bas, les films courts et réalisés en peu de temps. Aussi de nombreuses sociétés de film indépendantes voient-elles le jour.

La première réalisatrice connue, et c'est une pionnière dans l'histoire du cinéma, est la française **Alice Guy Blaché**¹. Bien que l'histoire du cinéma ait réussi à l'oublier totalement, elle mérite une place aux côtés de précurseurs comme les frères Lumière et Georges Méliès. Alice Guy Blaché travaillait comme secrétaire chez Gaumont, à l'époque où cette entreprise fabriquait encore des caméras et des projecteurs de cinéma. Un beau jour, elle a la chance de réaliser un petit film «La fée aux choux», (1896), un des premiers films qui raconte une histoire. Entre 1897 et 1905, elle réalise quelques centaines de petits films et expérimente les possibilités du film sonore (Chronophone). En 1907, elle part avec son époux pour New-York, où ils créent leur propre société de film (Solax Co.) qui comprend un studio et un laboratoire. Elle y produit et réalise un grand nombre de films parmi lesquels un récit fantastique où les femmes dominent le monde «In the year 2000». Mais à partir de 1917, la concurrence devient de plus en plus vive (monopolisation!) et Alice Guy Blaché rentre en France où sa brillante carrière se termine. Le monde du cinéma français n'offre plus de place aux femmes cinéastes indépendantes. Alice Guy Blaché meurt à l'âge de cent ans en 1974 - la théorie féministe du cinéma en est alors à ses débuts inconnue et passée sous silence dans la plupart des manuels d'histoire du cinéma. Cependant, Alice Guy Blaché n'est pas une exception.

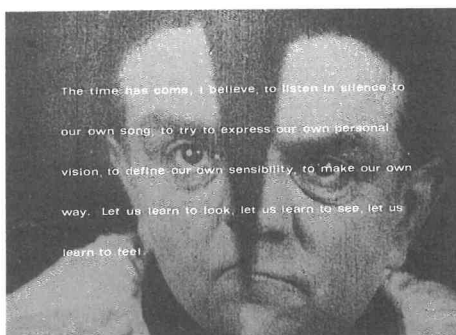
En ces premières années du septième art, la période florissante du cinéma muet, une trentaine de réalisatrices travaillent dans la nouvelle industrie cinématographique américaine. **Lois Weber** est, à son époque, aussi célèbre que ses collègues masculins D.W. Griffith et C.B. De Mille. Elle fonde sa propre société de production «Lois Weber Productions» et réalise entre 1913 et 1920 plus de 75 films. Le choix de ses thèmes - contrôle des naissances, avortement, problèmes de mariage - l'amène plus d'une fois à entrer en conflit avec les distributeurs et la censure. Un film d'elle sur la prostitution ne sera jamais distribué et c'est la fin de sa carrière. Après 1917, Lois Weber disparaît définitivement dans l'anonymat.

Of all the arts there is probably none in which they can make such splendid use of talents so much more natural to a woman than to a man and so necessary to its perfection. The technique of the drama has been mastered by so many women that it is considered as much her field as a man's and its adaptation to picture work in no ways removes it from her sphere. The technique of motion picture photography like the technique of the drama is fitted to a woman's activities.

Alice Guy Blaché (1914)

1 De tous les arts, il n'en est sans doute aucun qui permette aux femmes de déployer aussi admirablement les talents qui leur sont bien plus naturels qu'aux hommes, talents indispensables à la perfection de cet art. La technique du théâtre a été maîtrisée par tant de femmes qu'elle est considérée comme leur domaine à elles tout autant que celui des hommes et son adaptation au cinéma ne la soustrait en aucun cas à l'univers des femmes. La technique du cinéma comme la technique du théâtre convient parfaitement aux activités d'une femme.

Alice Guy Blaché (1914)



Il est temps, je pense, d'écouter en silence notre propre chant, de tenter d'exprimer notre propre vision, de définir notre propre sensibilité, de frayer notre propre voie. Apprenons à regarder, apprenons à voir, apprenons à sentir.

Germaine Dulac

Les femmes se distinguent également dans le domaine de l'écriture de scénarios. La plus connue, **Frances Marion**, a travaillé pratiquement pour tous les réalisateurs importants du cinéma muet, D.W.Griffith, Maurice Tourneur, Victor Sjöström, John Ford. Elle a aussi réalisé trois films. Il n'est d'ailleurs pas inhabituel à cette époque que des stars réalisent et produisent leurs propres films. C'est le cas de **Mary Pickford**, **Lilian Gish**, **Mabel Normand**, **Dorothy Davenport Reid** et même d'actrices moins célèbres comme **Alla Nazimova**. Alla Nazimova, extraordinaire en ce qu'elle vit son lesbianisme de manière pratiquement ouverte, réalise «A Doll's House» (d'après Ibsen) et un classique du «camp movie» datant de 1922 «Salome» (d'après Oscar Wilde, et inspiré visuellement par Aubrey Beardsley).

En Europe, l'industrie cinématographique était peut-être plus modeste qu'aux Etats-Unis, mais certainement pas moins importante. Les différentes avant-gardes artistiques telles l'expressionnisme en Allemagne, le surréalisme en France, inspirent des films où l'emportent la recherche formelle et le désir de nouveauté. Le réalisateur allemand G.W. Pabst révèle dans ses films - «Die Freudlose Gasse» (1925), «Die Büchse der Pandora-Loulou» (1928) et «Tagebuch einer Verlorenen» (1929) - trois actrices: Asta Nielsen, Louise Brooks et Greta Garbo.

Asta Nielsen est pour l'Europe la déesse incontestée du grand écran. Se contenter de la glorifier comme première grande star du cinéma européen serait négliger la vraie signification de son travail: elle est la première à développer un langage cinématographique propre. «C'était une Européenne qui la première peut-être, découvrit au cinéma les possibilités esthétiques de la transparence du visage et de la peau, la possibilité pour ceux qui y sont attentifs d'apercevoir quelque chose de l'intériorité de l'être». «Je me suis efforcée de trouver le langage muet et compliqué des pensées». Afin de mettre en pratique ses idées sur l'art cinématographique, cette artiste de grand talent fonde en 1920 sa propre société de production. Dans les trois années qui suivent, elle produit et réalise trois films, dont une version très personnelle de «Hamlet» où elle interprète le rôle principal. Ensuite elle continue son travail sans jamais s'embarrasser de considérations commerciales. En 1933, elle quitte l'Allemagne nazie, malgré les propositions prometteuses que lui prodigue l'industrie cinématographique. Elle aura survécu quarante années à ce régime haï.

Le mythe de **Louise Brooks** est indissociablement lié au personnage de Loulou dans le film du même nom, réalisé par G. W. Pabst, d'après un livre de Frank Wedekind. Le naturel du jeu de Louise Brooks contraste avec l'expression mouvementée d'Asta Nielsen. Ce naturel dont la modernité nous frappe aujourd'hui, n'était guère prisé dans les années vingt («Brooks ne sait pas jouer! Elle ne fait rien!»). Il est désormais évident que Louise Brooks comme Asta Nielsen révèlent la différence qu'il y a entre une actrice de cinéma et une comédienne de théâtre. En cela, elles sont toutes deux «modernes».

Germaine Dulac¹ est considérée à juste titre comme la première réalisatrice de films féministes. Elle a, aujourd'hui encore, une importance capitale parce qu'elle n'a jamais dissocié la recherche d'un langage cinématographique personnel (cinéma pur) de ses conceptions féministes et politiques. Au début de ce siècle, Germaine Dulac est très active comme féministe et socialiste. Elle participe aux revues féministes «La Française» et «La Fronde». En 1915, elle fonde avec son mari Albert Dulac et une amie écrivain, sa propre société de production: Délia-Films. Dix ans plus tard, elle aura déjà à son actif seize films dont certains très en avance par la forme et le contenu. Plusieurs ont été conservés pour la postérité. «La souriante Madame Beudet» (1922) est un des premiers films dans lequel une femme tient le rôle principal:

c'est le portrait d'une femme au foyer frustrée - Madame Beudet - qui rêve pendant sa journée ennuyeuse de ménage d'une vengeance douceoureuse sur son époux bourgeois et oppresseur. «La coquille et le clergyman» (1928) d'après un scénario d'Antonin Artaud, démasque subtilement les fantasmes masculins dans un décor surréaliste chargé de symbolique freudienne. Les surréalistes, Artaud en tête, lui reprocheront cette démystification: ils prétendent (avec raison?) que Germaine Dulac a féminisé le scénario. Outre ses activités de réalisatrice, elle joue un rôle important dans la fondation des ciné-clubs permettant à un public plus large de découvrir de nouveaux jeunes réalisateurs, tels Joris Ivens et Jean Vigo. Ses conférences à «L'Ecole Technique de Photographie et de Cinématographie» connaissent un grand succès. Dans les années trente, elle est surtout active politiquement et réalise des films d'actualité. Germaine Dulac meurt en 1942, sous le régime de Vichy.

LES ANNEES TRENTE

Avec le cinéma parlant commence une période extrêmement passionnante pour les actrices, particulièrement aux Etats-Unis. Les héroïnes de films des années trente, **Joan Crawford, Bette Davis, Katherine Hepburn, Rosalind Russel et Barbara Stanwyck**, ne sont pas seulement belles, elles sont aussi intelligentes, pleines d'esprit et indépendantes. Cela tient entre autres au grand nombre de femmes scénaristes qui travaillent à cette époque à Hollywood: elles créent des personnages forts et imaginent des dialogues pleins d'esprit (parmi elles, des dramaturges et des journalistes comme **Lilian Hellman, Dorothy Parker, Anita Loos**, etc...). Il est donc étonnant que les deux stars dont nous conservons le souvenir le plus vivace - **Greta Garbo et Marlène Dietrich** - échappent à cette image. Chacune, dans son style, est devenue un symbole de «l'éternel féminin».

Avec l'apparition du film sonore, un grand nombre de réalisatrices disparaissent sans bruit de la scène hollywoodienne. En effet, les petites sociétés indépendantes dans lesquelles ces femmes travaillent le plus souvent, ne peuvent résister à la concurrence de quelques sociétés en expansion constante. Une seule femme sait se défendre dans ces années difficiles (récession!): **Dorothy Arzner**. Dorothy Arzner est dans les années trente une réalisatrice très populaire et fort demandée à Hollywood et, jusqu'en 1950, elle est la seule femme à travailler dans les grands studios américains. Son œuvre comprend plus de vingt-quatre films de long métrage réalisés entre 1927 et 1943, après quoi elle fait ses adieux définitifs à Hollywood. Dans les films d'Arzner, les personnages féminins principaux essayent de réaliser leurs désirs, même si cela les entraîne dans des conflits avec les hommes qu'elles aiment. Ses héroïnes sont à la recherche de carrières inhabituelles pour des femmes, comme pilote d'avion pour Cynthia dans «Christopher Strong» (1933) ou star du showbiz dans «Dance Girl Dance» (1940). Elles ne se laissent pas détourner de leurs ambitions, même si elles ne réussissent pas à les réaliser sans difficultés.

En Europe, la situation est moins rose. La production cinématographique française a bien donné un certain nombre de classiques (avec des héroïnes surprenantes comme **Simone Signoret, Michèle Morgan, Arletty, Danielle Darrieux**) mais, en Allemagne, l'industrie du cinéma est dans les mains de la propagande nazie et de Gœbbels (**Leni Riefenstahl** et **Thea Von Harbou** sont deux réalisatrices que l'on évite de citer, malgré leur compétence technique). Dans ce contexte «Mädchen in Uniform» (1932) de **Leontine Sagan** est un film important: la réalisatrice réagit avec énergie contre la montée du nazisme, son système d'éducation autoritaire. Aujourd'hui nous percevons le caractère incontestablement lesbien de ce film.

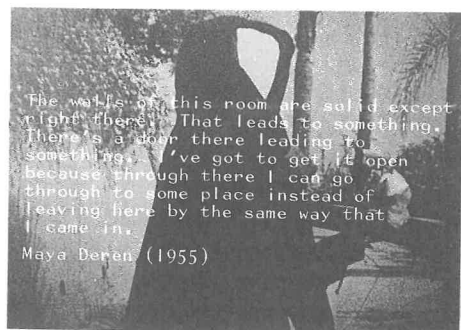


1 «Committed» désigne d'abord une personne qui se fait prendre en charge (par une institution), qui se soumet (à un traitement) ou qui est internée (dans une prison). On dit ensuite d'un délit ou d'un péché qu'ils sont commis. Enfin, «committed» signifie souvent «appelé», «engagé» (politiquement ou moralement) mais on l'emploie également au sens «mis à nu», «compromis».

Sheila Mc Laughlin
et Lynne Tillman (1984)

2 Les murs de cette pièce sont pleins sauf là-bas. Ça mène à quelque chose. Il y a une porte là-bas qui mène à quelque chose. Il faut que je l'ouvre parce que par là, je peux aller quelque part au lieu de m'en aller par où je suis venue.

Maya Deren (1955)



LES ANNEES QUARANTE ET CINQUANTE

Après la deuxième guerre mondiale, la situation des actrices d'Hollywood change considérablement. La «career-woman» telle que la personnifient Stanwyck, Crawford et Russel, existe toujours, mais elle apparaît plus comme une «mauvaise» que comme une héroïne. Parallèlement, on continue à façonner et à lancer des starlettes sans cervelles. **Frances Farmer** est une de ces prétendues stars. En 1935, Paramount l'engage comme la nouvelle Garbo. Seulement cette nouvelle Garbo est encore bien plus individualiste et non-conformiste que l'illustre modèle. Son dégoût de la fabrique hollywoodienne, elle l'exprime par une rébellion publique ce qui lui fait perdre la faveur des grands bonzes du cinéma. Une contravention pour état d'ivresse au volant la conduit à être arrêtée puis internée dans des institutions psychiatriques. L'«intraitable» Farmer est finalement matée par une nouvelle religion de la société américaine, la psychiatrie. Le film «Committed» (1983) de **Sheila Mac Laughlin** et **Lynne Tillman** est une interprétation libre de certains moments de sa vie mouvementée¹.

La situation devient encore plus difficile pour les réalisatrices à Hollywood après la deuxième guerre. Une seule femme arrive à réaliser et à produire un certain nombre de films commerciaux: l'actrice **Ida Lupino** qui était connue dans les années quarante pour ses rôles remarquables dans les classiques «They Drive by Night» (1940) et «High Sierra» (1941). En 1949, elle fonde sa propre société de production indépendante dans le but de faire des films de qualité à bon marché sur des sujets difficiles. Ainsi elle réalise parmi d'autres des films sur le viol «Outrage» (1950), sur la bigamie - «The Bigamist» (1953) et sur la relation destructrice mère-fille «Hard, fast and beautiful» (1951). L'action est le plus souvent centrée sur des femmes sauf dans «The Hitchhiker» où tous les rôles sont tenus par des hommes. Mais les solutions qu'elle apporte aux sujets traités restent conventionnelles, voire réactionnaires. Dans les années soixante, elle poursuit sa carrière en réalisant des films pour la télévision.

La française **Jacqueline Audry** se retrouve dans une situation quasi identique. Pendant des années elle est la seule femme en Europe à réaliser régulièrement des films et à jouir d'un certain prestige auprès du public. Après avoir travaillé comme scripte et assistante à la réalisation pour différents réalisateurs célèbres (dont Max Ophüls et G. W. Pabst), elle réalise plus de seize films entre 1943 et 1969. Plusieurs de ses films sont des adaptations de livres de Colette, mais dans «Olivia» (1951), Jacqueline Audry exprime sa préférence pour les femmes et son droit à mener une existence autonome.

Pour les actrices aussi, les années cinquante sont totalement déplorables. Il suffit de penser à Marilyn Monroe «the dumb blonde». C'est pourquoi Annik Leroy a choisi l'italienne **Anna Magnani**, la seule actrice sans doute à interpréter des rôles féminins positifs. Dans ses films elle apparaît le plus souvent intelligente, sensible, sincère et énergique. L'authenticité de ses personnages, nous la devons essentiellement au courant novateur du néo-réalisme italien. Ce sont d'ailleurs les films dans lesquels elle interprète une femme du peuple qui lui ont valu la plus grande renommée: «Rome, ville ouverte» (1945), «Bellissima» (1951) et «Mama Roma» (1962).

Au vu de ce qui précède, il est étonnant de constater que la figure la plus importante de l'après-guerre dans le mouvement naissant du cinéma expérimental américain, est une femme. **Maya Deren**² est à tous points de vue une véritable pionnière et une des premières cinéastes à prendre en main la distribution de ses films et à encourager d'autres réalisateurs à faire de même. En avance sur son temps, elle développe le con-

cept du «personal film» dans le livre «An Anagram of Ideas on Art, Form and Film», et ceci vingt ans avant «le personnel est politique» du mouvement féministe. Elle est l'une des fondatrices de la «Creative Film Foundation», une organisation de soutien aux cinéastes expérimentaux. Mais surtout, il y a ses films qui d'une manière unique mettent en images la quête intérieure d'une femme et cela «dans une forme propre au cinéma, dont aucun autre moyen de communication ne dispose, exactement comme un ballet est cette chose-là qu'un roman ne pourra jamais être». Parmi les films qu'elle réalise entre 1943-1961, citons: «Meshes of the Afternoon» (1943), «At Land» (1945), «Ritual in Transfigured Time» (1946), «A Study in Choreography for Camera» (1948), «Meditation on Violence» (1959). Maya Deren meurt en 1961, pauvre et solitaire, au seuil d'une nouvelle période passionnante dans une histoire du cinéma encore jeune, une période qui va reprendre sans le savoir beaucoup de ses idées.

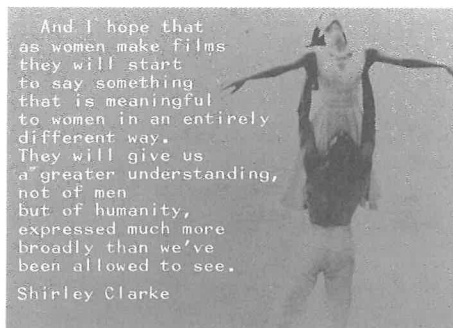
LES ANNEES SOIXANTE ET SEPTANTE

Vers 1960, un nouveau courant, «La nouvelle vague» envahit le monde sclérosé du cinéma. Aussi bien en France qu'en Angleterre, en Amérique du Nord, qu'en Tchécoslovaquie et dans d'autres pays, de jeunes cinéastes discutent et expérimentent. Cette affluence de productions indépendantes est facilitée par la commercialisation de la caméra 16mm, légère et maniable. Presque tout le monde a la possibilité de réaliser un film à un coût abordable et les femmes en profitent aussi.

Shirley Clarke¹ peut être considérée, avec Maya Deren, comme un précurseur direct de la génération actuelle des réalisatrices d'avant-garde. Par son assurance, son originalité et son indépendance face au système hollywoodien, elle personnifie l'âme radicale de cette même génération. Shirley Clarke, qui débute sa carrière artistique comme danseuse, réalise déjà dans les années cinquante une série de courts métrages expérimentaux inspirés par la danse moderne. Un de ses films «Moment in Love» (1957) est une chorégraphie de dix minutes où les personnages - un homme et une femme - évoluent dans un décor de nuages, d'eau et de ruines. Le premier long métrage de fiction de Shirley Clarke, «The Connection» (1960), raconte l'histoire d'un petit groupe de drogués qui attendent une livraison de drogue. Elle a filmé une pièce de théâtre appartenant au répertoire du «Living Theatre» et cette réalisation fut couronnée par le Prix de la Critique au festival de Cannes. «The Cool World» (1963), donne pour la première fois dans l'histoire du cinéma, une image crue de la vie d'une bande de jeunes à Harlem, le monde du «cool jazz and hard drugs». Dans «A portrait of Jason» (1967) nous entrons dans l'univers d'un prostitué homosexuel noir. Par la suite Shirley Clarke abandonne le cinéma et poursuit son travail en utilisant la technique vidéo.

Storm De Hirsch réalise ce qui est peut-être le premier long métrage américain indépendant à caractère féministe. «Goodbye in the Mirror» (1964) conte l'histoire de trois femmes qui habitent ensemble dans un appartement à Rome. Toutes les trois sont à la recherche du bonheur. Seule l'une d'entre elles finit par refuser de s'engager dans la voie traditionnelle du «prince charmant».

Barbara Loden réalise un seul film «Wanda» (1970), mais ce portrait d'une femme blanche de la classe ouvrière qui refuse de mener une vie «normale», reste un exemple unique de prise de conscience pré-féministe.



I J'espère que plus les femmes réalisent des films, plus elles vont se mettre à dire des choses qui ont du sens pour les femmes et qu'elles le diront tout à fait autrement. Elles nous donneront une compréhension bien plus grande non pas des hommes, mais de l'humanité, exprimée de manière bien plus large que ce qui nous a été donné à voir.

Shirley Clarke

Yvonne Rainer articule d'une manière exceptionnelle les questionnements formels des différentes avant-gardes de New-York et l'engagement politique de l'avant-garde européenne (Godard, Straub-Huillet). Elle réussit à intégrer ses propres expériences à la quête de nouvelles formes cinématographiques. Son intérêt pour les mécanismes de l'oppression et du pouvoir dans la relation homme/femme correspond au même moment aux préoccupations du mouvement des femmes, encore que son premier long métrage de fiction «Live of Performers» (1972) soit né d'une réflexion purement personnelle. Mais Yvonne Rainer se pose des questions à partir de ses expériences et du point de vue de ses personnages féminins, et en cela son travail apporte une importante contribution à la théorie féministe. Dans «Film about a woman who...» (1974) et «Kristina Talking Pictures» (1976), les femmes essayent de comprendre comment elles se sont retrouvées dans ce rôle de victime. Bien qu'Yvonne Rainer se montre d'abord négative vis-à-vis d'une vision féministe qui considère cette oppression comme une oppression mondiale des femmes, elle fera effectivement la liaison entre le personnel et le politique dans «Journeys from - of Berlin» (1980).

Joyce Wieland, d'origine canadienne, est l'une des réalistes de films expérimentaux les plus connues. Grâce à une connaissance étendue des techniques cinématographiques, elle a développé un style très personnel. Son film le plus important est un long métrage sur le Canada: «La raison avant la passion» (1969).

En Europe aussi, plusieurs femmes participent au mouvement de l'avant-garde. **Agnès Varda**, avec le film «La pointe courte» (1954) est considérée comme un précurseur de la nouvelle vague française, ce qu'elle confirme par la suite dans «Cléo de cinq à sept» (1961) et «Lion's Love» (1960, avec Shirley Clarke dans la distribution).

En Tchécoslovaquie, **Věra Chytilová** est une figure importante de la nouvelle vague tchèque. De plus ses films prennent souvent des femmes comme personnages centraux. «A Bagful of Fleas» (1962) raconte en parallèle la vie et les ambitions de deux femmes, une ménagère et une gymnaste. Mais son analyse la plus burlesque et la plus mordante d'une société hypocrite, nous la trouvons dans «Sedmikresky» («Les petites marguerites» 1966) un film encensé par la critique dans lequel deux femmes décident d'être aussi laides et aussi mauvaises que le monde l'est en réalité. Après des années de silence imposé (interdiction de filmer), Chytilová peut à nouveau réaliser un documentaire. Elle en fait un film de fiction «Le jeu avec la pomme» (1976): dans un décor d'hôpital, le récit hilarant d'une femme qui veut rester elle-même envers et contre tout.

En Allemagne, **Dore O** représente bien le cinéma purement expérimental qui recherche et joue avec les aspects formels du film. La «Trilogie des fenêtres» - «Lawale», (1969), «Blonde Barbarei» (1972) et «Kaskara» (1974) - en sont des témoignages passionnants.

LA DEUXIEME VAGUE FEMINISTE

Et ainsi nous arrivons à la fin des années septante. La deuxième vague féministe a donné lieu à une grande production de documentaires consacrés aux problèmes des femmes, que l'on qualifie de «films utiles». Parallèlement, des cinéastes poursuivent leur recherche d'un langage spécifiquement féministe et le combinent avec une conscience et une prise de position féministes.

formels
it-garde
ences à
nismes
même
remier
pure-
xpéri-
pporte
oman
com-
onne
cette
nt la
l.
péri-
ma-
rtant
de.
un
léo
ou-
le
es
de
et
>
x
i.
l-
a
r

La cinéaste allemande **Helke Sander** en est un exemple. «Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit: Redupers» (1977 «Personnalité réduite de toute part: Redupers») met en scène la photographe Edda dans son désir de ne pas être «réduite» (au rôle de femme, au rôle de mère, au rôle d'épouse de...) et dans «Der Subjective Faktor» (1980), l'idée fondatrice du mouvement féministe «Le personnel est politique» est interrogée dans toutes ses implications.

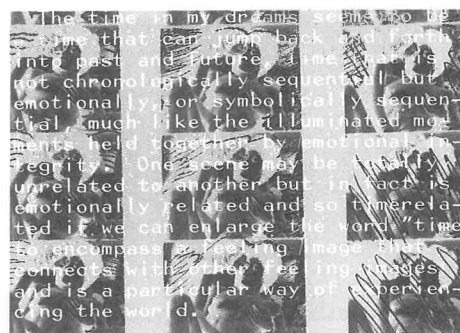
La cinéaste hollandaise **Barbara Meter** définit cette recherche de la façon suivante: «Je trouve important - même comme féministe - de chercher un nouveau langage esthétique. De la même façon qu'il est important pour moi de travailler d'une manière non-hiérarchique. Quand on essaie de dire quelque chose de nouveau, on l'exprime aussi le mieux d'une manière nouvelle. Plutôt que lisse et parfaite, la forme est une recherche». Ainsi s'élabore peu à peu le concept de «culture cinématographique féministe», qui se met en place contre/à côté de/en même temps/que la culture patriarcale dominante. Les femmes développent leur propre manière de travailler, d'écrire, de filmer, d'aimer... le non-dit/l'absence des femmes sont nommés.

Barbara Hammer¹ nomme l'amour des femmes pour les femmes. Elle aborde les thèmes des relations lesbiennes dans «Double Strength» (1978), «Women I love» (1979), «Sappho» (1979), de la culture matriarcale dans «The Great Goddess» (1979), «The Lesbos Film» (1982) et de l'esthétique féministe dans «Synch Touch» (1981).

Dans le Tiers Monde par contre, l'émancipation de la femme ne peut être séparée de la lutte contre l'impérialisme (des blancs). **Sarah Maldoror** est l'une de ces rares cinéastes africaines qui ait réalisé plusieurs films. Dans «Sambizanga» (1972), la lutte du peuple angolais contre le colonialisme portugais est liée à la conscience politique naissante du personnage féminin principal.

Finalement il y a un certain nombre de cinéastes qui, ennemies de toutes les structures imposées, créent leur propre «réalité». Comme Maya Deren trente ans avant, elles font des «films personnels». Mais à la différence de l'époque de Maya Deren, il existe maintenant un public qui les regarde et les rend visibles. La française **Marguerite Duras**² est écrivain et cinéaste. Depuis 1943, elle publie des romans et des pièces de théâtre et à partir de 1958, elle écrit également des scénarios - dont le très beau «Hiroshima, mon amour» (1959) réalisé par Alain Resnais. En 1966, elle commence à réaliser ses propres films. Parmi les nombreux thèmes et sujets abordés dans son travail, j'ai choisi le rapport des femmes au langage. Pour Marguerite Duras, le langage et la culture dominés par les hommes sont l'arme principale de l'oppression de la femme. A partir du moment où les femmes comprennent la nature de leur oppression, elles peuvent choisir et employer «une politique du silence» pour résister à cette domination. Elle voit dans ce «silence» un acte positif et libérateur. «Cette ligne droite de la vie de toutes les femmes, le silence de l'absence des femmes». Dans «India Song» (1975), «le silence de l'absence des femmes» est exprimé dans un langage cinématographique particulièrement pénétrant. Le film «Des journées entières dans les arbres» (1977) est différent! Contrairement à ce qui se passe dans ses films précédents, les acteurs y disent leurs propres dialogues et les mots coïncident avec les images et les gestes. Le film n'est pas seulement conçu comme une pièce de boulevard bien faite, il est aussi extrêmement comique. Mais au-delà de l'aspect superficiel et comique, on trouve, comme dans «India Song», une accusation cinglante du colonialisme, de ses pilleurs et de ses parasites.

La cinéaste belge **Chantal Akerman** réalise à l'âge de 18 ans son premier film: «Saute ma ville» (1968), une comédie burlesque où elle joue son propre personnage



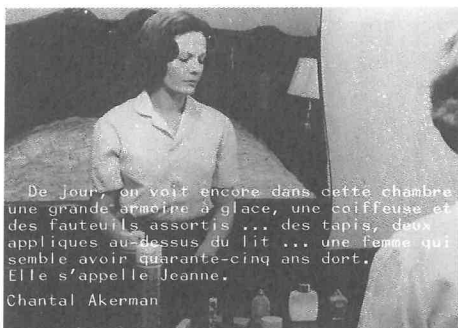
1 Le temps dans mes rêves est un temps qui va et vient entre le passé et le futur, non pas un temps de l'ordre chronologique mais un temps de la succession émotionnelle ou symbolique, tout comme ces moments d'illumination tenus ensemble par l'unité de l'émotion. Une scène peut bien sembler sans aucun lien avec une autre, mais en réalité elle lui est liée émotionnellement et temporellement (à condition d'élargir le sens du mot temps), au point qu'elle contient une image sensible qui s'associe à d'autres images sensibles. C'est alors une expérience particulière du monde.

Barbara Hammer

2 Comme le nom de jeune fille d'Anne-Marie Stretter, Guardi, effacé sur la pierre tombale. La mendicante, elle n'a plus besoin de nom. Elle n'a pas oublié la langue, elle a oublié les enfants, elle n'a pas oublié...

«India Song» Marguerite Duras





1 De jour, on voit encore dans cette chambre une grande armoire à glace, une coiffeuse et des fauteuils assortis..., des tapis, deux appliques au-dessus du lit... une femme qui semble avoir quarante-cinq ans dort. Elle s'appelle Jeanne.

Chantal Akerman

d'une manière légère et détachée bien qu'elle soit sur le point de se suicider. Six ans plus tard, elle reprend en gros le même thème - la souffrance d'exister - dans le film «Je, tu, il, elle» et à nouveau elle joue son propre personnage. Mais cette fois-ci, le thème correspond à la fin de sa jeunesse (et à la fin de la première période de son travail). «Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles» (1975) primé au 15ème Festival du film de Cannes, est le film le plus réussi de l'œuvre d'Akerman, surtout en raison de l'unité parfaite de la forme et du contenu. Delphine Seyrig joue Jeanne Dielman, une femme ordinaire d'une quarantaine d'années qui, depuis la mort de son mari, vit seule avec son fils de seize ans. Chantal Akerman¹ a filmé sobrement et scrupuleusement le dérèglement imperceptible de cette femme, ses gestes intolérablement répétés, jusqu'à l'irruption soudaine de l'orgasme révélateur. Le style du film est celui d'un rituel dont le rythme très particulier ressemble à une longue respiration. «Les rendez-vous d'Anna» (1978) est le premier film commercial de Chantal Akerman, avec une distribution internationale, mais ici aussi, la cinéaste reste fidèle à elle-même, aux thèmes développés dans ses films précédents, à la forme, à la réserve et à la construction méticuleuse qui la caractérisent. Anna est cinéaste, elle voyage dans toute l'Europe pour montrer ses films. Par le biais des récits des êtres qu'elle rencontre lors de ses voyages, elle nous donne une image de l'Europe, l'Europe de la crise économique qui déracine l'un, détruit l'autre et enrichit certains. Les films de Chantal Akerman se rattachent à un courant littéraire présent dans le cinéma moderne (Duras, Wenders). Ici, le récit est inclus dans la forme, ou bien même il est absent, et l'aliénation devient visible.

Annette Apon, cinéaste hollandaise et critique de films a réalisé «Giovanni» et «Jolven» (une bonne adaptation d'un classique de la littérature, «The Waves» de Virginia Woolf).

Ulrike Ottinger nous montre, d'une manière unique, l'importance de l'imagination comme force libératrice. Tous ses films sont «personnels» et pleins d'inventions théâtrales, au-delà du silence. «Bildnis einer Trinklerin» est un film exubérant de pure imagination sur «l'utopie de l'alcoolisme et de l'auto-destruction». «Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse» est un récit sur la séduction du pouvoir. Ottinger réussit à créer un univers totalement personnel, un univers dans lequel les femmes sont fortes, pleines de fantaisie, aventurières et multiples. C'est un univers androgyne dans lequel les femmes sont indépendantes et où le pouvoir est une force absurde.

Elfi Mikesch, d'abord photographe, travaille ensuite comme directrice de la photographie pour Rosa Von Praunheim avant de commencer à réaliser elle-même des films. Comme chez Ulrike Ottinger, l'imagination joue pour elle un rôle de force libératrice. Elfi Mikesch cherche de nouvelles voies pour mettre en images le désir féminin. «Macumba» (1981) illustre cette démarche: «L'imagination joue le rôle principal dans ce film et Isabelle qui se laisse emporter par elle, lui parle de ses aventures avec elle. Comment, après des détours pervers dans des sentiers pleins de dangers irréels, elle rencontre une autre femme, elle-même, à qui elle donne le nom de Franciska». Et le désir féminin se nomme **Magdalena Montezuma**. L'actrice n'est plus l'objet mais le sujet de son désir d'expression. «Et nous nous imaginons l'amour qui a cessé de n'être qu'une promesse».

*Pour Annik Leroy
Martine Couder (Copyright 1988)
texte traduit du néerlandais.*

Le cinéma allemand a été très florissant jusqu'en 1933, certains films repris dans le programme de la rétrospective «Les femmes et le cinéma» en témoignent, comme les films de G.W. Pabst avec Louise Brooks. Avec Hitler le cinéma a été réduit au néant pour très longtemps: petites comédies de second ordre et opérettes se sont succédées jusque bien après la guerre.

A la fin des années soixante, le cinéma allemand renaît: un cinéma assez expérimental d'une part, mais aussi celui de réalisateurs qui deviendront célèbres comme Fassbinder, Herzog. La partie la plus marginale de cette vague est représentée par des cinéastes comme Schroeter, Von Praunheim, et plus tard Ulrike Ottinger. Magdalena Montezuma a été une actrice fétiche de ce cinéma-là, principalement pour Schroeter qui a réalisé une douzaine de films avec elle.

Montezuma avait quelque chose d'inimitable, à cause de ce physique particulier que Schroeter a exploité: un visage très sculpté, un peu masculin, à l'ossature forte et au nez marqué. Il n'a pas du tout voulu masquer ses traits comme on l'aurait fait à Hollywood, en arrangeant les choses, en arrachant quelques dents pour que les joues paraissent plus creuses, que sais-je. Schroeter l'a filmée comme elle était, il a même exacerbé les traits de son visage. Ainsi dans «Salomé» où elle ne joue pas Salomé mais Hérode, il lui a rasé le crâne. Quand Montezuma incarne ce personnage masculin, elle n'est jamais ridicule, elle n'est jamais la femme déguisée en homme.

Montezuma est la star d'un cinéma limité dans sa diffusion parce que le cinéma de Schroeter reste marginal. Un seul de ses films a été distribué en Belgique «Le règne de Naples», et il est resté très confidentiel. Tous ses films ont été plutôt des films de festival. Par conséquent, Montezuma, qui a essentiellement joué dans ses films, est également restée peu connue.

Et pourtant, elle symbolise la renaissance du cinéma allemand. Les premiers films qu'ils ont fait ensemble sont des petits films super-8. «Eika Katapa», film montré dans la rétrospective, est un film tourné en muet dont la bande sonore a été réalisée après pour des raisons d'économie. Dans «La mort de Maria Malibran», Montezuma jouait le rôle de la Malibran avec la voix de la Callas. Il ne pouvait pas engager la Callas! De plus, cela correspondait à une certaine esthétique chez Schroeter, passionné d'opéra, passionné aussi d'une certaine musique populaire, genre rumba, années cinquante. Gloria Lasso. Un peu kitsch dans le bon sens du mot, un côté distant et dérisoire.

Engager Montezuma innocemment et espérer la changer était impossible. Par définition, les acteurs sont supposés s'adapter à toutes sortes de rôles. Ils y mettent parfois leur point d'honneur et on considère que c'est cela l'art de la comédie. Mais Montezuma disait: «C'est comme ça que je joue et personne ne joue comme ça. Cette façon de jouer est totalement inacceptable mais je le fais quand même. Parce que je sais qu'il y a quelqu'un qui aime cette manière de jouer, qui m'aime en tant qu'actrice».

Magdalena Montezuma

Gabrielle Claes

*(Propos recueillis
par Violaine de Villers)*



*Magdalena Montezuma,
actrice (RFA 1943-1984)*

SA VOIR

«Le regard jeté par l'homme sur la femme a déterminé réellement (par l'éloge et le blâme) et symboliquement (par l'esquisse d'images toujours nouvelles qui décident de son être) ce qui fait sa vie»

Jutta Brückner ¹

Nadine Plateau

Un des apports théoriques les plus importants du néo-féminisme est l'analyse de la construction sociale du sexe. Déjà la phrase célèbre de Simone de Beauvoir, «On ne naît pas femme, on le devient», avait opéré la disjonction du sexe biologique et du sexe social: les différences anatomiques ne fondent pas en nature les différences sociales. Cette «dénaturalisation» du sexe avait une portée politique considérable puisqu'elle ouvrait un champ aux interventions féministes. Dans l'analyse de la construction sociale de la féminité, ou de la catégorie femme, dont la caractéristique principale et quasi universelle est la subordination, le culturel -en tant que pratique sociale, institution et discours parmi d'autres produisant cette catégorie femme- a été examiné et en particulier les représentations socialement dominantes des femmes, les «images» des femmes dans les media. C'est là certainement un premier type d'intervention culturelle féministe que d'avoir dénoncé ces images comme instrument de l'oppression des femmes.

L'une des premières cibles de la critique féministe a été la publicité. Ce n'est pas un hasard. La publicité, pour des raisons techniques qui tiennent à sa structure même, réduit, condense son message, livrant avec une brutalité extrême une image caricaturée, stéréotypée des femmes. Beaucoup de recherches ont été centrées sur les concepts d'images et de rôles des femmes dans la publicité, la télévision, le cinéma. Ces recherches essentiellement descriptives, s'appuyant sur une méthodologie quantitative, constituent une sorte d'état des lieux, un recensement des formes visibles que prend l'oppression des femmes. Les enquêtes récentes réalisées pour la CEE sur les femmes dans les journaux télévisés et l'image des femmes dans la publicité relèvent de cette approche descriptive. Les résultats de ces enquêtes montrent à quel point les femmes ont toujours un statut inférieur à la TV et à quel point la publicité, même quand elle s'adresse aux femmes, d'une part consacre la suprématie des hommes (9 voix off sur 10 sont des voix d'homme), d'autre part constitue les femmes en ménagères au service de leur mari et de leurs enfants. Grâce à leur appareil statistique, et on sait combien notre société est friande de chiffres, ces enquêtes permettent une meilleure argumentation en faveur de l'égalité entre les hommes et les femmes dans les media. Toutefois cette approche descriptive et quantitative échoue à interroger les structures sociales et culturelles dans lesquelles le sexe social est construit, ou en d'autres mots, dans lesquelles le sexe acquiert une signification.

LE TEXTE D'ABORD

¹ Jutta Brückner, «Cinéma des Femmes - Violence du Cinéma» in «Les Cahiers du Grif», octobre 1982, p. 86.

² Annette Kuhn, «Women's Pictures - Feminism and Cinema», Routledge & Keagan, Londres 1982.

Dans son livre «Women's Pictures» ², Annette Kuhn décrit l'analyse textuelle développée par la critique féministe du cinéma: travail de déconstruction de l'idéologie patriarcale dans le cinéma dominant, en l'occurrence le cinéma d'Hollywood, qui consiste à dévoiler les processus et les structures à l'œuvre dans le texte (film), à dénaturaliser le texte ou faire apparaître que ce qui se donne comme naturel et évi-

dent, est en réalité construit. L'analyse textuelle féministe s'appuie sur le structuralisme, la sémiotique et la psychanalyse. En cela, elle ne se distingue pas par une méthodologie propre mais par son questionnement fondamental: par quels processus la signification sociale de la féminité est-elle construite? Le cinéma classique d'Hollywood, selon Annette Kuhn, se caractérise par la manière dont il situe le spectateur par rapport au film. Tous les codes cinématographiques utilisés (image, cadrage, mise en scène, éclairage, mouvement de caméra, montage...) construisent des modes d'adresse qui attirent le spectateur dans la narration du film en sorte que la lecture du film semble se faire sans effort. Le spectateur est dès lors situé de façon à ne pas développer une attitude réflexive ou critique mais bien au contraire, et grâce à l'invisibilité des opérations cinématographiques, à accepter les significations produites par le discours cinématographique avec d'autant plus de facilité que ces significations culturellement marquées trouvent un écho dans son inconscient. Voilà le cadre théorique dans lequel des critiques féministes se sont interrogées sur la construction de significations autour de la féminité. A partir du film «Mildred Pierce» (Curtiz-Warner Bros 1945) qui raconte l'ascension sociale d'une femme indépendante, Annette Kuhn s'intéresse à l'héroïne Mildred et se demande comment Mildred, en tant que structure-femme agit sur le récit. Y a-t-il des structures récurrentes de résolution de l'énigme associées à la femme comme fonction narrative? Kuhn répond par l'affirmative: Mildred se sépare de son mari, ouvre un restaurant de luxe et a une liaison avec un play-boy millionnaire; l'amant est assassiné et Mildred retourne chez son mari. Mildred, femme indépendante est ici récupérée dans la narration. Telle est la clé de l'énigme dans le schéma classique: une femme retourne à «sa place» en tombant amoureuse ou en se mariant. Deuxième question d'Annette Kuhn, cette fois celle de la place d'une femme en tant qu'énonciatrice, sa place par rapport à la «vérité» de la narration. Le film qui commence par le meurtre de l'amant -énigme que l'enquête va résoudre- est constitué en grande partie de trois flash-backs où Mildred raconte sa vie. Mildred est donc la source d'énonciation, elle est la voix narrative du film, pourtant ce n'est pas elle qui dira la «vérité» du film, mais bien le détective. Au total, Mildred, femme indépendante, est «normalisée». Par le biais de l'énonciation, sa parole ne compte pas, par le biais de la narration, elle est rentrée dans l'ordre patriarcal.

