



HAL
open science

Itinéraire intellectuel de Françoise Audé dans la presse de cinéma spécialisée en France (années 1970-2005)

Etienne Adeline

► **To cite this version:**

Etienne Adeline. Itinéraire intellectuel de Françoise Audé dans la presse de cinéma spécialisée en France (années 1970-2005). Histoire. 2023. dumas-04611494

HAL Id: dumas-04611494

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04611494>

Submitted on 13 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE

Master 2 Histoire Parcours histoire
Année 2022-2023

Itinéraire intellectuel de Françoise Audé dans la presse de cinéma spécialisée en France (années 1970-2005)

Étienne ADELINÉ

Sous la direction de Mesdames Anna TRESPEUCH-BERTHELOT, Maîtresse de conférences en histoire contemporaine, et Myriam JUAN, Maîtresse de conférences en études cinématographiques



Mémoire présenté pour le Master Recherche en Histoire contemporaine

**Itinéraire intellectuel de Françoise Audé
dans la presse de cinéma spécialisée en France
(années 1970-2005)**

Étienne ADELINÉ

Sous la direction de Mesdames Anna TRESPEUCH-BERTHELOT, Maîtresse de conférences en histoire contemporaine, et Myriam JUAN, Maîtresse de conférences en études cinématographiques

Université de Caen Normandie

Année 2022-2023

Jury de soutenance

Madame Anna TRESPEUCH-BERTHELOT, Maîtresse de conférences en histoire contemporaine

Madame Myriam JUAN, Maîtresse de conférences en études cinématographiques

Illustration de couverture : Françoise Audé (à gauche) et Dominique Martinez (au centre), lors d'une manifestation contre l'extrême droite en 2002. Photographie retrouvée dans un carnet de notes ayant appartenu à Françoise Audé.

REMERCIEMENTS

Je remercie Corinne Turpin, responsable du cinéma La Lucarne à la MJC du Mont-Mesly de Créteil, pour les quelques échanges que nous avons eus au début de mon travail, qui m'ont lancé sur de premières pistes d'investigation solides. Je remercie également Sylvain Portmann, responsable de l'unité archives du Centre d'études cinématographiques de l'Université de Lausanne, de m'avoir permis de découvrir très largement les archives de Jean-Pierre Jeancolas et de Barthélémy Amengual.

Un grand merci à Eithne O'Neill, Marie-Claude et Robert Veysset, et Jean-François Camus pour leur accueil enthousiaste chez eux et pour le temps qu'elle·il·s ont consacré à répondre à mes nombreuses questions en lien avec Françoise Audé, qu'elle·il·s ont bien connue. Merci également à Jacques Lubczanski, Marie Appert, Yann Tobin, Michel Ciment et Florence Montreynaud qui m'ont elle·eux aussi accordé des entretiens très fructueux. Je tiens à remercier tout particulièrement Éric Derobert et Dominique Martinez pour ces moments privilégiés passés ensemble à discuter, du cinéma notamment, et pour leur gentillesse.

Je souhaite bien sûr remercier chaleureusement Mmes Anna Trespeuch-Berthelot et Myriam Juan, respectivement maîtresses de conférences en histoire contemporaine et en études cinématographiques à l'Université de Caen Normandie, pour avoir accepté de suivre, tout au long de ces deux années de master, mon travail sur ce sujet riche et passionnant, et pour leurs précieux conseils.

Merci à ma famille, mes amis et tous ceux qui m'ont accompagné dans ma vie pendant ces deux années, ce qui m'a permis de mener ce travail à son terme. Merci enfin à mes grands-parents pour leur relecture attentive de ce mémoire.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	4
PREMIÈRE PARTIE : Françoise Audé, une autrice dans la presse de cinéma spécialisée en France	12
Chapitre 1 – La place des femmes autrices dans la presse de cinéma spécialisée.....	12
Chapitre 2 – Parcours cinéphilique de Françoise Audé et contribution à la revue <i>Positif</i>	27
DEUXIÈME PARTIE : Analyse d’une critique féministe.....	44
Chapitre 3 – Françoise Audé dans le contexte féministe des années 1970.....	44
Chapitre 4 – Le soutien aux femmes dans le cinéma.....	64
TROISIÈME PARTIE : Un engagement théorique et pratique pour l’institutionnalisation de l’enseignement cinéma à l’école et la défense d’un cinéma « de qualité ».....	89
Chapitre 5 – La transmission au cœur de l’engagement cinéphilique de Françoise Audé.....	89
Chapitre 6 – Pour un cinéma indépendant et diversifié face à une économie mondialisée.....	109
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	132
ANNEXES.....	136
BIBLIOGRAPHIE.....	157
CORPUS DE SOURCES.....	162
OUTILS DE TRAVAIL.....	184
TABLE DES FIGURES.....	188
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	188
TABLE DES MATIÈRES.....	189

INTRODUCTION

« Je suis féministe. J'ai milité. Je considère que, maintenant, la meilleure (meilleure, pour mon épanouissement personnel, "meilleure" au plan de l'efficacité, fameuse et culpabilisante notion d'"efficacité"), que la meilleure façon d'agir pour les femmes, dans le mouvement et en tant que féministe ailleurs, c'est l'écriture. C'est ce que je peux faire de mon écriture¹. »

Ce sont les mots de Françoise Audé, dans une lettre qu'elle a écrite en mars 1978 à *Histoires d'Elles*, une revue créée par des femmes et pour les femmes. Cette citation est une entrée en matière révélatrice de l'engagement Françoise Audé puisqu'elle nous renseigne sur ses convictions (elle est féministe), son parcours (elle a été militante) et sur la place qu'elle a choisie de prendre au sein du mouvement féministe des années 1970 (elle doit écrire). Si l'on reprend la définition de Marion Charpenel, maîtresse de conférences en Sociologie à l'Université de Rouen Normandie, et celle de Bibia Pavard, maîtresse de conférences en histoire à l'Université Paris II, adopter une position féministe c'est « prendre conscience que les femmes subissent une oppression spécifique en raison de leur sexe, et proposer des voies individuelles et/ou collectives pour abolir les inégalités »². Cela pose la question de la manière d'agir en faveur du féminisme. La voie choisie par Françoise Audé : c'est l'écriture.

Passionnée de cinéma depuis sa plus tendre enfance, Françoise Audé (1938-2005) écrit dans des revues de cinéma spécialisées, principalement à *Jeune Cinéma* entre 1968 et 1976 puis à *Positif* entre 1977 et 2005 (où elle est membre du comité de rédaction)³. C'est donc pendant sa collaboration avec *Jeune Cinéma*, au cours des années 1970, qu'un important mouvement féministe se développe en France (et à l'international) contre le patriarcat et pour la libération du corps féminin. Françoise Audé est largement marquée par cette effervescence mais ses écrits pour *Jeune Cinéma* n'en sont pas encore imprégnés⁴. C'est réellement à partir de ses débuts à *Positif* qu'elle

1 Lettre de Françoise Audé à la revue *Histoires d'Elles*, 11 mars 1978, Fonds *Histoires d'Elles*, bibliothèque Marguerite Durand, Paris, carton n° 31.

2 Marion Charpenel & Bibia Pavard, « Féminisme », in Catherine Achin & Laure Bereni (dir.), *Dictionnaire. Genre et science politique. Concepts, objets, problèmes*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013, p. 263.

3 Le détail des articles est à retrouver le site *Calindex*. URL : <https://calindex.eu/auteur.php?num=8>.

4 Seulement cinq articles des cinquante-sept articles qu'elle écrit pour *Jeune Cinéma* sont des critiques de films réalisés par des femmes ou des articles qui s'intéressent à une cinéaste : « Femmes à la caméra », n° 61, février 1972, pp. 1-6 ; « Histoire d'A traqué par la censure », n° 75, décembre 1973, pp. 14-15 ; « Entretien avec Yannick Bellon », n° 81, septembre 1974, pp. 32-37 ; « Jamais plus toujours », n° 95, mai 1976, pp. 36-38 ; « Née », n° 97, septembre 1976, pp. 41-42.

mêle sa passion (pour le cinéma) et son engagement (pour les femmes), et qu'elle développe une critique féministe.

En 1988, dans le n° 47 de *CinémAction* sur les théories du cinéma, Ginette Vincendeau, universitaire britannique, écrit : « on reste entre hommes dans les comités de rédaction ; l'exception principale est Françoise Audé qui poursuit dans *Positif* son étude du cinéma des femmes et est l'auteur du seul ouvrage français sur la question⁵. [...] D'autres femmes travaillent dans les revues françaises bien sûr, mais sans adopter, à ma connaissance, de position féministe spécifique dans leurs analyses »⁶. Françoise Audé serait donc l'une des seules femmes à s'être réellement imposée dans le comité de rédaction d'une revue de cinéma spécialisée française et à avoir développé une analyse féministe du cinéma. Cette observation est intrigante si on la place en miroir du développement des questions féministes dans la société française et de l'augmentation progressive du nombre de réalisatrices en France au cours des décennies 1970-1980.

La presse de cinéma spécialisée française – qui correspond à l'ensemble des publications périodiques ayant le cinéma comme objet d'étude principal – semble donc en retard sur son époque. Selon les critiques de cinéma Michel Ciment et Jacques Zimmer, « aucun pays sans doute n'a connu une activité critique aussi intense ni n'a vu naître autant de revues de cinéma que la France »⁷ et pourtant, la part des critiques de cinéma féminines a toujours été très faible (elle l'est toujours, d'ailleurs). En ce sens, il nous a semblé intéressant d'étudier particulièrement le travail d'une femme qui a eu de l'influence dans la presse de cinéma spécialisée, par sa longévité, le nombre d'articles publiés, la place occupée dans l'organisation d'une revue de cinéma, l'originalité des sujets défendus et leur écho jusqu'à aujourd'hui. Le choix s'est alors rapidement porté sur Françoise Audé, son œuvre et ses engagements, d'autant plus qu'elle et son œuvre n'ont fait l'objet d'aucun travail de recherche à ce jour.

Nous essaierons donc de retracer l'itinéraire intellectuel de Françoise Audé, c'est-à-dire de nous pencher sur son œuvre et son évolution, pour comprendre ses intentions, la manière dont elle se situe dans un contexte historique en mouvement et face aux travaux – films ou livres – de ses contemporains, mais aussi de connaître les milieux qu'elle a fréquentés et de retracer les actions concrètes qu'elle a menées ou auxquelles elle a participé, en lien avec ses prises de position écrites.

5 *Ciné-modèles, cinémas d'elles* (L'Âge d'homme, Lausanne, 1981).

6 Ginette Vincendeau, « Vu de Londres : Mais où est donc passée la théorie féministe en France ? » in Jacques Kermabon (dir.), *Théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction*, n° 47, Paris, Cerf, 1988, p. 99.

7 Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 7.