D'aucuns diront que depuis les années 40, le cinéma a évolué sous la pression de facteurs sociaux, dont la remise en question de la distribution des rôles masculins et féminins, et qu'il a tenté de répondre aux demandes de diverses catégories de gens, dont les femmes. Cela est vrai, même le cinéma d'Hollywood a diversifié sa production en fonction des publics. En témoigne un film comme «An Unmarried Woman» de Mazurski (Fox, 1977), centré sur le processus de prise de conscience d'une femme qui conquiert son indépendance. Ce film qui ne bouleverse en rien les codes cinématographiques énoncés plus haut, a ceci de positif, souligne Annette Kuhn, qu'il permet aux femmes de s'identifier à une héroïne positive, c'est-à-dire cette fois «gagnante». Selon Annette Kuhn «le mode d'adresse du film sur les nouvelles femmes situe la spectatrice non seulement comme étant elle-même une gagnante en puissance mais aussi comme une gagnante dont le sexe est instrument de la victoire»¹.

ET AUSSI LE CONTEXTE

Cette analyse féministe de la construction de la féminité reste pertinente et indispensable en ce qui concerne le cinéma actuel, et ici je ne pense pas seulement au cinéma commercial mais à ce que l'on appelle le cinéma d'art et d'essai. Ainsi de ce merveilleux film, «She's gotta have it» de Spike Lee (1986) présenté en Belgique au musée

¹ Annette Kuhn, *op. cit.*, p. 136.

du Cinéma et au Botanique sous le titre «Nola Darling». Ce film relate la vie sexuelle d'une jeune femme économiquement indépendante. Elle a trois amants. Chacun d'eux tente de la convaincre qu'il est le meilleur et qu'elle doit laisser tomber les autres, ce qui donne lieu à des séquences très drôles car les personnages masculins sont traités avec un humour corrosif. Dans le concert d'applaudissements qui accueille ce film d'un réalisateur noir américain, tourné avec une équipe exclusivement noire, une voix fait fausse note, celle d'une féministe noire, Felly Nkweto Simmonds, auteure d'un remarquable article «She's gotta have it: the Representation of Black Female Sexuality On Film»¹. Felly Nkweto Simmonds analyse comment la sexualité de la femme noire acquiert une signification dans et par le film. L'analyse porte sur le texte mais aussi, et ceci est très certainement une nouvelle piste dans la critique féministe de cinéma sur le **contexte** dans lequel le film a été réalisé et dans lequel il sera regardé. En d'autres mots, l'analyse structuraliste ou post-structuraliste à laquelle on a reproché d'être formaliste, est ici doublée d'une analyse historique qui réintègre le social, souvent perdu ou absent dans l'analyse précédente, et interroge la relation vitale entre les représentations de la femme et les femmes réelles, les femmes sociales.

Felly Nkweto Simmonds dégage les opérations par lesquelles Spike Lee construit la sexualité féminine. Nola est présentée comme un corps sensuel. Elle parle, mais elle parle moins que ses amants. La majorité des scènes sont tournées dans son appartement dont l'accessoire principal est un grand lit «dressé comme un autel illuminé par des bougies où les amants viennent adorer la déesse-sexe elle-même. Nous sommes invités à regarder ces actes d'adoration non comme des étrangers mais comme des observateurs de sexe masculin... les scènes voyeuristes, érotiques, les plans où la caméra s'attarde sur le corps au ralenti sont construits pour exciter un public masculin»². Tout au long du film, Spike Lee nous montre Nola dans son lit. C'est de là qu'elle s'adresse à la caméra, au spectateur pour s'expliquer. Mais le titre du film que l'on pourrait traduire approximativement par «Elle ne peut pas s'en passer», c'est-à-dire, elle ne peut se passer de sexe, a déjà défini Nola: tout ce dont une femme a besoin, c'est d'un homme qui puisse la baiser. Felly Nkweto Simmonds relève que Nola n'est montrée que dans ses relations avec les hommes, elle est isolée de sa famille et privée de toute vraie amitié avec des femmes. Enfin le point culminant du film est le viol de Nola par un de ses amants. «Le viol coupe court à la comédie et révèle le sens du film»³. Le viol est l'outil dont un homme dispose pour punir une femme. Nola est punie parce qu'elle veut définir sa propre sexualité.

Voilà pour le texte, qu'en est-il du contexte? Spike Lee voulait faire un film à petit budget sur la sexualité noire et, selon ses propres mots, un film qui «serait un antidote à la manière dont l'homme noir est perçu dans «The Colour Purple»... les hommes noirs dans ce film ne sont que des animaux unidimensionnels». Si Spike Lee se sent forcé de réagir par rapport à ce film tiré du roman célèbre d'Alice Walker, c'est aussi que depuis les années 80, des femmes noires, influencées par le féminisme, critiquent l'apologie de la virilité du «Black Power» et tentent de définir leur propre réalité de femmes noires. Dans ce contexte brûlant pour des hommes noirs, Spike Lee «utilise son premier film pour dire cette «vérité» sur la sexualité des femmes noires. Il a rejoint les rangs des hommes qui ont épousé le point de vue des blancs racistes sur la sexualité des femmes noires et sa parole aura d'autant plus de poids qu'il est lui-même un homme noir»⁴. Nola Darling est battue, violée, humiliée, matée (elle n'en veut d'ailleurs pas à son violeur qu'elle continuera à voir) et avec elle toutes les femmes noires sont réduites au silence.

1 Felly Nkweto Simmonds, «She's gotta have it: the Representation of Black Female Sexuality On Film», in «Feminist Review», n°29, Spring 1988.

2 Felly Nkweto Simmonds, *ibid.*, p 16

3 Felly Nkweto Simmonds, *ibid.*, p 18

4 Felly Nkweto Simmonds, *ibid.*, p 16

Si j'ai relaté dans le détail cet article, c'est pour insister sur la nécessité de la critique féministe du cinéma, surtout quand elle aborde un film dans son texte et son contexte. Je continue de penser que c'est un très bon film, comme je trouve belles de nombreuses œuvres créées par des hommes et donc à tout le moins androcentriques, mais la lecture de Felly Nkweto Simmonds m'a forcée de reconsidérer le film, de démystifier la superbe liberté de Nola Darling et surtout de comprendre l'enjeu de ce film dans le contexte historique de la lutte des féministes noires actuelles. La critique et la théorie féministe du cinéma existent depuis près de 20 ans aux Etats-Unis et en Angleterre, citons en passant l'excellente «Camera Obscura» revue féministe de théorie du cinéma publiée depuis 1976. Espérons que ce travail se fera un jour en Belgique car c'est une intervention culturelle féministe de la plus haute importance.

LE REGARD DES FEMMES

Il n'a été question jusqu'ici que des codes utilisés par le cinéma qui construisent ce que j'ai appelé la catégorie femme caractérisée par la subordination. L'utilité sociale de cette analyse devient manifeste lorsque l'on pose que ces constructions de la féminité affectent les femmes. Et tout d'abord le regard des femmes. Quand Felly Nkweto Simmonds relève le voyeurisme de la caméra qui nous invite à regarder le corps de Nola avec des yeux d'homme, elle désigne un mode d'adresse cinématographique qui tient la subjectivité masculine pour seule valable. En d'autres mots, loin de s'adresser à un spectateur neutre, le film constituerait tout spectateur en être de sexe masculin. En effet, parmi les processus qui structurent les films classiques, le voyeurisme (identification avec la caméra) et le fétichisme (la femme-spectacle) jouent un rôle non négligeable. Quelle est alors la relation entre le regard posé par la caméra sur une femme et le regard d'une spectatrice sur l'écran? Est-ce une relation d'identification et dans ce cas que signifie cette identification? Il ne semble pas que l'on puisse aujourd'hui répondre à ces questions. Dans le débat actuel, le spectateur «sujet-regardant» est soit androgyne, soit neutre, soit masculin et l'existence d'un «sujet regardant» de sexe féminin ne semble poser problème qu'à quelques féministes. Annette Kuhn, par exemple, suggère que les femmes pourraient bien être «prises» dans la rhétorique du cinéma parce qu'elles s'identifient avec les modes d'adresse masculins. Elle ajoute: «Voilà peut-être une autre manière de dire que le sexe socio-biologique n'est pas nécessairement synonyme de la subjectivité sexuée et dès lors la spécificité du «masculin» serait d'une certaine façon universalisée. Si tel est le cas, il résulte de l'hégémonie du masculin dans la culture que le mode d'adresse du cinéma dominant doit, sous peine d'être dénué de sens, **déféminiser** la spectatrice»¹. Si l'hypothèse d'Annette Kuhn se vérifie, et il y a de grandes chances pour qu'il en soit ainsi, alors la masculinisation du regard des femmes est une véritable mutilation qui les empêche de voir, mais aussi de percevoir, sentir, ressentir, savoir autrement qu'avec les instruments élaborés au cours de la longue histoire des rapports sociaux de sexe dans lesquels la domination masculine s'est produite et reproduite. La masculinisation du regard comme forme de l'envahissement du champ de la conscience et de l'inconscient des femmes pourrait bien être l'un des processus par lesquels se perpétue l'oppression de celles-ci. Est-ce à dire que les femmes seraient définitivement coupées d'elles-mêmes, totalement informées/déformées par la culture patriarcale? Ce serait oublier que les femmes comme tous les dominés ont «plusieurs types de conscience et de productions de connaissance, fragmentés et contradictoires, dus justement aux mécanismes mêmes de l'oppression»². Cette définition que donne Nicole-Claude Mathieu de la «conscience dominée» rejoint et complète celle de la «double conscience» des femmes, terme utilisé par les féministes américaines: «Nous voyons, pensons dans les termes de

¹ Annette Kuhn, *op. cit.*, p. 64.

² Nicole-Claude Mathieu, «De la conscience dominée» in «L'arrondissement des femmes», *Cahiers de l'Homme, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, Paris, 1985, p. 176

notre culture... Elle a déterminé non seulement notre manière de percevoir et de comprendre les grands événements mais aussi la manière dont nous percevons, structurons, comprenons notre expérience la plus intime. Et pourtant nous avons une autre conscience... Nous sommes conscientes, bien qu'imparfaitement, de la réalité de nos perceptions et de nos expériences; nous sommes conscientes que cette réalité a été souvent non seulement non nommée, mais non nommable»¹. Si Barbara Dubois, l'auteure de ces lignes, relève avec pertinence la difficulté de conceptualisation de ce que cette deuxième conscience perçoit, elle se contente de juxtaposer deux fragments de conscience. Or, l'élément déterminant est la contradiction comme le dit Nicole-Claude Mathieu, le conflit même entre ces fragments car il va, selon l'histoire individuelle et collective de chaque femme, se résoudre dans un des termes de la contradiction. En d'autres mots, quand une femme perçoit - et cette perception est d'autant plus floue et faible qu'elle n'est pas nommée - une distorsion entre son expérience de la réalité et l'expression sociale de cette réalité, elle doit opter pour l'une ou l'autre attitude: ou sa perception est incorrecte et elle a tort ou sa perception est correcte et il y a quelque chose qui cloche ailleurs.

La première attitude l'emporte le plus souvent. Qui s'en étonnera? Une sociologue allemande a fait l'observation suivante à propos d'écolières de sept et huit ans. Ces écolières, prises individuellement, étaient manifestement plus fortes que les garçons pris individuellement et pourtant elles se rangèrent à l'avis des garçons qui s'estimaient plus forts physiquement. Conclusion: elles leur cédèrent une partie de leur espace en classe². Le déni de l'expérience de son propre corps et d'une mesure objective est ici le fait des garçons comme des filles, mais il se fait pour les filles au prix de la soumission de leur perception à la définition de l'autre. La deuxième attitude fonde la théorie et la pratique féministes. Elle est celle de femmes isolées - exceptionnelles, faut-il l'ajouter? - et de femmes solidaires à des moments de l'histoire, telles les années 70, où les revendications des femmes ont trouvé une expression collective, relayée d'ailleurs par les media que «l'événement» excitait. Nous n'en sommes plus là et si le féminisme n'est ni ringard, ni mort, comme l'atteste le développement des Etudes Féministes dans tous les pays d'Amérique du Nord et d'Europe occidentale à l'exception de la Belgique francophone, les media nous boudent, tout occupés qu'ils sont en ces temps de crise à idéaliser la famille, recourant sans honte aux formules les plus rétrogrades et les plus réactionnaires pour les femmes, pour le plus grand bonheur d'un gouvernement qui n'hésite pas à entamer les droits des travailleuses.

LE HARCELEMENT CULTUREL

Michèle Mattelart décrit admirablement ce que signifie pour les femmes la crise dont l'ordre «tente de restituer l'hégémonie des valeurs morales»³. Quant à Margaret Gallagher, le tableau qu'elle nous brosse du développement des technologies de la communication a de quoi faire frémir car ce développement est lié à des intérêts économiques puissants. Le club des nouveaux magnats de la communication dont le profit constitue l'objectif principal, déverse sur le marché international des marchandises culturelles, films, séries, saga, dont l'univers symbolique est caractérisé par la régression. A l'aide de tous les procédés du cinéma-illusion décrit plus haut, les Dallas, Rambos et leurs variantes anesthésient les spectateurs qu'ils attirent dans leurs rets. Est-il nécessaire de rappeler comment ces films signifient la féminité? Je ne ferai pas l'injure aux spectateurs et aux spectatrices de croire qu'ils avalent sans broncher ces niaiseries. Les rares études sur la réception de ces marchandises culturelles laissent entrevoir que, dans certains contextes, les spectateurs développent une atti-

1 Barbara Dubois, in *Theories of Women's Studies*, G. Bowles and R. Duelli Klein, eds, Routledge & Keagan, Londres 1983, p. III.

2 Uta Enders-Dragässer, «Gender and Communication», communication au «Third International Interdisciplinary Congress on Women», Dublin, 1987.

3 Voir le texte de Michèle Mattelart dans ce numéro.

tude critique par rapport aux messages des séries familiales par exemple, ainsi qu'en témoignent les recherches de Michèle Mattelart sur les femmes de la classe ouvrière au Chili en un temps de bouleversement social et de prise de conscience populaire. Néanmoins, quelles que soient les réactions du public face à ce déferlement et sans préjuger des résonances profondes au niveau inconscient car elles n'ont jusqu'ici pas été évaluées scientifiquement, l'administration réitérée de doses plus ou moins subtiles de ce poison sexiste que sont les stéréotypes, clichés, images traditionnelles des femmes, est un véritable harcèlement culturel. L'on s'accorde à dire que les media au même titre que d'autres institutions comme la famille et l'école, sont un facteur de socialisation. Si la socialisation est, comme je le pense, un processus non pas achevé à l'adolescence mais actif tout au long de la vie des individus, alors ce harcèlement culturel, par la pression qu'il exerce sur les femmes dans le sens d'un retour aux «valeurs établies», exacerbe le conflit entre la perception que les femmes ont de la réalité, leurs désirs, leurs attentes et la représentation de cette réalité dans les media avec ce qu'elle comporte de prescriptions quant au rôle féminin. Je l'ai dit plus haut, le conflit tend le plus souvent, sous la pression physique et mentale, à discipliner les femmes, à les pousser à agir conformément aux «normes». Le harcèlement culturel a pour fonction, dans tous les cas, de fragiliser les femmes: soit elles se révoltent, transgressent les règles et dans ce cas leur combat sera dur à mener, soit elles se soumettent et dès lors elles se coupent de leurs propres expériences et déniaient leurs propres désirs. Cette fragilisation des femmes, cette usure insidieuse de leur force et de leur dignité, risquent bien d'encourager le simple réaménagement des rapports sociaux de sexe sans remise en question fondamentale de leur caractère hiérarchique alors que la déstabilisation de ces rapports, consécutive au néo-féminisme, nous avait fait entrevoir la possibilité d'un changement radical. Dans ce paysage audio-visuel déprimant, dans cet environnement qui re-marque la féminité du sceau millénaire de la subordination, les productions alternatives, oppositionnelles, subversives sont plus que jamais nécessaires, celles des hommes et plus encore celles des femmes. Je n'ai pas la naïveté de croire que les réalisatrices, par le fait de leur sexe, produisent des œuvres nécessairement révolutionnaires. Et pourtant qui mieux que les femmes, à la condition d'user de cette double conscience avec laquelle elles habitent le monde, serait en position de subvertir et de déplacer les significations attachées à la féminité. C'est le pari que nous faisons. Encourager la production des femmes, c'est enrichir la tradition de nouveaux regards, de nouvelles questions, de nouveaux langages, car les femmes peuvent re-voir le monde, lui donner une cohérence nouvelle, en tenant désormais pour valides leur expérience et leur savoir.



Chantal Akerman, scénariste, réalisatrice, actrice (Belgique)

«LES FEMMES
ET LES MEDIAS»,
DE L'OBJET AU SUJET:

pour une pratique
communicationnelle
féministe*

Elspeth Probyn ¹

Je veux brièvement tenter ici de démontrer que l'équation «Femmes et Média» ou cette articulation, nous limitent et nous contraignent dans les paradigmes traditionnels de la recherche en communication. Ceci ne veut pas dire que ce champ n'implique pas de réelles préoccupations.

Tout d'abord, esquissons ce qu'on pourrait demander dans les périmètres d'une discussion sur les «femmes et les médias». Premièrement, nous pourrions parler des problèmes que les femmes retrouvent en travaillant dans le dispositif des médias, et de leur expulsion éventuelle quand elles ne plaisent plus au regard électronique. Ensuite, nous pourrions considérer les formes de sexisme de plus en plus sophistiquées qu'on retrouve dans le contenu des médias, on voit encore les voitures et d'autres symboles phalliques embellis par de jolies blondes, mais on voit aussi l'émergence d'une sorte de publicité qui exploite la libération des femmes. Dans ce genre, on rencontre des femmes d'affaires comme «sex symbol», ou l'usage des dictons du mouvement féministe pour faire vendre des cigarettes. Ou bien, on pourrait examiner comment la programmation dite «progressive» sert à reproduire les valeurs traditionnelles. Ici je pense particulièrement à la mode dans le courant de télévision narrative, ou aux mini-séries, qui emploient «nos» sujets - l'avortement, les femmes battues, l'amour lesbien, etc., - pour en faire de vieux contes moraux. Toutes ces préoccupations sont extrêmement urgentes, mais je crois qu'elles ne peuvent être confrontées sérieusement si nous nous bornons à ce terme condensé de «femmes et médias».

Pour illustrer comment nos préoccupations sont évacuées à l'intérieur des structures et de l'agenda que cette équation présuppose, voici un vieil exemple tiré des annales du courant traditionnel dans le domaine de la recherche en communication. Il n'y a pas de doute que le concept de la violence télévisée ainsi que ses effets sont familiers à tous ceux d'entre nous qui jettent un coup d'œil sur les journaux nord-américains. Si nous nous demandons qui sont les victimes de cette violence télé-visuelle, nous découvrons que ce sont les femmes et les enfants, qui sont également les sujets visés par ces recherches et qui sont considérés comme les demi-sujets, jamais perçus comme des adultes pleinement responsables. J'utilise cet exemple afin d'indiquer quelques unes des restrictions fondamentales qui se posent avec la question des «femmes et les médias». D'une façon brutale, je dirais que ce parti-pris épistémologique de la recherche en communication permettra aux femmes de procéder à des études, seulement si elles tombent dans la catégorie des victimes. En d'autres mots, en tant que femmes, nous devenons le sujet d'études en regard de notre potentiel comme entités affectées par les mass-médias. D'une façon similaire, la plus grande partie de la recherche sur les effets de la pornographie ne fait qu'établir un lien direct entre la porno et la violence physique dirigée contre les femmes et les enfants. La question plus large, à savoir comment la pornographie affecte notre sentiment et notre perception de soi en tant que femmes, reste négligée. Autrement dit, la causalité du modèle de recherche traditionnel exclut l'examen de la représentation avec laquelle nous vivons.

Comme femmes, nous connaissons et ressentons la pression omniprésente des magazines, de la publicité, de la télévision, des films, etc., qui tentent de construire en nous l'image d'un idéal patriarcal. Nous ne pouvons pas échapper à ce barrage constant de représentations qui nous poursuivent de l'enfance à la vieillesse. À la lumière de cette attaque furieuse de la part des représentations, c'est le quotidien qui doit être politisé. Comme la féministe britannique, Michèle Barrett, l'a souligné,

* Je tiens à remercier chaleureusement mon amie Marie-Claire Girard pour son aide dans la traduction de cet article.

¹ Elspeth Probyn prépare un doctorat en communication à l'Université Concordia. Elle enseigne à mi-temps à Concordia (Montréal).

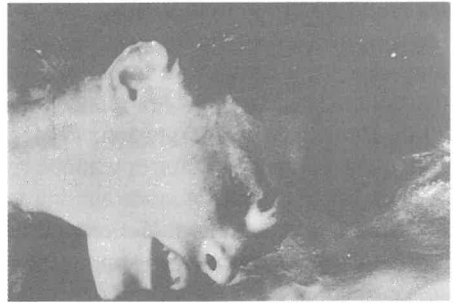
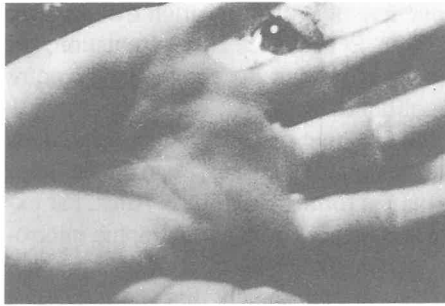
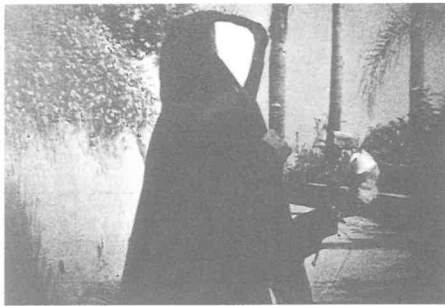
«les politiques culturelles sont d'une importance cruciale pour le féminisme puisqu'elles impliquent la lutte au-delà de la signification» (1982:37) [traduction de l'auteur]. Annette Kuhn est plus spécifique encore à propos de cette lutte que se livrent signification et représentation en tant que stratégie de pouvoir; «les gestes d'analyse, de dé-contruction et de lecture 'contre le courant' offrent le plaisir de la résistance... aux structures de pouvoir qui nous demandent de les consommer sans poser de regard critique...» (1985:8) [traduction de l'auteur]; ceci afin de prendre au sérieux la représentation, et de ne pas simplement isoler des produits médiatiques spécifiques et n'étudier que leurs supposées victimes-cibles. D'autre part cet exercice a aussi pour but de nous déplacer, en tant que femmes, de la position d'objet de la recherche en celui de sujet de la pratique féministe. Et l'étude de la représentation, qui demande comment l'image des médias structure et produit la connaissance à notre propre sujet, est à la fois un acte pratique et politique.

En construisant une pratique féministe dans le domaine des communications, nous formulons également les autres questions, nous construisons aussi une épistémologie différente, et nous considérons de plus, d'autres formes de culture. Ainsi, par exemple, les tenants des principaux courants de recherches sur la pornographie interrogent dans leurs questionnaires, des étudiants universitaires mâles. Les statistiques qui en résultent renforcent donc l'hypothèse que c'est principalement de la pornographie «douce» qui est consommée et que ses effets ne sont pas aussi dévastateurs qu'on le croit. Cependant, ce que nous pouvons voir ici c'est que ces connaissances acquises chez les jeunes universitaires mâles ne comportent aucune référence face aux femmes en tant que telles. Je suggérerais donc, à la suite de cela, que, par exemple sur le sujet de la pornographie, des questions différentes soient posées. Ce que nous devrions demander, c'est comment ces images nous affectent, *nous*. Et en relisant Kuhn, nous devrions dé-construire ces représentations et ainsi commencer à désamorcer leur pouvoir.

Une stratégie alternative et parallèle consiste dans l'étude des formes médiatiques que les femmes elles-mêmes utilisent le plus souvent. Par ceci je veux dire également les pratiques qui ont été traditionnellement sous-évaluées, comme par exemple lire des romans d'amour, ou regarder les télé-romans, ou chez les adolescentes, acheter des magazines qui traitent de la vie des vedettes de cinéma. Alors qu'il y a eu déjà d'excellentes recherches féministes effectuées dans ces domaines (voir Modleski; 1980, Radway; 1984, Brunsdon; 1984, et McRobbie; 1982) nous ne faisons cependant que commencer. D'autres pratiques quotidiennes qui mériteraient d'être explorées vont de la question de la mode aux interrogations qui doivent être posées vis-à-vis la construction et les contradictions de nos désirs exprimés à travers la publicité - n'oublions pas non plus les supposées conditions pathologiques comme l'anorexie nerveuse, dont les femmes sont particulièrement victimes dans ce monde médiatique. (Pour les références dans ce domaine, voir McRobbie et Nava; 1984, Coward; 1985, et Probyn; publication à venir.) Ce sont ces aspects entre autres, qui devraient constituer le sujet d'analyse féministe en communication. C'est de cette manière, en explorant les relations quotidiennes, les expériences et la présentation des femmes, que nous pourrions commencer à exposer leurs rapports avec la production du masculin et du féminin dans notre société. Et à partir de là, construire des interventions visant les structures du pouvoir de l'hégémonie patriarcale.

En conclusion, j'aimerais réitérer, il nous faudra devenir les sujets de notre propre pratique féministe communicationnelle, par opposition à l'état actuel des choses où nous en constituons l'objet. Les questions, de la façon dont elles sont formulées, doivent changer: nous ne pouvons plus dorénavant simplement poser l'équation «femmes et média», mais plutôt explorer, une manière problématique, l'articulation de la femme, de la représentation et du pouvoir.

Texte paru dans «Canadian Woman Studies - Les cahiers de la Femme» Spring, 1987, Vol8, n°1



Maya Deren, réalisatrice, chorégraphe (USA 1908-1961)

LA TECHNIQUE N'EST PAS DIFFÉRENTE

L'audiovisuel - immense secteur qui englobe cinéma, vidéo, télévision, publicité - fait appel aux techniques de développement et de redoublement du réel. Cependant l'enregistrement d'une image ne suppose pas la captation du réel proprement dit, mais plutôt la constitution d'un système de signes, auquel concourent la caméra (qui «construit» les images), le support (pellicules, bandes magnétiques, couleur, noir et blanc, bande son), le montage (organisateur et manipulateur, ne serait-ce qu'au niveau du temps). L'image, dans l'audiovisuel, peut et doit devenir à l'égal de tout autre objet, l'occasion d'opérations qui autorisent une activité intelligente. **L'image «fait signe».**

Face à l'impossibilité matérielle de filmer tout l'espace et tout le temps, on a recours au montage de différents plans visuels et sonores qui rendront compte d'une situation en raccourci. Cette modalité du film - la prise de vue, l'enregistrement, le montage, le mixage sont toutes des techniques de sélection-représentation - semble être connue de tous et suffisamment intégrée par le spectateur au niveau d'un processus de lecture. Cependant l'image filmique présente un caractère redoutable car elle possède un degré très élevé de persuasion, de suggestion du réel. C'est en effet la modalité de l'image qui intègre le plus d'éléments sensibles - formes, sons, couleurs, mouvements. Le spectateur s'y retrouve comme s'il y était. Les media audiovisuels reposent sur le confort de cette illusion, illusion de réel cultivée par tous les genres, de la fiction à la publicité principalement au niveau du montage. Le montage classique est un montage en «trompe-l'œil» qui est construit en fonction du raccord, de la collusion entre les plans sonores et visuels. Image et son assemblés pour la meilleure diégèse possible. «Le couple diégèse/film trouve peut-être le mieux à fonctionner au regard de la durée. La durée filmique, c'est tout simplement celle de la projection, le temps mis par le film à passer sur l'écran. La durée diégétique, c'est (vite dit) celle de l'histoire racontée, le laps de temps fictif rapporté par le film... La diégèse ne cesse d'être façonnée par la narration qui la produit, mais bien souvent, dans le même temps, celle-ci s'emploie à masquer cette production, les événements semblant se raconter eux-mêmes»¹.

Le spectateur n'instaure pas de distance entre lui-même et la représentation filmique. «On sait que c'est du cinéma mais quand même on se laisse aller». Pour la plupart des films de fiction, par exemple, les plans montés en diégèse permettent aux déterminations culturelles, et sociales qui sont en tout spectateur de s'épanouir. Le film va mobiliser un certain savoir latent, inconscient. En effet, la norme de fictionnalisation intégrée à tout spectateur occidental permet la mise en œuvre d'un processus producteur de sens, d'affects semblables à celui du réalisateur. Car celui-ci a conçu une mise en scène qui gomme tout artifice et offre un récit lisse et linéaire; son film présente une diégèse non marquée, sans affichage des procédés cinématographiques. C'est le véritable **tour de passe-passe** du réalisateur qui se joue sur le spectateur; il est pris par l'histoire, par la continuité filmique, il adhère à la diégèse². L'invisibilité des procédés formels de construction du processus de signification offre un effet de transparence, la signification se donne comme «déjà là» dans le film. Le spectateur devient le réceptacle de significations préconstruites, le travail idéologique

LE REGARD FERTILE

Violaine de Villers

¹ *Lectures du film, Diégèse* par Daniel Percheron, pp. Editions Albatros, 1978.

² *ibidem*.

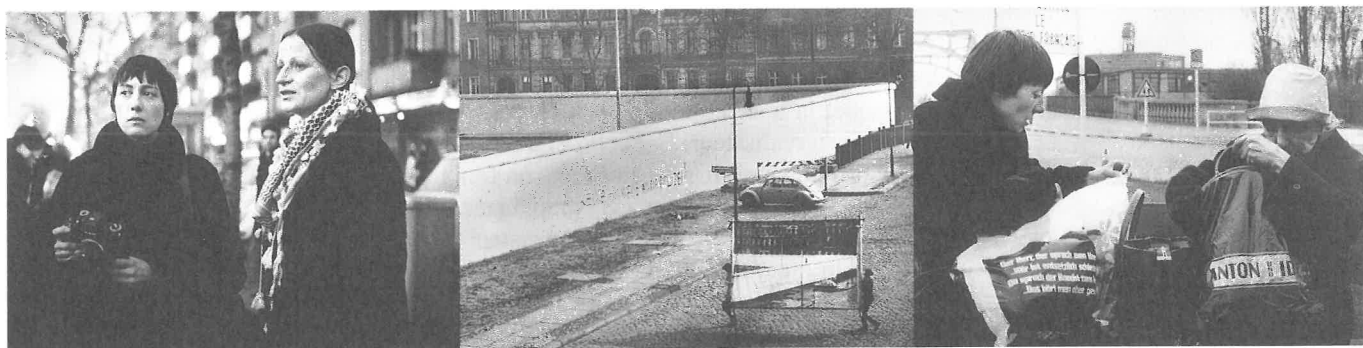
se plaçant au niveau de l'imaginaire: le spectateur remplira inconsciemment le rôle de celui qui est absent dans l'image. Il produit, par exemple, la suture entre deux regards dans le champ-contre champ, son regard a l'air de venir de la place de celui qui est absent. Il ne fait qu'épouser la place qui lui est assignée. Alors se pose la question de la représentation de la femme dans le film et de sa place comme sujet regardant ¹.

Mais si le réalisateur vise à opérer une distance entre son film et le spectateur, il présentera une diégèse marquée, il la montrera du doigt en exhibant des procédés cinématographiques: mouvements de caméra démonstratifs, intertitres, personnages s'adressant au spectateur, multiples effets de discontinuité lors du montage. Pas de laisser-aller possible pour le spectateur mais affichage de la part du réalisateur d'une volonté de communication, affichage d'un savoir, d'une idée, d'un point de vue à transmettre au spectateur. C'est donc une communication réflexive, une méta-communication où l'on prend conscience du fonctionnement même du film, de sa représentation filmique. **De sujet inconscient le spectateur devient sujet réflexif.** Le montage est comme un **court-circuit**, il éclate, il se suspend dans une fragmentation affichée de sons et d'images à l'opposé du **trompe-l'œil** du montage classique. Le montage est un réglage de rapports de continuité et de discontinuité entre les plans, les séquences. Le réalisateur mesure toutes les contradictions en œuvre dans son film dans le but d'obtenir un produit filmique qui dévoile la complexité d'une réalité, qui apporte une preuve de recherche d'authenticité, de vérité. Car une image, en tant que telle, n'est ni pour, ni contre, elle est un fragment de réalité antérieure au sens. Ce sont les procédés formels, spécifiques au cinéma, qui mis en évidence, produiront un engendrement de sens, propre au fait filmique.

Par l'exhibition des procédés formels de continuité et de discontinuité le spectateur-sujet réflexif découvre les décalages du spectacle, les décalages entre intérêts qui suscitent les conflits de sexe, de classe. Le film devient dialectique par son agencement d'images et de sons dont la construction empêche la démobilité: rien ne va de soi, tout est sujet à étonnement. L'étonnement provoque la révélation qui provoque la révolution, disait Brecht! Un film peut ainsi désarticuler les stéréotypes, les schémas sexistes par exemple. Il ne se rend pas complice d'une société bourgeoise organisée pour faire systématiquement de l'argent mais au contraire, désigne clairement les tenants et aboutissants plus ou moins camouflés de l'exploitation des uns par les autres, un film dont le montage court-circuite, fait voler en éclats les opinions toutes faites. Le film rend alors **le regard fertile** car le processus de lecture offert au spectateur est **une mise en scène de l'œuvre en elle-même**. Il s'agit de **faire participer le spectateur au mouvement de la constitution de l'œuvre**

1 Voir les modes d'adresse dans l'article de Nadine Plateau, «Sa-Voir».

Photo: Helke Sander, réalisatrice et actrice (RFA)



- visible dans les interventions de la caméra, les sauts et ruptures du montage - en faisant appel à son activité intellectuelle. Le plaisir du spectateur est alors de construire lui-même, par sa propre subjectivité, les intentions et significations du film. Il ne s'identifie plus avec l'acteur, la star, le héros, mais avec le travail de l'œuvre et les procédures de production de sens. Si les caractéristiques du film peuvent limiter le nombre disponible de lectures, les degrés de lecture, ce processus cinématographique garantit avant tout la constitution du spectateur en sujet réflexif. En cela, il est subversif, sans pour autant offrir «une» lecture spécifique, féministe par exemple.

LE PROCES D'IDENTIFICATION

Le développement de la technique cinématographique, audiovisuelle en général, va à l'encontre de ce processus car la reproduction visuelle et sonore a atteint un tel degré de perfection que la technique de montage sert à nier le discontinu et le côté fabriqué du film, à «raccorder» comme on dit, à gommer l'intervention pour produire un monde uniforme, continu. Une vraisemblance spatio-temporelle parfaite. Un monde illusoire de réalité, dans lequel le spectateur est plongé, presque à l'état de veille, s'identifiant passivement au personnage homme ou femme peu importe. Car, par la technique de l'identification, le cinéma dominant produit une fausse identité de tous avec les intérêts des plus forts: on rentre dans la peau du personnage, on vibre, on vit avec lui, alors que toutes ces réactions émotionnelles peuvent être parfaitement étrangères à notre intérêt de classe, de sexe, de race.

Quand le mécanisme d'identification fonctionne avec une image stéréotypée de femme quelle qu'elle soit, de la gardienne du foyer à la beauté sophistiquée, la société a gagné (et la femme a perdu). La domestication du cinéma aux critères marchands a en effet largement dévié la représentation des femmes dans leur intraitable réalité vers une représentation universelle de femmes mythiques, a-historiques et naturelles, dans un conglomerat de valeurs féminines conventionnelles, voire totalement réactionnaires et qui conviennent à la société de consommation. La machine à rêver à des fins mercantiles.

Depuis les années 60-70, le mouvement féministe s'est attaché à déconstruire les représentations culturellement dominantes des femmes. Comprenant les effets négatifs liés au mécanisme d'identification et la fonction des images stéréotypées, elles ont stimulé la création de représentations alternatives. Mais ces images alternatives n'étaient lisibles que pour les personnes aptes à critiquer, à percevoir le sens, politique ou moral, de telle ou telle représentation. Certaines réalisatrices ne se sont atta-

Photo: Shirley Clarke, réalisatrice (USA)



quées qu'aux traits extérieurs, aux caractères des personnages, ce qui les a empêchées de se poser des questions sur l'aspect spécifique du cinéma, ses procédés formels de cadrage, de composition de l'image, d'éclairage et de montage qui sous tendent aussi tout un contenu. Car si les procédés formels de continuité, de linéarité qui créent l'illusion de réalité sont mis en œuvre, la dissolution de l'identité personnelle, à savoir le mécanisme d'identification qu'impose le star system, favorisera, ou satisfera, le besoin de régression inconscient de chacun. «Seulement cette régression prend pour l'homme et son regard marqué par le patriarcat un tout autre aspect que pour la femme. Et on est bien obligé de supposer que les hommes réagissent à leur expérience du cinéma bien autrement que les femmes. Chez l'un et l'autre, ce qu'on vit émotionnellement, dans l'obscurité du cinéma, libère de tout autres fonds et de tout autres abîmes de jouissance visuelle... (Une investigation à faire auprès des femmes et des hommes). Le mécanisme d'identification propre au cinéma (dominant) correspond au désir d'identification de la femme. L'écran favorise la vue, en tant qu'elle est perception de complexes émotionnels de sens, vue propre à la femme. Le cinéma n'est pas «quelque chose d'autre» mais «quelque chose de plus riche», de plus intense, une vie qui s'ébat parmi l'abondance des possibilités que la vie quotidienne lui promet aussi opiniâtrement qu'elle les lui refuse, afin que la femme ne doute pas de cette vie, mais bien d'elle-même; car, si elle n'obtient pas ce qui lui a été promis, c'est uniquement qu'elle n'est pas assez belle, assez désirable, assez séduisante et ainsi de suite...»¹. Oui, à propos des femmes, ce qu'on appelle pompeusement la «civilisation» de l'image triomphe. Tout peut se transformer, se consommer en images à tel point qu'elles semblent parfois plus vivantes, plus réelles que les êtres mêmes.

LE REGARD INDIFFERENT

L'audiovisuel est une industrie lourde pour la culture. Ainsi nous vivons en Occident selon un imaginaire généralisé car l'audiovisuel en pareil cas va remplir une triple fonction. Propager l'esprit du temps, ordonnant ainsi les relations sociales autour des mêmes lieux communs. Dans le même temps, illustrer des modèles culturels, des façons particulières d'employer le temps, l'espace et les choses. Ces modèles culturels concernent la sphère privée au même titre que la sphère de la production ou de la vie publique. Enfin, légitimer inlassablement l'Etat, la démocratie, le libéralisme, les valeurs universelles que sont la modernité et le progrès pour l'Occident.