Françoise Audé a notamment milité à Créteil, où elle habitait, pour l'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma à l'école et la défense d'un cinéma indépendant et diversifié. L'étude présentée dans ce mémoire commence au cours des années 1970 – années d'intenses débats féministes dans la société française et de formation pour Françoise Audé – et plus particulièrement en 1977 lorsque Françoise Audé commence à écrire à *Positif*, et s'arrête net au début de l'année 2005, avec sa mort accidentelle.

Cette étude s'appréhende à plusieurs échelles. À l'échelle locale d'abord. C'est à Créteil qu'elle habite, qu'elle se rend principalement au cinéma (à La Lucarne et aux Cinémas du Palais) et qu'elle exerce son métier d'enseignante d'histoire-géographie (au lycée Léon Blum de Créteil). Elle prend l'initiative de mettre en place une section Cinéma-Audiovisuel dans son lycée, et œuvre pour mettre en lien les différents acteurs du territoire du Val-de-Marne. À l'échelle nationale ensuite. Les différentes revues de cinéma, dans lesquelles elle écrit, paraissent en France et s'adressent aux lecteurs cinéphiles français. Les associations qu'elle a rejointes (l'Association des Femmes Journalistes) ou qu'elle a créées (Les Ailes du Désir) souhaitent toucher un public national et rassemblent des adhérents de toute la France. À l'échelle internationale enfin, puisque les films qui font l'objet d'articles de sa part ou qui sont projetés au Festival International de Films de Femmes de Créteil – avec lequel elle est liée – sont réalisés dans le monde entier.

L'institutionnalisation du champ de recherches sur l'histoire des femmes et du féminisme s'ancre dans le mouvement féministe organisé des années 1970. L'objectif est de proposer un récit alternatif à une histoire dominée par les hommes – en tant qu'écrivains et sujets – et d'écrire une histoire au féminin en abordant de nouveaux objets, en déchiffrant de nouvelles sources et en remettant en cause la périodisation⁸. Les premiers enseignements sont donnés en 1973 à l'Université Paris VII. Pauline Schmitt-Pantel (spécialiste d'histoire grecque), Fabienne Bock (spécialiste de la IIIe République) et Michèle Perrot (spécialiste d'histoire du mouvement ouvrier) créent un cours optionnel trans-périodique et transdisciplinaire intitulé « Les femmes ont-elles une histoire ? ». À la même époque, Yvonne Knihiehler (spécialiste du XIXe siècle) dispense un cours de formation continu à l'Université d'Aix-en-Provence intitulé « Condition féminine »⁹. Les

8 Bibia Pavard, *Écrire l'histoire des féminismes aujourd'hui* [séminaire d'histoire culturelle], IMEC Caen, 19 novembre 2021.

9 Jean-Baptiste Bonnard, *Histoire des femmes, du féminin et du masculin* [séminaire d'histoire culturelle], IMEC Caen, 19 novembre 2021.

premiers colloques universitaires pluridisciplinaires sont organisés : « Les femmes et les sciences humaines » à Aix-en-Provence en 1976, « Les femmes et la classe ouvrière » à Vincennes en 1978, « Les femmes et la question du travail » à Lyon en 1980¹⁰. La première synthèse sur l'*Histoire des femmes en Occident* paraît en 1991 sous la direction de Georges Duby et Michèle Perrot. Des revues spécialisées – *Pénélope* en 1979, *Clio : femmes, genre, histoire* en 1995 et *Genre et histoire en 2007* – et une association – l'association Mnémosyme en 2000 – sont créées pour donner de la visibilité aux travaux effectués.

Peu à peu, un glissement s'opère vers les études de genre avec la publication de l'ouvrage devenu référence, *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*¹¹ par Thomas Laqueur en 1990 (traduit en français en 1992), dans lequel il soutient l'idée selon laquelle la différenciation de genre précède la différenciation de sexe. Vient ensuite la notion de « régime du genre » – apportée par la sociologie – qui peut être définie comme « un agencement particulier et unique des rapports de sexe dans un contexte historique, documentaire et relationnel spécifique »¹². Cette notion s'inscrit, pour les universitaires Olivier Giraud et Barbara Lucas, « en complément de l'abondante littérature d'analyse des interactions entre les formes et les mécanismes de fonctionnement des États sociaux et les rapports de genre, produite dans les années 1980 et 1990 »¹³.

Sur la place des femmes autrices dans le cinéma, les premières études sont menées dans les pays anglo-saxons, puis suivies timidement en France à partir de la fin des années 1970 par quelques femmes comme Françoise Audé ou Claire Clouzot. Elles sont influencées par les travaux de recherche de cette décennie et de celles d'après (que nous venons d'évoquer) et utilisent leur tribune libre dans certaines revues de cinéma spécialisées comme *Positif* ou *Écran* pour en parler. Ginette Vincendeau remarque que « les femmes s'occupent du cinéma des femmes [et que] les hommes s'occupent du cinéma »¹⁴. Suivent quelques ouvrages isolés sur le sujet, écrits par des personnalités ou associations ne venant pas – en général – du monde de la recherche, dans lesquels elles (ce sont surtout des femmes qui s'emparent de ce sujet) montrent la part infime occupée par

10 Bibia Pavard, Florence Rochefort, et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p. 378.

11 Le titre original est *Making sex, body and gender from the Greeks to Freud*.

12 Didier Lett, « Les régimes de genre dans les sociétés occidentales de l'Antiquité au XVIIe siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* [en ligne], vol. 67, n° 3, 2012, pp. 563-572.

13 Olivier Giraud & Barbara Lucas, « Le renouveau des régimes de genre en Allemagne et en Suisse : bonjour "néo-maternalisme" ? », in Jacqueline Heinen, Helena Hirata & Roland Pfefferkorn (dir.), « État, Travail, Famille : "conciliation" ou conflit ? », *Cahiers du Genre* [en ligne], n° 46, 2009, p. 19.

14 Ginette Vincendeau, « Vu de Londres : Mais où est donc passée la théorie féministe en France ? », in Jacques Kermabon (dir.), « Théories du cinéma aujourd'hui », *CinémaAction*, n° 47, Paris, Cerf, 1988, p. 99.

les femmes dans la profession et dénoncent l'absence d'un « regard féminin » dans le cinéma. Quelques universitaires s'intéressent progressivement à ce champ de recherche, dans l'étude du cinéma français, depuis la toute fin du XXe siècle. Un premier ouvrage écrit par Geneviève Sellier et Noël Burch, et paru en 1996¹⁵, repère « les schémas dominants dans les représentations des rapports et des identités de sexe »¹⁶.

Mais la plupart des ouvrages qui s'intéressent aux revues de cinéma n'abordent la question du regard féministe de certaines autrices que de manière marginale. C'est le cas par exemple de l'ouvrage collectif dirigé par Michel Ciment et Jacques Zimmer intitulé *La Critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*¹⁷, qui évoque simplement ce thème dans les trois petites notices biographiques de Françoise Audé, Claire Clouzot ou Jacqueline Michel. De la même façon, dans son ouvrage sur l'histoire de la revue *Positif* paru en 2016, le cinéphile Édouard Sivière ne mentionne l'aspect féministe des écrits de Françoise Audé qu'une seule fois sur plus de trois-cents pages, et sans le développer¹⁸.

Parallèlement au mouvement #MeToo qui a émergé à l'automne 2017 (et que l'on peut considérer comme une nouvelle vague féministe), « il y a actuellement un mouvement historiographique autour de la contribution des femmes à l'histoire du cinéma : on redécouvre les réalisatrices et les collaboratrices de création », explique Myriam Juan, maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'Université de Caen Normandie et membre de l'Institut universitaire de France (IUF) depuis 2022¹⁹. Le présent mémoire s'inscrit pleinement dans ce mouvement historiographique puisqu'il éclaire le parcours intellectuel de Françoise Audé, une femme qui a été critique et journaliste de cinéma, et qui a donc joué un rôle de médiatrice de la culture cinématographique à travers la presse, et particulièrement par sa contribution à la revue de cinéma *Positif*.

L'objectif de ce mémoire est aussi d'éclairer une époque par une dimension biographique. En tant que critique et journaliste de cinéma, Françoise Audé propose aux lecteur·trice·s un regard

15 Noël Burch & Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan Université, 1996.

16 Geneviève Sellier, « Gender studies et études filmiques », *Cahiers du Genre*, vol. 38, n° 1, 2005, pp. 63-85.

17 Michel Ciment & Jacques Zimmer (dir.), *La Critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay, 1997.

18 Édouard Sivière, *L'Esprit Positif. Histoire d'une revue de cinéma 1952-2016*, Paris, Euredit, 2016, p. 93.

19 Voir l'article consacré à Myriam Juan sur le site de l'Université de Caen Normandie pour sa nomination à l'Institut universitaire de France, publié le 3 juin 2022, mis à jour le 6 juin 2022. URL : <https://www.unicaen.fr/myriam-juan-et-pierre-larrivee-nommes-a-linstitut-universitaire-de-france/> [consulté le 3 septembre 2023].

critique sur les films (analyse de l'esthétique, de la narration et de l'interprétation), mais également sur le monde du cinéma dans son ensemble (économie, festivals, ouvrages théoriques...). Elle nous renseigne donc sur une époque et un groupe social, sur ses représentations, ses pratiques et ses sociabilités. En ce sens, ce travail sur Françoise Audé s'inscrit directement dans les recherches de Myriam Juan, qui s'interroge sur les modalités de transmission et de partage du cinéma, considéré comme fait culturel et social, par les journalistes dans la presse française, en prenant en compte de nouvelles sources et de nouveaux récits. Il apparaît donc particulièrement intéressant d'analyser la production écrite de Françoise Audé pour *Positif*.

Nous avons à notre disposition un corpus de sources assez important par la taille. Il est composé d'abord – et en majorité – d'articles écrits par Françoise Audé : plus de huit-cents, publiés principalement dans *Jeune Cinéma* et *Positif* mais aussi dans *1895, revue d'histoire du cinéma*, *L'Avant-Scène Cinéma*, *Rouge*, *US Mag*, le *Cahier des Ailes du désir*, le *Catalogue du Festival International de Films de Femmes...* (La liste des articles est détaillée dans le corpus des sources, pp. 218-239.) Nous nous concentrerons sur l'analyse des 751 articles qu'elle a écrits dans *Positif* entre 1977 et 2005. Les sujets et les formes d'expression sont nombreux : entretiens avec des personnalités du monde du cinéma, compte-rendus de festivals, critiques de films ou de livres, articles sur le cinéma. Pour ce faire, une double analyse de sa production – qualitative et quantitative – a été entreprise. La méthode de dépouillement est détaillée dans la section II du chapitre 2. Nous nous appuyerons également sur les deux ouvrages qu'elle a écrits (*Ciné-modèles, cinéma d'elles*, 1981 ; *Cinéma d'elles 1981-2001*, 2001) et ceux pour lesquels elle a collaboré.