Les media audiovisuels veulent s'identifier à la démocratie comme les nouvelles techniques de communication à la liberté. Alors que la fiction d'un libéralisme générateur de liberté est largement niée par la réalité, la propagande continue, encense la productivité, la compétitivité - mots magiques à l'abri desquels se perpétuent les crimes contre la vie. Notamment la vie culturelle. Les œuvres cinématographiques ou vidéographiques marquées d'une exigence éthique et esthétique, sous prétexte de démocratisation culturelle, sont jaugées dorénavant en fonction de leur chiffre de vente, de leur taux de rentabilité, soumises au plébiscite des grandes salles, au taux d'audience du petit écran. Comment peut se mener une politique de développement culturel, de promotion d'œuvres novatrices si celles-ci doivent pactiser avec la loi du marché pour se réaliser? A la faveur du libéralisme ambiant, la politique culturelle des pouvoirs publics dans les pays européens a tendance à soumettre au verdict marchand les films d'auteur qu'elle avait privilégiés jusqu'il y a quelques années. Sous la pression de l'essor technologique audiovisuel directement lié aux industries transnationales, nous assistons à une politique qui favorise investisseurs et producteurs au détriment des auteurs. Aussi peut-on se demander avec quel soutien, les femmes en

¹ *Cinéma des femmes. Violence du cinéma* de Jutta Brückner, pp.90-91, dans *Les Cahiers du Grif*, Octobre 1982.

particulier arriveront à imposer un changement dans la représentation des femmes, et par voie de conséquence celle des hommes, à bouleverser ce qui fait recette. Comment espérer que l'industrie culturelle de l'audiovisuel puisse servir d'instrument efficace de changements sociaux alors que «les media audiovisuels font largement appel à des caractères simplifiés, standardisés mais très reconnaissables. Ils présentent donc une réalité sociale alimentée par les éléments les plus conservateurs, ignorant toute tendance nouvelle jusqu'à ce qu'elle soit relativement bien établie et acceptée. Ils jouent ainsi pour l'essentiel un rôle de consolidation, et non pas de transformation, de la culture (dominante). Car en propageant régulièrement et constamment les hommes et les femmes dans des rôles stéréotypés, les media vont à l'encontre des effets évolutifs potentiels des rencontres avec les anti-stéréotypes qu'hommes et femmes peuvent connaître dans la vie sociale, ordinaire et réelle. Ces media n'ont plus un rôle neutre ou conservateur mais représentent une force réactionnaire s'opposant au développement de l'égalité entre les sexes»¹. De ce sexisme ordinaire, peu de gens s'émeuvent. Tout se passe comme si femmes et hommes passaient sous silence leur propre réalité, s'effaçant devant les images. Or peut-on trouver de plus précieux, de plus précis pièges que les images? Devant cette formidable «industrie de la conscience» que représente l'audiovisuel, chacun adopte une attitude de repli, méconnaissant le danger, la profondeur du travail accompli quotidiennement à son insu. En habituant à voir et à entendre ce qui choque, du plus mièvre au plus atroce, dépassant les limites de l'horreur ou de la satisfaction, **l'audiovisuel transforme la morale**. Les représentations des femmes sont de plus en plus humiliantes dans la publicité parce qu'elles sont soumises aux contraintes économiques du profit et aux obligations idéologiques qu'elles sous-tendent. Le système libéral en est là.

Devant l'indécence, la négation de nos désirs, un regard inerte et distrait. Les pires inepties défilent sous nos yeux; de la publicité béatifiante à l'information catastrophiste, nous perdons notre regard dans l'obscénité banale et quotidienne que nous fréquentons tous les jours sans même la voir. Nous assistons, indifférent(e)s, à des images pénibles, embarrassantes tant les limites du dégoût se sont réduites avec l'extension du montrable.

Tout peut exister en image, tout peut être exhibé pourvu que l'image frappe vivement, de façon immédiate. Et surtout que l'image soit assimilée rapidement et facilement. Voilà ce que veulent les barons des media et les politiciens dont le mythe de l'omnipotence télévisuelle obscurcit l'esprit. Bien qu'il faille constater l'effet de pollution dû à l'abondance des messages TV et au phénomène de propagande, d'uniformisation d'un système social, ce n'est pas pour autant que l'usage social de la TV soit forcément celui auquel on s'attendait, étant donné ce qu'elle est. «Pourquoi, par exemple, accorder (antérieurement à toute expérience) au faux face-à-face de la TV un pouvoir de persuasion à nul autre pareil, affectant d'ignorer l'efficacité trop commune de la présence en chair et en os (...). Il y a mille manières de lire, de voir et d'écouter. Pourquoi vouloir déterminer «l'influence» des mass-media par la mesure, étrangement bureaucratique, de la quantité d'informations émises ou l'analyse de la «structure» du message (...). Faut-il rappeler que la signification n'existe pas comme telle dans la chose lue, mais qu'elle a, ici comme ailleurs, la modalité de la conscience intentionnelle qui la constitue? La lecture superficielle, l'écoute distraite (...) pourquoi ignorer les protections dont s'arment les masses contre le déferlement mass-médiatique»². Cette mise en garde banalise les nombreux risques d'une télévision regardée, ingurgitée, assimilée par un public qui serait forcément passif, formant son opinion au gré des images et des sons envoyés électroniquement. Comme si les éléments structurels d'un medium TV figeaient définitivement le rapport du

¹ Margaret Gallagher dans «Image et participation des femmes dans les media», Unesco.

² Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues de P.. Bourdieu et J.C. Passeron, in *Les Temps Modernes*, n°211, déc. 83, p. 1007.

couple TV - téléspectateur en couple passif. L'usage de la TV peut être très inattendu; elle ne sert parfois qu'à éloigner les voleurs, faisant croire à la présence inévitable du spectateur!

Surabondance d'informations, fragmentaires, déplacées, sans contexte, gavage d'images exceptionnelles, positives ou négatives. La télévision nous insupporte mais la résignation s'installe de plus en plus. Ainsi s'opère une construction sociale de l'indifférence devant la surenchère d'images stéréotypées toujours - déjà vues. Car si l'image ne permet pas d'opérations intelligentes, qu'elle est à ce point banale qu'il n'y ait en face d'elle aucune autre image par rapport à laquelle elle puisse se marquer tant elle est généralisée, le regard n'a plus de point de vue. Un regard pris de cécité.

Quant aux femmes, se sont-elles vraiment «perdues de vue»? Sont-elles droguées par les images au point de ne plus se voir elles-mêmes qu'à travers des images produites pour elles par d'autres? Il est difficile d'être optimiste dans le monde de l'audiovisuel. Sans doute faut-il travailler à changer l'image que les femmes se font d'elles-mêmes car les stéréotypes sont toujours prescriptifs. Même si ces images normatives, conventionnelles sont rejetées par bon nombre d'entre elles, les femmes en général sont encore et toujours fort tributaires des modèles imposés par une échelle de valeurs qui leur dissimule la dévalorisation dont elles sont l'objet. Il n'est pas évident que les réalisatrices offrent nécessairement des représentations des femmes différentes de celles des media, elles-mêmes peuvent être prises au piège des schémas sexistes...

Cependant, dans le cadre de l'enquête décrite plus loin, la plupart des réponses des réalisatrices concernant leur travail m'ont presque toutes frappée par l'exigence éthique dont elles témoignaient dans la construction de leurs personnages, par exemple, le respect de l'intégrité de chacun dans le documentaire, le refus de l'image-choc, simplificatrice. Pas de cinéma à tout prix. La réalisation d'un film ou d'un vidéo-gramme qu'il soit documentaire ou fiction, court ou long, représente pour elles un engagement scrupuleux et réfléchi qui me semble un gage d'authenticité et de multiplicité de visages possibles - âge, sexe, classe sociale, etc...

Ces images fines, cohérentes, de personnages développés dans leur complexité - personnages féminins dont les réalisatrices se sentent souvent plus proches - vont peut-être donner un second souffle au cinéma, déssiller le regard du spectateur par rapport à la violence, aux personnages matamores, écervelés dont la télévision nous bombarde. Nous rendre un regard critique, secouer nos routines culturelles et professionnelles, si d'aventure, les femmes se décidaient à la résistance.

L'Université des Femmes a demandé à Violaine de Villers, réalisatrice et chercheuse, de mener une recherche sur la place et le rôle des femmes dans la production audiovisuelle au sein de la Communauté française de Belgique. Elle se propose d'établir un répertoire le plus complet possible de toutes celles qui travaillent dans le cinéma, la vidéo, la télévision, l'animation et la publicité et s'intéresse non seulement aux réalisatrices mais également à toutes les techniciennes, de la scripte à la distributrice. Ce dépistage n'est pas facile mais nous avons pourtant reçu quantité de réponses - souvent accompagnées d'encouragements. Pour vous donner une petite idée, nous avons repéré 59 scriptes-monteuses, 13 camerawomen, 30 productrices, 7 décoratrices!... Pourtant, malgré leur présence accrue, les femmes semblent l'objet d'une atomisation au sein de la profession. Quant aux réalisatrices, Violaine de Villers leur a adressé un questionnaire comme point de départ à une communication et à une réflexion communes. C'est une première analyse des réponses reçues que nous vous présentons ici.

ENQUETE AUPRES DES REALISATRICES

Geneviève Simon

LES REALISATRICES

Elles sont une quarantaine à nous avoir répondu. Il faut savoir toutefois que si elles sont toutes réalisatrices, leurs situations professionnelles sont très différentes selon qu'elles travaillent pour le cinéma ou pour la télévision, qu'elles appartiennent à des structures ou non, qu'elles réalisent des films ou des séquences d'émissions. Savoir aussi que leurs formations sont très diverses. Beaucoup ont fait des études universitaires, d'autres n'ont pas terminé leurs humanités. La plupart sont passées par l'INSAS ou l'IAD, mais pas forcément pour un cycle d'études complet, d'autres sont de pures autodidactes en la matière. Leurs réponses à notre questionnaire sont également très diverses. Les unes répondent par oui ou par non, d'autres s'expliquent longuement. Nous n'avons retenu que quelques-unes des questions posées pour vous donner une idée de ce qu'elles sont, font et pensent.

COMMENT DEVIENT-ON REALISATRICE?

- *Par hasard, nombre significatif de réponses.*
- *Sur un coup de tête.*
- *En travaillant.*
- *En travaillant sur le tas et en suivant un maximum de formations complémentaires.*
- *Par la passion du cinéma.*
- *Après avoir été comédienne (plusieurs), ou monteuse (plusieurs aussi).*
- *Par nécessité (pas financière).*
- *En concevant et écrivant mes propres films après avoir fait son et montage sur des productions d'amis.*
- *En écrivant un scénario qui a très vite été produit par la Culture.*
- *J'hésitais entre la sociologie et le cinéma. Je me suis décidée pour la prise de vues et surtout le reportage. J'ai décidé de créer mon propre boulot et de présenter des dossiers.*

- *J'étais assistante à la RTBF et quand la réalisatrice est tombée malade j'ai dû la remplacer.*

Ont-elles été influencées par quelqu'un dans le choix de cette carrière? Majoritairement non. L'une ou l'autre cite bien son père, ou un ami/mari, un professeur, mais cela semble l'exception. Elles parlent plutôt de leur admiration pour tel ou tel réalisateur/trice, et leur choix est très éclectique.

POINT DE VUE

En tant que femmes, pensent-elles avoir un point de vue spécifique dans l'élaboration de leurs projets?

Certaines se dérobent à la question:

- *Sans doute.*
- *Pas nécessairement.*
- *Je ne possède pas d'éléments de comparaison.*
- *Comme je ne suis pas un homme, je ne peux répondre.*
- *Je ne pourrais vous donner qu'une réponse théorique, donc je m'abstiens.*

Celles qui répondent clairement "non" sont très peu nombreuses et ne développent pas leur point de vue. Celles qui répondent clairement "oui" ne sont guère plus nombreuses mais elles s'expliquent:

- *J'espère bien que oui. A voir les réactions de certains hommes, oui.*
- *Oui, car je suis tentée avant tout par des portraits de femmes.*
- *En tant que manière, c'est spécifique.*
- *Il y a toujours un point de vue spécifique en tant que femme, parfois même de manière insidieuse: celui de m'attacher principalement à un univers féminin.*
- *C'est ce dont je suis le plus sûre, par exemple, la parabole, la métaphore.*
- *Je pense vraiment que oui. Pas d'une manière volontariste, pas d'une manière engagée, mais d'une manière indirecte. Je suis attirée par des sujets proches de ma sensibilité personnelle, de mon vécu, de mes expériences de femme. Ce n'est pas une démarche que je provoque consciemment mais je pense qu'elle se retrouve en fin de parcours.*
- *Très certainement oui. Le fait d'avoir fréquenté les femmes et le milieu féministe pendant dix ans m'a donné une approche des problèmes des femmes qu'un homme ne peut absolument pas avoir.*

Il faut dire que les réponses sont difficiles à classer quand l'une répond:

- *Non, bien en tant que personne.*
et l'autre
- *Oui, mais on réagit surtout en tant qu'individu avec sa sensibilité et son passé propres*
ce qui est tout de même sensiblement équivalent.

En fait, la plupart ne sont pas certaines. Elles voient bien un côté féminin dans ce qu'elles font, mais peut-on dire pour autant que ce soit un point de vue spécifique?

- *En tant que femme, je ne crois pas avoir de point de vue spécifique. Mais d'un point de vue personnel, j'ai le sentiment d'avoir une approche plus "humaine". J'ai l'impression d'être plus proche des gens que j'interviewe.*
- *En tant que femme je pense avoir une sensibilité différente de celle de hommes, mais je ne crois pas, alors pas du tout, que les femmes doivent se cantonner dans les sujets féminins, féministes ou même intimistes. Pourquoi les femmes ne parleraient-elles pas de la guerre, de l'argent ou du mythe de Don Juan?*

- L'empreinte femme se marque surtout dans le choix du sujet. Quant à son élaboration, c'est plus une question de sensibilité de l'individu que de masculin ou féminin. Chaque individu capte certains éléments d'une situation, d'une réalité, selon ce qu'il est, ce qu'il a vécu... Le sexe est une caractéristique extérieure, à l'intérieur nous sommes androgynes... Il ne faut pas se limiter dans des cloisonnements sexistes.

- Je ne crois pas avoir un point de vue spécifique en tant que femme génétique mais en tant que femme sujet historique et social. Les femmes ont sûrement une réalité physique que les hommes n'ont pas, mais le senti, la manière d'aborder le réel et de recevoir le réel, ne sont pas essentiellement différents chez une femme et chez un homme. Il y a sûrement quelques infimes différences mais elles sont annihilées par le côté sujet social et historique qu'on est. Parler de ces différences-là n'a pas d'intérêt dans le réel, cela sert plutôt à justifier toutes les injustices (comme pour les Noirs en Afrique du Sud ou les immigrés à Bruxelles).

- Comment répondre? N'ayant jamais été un homme je ne peux affirmer que j'aurais traité mes sujets différemment. Je pense qu'il s'agit de tempéraments et de goûts personnels plutôt que de types féminins ou masculins. Ceci dit, je ne doute pas que dans un travail réellement créatif, poindrait un peu de cette révolte, audacieuse ou timorée, que partagent, sourdement ou avec éclats, les femmes sujets dénaturés, objets d'oppression, jusqu'à se dénigrer, se dénier, se disloquer.

LE TRAVAIL

Ont-elles l'impression de travailler de la même manière que leurs collègues masculins?

Celles qui ont répondu qu'elles ne pensaient pas avoir de point de vue spécifique en tant que femmes dans l'élaboration de leurs sujets, répondent ici qu'elles travaillent de la même manière que les hommes mais n'explicitent pas plus leur réponse dans un cas que dans l'autre, sauf cette exception intéressante:

- Au départ, certainement pas, mais il m'a fallu évoluer très vite. Il s'agit de diriger une équipe de tournage avec une forte autorité et d'être absolument un "chef", ce qui est la seule manière de se faire entendre. Et j'ajoute que, dans mon cas, j'ai d'excellents rapports avec mes techniciens.

Certaines décrivent leur propre façon de travailler mais n'en déduisent pas que ce soit particulièrement féminin:

- Quand on est réalisateur, on ne voit pas tellement ses collègues travailler. Personnellement, je suis très proche des comédiennes. La technique, la mécanique, ça se prépare avant, mais au moment du tournage il n'y a que les comédiens qui m'intéressent. Mais il y a peut-être des hommes qui travaillent aussi de cette façon.

- Mon travail de préparation est très long. L'intuition a une très grande importance chez moi et le respect des gens que je filme. Pour moi, il est primordial qu'ils se retrouvent comme ils ont voulu se montrer...

Celles qui trouvent que leur façon de travailler est différente parce qu'elles sont femmes sont assez nombreuses:

- Je ne crois pas du tout travailler comme mes collègues masculins. Je travaille par bribes, par petits bouts, par instinct sans penser plus loin. Je ressens l'acte de filmer, monter, écrire, plutôt comme une performance que comme un travail.

- Mes sujets sont intimement liés à ma vie quotidienne.

- Je n'ai pas l'impression de travailler comme mes collègues masculins. A la présentation des émissions, je dirais qu'ils sont plus extravertis, ils osent plus. Je suis persuadée que cela ne dépend pas de la personnalité individuelle de chacun mais bien du

fait d'être homme ou femme. Petite remarque: il est notable chez nous que les femmes journalistes (4 pour 6 hommes) rejettent bien souvent par peur de ne pas être à la hauteur tous les sujets délicats, polémiques (souvent politiques). La plupart préfèrent couvrir le domaine socio-culturel plutôt que l'économico-politique plus explosif. Il faudrait se pencher sur cette situation, en analyser les causes plus finement, mais c'est une constatation réelle.

- Non, avec beaucoup plus de douceur. Les femmes en général sur le chantier n'ont pas ces rapports de force plus souvent propres aux hommes.

- Peut-être le flou "apparent" dans lequel je travaille est-il déconcertant dans un monde pensé et organisé par les hommes?

- Je travaille quand j'en ai besoin. Les hommes se sentent un devoir de gagner leur vie, ils travaillent frénétiquement (pour leur famille?). J'ai l'habitude de vivre de pas grand'chose. Il y a aussi un problème d'autorité, les hommes donnent de la voix, les femmes écoutent plus volontiers. Certaines maisons de production sont misogynes, je ne m'impose pas là où on ne m'accueille pas.

- D'une manière générale non... J'ai toujours eu le problème de maintenir la vie quotidienne, celle de la famille et la mienne, en même temps que la création... C'est pourquoi j'ai choisi de filmer ce que j'avais autour de moi, de plus proche. Il y aurait beaucoup à dire sur le va-et-vient entre la vie et les films, mais pas seulement sans doute pour les femmes.

- J'ai l'impression de travailler de manière moins ouvertement directive. J'arrive à mes fins par des chemins plus détournés, avec plus de tact. Je semble mieux disposée à écouter vraiment les personnes que j'interviewe, mais je les pousse impitoyablement dans leurs derniers retranchements. Disons qu'il me semble possible que si j'étais un homme j'oserais être plus directive avec les techniciens. Parfois il faudrait oser exiger au bénéfice de l'œuvre finale.

- Non. Une femme prépare ses dossiers de façon très fouillée, très documentée. Personnellement je respecte la réserve ou la personnalité de ceux que j'interviewe. Je ne pousse jamais pour obtenir quelque chose que la personne ne veut pas dire. Les hommes mettent très fort l'accent sur le scoop et sur le côté sensationnel de leurs informations. Heureusement, il y a des exceptions.

La plupart ont bien du mal à faire la différence:

- Masculin/féminin ne me paraît pas pertinent dans ce domaine.

- Comme je ne suis pas un homme, je ne peux répondre.

- Chaque être est unique.

- Pas toujours, mais on n'a pas toute liberté pour se distancier d'une tradition.

- Non, mais c'est très variable. Je ne suis pas certaine que cela soit une différence masculin/féminin. Ou une différence de personnalité. Je m'immerge complètement dans mon sujet. Je veux avoir lu, visionné tous les documents traitant de mon sujet.

- Nous avons tous des manières différentes de travailler, je ne crois pas que cela soit déterminé par notre sexe. Je suis assez brouillon dans ma façon de travailler. Pour travailler un sujet je dois le sentir, le ressentir émotionnellement. Je n'ai pas de ligne de conduite précise quant à la réalisation. C'est à chaque fois différent, suivant l'instinct.

- Ce n'est pas sûr, mais je n'ai pas encore cerné à quel niveau se place la différence.

- Je ne sais pas s'il y a une manière masculine ou féminine de travailler. Chacun a un peu sa manière. Les femmes ont peu de modèles devant elles tandis que les hommes peuvent plus se référer à un modèle de metteur en scène, peut-être caricatural mais qui existe: celui d'un général qui part à la guerre et qui dirige ses soldats. Il est difficile pour une femme de coller à ce modèle, qui est un peu un reste des jeux d'enfance. Donc on est obligées d'inventer en fonction de son caractère. Je crois aussi que c'est plus dur pour une femme que pour un homme de faire du cinéma car, bien

que le rôle de réalisatrice soit admis en principe, il ne l'est pas encore tout à fait en réalité et les femmes elles-mêmes ont encore un peu l'impression qu'elles n'ont pas le droit d'avoir ce rôle pour de nombreuses raisons, sociales ou affectives.

- Ce qui est souvent très dur c'est de s'imposer comme femme à la tête d'une équipe souvent masculine (on n'a pas souvent le choix) quand on n'a pas encore "fait ses preuves" dans la profession.

- Peut-être que l'on travaille plus sur le fond que sur la forme. Cela me paraît être une question de sensibilité individuelle plutôt qu'une distinction homme/femme.

- La qualité dans les rapports de travail dépend de la personne et non pas du sexe.

- Difficile à dire. En tant que journaliste j'aurais envie de dire que oui. Mais la situation n'est pas limpide! En tant que réalisatrice, j'ai peu de contacts avec d'autres collègues. Bien sûr, on se rencontre mais dans l'ensemble on échange peu. Cela m'intéresserait d'approfondir des discussions sur les différences ou ressemblances de comportement.

ET LEUR CARRIÈRE?

Qu'en pensent-elles? Comment voient-elles le temps passé... et le futur?

- Je ne ressens pas le temps en rapport à ma "carrière". Ai-je d'ailleurs une "carrière" ou un projet de carrière. Je me sens une (relative) plénitude de ma vie et me sens moins "enragée" à me faire reconnaître. J'ai moins de choses à prouver qu'à vingt ans.

- Je n'ai pas fait assez de films. Et le temps passe... Mais je n'ai pas de stratégie ni de plan de carrière. Je ne pense pas carrière du tout d'ailleurs. Je ne fais pas des films parce qu'il faut faire des films, je continue à essayer de filmer ce qui me tient à cœur et chaque film, si petit soit-il, me prend énormément de temps.

- Je ne suis pas encore pessimiste mais pas vraiment optimiste. Le temps passé et présent est plutôt gai parce que l'œuvre est dans l'ensemble bien accueillie. Le temps futur m'angoisse plutôt.

- Le temps n'a pas d'importance. Ce qui compte c'est de s'accrocher. De ne pas se décourager. De recommencer une écriture dix fois plutôt qu'une.

- Pas question de carrière pour moi. J'ai besoin de m'exprimer et pour le moment j'utilise le cinéma.

- Ce qui n'est pas évident quand on fait des films d'un certain genre qui "plaisent", c'est de changer de genre, par exemple d'aller du documentaire à la fiction.

- Je suis poète, je ne fais pas une carrière de réalisatrice. Je fais seulement, toujours, ce qui m'intéresse, avec les moyens du bord s'il n'y en a pas de grands, de la télévision au Vidéo 8. Tout est bon pour dire ce que j'ai envie de dire.

- Je suis au CPAS depuis dix mois mais je ne suis pas prête à accepter n'importe quoi, n'importe quel reportage imposé. S'il le faut je changerai de chemin. "Si ce n'est pas pour dire la vérité, je préfère ne rien dire".

- Je suis lente... J'attends que ça tombe... Mais j'accumule les notes, les projets. Il faudrait que je me spécialise dans un domaine, la communication interne? des films plus sauvages? l'écriture?

- Les femmes ont beaucoup travaillé pour forcer la reconnaissance et l'ouverture aux femmes réalisatrices et metteurs en scène. Toute la génération de l'époque MLF a fait progresser notre situation de plusieurs siècles. Le futur s'ouvre aujourd'hui de manière presque égale pour une femme que pour un homme.

- A l'école j'ai pu faire un peu près ce que je voulais et mon premier projet de film a été accepté. Pour le futur, je crois que je dirai cela toute ma vie, j'ai l'impression d'avancer, de progresser. J'ai toujours l'impression de faire des pas de géant d'un film à l'autre. Chaque fois je sais où je suis, je sais où je vais, je sais ce que je veux dire

et comment. Mais quand un film est fini je m'en désintéresse totalement, je ne m'occupe pas du tout de le vendre.

- Je ressens le temps passé comme un temps nécessaire. Je pense qu'il fallait que je passe par toutes les étapes (même si parfois elles ont pris du temps) afin d'être là où j'en suis, c'est-à-dire crédible, créatrice et avec des projets. Je ne regrette pas grand'chose. Je pense que tout était utile, les difficultés comme les grandes joies. Le futur je le vois difficile et pourtant prometteur. Je suis prête à abattre des montagnes pour continuer à convaincre, jusqu'à ce qu'on me laisse aller au gré de mon évolution. Le plaisir que je trouve lorsque je suis en tournage ou en montage est tellement important et indispensable pour moi qu'il me donne une énergie fort importante. Néanmoins je vis aussi pas mal d'angoisses car les potentialités en Belgique francophone sont réduites et que peut-être des barrières encore plus élevées m'attendent.

- Si carrière veut dire grand trou, et si réalisation peut se rapprocher de réalisation de soi, alors je suis plutôt au fond, à force de pas avoir pu aller au fond des choses, ou de ne pas avoir osé y aller à fond. Une pause s'impose.

- Je trouve qu'être journaliste et réalisatrice est une combinaison merveilleuse et qu'elle permet plein de possibilités. Mais c'est très dur. J'ai l'intention de refaire des films, mais plutôt dans le domaine industriel... et dans le privé.

- Le temps passé est plein de beaux souvenirs. Il a été le nécessaire passage pour être capable de réaliser d'autres projets. Aucun regret donc, et la volonté de continuer, peut-être avec la fiction. J'ai toutefois conscience de ne pas avoir le vent en poupe car mon point de vue sur le reportage n'est pas dans l'air du temps.

FESTIVALS

Nous organisons un Festival de films de femmes. Qu'en pensent-elles? Considèrent-elles que ce soit utile?

Très peu répondent par un "non" catégorique:

- Les femmes ne doivent pas être traitées isolément des autres personnes.
- J'aime les bons films. Le sexe du réalisateur/trice ne m'intéresse pas.
- Actuellement, je le considère comme inutile.

Nettement plus nombreuses sont celles qui répondent par un "oui" tout aussi catégorique:

- Si les Festivals de films de femmes n'existaient pas, il y aurait beaucoup de films qu'on ne verrait jamais, jamais...
- J'ai participé à tous ceux de Bruxelles en tant que réalisatrice et spectatrice, c'était passionnant.
- Très utile, car les femmes aiment être entre elles parfois.
- Pour l'instant oui, tout comme les festivals de films "exotiques" ou de films sur l'homosexualité. Mais j'ose espérer que d'ici quelques décennies ce ne sera plus nécessaire, quand les femmes, cessant d'être minoritaires dans cette profession, auront cessé de crever les yeux avec leur propre imagerie, celle d'un sexe majoritaire minorisé.

Mais la plupart des réponses, près des trois-quarts, sont dubitatives;

- N'est-ce pas d'une certaine manière renforcer les discriminations?
- Je ne sais vraiment pas si cela est très utile. Je suis très curieuse de connaître vos conclusions.
- Je ne sais plus. N'est-ce pas une façon de perpétuer une forme de ghetto/femmes ressenti comme une nécessité de prise de conscience, de prise de parole. Je préférerais

que dans chaque festival les œuvres de femmes soient mieux représentées, primées, reconnues...

- Il est utile, intéressant, mais peut-être délicat d'organiser un tel Festival. Délicat parce que cela conforte l'idée que le cinéma féminin est marginal. Pour éviter cela il faudrait intégrer les films des femmes aux festivals existants. Si on envisage le côté spécifique, sensibilité féminine de ce cinéma, le côté intéressant prime bien sûr.

- Un Festival de films de femmes ne me semble pas nécessaire dans la mesure où je n'ai pas l'impression qu'il y ait une ségrégation par rapport aux films de femmes dans les festivals. Mais c'est intéressant dans la mesure où c'est une minorité au même titre que les autres (tiers-monde, homosexuels, etc...) qui ont des choses à défendre. On pourrait aussi, alors, faire un festival de films d'hommes et je me demande selon quels critères on choisirait les films.

- Je suis très partagée par rapport à un Festival de films de femmes. Cela n'est le plus souvent valable que pour le même genre de thèmes: difficultés de vivre, de s'affirmer, histoires intimistes. Que viendraient faire dans un tel Festival un bon policier, un documentaire sur les derniers Papous, une comédie musicale? Le fait d'être réalisé par une femme ne suffit pas à mon sens.

- Oui, s'il est un prétexte à une rencontre de femmes, à une fête, à des échanges. Non, s'il est une revendication d'identité, un règlement de comptes ou un regroupement sexiste.

- Oui, s'il est international, basé sur des critères de sélection rigoureux et qu'il permet de rencontrer des réalisatrices (techniciennes, comédiennes) de tous pays.

- Les Festivals oui. Mais Festival de femmes, n'est-ce pas se mettre dans un piège, et pour quel public?

- Je doute de l'utilité d'un tel Festival. Ou alors sur un thème: les rapports hommes/femmes, la place des femmes dans la société. Autrement c'est trop hétéroclite.

- C'était nécessaire au début. Aujourd'hui il est plus important que des équipes mixtes organisent des festivals mixtes, pour autant que certains membres défendent le point de vue de l'"écriture" féminine.

- Oui, en tant que curiosité. Si les films viennent réellement du monde entier (pour que naisse une confrontation humaine, politique et philosophique) et s'ils sont de qualité (le seul fait d'être une femme n'est pas un critère absolu d'intérêt!).

- Oui et non. Oui parce que c'est important de montrer l'importance de la production des femmes. Important peut-être surtout pour permettre à des réalisatrices de se rencontrer, de parler... Mes réticences viennent du fait que l'on enferme ce type de manifestation dans un ghetto. Soit on en fait des rencontres de "militantes" sans aucune sélection quant à la qualité des produits, le seul argument étant de parler de "femmes". Soit c'est le public qui crée le ghetto en ne faisant pas la démarche de venir, en portant un regard ironique, voire "paternaliste" sur ce type de manifestation. D'où... cela dépend beaucoup de ce qu'en feront les organisatrices... à vous de jouer et de nous étonner!

- Je trouve qu'à une époque, c'était essentiel qu'il y ait des Festivals de films de femmes. Quand les femmes faisaient un cinéma spécifiquement de femmes, lié au mouvement féministe et que leurs films effectivement ne trouvaient pas leur place dans d'autres festivals. J'ai le sentiment qu'aujourd'hui les choses ont un peu changé. Les femmes ont pris confiance en elles-mêmes et quand elles font du cinéma elles ne se définissent plus comme femmes mais comme cinéastes. Elles ne sont plus obligées d'être militantes au premier degré.

- Mon avis est assez partagé. Pourquoi faire des catégories à part pour les femmes? Un bon film mérite d'être vu. Ce qui me paraît plus important c'est de faire tomber les barrages qui existent encore du côté de l'expression des femmes: d'une part, qu'elles osent davantage et de l'autre qu'on n'aborde pas les films de femmes avec des préjugés (style écriture féminine). C'est une question de mentalité à changer. Peut-

être qu'en attendant il faut en rester aux Festivals de films de femmes pour faire parler d'elles. Il serait bon aussi de veiller aux problèmes de la distribution des films (pour les hommes et pour les femmes!).

- Un festival? Un de plus serait-on tenté de dire. Disons oui, mais pourrait-on l'imaginer dans une autre perspective que le festival de compétition? J'imagine un lieu de rencontres et de promotion plutôt que de classification et de mérite. Cela pourrait être la conception des femmes d'un festival.

ET A LA R.T.B.F.?

Nous terminons par quelques passages des propos recueillis auprès d'une journaliste à la RTBF.

Pour elle, c'est indéniable, les femmes ont une manière spécifique d'envisager leur métier. Elles passent plus par le concret, s'appuient plus sur le vécu des gens, sur leurs témoignages que les hommes qui ont tendance à théoriser. Les femmes s'orientent plutôt vers des sujets socio-culturels, vers certains phénomènes de société parce que ces thèmes permettent des explorations plus riches et plus variées, laissent le champ plus libre à l'expression personnelle que les reportages "politiques", plus contraignants. Il lui semble aussi indéniable que la présence de femmes journalistes apporte des éclairages différents sur l'actualité. Par exemple, quand une série de viols ont été commis à Woluwé et qu'un homme a été appréhendé, la journaliste chargée de couvrir les faits a interviewé une des jeunes femmes violées. Un témoignage fort. Il est plus que probable qu'un homme aurait contacté les policiers pour chercher à faire connaître la personnalité du présumé violeur, sans mettre en évidence le témoignage des femmes. La différence entre hommes et femmes exerçant ce métier existe aussi dans la façon d'approcher un sujet et de l'élaborer. Les femmes éprouvent beaucoup de crainte, d'appréhension, voire d'inquiétude. Elles n'osent pas aborder un sujet sans l'avoir retourné en tous sens. C'est une attitude qui leur est plus généralement propre.

Cette journaliste a tenu à ajouter une réflexion personnelle sur le statut des femmes à la RTBF. En 1988, les femmes sont présentes à la RTBF. Mais est-ce le signe d'une réelle promotion des femmes ou le stigmate d'une détérioration des professions au sein de la RTBF? Pour notre interlocutrice, l'évolution de la situation est similaire à celle de l'enseignement. Les traitements, s'ils ne sont pas médiocres, ne sont que moyens (service public oblige!). Les hommes ont donc tendance à quitter le navire RTBF pour des points de chute plus rémunérateurs. Certes, ils restent majoritaires, peut-être séduits par une certaine notoriété que confère l'image télévisée. D'autre part, s'il y a plus de femmes dans la radio-télévision de service public, elles restent totalement absentes au haut de la hiérarchie. Notre journaliste ne connaît aucune femme qui se soit portée candidate à un poste à grandes responsabilités: elles préfèrent le travail sur le terrain et ne se sentent nullement attirées par les hautes fonctions. D'autant plus que toute candidature passe par un soutien politique. Il ne s'agit pas d'une discrimination voulue, mais d'un désintérêt évident de la part des femmes.

La recherche sur «les femmes dans l'audiovisuel» a été menée en collaboration avec le Service de l'Education permanente du Ministère de la Communauté française.

Nous ne tirons de cette enquête aucune conclusion évidente. Nous ne nous y attendions pas d'ailleurs et ce n'était pas notre but: les réalisatrices sont trop peu nombreuses et leurs manières d'exercer ce métier trop diverses. Simplement, grâce à cette recherche, nous espérons provoquer une réflexion et peut-être contribuer à renforcer les initiatives prises par les femmes dans le domaine de la création audio-visuelle.

Les câbles se posent, les satellites sont mis sur orbite. La Belgique est le pays le plus câblé du monde. Où s'arrêtera la boulimie consommatrice de media? Les nouvelles technologies de communication ouvrent-elles les portes du paradis? Des éléments de réponse très éclairants, nous les trouvons dans une analyse de Margaret Gallagher¹ dont cet article s'inspire très largement. Elle nous explique la «révolution» de la communication: un monde orwellien est à notre porte. Le tableau est loin d'être optimiste. Révolution technologique, sans aucun doute, révolution pour procurer un plus grand bien-être aux gens, certes non. Et dans ce domaine, comme dans bien d'autres on ne peut que répéter avec les Québécoises, «Et pour les femmes, c'est encore pire».

La révolution oligarchique de la communication

Edith Rubinstein

LES FEMMES, QUANTITE NEGLIGEABLE

On justifie le développement des nouvelles technologies de communication par les avantages supposés qu'en retireront les utilisateurs dans un monde nouveau de démocratie électronique. Margaret Gallagher doute fort que les femmes y trouveront leur compte.

Elle décèle deux obstacles majeurs à un développement des technologies de communication favorable à l'intérêt des femmes. Le premier obstacle est lié à ce qu'on imagine être la nature et la composition d'une audience féminine. Ce présupposé détermine un choix d'horaires de programmation qui aura pour effet de «prouver» que les sujets spécifiquement femmes ne rencontrent qu'un intérêt et un succès marginaux». On peut citer l'exemple de Sky Channel, station commerciale transnationale établie en Grande Bretagne qui émet via satellite depuis 1982 et touchait déjà en 1986 cinq millions de téléspectateurs dans douze pays. Son responsable, Gary Davey, ayant décidé que *«les modèles de vie et de structures familiales varient fort peu d'un pays à l'autre»*, Sky Channel programme ses émissions destinées aux femmes entre 13 et 14 heures *«mais pas entre 22h 30 et 23h 30, période pendant laquelle, présume-t-il, ce sont plutôt les «hommes adultes» qui suivent l'émission (et sans doute que les «femmes» adultes ou non sont couchées)»*. On le voit, pour Sky Channel il n'existe aucune nécessité de tenir compte des femmes au travail. Existente-elles seulement? Le second obstacle est la tendance à se concentrer davantage sur les développements technologiques que sur les besoins réels des femmes.

LE PETIT ECRAN MIRACLE

Aujourd'hui, huit satellites se promènent au-dessus de l'Europe et nous envoient des émissions en provenance des Etats-Unis, d'Union Soviétique, et de divers pays d'Europe notamment la Grande-Bretagne et la République Fédérale Allemande: une quarantaine de chaînes nous abreuve de la bonne parole. Dorénavant grâce à de nouveaux systèmes de télécommunications, multi-canaux, un seul «fil» pourra fournir à nos écrans de télévision, non seulement les multiples programmes TV traditionnels, mais aussi des programmes individualisés par TV à péage, des banques de données de tous ordres par vidéotex, des services spécialisés tels que des achats électroniques, des

1 Redefining the communications revolution, Margaret Gallagher in: «Boxed in: Women and Television», Pandora Press (Londres 1987)



opérations bancaires etc..., de sorte que l'écran de télévision devient le lieu où convergent toute une série d'opérations dissociées à l'origine. Chez nous, la RTT a introduit le vidéotex en mars 1986 et depuis juin de cette année, le minitel français est disponible via le vidéotex belge.

LE POIDS DETERMINANT DE L'ARGENT

La révolution de la communication est façonnée par l'interconnection d'influences puissantes non seulement technologiques mais également économiques et politiques. On assiste à un phénomène tout-à-fait particulier, la dissolution des barrières entre les différents media.

Plusieurs magnats de la presse, souvent propriétaires de magazines féminins, investissent massivement des systèmes par câbles et des chaînes TV. Le danger de domination et de contrôle du marché qu'implique cette imbrication de différents media n'a rien d'imaginaire.

C'est par centaines de millions de livres sterling annuellement qu'on doit estimer le prix du lancement et de l'exploitation de systèmes commerciaux par satellites. Il en résulte presque automatiquement que les nouveaux acteurs des nouvelles technologies et des services de programmes sont les bonzes des media existants: les magnats de la presse, les fabricants d'électronique, les intérêts publicitaires, les compagnies cinématographiques et les industries de télécommunication. *«L'expansion des nouvelles opportunités des nouveaux media est donc entre les mains d'un club exclusif «avec des droits d'entrée excessivement élevé, un nombre de membres extrêmement réduits et des bénéfices exceptionnellement importants» (Ferguson).¹*

Parmi les membres de ce «club select», citons un des acteurs de la saga de ce qui fut «notre» Société Générale, Robert Maxwell. Depuis deux mois, ce même Robert Maxwell participe avec Albert Frère, chef de file du groupe Bruxelles-Lambert et de CTL (Compagnie luxembourgeoise de télédiffusion) à un investissement important dans les Editions Dupuis. Gaston Lagaffe n'échappe pas à la rage de concentration et de pouvoir. Albert Frère avait déjà signé, il y a quelques années un contrat avec un autre géant, Rupert Murdoch, d'origine australienne et père de Sky Channel.

Il n'est peut-être pas inutile, pour bien réaliser l'étendue de l'empire d'un magnat de la presse, tel que Rupert Murdoch, de citer quelques-unes des entreprises qu'il contrôle, de quoi faire pâlir le Citizen Kane d'Orson Welles: aux Etats-Unis la compagnie cinématographique «Twentieth Century Fox et des dizaines de stations TV, des périodiques tels que «Elle», «New Woman», en Grande-Bretagne les quotidiens «The Times», «The Sun» et «News of the world, sans compter plusieurs quotidiens et périodiques en Australie. Il vient d'acquérir aux USA pour la bagatelle de trois milliards de dollars, «Triangle publication», une édition de presse. Comment ne pas partager l'inquiétude de Claude Julien² qui écrit: *«La presse est libre. Le savent notamment quelques groupes géants qui jamais ne se laissent d'étendre leur empire. Leur boulimie est sans limite. Ils l'appellent liberté. Liberté d'entreprendre bien entendu. Mais toute liberté qui restreint ou viole celle des autres cesse d'être un droit et devient un abus»*. Robert Wangermée, ancien administrateur général de la RTBF et président du Conseil supérieur de l'audio-visuel de la Communauté française de Belgique n'attend rien de bon non plus de la part des magnats multimedia tels qu'Albert Frère, Robert Maxwell et autres Silvio Berlusconi qui selon Frederico Fellini *«emballe même les femmes comme si elles étaient des hamburgers»*.³ C'est ce que

¹ Cité par Margaret Gallagher

² Dans son éditorial «Liberté» Le Monde diplomatique, août 88

³ (Clark and Riddel 1986) cité par Margaret Gallagher

Photo page gauche: Doré O., réalisatrice (RFA)

Robert Wangermée a déclaré dans une émission radio de la RTBF.¹ L'unique échappatoire possible, d'après lui, serait une régulation établie par la Communauté européenne. Mais il est parfaitement superflu de pavoiser. La finalité première de la CEE est économique et Robert Wangermée en désespoir de cause en arrive à admettre une proposition européenne autorisant une seule interruption par un flash publicitaire dans un film de fiction ou un feuilleton. Robert Wangermée ne semble pas se bercer d'illusions. Il considère que le problème de l'interruption d'une création est une bataille perdue.