Pour comprendre la femme et sa pensée, les entretiens menés avec une dizaine de personnes qui ont connu Françoise Audé, ont aussi apporté de précieux éclairages à ce travail. En tant que membres du comité de rédaction de *Positif*, Éric Derobert, Dominique Martinez, Eithne O'neill, Yann Tobin et Michel Ciment (qui est aussi le directeur de publication de la revue) ont témoigné de la place que Françoise Audé a tenue dans la revue *Positif* et plus généralement celle tenue par les femmes dans la presse de cinéma spécialisée. En ce qui concerne le rôle que Françoise Audé a joué dans l'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma à l'école et la mise en place de la section Cinéma-Audiovisuel au lycée Léon Blum de Créteil, les échanges avec Jacques Lubczanski (ex-enseignant de cinéma au lycée Léon Blum de Créteil) et Geneviève Merlin (présidente de l'association Les Ailes du désir) ont été importants. Florence Montreynaud (écrivaine et militante

féministe, et ex-membre de l'Association des Femmes Journalistes) et Corinne Turpin (présidente de l'association Cinéma Public Val-de-Marne et responsable du cinéma La Lucarne à la MJC du Mont-Mesly à Créteil) ont apporté des éléments sur les engagements associatifs de Françoise Audé. Enfin, pour des considérations plus personnelles, les rencontres avec Marie Appert (seconde femme de Jean-Pierre Jeancolas), Jean-François Camus (ami du couple Jeancolas-Audé) et Marie-Claude et Robert Veysset (sœur et beau-frère de Jean-Pierre Jeancolas) ont été déterminantes.

Aucun document personnel ayant appartenu à Françoise Audé n'a été déposé dans un quelconque centre d'archives, mais Marie Appert, seconde femme de Jean-Pierre Jeancolas, qui a été lui-même marié à Françoise Audé, nous a fourni quelques pièces ayant appartenu à cette dernière (agenda, carnets de notes, contrat d'édition, *curriculum vitae*, projets d'écriture...). Quelques lettres, dont Françoise Audé est l'expéditrice ou la destinataire, ont été retrouvées dans le fonds d'archives de Jean-Pierre Jeancolas, déposé au Centre d'études cinématographiques de l'Université de Lausanne à son décès en 2017²⁰. Le mémoire de reconnaissance et de validation des acquis d'expérience de Jacques Lubczanski, enseignant de cinéma dans la section Cinéma-Audiovisuel au lycée Léon Blum de Créteil avec Françoise Audé, nous a permis d'en apprendre plus sur les aspects pratiques de cet enseignement dans ce lycée.

Tous les éléments évoqués plus haut nous amènent à une problématique exprimée ici par l'ensemble des questions suivantes. Dans les recherches actuelles sur la place des femmes dans la presse de cinéma spécialisée en France, notre étude sur Françoise Audé apporte sa pierre à l'édifice. En quoi a-t-elle été une femme précurseure par la place qu'elle y a tenue et l'originalité de son œuvre, et comment a-t-elle évolué dans ce monde-là entre 1977 et 2005 ? Durant ses nombreuses années passées à *Positif*, de quelle manière a-t-elle d'abord assuré la défense des femmes, puis celles de l'institutionnalisation de l'enseignement du cinéma à l'école et de la défense d'un cinéma indépendant et diversifié ? Et comment ces différents engagements dans l'écrit ont-ils trouvé un prolongement plus concret dans son quotidien ?

20 Sylvain Portmann, « Un fonds Jean-Pierre Jeancolas à l'Université de Lausanne », *1895*, n° 84, 2018, pp. 161-168.

Notre plan se compose de trois parties. La première partie s'intéresse à la place de Françoise Audé dans la presse de cinéma spécialisée. Nous réalisons d'abord un état des lieux des femmes autrices dans six revues considérées comme importantes, avant de retracer le parcours cinéphilique personnel de Françoise Audé. Dans une deuxième partie, nous analysons la façon dont Françoise Audé se place dans le mouvement féministe des années 1970, et la manière dont elle cherche ensuite à défendre la cause des femmes tout au long de sa contribution à *Positif*. La troisième partie traite de deux autres sujets qu'elle défend ardemment dans les colonnes de *Positif*, puis en s'engageant peu à peu sur le terrain : l'enseignement du cinéma à l'école et un cinéma dit « de qualité ».

PREMIÈRE PARTIE : Françoise Audé, une autrice dans la presse de cinéma spécialisée en France

Françoise Audé fait figure de pionnière dans la presse de cinéma spécialisée en France, par la place qu'elle occupe et les sujets dont elle s'empare : c'est l'une des premières à s'imposer dans un milieu à dominante masculine, à promouvoir les femmes cinéastes, et à développer une analyse féministe. À l'image de l'analyse menée par Françoise Audé sur la place des femmes à l'écran et derrière la caméra, cette première partie tente d'abord de rendre compte de la place des femmes dans la presse de cinéma spécialisée. Elle replace ensuite Françoise Audé dans ce contexte en retraçant son parcours personnel et professionnel, et en réalisant un inventaire de sa production dans la revue de cinéma *Positif*.

Chapitre 1 – La place des femmes autrices dans la presse de cinéma spécialisée

Les femmes sont largement sous-représentées parmi les auteur·trice·s dans la presse de cinéma spécialisée. Une simple étude statistique le prouve. Pour mener cette étude, nous avons sélectionné quelques revues de cinéma considérées par le professeur honoraire d'histoire et esthétique du cinéma René Prédal comme les plus importantes dans l'histoire de la critique française, par leur impact et leur durée²¹ : *Image et Son*²² (1946-1992), *TéléCiné* (1947-1978), les *Cahiers du Cinéma* (1951-...), *Positif* (1952-...), *Cinéma* (1954-1991). À cette liste de revues, on peut ajouter *Jeune Cinéma* (1964-...), dont le premier numéro est paru un peu plus tard, mais également importante. Ces revues cinématographiques sont créées au moment de l'effervescence de la cinéphilie en France, dans la décennie de l'après-guerre, et prennent leur origine dans le mouvement particulièrement actif des ciné-clubs. *Image et Son* est lancée par l'UFOLEIS (Union française des œuvres laïques pour l'éducation par l'image et le son), *TéléCiné* par la FLEC (Fédération loisirs et culture, un mouvement catholique), *Cinéma* par la Fédération française des ciné-clubs et *Jeune Cinéma* par la Fédération Jean-Vigo des ciné-clubs de jeunes. Les *Cahiers du Cinéma* sont fondés par de jeunes cinéphiles se plaçant dans la filiation de *La Revue du Cinéma*, et

21 René Prédal, « 2. Histoire des revues de cinéma », *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 37.

22 *Image et Son* connaît plusieurs titres au cours de son existence : *Informations UFOCEL* (mai 1946-septembre 1951), *Image et Son* (novembre 1951-novembre 1967), *Image et Son – La Revue du Cinéma*, (décembre 1967-février 1969), *La Revue du Cinéma – Image et Son* (mars 1969-décembre 1979), *La Revue du Cinéma – Image et Son – Écran* (janvier 1980-décembre 1982), *La Revue du Cinéma* (janvier 1983-octobre 1992).

Positif par un groupe d'étudiants en hypokhâgne à Lyon. Pour avoir une idée de la réception de ces revues de cinéma, leur nombre d'exemplaires diffusés entre 1964 et 1979 (qui correspond à la période durant laquelle les six revues sont actives) est consultable en annexe 1 (p. 136).

I- Étude statistique

Le but de cette étude statistique n'est pas de comparer les différentes revues entre elles, puisqu'elles ont chacune leur propre histoire et des bornes chronologiques différentes, mais simplement de montrer la place occupée par les femmes par rapport aux hommes dans la presse de cinéma spécialisée et la façon dont cela a évolué. Nous nous intéressons non seulement au rôle des collaboratrices qui participent à la rédaction de la revue, mais également à celui des membres du comité de rédaction, qui ont un poids supplémentaire. En effet, les membres du comité de rédaction ont une influence sur l'élaboration de la ligne éditoriale, c'est-à-dire qu'elle·il·s peuvent définir le choix et l'importance des articles publiés dans chaque numéro et avoir leur mot à dire sur l'orientation politique et culturelle caractérisant la revue.

Nous faisons le choix de commencer notre étude aux dates de création des six revues sélectionnées, pour connaître l'évolution de chacune d'elles. Pour les revues qui sont encore publiées aujourd'hui (les *Cahiers du Cinéma*, *Positif* et *Jeune Cinéma*) nous arrêtons l'étude en 2017, date à laquelle le mouvement #MeToo, qui encourage la libération de la parole de femmes victimes de violences sexistes et sexuelles, connaît une croissante fulgurante. Pour les autres revues (*Image et Son*, *TéléCiné* et *Cinéma*) nous arrêtons l'étude lorsqu'elles cessent de paraître. Nous procédons ensuite à un échantillonnage²³. L'expérience se concentre sur les numéros du mois de janvier – ou du premier mois qui suit dans l'année (civile) en l'absence de parution de numéro en janvier. En sachant qu'entre le moment de visionnage du film et la parution de la critique, en passant par la phase d'écriture, plusieurs mois peuvent s'écouler²⁴. Le mois de janvier est choisi car il n'est pas proche ni des vacances d'été, ni de la rentrée scolaire, ni de l'effervescence de fin d'année.

23 En arrêtant l'étude à la fin de l'année 2017, l'échantillon global est composé de 3 121 numéros : 230 de *TéléCiné*, 486 d'*Image et Son*, 739 des *Cahiers du Cinéma*, 682 de *Positif*, 600 de *Cinéma* et 384 de *Jeune Cinéma*.

24 Françoise Audé affirme avoir regardé un film à trois reprises avant d'écrire dessus (« *Le syndrome asthénique* », *Positif*, n° 363, mai 1991, p. 10) ou qu'un article paru en octobre portait sur un film vu pendant l'été (« *Double messieurs* », *Positif*, n° 308, octobre 1986, p. 5).

Cette étude statistique est sujette à de possibles erreurs, d’abord en raison d’une absence d’informations. Dans certains numéros, souvent dans les premières années d’une revue lorsque la revue est encore à un stade purement amateur, les articles ne sont pas toujours signés, ou seulement par des initiales. Il est donc difficile de connaître l’identité et donc le genre de leur auteur ou de leur autrice. Une autre cause d’erreurs provient de la méthode employée. La démarche employée est la même que celle suivie par Françoise Audé dans un article paru dans le numéro de *Positif* datant de février 1983²⁵ pour établir un état des lieux de la situation des femmes travaillant dans les métiers du cinéma et leur accès à la profession²⁶. Ici, la méthode est transposée pour essayer de dresser un bilan de la situation des femmes dans la presse de cinéma spécialisée. La tâche est facilitée par la présence de prénoms très genrés, permettant de faire une distinction facile entre les critiques/journalistes de sexe masculin et de sexe féminin. Mais quelquefois, certains prénoms ne nous permettent pas de trancher. Étant donné qu’il n’existe pas de listes exhaustive recensant les critiques/journalistes de cinéma²⁷, quelques uns n’ont pas été pris en compte. Ces possibles erreurs restent tout de même marginales, on peut donc considérer que les résultats sont recevables.

a) La revue *Image et Son*

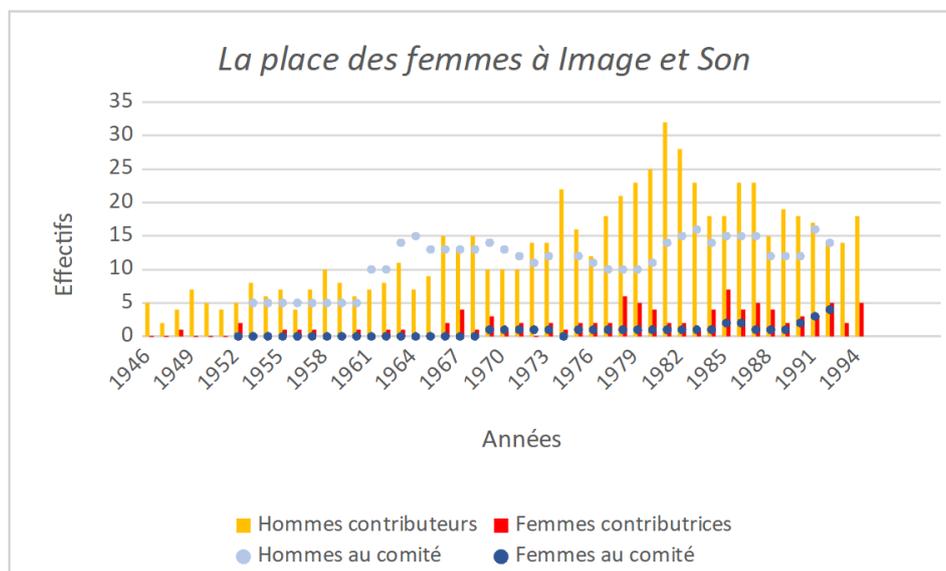


Figure 1 : La place des femmes dans la revue *Image et Son* entre 1946 et 1994.

25 Françoise Audé, « Situation des femmes dans le cinéma français », *Positif*, n ° 264, février 1983, p. 50.

26 Statistiques réalisées à partir des données fournies par le Centre national du cinéma et de l’image animée (CNC), l’école Louis Lumière et l’Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC).

27 La majorité des contributeurs ou contributrices sont néanmoins recensé·e·s sur le site de la Bibliothèque nationale de France.

Entre l'année de création de la revue et le milieu des années 1960, le nombre de contributeur·trice·s est plutôt faible, avec une moyenne inférieure à sept par numéro (et allant jusqu'à douze maximum, en 1963). Les contributions de femmes sont très rares et aucune ne fait partie du comité de rédaction. À partir de 1966-1967, le nombre de contributrices augmente progressivement, mais de façon irrégulière. Au plus haut, six femmes²⁸ collaborent au numéro de janvier 1978 et sept au numéro de janvier 1985²⁹. Le nombre de contributions masculines connaît un pic en 1981, à un moment où *Image et Son* est la première revue cinéphilique en France avec un tirage à 40 000 exemplaires, loin devant *Cinéma* (28 000 exemplaires)³⁰.

Jacqueline Lajeunesse, qui joue un rôle de pionnière dans la recherche d'une programmation spécialisée à destination des jeunes, est la figure féminine phare de la revue *Image et Son*. Elle écrit son premier article en 1958³¹ et collabore très régulièrement jusqu'en février 1989. En 1969, elle intègre le comité de rédaction, où elle reste pendant longtemps la seule femme (1969-1984 et 1987-1989), entourée d'une douzaine d'hommes. D'autres femmes collaborent à la revue jusqu'au début des années 1970 mais pas dans un temps long – trois ans maximum pour chacune. À partir de la fin de cette décennie, certaines deviennent des contributrices régulières, jusqu'à intégrer le comité de rédaction dans les dernières années de la revue : Chantal de Béchade (1985-1986) ou encore Jacqueline Nacache, Danièle Parra, Hélène Merrick et Françoise Leclerc (1990-1992).

b) La revue *TéléCiné*

28 Catherine Arnaud, Martine Bauer, Jacqueline Lajeunesse, Françoise Maupin, Marie-Line Potrel-Dorget et Catherine Surmani.

29 Aline Bertoni, Chantal de Béchade, Évelyne Caron, Jacqueline Lajeunesse, Berthe Mavallée, Colette Mavallée et Danièle Parra.

30 René Prédal, « 2. Histoire des revues de cinéma », *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 42.

31 Jacqueline Lajeunesse, « Quelques problèmes posés par le cinéma pour les jeunes », *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n° 112, mai 1958, p. 5.

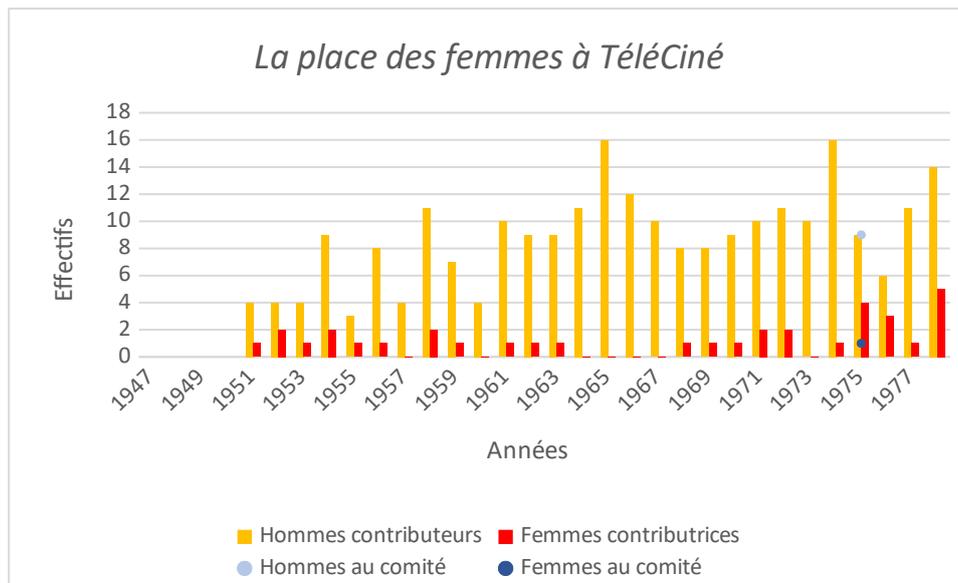


Figure 2 : La place des femmes dans la revue *TéléCiné* entre 1951 et 1978.

La place des femmes à *TéléCiné* est assez constante tout au long de son existence. Dès les premiers numéros, le nombre de contributrices est compris entre zéro et deux. En revanche, le nombre de contributeurs augmente progressivement, en passant de quatre au début des années 1950 à un maximum de seize en 1965 et en 1974. Dans les dernières années de la revue, le pourcentage de contributrices augmente car de nouvelles femmes intègrent la revue. La composition du comité de rédaction n'est notifiée qu'une seule fois, dans le numéro de janvier 1975. Est-il formé de manière éphémère ou existe-t-il sans être mentionné ? La simple lecture de la revue ne permet pas de l'expliquer. Toujours est-il que ce comité est composé pour ce numéro, d'une seule femme – Françoise Holtz-Bonneau – pour neuf hommes.

La revue peut être divisée en trois périodes, marquées par la contribution de quatre femmes en particulier. La première période, dans les années 1950, se distingue par les publications de Claude-Marie Trémois, également rédactrice en chef de la rubrique cinéma de *Télérama* (1951-1995) puis critique pour la revue *Esprit* (1998-2015), qui s'intéresse particulièrement à l'évolution du cinéma d'auteur·trice en France. Dans la seconde période (années 1960), Madeleine Garrigou-Lagrange et Janick Arbois, toutes deux des journalistes spécialistes des questions religieuses³², collaborent à la revue. La troisième période, dans les années 1970, se caractérise par la présence de Françoise Holtz-Bonneau, chercheuse à l'INA et auteure de plusieurs livres sur la publicité, les technologies de l'information et l'image numérique.

32 « Mort de la journaliste Madeleine Garrigou-Lagrange », *Le Monde*, 20 octobre 1989. « Décès de Janick Arbois-Chartier, ancienne attachée de presse du cardinal Lustiger », *La Croix*, 23 janvier 2014.

c) La revue *Cahiers du Cinéma*

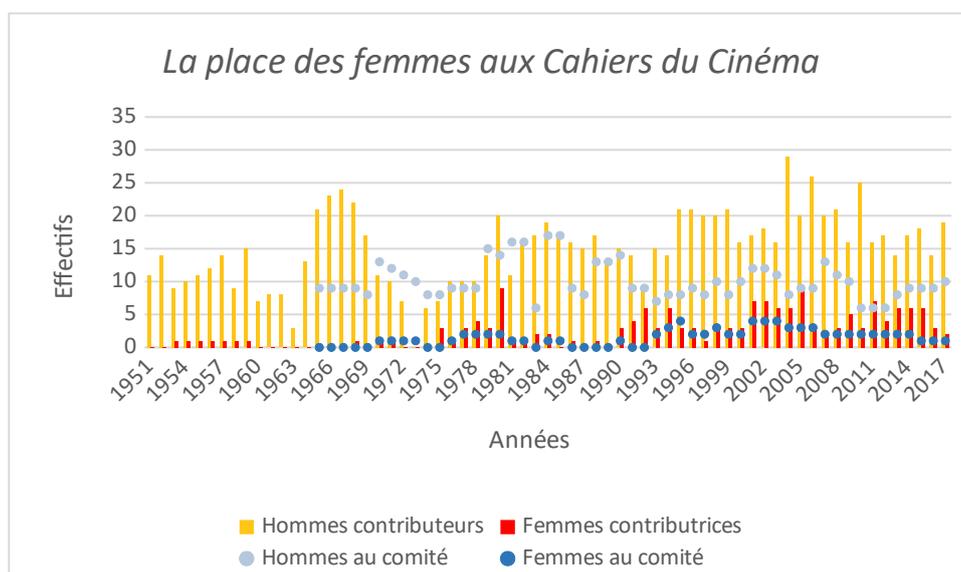


Figure 3 : La place des femmes dans la revue *Cahiers du Cinéma* entre 1951 et 2017.

Avant le milieu des années 1970, les femmes sont presque absentes de la revue. Sylvie Pierre – qui collabore à la revue entre 1967 et 1971 puis entre 1979 et 1986 – est « l’une des pièces essentielles de l’équipe *Cahiers*, [et la] première femme à s’être imposée dans un univers d’amitiés, de rivalités et de luttes masculines »³³. Responsable de la bibliothèque de l’ADEME, elle suit le nouveau cinéma et écrit sur les expériences du cinéma direct. À partir de 1975, la revue s’ouvre progressivement à quelques contributrices régulières, même si leur poids reste quantitativement faible car le nombre d’hommes augmente également. Entre 1980 et 2017, ils sont environ dix-huit contributeurs.