Margaret Gallagher, elle non plus, ne nous offre pas des perspectives très encourageantes: *«A en juger par leurs performances passées, on ne peut espérer d'aucun des membres du club qu'il utilisera ses nouvelles possibilités de programmation en songeant à l'intérêt des femmes».*

Le prix considérable que coûte la mise en place de nouvelles technologies de communication ne peut que désavantager les femmes. S'il est vrai que les possibilités offertes sont quasi illimitées, leur utilisation sera néanmoins restreinte par la capacité de les payer. *«L'information se transforme en un produit et un produit coûteux».*

DEGRADATION DE LA QUALITE DE LA VIE

La révolution de la communication est liée à la crise économique et à la récession et perçue comme la clé de la relance. Les conséquences de cette conviction ne se sont pas faits attendre. *«Des stratégies nouvelles de rationalisation, d'informatisation et d'automation des moyens de production et de l'emploi, particulièrement dans le secteur des services, font partie de ce qu'on appelle aujourd'hui la «flexibilisation du travail» souvent un euphémisme pour supprimer des emplois, diminuer les salaires réels, accroissant l'inégalité et l'insécurité dans le travail et réduisant la protection de la sécurité sociale. Les femmes sont les principales perdantes dans ce processus».*

Les gouvernements ont recours à une «stratégie du recul» et tentent de renvoyer les femmes dans la sphère du privé. L'accent est remis sur la famille, la maternité et la responsabilité des femmes dans les soins aux enfants, aux vieillards et aux malades chroniques. Dans le domaine professionnel, pour continuer à bénéficier du travail au rabais effectué par les femmes, ils insistent sur la nécessité d'un temps de travail mieux adapté aux besoins de la famille: on assiste parallèlement à une explosion du travail féminin à temps partiel. Ils rejoignent ainsi le discours idéologique traditionnel de la production standard des media qui *«décrit la vie familiale dans une perspective fortement idéalisée»*. *«Tout laisse à penser que les nouveaux développements des media «induits par le marché» vont renforcer cette idéologie»*. Margaret Gallagher citant Golding et Murdock ajoute: *«Un corollaire économique de l'idéologie familiale est la réduction de dépenses publiques, des prestations sociales et de bien-être, des facilités de loisirs...»* et conclut: *«comme la maison devient de plus en plus le lieu de ces activités, l'exploitation des nouvelles technologies de communication ouvrent la voie à des possibilités toujours accrues d'opérations commerciales, de loisirs (vidéo, TV payantes) d'informations, de services professionnels (opérations bancaires, achats) et même de travail professionnel (travail à distance), à domicile...»*.

Ces développements ne peuvent qu'accroître l'isolement des femmes d'une part, et d'autre part, par l'extension du foyer à un centre de travail et de loisirs, faire peser sur elles des demandes supplémentaires provenant des autres membres de la famille, à présent basés à domicile.

¹ Emission du samedi 13/8/88 (12h - 12h30)

UNE VISION UNIQUEMENT MASCULINE

Des recherches effectuées en Espagne, à Taiwan et aux Etats-Unis décrivent l'utilisateur type comme jeune, instruit, riche, blanc et évidemment de sexe masculin. *«Les nouveaux media reflètent d'une manière prédominante une vision masculine du monde par les priorités accordées au contenu et par l'audience visée». Et de citer l'exemple des jeux vidéo «mis en vente primitivement pour familiariser les enfants à l'informatique mais étroitement connectés à la promotion du militarisme». «Le vidéotex, également, prévu à l'origine comme une technologie qui «permettait d'apporter tous les points de vue à tous» s'est inévitablement développé en un système contrôlé par les hommes».*

En France, l'Agence Femmes Information (AFI) a tenté de monter en 1984 un service vidéotex spécifique pour les femmes: ELLETEL. Les femmes pouvaient y trouver des informations concernant leurs droits, leur santé, un service de baby-sitting, une boutique d'échanges ou des conseils au consommateur. Bien qu'Elletel attirât plus de femmes que les autres services de vidéotex français, ses souscripteurs restaient en majorité des hommes et Elletel, pour survivre financièrement, fut obligé d'introduire des rubriques qui intéressaient plus spécifiquement ses souscripteurs masculins. Ainsi voit-on que des facteurs commerciaux et conceptuels agissent à l'encontre des intérêts des femmes. On ne peut cependant s'empêcher de se poser une question: est-ce uniquement le coût qui éloigne tant de femmes de l'utilisation des vidéotex?

LA PUBLICITE, VECTEUR DE MEDIOCRITE

La nature même de la télévision européenne est en train de changer. Orientée vers le profit et financée par les capitaux privés, elle développe une nouvelle «éthique télévisuelle commerciale». Financées par la publicité ou les utilisateurs, elle vise fatalement l'audience maximale et son contenu ne peut qu'en être affecté. La publicité elle-même a subi une évolution au cours du temps. Déjà à la fin du siècle dernier des magazines féminins avaient établi un rapport entre la publicité et les femmes comme moyen d'atteindre un vaste marché. Des produits de consommation étaient ainsi soumis à l'information et l'approbation des femmes.

L'emprise de la publicité est un phénomène curieux et inquiétant. Contrairement aux autres activités commerciales, la publicité n'est pas un échange (argent contre un produit ou un service). Il s'agit plutôt d'un espèce d'artéfact dont la fonction avouée avec cynisme est de faire acheter un produit qu'il soit nécessaire ou non. C'est un truisme de rappeler que la publicité n'exerce aucune fonction d'information. Elle prétend jouer sur l'imaginaire et l'inconscient, les femmes ne savent que trop bien l'utilisation que la publicité y fait de leur corps, et du rôle qui leur est assigné par la société dominante.

En réalité, il s'agit plutôt d'une activité qui perturbe les termes normaux de l'échange commercial. Et pourtant, on voit s'étendre la pub, ce parasite, ce chancre, de manière tentaculaire et jouer un rôle de plus en plus prédominant au sein des media avec la formation d'un triangle infernal: Pub-audience-contenu qui s'interconnectent de la manière la plus désastreuse. La rentabilité de la pub réclame une audience maximale, devenu critère unique. Les conséquences de ce qui est devenu un véritable axiome sont incalculables. Le fric mène le bal. L'hégémonie idéologique de la classe dirigeante qui se confond de plus en plus avec la classe économique est en voie de de-

venir totale. Dans la presse écrite, la disparition de la petite presse d'opinion. Faut-il rappeler la disparition de «La Cité» en tant que quotidien? à la télévision, des programmes qui devront se concilier la faveur du plus grand nombre ni trop ceci ni trop peu cela de sorte que plus personne n'y trouvera son compte mais pourra néanmoins y dénicher quelque chose pour l'accrocher. La porte est grande ouverte à la médiocrité la plus totale. Les producteurs de films pour qui la TV est également source de revenus exigeront de leurs réalisateurs des modifications qui rendront le produit plus vendable, plus attractif pour le plus grand nombre. Le cinéma d'auteur est en danger de mort. Ainsi la seule existence d'une activité inutile, démagogique, perverse et létale contribue avec une redoutable efficacité à une transformation de valeurs fondamentales: la substitution de la qualité pour tous par l'enrichissement financier de quelques-uns. Ce n'est pas parce qu'un système est efficace qu'il contribue nécessairement au bien-être de l'humanité! La publicité ne sert que les publicitaires!

La publicité est de plus en plus envahissante et on assiste à des renversements de fonctions. Bien des magazines, surtout féminins sont devenus d'abord des supports de publicité avec un contenu accessoire. Des panneaux s'étalent dans les rues, sur les routes et les quais de gare ou de métro. Là on a encore plus ou moins la possibilité de les ignorer. C'est déjà moins vrai à la TV et proprement scandaleux au cinéma. La publicité s'est même insinuée là où on l'attendait le moins. Autrefois, la qualité et le style d'un vêtement identifiaient une marque. Aujourd'hui elle s'affiche insolemment sur le vêtement lui-même transformant l'utilisateur en homme/femme sandwich avec bien souvent, hélas, l'enthousiasme des victimes qui y voit un moyen d'affirmer un statut. Qui ne balade pas son sac en plastique surchargé d'une publicité? Aujourd'hui, donc, c'est le consommateur qui paie pour avoir le droit de faire la publicité de la marque. Sans contredit, un coup génial! Nous payons très cher le plaisir de nous faire gruger. Enfin, une vente publicitaire qui devrait faire frémir tout démocrate qui se respecte est celle des hommes politiques, qui ne reculent pas devant l'utilisation des mêmes procédés que ceux employés pour la promotion d'une savonnette.

A présent on peut s'interroger. Cette manière de voir n'est-elle pas le fait d'un esprit égaré, parano et complètement débile? Si la réponse est oui, pas de problème, il suffit de l'oublier. Mais si la réponse est non, les qualificatifs de «décadence» de notre société (au sens progressiste) qui circulent de plus en plus fréquemment se justifient pleinement chaque jour davantage. Les nouveaux media font en quelque sorte basculer la stratégie en offrant une large audience de femmes aux publicitaires des biens de consommation. Plus grave, «*Le contrôle de la TV par des intérêts commerciaux a camouflé la publicité sous forme d'information. Beaucoup de femmes ne se sont pas rendues compte du changement graduel de stratégie de la pub*». (Suzuki).¹

LE PROFIT, FOSSOYEUR DE L'ETHIQUE ET DE LA DEMOCRATIE

Les intérêts économiques énormes qui gravitent autour de l'association publicité-ventes des biens de consommation ne peuvent que stimuler l'expansion des nouvelles technologies de communication puisqu'ils y trouvent une autre source de profits importants en faisant payer directement les utilisateurs pour de nouveaux services de programmes, notamment par l'intermédiaire de TV à péage. Les TV à péage les plus rémunératrices sont celles qui présentent des films récents et des films pornographiques! Et on assiste depuis le début des années 80 à une explosion de la présentation à domicile de films pornographiques d'abord assez inoffensifs puis de plus en plus violents, ce qui ne peut être considéré comme très favorable aux femmes. Ainsi la chaîne nationale française de TV payante «Canal Plus» un an après son lancement

¹ Cité par Margaret Gallagher

en 1984 se mit à programmer des films pornographiques «hardcore» pour attirer les quelques milliers de souscripteurs supplémentaires nécessaires à la réalisation de bénéfices. *«Ignoré de toutes les chartes mais inscrit au centre d'une saine politique commerciale, le droit à la vulgarité est imprescriptible»*.¹ Signalons que le Conseil de la Communauté française vient d'élire Canal Plus comme TV payante en Belgique. *«La RTBF aura une mise financière dans Canal Plus Belgique dès le départ, lors de la constitution du capital»* nous apprend Valmy Féaux, ministre-président de l'exécutif de la Communauté française. *«Nous disons que celle-ci va surtout se situer au niveau de ses installations, du troisième réseau hertzien qui appartient à la RTBF et que l'on met à la disposition de la télévision à péage comme certains nombres d'installations techniques»*.² Ainsi le service public met ses installations au service d'intérêts privés en échange d'un cahier de charges que Pierre Stéphany³ définit de la manière suivante: *«Un document, en réalité qui énonce surtout des pétitions de principe: obligation pour la chaîne payante de créer dans la Communauté un minimum d'emplois, d'engager des journalistes professionnels, DE RESPECTER EN MATIÈRE DE PROGRAMMATION LES BONNES MŒURS (souligné par nous) et l'impartialité, de promouvoir la production et le patrimoine de la Communauté etc...»*. La justesse de cette appréciation est entièrement confirmée dans une interview⁴ accordée par Daniel Weekers, président du groupe DEFI et futur président du conseil d'administration de Canal Plus Belgique. *«...D'une manière générale, sur le plan des films et des téléfilms, on va tenter de coller le plus possible au programme de Canal Plus France. La chaîne diffusera 20 heures sur 24 en semaine et 24 heures sur 24 le week-end. On pourrait très facilement faire 24 heures sur 24 tout le temps mais il faudrait alors diffuser des navets. On a décidé d'interrompre les programmes en semaine entre 3 et 7 heures du matin. Quand au porno, on ne peut tout de même pas mettre 4 heures de porno par jour! Au niveau de la politique de vente ce serait peut-être une bonne chose, mais ce ne serait sans doute pas politiquement parlant, très apprécié. On sait en tous cas qu'en France, le lancement du film X du mois a fait croître le nombre d'abonnés. Pour la Belgique, on a aussi l'impression que ce type de films aura du succès. On va donc en passer. Le premier sera du type Emmanuel, le second un soft, puis un soft hard, puis un hard. Il y aura donc un film X par mois, comme en France»*. A bonnes entendeuses salut! La TV à péage sera-t-elle le cheval de Troie par lequel la porno sera introduite en Belgique? La lutte des féministes contre la pornographie pour en dénoncer la violence a toujours pâti d'un amalgame avec les récriminations hypocrites des milieux conservateurs, ambiguïté que les media et les milieux d'affaires concernés n'ont pas manqué d'exploiter, surtout que les profits sont considérables. Jamais l'argent n'aura été aussi inodore! La présence de la pornographie, nous rappelle Margaret Gallagher, «est une indication qui (nous montre) combien le «choix» est déterminé par et en faveur des impératifs définis par les hommes. Le conservatisme de ceux-ci à la fois en termes de culture et de politique renforcera très probablement une vision du monde dans lequel la place des femmes est strictement circonscrite et hostile à toute transformation - par exemple de la division sexuelle du travail inspirée par des perspectives féministes». Ainsi, les enjeux ne sont-ils pas seulement économiques mais également politiques et la fusion et l'intégralité de différentes institutions de media telles la presse et les TV par câble, en témoignent. Ainsi en RFA, un des services les plus ambitieux de programmes par satellite est géré par un consortium de propriétaires de journaux. Son service de «nouvelles» est assuré par une association de 165 journaux dont l'objectif consiste à contrecarrer ce que les propriétaires de journaux considèrent comme la dérive de gauche du service public. Les femmes ne peuvent que redouter une approche conservatrice de leur statut qui serait ainsi renforcée par les nouvelles technologies de la communication.

1 Claude Julien dans son éditorial «Liberté».

2 Le Drapeau Rouge 16-17/7/88

3 Libre Belgique 10/8/88

4 La Dernière Heure 16-17/7/88

PLACE DES FEMMES DANS LES MEDIAS

On le sait, dans les TV traditionnelles les femmes n'occupent qu'un très faible nombre d'emplois à responsabilité de production et d'édition. On a cru un certain temps qu'elles investiraient davantage les télévisions par câbles, plus locales, de la dimension d'une communauté. Il n'en fut rien et les perspectives d'accès aux télévisions par satellite sont encore plus problématiques. Bref, les femmes ne possèdent aucun contrôle non plus sur la production et l'édition télévisuelles. Les conséquences de ce manque total de pouvoir est évoqué par Margaret Gallagher dans le récit des tribulations en 1977 de la «National Women's Agenda» qui regroupe une centaine d'organisations de femmes aux Etats-Unis. L'Agenda avait l'ambition d'établir un réseau de communication par satellite pour femmes. Elle reçut l'autorisation de produire une démonstration des possibilités offertes par la communication par satellite lors de sa conférence annuelle. Mais un mois avant l'événement l'autorisation fut retirée parce qu'il aurait été inacceptable que des discussions traitent d'avortement et de lesbianisme. Les femmes ne peuvent donc s'exprimer que selon des critères tolérés par les hommes. Margaret Gallagher nous conseille la lecture du «Media Report to Women 1978» qu'elle considère pleine d'enseignements.

IL NOUS FAUT REAGIR

Margaret Gallagher ne découvre une lueur d'espoir que dans une possibilité de sursaut des utilisateurs et l'extension d'un débat demeuré jusqu'à présent très timide. Elle invite les femmes à y prendre part activement sans se laisser abuser par l'opacité des développements technologiques. Le mythe du progrès devenu poussiéreux est remplacé par le mythe de la rentabilité «indispensable».

Comment en quelques années est-on passé d'un principe humaniste d'avancement pour tous - avec toutes les réserves qu'on doit légitimement émettre puisqu'il recouvrait bien des inégalités et des nuisances probablement irréparables - au principe néolibéral de la richesse de quelques-uns pour le bienfait de tous? Le mécénat qui autrefois adoucissait quelque peu les disparités de fortune, doit également être rentable et fait place au sponsoring.

Comment est-on arrivé à un concensus sur un problème tel que l'emploi qui est chaque jour démenti par la réalité? Chaque jour des capitaux sont investis, des capitaux privés mais également publics pour «rationnaliser» ce qui signifie en clair des pertes d'emplois. Le même phénomène dans les services publics occasionne non seulement une diminution d'emplois mais de bien-être. La qualité de la vie se dégrade significativement à cause précisément de la «rentabilité» dont un chœur unanime continue à vanter les mérites. La solidarité passe aux oubliettes. Le monde politique, garant théorique de l'intérêt général, perd de plus en plus les bribes de pouvoir qu'il détenait en faveur d'un monde économique aussi féroce et avide qu'il l'a toujours été.

Quel est donc le rôle qu'ont joué les media pour nous faire prendre des vessies pour des lanternes? Quelle est la part de manipulations de l'opinion publique, sans défense devant une information que tous lui affirment libre, cautionnée par l'ensemble des journalistes qui accordent constamment la parole à des experts qui s'expriment dans le sens économiste exigé par l'idéologie dominante? Ces journalistes, dans leur narcissisme, nient leur transformation en marionnettes du capital et prêchent la liberté d'expression avec d'autant plus de complaisance qu'ils s'autocensurent davantage.

Merveilleuse inconscience, tragique aveuglement! Avec l'extension des TV privées nous revenons à la période des jeux et du cirque en plus pervers parce que le discours et les images distillent en même temps une conception du monde mercantile et individualiste dont le spectateur n'est pas nécessairement conscient. C'est notre jugement, notre esprit critique qu'on déboussole, c'est notre sens des réalités qu'on obscurcit. Jour après jour on nous égare en masquant l'essentiel sous l'accessoire. L'essentiel, Claude Julien ¹ nous le lance dans une phrase lapidaire: «*La liberté de l'esprit est soumise à la liberté de commerce, au triomphe de l'argent*». Les femmes et l'argent font souvent mauvais ménage. Contrairement aux hommes, elles n'en veulent pas à n'importe quelle condition; moins que les hommes, elles sont prêtes à lui sacrifier les valeurs qui leur semblent primordiales.

¹ Dans son éditorial «Liberté».

Photo: Barbara Loden, actrice et réalisatrice (USA 1936-1980)





Vera Chytilova, réalisatrice (Tchécoslovaquie)

Le sens épouse la mesure de la contradiction. «Last hired, first fired», dernière embauchée, première licenciée des rangs de la production, la femme est peut-être bien la première enrôlée², à l'heure de la crise, par la vague de violence symbolique qui, à charge des appareils signifiants, tente de réduire les dissidences pour les récupérer dans le champ des forces de l'ordre. A travers le clair-obscur des enjeux se révèle la place qui revient à la femme dans la gravitation du contrôle idéologique.

LES FEMMES ET L'ORDRE DE LA CRISE¹

Michèle Mattelart

A PANIER VIDE, DEMOCRATIE MUSCLEE

Le pouvoir a longtemps attrapé la femme dans la séduction de la consommation (voire du gaspillage) qui fixa l'image publicitaire du bonheur féminin, et à travers lui, l'image du bonheur de tout un chacun. Pour coïncée qu'elle soit dans les limites de ce statut exemplaire, cette image réussit cependant le paradoxe d'aider à muter l'ensemble du système de représentations et parvint à signifier l'intégration de la femme à la modernité. Négligeant la part nouvelle que son travail à l'extérieur lui faisait prendre dans la production, l'ordre économique n'interprétait cette sortie du foyer que comme la garantie d'une consommation accrue, moins familiale, plus narcissique. La séduction du monde de la marchandise, dans laquelle se dissout l'idée d'un Etre féminin, est fondée sur un hyperbolique qui a ses normes de crédibilité: une offre apparemment illimitée de biens et de croissance, une garantie que l'avenir sera plus décoré que le présent, progrès en trompe-l'oeil de l'avoir, alibi de l'être. La crise de l'économie d'abondance fait, au mieux, de l'hyperbole, une ligne stagnante, une asymptote. La disette de la production et du capital fait s'accroître la nécessité des réinvestissements idéologiques. Après avoir fait de la femme l'axe irradiant de sa publicité de l'abondance, la clef de voûte de sa démocratie du désir, l'ordre qui, économiquement malade, ne peut plus faire miroiter les mêmes éclectismes, tente de restituer l'hégémonie des valeurs morales.

Les nouveaux philosophes de la récession ne font pas de mystère des nouvelles nécessités: la rationalisation de l'économie des excès n'ira pas sans la rationalisation des «excès de la démocratie»³. L'expression de *démocratie musclée* (une démocratie qui annonce son sexe) dépeint bien le nouveau lieu à partir duquel l'ordre tente de fonder son autorité menacée.

CONTRE LES AMAZONES, S'AIDANT D'APOCALYPSE

Pour que cet appel de l'autorité (réassujettissement des faibles, réaffirmation des statuts naturels de soumission) résonne dans toute son urgence et sa crédibilité, il faut une conjoncture exceptionnelle et dramatique: la crise sera travestie de «catastrophe», car c'est la menace sur l'essentiel qui permet de ranimer la nécessité du retour au fondamental, aux mythes fondateurs.

A ces moments d'urgence, l'ordre fonde l'histoire en nature. La femme est restaurée dans la vocation préférentielle que lui assigne cette dernière, et que le pouvoir n'a ja-

1 Extraits de l'article "Les femmes et l'ordre de la crise" paru dans *Tel Quel*, n°47, hiver 1977.

2 «La femme au foyer: remède au chômage?», interrogation par des ouvrières sur le mur de l'usine qu'elles occupent pour s'opposer au licenciement (émission TF1, juillet 1977).

3 Cf. sur ce point le rapport de la commission trilatérale sur l'avenir de la démocratie dans les pays occidentaux, et plus particulièrement la contribution du professeur Huntington, géographe politique qui imagina les transferts massifs de population lors de la guerre du Vietnam pour désorganiser les foyers de résistance. Dans *The Crisis of democracy* (New York University, 1976), il s'évertue à démontrer comment la démocratie est en train de succomber sous le coup de ses propres excès.

mais cessé de confirmer, même si c'est avec plus ou moins de libéralisme et d'ambivalence. Mère, épouse, gardienne, pilier de l'ordre moral. S'aidant d'apocalypse, misant sur la peur, la parabole «catastrophique» impose le retour à l'archaïsme constitutif réhabilitant les schémas traditionnels d'autorité, soulignant la prédominance naturelle du mâle. Sa musculature, sa force, son sens du commandement et son esprit de décision (atouts naturellement virils) prennent le relais symbolique de l'argent de la relation privilégiée au capital. La nécessaire soumission de la femme va de pair avec celle des masses paniquées qui expérimentent leur impuissance à se gouverner seules et réclament le retour aux valeurs d'ordre qui consacrent la présence du Chef.

Intégrant certains traits du nouveau référentiel féminin (volonté d'action, indépendance, émancipation sexuelle), la fiction conduit inéluctablement ces héroïnes à se réfugier dans les mains de leur protecteur naturel, l'homme, et regroupe ces brebis égarées autour du plus mâle des mâles. Toute l'organisation de ces fables du temps supersonique tend à produire dans le public, atterré par le *sensurround*, une adhésion inconditionnelle aux principes archaïques d'une morale qui se légitime comme naturelle pour consacrer le retour à une conception rétrograde des rapports d'autorité. Au centre de ce statisme, un équilibre essentiel se recherche qui n'est que le nécessaire déséquilibre entre le masculin et le féminin. Viol symbolique du changement. Est-il nécessaire de souligner à quel point cette recherche s'inscrit en faux sur l'horizon du «mouvement» (précisément) des femmes, Voyage, résistance et dérision des normalités défuntes.

La tension modernisme-régression habite tout le discours qui accompagne le développement de la technologie, dont les films-catastrophe sont à la fois progéniture et mauvaise conscience: la technologie y échappe comme Frankenstein aux mains de son maître pour mieux gommer son rapport au pouvoir. Cette structure qui pourra adopter d'autres expressions est à l'image du mode selon lequel le capitalisme avancé résout l'insertion sociale des nouvelles technologies, symboliquement enfermées dans le champ totalitaire des valeurs viriles. Plus elles s'assument comme instruments de domination, plus elles ont symboliquement besoin d'une contrepartie de non-agression, douceur quelque part pour rédimier la force exorbitante. Fausse dialectique de la menace et de la tutelle. Une femme revalidée dans son statut d'être à protéger compense le sens répressif que prend le développement de la technologie, comme prolongement de la force de l'homme. Si c'est vers un *soft* fascisme que s'oriente le système, autant puiser pour le publiciser et le vendre aux esprits, dans les images d'un éternel féminin qui butine comme un essaim d'abeilles autour des grandes machines offensives. En fait, tout ne se passerait-il pas comme si, pour contenir et réprimer le sens révolutionnaire du développement de la science et de la technologie, et empêcher que ces forces productives n'adoptent d'autres voies, l'ordre avait besoin de cultiver la continuité, la permanence des valeurs et des symboles qui guident les comportements et distribuent les rôles.

L'ECONOMIE DES AFFECTS

Autre reflet-réponse, autre dialectique dans la superstructure de la crise, autre adéquation de la culture de masse au marasme du monde extérieur, celle qu'expriment les chiffres fabuleux d'audience des saga familiales à la TV. Le foyer, lieu par excellence de l'anti-Voyage, espace qui assure le corps dans les rets du système de la production et de la propriété, devient, autour du petit écran, le lieu du retour à «l'histoire», une histoire conçue dans les termes de l'appartenance à un lignage, dans les termes d'un voyage aux origines naturelles, d'un retour au berceau des familles.

Le titre même de la plus célèbre de ces saga, *Roots (Racines)*, ne saurait être plus transparent. Le triomphe qu'elle a reçu à New York (qui prépare un effet de diffusion dans les télévisions des autres pays occidentaux) est plus que symptomatique de la restauration du thème familial, comme élément de cohésion sociale. Les productions de ce genre ont déplacé outre-Atlantique toutes les séries qui ont fait le succès des modèles de programmation de la télévision américaine, leur ont assuré une diffusion mondiale et ont traditionnellement (feuilletons d'aventures, séries d'espionnage) occupé les loisirs familiaux. *Racines*, en plongeant dans les temps antérieurs de l'esclavage et de la discrimination raciale, en ressuscitant la veine nationaliste noire à travers les péripéties que traversent, au fil de leur succession, les générations d'une même famille, exorcise certes, en exaltant l'épopée des laissés-pour-compte, une des contradictions les plus violentes de la nation américaine. Mais si cet exorcisme a pu réunir dans une même écoute, la population noire et la population blanche autour de la vie et des luttes de la famille d'Alex Haley depuis son village d'Afrique, c'est que le récit opère aussi ailleurs. Cette portée plus existentielle est confirmée par le code du nouveau savoir-vivre, en fait une thérapeutique, qui accompagne la promotion du nouveau produit: «Trouvez vos racines. Lutte contre votre sentiment de déracinement».

La famille, point d'ancrage essentiel de la continuité, devient l'horizon sur lequel se déploie, avec valeur de médication, l'itinéraire ethnologique de tout un chacun. Point de mire exclusif, elle expulse toute tentative de peindre (d'interroger) le monde extérieur et ses institutions. L'intervention de ces dernières n'aurait pu qu'affaiblir la force du thème central de cette saga, qui est celui de la forteresse morale que représente l'unité de la famille, élément d'ordre dans le désordre, roc dans les alternances des heurs et des malheurs. L'accent mis sur l'autosuffisance du foyer familial répond à la nostalgie du temps d'avant les volontés d'affranchissement des âges et des sexes, du temps d'avant le divorce, du temps d'avant la faillite de la famille, la nostalgie du temps où la femme-famille assurait dans l'ensemble social la pérennité tranquille des rôles de chacun, servant de port d'attache aux expéditions, adultes et juvéniles, de l'homme. Grâce à cette économie des affects, l'enceinte domestique s'érige en entité constitutive d'ordre, petit Etat qui déculpabilise le grand Etat de ses manques, qui collabore à la société instituée, effaçant les rapports de forces, oblitérant, encore une fois le pouvoir.

A l'ombre de l'avancée des femmes, on observe d'autres choses troublantes à partir toujours de ce continent noir de la culture de masse, dont la trivialité peut décourager. Et cependant n'y a-t-il pas un moment où l'indifférence, voire le mépris, envers ces foules de programmes, d'hebdomadaires, de feuilletons qui atterrissent chaque jour dans le vécu et les rêves de millions de femmes, devient coupable de non-assistance à personnes en danger!

LES FEMMES ET LES INDUSTRIES CULTURELLES ¹

Michèle Mattelart

CULTURE DE MASSE ET COHESION SOCIALE

Nous nous trouvons tout de suite devant une première difficulté: ce thème, qui arbore une extrême généralité, semble conférer au rapport Femmes/médias une valeur universelle, interchangeable, transposable d'un milieu à un autre, d'un pays à un autre, d'une société à une autre. Il semble mettre en relation deux universaux ou deux invariants: la femme et les médias.

La définition dominante de la culture de masse et des industries culturelles conspire de toute évidence contre la nécessité de dégager la réalité plurielle et particulière du phénomène social auquel ce thème fait référence. Comme l'avènement de la culture de masse et des industries culturelles a été possible grâce à l'arrivée des technologies de diffusion massive telles que le cinéma, la radio, le disque, la télévision, et maintenant le satellite, la télévision par câble, le vidéo-disque, la vidéo-cassette, il était et il demeure facile et tentant d'isoler le support, le vecteur ou l'agent technologique pour présenter sous un jour uniformisant, universalisant, son mode d'agir. Marshall McLuhan a même parlé de la réalité mondiale en termes de «village global», grâce à l'effet des ondes et des relais électroniques. On ne saurait évidemment nier qu'à l'heure de leur internationalisation, les industries culturelles ne tendent à créer des liens entre les citoyens des diverses nations et des divers continents, qui regardent les mêmes programmes de télévision, les mêmes films à succès, feuilletent les mêmes magazines féminins ou écoutent les transmissions en direct des mêmes événements sportifs, etc., mais un simple examen du développement très inégal de médias oblige d'emblée à considérer dans une grande mesure comme une illusion suspecte ce «village global». Le faible développement de la télévision en Afrique par exemple, où beaucoup de pays ne l'ont pas encore, suffit à infirmer cette utopie. Et dans bien des pays de la périphérie, l'accès des divers groupes et classes à ce média reste très inégal. Par ailleurs, est-ce une technologie comme la télévision qui peut provoquer une équation magique entre deux sociétés parvenues à des stades différents de développement? Il est utile, à cet égard, d'observer la place relative qu'occupe la télévision, dans un pays déterminé, par rapport à d'autres moyens de communication plus traditionnels qui, bien qu'appartenant à des modes précapitalistes de production, n'en continuent pas moins à bénéficier d'un usage prédominant. Cela démystifie considérablement la portée prétendument universalisante de la télévision. Cette dernière est une institution sociale et non pas un moyen technologique autonome, et c'est son articulation avec un tout social qui détermine dans une grande mesure les caractéristiques de son fonctionnement; de telle sorte qu'on peut dire qu'il existe non pas une télévision, mais des télévisions, même si la prégnance des modèles dits universels pèse sur son développement.

Directement en rapport avec la conception universalisante des médias se trouve la tendance à ne considérer leur caractère historique que comme lié au moment où les découvertes techniques les ont rendus possibles. Or, le média est une institution historiquement située dans la mesure où la manière dont cette technologie vient s'inscrire dans une société donnée est déterminée par les besoins d'un système de pouvoir et renvoie à l'évolution des formes d'organisations de la vie et des institutions, liée aux nécessaires ajustements d'un mode de production des biens matériels.

¹ Extraits du dossier documentaire «Les Femmes et les industries culturelles», paru à l'UNESCO en 1981.

Les moyens de communication de masse et la culture de masse ne sont pas des phénomènes survenus en dehors de l'histoire. Ils ont été conçus à un moment donné, à l'intérieur d'un système bien déterminé d'alliances de classes, celui de la démocratie libérale. Bien que l'apparition de la culture de masse date de beaucoup plus tôt ¹, son expansion et sa généralisation sont parties des Etats-Unis dans les années 1950-1960. Cette culture de masse correspond aux normes et à la légalité de la démocratie représentative. Elle se développe pour combler le besoin de démocratiser par la voie du marché l'accès aux loisirs et aux biens spirituels, d'élargir la gamme des thèmes et des préoccupations de ce qu'on a appelé l'opinion publique, centrée autour du modèle du citoyen moyen/de la citoyenne moyenne, de ses possibilités et de ses rêves, avec pour objectif implicite d'intégrer la population à l'ensemble des désirs, des réalités, des perspectives et des aspirations qui sont censés être l'apanage de ce citoyen moyen, établis comme des paramètres accessibles illusoirement à tous.

A la communication de masse et à la culture de masse est indiscutablement attaché un caractère de démocratisation, de progrès, d'émancipation du consommateur. A travers les programmes des médias technologiques, c'est l'extension des connaissances et de l'information, l'accès à des sources de loisirs, de divertissement, de délasserment qui deviennent possibles pour les grandes majorités sociales qui en étaient dépourvues. En même temps, de nouvelles formes de contrôle social sont liées à l'émergence et au déploiement de cette culture industrialisée, en vertu de son caractère centralisé et intégrateur. L'appareil de communication de masse est chargé, dans un tel système, au même titre que d'autres institutions comme l'école et la famille, de maintenir la cohésion, de produire et de reproduire le consensus, la volonté collective qui assure le fonctionnement harmonieux du corps social et la coexistence en son sein des divers groupes et classes.

Dans la mesure où il a pour fonction de maintenir et de relancer l'opinion publique, l'appareil de culture de masse subit le contrecoup des aléas de la vie politique et sociale et de l'évolution des relations entre les groupes et les classes qui définissent la



1 A strictement parler, l'apparition de la culture de masse se situe à la fin du siècle dernier, quand les premières bandes dessinées sont apparues dans la presse américaine à sensation. C'est alors aussi qu'ont surgi les premiers indices de la publicité moderne.

Photo: Marlène Dietrich, actrice (RFA)

coexistence démocratique dans l'Etat libéral. Les modalités à travers lesquelles ces moyens civiques remplissent leur fonction de contrôle social peuvent changer selon la capacité qu'a le système de répondre à la demande des différentes classes ou catégories sociales, et c'est ainsi que l'on peut être amené à s'interroger sur ce qui fissure le consensus national. Comment la crise va-t-elle retentir sur les médias qui ont pour rôle d'assurer le maintien du consensus?

La façon dont nous venons de caractériser les médias nous aide à mieux cerner certains aspects du rapport Femmes/médias. Dans le corps social, la femme est appelée, en vertu du jeu subtil de mécanismes idéologiques et culturels, à exercer une fonction régulatrice. Dans l'économie, à travers le travail domestique et une participation à la production qui a des contours particuliers, car la femme est appelée sur le marché du travail quand le capital le requiert, et bien souvent contrainte de se replier sur le foyer quand le capital ne le requiert plus. Reproductrice de la vie, elle assure dans la famille, cellule de base de la société, l'équilibre matériel, affectif et moral. La tradition fait d'elle le pilier, la gardienne du foyer. Axe de la consommation, elle est aussi l'agent décisif de la socialisation des enfants, chargée qu'elle est de transmettre les codes d'autorité, d'assurer l'intériorisation des images et des rôles masculins/féminins discriminés.

Ce bref portrait, forcément schématique, n'a qu'une valeur théorique générale dans le cadre d'un capitalisme qui a connu les avatars successifs de l'histoire non achevée du patriarcat. Etant donné la complexité des rapports entre les diverses sphères de la vie sociale (économique, politique, idéologique, sexuelle) et leur poids sur la détermination des rôles féminins, des portraits précis, particuliers, sont nécessaires pour illuminer chaque réalité. Des études comparatives ne le sont pas moins afin de mettre en évidence l'extrême diversité culturelle des statuts et des rôles féminins, afin de décrire aussi les diverses formes de socialisation à travers lesquelles les hommes et les femmes de divers milieux socio-culturels ont intériorisé leur identité, et d'évaluer en particulier l'influence des diverses stratégies de développement sur ces formes de socialisation et sur la définition des statuts et des pratiques des femmes.

Une crise menace toujours de devenir un espace-temps où l'on revisite les citadelles de la sécurité. Quelle image de la femme les médias sont-ils naturellement amenés à mobiliser? Quel changement se produit dans l'univers symbolique en temps de crise, par rapport aux périodes de relative stabilité? La crise actuelle des économies capitalistes se double d'une crise morale où la femme a sa part. La nouvelle conscience féminine, les mouvements de femmes qui, organisés ou non, se sont développés de façon significative au cours des vingt dernières années, introduisent un facteur de déstabilisation dans la distribution sexuelle des rôles qui est une base fondamentale du corps social, en apportant une référence alternative et une contradiction, même si ces mouvements féminins n'atteignent pas les femmes de tous les groupes, de toutes les classes et de tous les pays. L'évolution de l'image et du rôle de la femme a été entérinée et favorisée jusqu'à un certain point par un système économique qui a pu y trouver son compte dans ces périodes d'expansion. Epousant les caractéristiques de ce nouveau marché, des magazines et des programmes spécialement destinés aux femmes ont même admis comme axe d'organisation les thèmes, les questions, les conflits rattachés à ce nouveau profil féminin. La crise actuelle trouve donc des contradictions particulières à résoudre, jaillissant des remous qui agitent le genre féminin auquel la tradition culturelle a assigné, en conséquence de son autonomie réduite, un rôle de régulation, de pacification et d'équilibre. A quels recours l'ordre de la représentation symbolique fera-t-il appel? Quelles négociations auront lieu entre l'ancien et nouveau?

Les années 1960-1970 ont vu s'accroître l'internationalisation des marchandises culturelles. Ce phénomène est aujourd'hui en plein épanouissement.

Les dernières années ont connu un développement significatif de cette branche de l'industrie qu'est devenue l'information, nouvelle ressource de base pour le fonctionnement du système économique comme un système politique. Cette dernière vague est portée par ces unités décisives du capital moderne que sont les firmes transnationales. Par information, on entend aussi bien l'information stratégique qui concerne la découverte des ressources naturelles, les mouvements du capital, les connaissances technologiques, les banques de données de divers types, que les produits culturels comme les séries télévisées, les vidéocassettes, les films, les magazines, etc. La dimension culturelle d'une société relance et légitime sa dimension économique et politique. De la même façon que, dans les pays capitalistes du centre, l'industrie culturelle soutient et propage un système de vie axé sur la consommation et que les produits de cette industrie accompagnent et stimulent l'achat de biens matériels, le processus d'internationalisation des marchandises culturelles soutient l'exportation d'un mode de développement économique et son expansion. A l'heure de leur internationalisation, ces marchandises culturelles font la publicité pour un mode de développement, l'annoncent ou le renforcent, en donnant une image favorable qui éveille les désirs et emporte l'adhésion.

De nombreux indices attestent que la culture est devenue un lieu privilégié pour l'expansion du capital. Son internationalisation s'exprime de deux manières essentielles: internationalisation de la consommation (les mêmes produits circulent sur tous les petits écrans du monde ou sont affichés dans les kiosques de toutes les capitales), et internationalisation des modèles de production. La structure inégalitaire de l'échange qui caractérise la réalité mondiale fait qu'un programme et un modèle de production confectionnés et établis au centre arrivent dans un pays de la périphérie parés de toute la séduction du savoir-faire technologique occidental et tendent à imposer une façon de concevoir le média, aussi bien le programme que la grille de la programmation. La même séduction opère d'ailleurs dans les pays du centre, plus ou moins proches du modèle qui exerce l'hégémonie et qui est présentement, à n'en pas douter, le modèle de la culture de masse nord-américaine.

VIE QUOTIDIENNE, MEDIAS ET REALITE FEMININE

A propos de la procédure de consommation.