Deux femmes entrent rapidement après leurs premières contributions au comité de rédaction : Thérèse Giraud en 1976 et Danièle Dubroux en 1977, mais y restent quelques années seulement. À partir des années 1990, d’autres femmes intègrent le comité, mais leur nombre ne dépasse jamais quatre. Entre 1980 et 2017, les hommes sont une dizaine à être membre du comité de rédaction.

33 Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), *La Critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay, 1997.

d) La revue *Positif*

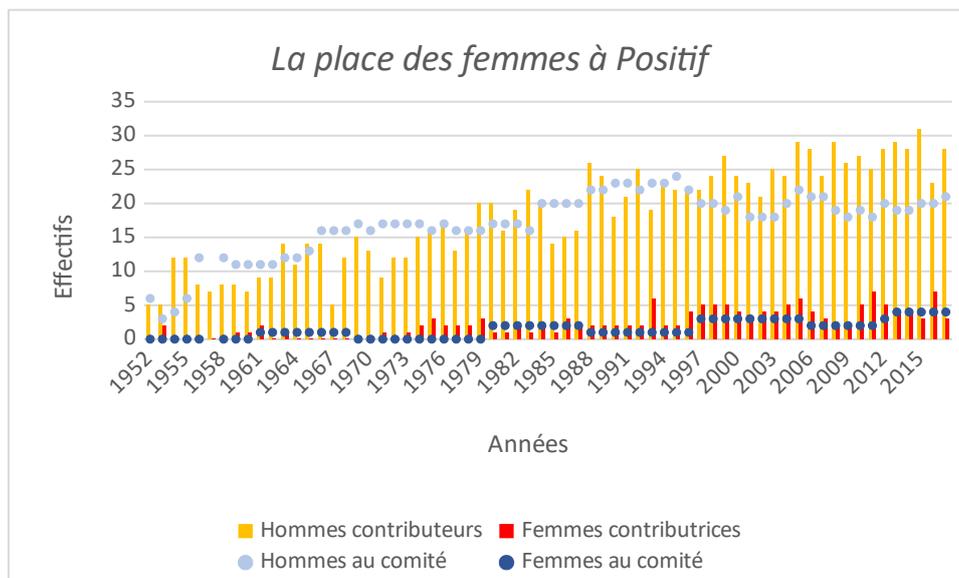


Figure 4 : La place des femmes dans la revue *Positif* entre 1952 et 2017.

Michèle Firk est la première femme à collaborer à *Positif*. Ses premiers articles sont publiés en 1959 et elle entre dans le comité de rédaction deux ans plus tard. Elle représente « l'aile gauche » de la revue en militant dans les réseaux clandestins d'aide au Front de libération nationale algérien (FLN) puis en s'engageant dans les luttes révolutionnaires en Amérique latine. Après un séjour à Cuba, elle rejoint la guérilla des Forces armées rebelles (FAR) au Guatemala, avec qui elle participe à l'exécution de l'ambassadeur américain John Gordon Mein à la fin du mois d'août 1968. Elle se suicide en septembre 1968 au Guatemala pour échapper à l'emprisonnement et à la torture.³⁴

Françoise Audé et Isabelle Jordan³⁵ entrent la même année dans le comité de rédaction. Elles sont les deux seules membres du comité entre 1980 et 1987, année où Isabelle Jordan décède. Françoise Audé y reste seule, avant d'être rejointe par Eithne O'Neill et Claire Vassé en 1997. En 2005, Françoise Audé décède et Claire Vassé décide de quitter le comité. Eithne O'Neill³⁶ est alors rejointe par Læticia Mikles et Élise Domenach en 2006 et 2008 puis par Dominique Martinez et Ariane Allard à partir de 2012 et 2013 respectivement. Mis à part Læticia Mikles (qui ne reste que deux années au comité), les contributeurices restent assez fidèles à la revue et au comité de rédaction, contrairement à celles des *Cahiers du Cinéma*.

34 Sébastien Layerle & Caroline Moine, « *Les Horizons perdus* de Michèle Firk : un film documentaire en devenir », *Bulletin de l'AFAS*, n° 47, 2021, pp. 42-53.

35 Nom de plume de Jeannine Ciment.

36 Anciennement Eithne Bourget car mariée à Jean-Loup Bourget, critique et professeur d'études cinématographiques à l'ENS. Ils se séparent en 1993.

Mais les pourcentages de femmes qui contribuent à la revue ou qui siègent au comité de rédaction ont toujours été très faibles et le restent toujours aujourd’hui, d’autant plus que le nombre de contributeurs masculins ne cessent d’augmenter. Certains ténors de la revue comme Michel Ciment, codirecteur de publication à partir de 1997 (avec Jean-Michel Place) puis seul directeur depuis 2005, et Yann Tobin³⁷, membre du comité de rédaction depuis 1982, le déplorent lorsqu’on leur fait remarquer³⁸ mais ne prennent pas de mesures particulières pour changer cet état de fait.

e) La revue *Cinéma*

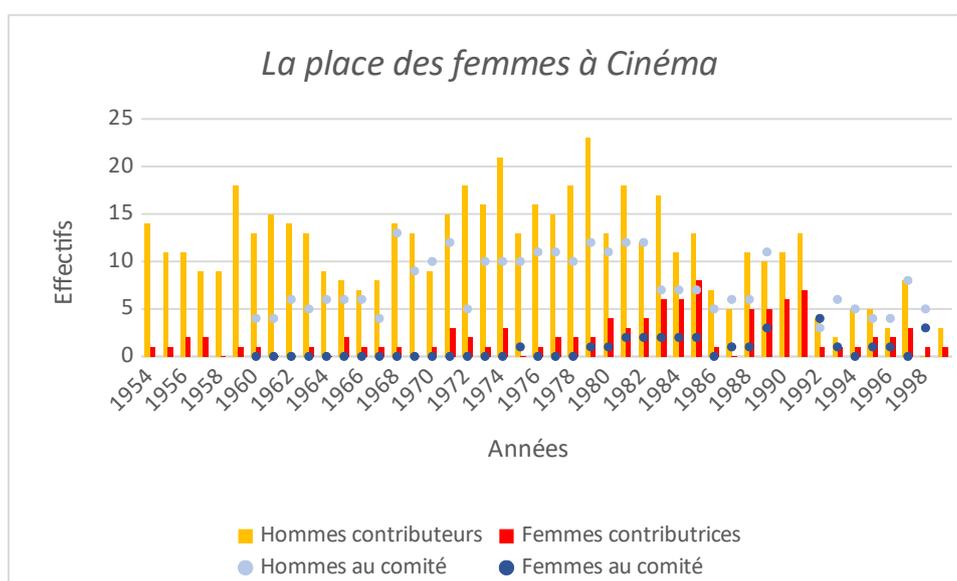


Figure 5 : La place des femmes dans la revue *Cinéma* entre 1954 et 1999.

Jusque dans les années 1970, la part des contributrices à *Cinéma* est faible, même si elle reste supérieure à celle des quatre autres revues. Trois périodes sont marquées par la progression du pourcentage de femmes contribuant à la revue : 1971-1974, 1980-1985, 1988-1991. La suite est plus difficile à analyser car le nombre d’hommes et de femmes qui contribuent à la revue chute et change complètement d’une année sur l’autre, sans cohérence. Cela est peut-être la conséquence de changements de forme de la revue (avec des périodes de parution bimensuelle ou mensuelle, et avec certains mois sans numéros).

37 Nom de plume de N. T. Binh.

38 Entretiens avec Michel Ciment et Yann Tobin.

La ligne éditoriale de la revue est décidée par les hommes, en tout cas officiellement : aucune femme ne fait partie du comité de rédaction jusqu'en 1979 (mis à part Anne Villelaur en 1975). Deux contributrices entrent dans le comité au début des années 1980 : Mireille Amiel et Jacqueline Nacache. Elles sont rejointes par d'autres femmes dans la décennie qui suit. Mais contrairement aux quatre autres revues, le pourcentage de femmes dans le comité de rédaction diminue sur la dernière période sélectionnée (1993-1998). Comme pour la part des contributrices, cela peut s'expliquer par une irrégularité dans la sortie des numéros et un groupe de critiques qui n'est pas stable au fil des années.

f) La revue *Jeune Cinéma*

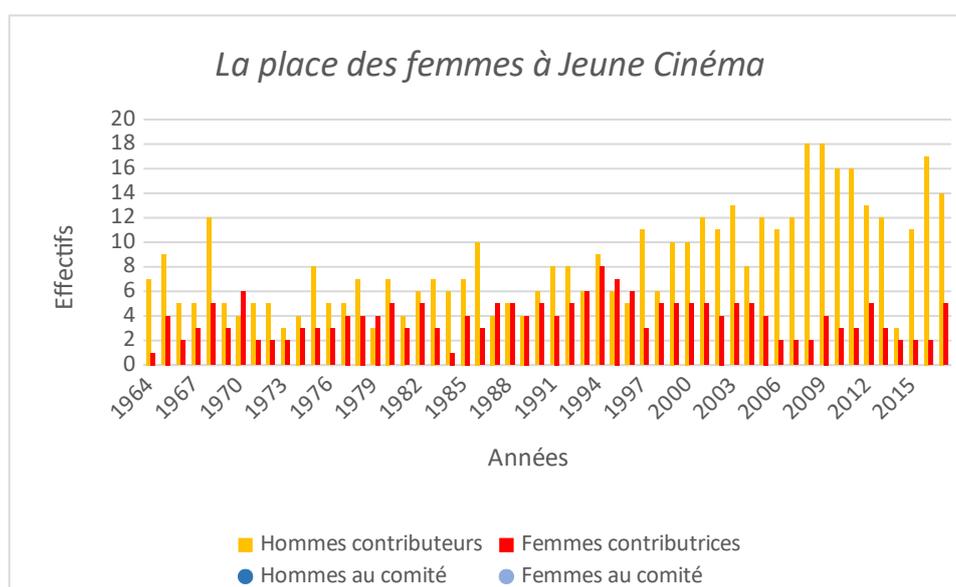


Figure 6 : La place des femmes dans la revue *Jeune Cinéma* entre 1964 et 2017.

Les femmes occupent une place beaucoup plus importante à *Jeune Cinéma* que dans les cinq autres revues : entre 1964 – année de création de la revue – et 2017, un peu plus d'un tiers (36 %) des contributeur·trice·s en moyenne sont des femmes. La part des femmes dans la revue diminue à partir de la fin des années 1990, non pas à cause de la diminution du nombre de contributrices, qui reste relativement constant, mais à cause du nombre de contributeurs qui augmente, jusqu'à dépasser fréquemment la dizaine dans les années qui suivent. Il est en revanche difficile de connaître le poids des contributrices dans le choix de l'orientation politique et culturelle de la revue puisque aucun comité de rédaction n'est mentionné.