Une tendance (et une nécessité) qui se fait jour depuis peu dans l'analyse des médias est celle qui réfute le caractère inéluctablement passif que l'on est tenté d'attacher à la réception par les masses des messages qui leur sont destinés. Autrement dit, ce qui est mis en question, c'est l'acte de la consommation lui-même, la procédure de réception à travers laquelle un sujet s'approprie le message transmis. Du même coup, c'est la dimension monolithique attachée à la notion d'effet idéologique de domination qui est mise en cause. Car la grande question est là: les médias véhiculent en ensemble de valeurs qui correspondent aux intérêts d'un système de pouvoir. Peut-on en inférer que les récepteurs, réagissant à ces signaux comme des animaux de Pavlov, intériorisent telles quelles ces structures de domination? En d'autres termes, ce qui est ici interrogé, c'est ce qui se passe dans l'opération du regard dans l'acte de la consommation: quel rapport s'établit entre le message et le sujet récepteur inscrit dans une histoire individuelle, dans l'histoire d'un groupe, dans l'histoire d'une classe? Fort curieusement, il existe un grand nombre d'études sur les structures du

pouvoir des médias, aux niveaux national et international, un grand nombre aussi sur le contenu des messages, mais fort peu sur les lectures, les réponses des «dominés», la façon dont les individus et les groupes opposent au message d'une façon propre de se l'approprier (précisément), de lui résister, pour le faire servir (au besoin à travers un détournement du sens implicitement ou explicitement prévu par l'émetteur) à la construction de leur projet propre.

D'où vient le plaisir pris aux feuilletons?

Mais ce qui est troublant, c'est la jouissance que continuent à procurer ces récits à des spectatrices qui ont une perception critique de leur fonction aliénante et ont repéré les mécanismes par lesquels elle agit. Or on ne peut se désintéresser du goût, du plaisir (fût-il amer quand il s'accompagne d'une conscience éveillée) que suscitent ces productions de l'industrie culturelle. Il y a là un problème, qui demeure obscur dans une très large mesure. Pour tenter de l'expliquer, nous n'avons, en ce qui concerne cette attente et cette jouissance féminines, que des hypothèses à proposer.

Nous parlions il y a peu de temporalité féminine. Dans «Notes sur la modernité», nous écrivions en 1971: «L'antagonisme mythique entre les notions de femme et de changement remonte sûrement au fait que dans toutes les cultures, le mythe associe l'image de la femme aux éléments vitaux, la terre, l'eau, éléments de la fécondité et de la permanence. L'image de la femme est reliée à l'idée de continuité, de perpétuation, de durée. A la temporalité de la rupture, de la crise et du chaos, qui correspondent au concept et à la représentation du changement, s'oppose la temporalité féminine, celle du cycle qui dessine des lignes concentriques pour toujours revenir au point de départ, unifiant le passé, le présent et l'avenir. Temps fluide dans lequel se déroulent des fonctions éternelles, la maison, l'épouse, la maternité. La figure du devenir féminin comme justification antithétique et compensation de la figure du devenir masculin, dont l'action s'inscrit dans la dialectique d'une réalité de lutte et de domination du monde»¹.

Cette mesure spécifique que la subjectivité féminine donne au temps se définit à la fois comme répétition et éternité: retour du même, éternel retour, retour du cycle qui la relie à un temps cosmique, occasion de jouissances inouïes en union avec le rythme naturel, et, par ailleurs, dimension matricielle, infinie, mythe de la permanence, de la durée monumentale.

C'est cette idée d'une temporalité féminine spécifique qui nous a servi de fil conducteur pour ébaucher l'hypothèse que, en deçà et au-delà de leurs thèmes, de leurs images, avec leurs chaînes de sens qui relancent l'idéologie dominante, ces récits qui se déploient sur de longues périodes à travers des livraisons quotidiennes régulières pouvaient rencontrer ce vécu de répétition et d'éternité. Qu'ils correspondraient aux structures psychiques des masses féminines non incorporées à un temps prospectif, à un temps du changement. Que ces histoires massives, livrées par fragments quotidiens et quotidiennement réitérées, combleraient, par la stéréotypie de leur rythme, l'attente du temps subjectif féminin. En cultivant la jouissance de ce temps non prospectif, elles retarderaient l'accès des femmes au temps de l'histoire, celui du projet et de l'action.

Cette intuition aurait besoin d'être vérifiée à la lumière de recherches scientifiques récentes dans le domaine de la subjectivité et des structures inconscientes de la personnalité. On s'est trop contenté de chercher du côté des unités du discours de l'image et

¹ Michèle Mattelart, «Notes on modernity...», *op. cit.*, p. 160.

du verbe la fonction aliénante des messages des industries culturelles. Le problème, comme nous le disions plus haut, c'est la fascination que continuent à exercer ces messages sur un spectateur et une spectatrice qui, par ailleurs, à l'état de veille, peuvent parfaitement en analyser les traits structurels aliénants. Quel masochisme massif, quelle attitude suicidaire de classe pourraient expliquer cette fascination? Le pouvoir des industries culturelles ne réside-t-elle pas en fait aussi ailleurs que dans les thèmes qu'elles traitent, les anecdotes qu'elles représentent, qui resteraient les épiphénomènes du message transmis? Le non-dit importerait plus que le dit. L'industrie culturelle ne réinvestit-elle pas des structures psychiques aliénées des masses populaires, éléments aussi bien de la nature que de la culture? Sa fonction idéologique d'aliénation ne se gérerait-elle pas aussi dans ce mouvement de réalimentation incessante de structures profondes d'un inconscient créé? On voit l'importance décisive de la question en regard des stratégies formelles et informelles de résistance. A la nécessité fondamentale de former la conscience de soi (comme sujet et comme groupe), comme lieu d'ancrage de la résistance au discours dominant, ne conviendrait-il pas d'ajouter la nécessité de sonder l'inconscience de groupe?

La notion selon laquelle, en tant que groupe dominé, les femmes ont du temps est susceptible d'une double lecture, qui en dégage, d'une part, l'aspect aliéné et, d'autre part, l'aspect alternatif, positif, l'aspect de résistance à la conception dominante du temps, qui est un temps productiviste. La temporalité féminine est appelée en fait à être de plus en plus valorisée à mesure que sont mis en question les modèles de développement et que sont réduits à leur juste valeur les apports et les exigences d'une société régie par la règle de la productivité quantitative (entérinée par des indices comme l'augmentation du PNB). Des mouvements sociaux qui font de plus en plus d'adeptes et influencent de plus en plus l'opinion disent en fait ceci: le travail et la carrière ne sont pas tout. Dans cette mouvance et cette sensibilité nouvelles, le travail féminin, le temps féminin est revalorisé, comme le sont les gestes qui s'accomplissent dans cette quotidienneté. La division du travail qui a abouti à l'établissement de qualités féminines et de qualités masculines a réduit aussi bien la capacité émotionnelle et intellectuelle des femmes que celle des hommes. Et on s'aperçoit maintenant que, même s'il est urgent de faire éclater la conscience de la valeur productive du travail et des tâches de la maison, il est nécessaire de revaloriser le champ non directement productif.

Quand, dans Jeanne Dielman, la cinéaste belge Chantal Ackerman filme en temps réel, en durée réelle, les gestes de l'anodin quotidien d'une femme, elle fait deux choses qui n'en font qu'une: elle cherche à donner un langage et une écriture à son expérience subjective de femme, laissée muette par la culture antérieure et, en faisant, elle produit un choc - créatif - qui permet de comprendre, par contraste, de quoi est faite la norme usuelle du temps du spectacle.

Il semble que ce temps féminin soit, avec l'écoute de leur corps, au centre de la recherche que les femmes font aujourd'hui pour accéder à l'expression culturelle en manifestant le spécificité d'un apport féminin, en montrant ce qu'on éprouve quand on est une femme. Au-delà des statuts égalitaristes qu'elles peuvent avoir conquis dans la production, les femmes cherchent à faire valoir leur différence irréductible au plan de l'expérience subjective et de la réalisation symbolique. Cette recherche diffuse les conduit à explorer leur mémoire archaïque liée à l'espace-temps de la reproduction où continue à se façonner aujourd'hui une part de leur sensibilité et à se définir une part de leur différence. Une différence irréductible car liée à leur différence psychologique, biologique, sexuelle, dont la tradition s'est servie pour aliéner et asservir. Une différence à exprimer aujourd'hui en alternative de sens, en alternative symbolique.

L'équilibre entre la fiction et l'information

Des études ont bien montré la qualité qui pouvait exister sur une même chaîne entre les programmes d'information destinés aux femmes et les autres programmes qui répondent également, mais dans le genre de la fiction (séries dramatiques, téléromans, feuilletons) à un profil de spectatrice féminine. Cette dualité peut même prendre la forme d'une opposition entre les programmes d'information destinés aux femmes (qui transmettent une image déterminée de ces dernières) et le reste de la programmation envisagée dans sa globalité (qui en transmet une autre).

Ceci nous amène à approfondir notre vision du média, tel qu'il opère dans les démocraties libérales. Le média a pour fonction politique de reproduire la coexistence des classes et des groupes. En tant que tel, il est le lieu de la réduction des tensions sociales. Chacun doit y trouver sa part. Mais en même temps, le corps social doit y renouveler sa cohésion en reproduisant la légitimité de l'opinion publique qui se définit comme étant celle d'un citoyen ou d'une citoyenne de type moyen¹. Ce citoyen, cette citoyenne moyenne, qui est en fait une entité abstraite (abstraite parce que faisant abstraction du concret, du réel: de l'appartenance des individus à des groupes et à des classes) au service de l'inertie sociale, sert de profil de base pour médiatiser le changement et assurer le maintien de la tradition. C'est en fonction de ce profil de base que s'établit l'équilibre entre information et fiction.

Un média comme la télévision, surtout quand il est régi par les critères du service public, doit permettre l'expression des groupes reconnus sur la scène publique qui soutiennent des opinions et souscrivent à des idéologies différentes, voire divergentes, celles-là mêmes qui font le pluralisme de la société libérale. Son caractère de service public lui prescrit par ailleurs, avec des accents différents selon les pays et les conjonctures, un rôle d'information, d'animation sociale, d'incitation au développement de la vie économique. Il se doit de contribuer à la formation des citoyens afin qu'ils connaissent mieux leurs droits et puissent mieux les défendre. Il doit se faire l'écho de toutes les tendances importantes et servir de tribune pour permettre à une société de s'exprimer. Mais il ne peut pas se convertir en un média d'avant-garde. Sa fonction de veiller au maintien de l'ordre social implique que le pluralisme qui le légitime en tant que partie du système politique soit rigoureusement codifié, pour lui permettre d'entretenir un conservatisme certain au service de la société établie. Le jeu d'équilibre qui s'instaure naturellement, dans le cadre de la programmation, entre des émissions d'information et d'animation qui promeuvent le rôle et l'image de la femme d'un côté et la majeure partie de la fiction de l'autre, serait, au plan qui nous intéresse, l'un des mécanismes de ce conservatisme. Les limites de ce pluralisme ont d'ailleurs été judicieusement appréciées: «Le pluralisme admet plusieurs idéologies, plusieurs opinions, plusieurs morales. De cette libéralité il tire une philosophie. Il interdit le dogmatisme, il s'oppose aux systématisations répressives. Fort bien. Pourtant, à sa manière, le pluralisme libéral systématise et dogmatise. La liste des opinions acceptées est brève; le libéral admet plusieurs morales mais il exige une moralité. Il accepte plusieurs religions mais réclame une religiosité. Paléo comme néo, le libéralisme tend à institutionnaliser les opinions reçues, les morales ou idéologies acceptables... On tend de ce fait à consacrer les opinions et valeurs admises dans l'establishment»².

Au terme de ce chapitre, il reste une question à poser. Des deux espaces Information/Fiction, quel est celui qui a, sur le grand public, le plus d'impact du point de vue, difficile à cerner, de la transmission d'attitudes, d'aspirations, de modèles de comportement? La réponse à cette question demanderait une étude approfondie auprès des publics, entreprise dans une perspective interdisciplinaire qui combinerait les ap-

¹ Pierre Bourdieu a bien montré que cette "opinion publique" était en fait une mystification. Cf. P. Bourdieu, «L'opinion publique n'existe pas», in *Les temps modernes*, Paris, n° 318, janvier 1973.

² Henri Lefebvre, *Le manifeste différentialiste*, Paris, Gallimard, «Idées», 1970. Cité dans A. Mattelart et J.M. Piemme, *Télévision: enjeux sans frontières*, Presses universitaires de Grenoble, 1980. p. 213.

Dans la ligne de cette réflexion, on peut signaler que les chaînes commerciales, moins soumises à l'intérêt public et à la morale publique, peuvent faire preuve de plus de laxisme que les chaînes d'Etat. C'est ce que laisse entendre l'auteur japonaise en disant que «plusieurs émissions de télévision diffusées durant la journée par les sociétés de télévision privées, à une certaine époque, dépeignaient l'adultère ou des relations sexuelles illícites. On les critiqua».

proches de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychanalyse, de la sémiologie. Ce point peut donner lieu à une grande controverse. Il faut tout d'abord indiquer que les critiques de la communication ont signalé très tôt le syncrétisme dont le discours de la culture de masse fait l'objet: fusion du réel et de l'imaginaire, imprégnation du champ de l'information par les normes de la fiction, tendance au sensationnalisme de l'information, etc. La frontière entre le réel et la fiction se trouble d'ailleurs de plus en plus.

Plutôt que de tenter de trancher la question posée plus haut, nous nous contenterons de montrer qu'il y a là un conflit, en soulignant tout le poids que pèse la fiction dans cette balance, et pas seulement en raison du plus grand volume qu'elle représente dans la programmation. Car n'y a-t-il pas tout lieu de penser que, du point de vue de la transmission des modèles culturels, l'impact des genres de fiction, leur pouvoir de rayonnement sur les masses sont plus grands que ceux des programmes d'information? Un mode de vie s'insinue davantage à travers la fiction qu'à travers l'information. Les émissions de fiction - téléromans, séries, comédies familiales - sont des lieux de cristallisation idéologique où se confirme la masse des sentiments et des conceptions du monde qui domine la «multitude silencieuse», et où se réagence selon des combinaisons nouvelles de déjà dit sur la hiérarchie des valeurs et des rôles, afin de relancer les croyances et les pratiques acceptées par le plus grand nombre et acceptables pour l'ordre établi. C'est en même temps le lieu où sont phagocytés les éléments de perturbation, où sont absorbées les représentations qui rompent avec la règle et introduisent le désordre. Cette zone de la culture de masse est en fait l'espace privilégié où l'ordre n'a pas besoin de parler de politique pour en faire.

Le référent de la fiction et celui de l'information ne sont pas les mêmes. Quelle que soit, au niveau du discours, l'imprégnation de l'information par les codes de la fiction, le référent de l'information est malgré tout la réalité. Le référent des programmes de fiction est l'autre texte, le discours déjà tenu, le déjà dit. La réalité manifeste la tension, l'effort, l'histoire, ouvre sur le futur, sur ce qui est en train de se faire, sur l'inconnu. Le déjà dit relance le passé, rénove la sécurité que malgré tout il procure.



Les chiffres cités ci-dessous sont extraits des résultats d'une enquête face à face effectuée par le Bureau d'Etudes de la RTBF auprès de 2.720 adultes (15 ans et plus) durant les mois de novembre et décembre 1986, concernant la vision de la télévision la veille de l'enquête. Les renseignements donnés par cette enquête se réfèrent donc à une situation du paysage audio-visuel à cette époque (TF1 est encore une chaîne de service public) et à la programmation des films particulière à cette période de 4 semaines (c'est un hasard de l'enquête: la RTBF avait, en fin de semaine, la programmation des films récents, destinés au grand public, la mieux adaptée à la vision familiale). Par rapport à une donnée générale comme la consommation quotidienne de la télévision ou aux goûts manifestés pour un type de programme (feuilletons, sport, jeux, variétés), les renseignements sont toujours actuels. Par contre, l'information sur la part de vision consacrée à chaque chaîne est par essence une donnée variable: d'une part, elle est fonction des programmations spécifiques à chaque chaîne (et l'on peut dire maintenant que chaque mois est un cas particulier), d'autre part, depuis son virage en chaîne privée, TF1 a fortement grignoté la part de RTL auprès d'un public auparavant largement sinon exclusivement attiré par RTL.

J'ai cependant choisi d'envisager le sujet à partir de cette enquête car elle seule permettait une ventilation dans le public des femmes. En effet, il me semblait que l'entité «les femmes» était particulièrement vague et, ne fût-ce qu'au niveau de la disponibilité, recouvrait des réalités tellement différentes qu'en mettant toutes les femmes dans le même sac, on ne pouvait que trouver des informations très peu significatives. Effectivement, les différences de comportement touchant la consommation de la télévision sont fonction en premier lieu de la disponibilité mais aussi de l'âge et du niveau d'études (ce sont les plus jeunes et les plus âgés, ceux qui ont fait le moins d'études, ceux qui ont le plus de temps de loisir (pensionnés - ménagères - chômeurs) qui regardent le plus la télévision. Tous les critères se mêlent d'ailleurs et particulièrement pour les femmes. Il paraît évident qu'une femme active cumulant une activité professionnelle et des contraintes familiales et ménagères ne peut avoir autant de temps à consacrer à la télévision qu'une femme qui n'est pas face à ce cumul. Et de plus, les femmes actives sont relativement jeunes et de niveau d'études plutôt élevé.

Les quelques renseignements suivants sur l'échantillon interrogé donnent une idée des différences que nous pouvons rencontrer entre des groupes de femmes définis selon l'un ou l'autre critère socio-professionnel.

Parmi les femmes actives interrogées:

- 74% ont moins de 45 ans (contre 52% dans l'ensemble)
- 29% ont atteint un niveau d'études moyen supérieur
- 31% ont atteint un niveau d'études supérieur (universitaire ou non)

Parmi les ménagères:

- 66% ont plus de 45 ans
- 71% ont fait des études primaires ou moyennes inférieures
- 23% des études moyennes supérieures
- 6% des études supérieures.

TELEVISION

LES FEMMES DEVANT LE PETIT ECRAN:

quelques chiffres et
quelques hypothèses

Bernadette Sacré

*Photo page gauche: Frances Farmer,
actrice (USA 1914-1970)*

Parmi les chômeuses:

- 70% ont moins de 35 ans (contre 39% dans l'ensemble)
- 79% ont fait des études primaires ou moyennes inférieures
- 18% ont fait des études moyennes supérieures
- 3% ont fait des études supérieures.

Le niveau d'études est peu élevé chez les femmes de plus de 55 ans (pensionnées et ménagères pour la plupart):

- 78% ont terminé des études primaires ou moyennes inférieures
- 14% ont terminé des études moyennes supérieures
- 8% ont terminé des études supérieures.

LA CONSOMMATION DE LA TELEVISION

Dans l'ensemble de l'échantillon, la durée de vision quotidienne de la télévision est en moyenne de 144 minutes par jour et il n'y pas de différence entre les hommes et les femmes alors qu'un beaucoup plus grand nombre de femmes (ménagères, pensionnées) dispose en théorie de beaucoup plus de temps pour regarder la télévision. Mais cette moyenne recouvre des réalités bien différentes.

Nombre de minutes consacrées quotidiennement à la télévision:

Ensemble de l'échantillon	144'
Ensemble des femmes	144'
Femmes actives	114'
Etudiantes	139'
Pensionnées	192'
Ménagères	170'
Chômeuses	206'
Femmes ayant fait des études supérieures	125'
Femmes de plus de 55 ans	171'

Les différences sont impressionnantes et illustrent bien l'accumulation des facteurs de consommation de la TV: temps libre ou temps vide, niveau d'études peu élevé. Notons qu'à un niveau d'études supérieur, les hommes et les femmes ne se différencient pas (124 minutes de consommation TV pour les hommes).

LA PART DES CHAINES DANS LA VISION GLOBALE

	RTBF	1 TELE	2	RTL	TF1	A 2	FR 3
Femmes actives	37	2	22	13	21	5	
Etudiantes	29	1	33	14	17	6	
Pensionnées	33	1	22	14	24	6	
Ménagères	30	2	31	15	16	7	
Chômeuses	22	3	40	13	15	7	
Femmes: 55 ans et +	31	1	27	13	22	6	
Femmes: études sup.	40	1	18	15	20	6	
(Hommes: études sup.)	(45)	(3)	(11)	(15)	(22)	(4)	
Ech. total	33	3	27	14	17	6	

La RTBF attire les femmes actives et de niveau d'études supérieur principalement

pour l'information mais aussi pour les bons films grand public de fin de semaine. Pensionnées et femmes âgées de plus de 55 ans sont également des fidèles de l'information nationale mais se partagent entre la RTBF, RTL pour les feuilletons de 20H et A2 pour les après-midis. Les ménagères sont également friandes des grandes sagas de RTL (Dynastie-Dallas), mais le week-end se retrouvent plutôt devant la RTBF pour les films permettant la vision en famille. Ce sont surtout les films qui attirent les étudiantes devant la RTBF.

RTL touche le public féminin par une politique de divertissement agréable et facile, bien adapté à la vision familiale (c'est un critère de choix plus important pour les femmes que pour les hommes selon des enquêtes qualitatives menées par interview ou discussion de groupe). Un des grands avantages de la programmation RTL en terme de vie quotidienne est la présence d'une fiction courte (1H) destinée à tous à 20H. Les chômeuses (mais les chômeurs aussi) y consacrent la part la plus importante de leur temps de vision en raison de la programmation de feuilletons et séries à 18H et à 20H.

TF1, en période de recul au moment de l'enquête (période d'avant la privatisation), ne montre pas de pointe particulière dans un groupe ou dans l'autre: les unes ou les autres y trouvent des plaisirs spécifiques (après-midi de semaine, émissions culturelles, variétés), mais trop ponctuels pour montrer un goût particulier pour la chaîne en général.

A2 montre des pointes chez les femmes actives et de niveau d'études supérieur pour le niveau de ses émissions culturelles, de ses films, mais aussi des variétés et de l'après-midi familiale du dimanche. Les femmes plus âgées y apprécient particulièrement les variétés et les après-midi de semaine.

LES GOUTS POUR LES TYPES D'EMISSIONS

L'information et la culture

Avant tout, faisons un sort à la légende qui dit que les femmes s'intéressent moins à l'information quotidienne. En effet, elles sont moins nombreuses devant chacun des journaux télévisés qui leur sont proposés entre 19H et 20H30 mais la proportion d'hommes et de femmes ayant regardé l'un ou l'autre ou plusieurs de ces journaux télévisés est identique: 54%. A 19H, à 19H30, à 20H, les femmes ont toujours nettement plus de contraintes de vie que les hommes mais dans ce laps de temps, elles s'arrangent pour être informées autant que leur compagnon. Les magazines d'information du mercredi soir sont un peu plus suivis par les femmes (15% contre 14%), mais peut-être en raison de l'attrait qu'exerce le sport à TELE2 ou A2 sur les hommes le même jour. Ce sont surtout les femmes actives (21%) et de niveau d'études supérieur (33%) qui sont responsables de cette différence. Les hommes de niveau d'études supérieur regardent beaucoup moins ces magazines (14%) car nombre d'entre eux ne dédaignent pas le sport.

Les émissions scientifiques du mardi soir (des titres humainement très attirants durant cette période: La sexualité, Tantôt Eric, tantôt Freddy: la double vie d'un adolescent, La soumission à l'autorité, Tchernobyl) touchent également un peu plus les femmes (16% contre 12% chez les hommes); ménagères et pensionnées sont ici responsables de cette différence.

Apostrophes (4% des hommes, 6% des femmes) est l'émission des femmes actives (10%), des femmes de plus de 55 ans (11%), des femmes de niveau d'études supérieur (13%) et des hommes de niveau d'études supérieur (14%).

Les feuilletons et séries

C'est pour ce type de programme que les différences entre hommes et femmes se marquent le plus:

Dynastie (RTL):	21,5%:	12% des hommes,	30% des femmes
Tiroir secret (RTBF):	16,8%:	10% des hommes,	28% des femmes
Dallas (RTL):	20%:	13% des hommes,	27% des femmes.

Bien sûr, on peut invoquer à nouveau le souci des femmes pour la vision en famille mais au-delà il s'agit bien d'un goût très net pour ce type de programme: à l'exception des femmes de niveau d'études supérieur qui ne les regardent guère plus que les hommes de même niveau, toutes les femmes se situent nettement au-dessus de la moyenne dans la vision de ces programmes, un peu au-dessus les femmes actives, nettement plus les ménagères, beaucoup plus les pensionnées et les chômeuses.

Les jeux et variétés

Variétés TF1 du vendredi soir:	13,6%:	10% des hommes,	17% des femmes
Variétés A2 du samedi soir:	16,1%:	13% des hommes,	19% des femmes
Jeux et variétés RTBF du dim. soir:	23,3%:	18% des hommes,	28% des femmes.

Il s'agit également d'un goût spécifique aux femmes, tempéré le vendredi et le samedi par la présence sur la RTBF de films convenant particulièrement bien à la vision familiale. Les femmes de plus de 55 ans (et donc les pensionnées) et les femmes les plus jeunes (et donc les étudiantes) sont particulièrement friandes des variétés françaises mais, de nouveau, toutes les femmes sauf celles de niveau d'études supérieur sont sur-représentées dans le public de ces émissions. Une exception concernant les femmes de niveau d'études supérieur: elles sont relativement nombreuses devant la RTBF le dimanche soir mais cela grâce au Tatayet show spécial St. Nicolas.

Le sport

Les soirées-sport du mercredi sur TELE2 ou sur A2 le même jour sont au contraire le domaine des hommes: 14% des hommes sur TELE2 contre 7% des femmes et encore, il s'agit surtout des femmes les plus jeunes (étudiantes et chômeuses). Toutes les autres sont moins de 5%, les femmes de niveau d'études supérieur sont absentes alors que les hommes de même niveau sont 12% à suivre ces soirées.

EN GUISE DE CONCLUSION

Quand il s'agit de vision de la télévision, il est toujours difficile de parler des goûts d'un groupe de téléspectateurs déterminé par l'un ou l'autre critère sociologique car ces critères sont essentiellement individuels alors que l'usage du récepteur est, la plupart du temps, partagé (selon une enquête effectuée en mai 88, 89% des adultes interrogés partagent l'usage du récepteur avec au moins une personne). Le choix du programme TV résulte donc d'un compromis entre les désirs des uns et des autres.

Lorsque les enfants sont jeunes la priorité leur est généralement laissée en avant-soirée tandis que les parents se réservent la décision du programme de soirée. Lorsqu'il y a des adolescents ou des jeunes de 15 à 20 ans, les envies de tous se concentrent en soirée et quand il faut faire plaisir à tous, c'est presque certainement la fiction et le plus souvent le film qui est choisi.

Ceci dit, la vision d'une émission TV ne semble pas être un enjeu passionnel et certains compromis ont l'air de s'être établis de longue date, tel l'échange sport-feuilleton «je te laisse tes feuilletons, tu me laisses la soirée sport». L'homme regarde le sport le mercredi seul ou accompagné des jeunes, la femme les grands feuilletons avec les jeunes et les enfants. J'ai dit plus haut que les femmes expriment plus souvent que les hommes le souci, le plaisir du partage de la vision TV avec l'ensemble de la famille, l'homme fait plus facilement autre chose quand un programme familial ne lui plaît pas particulièrement.

Le souci du partage est en partie responsable du succès des feuilletons, mais en partie seulement car il semble bien qu'il y ait un goût réel des femmes pour ce type de fiction (femmes de niveau d'études supérieur exceptées) de même que pour les émissions de variétés. Par contre les femmes semblent se décharger de ce souci de convivialité télévisuelle sur l'homme quand il s'agit de sport, et surtout de football. Dans ces trois domaines - sport, variétés, feuilletons - on peut donc parler d'une différenciation hommes-femmes du comportement encore qu'à niveau d'études élevé ce n'est plus vrai pour les variétés et les feuilletons.

Pour l'information, la culture, les films, les différences ne sont quantitativement pas très significatives et sont souvent l'effet de repoussoir d'une programmation concurrente: femmes plus présentes devant les magazines d'information parce qu'à ce même moment le sport attire les hommes, femmes moins présentes devant les films parce qu'elles le sont plus devant les feuilletons ou variétés.

TELEVISION

L'image des femmes

Fanny Filosof

La Commission des Communautés Européennes a publié en 1987 un document sur l'«Image de la femme dans les journaux télévisés, la publicité et les feuillets». Ce document a été réalisé sous la direction de Gabriel Thoveron, avec la collaboration de Tina Pénolidis et Isis Fulle pour ce qui concerne l'analyse de 462 heures d'émissions télévisées projetées dans onze pays de la Communauté Européenne, et de Frédérique Bouras plus particulièrement chargée d'établir une note de lecture sur des recherches comparatives. Je l'ai résumé en reproduisant de nombreux extraits auxquels j'ai ajouté, comme les auteures m'y invitent, quelques commentaires personnels.

LES FEMMES DANS LES JOURNAUX TELEVISES ¹

Dans les journaux télévisés, les rubriques concernant la politique, l'économie, les finances et le social occupent 47,3% du temps, le sport 12%, les faits divers 9%.

Les professionnelles visibles

Tina Pénolidis nomme ainsi les femmes qui apparaissent lors des journaux télévisés: les présentatrices, journalistes, reportères, éditorialistes. Dans l'ensemble de la CEE les femmes occupent 14,5% de ces postes, soit une femme pour six hommes. La Belgique francophone améliore un peu ce score avec une représentation féminine de 18,7%.

Leur allure? Bon chic-bon genre, sans excentricité et, détail relevé plusieurs fois, aucune ne porte des lunettes.

Leur âge? Elles sont jeunes, seules 9,4% des femmes ont un âge apparent de plus de 40 ans contre 61,3% des hommes. Tina Pénolidis se demande pourquoi. On peut imaginer, dit-elle:

- que les femmes ont accédé plus récemment à certains types de fonction et n'ont pas eu le temps de vieillir;
- que les femmes font des efforts constants pour effacer «des ans l'irréparable outrage» et paraître plus jeunes qu'elles ne le sont
- que les femmes vieillissantes sont écartées de l'écran: la maturité est une menace pour les femmes.

Ce qu'elles disent n'est sans doute pas très important puisque les voix hors-champ, celles qui commentent l'information, sont essentiellement masculines (82,3%).

Les femmes sujets d'actualité

Seules 17 nouvelles (1,4% de l'échantillon) concernent une réflexion sur des questions et des problèmes féminins spécifiques. Ces sujets ne sont jamais placés à la «une» et sont davantage traités par des hommes que par des femmes. Ce sont les hommes qui paraissent les plus qualifiés même pour parler des femmes.

Tina Pénolidis signale que parfois la part des questions féminines peut être plus importante; par exemple l'affaire des mères porteuses a défrayé la chronique. Sans vouloir m'étendre sur cet exemple - ce n'est pas l'objet de cet article - je me demande si

¹ «Les journaux télévisés», Tina Pénolidis et «Recherches sur l'image de la femme à la T.V.», notes de lecture de Frédérique Bouras.

le sujet des mères porteuses est à cataloguer dans les questions féminines ou... dans les questions masculines. Car, vu le marché qu'il ouvre, il me semble que la location d'un utérus et la vente d'un enfant concernent autant les hommes... d'affaires (le docteur Geller à Marseille, d'autres aux Etats-Unis et ailleurs), les médecins et leurs clients en mal de paternité que les femmes qui entrent dans ce processus. N'est-ce pas une spécificité de l'information que d'oublier le client et le proxénète quand les femmes peuvent apparaître comme victimes consentantes?

On peut noter que les J.T., par rapport aux publicités et aux feuilletons, sont le seul type d'émission où la femme au foyer, la ménagère, est quasi inexistante. C'est évidemment que le J.T. se rapporte au domaine de la vie publique, les autres émissions valorisant la vie privée.

Dans ses notes de lecture, Frédérique Bouras souligne que toutes les études confirment le constat de Tina Pénolidis. Elle observe, en outre, qu'une tendance se dessine bien qu'on n'ait pu la chiffrer: les journalistes femmes font plus souvent appel à des experts ou des titulaires de fonction officielle de sexe féminin.

Une dernière remarque: les femmes occupent en majorité écrasante le poste-bibelot de speakerine.

Elle cite des extraits de l'ouvrage de Imme Horn et Christiane Nolting ¹: «Les données chiffrées concernant l'apparition de la femme en tant que sujet d'information ne font que refléter la minorisation des femmes et celles à propos de l'apparition de la femme en tant que personnage interviewé révèlent que les femmes sont toujours moins nombreuses à recevoir la parole et lorsque c'est le cas, c'est en tant qu'«homme de la rue» et non pas en tant qu'expert.

L'éventail des thèmes dans lesquels les femmes interviennent - que ce soit au niveau de la production, de la présentation ou en tant qu'experts et titulaires officielles - est nettement plus étroit, et concentré du reste sur des sujets passant pour jouer un rôle assez secondaire dans la société, ce qui est illustré entre autres par le peu de temps qu'on accorde à ces sujets dans les programmes d'information... Les femmes, comparativement aux hommes, sont considérablement sous-représentées dans les programmes de non-fiction et si elles apparaissent, alors (c'est) moins longtemps, dans des fonctions moins importantes et dans les limites d'un groupe de thèmes restreints», comme les émissions consacrées aux enfants, à la santé, à des questions sociales ou des programmes culturels. Le sport, les compte-rendus d'élection et les journaux télévisés demeurent par contre nettement le fief des hommes».

Conclusion assez semblable à celle de Tina Pénolidis: Les femmes sont interrogées sur des sujets «mineurs» (art-spectacle-culture, questions féminines, sport, faits divers, enseignement, santé, protection de l'environnement, information générale, problèmes de société) plutôt que sur les sujets «sérieux» (politique, économie, affaires, CEE).

Le mineur est sérieux

Malgré les guillemets qui enserrent les «mineurs» et «sérieux», je me pose bien des questions quant à l'attribution de ces qualificatifs par rapport à l'information. D'abord celle-ci: à quel moment un même sujet est-il classé dans le domaine politique «sérieux» ou dans les problèmes de société dits «mineurs»?

Si je choisis comme exemple l'enseignement, je constate que le sujet est politique et «sérieux» quand un Ministre de l'Education en parle, d'autant plus sérieux d'ailleurs que ses propos concernent essentiellement le budget et que ce même sujet devient un sujet «mineur», un simple problème de société quand une Secrétaire d'Etat à l'Environnement et à l'Emancipation Sociale lance une campagne pour l'Egalité des Chances des filles et des garçons à l'école. Il est pourtant bien évident - pas besoin

¹ «L'image de la femme dans les programmes TV en Europe» rapport sur l'analyse des recherches, ZDF 1983,

d'être Marie Curie pour cela - que quelques milliards de plus ou de moins, bien qu'indicatifs de l'importance qu'une nation donne à la formation de ses jeunes, seront moins transformateurs de société qu'une entrée massive des filles dans tous les métiers.

Le phénomène devient encore plus curieux quand il est pensé en terme d'«événements», ce que le journal télévisé est chargé d'épingler. La campagne de Madame Miet Smet n'est-elle pas plus événementielle que le discours somme toute guère nouveau d'un Ministre de l'Education Nationale? Or, quoique cette campagne ait été bien lancée, jamais elle n'a été à la «une» de l'information. Ce qui n'est pas le cas pour le football dont les matchs font, honteusement, souvent la «une» des journaux télévisés. Or, qui s'intéresse prioritairement au football? Disons, pour être généreuses 3% des femmes. Et les hommes? Nous ne leur ferons pas l'injure de croire qu'ils sont unanimement prioritairement curieux de savoir qui des deux équipes internationales a le mieux œuvré pour la patrie grâce aux shoot du ballon rond dans le camp ennemi. Alors, la moitié des hommes? 25% de l'humanité? Total: 28%. C'est beaucoup... et c'est peu par rapport à l'importance donnée. Et qui s'intéresse à l'enseignement des filles? Les femmes, sûrement et ce «sûr» deviendrait «certain» si le lancement de la campagne était à la «une» du J.T. Et les hommes? On peut honnêtement supposer que les pères, en tout cas, ne sont pas indifférents. Cela fait bien du monde. 60%? 70%.

Nous avons déjà dit: le privé est politique, ajoutons-y «et le mineur est sérieux».

D'autre part, quand dans une de ses lectures Frédérique Bouras souligne que: «les sujets qui intéressent les femmes sont rarement considérés comme des sujets d'information et donc apparaissent peu comme tels», je me demande comment on peut clairement indiquer quels sont les sujets qui intéressent plus particulièrement les femmes? Suis-je en pleine contradiction quand je dis que la santé, l'enseignement, la protection de l'environnement sont des sujets aussi «politiques» et «économiques» que ceux traités dans la «Politique» et dans l'«Economie» avec majuscule et qu'il serait aberrant de les considérer comme des sujets qui n'intéresseraient que les femmes? N'est-ce pas renforcer les stéréotypes sexistes que de parler du «panier de la ménagère» quand la crise touche les revenus des ménages? Et ceci même si ce sont le plus souvent les femmes qui remplissent les cabas? Faut-il accepter ou refuser que les femmes soient plus qualifiées pour parler de ces sujets? L'essentiel est-il de savoir qui en parle ou quelle importance leur est attribuée? Serait-ce la masculinisation des femmes dans l'information qui serait le signe de la reconnaissance de leur statut d'égaux?

Voilà bien des questions qui sont à peine un voile levé sur le problème des femmes dans l'information, mais qui, nous le savons et cette recherche de la CEE le confirme, mérite mieux qu'un tomber de rideau.

L'IMAGE DES FEMMES DANS LA PUBLICITE ¹

Plus des deux tiers de la publicité sont centrés sur l'alimentation, la boisson, le nettoyage, l'hygiène et la beauté. Isis Fulle précise: «Quand on voit la part importante des produits consommés ou achetés par les femmes; on comprend que les annonces soient destinées à parler d'abord avec les téléspectatrices. Ce sont les femmes qu'il faut faire rêver, ou l'univers quotidien des femmes qu'il faut restituer. Ce n'est donc pas nécessairement la femme-objet sexuel qui sera mise surtout en avant dans la publicité, l'érotisme trouvant mal sa place dans les annonces alimentaires ou des produits de nettoyage».

¹ «La publicité», Isis Fulle et «Recherches sur l'image de la femme à la T.V.», notes de lecture de Frédérique Bouras.

Belles, jeunes et idiotes...

Comme dans les journaux télévisés, les voix hors-champ qui conseillent, résument les arguments, concluent sur l'action et qui sont présentes dans neuf publicités sur dix sont principalement masculines (83,6%) et s'adressent à des personnages majoritairement féminins.

Dans la majorité des cas on ignore si le personnage est marié ou célibataire, mais une femme sur trois est présentée comme mariée, seulement un homme sur cinq, et les personnages féminins doivent être - ou paraître - plus jeunes que leurs partenaires.

Par rapport à l'ensemble des personnages principaux, les hommes sont davantage montrés dans une situation de travail (49,3% des hommes, 20,8% des femmes), les femmes dans une ambiance familiale (50,1% des femmes, 25,2% des hommes), les choses se partageant un peu plus dans les cas de situation de loisir.

Les femmes au foyer sont plus nombreuses que les femmes au travail, dans une proportion de 7 à 3. Elles apparaissent surtout dans les publicités de produits d'entretien, puis d'alimentation et de boissons non alcoolisées, enfin de langes: elle nettoient, cuisinent, et pouponnent. Les femmes qui travaillent doivent plaire: elles apparaissent surtout dans les publicités pour produits d'hygiène individuelle, vêtements, produits de beauté. On imagine quels atouts on leur attribue pour réussir! Ceci est vraiment tout à fait hors de la réalité, d'autant plus irréaliste que les femmes jeunes utilisées dans la publicité sont plus que majoritairement des travailleuses. C'est le matraquage, ici, qui sert de réalité.

Isis Fulle constate qu'«on ne peut parler de changements radicaux de l'image de la femme dans la publicité. Tout au plus peut-on constater un «rafraîchissement» des stéréotypes, un ravalement de façade donnant une allure moderne à la ménagère trouvant son bonheur dans le fait de pouvoir se mirer dans ses assiettes. Cependant les femmes sont moins utilisées comme objet sexuel, les heures de grande écoute défendant la vertu des familles». (Bah, les obsédés du sexe trouveront sur les chaînes privées de quoi satisfaire leur désir: le porno toutes intensités: soft, soft-hard, hard est bien installé!)



*Photo: Jacqueline Audry, réalisatrice
(France 1908-1977)*

Je reprends, dans les notes de lecture de Frédérique Bouras, les conclusions de l'étude française «Les femmes dans la publicité»¹, parce qu'elles éclairent le rôle et la place que la publicité assigne aux femmes dans notre société de consommation:

- Les voix hors-champ sont très majoritairement masculines (de 75 à 100% selon les secteurs).
- Les femmes sont sous-représentées dans les secteurs qui présentent des produits prestigieux.
- Elles incarnent principalement des ménagères et des mères de famille au service de leur mari et de leur progéniture, fonctions dont elles tirent leur reconnaissance personnelle et sociale.
- Les femmes sont filmées à la maison en train d'exécuter des travaux ménagers. Dans des situations analogues, les hommes exposent les caractéristiques des produits sans les utiliser.
- Les femmes sont placées en posture d'incompétence. Souvent idiotes, elles ignorent dans tous les cas les acquis technologiques et les produits efficaces dont les techniciens viennent leur prescrire l'usage.
- Leur rôle dans la population active est passé sous silence et même lorsqu'elles travaillent au dehors, elles doivent continuer à être des femmes d'intérieur.
- Quand elles sont utilisées, très rarement, comme objets sexuels ou décoratifs, les femmes ne sont pas maîtresses de leur séduction.