La revue *Jeune Cinéma* est créée par un homme et deux femmes (Jean Delmas, Ginette Gervais-Delmas et Andrée Tournès). Elle revendique une orientation populaire face à la critique élitiste et promeut la figure de l'animateur·trice dans la transmission orale d'une culture cinématographique. Selon Léo Souillès-Débats, « la plupart des rédacteurs de la revue sont d'ailleurs eux-mêmes animateurs de ciné-club de jeunes, une position grandement favorisée par leur profession, ces derniers étant, dans leur grande majorité, enseignants dans le secondaire »³⁹. Ces particularités peuvent expliquer la place relativement importante donnée aux contributrices, par rapport à celle donnée dans les autres revues.

II- Panorama de la place des femmes dans les six revues de cinéma étudiées

a) Les femmes dans la création et le développement de ces six revues

Quelques tendances générales se dégagent de cette étude statistique. Tout d'abord, les différentes revues de cinéma sont créées par de petits groupes de cinéphiles (moins d'une quinzaine de contributeur·trice·s dans les débuts) avant de se professionnaliser peu à peu par l'amélioration de la qualité des numéros et l'augmentation du nombre de contributeur·trice·s. Dans la revue *Positif* par exemple, la progression du nombre de contributeur·trice·s est flagrante : alors qu'elle·il·s sont 8,5 en moyenne à collaborer à la revue dans la décennie 1950, elle·il·s passent à 20,9 en moyenne dans la décennie 1990 et 32,1 en moyenne dans la décennie 2010. Le nombre et le pourcentage de femmes qui participent à l'élaboration d'un numéro augmentent également par rapport aux débuts mais restent cependant toujours très faibles. Les activités de critique ou de journaliste de cinéma sont bel et bien exercées principalement par les hommes.

Parallèlement, les revues s'organisent. Les principaux·ales contributeur·trice·s se réunissent en comités de rédaction (ou en tout cas le mentionnent officiellement dans l'ours de la revue) : *Cinéma* en 1960 (six ans après ses débuts), *Image et Son* en 1953 (sept ans après ses débuts) ou les *Cahiers du Cinéma* en 1965 (quatorze ans après ses débuts). *Positif* en revanche mentionne son comité de rédaction dès sa création. Mais aucune femme ne fait partie de ces comités dans leurs premières années, un point commun que partagent toutes ces revues. Certaines contributrices

39 « Le mouvement ciné-club et la revue *Jeune Cinéma* : esquisse d'une critique qui se voulait populaire », Léo Souillès-Débats in Marion Chénétier-Alev & Valérie Vignaux (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XXe et XXIe siècles*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2013, pp. 153-166.

réussissent à intégrer le comité de rédaction au bout d'un moment : neuf ans après à *Positif*, quinze ans à *Cinéma*, seize ans à *Image et Son*. Elles restent cependant toujours très minoritaires.

Les rédacteurs en chef de ces six revues sont tous des hommes⁴⁰, et c'est encore le cas aujourd'hui aux *Cahiers du Cinéma*, à *Positif* et à *Jeune Cinéma*. Une seule exception est à noter : Martine Castaing tient ce rôle à *Positif* entre 1975 et 1978. Néanmoins, durant ces quatre années, elle est entourée de plus d'une quinzaine d'hommes (et d'aucune femme), et le directeur de publication, Bernard Chardère, est également un homme. On peut alors se demander si elle peut réellement influencer les choix de la revue. Un autre fait est à souligner : la présence d'une femme, Delphine Pineau, en tant que rédactrice en chef adjointe aux *Cahiers du Cinéma* entre 1998 et 2001. Mais ces deux contre-exemples restent des exceptions.

Un peu plus tard dans leur développement, les revues s'attachent les services d'une secrétaire de rédaction. À l'image de postes occupés principalement par des femmes dans le cinéma, comme scripte (métier exercé à 100 % par des femmes entre 1951 et 1981) ou chef-monteur (77,24 % de femmes sur la même période) par exemple⁴¹, le rôle de secrétaire de rédaction est également exercé principalement par des femmes – même si ce sont plutôt des hommes dans les débuts. À *Positif*, le rôle de secrétaire de rédaction existe depuis 1964 ; il est exercé par un homme jusqu'en 1974 (en collaboration avec Jeannine Ciment, la femme de Michel Ciment, en 1972-1973), avant d'être réservé à des femmes. Isabelle Jordan⁴² (1976-1987) ou plus tard Jacqueline Perney (1992-2015) marquent la revue par leur longévité dans le métier. La revue des *Cahiers du Cinéma* crée un poste de secrétaire de rédaction en 1965. Il est occupé au départ par un homme, qui le partage ensuite avec une femme, avant d'être occupé par une femme seule à partir de 1985 : Claudine Paquot d'abord puis Ouardia Teraha à partir de 1999. *Image et Son* mentionne la présence d'une secrétaire (une femme) pour la première fois en 1972. Danielle Gain, Janine Longuet, puis Marie-Chantal Riglet⁴³ à partir de 1981, rejointe par Françoise Leclerc en 1988, s'y succèdent. À *Cinéma* en revanche, quand cela est mentionné, le rôle de secrétaire de rédaction est exercé par un homme (excepté Évelyne Nambotin pour le numéro de janvier 1988 et Anne Tholence pour celui de janvier 1999).

40 Les différentes revues connaissent souvent plusieurs rédacteur(trice)s en chef(fe) au cours de leur existence, mais certains peuvent être mentionnés pour leur longévité ou leur importance à la tête des revues : Françoise Chevassu pour *Image et Son*, Gilbert Salachas pour *TéléCiné*, Charles Tesson pour les *Cahiers du Cinéma*, Michel Ciment pour *Positif*, Pascal Guénée pour *Cinéma*.

41 Françoise Audé, « Situation des femmes dans le cinéma français », *Positif*, n° 264, février 1983, p. 50.

42 Pour rappel, Isabelle Jordan est le nom de plume de Jeannine Ciment.

43 Devient Marie-Chantal Riglet-Dulphy en 1986.

TéléCiné et *Jeune Cinéma* font figures d'exception dans cette tendance générale au cours du développement des revues puisque aucun comité de rédaction n'est mentionné (excepté dans le numéro de janvier 1975 pour *TéléCiné*), ni même la présence d'un·e secrétaire de rédaction. Le nombre de contributeur·trice·s reste plutôt constant et assez faible tout au long de leur existence. On peut supposer que ces revues n'ont pas forcément besoin d'un ou d'une secrétaire pour bien fonctionner.

b) Analyse des évolutions et de la place occupée par Françoise Audé

Cette étude statistique permet de localiser un moment important dans l'évolution de la place des femmes au sein de ces différentes revues de cinéma spécialisées. Alors qu'elles publient les articles d'au maximum deux femmes par numéro jusqu'au début des années 1970, le nombre de contributrices (et donc d'articles qu'elles écrivent) augmente dans chaque revue pendant cette décennie. Des « ruptures » s'observent dans chacune de ces revues : *Cinéma* en 1971, *Positif* en 1974, *TéléCiné* et les *Cahiers du Cinéma* en 1975, *Image et Son* en 1978. Cela peut s'expliquer par « les contrecoups du débats d'idées de 1968 »⁴⁴. Dans le bouillonnement intellectuel et féministe particulièrement intense des années 1970 [nous y revenons un peu plus tard], les femmes ont sûrement envie de prendre part aux débats par l'écriture, pour essayer d'exprimer une autre vision des choses, et notamment dans le système de représentation au cinéma. Cette progression se confirme dans les décennies qui suivent, notamment à *Positif* et aux *Cahiers du Cinéma*, même si cela reste toujours modeste.

Certaines femmes prolongent cet engagement théorique en cherchant à prendre part aux décisions et à l'organisation de la revue. Mis à part quelques contributrices isolées qui entrent très tôt dans les comités de rédaction (Michèle Firk à *Positif* en 1960, Jacqueline Lajeunesse à *Image et Son* en 1968, Sylvie Pierre aux *Cahiers du Cinéma* en 1969), les femmes commencent à intégrer les différents comités de rédaction le plus souvent à la fin des années 1970. C'est par exemple le cas de Thérèse Giraud en 1975 et de Danièle Dubroux en 1976 aux *Cahiers du Cinéma*, de Mireille Amiel en 1978 et de Jacqueline Nacache en 1980 à *Cinéma*, d'Isabelle Jordan et de Françoise Audé en 1979 à *Positif*. Mais ces exemples restent tout de même rares. Il y a évidemment un temps d'inertie car il faut avoir fait ses preuves dans la revue avant d'entrer au comité, mais aussi un temps, un peu

44 René Prédal, « 2. Histoire des revues de cinéma », *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 40.

plus long, pour que le fait de voir des femmes contribuer aux numéros devienne plus habituel. Il y a une question de mentalité. Selon Françoise Audé,

« le monde de la critique reste masculin car c'est un métier qui nécessite une entière disponibilité et on accepte mieux d'un homme qu'il dédie tout son temps à sa passion et à son travail. Il est aussi admis qu'un homme soit dans la position de détecter et d'évaluer les talents. C'est un statut qui n'est pas encore naturellement reconnu aux femmes⁴⁵. »

C'est d'autant plus difficile de s'imposer dans ces revues en tant que femme que les contributeur·trice·s ne sont pas payés pour leurs articles (au maximum, il·elle·s sont défrayé·e·s pour leurs déplacements, notamment lors de festivals). La rédaction justifie ce choix en avançant l'idée du lien entre désintéressement et passion, c'est-à-dire que seul·e·s les passionné·e·s continuent à écrire pour la revue. Ce choix permettrait aussi d'être entièrement indépendant·e·s face aux contraintes économiques et libres par rapport aux éditeurs qui n'ont pas de droit de regard sur leurs activités⁴⁶. À *Positif*, Eithne O'Neill le confirme :

« On ne peut pas nous payer. C'est-à-dire que des gens qui sont payés ne feraient jamais ce travail, car on travaille comme des malades. Chacun est là par passion et on est libre. On ne touche pas à ce que vous écrivez. [...] Je pense que les gens de *Positif* ne pourraient pas être payés pour les heures de travail qu'ils y consacrent et par la qualité du niveau intellectuel de la revue, qui est même excessive. Les gens de *Positif* sont des professeurs, des producteurs, des journalistes professionnels, qui veulent une carte de visite, pour le prestige⁴⁷. »

Mais ce choix n'est pas sans conséquences pour les femmes. Il impose d'être libre par rapport aux contraintes familiales. Or, les femmes passent beaucoup plus de temps que les hommes à s'occuper des tâches domestiques et des enfants. Elles ont donc moins le temps pour avoir une activité à côté, non rémunérée. Mais pour avoir une influence sur l'orientation critique de la revue, le choix des films et l'importance qui leur est accordée dans la revue, il faut être présent·e·s aux réunions du comité de rédaction et avoir le temps pour « aller voir les films suffisamment en amont »⁴⁸. À *Positif*, les réunions ont lieu tous les dimanches après-midi. C'est donc plus compliqué d'être disponible pour celles (et ceux) qui ont des enfants en bas âge. Les contributeurs masculins et d'un certain âge (à la retraite) sont donc plus libres pour participer aux réunions et pour peser sur les décisions du comité.

45 Dominique Martinez, « Femmes et Cinéastes » – *Évolution et contradictions dans le statut des réalisatrices vues à travers le Festival International de Films de Femmes* [mémoire de DEA], octobre 2000, pp. 51-52.

46 Anne-Laure Brion, « *Positif* entre amateurisme et professionnalisme : une revue aux prises avec son identité », *Sociologie de l'Art*, n° 3, 2004, pp. 57-76.

47 Entretien avec Eithne O'Neill.

48 Entretien avec Dominique Martinez.

Pour Dominique Martinez, « Françoise avait l'intérêt, l'engagement et elle avait le temps, parce qu'elle n'avait pas d'enfant »⁴⁹. Elle « partage » son mari avec une autre femme [Marie Appert], ce qui lui laisse encore plus de temps libre pour être particulièrement engagée dans la revue. De surcroît, en tant qu'enseignante, même si elle est très engagée dans son lycée avec la section Cinéma et Audiovisuel [voir la troisième partie], son métier lui laisse du temps libre pour écrire. C'est également le cas pour son mari : « Jean-Pierre Jeancolas est resté au collège, volontairement, avec des classes de 6^e et de 5^e, pour avoir le moins de boulot possible [...], ce qui lui laissent le temps pour son métier principal qui était le cinéma »⁵⁰. Françoise Audé s'impose donc rapidement en contribuant régulièrement à la revue dès ses débuts. Son départ à la retraite lors de la rentrée scolaire de septembre 1999 marque une rupture dans sa contribution et lui permet d'être plus impliquée dans la revue en y écrivant plus souvent : alors qu'elle écrit vingt-quatre articles par an en moyenne avant 1999, elle en écrit une quarantaine par an à partir de l'année 2000.

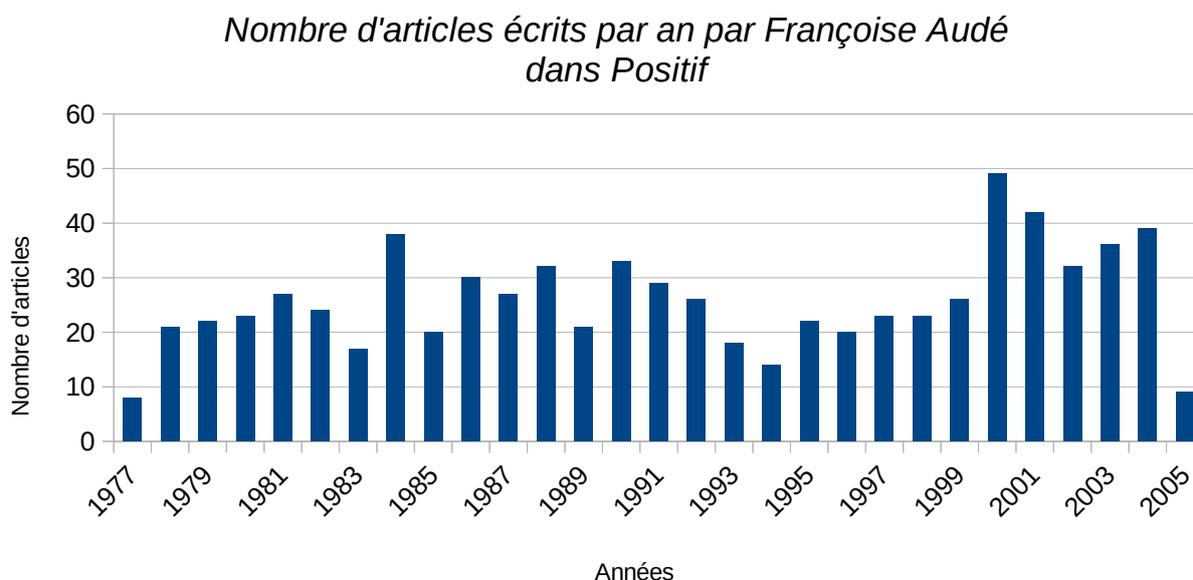


Figure 7 : Nombre d'articles écrits par an par Françoise Audé dans *Positif* en 1977 et 2005. Source : *Calindex*.

Ces différentes raisons rendent donc très difficile pour les femmes actives l'accès à ces milieux cinéphiliques engagés. Des femmes proches de Françoise Audé (comme Florence Montreynaud) ou membres du comité de rédaction (Eithne O'Neill et Dominique Martinez) confirment cette analyse. Il est difficile pour des femmes isolées de se faire écouter dans des débats animés à majorité masculine. L'anecdote racontée par Éric Derobert à propos de Françoise Audé éclaire d'ailleurs bien le propos :

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Entretien avec Marie-Claude et Robert Veysset.

« Souvent elle montait au créneau avec courage et sans censure sur un sujet à la fin du comité de rédaction. En général le scénario était toujours le même : quelqu'un, souvent Alain Masson, dérivait le fond du sujet pour faire une remarque qui fasse rire les gens pour que le problème soulevé par Françoise soit étouffé. Finalement on ne parlait pas des problèmes qu'elle levait, et puis les gens commençaient à se lever et c'était la fin du comité de rédaction. Pour moi c'est vraiment le souvenir que j'ai des comités de rédaction avec Françoise, et c'est un mauvais souvenir parce que j'avais toujours l'impression qu'il y avait un peu une volonté d'étouffer sa parole, de manière plaisante, presque misogynne⁵¹. »

Malgré cela, Françoise Audé réussit tant bien que mal à s'imposer grâce à une personnalité et un caractère bien trempés. Mais elle affirme se sentir parfois complètement seule sur certains engagements et évidemment sur le sujet des femmes ou des luttes féministes. Florence Montreynaud raconte qu'elle avait « vraiment l'impression qu'elle était seule contre tous, qu'elle devait se bagarrer, mais elle y allait avec courage car elle pensait que c'était politique de faire ça »⁵².

Cela reste donc la prérogative des hommes que de choisir, interpréter et évaluer les films ; ce sont donc eux qui peuvent influencer favorablement ou défavorablement la vision des spectateurs sur un film. Et cela pose problème car les sujets qui sont abordés ou sélectionnés auraient été sûrement différents sur certains points si les femmes étaient majoritaires, sur des questions « d'expérience vécue » par exemple, qui seraient appréhendées sous un autre angle, sous d'autres localités ou temporalités, et selon le genre du ou de la critique. Prenons un exemple récent. En 2020, alors que Roman Polanski, accusé d'agressions sexuelles ou de viol par plusieurs femmes⁵³, s'est vu attribuer le César de la meilleure réalisation pour son film *J'accuse*, Adèle Haenel quitte la cérémonie. Dominique Martinez, rédactrice et membre du comité de rédaction de *Positif*, explique qu'il y a eu un fort désaccord entre l'ensemble des membres du comité, plutôt solidaire avec Polanski, et les collaboratrices externes au comité, radicales sur la question⁵⁴. Élise Domenach et Læticia Mikles, également membres du comité, ont soutenu le « camp » des collaboratrices, avant d'être ralliées dans un second temps par des hommes comme Éric Derobert ou Philippe Rouyer⁵⁵. Finalement, des concessions ont été faites afin de faire émerger un dossier rééquilibré. C'est un exemple typique de l'importance d'avoir un comité plus paritaire, pour faire émerger d'autres questions, et notamment des sujets qui mettent en avant les femmes et/ou qui adoptent une position féministe.

51 Entretien avec Éric Derobert.

52 Entretien avec Florence Montreynaud.

53 Julien Lemaigen, « Samantha Geimer, Robin, Valentine Monnier... les différentes affaires et accusations impliquant Roman Polanski », *Le Monde*, 2019.

54 Entretien avec Dominique Martinez.

55 Entretien avec Éric Derobert.

Selon les statistiques réalisées par le Collectif 50/50, qui « œuvre à la parité, l'égalité et la diversité dans le cinéma et l'audiovisuel »⁵⁶, entre le 2 mai 2018 et 24 avril 2019, parmi les 611 journalistes qui rédigent au moins une critique de film, 37 % sont des femmes (62 % sont des hommes et 1 % sont non-spécifié·e·s). Parmi elles, 34 % n'écrivent qu'une seule critique, 40 % en écrivent entre deux et douze, et 26 % plus de treize. Le nombre moyen de critiques signées par des femmes est de 14,3, contre 16,4 par des hommes. Donc sur les 10 602 critiques de films réalisées sur cette période, 31 % sont écrites par des femmes, 58 % par des hommes et 11 % sont non-spécifié·e·s (« La Rédaction » par exemple). En ce qui concerne les revues spécialisées en cinéma⁵⁷, qui représentent 26 % des journaux qui abordent le cinéma, seulement 25 % des critiques sont écrites par des femmes.

Chapitre 2 – Parcours cinéphilique de Françoise Audé et contribution à la revue *Positif*

Retracer le parcours personnel et intellectuel de Françoise Audé n'est pas une chose facile car celle-ci ne fait l'objet d'aucune publication, ses archives personnelles ne sont pas déposées dans un centre d'archives, et elle n'a plus de famille proche encore vivante aujourd'hui qui pourrait témoigner de sa vie et ses engagements au quotidien : pas d'enfant, plus de parents, ni de mari (Jean-Pierre Jeancolas est décédé en 2017), un frère avec qui elle n'a pas de relation. Les entretiens menés avec des amis et/ou collègues qui ont connu Françoise Audé à *Positif* (Michel Ciment, Éric Derobert, Dominique Martinez, Eithne O'Neill, Yann Tobin), dans son lycée (Jacques Lubczanski), dans des cercles militants (Jean-François Camus, Florence Montreynaud) ou ayant un lien familial indirect (Marie Appert, Marie-Claude et Robert Veysset) sont donc importants pour sonder sa personnalité et son itinéraire militant, et y apporter divers éclairages. Certain·e·s m'ont confié des archives privées composées de documents personnels de Françoise Audé (l'inventaire est réalisé dans le corpus de sources). Quelques lettres retrouvées dans le fonds d'archives Jean-Pierre Jeancolas à l'Université de Lausanne, apportent également quelques éclairages.

56 Voir le site du collectif : <https://collectif5050.com/>.

57 L'étude porte sur les titres suivants : *Bande à part*, *Cahiers du Cinéma*, *CinemaTeaser*, *Critikat.com*, *Écran Large*, *Filmsactu*, *L'Écran Fantastique*, *La Septième Obsession*, *Les Fiches du Cinéma*, *Mad Movies*, *Positif*, *Première*, *Studio Ciné Live*, *Studio Magazine*.

I- Esquisse d'une biographie

a) Formation et parcours personnel dans le monde cinéphilique

Françoise Audé [née Audugé⁵⁸] est née le 23 mai 1938 à Chalindray (Haute-Marne). Ses parents, Ernest Audugé et Lucette Truchet, sont instituteurs. Elle évolue dans un milieu de la très petite bourgeoisie du côté de sa mère, sa famille paternelle étant beaucoup plus modeste. Petite, elle habite dans l'école où enseignent ses parents et reçoit « une éducation très protégée marquée par un isolement que des problèmes de santé ont encore accentué »⁵⁹. C'est ainsi qu'elle explique aussi l'importance du cinéma pour elle, par sa dimension collective et le besoin d'évasion, une « évasion tout confort d'une petite bourgeoise qui a tendance à bovariser »⁶⁰. Elle ajoute que « l'écran [lui] a offert le miroir de la vie interdite aux femmes »⁶¹.