L'IMAGE DE LA FEMME DANS LA FICTION²

A l'américaine

Destiné à la consommation d'un grand public, le feuilleton se doit d'observer les valeurs acceptées communément. De plus, en postulant la re-crédation de la vie, il facilite l'identification du public avec les personnages de la fiction. Voilà des raisons qui rendent l'étude de l'image de la femme dans les feuilletons particulièrement pertinente et sans doute révélatrice des valeurs véhiculées par la télévision.

Les «soap operas», dramatiques télévisées mises en séries et diffusées tous les jours durant l'après-midi par les trois chaînes de télévision commerciales américaines, sont destinés à être regardés par les femmes en qui les annonceurs voient une cible de prédilection pour leurs savons et autres produits détergents, d'où le nom de soap operas. Ces feuilletons de l'après-midi, qui commencent à s'introduire sur le marché européen, sont intéressants à analyser à plus d'un titre. En effet, ils accusent une représentation équilibrée entre le nombre d'hommes et de femmes, contrairement aux feuilletons de la soirée. Le soap opera a vu la diminution, ces dernières années, du rôle de la famille. Le centre de l'action (dont les dialogues rendent compte) s'est déplacé du foyer vers les situations de travail, bien qu'on ne voie pas les personnages accomplir une tâche. De plus en plus de femmes font carrière dans la médecine, le droit, les affaires. L'accent est mis, plus que par le passé, sur la violence, le sexe. (Un beau cadeau!) Par ailleurs, l'auteure souligne, que les traits «bons» sont des traits «féminins»: l'amour, la compassion, la loyauté familiale, la volonté de souffrance et de sacrifice sont portées au pinacle (un autre beau cadeau!), alors que les traits «masculins» - l'implication excessive dans le travail, le fait de négliger sa famille, l'adultère - sont vilipendés.

A l'européenne

Des études passées en revue par le rapport de Imme Horn et Christiane Nolting, il ressort que dans la fiction, les femmes continuent à être sous-représentées, bien que

¹ «Les femmes dans la publicité télévisée» Agence Femmes Information - février 1982.

² «Recherches sur l'image de la femme à la T.V.», notes de lecture Frédérique Bouras.

de manière différente selon les genres: quasi absentes des fictions d'action, les femmes retrouvent une place équilibrée par rapport aux hommes dans les fictions centrées sur les «relations émotionnelles» (amour, famille, comédie).

L'idéal féminin est la jeunesse et la beauté, alors que les hommes sont présentés dans un créneau plus large. L'état-civil est, comme dans les études américaines, un élément d'identification plus important pour les femmes que pour les hommes, et puisque la majorité des personnages féminins sont jeunes, il n'est pas étonnant que près de la moitié d'entre eux soient célibataires.

40% des femmes exercent une profession, mais on ne les voit pas dans l'exercice de leurs métiers. Les femmes au foyer n'apparaissent que dans une portion congrue, mais les femmes qui travaillent se recrutent dans l'ensemble parmi les jeunes, célibataires, sans enfant, qui ignorent pour la plupart la double activité des femmes. En outre, les activités ménagères ne sont guère mises à l'honneur à l'écran, pas plus que les soins aux enfants. Les secteurs d'activités des femmes restent ceux typiquement «féminins»: les secteurs tertiaire, pédagogique et social où on leur réserve les postes subalternes. Certaines ont accédé à des postes de cadre supérieur (environ 17% selon Küchenhoff et Buonanno) ou à des postes relevant de la sécurité (police, détectives, agents secrets...)

Le milieu social dans lequel évoluent les personnages de la fiction télévisée est la classe moyenne et plutôt le haut que le bas de celle-ci.

Enfin, sur l'écran, d'après les conclusions des auteures, les femmes préfèrent, dans l'ensemble, s'entretenir avec des hommes plutôt qu'avec des femmes. Les premiers sont présentés comme étant plus âgés et possédant une plus grande expérience et un plus grand savoir: «...pour ce qui est de l'attribution de fonctions et secteurs d'activités spécifiques à leur sexe, la caractérisation des femmes participant aux programmes de fiction ne s'oriente plus obligatoirement vers les conceptions traditionnelles des rôles devant être assumés par les femmes et les hommes. A côté du cliché de la mère et femme au foyer exemplaire, qui s'adresse plutôt maintenant aux femmes un peu moins jeunes, est apparue une nouvelle image dominante, celle de la femme jeune, séduisante, autonome, célibataire le plus souvent à l'esprit ouvert et en faveur de la société de consommation, et qui, dans la majorité des cas, exerce certes un métier, mais qui est essentiellement représentée comme entreprenant des relations avec un partenaire. Il n'empêche que l'on conserve dans une très large proportion les clichés traditionnels dès lors qu'il s'agit de leur attribuer des propriétés et des facultés bien précises. Ainsi, comme par le passé, les femmes nous sont montrées comme des êtres donnant plutôt la priorité aux sentiments, qui s'adaptent aux autres, compréhensifs et modestes, alors que les hommes apparaissent plutôt comme accordant la priorité à l'intellect, s'intéressant plus aux choses qu'aux personnes, intelligents, organisateurs, actifs, exigeants, agressifs et sans ménagement».

Frédérique Bouras insiste particulièrement sur l'intérêt de l'étude de Milly Buonanno, dans l'étude «Cultura di massa e identità femminile»¹. Elle y brosse des modèles féminins tels qu'ils apparaissent dans les fictions diffusées par la télévision italienne:

La femme maintenue à sa place:

C'est le cas de la femme qui se reconnaît de manière exclusive dans les rôles de mère-épouse-ménagère, même si elle poursuit une activité professionnelle (à cause de motivations économiques), et qui n'exige ni revendique une autonomie dans ses rapports avec l'homme, parce qu'elle interiorise et accepte comme naturel le principe de la soumission à l'homme.

La femme valorisée dans son propre domaine:

Cette figure de femme appartient aussi exclusivement à la sphère privée, dans la-

¹ «Culture di massa e identità femminile», ERI, 1983, Milly Buonanno.

quelle elle se meut pourtant avec maîtrise et assurance, faisant preuve d'indépendance psychologique par rapport à l'homme, elle se réalise surtout dans les rôles familiaux d'épouse et de maîtresse de maison à travers lesquels elle exerce un pouvoir d'influence visible et reconnu.

La femme autodéterminée dans l'affectivité:

Elle se distingue des figures précédentes, avec lesquelles elle partage l'orientation exclusive vers la vie privée, pour être une femme qui poursuit sa propre valorisation et réalisation dans la vie affective et dans la relation du couple - indépendamment des prescriptions familiales - à travers des expériences sentimentales et sexuelles librement vécues, sans rechercher à institutionnaliser cette relation de couple.

La femme à double présence:

C'est la femme qui est présente soit dans des rôles privés, soit dans des rôles professionnels: elle considère l'activité professionnelle comme un facteur essentiel d'émancipation mais ne poursuit pas une stratégie de succès ou de carrière. La vie privée et les rapports de couple représentent, pour elle aussi, les sources privilégiées des moments gratifiants.

La femme à double carrière:

Avec cette définition nous entendons nous référer à une figure de femme qui trouve des motivations également intenses et dans sa vie privée et dans sa vie professionnelle.

La femme toute carrière:

C'est la femme qui a intériorisé et met en pratique le modèle masculin de l'implication prioritaire dans le travail professionnel, dans le but de s'affirmer et de faire carrière mais au détriment de la vie privée qui devient une dimension seulement résiduelle ou instrumentale.

Tous les modèles n'apparaissent pas avec la même intensité, ce sont les femmes «modernes» qui sont relativement majoritaires, les modèles traditionnels perdant de la vitesse.

En conclusion, Milly Buonanno souligne que la pluralité des modèles féminins de la fiction télévisée, et leur égale légitimité les uns par rapport aux autres, manifeste une évolution incontestable de la télévision. Le temps n'est plus à l'«annihilation symbolique» de la femme à laquelle aboutissaient les études américaines. On ne peut que se réjouir de cette évolution, sachant toute la séduction que peuvent exercer les fictions, en particulier les feuilletons, de par leur capacité à susciter l'identification du public aux personnages.

A dose homéopathique...

Se réjouir... pas trop tout de même, me semble-t-il. Moi, ce qui m'arrête dans mes jubilations ce sont des petites phrases comme celle-ci: la nouvelle femme «est essentiellement représentée comme entreprenant des relations avec un partenaire». Si l'essentiel est la relation avec un partenaire, dans ce cas je considère que seule l'image de la femme a changé (si peu) et non sa place: rester dans le champ du désir masculin.

Il serait aussi intéressant de faire une étude sur l'image des hommes à la télévision. Ont-ils changé? Et si oui, analyser s'il y a parallélisme à sens inversé avec le changement des femmes, les hommes gagnant en sentiment et en tâches ménagères ce que les femmes gagnent en autonomie et en travail professionnel. Car la simple disparition du travail domestique dans les films de fiction n'est peut-être pas aussi satisfaisante qu'elle paraît au premier abord; elle serait plutôt le signe que, sur ce ter-

rain-là, les hommes se sont bien défendus pour ne rien partager. Partage-t-on l'inexistant?

L'IMAGE DE LA FEMME DANS LES PROGRAMMES POUR LA JEUNESSE ¹

A l'américaine

Les six études américaines analysées par M. Ceulemans et G. Fauconnier ², s'accordent pour trouver que l'image de la femme dans les programmes pour enfants est tout à fait stéréotypée. Les émissions qui leur sont destinées n'œuvrent nullement en faveur d'un changement des rôles sexuels mais renforcent au contraire le statu quo.

Du point de vue de la présence numérique, les hommes adultes apparaissent le plus fréquemment, suivis par les enfants de sexe masculin et les femmes adultes en nombre presque égal... Les petites filles, elles, n'ont pas beaucoup de représentantes à l'écran. Les femmes, bien que sous-représentées, sont les fées domestiques abandonnant à l'homme l'aventure professionnelle et l'aventure tout court. A l'intérieur de la famille, les tâches sont nettement divisées. Les hommes exercent des fonctions de commandement tant chez eux qu'à l'extérieur, les femmes jamais. Les femmes doivent connaître un élixir de jouvence parce qu'elles sont toujours jolies, bien habillées, souples et agiles, quelle que soit leur situation familiale. Alors que les hommes mariés prennent de l'embonpoint... Les comportements des personnages obéissent à une logique de différenciation sexuelle: aux hommes, l'activité et la domination, aux femmes la dépendance et la passivité. Aux premiers, l'identité de sujet, aux deuxièmes celle d'objet.

A la suédoise

La situation en Europe n'est guère différente. Ulla B. Abrahamsson ³ nous apprend que les filles sont, à la télévision suédoise, moins nombreuses que les garçons à camper des rôles principaux: 16 contre 24, que «les personnages principaux tenus par des garçons sont des personnages impliqués dans l'aventure, ce sont «des personnages qui osent et qui réussissent, qui établissent, planifient et rêvent leur avenir; des individus actifs, curieux, déterminés», alors que les adolescentes qui sont mises en scène ont «des problèmes tels que la solitude, l'échec, une grossesse non désirée». L'auteure conclut: «des programmes comme ceux-là installent la confiance en soi, l'initiative et la foi dans l'avenir aux garçons, invitent les filles à la passivité».

Les programmes de la télévision scolaire suédoise abondent dans le même sens: les émissions scolaires sont «dominées par l'élément mâle. L'impression manifeste est que les faits sont fournis par des hommes, les experts sont des hommes, les hommes comprennent les événements importants et les processus dans le monde qui nous entoure. La compétence des femmes «se limite» à un niveau moyen».

Ulla B. Abrahamsson conclut que «les messages latents adressés aux garçons et aux filles contribuent à renforcer les choix traditionnels dans les études parce qu'ils encouragent les garçons à conquérir le monde, alors que les filles, laissées dans l'ombre, ne sont pas incitées à entreprendre des choses nouvelles». Et dire que l'Acte de Radiodiffusion suédoise (1978) oblige celle-ci à promouvoir l'égalité des sexes dans les programmes qu'elle diffuse.(!)

A la française

L'étude française de J. J. Chombart de Lawe ⁴, se démarque quelque peu de ce qui

¹ *idem* 5.

² «Image, rôle et condition sociale de la femme dans les media», M. Ceulemans et G. Fauconnier.

³ «Les femmes et la télévision, n°34, février 85, Ulla B. Abrahamsson.

⁴ «L'interaction enfant/télévision, Cahiers d'études de la RTBF, M. J. Chombart de Lawe.

précède en soutenant que dans les personnages d'enfants la représentation des sexes, longtemps antinomique, s'uniformise. Les filles ne deviennent pas aussi inventives, autonomes, entreprenantes que les garçons, elles sont plutôt de simples copies affaiblies du modèle de garçon. Elles font la même chose que les garçons, un cran en dessous... Les personnages de fille sont davantage insérés dans des entourages plus enfantins, famille, école, présence de la mère, du maître, d'autres enfants. Les personnages de garçon participent plus souvent au mode de vie des adultes.

Si les filles ont moins de représentantes à l'écran, cela peut être fâcheux, (c'est le moins qu'on puisse dire) dans la mesure où plusieurs recherches ont mis en lumière le fait que, comme l'exprime Peter Levelt ¹, «tous les enfants veulent voir des émissions centrées sur leur propre sexe... L'identification est un facteur important en télévision: la possibilité de s'identifier avec divers personnages influence la compréhension, l'empathie, le plaisir et l'apprentissage». Voilà encore un argument pour augmenter le nombre de personnages féminins sur le petit écran.

La démonstration du fait que les enfants sont influencés par la télévision a été apportée par de nombreuses recherches, dont celle de Frueh et Mc Ghee (1975) qui ont soumis à un test deux groupes d'enfants, l'un grand consommateur de télévision (plus de 25 heures par semaine), l'autre moins «téléphage» (moins de dix heures par semaine). On leur a montré 36 photos d'objets, de figures et d'activités normalement liés à l'un ou l'autre sexe. Les enfants devaient indiquer leurs préférences. Le résultat de ce test a été que les «téléphages» faisaient des choix beaucoup plus stéréotypés que le groupe de consommateurs de télévision à faible dose.

Introduire des personnages féminins valables

Consciente des effets de la télévision sur la jeunesse, Hélène Fatou, chef du service jeunesse à FR3 (France), a cherché des émissions donnant d'autres images de la femme, de la fille pour, dit-elle «tirer parti de l'identification du jeune public aux personnages de fiction». Dans l'élaboration des dramatiques produites par sa chaîne,



¹ «Messages latents aux filles et garçons: effets sur les enfants et leur développement», dans *Revue de l'UER*, janvier 85, Peter Levelt.

Photo: Dorothy Arzner, réalisatrice (USA 1900-1979)

elle veille à ce que les personnages féminins soient aussi des protagonistes actifs, entreprenants, dynamiques, car «introduire des personnages féminins valables est toujours une lutte, surtout contre les habitudes».

J'aimerais cependant insister avec Hélène Fatou sur le danger d'inverser les rôles: «en inversant simplement les stéréotypes, on les fait ressortir», et ajouter qu'introduire des personnages féminins hors mesure renvoie les autres à la mesure imposée. Sortir une femme du lot peut mettre l'accent sur les espaces interdits aux femmes en général en particulier parce que, le plus souvent, ces élues de la télévision ont, pour sortir de l'ombre, traversé des difficultés autrement plus acrobatiques que celles vécues par la plupart des hommes pour arriver au soleil.

L'EFFACEMENT DES FEMMES

Cette recherche de la CEE conclut avec justesse: «la position des femmes à la té-

lvision est résumée parfaitement par l'«effacement» de la parole féminine».

Effacement de la parole, mais aussi de la présence, de la réflexion, de la réalité. Inexistantes dans l'information, utilisées dans la publicité, déformées dans les feuilletons, les femmes sont devant l'écran en éternel apprentissage de ce qu'elles devraient être: la télévision leur dicte comment aimer, haïr, réagir, faiblir. Les hommes aussi, sans doute, mais, racontés par eux-mêmes, ils trouvent dans les émissions télévisées des images qui les valorisent, même quand elles les montrent animés des plus mauvais sentiments, même quand ils sont vilipendés pour «l'implication excessive dans le travail, le fait de négliger sa famille, l'adultère» car ce sont eux qui bougent, décident, dominant.

Que les femmes ne soient pas (toutes) dupes de ces images d'elles, c'est évident. Ce sont aussi des images pour rêver, le fer à repasser à la main. Encore et toujours des «Belle au Bois Dormant». Se piquent aux fuseaux les célibataires âgées, les séparées, les divorcées: «elles sont moins belles et moins heureuses que les autres». Et le salut venant encore et toujours du Prince Charmant: «les femmes préfèrent, dans l'ensemble, s'entretenir avec des hommes».

Pour être «in», il est dit qu'elles travaillent, mais on ne les voit pas à l'ouvrage et, quand on les voit autonomes, il est dit qu'elles sont jeunes et célibataires. Jeunes, en suspension entre l'enfance et la maturité, c'est le temps du faux choix ou du meilleur choix... pour le meilleur homme derrière lequel, essouffées par quelques années d'existence, elles s'effaceront.

Des solutions?

Les nombreuses tentatives des femmes pour sortir du magma médiatique n'ont été, en apparence, souvent qu'emplâtre sur jambe de bois. Et pourtant, la connaissance de leurs luttes conduit d'autres femmes à une prise de conscience de la fausseté des images, et la connaissance de leurs échecs auprès des pouvoirs médiatiques ranime la flamme des indignations. Peser encore et toujours sur les instances, qui ne font de nous des égales que quand il s'agit de pomper dans nos inégaux et faibles revenus, reste une nécessité. Mais surtout, que celles qui peuvent produire produisent, que l'abondance des œuvres de femmes devienne provocation et la provocation, alternative. Il n'y rien à perdre, car plus médiocre pour les femmes, c'est impossible.

TELEVISION

L'emploi et l'action positive pour les femmes dans les Etats membres de la CEE

Françoise Hecq

Cette recherche menée au cours de l'année 1984 par Margaret Gallagher fut commandée par la Commission des Communautés Européennes dans le contexte du Nouveau Programme d'Action de la Communauté sur la promotion de l'Egalité des Chances pour les femmes (1982-1985). Elle se donne pour but d'examiner la situation des femmes travaillant dans les organismes de télédiffusion des Etats membres de la CEE en 1984, d'évaluer les mesures déjà prises pour mettre en pratique des politiques d'égalité des chances ou des programmes d'actions positives, elle propose enfin de futures lignes d'action «porteuses d'une promesse raisonnable de succès à moyen terme».

Et je suis désolée de devoir passer sous silence toute la première partie de ce travail où Margaret dénombre soigneusement de pays à pays, les innombrables discriminations qui frappent les femmes médiatiques et de plein fouet (revenus, nombre, formation, avancement, recrutement). Quel que soit l'angle de vision, l'inégalité domine, les inégalités et de tous les calibres sont là.

Mais comment les femmes médiatiques européennes réagissent-elles? Que font-elles? En guise de réponse, voyageons un peu.

PREMIERE ETAPE: L'IRLANDE

En Irlande, dès 1977, le problème de la représentation des femmes à la RTE fut posé. Un chercheur londonien examina d'un peu près les pratiques en matière de personnel et de gestion. A l'intérieur, des groupes de femmes réclamaient bien des révisions. Elles bénéficiaient alors de l'appui favorable d'une femme, Sheila Conroy qui, à ce moment, occupait le poste de présidente de l'Autorité Supérieure. En 1979, elle mit en route un groupe de travail mixte chargé d'étudier ces problèmes. En 1981, ce groupe publia un rapport avec 44 recommandations. Même si la réponse de l'autorité fut qualifiée par un membre du groupe d'«avare, mesquine et prévisible», il n'empêche qu'un tiers des propositions furent immédiatement admises, exécutées, supervisées sous la surveillance d'un Comité de Liaison voulu, conçu par le Groupe de Travail. Donc et dans les faits, RTE a pris un certain nombre de mesures positives en vue d'améliorer les possibilités d'emploi pour les femmes.

Les formulaires de présentation des candidatures furent révisés «de sorte que l'information relative à l'état civil n'est plus exigée». L'Autorité finit par accepter de déclarer dans ses annonces d'emploi que «RTE est un employeur égalitaire». Des directives ont été élaborées à l'intention des comités chargés des entretiens avec les candidats, les mettant en garde contre leurs préjugés lorsqu'une femme postule un emploi «traditionnellement masculin». Ils précisent aussi que ces comités doivent accorder une attention particulière aux candidates, qu'ils sont dorénavant tenus de rédiger un rapport spécial pour chaque candidate refusée. Et «si possible», dit l'Autorité, qu'une femme soit désormais dans chaque comité de sélection.

Le groupe de travail décidément très actif, obtint un joli résultat avec la création d'un cours de familiarisation avec la production de programmes. Ce stage était destiné tant aux hommes qu'aux femmes, mais près de deux tiers des candidats furent des travailleuses du secrétariat et des bureaux. A l'issue de la formation qui eut lieu deux jours par semaine sur une période de huit semaines, chaque groupe de quinze stagiaires réalisa une production de son et une production vidéo. Enfin, une série de cours de

vingt heures de durée furent mis en place sur le thème: «bâtir la confiance en soi-même». Ils étaient destinés plus particulièrement aux femmes des niveaux subalternes qui se plaignaient amèrement des «limites de leurs capacités», etc..., etc...

Mais quand le Groupe de Travail recommanda l'adoption d'une politique globale qui prendrait en compte la présence des femmes, quand et surtout, il exigea la distribution d'un document noir sur blanc à tout le personnel concerné, le pouvoir dit «NIET». Son acceptation de certaines recommandations était suffisante comme déclaration de la politique et des intentions de l'Autorité. En fait l'Autorité n'a pas cessé de freiner toute publicité aux luttes du groupe de travail et du comité de liaison. Stratégie on ne peut plus efficace puisque Margaret Gallagher put constater, en 1984, que bon nombre d'employées ignoraient totalement le combat mené par le groupe et même l'existence de celui-ci. Le groupe pourtant continuait sa pression au point qu'il arracha finalement de haute lutte la distribution d'un document spécifiant la politique de la société en matière d'égalité.

Mais quel bilan peut-on tirer de ce travail-là? Mi-figue, mi-raisin. Les huit recommandations liées aux pratiques d'emploi et de formation qui visaient à des changements structurels profonds (le reclassement des postes, la révision des critères d'admission, les formations destinées spécifiquement aux femmes des échelons bas, l'octroi de bourses d'études) furent jugées irréalisables.

Et savez-vous pourquoi? En plus de l'argument éculé des nécessités budgétaires, l'Autorité invoqua celui-ci: «Elles étaient sexistes et toute tentative de les mettre en pratique conduirait à d'insurmontables obstacles et à des réclamations pour discriminations de la part du personnel masculin!» Un malaise que Margaret résume ainsi: «Il apparaît qu'un grave problème de communication existe à RTE». Bel euphémisme puisque personne n'est content. Les employées ne font que reproches: «ce comité de liaison est passé inaperçu, le groupe de travail est inexistant». Les membres de ces groupes se déclarent amers, épuisés. Femmes épuisées par les luttes contre l'Autorité et son cynisme, épuisées par leur procession d'Echternach, épuisées aussi par l'apathie revendicatrice des femmes. Épuisées au quotidien quand on sait qu'elles se sont réunies régulièrement au moins deux ans durant, que l'Autorité s'est bien entendu gardée de mettre à leur disposition le moindre service d'appui. Leur faciliter la tâche, et quoi encore! Elles travaillaient toutes à temps plein. Et pourtant, selon Margaret Gallagher, à RTE, on s'accorde à reconnaître que «la création du groupe en 1979 et ses combats ont contribué à mettre en avant les problèmes particuliers de la carrière des femmes, qu'en plus de quelques activités concrètes, certains mécanismes structurels institutionnels existent désormais pour superviser, aider à l'amélioration du statut des employées et que même l'attitude de l'Autorité s'est tant soit peu modifiée». Soit.

DU COTE DES HOLLANDAISES

En 1975, à la faveur de l'Année Internationale de la Femme, une recherche est menée à NOS, le plus grand organisme de la radio-télévision aux Pays-Bas. A cette époque, deux femmes étaient membres du Conseil. Elles veillaient au grain. Elles élaborèrent soigneusement un projet rigoureux qui fut retenu.

Ce projet était formulé de telle sorte que le contenu et les actions s'intéressaient bien davantage aux modifications de la répartition du personnel qu'à l'examen idéologique des programmes. Les fonds obtenus ont permis de payer «une déléguée à l'émancipation» dont le travail commença en juillet 1980. Et un «comité pour l'émancipation» fut créé pour l'aider, composé de femmes uniquement. Le projet d'émancipation de 1983 fut mené tambour battant et obtint assez vite quelques résultats. Ainsi dans un premier temps, le Comité s'efforça de collecter des données quantitatives et qualitatives qui mirent en évidence «certaines anomalies»: le système



Vera Chytilova, réalisatrice (URSS)

d'assurance-maladie qui couvrait automatiquement les femmes des employés mais non les maris des employées, l'absence de crèche pour les enfants de moins de quatre ans, des discriminations de salaire à la cantine etc...

Des plans furent élaborés pour accroître la participation des femmes aux programmes de formation. Autre résultat positif: des propositions visant à augmenter la proportion des femmes dans le secteur technique furent acceptées. Enfin, une brochure destinée aux travailleuses est distribuée régulièrement. Très concrète, elle diffuse des faits et des chiffres concernant la situation des femmes dans la radio-télévision, des règlements, des dispositions de la législation hollandaise, des entretiens avec des femmes venant de tous les secteurs.

Pourtant, beaucoup de membres ayant participé au comité estiment que ce travail n'a pas donné de bons résultats. Elles considèrent que c'était une erreur de ne pas inclure des hommes, l'absence de ceux-ci, disent-elles, a contribué à isoler le projet. De plus, on dit que la présence de la déléguée était perçue par la direction comme une menace. Cette phrase d'ailleurs laisse songeuse: «son travail était interprété comme reflétant une position personnelle et les réactions à ses propositions étaient exprimées de façon très personnelle».

Toutefois, ceux qui ont été associés au projet d'émancipation conviennent qu'il a apporté des changements. Ne serait-ce qu'en faisant apparaître les ambiguïtés de la direction. Avant son lancement, la direction niait le problème, ou plutôt, le considérait dépassé tant elle «se considérait elle-même progressiste dans sa mentalité et ses pratiques». Et prise à son propre jeu, la direction ne fit au début aucune objection à la mise en œuvre du projet tant elle était sûre qu'il montrerait que les femmes sont raisonnablement bien traitées dans la radio-télévision. Mais cette bienveillance initiale fit place au durcissement quand les données recueillies révélèrent d'indéniables discriminations directes et indirectes et «beaucoup plus clairement que prévu».

Durcissement de certains dirigeants, tel que bien des membres du personnel et même de la direction considèrent comme une nécessité la mise en place d'un programme d'activités... «visant à changer les attitudes des directeurs et des cadres de maîtrise». En 1984 du moins, même si le projet initial était rétrospectivement perçu comme trop ambitieux, il s'est partiellement concrétisé d'une part dans la création de postes de médiatrices chargées de prêter un service quotidien de conseil aux femmes qui ont besoin d'informations et d'orientation et, d'autre part, dans la création de groupes de travail responsables de recherches susceptibles d'apporter des changements à la condition professionnelle des travailleuses. (C'était en 1984. Et Margaret Gallagher ne cachait pas un certain scepticisme quant à la bonne volonté effective des dirigeants de traduire dans les faits les innombrables recommandations émises...).

TIENS, SI NOUS ALLIONS VOIR EN ANGLETERRE

Les femmes à la TV y respirent peut-être plus à l'aise? Et puis la radio-télévision y est la plus importante d'Europe.

Trois chaînes jusqu'en 1982. Et puis alors une quatrième (la fameuse Channel 4 qui, conformément à la loi, «a l'obligation d'encourager les innovations et les expériences nouvelles». A la différence d'autres services de télévision elle ne produit pas ses propres émissions mais les commande à l'extérieur.

Autre particularité, le poids des syndicats dont le très puissant ACTT qui concentre la majorité du personnel de la BBC. Et puis d'autres, plus petits relativement implantés dans les dix-sept sociétés du réseau indépendant réparties dans tout le pays. Dans cette situation complexe, même si on ne peut pas parler d'un front commun syndical, on relève un grand nombre d'initiatives tendant à faire pression sur les directions pour modifier le statut des femmes.

PREMIER SERVICE OBLIGE, LA BBC

C'est en 1968 qu'on s'intéressa dans la maison aux carrières des femmes. Une étude fit tomber de haut une réputation: la BBC ne s'était-elle pas toujours enorgueillie d'être un employeur juste? Ce fut la consternation car le rapport, commandé à des chercheurs extérieurs, relevait que «la majorité des femmes réellement situées à un niveau élevé de la hiérarchie de la Corporation, avaient profité d'occasions inouïes qui s'étaient présentées pendant la guerre mais qu'il n'y aurait certainement pas de femmes qui leur succèderaient quand elles partiraient à la retraite». Bien plus, l'étude concluait, non sans insolence, que la BBC ne devrait pas supposer qu'elle assure l'égalité des chances aux femmes mais devrait étudier ce qu'elle veut dire par égalité des chances». Affolement devant la perspective d'un ternissement de l'image de marque, négociations, enquêtes qui aboutirent en 1973 à une déclaration du Directeur du Personnel: il engageait la BBC à prendre des mesures dans trois domaines jusque là fermés aux femmes, notamment dans les postes de cadres. Et une révision des progrès en cours fut promise pour l'année suivante. Cette attitude résolument progressiste en 1973 fit place, dans le document de révision de 1974, à un comportement plus flou, plus indécis et on prenait soin de signaler que la déclaration de 1973 «n'avait pas pour but d'assurer un traitement préférentiel aux femmes».

Cela étant dit, il faut reconnaître que la BBC a pris en compte ce problème bien avant qu'il fût posé dans le cadre de la CEE. Sous pression il est vrai entr'autres d'un groupe de femmes particulièrement pugnaces, «Women in Media». En 1974 fut créé la Commission Annan qui fit des propositions sur l'avenir de la radio-télévision britannique. Elle concluait à propos des emplois de femmes: «La BBC, au moins, n'est pas indifférente à ces problèmes». Commission Annan qui par ailleurs regrettait la fermeture d'une crèche à Birmingham, trop coûteuse. La fermeture de la crèche de Birmingham avait été suivie d'une campagne menée par des femmes à Londres et focalisa bien des tensions au cours des cinq années suivantes.

En 1979, un rapport, une nouvelle étude interne tomba. Ce fut pour conclure que la position des femmes s'était en fait détériorée dans l'intervalle. Rapport financé par la BBC, et selon Margaret Gallagher «un document exceptionnellement réfléchi». Il stipulait que l'organisation se devait d'être, non seulement un guide de l'opinion publique sur l'écran mais aussi dans son univers privé. Ce principe était assorti de neuf recommandations très pratiques. Certaines de ces recommandations furent acceptées mais (oh, la non-innocence des mots), dans la circulaire qui signalait au personnel ces décisions, au terme «positif» initial, on substitua le terme «égal»... et l'expression «discrimination positive réelle» y était bannie.

Mais même à très petits pas, on peut aller de l'avant. Ainsi sous la pression du syndicat ABS, en 1979, la BBC créa un mécanisme de discussion paritaire sur l'égalité des chances. Réuni tous les trois mois, il témoigna d'un souci non seulement de discuter les problèmes mais aussi d'élaborer des solutions. Ainsi, la BBC a accepté de produire des affiches faisant état de sa position dans le domaine de l'égalité des chances et de l'actualiser régulièrement par des communiqués dans le journal d'entreprise. Depuis 1983, des statistiques sur le nombre de femmes candidates et embauchées dans le service d'ingénierie sont régulièrement publiés. Progrès indéniable puisque jusqu'alors, ces statistiques oublièrent la donnée de la répartition hommes et femmes! La BBC a aussi effectué plusieurs campagnes régionales de recrutement, a consacré un important effort de publicité en faveur des jeunes mais en particulier des jeunes femmes.

Compte tenu de cette évolution, la direction tend à pavoiser. Les syndicats, les femmes dans les syndicats, maintiennent leur pression, demandent plus et plus rapidement, suggèrent que le thème de l'égalité des chances soit inscrit dans les cours de

formation destinés à la direction. Refus. L'ABS persiste en adoptant en 1983, lors de sa conférence annuelle, une résolution visant à soutenir «le principe de la discrimination positive en faveur des femmes» et, dans un document, propose une série de mesures qui formulent des politiques de recrutement, établissent des quotas de femmes dans les programmes de formation, imaginent des grilles de cours de gestion, des stages pour le personnel de secrétariat et de bureau etc... La BBC en 1984 faisait le gros dos à toutes ces propositions surtout pour les secteurs technique et artistique manuel. Aussi peut-on reprendre l'heureuse expression des femmes de Women in Media: la BBC est sortie «des années de doux mépris des femmes», mais les femmes de la BBC sont loin d'être sorties de l'auberge.

ET DANS LES SOCIÉTÉS DE TÉLÉVISION INDÉPENDANTES?

Là où est très bien implanté le syndicat ACTT, plutôt macho. 20% de membres féminins, mais parmi elles un groupe de militantes surtout dans le secteur «free lance». En 1975 un comité pour l'égalité publia un rapport «excellent» énumérant les preuves incontestables de discrimination. ACTT ne bougea pas. De petits groupes de femmes appartenant à diverses sociétés indépendantes se constituèrent. Le plus important fut à Granada Television. Dans leurs affrontements avec leur direction respective, elles furent jugées «sans importance», puisqu'elles ne disposaient plus de la caution syndicale. Alors confrontées à cette alternative bien connue: être dehors ou dedans, elles finirent par rentrer au bercail de leurs sections syndicales. Et elles menèrent un long combat, laborieux et fructueux de 1975 à 1980. Cinq ans de négociations épuisantes couronnées par la première conférence des femmes de l'ACTT en 1981. Une résolution approuvée à l'unanimité décida que l'ACTT désignerait une responsable de l'égalité et à plein temps.

La conférence des femmes de l'ACTT est maintenant un événement annuel qui se produit six mois avant la conférence annuelle du syndicat. Ainsi les résolutions approuvées par la conférence des femmes peuvent être discutées dans les sections, ce qui donne une certaine garantie qu'elles seront soutenues à la conférence générale. Ce mécanisme de «brassages d'affaires» n'est pas du goût de toutes mais comme le dit la responsable de l'égalité, il n'y a pas de choix dans un syndicat à 80% d'hommes: «si les hommes ne veulent pas une chose, elle ne se produira pas».

«On peut en dire autant de la télévision en général», ajoute Margaret flegmatique. Mais enfin cette stratégie a donné des fruits, à l'intérieur de l'ACTT où, à présent, on compte six femmes dans le Conseil exécutif national. Le syndicat paye maintenant une indemnité de garde d'enfants aux femmes qui assistent aux réunions syndicales, prévoit une crèche au cours de la conférence annuelle etc... Des fruits à l'extérieur aussi puisque chaque société à présent est flanquée d'une déléguée d'ACTT responsable de l'égalité qui engage des discussions, des négociations et qui obtient, par-ci, par-là, des résultats.

Et le sentiment prévaut dans toutes les sociétés que le climat a changé, que la nécessité s'impose de prendre des mesures spécifiques pour les femmes. Même les employés masculins en conviennent mais à la condition qu'on ne mette pas un nom trop spécial qui ressemble à «discrimination». Ce mot les offense.

Et dans cette saga, l'expérience de la chaîne commerciale **Thames** mérite quelques petits détours. Dans toute cette effervescence de 1975 à 1980, elle décida d'élaborer un projet d'actions positives, histoire de démontrer qu'elle était mieux, plus dynamique que les autres. Avec un état d'esprit indéniablement RTL. Elle saisit au vol un projet qui avait déjà en vain circulé dans d'autres sociétés et flaira la bonne affaire

commerciale. C'était, pensait-elle, une petite chose inoffensive qui d'ailleurs démontrerait aussi combien Thames était un employeur juste et dynamique. Et puis la personne engagée pour le mener était une «petite avocate», payée à mi-temps. Mais la petite Madame si fiable rentrait un rapport qui révélait de fortes ségrégations et qui les énumérait fort soigneusement. Cela ne plut guère. Prise à son propre piège, Thames se devait de réagir immédiatement et son directeur général prit la décision d'inviter l'auteure du rapport à assister à une réunion des cadres exécutifs pour qu'elle y défende non seulement son travail mais aussi pour proposer un programme d'actions positives. Il en sortit une déclaration pratique en cinq points. Déclaration très différente de celles des autres organisations, puisqu'elle prévoyait immédiatement la mise en place de structures. La machine mise en route permit des progrès considérables dans un laps de temps assez court. Une brochure publia les dispositions de la législation sur l'égalité des chances et la position de Thames à cet égard. Des statistiques furent tenues régulièrement. Des formations furent lancées. Des cours. Mise en œuvre, insiste Margaret, beaucoup plus inspirée par des considérations compétitives (Thames la meilleure gestionnaire, celle qui utilise les ressources maximales de son personnel, etc...) que par des concepts progressistes. Sans doute. Il n'empêche que tout le monde reconnaît à Thames que la réalisation du projet a non seulement amélioré la position des femmes mais aussi, au niveau global, la pratique de gestion dans la société.

Qu'en est-il de **Channel 4**, cette fameuse quatrième chaîne créée en novembre 82? Les femmes ont bien entendu déployé une intense activité avant le lancement de ce nouveau service. Il fallait saisir l'occasion inespérée. Ce que fit le groupe «Women in Media» aguerri par plus de dix ans de luttes. Elles bénéficièrent de deux alliés d'importance. Le premier, la philosophie même de Channel 4 puisqu'elle s'engageait à pourvoir aux besoins des groupes importants négligés. Le second en la personne du président désigné, Jeremy Isaacs, ancien directeur des programmes à Thames. Cet estimable monsieur avait déjà rencontré une considérable hostilité au cours de ses activités antérieures. N'avait-il pas désigné des femmes comme chefs de services de programmes? N'avait-il pas aussi voulu que le magazine de Thames de l'après-midi soit présenté uniquement par du personnel féminin? Ouvertement sensible aux approches féministes, il déclara dès sa nomination qu'il comptait bien donner aux femmes beaucoup de possibilités. Il ne se contenta pas de le dire, il le fit. Sans consulter les administrateurs, il désigna des femmes pour deux ou trois postes de rédacteurs en chef, nominations bien entendu contestées, en raison de l'«inexpérience» de ces journalistes. Jeremy n'en persévéra pas moins, par d'importantes nominations de femmes rédactrices, de chefs de présentation et de commercialisation et oh, horreur, «presque toutes ces femmes s'identifiaient dans une certaine mesure avec le mouvement féministe».

Les résultats ne tardèrent pas à se faire sentir: «la masse critique» féminine s'élargit considérablement et la présence de ces féministes créa une atmosphère où il fut normal de poser les problèmes des femmes «sans que les personnes impliquées aient à craindre d'être raillées, remises à leur place ou renvoyées, ni que leurs problèmes soient jugés déplacés ou sans importance».

Channel 4 passa des contrats avec deux sociétés de production composées uniquement de femmes - Broadside et Twenty-Twenty Vision - pour les émissions d'affaires courantes. Celles-ci travaillèrent en collaboration avec les femmes productrices, rédactrices et reporters de la maison. Une approche ouverte qui contribua à favoriser la mobilité du personnel à l'intérieur. Ainsi dès la première année, dix-huit secrétaires sur soixante membres du secrétariat et du bureau ont reçu des promotions dans les emplois de commercialisation, présentation, direction, presse, publicité. Une secré-

taire obtint un poste de technicienne. Cette politique fut facilitée par la conscience généralisée que le Président Jeremy Isaacs la soutenait personnellement.

Channel 4 assure aussi le financement partiel d'organisations comme le «Women's Film, Television and Video Network», le WFTVN, dont l'objectif principal est de proposer des formations. Son premier travail fut d'établir un répertoire des femmes qui travaillent dans les entreprises de cinéma et de télévision, en énumérant leurs capacités, celles qu'elles possèdent, celles qu'elles pourraient acquérir. Toutes ces actions finirent par déplaire. Après deux ans, on estimait qu'il était «déjà plus difficile de faire accepter une émission dans une perspective féminine». Les sociétés indépendantes, les bailleurs de fonds à la chaîne, se sont mis à grogner, à souhaiter que Channel 4, adopte une position plus modérée.

Channel 4 tout en niant avoir succombé aux pressions, reconnaît qu'un certain nombre de ses premiers programmes ont provoqué un tollé et que l'expérience journalistique dans les affaires courantes produite par les femmes n'a pu durer qu'un an... Et les femmes de Channel 4 ne cachent pas leur déception et dénoncent un point faible du «raisonnement Channel». Une discrimination quelque peu insolite: «quand il s'agit de problèmes de femmes, disent-elles, la production se doit d'être au plus haut point radicalisée». Une sophistication comme si ces émissions n'étaient destinées qu'à une poignée d'intellectuelles et non à la moitié de la population mondiale. Exigence à laquelle échappent les productions d'hommes qui peuvent s'imposer avec un petit train de sénateur...

Ces critiques tempèrent à peine l'enthousiasme des femmes des media britanniques - unanimes à reconnaître l'apport disons révolutionnaire de la nouvelle chaîne quatre ans après. Les femmes ont-elles su le maintenir et l'amplifier? La conclusion provisoire de Margaret Gallagher en 1985 est bien prudente. «Historiquement, les chances sont contre elles. Mais elles l'étaient aussi contre Channel».

ET AILLEURS?

Au Danemark par exemple, que se passe-t-il? Un système unique, Danmarks Radio. Un débat, bien sûr influencé par les expériences d'autres pays nordiques, notamment celle de la Suède. Problème formulé en 1977 par un membre du Conseil d'Administration (un homme) qui ne reçut qu'une réponse prudente de la direction. En 1978, un séminaire d'où sortit un plan d'action, un comité pour l'égalité et beaucoup de pas de clerc..., quelques signes de progrès en 85. «Même si la vitesse à laquelle ils ont été obtenus tient plus de celle d'un marathon que d'un sprint de cent mètres», commente M. Gallagher.

ET EN FRANCE, LA FRANCE SI PROCHE DE NOUS

Chacun sait que le monopole de l'O.R.T.F. fut dissous en 1974 et donna lieu à la mise en place d'organismes séparés: T.F.1, Antenne 2 et F.R.3 qui doivent obéir néanmoins à un ensemble de directives gouvernementales précises qui définissent les relations administratives et financières qui les unissent. Eh bien, sachez-le, il ne s'est passé pratiquement rien. Un comité pour les droits des femmes (une émanation de la C.G.T.) se préoccupa en 1980 du petit nombre de femmes techniciennes et de l'absence de crèches. Il en résulta quelques questionnaires sur les attitudes du personnel, quelques négociations. Le Ministre des droits de la femme commanda un rapport en 83... etc... Fin 1984, rien, presque rien, deux fois rien.

ET EN ALLEMAGNE?

Là où le système est très décentralisé (neuf organismes régionaux, une compagnie centralisée avec une importante représentation régionale), là aussi bien entendu, des pressions de femmes groupées en une association Action Klar Text (A.K.T.) similaire à peu près à «Women in Media». Avec A.K.T., des groupes de femmes se sont constitués dans chaque organisme. Groupes tenaces. Pugnacité qui n'est pas étrangère à l'impulsion que donne la conférence nationale annuelle des femmes des media. Pugnacité d'autant plus remarquable que le combat d'usure entre les directions et elles semble implacable. Une seule organisation a pris en considération la situation des employées (la W.D.R.) après un rapport très critique d'une recherche indépendante sur le contenu des émissions en Allemagne (c'était en 1975). A l'époque, le Directeur Général de W.D.R. commanda «en son sein» une étude. Il en résulta des recommandations qui ne furent suivies que de réponses vagues. Etc... etc...

ET EN BELGIQUE, GRECE, ITALIE?

Le sous-titre de Margaret est en soi tout un programme: commencements et fins!

Dans ces pays, le nôtre par exemple, des débuts de commencement annoncent déjà leur fin. En Grèce, encore moins de débuts, donc moins de fins. En Italie, des débuts prometteurs à la RAI en 1976, et des fins lamentables dans l'intense concurrence suscitée par les chaînes de TV privées.

Nous voilà à la fin de notre parcours du tumultueux paysage médiatique de la CEE. On se surprend à soupirer. On se surprend d'humeur coléreuse. On se surprend aussi à garder en mémoire quelques visages lumineux: les femmes irlandaises, Women' in Media, Jeremy et quelques autres. Les lumières de leur courage, de leur épuisement, de leurs grandes défaites et leurs semi-succès. Dans une conclusion, Margaret se montre quelque peu abasourdie de l'ignorance générale des cadres de direction en ce qui concerne les obstacles à la promotion des femmes, de leur mauvaise volonté qui, cachée sous les discours égalitaires, s'obstine à ne pas comprendre le sens de l'expression «discrimination positive», de bien grands méchants mots. Il faut tout leur expliquer à ces hommes-là! Il faut d'ailleurs tout expliquer à tout le monde dans les media. Aux femmes aussi. A la majorité, dans leur peur sans aucun doute justifiée, par les temps qui courent, elles se recroquevillent dans la passivité. A tous les échelons, des plus obscurs aux plus éclairés dans et par la lucarne. Margaret formule pourtant une série de recommandations, toutes inspirées du bon sens et qui sont plausibles, possibles, discutables mais n'exigeant aucune extravagance budgétaire. Au contraire, qui contribueraient à maximaliser un potentiel méconnu.

Tiens, n'y aurait-il qu'une chaîne commerciale comme Thames, avec Channel 4 bien entendu, à l'avoir plus ou moins compris?



Anna Magnani, actrice (Italie 1909-1973)

ET A LA R.T.B.F?
Ce que Margaret
Galagher
ne pouvait pas
encore savoir

Edith Rubinstein

Margaret Gallagher situe la Belgique parmi les pays où «des débuts de commencement de luttes (antisexistes) annoncent déjà leur fin». Et pourtant, en Belgique francophone, les femmes sont singulièrement ignorées par les media, qu'il s'agisse de la presse écrite ou de la radio-télévision. Les premières réactions à la situation sexiste qui prévaut à la R.T.B.F, contrairement à ce qui s'est passé ailleurs, ne se sont pas manifestées à l'intérieur des institutions médiatiques mais proviennent de groupements de femmes extérieurs.

LE COMITE DE LIAISON DES FEMMES

Ainsi, le Comité de Liaison des Femmes (CLF) va s'attaquer à ce problème en utilisant le mode de fonctionnement qui lui est coutumier: l'établissement de dossiers bien étoffés et des modes d'intervention mesurés et peu agressifs.

Mais qui donc connaît le Comité de Liaison des Femmes? Peu de monde. Il fut pourtant créé le 24 novembre 1980 et depuis, son activité a été débordante. On peut citer en vrac, des actions en justice entreprises en faveur des femmes de Bekaert, des veuves victimes de l'arrêté royal n°30, des employées de l'UCL discriminées en matières d'allocations familiales extra-légales, des plaintes à la CEE contre les discriminations indirectes en matière de sécurité sociale et notamment le chômage, des actions contre les mesures de Val Duchesse, des dossiers concernant la fiscalité, les pensions, l'individualisation des droits, la création d'un bureau des plaintes etc... etc...

Le Comité de Liaison des Femmes? Jamais entendu parler.

Le CLF se composerait-il de trois pelées et deux tondues? Pas exactement. Mais l'information concernant l'activité des femmes francophones est tellement bien assurée qu'après huit ans d'existence on est obligé de préciser sa composition, chaque fois qu'on en parle. Le CLF réunit les commissions-femmes des partis politiques et des syndicats, les grandes associations féminines et des féministes. Seule la famille libérale en est absente. Dans un pays comme la Belgique où le système de représentation est privilégié, on peut donc affirmer qu'il regroupe une majorité importante des femmes de notre communauté et les media ont manqué à leur devoir élémentaire en s'abstenant de relayer l'information.

LE SILENCE DES MEDIA

Les media se montrent très sélectifs dans leurs informations concernant les femmes et je ne fais pas allusion ici aux larges colonnes réservées aux miss Belgique, miss Monde, aux faits divers croustillants ou autres Madonna. S'ils relaient encore les protestations de femmes concernant les discriminations politiques lors de l'établissement des listes électorales, par exemple, certains sujets sont occultés systématiquement, ceux qui ont trait aux injustices sociales, aux inégalités dans le travail ou la sécurité sociale, aux luttes de femmes. Tout se passe comme si les femmes n'avaient pas le droit à l'information quand il s'agit de leurs problèmes spécifiques. Ce tabou ne serait-il pas un moyen commode de dénier aux femmes la facul-

té de réfléchir, surtout si elles se mettent à appréhender la réalité autrement que les hommes.

Très vite, dans ses réunions, le CLF se plaindra du black-out que les media pratiquent à son égard, de l'absence des journalistes aux conférences de presse, de l'indifférence à ses communiqués de presse. Les doléances consécutives au silence des media reviennent comme un leit motiv dans les procès-verbaux: Le 10/5/82: «Examen des réactions de la presse. La presse écrite, c'est plutôt satisfaisant. La presse parlée et télévisée, ce ne l'est pas. Le CLF décide donc d'envisager de réunir les responsables de celle-ci pour les sensibiliser à l'importance du CLF».

Le 20/10/82: «Notre communiqué de presse concernant le projet gouvernemental de réduire ou supprimer les allocations familiales, distribué à une cinquantaine de journalistes n'a malheureusement pas suscité de réaction», ou encore le 8/10/84, «Le CLF déplore le fait qu'aussi peu de journalistes assistèrent à cette conférence de presse».

Le CLF attend des media qu'ils jouent leur rôle de caisse de résonance auprès de l'opinion publique, auprès des femmes et peut-être surtout auprès du monde politique. Mais les femmes du CLF se sentent également piégées, partagées. D'une part, elles désirent qu'un large écho soit accordé à leurs travaux dont le sérieux et la valeur sont incontestables et d'autre part, elles redoutent avec raison des compte-rendus malveillants et inobjectifs de leurs actions.

Pourtant, en avril 1985, les femmes du CLF décident d'intervenir auprès de Robert Stéphane, administrateur général de la RTBF, s'appuyant sur une recommandation du Conseil de l'Europe.

Pourquoi se résolvent-elles à cette démarche? «vu la réaction décevante de la RTBF vis-à-vis des questions «femmes» et la sous-représentation de ces dernières à tous les niveaux, il est essentiel de réagir». Robert Stéphane, dès le départ, répond positivement. Il confie le dossier à un de ses subordonnés qui s'empressera de le glisser dans un tiroir.

Le CLF patientera jusqu'en février 1986 avant de réclamer une entrevue à Robert Stéphane. Entretemps, le malaise vis-à-vis des media touchent d'autres femmes.

LES VOIX DES FEMMES

Au début de juin 1985 avait eu lieu un colloque organisé par l'Institut de Sociologie de l'ULB sur le thème «Femmes et Télévision». Y participaient trois femmes de la RTBF du niveau 1 et 2. Elles furent approchées par l'unique représentante féminine du conseil d'administration de la BRT qui déjà se démenait au milieu de difficultés énormes pour faire avancer la cause des femmes. Elle espérait que l'existence d'une structure revendicatrice au sein de la RTBF servirait les femmes des deux communautés, les unes s'appuyant sur les autres. Les trois femmes, déjà sensibilisées par ce qu'elles venaient d'apprendre au colloque, furent réceptives à ces propositions et entrèrent en contact avec les trois femmes membres du conseil d'administration de la RTBF. Celles-ci réagirent en ordre dispersé: L'une (PSC) s'engagea à fond dans un projet qui consistait à recueillir des informations et des revendications de la base et à les transmettre au conseil d'administration, une autre (PS) se montra plutôt indifférente et la troisième (PRL), qui siège toujours au conseil d'administration, ne voyant pas de quoi pouvaient se plaindre les femmes, se désintéressa complètement du groupe en formation qui, à la suite du colloque, fut dénommé «groupe d'égalité des chances». Il fonctionnait sans budget, sans rapport avec Robert Stéphane dont on savait qu'il avait commenté le colloque: «On a déjà assez de problèmes comme cela,



Alla Nazimova, productrice et actrice (URSS 1879-1945)

s'il faut encore s'occuper des femmes!» Le groupe se réunissait régulièrement mais lorsque, au conseil d'administration, la femme administratrice, demandait à faire part des travaux du groupe «égalité des chances» des hommes se levaient et quittaient la séance, non seulement indifférents mais grossiers. Le groupe ne recueillit que peu de réclamations des femmes du personnel. Il était perçu comme élitiste. Les syndicats leur témoignèrent de la sympathie et auraient souhaité assister aux réunions en proposant un homme pour y participer.

Pendant ce temps, le «service femme» de la Communauté française se démenait également pour intervenir dans la politique de la RTBF et obtint une convention de recherche ayant pour objectif de poser un diagnostic sur «l'emploi des femmes à la RTBF en vue d'une action positive». ¹

Au cours de l'année 1986 à la suite d'une émission Strip-tease sur les Mauriciennes des femmes vont envoyer des lettres de protestation à la RTBF. La responsable de l'époque du «service femme» de la Communauté française va également réagir en envoyant une lettre circulaire à une série d'associations de femmes, les invitant à créer un groupe qui émettrait un jugement sur les émissions de la RTBF et la place des femmes dans l'emploi. Vingt-cinq femmes environ, venues d'horizon divers, appartenant à des associations dont certaines ne se sont jamais illustrées dans la lutte des femmes, vont créer le groupe «Optique-femmes». Optique-femmes se mit en rapport avec le directeur des programmes Jacques Vierendeels, bien connu à la RTBF comme un parfait macho et les femmes vont se faire manipuler sans aucun problème. Vierendeels a, en effet, déposé un projet d'émission sur les femmes et il va se servir du groupe Optique-femme pour le défendre auprès de la direction. Ainsi va naître «Diva» à diffuser durant la saison 88-89, sorte de «Madame Figaro», émission de prestige où on parle davantage de femmes exceptionnelles et performantes que de leurs problèmes concrets. Aujourd'hui ce groupe poursuit ses travaux, et certains de ses membres siègent aussi au CLF. L'existence de deux associations qui s'efforcent de peser sur la radio-télévision constitue un brulôt de dissensions regrettable entre les femmes et permet à la direction de la R.T.B.F. de jouer une association contre l'autre.

Les acteurs sont en place, revenons au CLF qui cherche toujours à obtenir une entrevue avec Robert Stéphane. Celui-ci l'accorde finalement pour le 30 septembre 1986. Pas de doute, les problèmes de femmes sont prioritaires à la RTBF. Le CLF se met au travail, élabore un dossier bien charpenté sur la question. Il comporte un constat sur l'emploi des femmes, une analyse sommaire mais bien dirigée du contenu des programmes, les recommandations internationales sur le sujet et il émet une série de propositions pour remédier à la situation. La délégation qui se rendra à l'entrevue est composée avec la balance d'apothicaire bien belge qui équilibre au milligramme la représentation de toutes les tendances.

Tout est fin prêt, les femmes d'attaque, lorsque Robert Stéphane se décommande en dernière minute (il devait recevoir Michèle Morgan ou une autre actrice) et remet cavalièrement la réunion au 29 octobre 1986, soit un mois plus tard. Les problèmes de femmes sont de plus en plus prioritaires. Avec quel autre groupe, sinon un groupe de femmes oserait-on agir de la sorte?

Le 29 octobre, l'entrevue a réellement lieu et «les représentantes du CLF en sont globalement satisfaites». Robert Stéphane se dit favorable à une action de sensibilisation interne et invite le CLF à se mettre en rapport avec les femmes des commissions régionales permanentes des programmes et le groupe «égalité des chances» de la RTBF. Robert Stéphane charge sa collaboratrice de communiquer au CLF la composition de ces deux commissions.

On apprend par le PV de la réunion du 15/12/86 que les documents promis ne sont toujours pas arrivés. Même remarque dans le PV du 12 janvier 1987. On ne peut que

1 Etude menée par Christine Jonckheere sous le couvert de l'Institut de Sociologie de l'ULB.

constater la désinvolture qui préside aux relations avec le CLF. Le mois suivant, hourra, les documents sont là. Il n'aura fallu que 3 à 4 mois pour obtenir un renseignement élémentaire tellement les problèmes de femmes sont prioritaires.

Ce même mois, le 19 février, les administratrices de la RTBF constituent une «Commission femmes» qui comporte au départ les femmes administratrices et celles des commissions régionales. Sont invitées à y participer: une déléguée CLF, une déléguée du groupe Optique-femmes, une déléguée de la commission du travail des femmes du ministère de l'emploi, la collaboratrice de Robert Stéphane, le groupe «égalité des chances» de la RTBF, et une représentante du service-femmes de la Communauté française.

LA COMMISSION FEMMES DE LA R.T.B.F.

C'est le 21 mai 1987 que la commission-femmes se réunit pour la première fois après sa longue marche. Elle naît sous l'œil bienveillant de Robert Stéphane qui leur dit: «Remettez-moi un rapport, si je vois qu'il y a des problèmes, j'interviendrai», phrase lourde de scepticisme d'un administrateur général apparemment sourd et aveugle devant des évidences criantes. Et la commission après quelques tâtonnements se met au travail et convient d'étudier les possibilités d'introduire des actions positives à la RTBF. Elle veut promouvoir l'égalité des chances dans l'emploi par la sensibilisation des cadres supérieurs et des femmes elles-mêmes par le recrutement d'une femme spécialiste de l'action positive, ce qu'elle obtient. Elle prend position sur la composition des jurys d'examens qu'elle désire mixte et sur le type de questions posées beaucoup plus orientées vers les connaissances masculines que féminines.

Elle visionne «Diva» et en discute le contenu. Elle réclame une modification du décret réglant la composition du conseil d'administration dans le sens que seuls 2/3 des membres peuvent appartenir au même sexe.

En novembre, elle mènera une enquête «tout public» sur les émissions elles-mêmes. Depuis que le CLF en a fait la demande, le taux d'écoute est ventilé par sexe et diffusé.

Enfin, sa grande ambition consiste à être «officialisée» par décret comme commission consultative.

Tel est l'état de la question. Pour le moment la commission fonctionne surtout en circuit fermé. Elle s'efforce d'envoyer des informations et des demandes vers les responsables mais n'est jamais interpellée par ceux-ci.

Et faut-il vraiment espérer qu'elle se transforme en commission consultative officialisée par décret? Déjà les luttes ne sont pas très énergiques. Qu'en sera-t-il d'une commission pondérée par toutes les nécessités politiques? Le moyen le plus pratique de se débarrasser d'un problème n'est-il pas de l'encommissionner et d'user les meilleures volontés à des travaux intéressants, sans doute, mais destinés à demeurer dans l'enceinte confidentielle d'un petit cénacle de femmes cultivées et élitaires incapables d'assurer le contact avec la base? Des avis en sortiront qui rejoindront les milliers d'avis dont personne n'a jamais pensé devoir tenir compte. La lutte risque de se terminer là où elle a commencé: sur le black-out de la volonté des femmes à ce que justice leur soit faite.



Jacqueline Audry, réalisatrice (France 1908-1977)



Louise Brooks, actrice (USA 1906-1986)

Que l'œil médiatique soit un œil d'homme, qui en douterait? Et qui regarde qui dans le prisme de lui-même? Ses guerres, ses femmes, ses hommes politiques, ses sports, son couple et sa culture. Un regard sans cesse rétroversé sur son propre regard. L'œil c'est l'homme qui n'en finit jamais de se regarder dans les yeux, de regarder ses choses, ses créatures, sa vie. Oeil narcissé totalitaire qui vous en impose et vous capture et vous soumet. Partie qui vaut le tout, comme l'œil de Yahvé qui commande «au peuple à la nuque raide». Yahvé qui fait d'Isaïe le PDG de toutes les chaînes: «Va et dis à ce peuple «écoutez de toutes vos oreilles sans comprendre, voyez de vos yeux sans apercevoir», appesantis le cœur de ce peuple, rends-le dur d'oreille, bouche-lui les yeux, de peur que ses yeux ne voient, que ses oreilles n'entendent, que son cœur ne comprenne, qu'il ne se convertisse et ne soit guéri». Mission accomplie. Oeil ubiqué qui vous fait dieu, celui qui dit «je suis celui qui suis». Oeil-dieu médiatique, jaloux, obsédé de tout avoir, de tout garder, de tout contrôler.

Jaloux donc inquiet, sans cesse aux aguets, à épier les moindres velléités de révolte chez quelques-uns de ses sujets agités qui contesteraient la moindre parcelle de son pouvoir. Mais plus encore aujourd'hui, ce sont les allées et venues de quelques sujettes trublions qui le tarabustent. D'autant plus qu'elles viennent de cette multitude qui jusqu'ici paissait si tranquillement, lui semblait-il, en ses verts pâturages.

Elles broutaient, broutaient, elles broutaient si bien qu'il n'avait jamais trop pris attention à elles. Elles suivaient dociles, les chiens et le berger. Et même il avait entendu dire qu'entre elles, elles traitaient de brebis galeuses celles qui, d'aventure, jouaient les chèvres de Monsieur Seguin. Et quand elles se révoltaient - cette incongruité arriva et il en gardait une vague souvenance - les chiens et les bergers avaient tôt fait de les remettre au pas. Et dieu médiatique, content d'eux, leur rendait un hommage transcendantal.

Décidément ces petites sujettes ne lui disent rien qui vaille. Bien que jusqu'à présent il ait su contenir leurs assauts et de quelle maîtresse façon! Et de se féliciter de ses stratégies. Car dieu médiatique est aussi malin que le lapin de Firmin. Il peut se laisser pousser les ongles aussi longs que ceux des mandarins chinois de naguère, il n'a pas besoin de pousser des boutons comme ces vulgaires dactylos recyclées en informatique. Sur le tableau de commande, les poussoirs s'enfoncent tout seuls. Mais à vrai dire pas tout à fait car pour exclure, censurer, bâillonner la multitude de ses sujettes, il a élu, recruté, trié sur le volet, toute une cohorte de fidèles serviteurs, tous à sa dévotion et qu'il a créés à son image et pourvus de sa gloire. Et au sein de son état-major, de temps à autre, il s'octroie le plaisir luxueux de placer au gré de son vouloir, quelques majorettes, d'inconditionnelles groupies. De ces majorettes, notez que dieu n'a que faire mais il s'en sert, les utilise, ne serait-ce que pour damer le pion à toutes ces péronnelles qui ne cessent de lui instruire des procès d'intentions machistes, sexistes et autres balivernes.

Balivernes, certes, mais il ne tient pas à ce qu'elles se sachent ces balivernes-là, qu'elles se répandent, fassent tache d'huile car elles pourraient peut-être nuire à ce à quoi il tient le plus: sa prétention à l'universalité, sa réputation de prendre en compte le tout de la multitude sous houlette ombrageuse. Et n'avait-il pas réussi plutôt bien

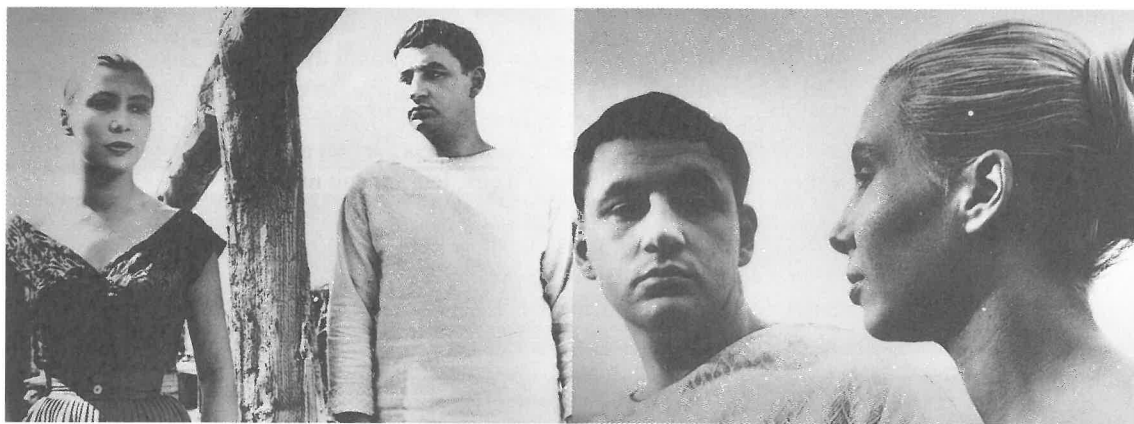
T'AS DE BEAUX YEUX,
TU SAIS

Françoise Hecq

à faire passer la partie pour le tout par un des ces exercices de haute voltige métonymique dont il détenait le secret? N'est-ce pas ainsi que 52% de la multitude se trouvait évanouie dans l'image oubliette du téléspectateur moyen, l'homme de la rue, monsieur Tout-le-monde?

Parfois cette majorité-là, oblitérée par le silence, se repointait, mais si peu, puisque c'était toujours dans «le panier de la ménagère». Pas de quoi s'affoler. Et l'image du téléspectateur reste sage comme une image. Docile et HEU-REUSE dans les statistiques, les taux d'écoute et les sondages. Et tout était promesse que tout reste dans l'ordre et le meilleur des mondes.

S'il n'y avait pas cette poignée d'enragées. Car plus il y réfléchit, plus il est convaincu de leur détermination à faire voler en éclats, sous leurs coups de bélier, son auréole de bon père métonymiste. Prêtes à tout. N'ont-elles pas eu l'outrecuidance de proclamer que, puisque la partie engloutie dans le tout payait aussi une dîme, elles revendiquaient une présence médiatique et qu'elles la mesuraient à l'aune de leur nombre et de leurs besoins? D'exiger aussi, un comble, un état-major pour elles. N'avaient-elles pas crié bien haut qu'elles ne se contentaient plus de quelques mesures, de quelques miettes, ni d'un quarteron de majorettes. N'avaient-elles pas parlé de «la nécessité des discriminations positives»? (Dieu! que dieu détestait par dessus tout cette expression malsonnante). Et dieu, au comble de l'agitation, se dit que pour garder l'omnipotence, il était bien temps de réfléchir.



Agnès Varda, réalisatrice (France)



Agnès Varda, réalisatrice (France)



*une manifestation de l'Université des Femmes coordonnée par Violaine de Villers
au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*

PROGRAMME

du 8 au 30 octobre (hall d'animation):

Exposition internationale **Les Femmes et le Cinéma**, du cinéma muet à nos jours, réalisée par la cinéaste belge Annik Leroy pour le Centre Cinémien d'Amsterdam, montée pour la première fois en Belgique

Hommage à Magdalena Montezuma, photos de la réalisatrice Elfi Mikesch

Photos-séquences, travaux d'Annik Leroy

Autoportraits, travaux d'Annemie Augustijns

les 14, 15, 16 octobre (salle du conseil et hall d'animation):

Projection de courts et moyens métrages (films et vidéogrammes) de réalisatrices de la Communauté française de Belgique.

le samedi 15 octobre (salle du conseil):

à 11H, Rencontres-débats: **Les femmes dans la production, la réalisation et la distribution audiovisuelles** avec la participation de Micheline Créteur, Christiane Dano et Marie-Hélène Massin, chargées de mission à la Direction de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique, Claudine Delvaux, Université de Liège, Marianne Osteaux, Centre Video Bruxelles, Geneviève Robillard, Atelier des Jeunes Cinéastes, Marilyn Wattelet, Paradise Films, Grace Winter, Progrès Films.

à 15H, **Réflexions féministes sur le cinéma et la télévision**, interventions de Jacqueline Aubenas, professeure à l'INSAS et critique de cinéma, Helen Baehr, professeure à l'Université Polytechnic of Central London, Martine Couder, journaliste et chercheuse, Clara Roussel, professeure à l'Académie des Beaux-Arts.

le dimanche 16 octobre (salle du conseil):

à 15H, **Echanges européens** axés sur les expériences de production et de distribution de films et vidéos réalisés par des femmes avec la participation de Laura Aveta et Luisa Bonacina, coopérative Quotidiano Donna Distribuzione de Milan, Jackie Buet, Festival International de Films de Femmes de Créteil, Marion Kranen, Festival Feminale de Cologne, Paola Paoli, Centre Laboratorio Immagine Donna de Florence, Michelle Ryan, Women's Collective of Wales, Phil van der Linden, Centre Cinémien d'Amsterdam.

du 17 au 31 octobre (Musée du Cinéma):

Rétrospective d'une trentaine de films relatifs à l'exposition «Les Femmes et le Cinéma» et d'une douzaine de films en hommage à l'actrice Magdalena Montezuma, coordonnée par Gabrielle Claes du Musée du Cinéma et Danielle Nicolas de la Cinémathèque Royale de Belgique. Werner Schroeter, le réalisateur de neuf films présentés dans l'hommage à Montezuma, sera présent les 22 et 23 octobre.

L'inauguration de la manifestation Ombre & Lumière aura lieu le vendredi 14 octobre à 18H dans le hall d'animation du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

les femmes et le cinéma

ALICE GUY	Réalisatrice et productrice	France 1873 -1968
LOIS WEBER	Réalisatrice	USA 1882 - 1939
FRANCES MARION	Scénariste et réalisatrice	USA 1888 -1973
DOROTHY DAVENPORT-REID	Actrice, productrice et réalisatrice	USA 1895
ALLA NAZIMOVA	Actrice et productrice	Russie 1879 - 1945
ASTA NIELSEN	Photo du film : «Salome» (USA 1923) avec Theda BARA	
GRETA GARBO	Actrice	Danemark 1883 - 1972
VALESKA GERT	Actrice	Suède 1905 - 1984
GERMAINE DULAC	Actrice	Allemagne 1892 - 1978
LOUISE BROOKS	Photos du film : «La Rue sans Joie» de G.W. PABST (Allemagne 1925)	
MARLENE DIETRICH	Productrice et théoricienne du cinéma	France 1882 -1942
GRETA GARBO	Photo du film : «La Coquille et le Clergyman» (France 1928)	
LEONTINE SAGAN	Actrice et publiciste	USA 1906 -1986
	Photos des films : -«Loulou» de G.W. PABST (Allemagne 1928)	
	-«Journal d'une fille perdue» de G.W.PABST (Allemagne 1929)	
	Actrice	Allemagne 1901
	Photo de studio et photos du film : «L'Ange Bleu» de Joseph VON STERNBER (Allemagne 1930)	
	Actrice	Suède 1905 - 1984
	Photo de studio et photos du film : «La Reine Christine» de Rouben MAMOULIAN (USA 1930)	
	Réalisatrice	Allemagne 1887 - 1927
	Photos du film : «Jeunes filles en uniforme» avec Dorothea WIECK ET Herta THIELE (Allemagne 1931)	

DOROTHY ARZNER	Réalisatrice Photos des films : -«Fashions for Women» avec Esther RALSTON (USA 1927) -«Christopher Strong» avec Katherine HEPBURN (USA 1933)	USA 1900 -1979
FRANCES FARMER	Actrice Photos de studio et de presse	USA 1914 - 1970
FRANCES FARMER	Actrice photos des films : -«Committed» (USA 1983) de Sheila MCLAUGHLIN, réalisatrice et actrice (USA) et de Lynne TILLMAN, réalisatrice (USA) -«South of Pago Pago» d'Alfred E. GREEN (USA 1940)	USA 1914 - 1970
MAYA DEREN	Réalisatrice et chorégraphe Photos des films : -«Meshes of the afternoon» (USA 1943) -«Meditation on violence» (USA 1948) -«At land» (USA 1944)	USA 1908 -1961
MAYA DEREN	Réalisatrice et Chorégraphe Photos du film : «Meshes of the afternoon» (USA1943)	USA 1908 - 1961
IDA LUPINO	Actrice, réalisatrice et productrice Réalisateur de : -«Never fear» (USA 1950) -«Outrage» (USA 1951)	USA 1918
JACQUELINE AUDRY	Réalisatrice Photos des films : -«Gigi» avec Danielle DELORME (France 1949) -«Olivia» avec Edwige FEUILLIERE et Claire OLIVIA (France 1951)	France 1908 - 1977
AGNES VARDA	Réalisatrice Photos du film : «La pointe courte» (France 1955) avec Sylvia MONTFORT et Philippe NOIRET	France 1928
ANNA MAGNANI	Actrice Photos des films : -«Mama Roma» de P.P.PASOLINI (Italie 1962) -«L'homme à la peau de serpent» (USA 1962) de Sidney LUMET avec M. BRANDO	Italie 1909 - 1973
SHIRLEY CLARKE	Réalisatrice Photos des films : -«The connection» (USA 1960) -«Harlem Story» (USA 1962) -«Portrait of Jason» (USA 1967)	USA 1925
SHIRLEY CLARKE	Réalisatrice Photos du film : «A moment in Love» (USA 1957)	USA 1925
STORM DE HIRSCH	Réalisatrice Photo du film : «Goodbey in the mirror» (USA 1964)	USA
BARBARA LODEN	Actrice et réalisatrice Photos du film : «Wanda» (USA 1970)	USA 1936 - 1980

- VERA CHYTILOVA
Réalisatrice Tchecoslovaquie 1929
Photos du film : «Les petites marguerites» (Tchécoslovaquie 1966)
- SARAH MALDOROR
Réalisatrice
Photos du film : «Sambizanga» (France/Congo 1972)
- DORE O
Réalisatrice Allemagne 1948
Photo du film : «Blonde Barbarei» (Allemagne 1972)
- YVONNE RAINER
Réalisatrice USA
Photos du film : -«Journeys from Berlin» (USA 1980)
-«Lives of performers» (USA 1972)
- JOYCE WIELAND
Réalisatrice Canada
Photos du film : «La raison avant la passion» (Canada 1969)
- BARBARA HAMMER
Réalisatrice USA 1939
Photos du film : «Sync touch» (USA 1981)
- HELKE SANDER
Réalisatrice et actrice Berlin 1937
Photos du film : «Die allseitig reduzierte Persönlichkeit- REDUPERS» (RFA 1977)
- MARGUERITE DURAS
Ecrivain et réalisatrice Indochine 1914
Photos du film : «India Song» (France 1975) avec Delphine SEYRIG
- MARGUERITE DURAS
Ecrivain et Réalisatrice Indochine 1914
Photos du film : «Des journées entières dans les arbres» (France 1978) avec Madeleine RENAUD
- ULRIKE OTTINGER
Productrice et réalisatrice RFA 1942
Photos des films : -«Bildnis einer Trinkerin» (RFA 1979) avec Tabea BLUMENSCHNEIDER
-«Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse» (RFA 1984) avec Veruschka VON LEHNDORFF
- CHANTAL AKERMAN
Scénariste, réalisatrice Belgique 1950
Photos des films : -«Je, tu, il, elle» (Belgique 1974)
-«Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1050 Bruxelles» (Bel./Fr. 1975) avec Delphine SEYRIG
-«Les rendez-vous d'Anna» (Bel./Fr 1978) avec Aurore CLEMENT et Lea MASSARI
- BARBARA METER
Réalisatrice Pays-Bas 1939
Photos des films : -«De afstand tot dichtbij» (Pays-Bas 1982)
-«In't voorbijgaan» (Pays-Bas 1983/84)
- ANNETTE APON
Réalisatrice Pays-Bas 1949
Photos des films : -«Giovanni» (Pays-Bas 1983) avec TRUUS TE SELLE
-«Golven» (Pays-Bas 1982) avec Edwin DE VRIES
- MAGDALENA MONTEZUMA
Actrice RFA 1943 -1984
Photos du film : «Macumba» (RFA 1981) de Elfi MIKESCH, camérawoman et réalisatrice (Autriche 1940)

COURTS ET MOYENS METRAGES (FILMS ET VIDEOGRAMMES) DE REALISATRICES BELGES

Nous sommes heureuses d'accueillir l'inscription de nombreux films et vidéogrammes représentant quelques vingt-cinq heures de projection. La douzaine d'heures de projection prévues les 14, 15 et 16 octobre nous oblige à faire une sélection.

Liste des films et vidéogrammes proposés par les réalisatrices:

35 mm

Chantal Akerman	«Saute ma ville»	12'
Lydia Chagoll	«Elles venaient de loin»	26'
Françoise Levie	«Le voyageur»	15'
Dominique Loreau	«Zigzags»	14'
Chantal Myttenaere	«Le moulin de Dodé»	21'
Susana Rossberg	«Mauvaises réponses»	13'
Nicole Van Goethem	«Vol van gratie» (Pleine de grâce)	8'

16 mm

Anita Beni	«Saint-Gilles, mon Biotope»	13'
Marie-Stéphane Blanchard	«La cage de verre»	10'
Maddy Delsipée	«Pierre Michel!!! Orchestre à fictions!!!»	44'
Anne François	«Le geste indélicat»	11'
Marie-Jo Jamar	«Rue de la Samaritaine»	45'
Sophie Kotanyi	«Dis-moi, Marie»	29'
Carole Laganière	«Juste un rêve»	15'
Marie-Christine Lambert	«Tache aveugle»	12'
Anne Levy-Morelle	«Tout va (très) bien»	13'
Bénédicte Liénard	«Le bruit de la ville est si proche»	9'
Marie-Hélène Massin	«Grosso modo»	38'
Chris Vermorcken	«Ayez le sourire»	35'
Hélène Szafarz	«Eli, Eli, Lama subach ami»	60'

super 8

Danièle Jonckers	«Rituels Minyanka: le Manyan»	13'
------------------	-------------------------------	-----

vidéo

Myriam Abramowicz	«Hélène Aylon: Post script»	26'
Marie André	«Un ange passe»	42'
Geneviève Bauloye	«La robe du Tage»	20'
Michèle Blondeel	«La Dame du Lac»	18'
Eve Bonfanti	«Un film, une enquête: à la recherche d'un cinéma perdu»	9'
Françoise Bouchez	«L'Œuf ou la Poule»	20'
Anne-Marie Cambroisier	«Coup de chapeau, Madame Lunette»	9'
Michèle Cedric	«Dites-moi Madeleine Grisclain (Des femmes pour un pôle)»	60'
Joëlle de la Casinière	«Que sera, sera - 3 chansons (Mélodrama - Carmen - Les diamants roses)»	21'
Claudine Delvaux	«Lettre à Jean-Luc Godard»	37'
Christiane Delville	«Une rose pour Emma»	7'
Violaine de Villers	«L'ombre des couleurs, la couleur des ombres»	12'
Nadine Devleeschouwer	«La clinique des oiseaux»	9'
Colette Duck	«Zugspitze»	12'
Anne Ducobu	«De chair et de terre»	28'
Anne Fourny	«Tri-Transit»	9'
Nathalie Fritz	«Portraits satiriques d'un stéréotype de Putain»	6'
Eva Houdova	«Auto-stop»	13'
Mary Jimenez	«Un portrait de femme»	20'
Isabelle Leduc	«Terminus Tivoli»	28'
Annik Leroy	«Il fait si bon près de toi»	12'
Elisabeth Moulin et Marie Jo-Jamar	«Marche et rêve»	23'
Danièle Nyst	«Hyaloïde»	27'
Marianne Osteaux	«La neige en tête»	30'
Anne-Françoise Perin	«Les trames du rêve»	43'
Mara Pigeon	«Plaisir, désir»	44'
Monique Quintart	«Pour quoi»	9'
Bernadette Saint-Rémi	«No Woman's Land»	26'
Béatrice Somzé	«Victoria Markelback - les rives»	50'
Caroline Strubbe	«Il y a une mouche dans la salade»	9'
Lai Tamara	«Fela»	3'
Nicole Widart	«Ultima II»	17'
Sint-Lukas(Bxl)	Travaux d'école	
INSAS (Bxl)	Travaux d'école	

RETROSPECTIVE AU MUSEE DU CINEMA

Une trentaine de films relatifs à l'exposition «Les Femmes et le Cinéma»
du 17 au 31 octobre

- | | | |
|---|--|---|
| - «Wanda» | de Barbara Loden (USA 1970) | 17 octobre à 20H15 |
| - «Berlin, de l'aube à la nuit» | d'Annik Leroy (Belgique/RFA 1981) | 17 octobre à 22H15 |
| - «La rue sans Joie» | de G. W. Pabst (Allemagne 1925) | 18 octobre à 19H et
19 octobre à 21H |
| avec Greta Garbo (Suède), Asta Nielsen (Danemark) et Valeska Gert (Allemagne) | | |
| - «La souriante Madame Beudet» | de Germaine Dulac (Suisse 1922) | 18 octobre à 21H et
19 octobre à 19H |
| - «La coquille et le clergyman» | de Germaine Dulac (France 1928) | 18 octobre à 21H et
19 octobre à 19H |
| - «La boîte de Pandore» | de G. W. Pabst (Allemagne 1929) | 20 octobre à 21H et
21 octobre à 19H |
| avec l'actrice Louise Brooks | | |
| - «Le journal d'une fille perdue» | de G. W. Pabst (Allemagne 1929) | 20 octobre à 19H et
21 octobre à 21H |
| avec l'actrice Louise Brooks | | |
| - «L'ange bleu» | de J. von Sternberg (Allemagne 1930) | 18 octobre à 18H15 |
| avec l'actrice Marlène Dietrich | | |
| - «Queen Christina» | de Roben Mamoulian (USA 1933) | 18 octobre à 22H15 |
| avec l'actrice Greta Garbo | | |
| - «Jeunes filles en uniforme» | de Léontine Sagan (Allemagne 1931) | 18 octobre à 20H15 |
| - «Christopher Strong» | de Dorothy Arzner (USA 1933) | 19 octobre à 20H15 |
| - «Come and get it» | de Howard Hawks et de William Wyler (USA 1936) | 19 octobre à 22H15 |
| - «Meshes of the Afternoon» | de Maya Deren (USA 1943) | 20 octobre à 20H15 |
| avec l'actrice Frances Farmer | | |
| - «Meditation on Violence» | de Maya Deren (USA 1948) | 20 octobre à 20H15 |
| - «At Land» | de Maya Deren (USA 1944) | 20 octobre à 20H15 |
| - «Blonde Barbarei» | de Dore O. (RFA 1972) | 20 octobre à 20H15 |
| - «The Bigamist» | d'Ida Lupino (USA 1953) | 20 octobre à 22H15 |
| - «Huis Clos» | de Jacqueline Audry (France 1954) | 21 octobre à 18H15 |
| - «La pointe courte» | d'Agnès Varda (France 1954) | 21 octobre à 22H15 |
| - «The Fugitive Kind» | de Sidney Lumet (USA 1960) | 25 octobre à 18H15 |
| avec l'actrice Anna Magnani | | |
| - «Mama Roma» | de P.P. Pasolini (Italie 1962) | 25 octobre à 20H15 |
| avec Anna Magnani | | |
| - «The Connection» | de Shirley Clarke (USA 1961) | 22 octobre à 22H15 |
| - «The Cool World» | de Shirley Clarke (USA 1963) | 23 octobre à 20H15 |
| - «Portrait of Jason» | de Shirley Clarke (USA 1967) | 23 octobre à 22H15 |
| - «Goodbye in the Mirror» | de Storm De Hirsch (USA 1963/1964) | 24 octobre à 22H15 |
| - «Les petites marguerites» | de Vera Chytilova (Tchécoslovaquie 1966) | 25 octobre à 22H15 |
| - «Sambizanga» | de Sarah Maldoror (Afrique/France 1972) | 26 octobre à 20H15 |

- «Personnalité réduite de toutes parts»
de Helke Sander (RFA 1977) 30 octobre à 20H15
- «India Song»
avec Delphine Seyrig de Marguerite Duras (France 1975) 28 octobre à 20H15
- «Des journées entières dans les arbres»
de Marguerite Duras (France 1976) 28 octobre à 22H15
- «Je tu il elle» de Chantal Akerman (Belgique 1974) 30 octobre à 18H15
- «Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles»
de Chantal Akerman (Belgique 1974) 31 octobre à 18H15
- «Les rendez-vous d'Anna» de Chantal Akerman (Belgique 1978) 27 octobre à 18H15

HOMMAGE A L'ACTRICE MAGDALENA MONTEZUMA

Films réalisés par Werner Schroeter:

- «Eika Katapa» (1969) 20 octobre à 18H15
- «Der Bomberpilot» (1970) 21 octobre à 20H15
- «Salome» (1971) 22 octobre à 18H15
- «La mort de Maria Malibran» (1971) 22 octobre à 20H15
- «Der Rosenkonig» (1986) 23 octobre à 18H15
- «Willow Springs» (1973) 24 octobre à 20H15
- «L'ange noir» (1974) 26 octobre à 22H15
- «Les Flocons d'or» (1976) 27 octobre à 20H30
- «Palermo oder Wolfsburg» (1980) 29 octobre à 18H15

Films réalisés par Ulrike Ottinger:

- «Aller jamais retour» (1979) 28 octobre à 18H15
- «Freak Orlando» (1981) 29 octobre à 21H15
- «Dorian Gray dans le miroir de la presse à sensation» (1984) 31 octobre à 21H45

Film réalisé par Elfi Mikesch:

- «Macumba» (1982) 30 octobre à 22H15

Film réalisé par Rosa von Praunheim

- «Macbeth» (1971) 21 octobre à 20H15

Répertoire

Afin de soutenir et d'encourager les femmes dans les carrières artistiques et techniques que suppose la création audiovisuelle, l'Université des Femmes a dressé un répertoire le plus complet possible (coordonnées, C.V. et filmographie) des femmes réalisatrices et techniciennes travaillant dans le secteur audiovisuel. Ce répertoire est informatisé, mis à jour constamment afin d'être un véritable outil de travail, accessible à tous, et dont nous proposons ici les noms et adresses classés par métier. Que soient remerciés toutes celles et tous ceux qui ont contribué à sa mise en œuvre.

Violaine de Villers

Accessoiristes

BERNAERTS Cécile
WILLEMS Isabelle

Rue du Sel, 28 - 1070 Bruxelles
Rue des Garennes, 25 - 1170 Bruxelles Tél: 02/675 03 47

Attachées de presse

DE VUYST Hildegard
ETIENNE Gigi
VAN BESSEN Zouzou

Jachtlaan, 120 - 1040 Bruxelles
Rue Albert de la Tour, 71 - 1030 Bruxelles Tél: 02/241 50 95
Rue Rogier, 200 - 1030 Bruxelles Tél: 02/241 34 90

Bruiteuses

WIJLMANS Marie-Jeanne

Clos des Peupliers, 92 - 1200 Bruxelles Tél: 02/770 20 87

Camerawomen

BROUTOUT Béatrice
FAES Yetti
FLAMME Annick
GONIN Françoise
JAMAR Marie-Jo
LEROY Annik
MAYER Françoise
MUSIN Marie-Claire
PERRIN Valentine
TOURNAY Dominique
VAN DEN HOVE Ella
VAN ROEY Hélène
VERCHEVAL Françoise

Rue du Viaduc, 58 - 1050 Bruxelles Tél: 02/512 71 79
Couvent de Pero, Pero Casevecchire - 20 230 Corse Tél: 95/36 95 14
Rue de la Mêlée, 10-12 - 5940 Autre-Eglise
?
Avenue d'Auderghem, 234 - 1040 Bruxelles Tél: 02/649 27 05
Rue Wéry, 75 - 1050 Bruxelles Tél: 02/648 64 34
Boulevard Adolph Max, 90 - 1000 Bruxelles Tél: 02/218 58 38
Rue Ferrer, 160 - 7161 Haine-Saint-Paul
Avenue Van Becelaere, 132 - 1170 Bruxelles Tél: 02/660 60 80
Rue Léopold de Swael, 22 - 1070 Bruxelles Tél: 02/522 90 62
Avenue de Tervuren, 222 - 1150 Bruxelles Tél: 02/771 79 09
Chaussée de Lasne, 70 - 1330 Rixensart Tél: 02/653 55 22
? Tél: 02/648 72 60

Décoratrices

BERNAERTS Cécile
DAOUD Evelyne
GODFRIN Nicole
HARDY Françoise
MELLERY Véronique
POTAZNIK Ariel
VERBRUGGEN Elisabeth

Rue du Sel, 28 - 1070 Bruxelles
Avenue Winston Churchill, 23 - 1330 Rixensart Tél: 02/653 04 42
Chaussée de Stockel, 195 - 1150 Bruxelles Tél: 02/770 42 36
Rue du Pacifique, 40 - 1180 Bruxelles Tél: 02/344 34 48
Rue Montagne St-Job, 5 - 1180 Bruxelles Tél: 02/375 37 51
Rue de Hennin, 80 - 1050 Bruxelles Tél: 02/647 21 44
Rue Vanderkindere, 2, bt 9 - 1180 Bruxelles Tél: 02/343 09 05

Distributrices

BOEY Rita
BOZZO Annie
CALY Angela
DU BOIS Eliane
WEIBEL Monika
WINTER Grace

C.B.A: Rue Joseph II, 18 - 1040 Bruxelles Tél: 02/218 40 80
Avenue de la Reine, 144 - 1210 Bruxelles Tél: 02/242 17 13
Rue du Chêne, 185 - 4100 Seraing
Ciné libre: 10 rue des Palais - 1030 Bruxelles
?
Progrès Film: Rue Royale, 243 - 1021 Bruxelles Tél: 02/218 09 60

Habilleuses

EMPAINT Kathy
LAUWERS Marie
PECHER Cécile
PUYAUBERT Marianne
VAN DAMME Kaatje
VAN WELL Suzanne

? Tél: 02/660 72 27
Avenue de Jette, 113, Bte 7 - 1190 Bruxelles
Rue de l'Hosp. Communal, 77 - 1170 Bruxelles Tél: 02/660 11 67
Boulevard, 240 Général Wahis - 1040 Bruxelles Tél: 02/736 62 40
Rue du Canal, 14, Bte 11 - 1000 Bruxelles Tél: 02/218 19 02
St-Jozefstraat, 22 - 2018 Antwerpen Tél: 03/230 74 16

Ingénieures du son

BOURNONVILLE Chantal
DOOMS Christine
SEVERNE Anne-Carol
VERLAINE Françoise

Rue Berckmans, 150 - 1060 Bruxelles Tél: 02/ 538 74 94
Rue Courbe, 6 - 5961 Noduzwez
Avenue Hansen Soulie, 127 - 1040 Bruxelles Tél: 02/734 59 58
Rue Van Beethoven, 92, bte 4 - 1070 Bruxelles

Journalistes T.V.

ARMESTO Marie-Rose
BUCCUS Véronique
CARTON DE WIART Françoise
COULON Carmen
DECHENE Nicole
DRADIN Françoise
FOURNY Anne
GLINEUR Monica
HANAIDE Caroline
MAZY Liliane
MUSIN Marie-Claire
NOTTE Chantal
ROLAND Nathalie
SAINT-REMI Bernadette
VANDERBECK Sylvie
WAGNIES Christine
WATTIER Anne
WAYEMBERG Françoise
WIDART Nicole
ZORMAN Sabine

Rue Claessens, 79 - 1020 Bruxelles Tél: 02/427 62 87
Rue de Warsusé, 100 - 4240 St Georges
Rue Braffort, 53 - 1040 Bruxelles Tél: 02/734 18 37
Rue Lesbroussart, 99 - 1050 Bruxelles
?
Rue Jean Povy, 15 - 4920 Embourg
Rue de l'Abbaye, 43 - 5000 Namur
Rue du Loutrier, 33 - 1170 Bruxelles Tél: 02/660 12 66
Rue De Facqz, 13 - 1050 Bruxelles
Rue de la Limite, 68 - 1030 Bruxelles
Rue Ferrer, 160 - 7161 Haine-Saint-Paul
Notélé: 2 boulevard des Frères Rimbaut - 7500 Tournai
Chaussée de Mons, 189 - 7400 Soignies
Rue d'Oreye, 2 - 4369 Crisnée
Rue Jardon, 42 - 5720 Flawinne Tél: 081/22 63 30
Rue Crespel, 53 - 7500 Tournai
Rue Brisée, 237 - 7458 Maisières
Rue Vieux Carté, 38 - 7543 Mourcourt
Rue du Péry, 19 - 4000 Liège
Rue du Beau Site, 7 - 1050 Bruxelles

Maquilleuses

BAUDOUX Nancy
BINDER Dominique
DE BRUYN Sophie
GILBERT Thérèse
KRELLSTEIN Nicole

Rue Victor Greyson - 1050 Bruxelles Tél: 02/660 66 80
Rue Camille Lemonnier, 25 - 1060 Bruxelles Tél: 02/347 28 55
Rue du Luxembourg, 31 - 1040 Bruxelles Tél: 02/512 71 83
Boulevard Saint-Michel, 70 - 1040 Bruxelles Tél: 02/736 98 14
?

MORA Nicole
 THYRION Claudine
 VAN DAMME Kaatje
 VAN HOEBROCK Sylviane
 VELGHE Emmanuelle

Mixeuses

DOOMS Christine
 VERLAINE Françoise

Monteuses

BECKERS Ariane
 BERCKMANS Mireille
 BERCKMANS Nicole
 CHRISTOPHE Anne
 COLLARD Marie-France
 DECEULENER Joëlle
 DELOBEL Marie-France
 DU BOIS Eliane
 DUEZ France
 DUPONT Bernadette
 DUPUIS Emmanuelle
 HANSENNE Anne
 HAYEZ Michèle
 HENNEN Bénédicte
 HUBERTY Fabienne
 HUBINON Michèle
 IANUCCI Maria
 LAMBIOTTE Colette
 LANGE Véronique
 LEBRUN Monique
 LONNOY Patricia
 LOREAU Dominique
 MAQUET Michèle
 MASSET Josiane
 MOKRANE Régina
 MOREIRA Oliveira Adriana
 PICQ Fabienne
 PIGEOLET Nathalie
 RENEAU Suzanne
 ROGET Christine
 ROLAND Nathalie
 SILVA Adèle
 VAN AKEN Anne
 VAN CELST Jacqueline
 VAN HAESEBROUCK Rosane
 VERBESSELT Viviane
 VINDEVOGEL Denise
 WAUTHOZ Anne
Monteuses-scripts
 AL DJOUNDI Dina

Rue Hydraulique, 18 - 1040 Bruxelles Tél: 02/218 81 74
 Avenue des Azalées, 19 - 1030 Bruxelles Tél: 02/241 08 15
 Rue du Canal, 14, Bte 11 - 1000 Bruxelles Tél: 02/218 19 02
 Chaussée de Waterloo, 363b - 1050 Bruxelles Tél: 02/345 08 85
 Rue Hottat, 6 - 1060 Bruxelles Tél: 02/648 19 72

Rue Courbe, 6 - 5961 Noduzew
 Rue Van Beethoven, 92, bte 4 - 1070 Bruxelles

Rue Hottat, 31 - 1050 Bruxelles Tél: 02/649 02 02
 Dorpstraat, 49 - 1980 Tervuren Tél: 02/767 73 73
 Rue de Velizy, 5bis - 92 190 Meudon (France)
 Rue du Carrousel, 7 - 1040 Bruxelles Tél: 02/736 46 87
 Film de la Passerelle: 70 Rue Rénory - 4900 Angleur
 Rue des Comtes Robiano, 34 - 1440 Braine-le-Château Tél: 02/366 21 72
 Avenue de Mai, 163 - 1200 Bruxelles
 Ciné libre: 10 rue des Palais - 1030 Bruxelles
 Avenue Van Becelaere, 134 - 1170 Bruxelles Tél: 02/673 87 86
 ? Tél: 02/215 39 46
 Rue du Gruyer, 28 - 1170 Bruxelles Tél: 02/660 26 01
 Chaussée de la Hulpe, 412 - 1170 Bruxelles
 Place de l'Eglise, 7 - 7120 Péronnes-lez-Binche
 Rue A. Renard, 51 - 1050 Bruxelles
 Rue E. Masson, 9 - 1341 Céroux-Mousty
 Rue Vautier, 321040 Bruxelles Tél: 02/659 59 65
 Rue Freche, 13 - 6000 Charleroi
 Avenue de Fœstraets, 35 - 1180 Bruxelles
 ?
 Rue Musin, 56 - 6170 Souvret Tél: 071/45 72 79
 Rue Ch. Bouvier, 133 - 5004 Bouge
 Avenue de l'Hippodrome, 58 - 1050 Bruxelles Tél: 02/648 61 00
 Grande Rue au Bois, 143 - 1030 Bruxelles
 Rue Vanderkindere, 207 - 1180 Bruxelles
 R.T.B.F: Boulevard Reyers, 52 - 1040 Bruxelles
 Rue des Eoliennes, 107 - 1050 Bruxelles
 Rue du Viaduc, 134 - 1050 Bruxelles
 Rue des Merisiers, 37 - 1170 Bruxelles Tél: 02/673 73 19
 Rue Lombard, 3 - 1000 Bruxelles
 Ch. Mesnil Films: 70 rue Faider - 1050 Bruxelles
 Chaussée de Mons, 189 - 7400 Soignies
 ?
 Rue Potagères - 1030 Bruxelles
 Rue de la Démocratie, 46 - 1070 Bruxelles Tél: 02/522 41 22
 Avenue du Couronnement, 111 - 1200 Bruxelles
 Rue Longue Haie, 61 - 1630 Linkebeek Tél: 02/358 17 39
 ?
 Rue de la Cueillette, 4 - 1180 Bruxelles Tél: 02/374 88 90
 Ciné Libre: 10 rue des Palais - 1030 Bruxelles

BALCAEN Katty	Rue Beaucarne, 97 - 7700 Mouscron
BILLET Véronique	?
BLANARIU Lorette	Avenue de la Poésie, 14 - 1070 Bruxelles
BURNIAUX Catherine	Rue des Champs Elysées, 84 - 1050 Bruxelles
BURTON Catherine	Rue Metsijs, 9 - 1030 Bruxelles
COLLIN Catherine	Place Marché aux Fleurs, 5 - 1000 Bruxelles
COUNE Chantal	Avenue G. Macau, 18/12 - 1050 Bruxelles
COURCELLES Myriam	Avenue d'Homborchveld, 92 - 1180 Bruxelles Tél: 02/738 22 64
DE BELDER Pascale	Rue Goffart, 115 - 1050 Bruxelles
DE JAER Anne	Rue E. Hiel, 25 - 1030 Bruxelles
DE KEMPENEER Chantal	Avenue de la Sarriette, 58 - 1020 Bruxelles
DE SALENCY Véronique	Rue des tulipes, 9 - 1950 Kraainem
DELIGNE Anne	Rue Venelle Bleue, 41 - 1150 Bruxelles
DELIGNE Marie-Dominique	Avenue Claeys, 47 - 1030 Bruxelles
DESCHREIDER Nicole	Rue de Louvain, 2 - 5998 Beauvechain
DODEMONT Monique	Chaussée de Boondael, 667 - 1050 Bruxelles
DOZO Marie-Hélène	Rue de Namur, 70 - 5062 Pontillas
FABBRI Sophie	Kleine Vilvoordestraat, 1 - 3079 Meerbeek Tél: 02/759 91 27
FELDHEIM Anne	Avenue J. Malou, 41 - 1040 Bruxelles Tél: 02/649 33 97
FEUILLAT Monique	Avenue Labbe, 26 - 1900 Overijs
FLAMENT Christine	Rue L. Van Beethoven, 100 - 1070 Bruxelles
GONTIER Martine	Avenue Dailly, 129 - 1030 Bruxelles
GROMBEER Elisabeth	Avenue Prekelinden, 31 - 1200 Bruxelles
GRUN Valérie	Route de Corbais, 47 - 5873 Hevillers
HARIGNIES Michèle	Clos Germinal, 9 - 1410 Waterloo
HEUCHENNE Véronique	Rue de Dave, 162 - 5158 Dave
HOUDOVA Eva	Rue Wéry, 82 - 1050 Bruxelles Tél: 02/649 05 15
KESEMAN Nadine	Avenue Télémaque, 17 - 1190 Bruxelles
LANZI Katia	Rue Neuve, 24 - 6080 Montignies-sur-Sambre
LECOMTE Dominique	Rue Baudhuin, 56 - 6258 Lambusart
LEFEVER Dominique	Square Léopoldville, 10 - 1040 Bruxelles
LEGRAND Brigitte	Avenue de la Topaze, 28 - 1040 Bruxelles
LEMAIRE Gisèle	Rue de Theux, 149 - 1040 Bruxelles
LEQUEUX Françoise	Rue de l'Abbaye, 1 - 5880 Torinnes-St-Lambert
LEYDER Moira	Avenue du Roi, 198 - 1060 Bruxelles
LOMBAERTS Florence	Rue Doyen Boone, 1 - 1040 Bruxelles
LOMBARD Anne	Avenue du Roi, 30 - 1060 Bruxelles
MICHOTTE BONMARIAGE Anne	Rue de Heuseux, 83 - 4632 Cerexhe-Heuseux
MIL FERET Marie-Martine	Avenue F. Roosevelt, 166/2 - 1050 Bruxelles
NOUWYNCK Fabienne	Rue de la Belle Haie, 8 - 1490 Court-St-Etienne
PERELMAN Corinne	Avenue Pasky, 7 - 1040 Bruxelles Tél: 02/427 47 09
PICRON Claudette	Rue Jules Destrée, 76 - 1030 Bruxelles
PIETTE Catherine	Rue de la Coulée, 15 - 5271 Modave
PIRSON Véronique	Rue du Chatelain, 50 - 1050 Bruxelles
ROISIN Dominique	Rue de la Victoire, 110 - 1060 Bruxelles
ROSSBERG Susana	Place Meunier, 1, bte 11 - 1180 Bruxelles Tél: 02/347 04 08
RYSELINCK Monique	Avenue Oscar De Burbure, 185 - 1950 Kraainem Tél: 02/731 95 18
SCHAYES Karine	Avenue de la Chenaie, 3 - 1180 Bruxelles
SCHNEIDERS Marie-Bernard	Rue du Village, 48 - 6270 Loverval
VAN HOVE Edith	Rue de Louvain, 15 - 5998 Beauvechain
VANDER SYP Michèle	Kasteelstraat, 40 - 1900 Overijs

VASSILIADIS Fabienne
 VERHAEREN Michelle
 VIELLEVOYE Jeanine
 WOUTERS Elisabeth
 YASSE Véronique
 ZYLBERBERG Arlette

Rue de la Station, 19 - 6210 Ransart
 Rue Gerard, 92 - 1040 Bruxelles Tél: 02/734 13 88
 Rue Masson, 178 - 4266 Waruant-Dreye
 Rue Souveraine, 91 - 1050 Bruxelles
 Rue H. Chene, 198a - 5350 Ohey
 Rue Van Rolloghem, 24 - 1090 Bruxelles

Photographes de plateau

HEYEN Marylin
 LEROY Annik
 MASSINGER Véronique
 PIERRE Danielle
 WANDEL Nadine

Rue des Palmiers, 80 - 1150 Bruxelles Tél: 02/734 78 91
 Rue Wéry, 75 - 1050 Bruxelles Tél: 02/648 64 34
 Rue des Sicambres, 20a - 1040 Bruxelles Tél: 02/733 28 81
 Avenue Rogier, 288 - 1030 Bruxelles Tél: 02/242 38 60
 Rue de Stassart, 112 - 1050 Bruxelles

Productrices

BONBON
 COLLARD Suzy
 COURTOY Carole
 DE BETHUNE Kathleen
 DESCAMPS Louise
 DRIESSEN Ellis
 HANSEL Marion
 JACQUES Véronique
 JANSSENS CUSTEELS Dany
 LEJEUNE Agnès
 LOUIS Jacqueline
 MARIT Véronique
 MODAVE Nicole
 'NGAMETH Panassi
 OLIVIER LICHT Monique
 OSTEAXUX Marianne
 PAUL Evelyne
 PIERREUX Jacqueline
 PIREAUX Christine
 ROBILLARD Geneyiève
 ROMBAUT Agnès
 SALMON Nadia
 SAUVERYNS Nicole
 STUTTERHEIM Eliane
 VAN DEN BEMPT Greta
 VAN ERMINGEN Bernadette
 WATELET Marilyn
 WELKENHUYSEN Kathy

Rue Wiertz, 65 - 1040 Bruxelles Tél: 02/640 40 24
 Rue En Bois, 66 - 4000 Liège Tél: 041/26 44 96
 Rue de l'Ermitage, 16 - 1050 Bruxelles Tél: 02/649 48 17
 C.B.A: 18 rue Joseph II - 1040 Bruxelles Tél: 02/218 40 80
 Avenue Molière, 305 - 1060 Bruxelles Tél: 02/347 58 14
 Cactus-Fims: P.O.B. 171, 8031 Zurich Tél: 01/44 87 11
 Man's Films: avenue Mostinck, 65 - 1150 Bruxelles Tél: 02/771 71 37
 Rue aux Fleurs, 27 - 1000 Bruxelles Tél: 02/213 84 78
 Avenue d'Orbaix, 25 - 1180 Bruxelles Tél: 02/375 53 10
 Place du Souvenir, 21 - 4040 Tilff Tél: 041/22 31 00
 Rue du Pacifique, 40 - 1180 Bruxelles Tél: 02/844 25 74
 Dérives Production: 4 quai Churchill - 4020 Liège Tél: 041/42 49 39
 Rue Charles Hansez, 36 - 4630 Micheroux
 Rue de Stassart, 60 - 1050 Bruxelles Tél: 02/513 84 98
 Olivier Films: 27 rue Joseph Stallaert - 1060 Bruxelles Tél: 02/344 00 94
 Place de Meux, 24 - 1040 Bruxelles Tél: 02/734 80 72
 Avenue Molière, 71 - 1180 Bruxelles Tél: 02/347 44 95
 Pierre Films: avenue J. Burgers, 2, bte 36 - 1180 Bruxelles
 WIP: rue Renaury, 70 - 4800 Liège Tél: 041/23 77 99
 AJC: rue de la Natation, 25 - 1040 Bruxelles Tél: 02/640 86 16
 Rue Falmagne, 119 - 5160 Lustin Tél: 081/22 16 97
 Voie des Gaumais, 2/409 1348 Louvain-la-Neuve
 Rue Pierre Chaux, 34 - 4470 Vivegnis
 Rue de Chéroy, 7 - 75 017 Paris Tél: 01/293 14 16
 Rue de Stassart, 60 - 1050 Bruxelles Tél: 02/513 43 78
 Télé Bxl: 166 rue Louise - 1050 Bruxelles
 Place de la Vieille-Halle-aux-Blés, 40 - 1000 Bruxelles Tél: 02/511 02 97
 Rue Scailquin, 35, bte 8b - 1030 Bruxelles Tél: 02/736 20 52

Réalisatrices

ABRAMOWICZ Myriam
 AKERMAN Chantal
 AMORISON Carole
 ANDRE Marie
 APRAXINE Mira

Avenue de Messidor, 336 - 1180 Bruxelles
 Paradise Film Rue Royale, 227 - Bruxelles
 Rue du Moulin, 74 - 7500 Tournai
 Avenue Louis Lepoutre, 70 - 1060 Bruxelles
 Avenue Brabançonne, 9 - 1040 Bruxelles

BACCUS Véronique
 BASSET Véronique
 BATTISTON Stéphanie
 BENI Anita
 BEN MABROUK Nedja
 BERCKMANS Nicole
 BINDER Françoise
 BLANCHARD Marie-Stéphane
 BLONDEEL Michèle
 BONFANTI Eve
 BOUCHEZ Françoise
 CALINGAERT Eva
 CAMBROISIER Anne-Marie
 CAYO Elsa
 CEDRIC Michèle
 CHAGOLL Lydia
 CHRISTIAENS Isabelle
 CLEMENT Agnès
 COLLARD Suzanne
 COLLARD Marie-France
 COUVREUR Dominique
 CROMBEZ Pascale
 CURTO Nadia
 DABEE Mireille
 DE BROYER Lisette
 DE LA CASINIERE Joëlle
 DECHENE Nicole
 DELSIPEE Maddy
 DELVAUX Claudine
 DE POURBAIX Marysia
 DELVILLE Christiane
 DE VILLERS Violaine
 DE VLEESCHOUWER Nadine
 DIDDENS Gerda
 DRADIN Françoise
 DUCK Colette
 DUCOBU Anne
 DUSAR Lutgart
 FOURNY Anne
 FRANCOIS Anne
 FREY Juliette
 FRITZ Nathalie
 FUKS Suzon
 GEILFUS Denise
 GILKINET Michèle
 GODART Catherine
 GONFROID Cécile
 HANSEL Marion
 HARTMAN Chantal
 HAYEZ Michèle
 HEMSENS Bénédicte

Impasse Merlot, 8 - 4352 Rémicourt
 Rue Royale Ste Marie, 113 - 1030 Bruxelles
 Avenue du Roi, 211 - 1060 Bruxelles
 Avenue du Roi, 117 - 1190 Bruxelles
 Avenue Molière, 460 - 1060 Bruxelles
 Rue de Velizy, 5bis - 92190 Meudon (France)
 TV Com Ottignies - Ch. de la Croix, 7 - 1340 Ottignies
 Boulevard Voltaire, 56 - 75011 Paris Tél: 01/43 55 60 26
 Sant'obrizio, 1 - 62010 Troviggiano (Italie)
 Rue des Tanneurs, 86 - 1000 Bruxelles
 Boulevard Louis Schmidt, 46 - 1040 Bruxelles
 Rue Paul Lauters, 57 - 1050 Bruxelles
 Rue de Savoie, 99 - 1040 Bruxelles
 Rue de Clignancourt, 48 - 75018 Paris
 "Dites-moi" RTBF: Boulevard Reyers, 52 - 1040 Bruxelles
 Rue du Marteau, 59 - 1040 Bruxelles
 Avenue Jupiter, 11a - 1180 Bruxelles
 Avenue Michel Ange, 28 - 1040 Bruxelles
 Rue en Bois, 66 - 4000 Liège
 Tour ONYX, rue Vandrezanne, 10 - 75013 Paris
 Rue Joseph Francis, 90 - 1301 Biergen
 Télé Bruxelles: 166 avenue Louise - 1050 Bruxelles
 Rue du Bar, 111 - 4120 Flemalle
 Rue des Griottes, 36 - 1180 Bruxelles Tél: 02/374 73 75
 Rue Baron Van Hamme, 6 - 1180 Bruxelles
 Rue Van Aa, 110 - 1050 Bruxelles
 RTC Canal + Rue de Rotterdam, 33 - 4000 Liège
 Boulevard de Dixmude, 8, bte 13 - 1000 Bruxelles Tél: 02/217 09 91
 Rue Bois l'Evêque, 24 - 4000 Liège
 Rue de Lorrain, 86 - 1210 Bruxelles
 Rue de Soignie, 12 - 1000 Bruxelles Tél: 02/514 10 79
 Rue des Liégeois, 22 - 1050 Bruxelles Tél: 02/649 87 64
 Avenue Paul Terlinden, 22 - 1330 Rixensart
 Avenue d'Août, 21 - 1200 Bruxelles
 RTC Canal + : rue de Rotterdam, 33 - 4000 Liège
 Rue de la Vallée, 26 - 1050 Bruxelles
 Rue Monulphe, 61 - 4000 Liège
 Rue Vandendries, 5 - 1150 Bruxelles
 Rue de l'Abbaye, 43 - 5000 Namur
 Tél : 02/231.18.26
 Avenue Van Becelaere, 160 - 1170 Bruxelles
 Boulevard. Anspach, 120 - 1000 Bruxelles
 Rue des Liégeois, 51 - 1050 Bruxelles
 Square Van Bever, 50 - 1180 Bruxelles
 Rue E. Deltenre, 39 - 6328 Sart-Dame Avelines
 Rue des Champs Elysées, 81 - 1050 Bruxelles
 Rue P. Pastur, 23, - 6200 Gosselies
 Man's Films: Avenue Mostinck, 65 - 1150 Bruxelles
 Rue Emile Féron, 92 - 5055 Tavier/Eghezée
 Place de l'Eglise, 7 - Péronnes-lez-Binche
 Première: rue de Crayer, 14 - 1050 Bruxelles

HEIRMAN Andrée	Bosduifstraat, 29 - 2000 Antwerpen
HENRION Sylvie	Rue du Bosquet, 34 - 1050 Bruxelles
HOFFENBERG Esther	Rue Lucien Sampoix, 29 - Paris
HOUDOVA Eva	Rue Wéry, 82 - 1050 Bruxelles
JAMAR Marie-Jo	Avenue d'Auderghem, 234 - 1040 Bruxelles
JANJIC Véronika	Rue Francart, 20-22 - 1050 Bruxelles
JEANMART Brigitte	Rue Van Aa, 96 - 1050 Bruxelles
JIMENEZ Mary	Rue de l'Ermitage, 16 - 1050 Bruxelles
JONCKERS Michèle	Rue Potagère, 107 - 1030 Bruxelles
KESEMAN Nadine	Avenue Neptune, 25 - 1190 Bruxelles
KOTANY Sophie	Obertrautstrasse, 34 - 1000 Berlin 61
LAGANIERE Carole	Rue Keyenveld, 48 - 1050 Bruxelles
LAFONTAINE Marie-Jo	Avenue de Tervuren, 50 - 1040 Bruxelles
LAI Famara	Rue Pont d'Avroy, 1 - 4000 Liège
LAMBERT Marie-Christine	Rue du Page, 90a - 1050 Bruxelles
LANOTTE Myriam	Rue Dautzenberg, 37 - 1050 Bruxelles
LEDUC Isabelle	Quai de Commerce, 40 - 1000 Bruxelles
LEROY Annik	Rue Wéry, 75 - 1050 Bruxelles
LEVIE Françoise	Galerie de la Reine, 10 - 1000 Bruxelles
LEVY-MORELLE Anne	Rue de la Jonction, 51 - 1050 Bruxelles
LIENARD Bénédicte	Chaussée de Wavre, 191 - 1040 Bruxelles
LOREAU Dominique	Avenue de l'Hippodrome, 58 - 1050 Bruxelles
MARCHAL Chantal	?
MASSIN Marie-Hélène	Rue Philomène, 27 - 1030 Bruxelles
MESNIL Marianne	Rue Longue Vie, 53 - 1050 Bruxelles
MOKRANE Regina	Rue Marie Depages, 10 - 1180 Bruxelles
MUSIN Marie-Claire	Rue Ferrer, 160 - 7161 Haine St Paul
MYTTENAERE Chantal	Rue de l'Orient, 3 - 1040 Bruxelles
NAVEZ Pascale	Rue Le Corrège, 80 - 1040 Bruxelles
NIKON Marianne	Rue Vanpé, 68 - 1160 Bruxelles
NOTIRIS Jeanine	Avenue Brugmann, 587 - 1180 Bruxelles
NOTTE Chantal	Cache-Clos, 2 - 7562 Anserœul
NYST Danièle	Rue Bacon, 2 - 4020 Presseau Village
OSTEAUX Marianne	Rue des Garennes, 48 - 1170 Bruxelles
PERIN Anne-Françoise	Ramlerstrasse, 264 - 1000 Berlin 65
PEUGNIEU Hélène	Rue Stévin, 52 - 1040 Bruxelles
PICQ Fabienne	Square Sans Souci, 4 - 1050 Bruxelles
PIGEON Mara	Place du Chatelain, 25 - 1050 Bruxelles
QUINTART Monique	Rue du Coq, 99 - 1180 Bruxelles
RENARD Fabienne	c/o Film de la Passerelle Rue Renory, 70 - 4900 Angleur
ROLAND Nathalie	Chaussée de Mons, 189 - 7400 Soignies
ROOSEN Marie	Rue Basse Vaux, 33c - 6330 Sombreffe
ROSSBERG Susana	Place Constantin Meunier, 1, Bte 11 - 1180 Bruxelles
SAINT-REMI Bernadette	Rue d'Oreye, 2 - 4369 Grisé
SAMUEL Nicole	Rue Tenbosch, 108 - 1050 Bruxelles
SCHNLEIDER Kate	Rue Le Corrège, 11 - 1040 Bruxelles
SERVAIS Joëlle	Overpoortstraat, 58 - 9000 Gent
SOMZE Béatrice	Boulevard. du Midi, 1 - 1000 Bruxelles
STORCK Marie	Groeselenberg, 93b - 1180 Bruxelles
STRUBBE Caroline	Rue Gustave Defnet, 4 - 1060 Bruxelles Tél: 02/538 41 66
SUGEETA Deva	?

SYLBERBERG Arlette
 TERCAFS Marie-Hélène
 THONON Annie
 VANBERG Francine
 VANDERBECK Sylvie
 VANDERSLEYEN Corinne
 VAN HAESEBROUCK Rosane
 VAN HOVE Edith
 VAN RIET Thérèse
 VAN TULDEN Linda
 VERBRUGGEN Pascale
 VERHEEKE Gerda
 VERMEIREN Marie
 VERMERSH Séverine
 VERMORCKEN Chris
 WANDEL Nadine
 WARGNIES Christine
 WATTIER Anne
 WIDART Nicole
 WILLEMS Isabelle

"Strip-Tease" - RTBF Bld. Reyers, 52 - 1040 Bruxelles
 ?
 Rue des Béguinettes, 81 - 1170 Bruxelles
 Rue de la Vallée, 28 - 1050 Bruxelles
 Rue A. Jardon, 42 - 5720 Flawinne
 ?
 Avenue du Couronnement, 111 - 1200 Bruxelles Tél: 02/736 08 84
 Rue de Louvain, 15 - 5998 Beauvechin
 Avenue Général De Gaulle, 60 - 1050 Bruxelles
 Kasteelpleinstraat, 33 - 2000 Antwerpen
 Rue Stevin, 52 - 1040 Bruxelles
 ?
 ?
 ?
 Place de la Vieille-Halle-aux-blés, 40 - 1000 Bruxelles
 Rue de Stassart, 112 - 1050 Bruxelles
 Quai Taille Pierre, 22 - 7500 Tournai
 Rue Brisée, 237 - 7458 Maisières
 Rue de la Justice, 6 - 4171 Fairon
 Rue Keyenveld, 48 - 1050 Bruxelles

Scénaristes

BEN MABROUK Nedja
 BERCKMANS Nicole
 SIMONS Titane

Avenue Molière, 460 - 1060 Bruxelles Tél: 02/344 98 57
 Rue de Velizy, 5bis - 92 190 Meudon (France)
 Avenue A. Huysmans, 157 - 1050 Bruxelles Tél: 02/640 23 31

Scripts

CURTO Nadia
 DEGEE Danielle
 DRUEZ Viviane
 GLIBERT Nadine
 GOEMANS Marie-Luce
 HERION Marie-Françoise
 HISLAIRE Anne
 IMBERN FITA Mayence Annick
 JEANMART VIDAL Bernadette
 KEYSER Joëlle
 LACHAMBRE DELPORTE Brigitte
 LACHAMBRE DEPREZ Danielle
 LAGRANGE Véronique
 LANNOY Françoise
 MASSE DUESBERG Natacha
 NIHON Marianne
 PHILIPPE Christiane
 ROMBAUT Agnès
 SURMA Catherine
 VAN DEN WINCKEL Sylvie
 VAN LOO NIHON Marianne
 ZURSTRASSEN Marie Noël

Rue du Bar, 111 - 4120 Flémalle
 Rue des Déportés Anderlechtois, 16 - 1070 Bruxelles
 Avenue Van Becelaere, 134 - 1170 Bruxelles
 Vieille Rue du Moulin, 137 - 1180 Bruxelles Tél: 02/375 10 58
 Rue Clémentine, 6 - 1050 Bruxelles
 Avenue Molière, 33 - 1180 Bruxelles
 Rue Potagère, 109 - 1030 Bruxelles
 Rue des Fours à Chaux, 87 - 5790 Balatre
 Rue Bertendaël, 203 - 1060 Bruxelles
 Avenue Boulenger, 9 - 1180 Bruxelles Tél: 02/375 57 81
 Place du Trichon, 1 - 6520 Feluy
 RTBF : boulevard Reyers, 52 - 1040 Bruxelles
 Rue aux Laines, 18 - 1000 Bruxelles
 ?
 Avenue des Héros, 49 - 1970 Wezembeek-Oppem
 Avenue Vanpé, 68 - 1160 Bruxelles
 Impasse de la Vignette, 38 - 4000 Liège Tél: 041/23 22 50
 Rue Falmagne, 119 - 5160 Lustin Tél: 081/22 16 97
 ?
 Rue de Wolvenberg, 11 - 1180 Bruxelles Tél: 02/377 60 49
 Avenue Théo Van Pré, 68 - 1160 Bruxelles Tél: 02/660 63 53
 Rue Wéry, 85 - 1050 Bruxelles Tél: 02/648 84 48

Remerciements



ANNÉE EUROPEENNE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION 1988
EUROPEAN CINEMA AND TELEVISION YEAR 1988

La manifestation **Ombre & Lumière** a bénéficié des interventions suivantes:

Le Comité belge de l'Année européenne du Cinéma et de la Télévision,
Le Service Information Femmes de la Commission des Communautés européennes,
Madame Miet Smet, la Secrétaire d'Etat à l'Emancipation Sociale,
Le Service de l'Education permanente de la Communauté française de Belgique,
Le Musée du Cinéma, la Cinémathèque Royale de Belgique et le Goethe Institut,
La Députation permanente de la Province du Brabant,
et la C.G.E.R.,

qu'ils en soient ici remerciés.

L'Université des Femmes tient à remercier tout particulièrement Violaine de Villers
qui a conçu et réalisé le projet **Ombre & Lumière**.

Ombre & Lumière est un numéro spécial de la Chronique Féministe.

Edition et mise en forme: Violaine de Villers, Fanny Filosof, Nadine Plateau, Edith
Rubinstein, Geneviève Simon.

Traitement de texte: Alla Denesioek

Mise en page: Hélène De Noose.

Réalisation: l'équipe de l'Université des Femmes.

Compositions photographiques: Annik Leroy.

Les photos reproduites dans ce numéro sont extraites de l'Exposition «Les Femmes
et le Cinéma».

© 1988, Université des Femmes, Bruxelles.

Equipe de l'Université des Femmes

Françoise Hecq
Martine La Haye
Hedwige Peemans-Poullet
Geneviève Simon
Edith Rubinstein
Nadine Plateau
Fanny Filosof
Laurence Broze

Louise Thirion
Anne Van Seymortier
Luisa Soriano
Colette Ingels
Alla Denesioek
Christine Seghin
Titane Van Hille
Hélène De Noose

"CHRONIQUE FÉMINISTE" (Publication bimestrielle)

- Au numéro:

Sur demande à l'Université des Femmes (contre versement au compte ci-dessous) ou
dans les librairies.

- Abonnement à 5 numéros: Belgique 500 fr.b.
Etranger 700 fr.b.

A verser au compte n° 001-1118659-34 de "Université des Femmes-Chronique"
(bien préciser le nom et l'adresse de l'abonné)