Elle suit sa scolarité à Chalindray jusqu'à la fin du cours complémentaire (donc jusqu'en classe de troisième)⁶², puis au lycée de Langres pour pouvoir aller jusqu'au bac. Elle entre en hypokhâgne au lycée Carnot de Dijon, où elle rencontre, l'année suivante en khâgne, Jean-Pierre Jeancolas (il avait redoublé son année car il était « seulement » admissible à l'École normale supérieure de Saint-Cloud), avec qui elle se marie à la fin des années 1960. Elle obtient une licence de géographie⁶³ et décide de préparer le capes. Une fois décroché, elle fait un an de stage à Lyon en 1963-1964⁶⁴, puis est promue à Louhans en 1964, où elle devient professeure d'histoire-géographie en lycée. À partir de la rentrée scolaire de septembre 1970, elle enseigne au C.E.S.⁶⁵ Pasteur, à Créteil. Plus tard, elle est mutée au lycée Léon Blum de Créteil et y enseigne jusqu'à son entrée en retraite, en septembre 1999. Françoise Audé raconte ses premiers pas au cinéma :

« À l'origine de ma cinéphilie, la coïncidence entre spectacle et immédiat après-guerre. Le spectacle magique d'alors fut le cinéma. Il est présenté à la fois comme "sortie" et "club". Il s'agissait, en fait, de séances très frustrées organisées par l'instituteur dans un foyer rural, à Culmont, village de Haute-Marne situé à côté de la commune de Chalindray [...]. Le film fut donc, pour moi, l'occasion d'une expédition nocturne et d'une rencontre avec "les gens". Il fut aussi indissociable d'un prolongement en discussion qui me fit sentir l'existence de tensions politiques entre les intervenants. Le cinéma est donc associé dans

58 Née Audugé, épouse Jeancolas, le choix a été fait de la nommer Françoise Audé tout au long de ce mémoire car c'est le nom qu'elle-même choisit pour signer ses articles dans *Positif* et dans ses deux livres.

59 Françoise Audé, « Le cinéma et nous », *Positif*, n° 242, mai 1981, p. 59.

60 *Ibid.*, p. 60.

61 *Ibid.*

62 Change de nom avec la réforme de l'enseignement public de 1959 et devient le « collège d'enseignement général ».

63 Voir le *curriculum vitae* de Françoise Audé.

64 Elle habite Villeurbanne, comme Marie-Claude et Robert Veysset aujourd'hui.

65 Collège d'enseignement secondaire.

ma mémoire émotive à l'euphorie de la Libération – tout est possible même vivre la nuit – à l'idée de liberté et à l'idée d'"engagement"⁶⁶. »

D'après les souvenirs de Marie-Claude Veysset, Jean-Pierre Jeancolas est aussi un grand passionné de cinéma depuis son plus jeune âge. À Dijon, Françoise Audé et Jean-Pierre Jeancolas militent contre la guerre d'Algérie⁶⁷ et poursuivent leur passion pour le cinéma, *via* le mouvement des ciné-clubs, très actif dans les années 1950. Vincent Pinel, animateur culturel et écrivain de cinéma, définit un ciné-club selon trois perspectives : « l'une précise la méthode : un Club où l'on projette des films qui sont étudiés et discutés. La deuxième le fait : l'effort collectif d'un groupe de spectateurs pour mieux connaître et aimer le cinéma. La troisième, l'objectif : un organisme visant à la formation du spectateur par le contact des œuvres »⁶⁸.

Le ciné-club est, pour Françoise Audé, « la meilleure dimension du militantisme »⁶⁹. Elle raconte qu'elle assiste aux séances du « Caveau » des étudiants du Ciné-club universitaire rattaché à l'UFOLEIS et au ciné-club (FFCC) de l'Association bourguignonne Culturelle⁷⁰. Lors de son année de stage à Lyon, elle intègre le ciné-club « Premier plan ». À Dijon, Jean-Pierre Jeancolas établit des relations avec l'état major de la Fédération Jean Vigo : Jean Delmas, Ginette Delmas, André Tournès... Ils organisent à cette époque des sortes de festivals, qui prennent en fait la forme de semaines de projections pendant les vacances scolaires. Françoise Audé y anime des stages de 1966 à 1971 et devient membre du Conseil d'administration de la Fédération Jean Vigo de 1972 à 1976⁷¹. En parallèle, le couple participe au Congrès international du cinéma indépendant (CICI) depuis sa fondation par Bernard Chardère et les cinémathèques de Lausanne et Toulouse⁷². Françoise Audé déclare avoir participé à quinze CICI sur seize.

Jean-Pierre Jeancolas écrit ses premières critiques dans *Jeune Cinéma* en 1965 et Françoise Audé le rejoint en 1968. Le premier cesse sa collaboration avec la revue en 1975, et la seconde en 1976. Elle·il commencent alors une longue collaboration avec *Positif*. Jean-Pierre Jeancolas y écrit en fait dès 1972 mais Françoise Audé ne rejoint la revue qu'en 1977, juste après avoir arrêté d'écrire pour *Jeune Cinéma*. Leur départ de *Jeune Cinéma* peut s'expliquer de plusieurs manières.

66 Françoise Audé, « Le cinéma et nous », *Positif*, n° 242, mai 1981, p. 59.

67 Jean-Paul Salles, *La Ligue communiste révolutionnaire (1968-1981), Instrument du Grand soir ou lieu d'apprentissage ?*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 390.

68 Vincent Pinel, *Introduction au ciné-club*, Paris, Éditions Ouvrières, coll. « Vivre son temps », 1964.

69 Françoise Audé, « Le cinéma et nous », *Positif*, n° 242, mai 1981, p. 60.

70 *Id.*, « Anne, ma sœur Anne », *Au cinéma avec Anne*, 1997, p. 304.

71 Voir le *curriculum vitae* de Françoise Audé.

72 Les carnets de notes de Françoise Audé de deux décennies de CICI (à partir de l'année 1963) sont disponibles dans le fonds Jean-Pierre Jeancolas à l'Université de Lausanne.

D'abord, les relations entretenues avec les ténors de la revue, et notamment Ginette Delmas, se sont dégradées. C'est aussi une façon de se rapprocher de leur domicile et de leurs activités : en 1970, elle·il quittent Louhans pour s'installer à Créteil, une ville en pleine expansion et dynamique cinématographiquement (Jean-Pierre Jeancolas s'engage à plein temps dans la section cinéma de la Maison de la Culture). Intégrer *Positif* leur permet également de changer d'échelle, car c'est une revue avec un nombre plus important de lecteur·trice·s et renommée dans la presse de cinéma spécialisée en France. Françoise Audé est bien sûr en accord avec l'orientation politique et la ligne éditoriale choisies par la revue, ce que nous voyons un peu plus loin.

Dans le cadre de la Maison de la Culture de Créteil, Françoise Audé organise et anime des journées sur le thème « Regards sur la folie » en novembre 1975, et écrit un texte d'une dizaine de pages sur le sujet⁷³. Elle participe également à différentes manifestations comme celles organisées par les « Amis du cinéma » de Perpignan. Aucune trace écrite ne nous est parvenue mais Françoise Audé explique dans son *curriculum vitae* que des manifestations annuelles proposent « l'analyse de cinématographies comme l'Espagnole ou l'Italienne, ou l'étude de thèmes comme celui de la Guerre 14-18 ou du western, du policier au cinéma »⁷⁴. Un autre exemple : en février 1991, elle est invitée par le centre culturel Joël-le-Theule à Sablé-sur-Sarthe pour animer un débat sur le film *Bouge pas, meurs, ressuscite* de Vitali Kanevski⁷⁵.

La production critique de Françoise Audé s'intensifie réellement à *Positif* : le nombre d'articles écrits par an en moyenne passe d'un peu plus de six articles à *Jeune Cinéma*, à vingt-sept articles à *Positif*⁷⁶. Elle prend rapidement de l'importance dans la revue et s'installe au comité de rédaction en février 1979, seulement deux ans après son arrivée. À titre de comparaison, Isabelle Jordan qui écrit dans *Positif* depuis 1969 n'entre au comité que dix ans plus tard. Françoise Audé écrit également dans *1895* (revue de recherche sur l'histoire du cinéma), le *Catalogue du Festival International de Films de Femmes*, *L'Avant-Scène Cinéma*, le *Cahier des Ailes du désir*, *Le Temps des femmes*, *Matin*, *Rouge*, *l'US Mag* et collabore à divers ouvrages. Elle signe deux livres importants sur la place des femmes dans le cinéma français : *Ciné-modèles, cinéma d'elles* (1981) et *Cinéma d'elles 1981-2001* (2002). Elle s'engage en faveur des salles de cinéma indépendant et pour faire entrer le cinéma dans les lycées [nous y revenons dans notre troisième partie]. Françoise Audé décède le 03 janvier 2005 à Créteil, renversée par une voiture, à 66 ans.

73 Françoise Audé, « Regards sur la folie », *16/35*, n° 11, novembre 1975, pp. 3-13.

74 Voir le *curriculum vitae* de Françoise Audé.

75 Françoise Audé, « Février (1991) en cinéma », *Positif*, n° 362, avril 1991, p. 96.

76 Statistiques réalisées avec *Calindex*.

b) Personnalité et relations

« Elle était toute petite, elle devait faire 1m60. Quand les gens sont petits, je crois qu'ils ont besoin d'avoir encore plus d'énergie pour s'imposer, et elle avait énormément d'énergie. Elle avait des cheveux gris et pleins de bagues aux mains, au moins trois bagues à la main gauche, des bagues en métal travaillé. Elle était plutôt élégante, mais une élégance originale je trouve. J'insiste là-dessus car il y a un contraste entre une parole révolutionnaire et un habillement assez classique. Elle avait une voix un peu grave, un peu rocailleuse, râlante. On voyait bien qu'elle ne venait pas de Paris. Elle vivait un couple égalitaire, il y a aucun doute là-dessus. Lui était plus connu qu'elle – parce que 1895 était une revue importante – mais dans un milieu où il y avait déjà beaucoup d'hommes, tandis qu'elle était moins connue par le grand public mais beaucoup plus importante dans son domaine à elle, c'est-à-dire dans le cinéma des femmes. Donc finalement ça s'équilibrait. Lui l'a toujours soutenu, elle n'aurait pas pu y arriver sans ça. Elle était trop écorchée vive, trop en colère tout le temps. Mais elle avait de bonnes raisons, sa colère était saine, il faut se battre. Elle était très pessimiste sur l'avenir du monde, sûrement parce qu'elle n'avait pas d'enfant. En même temps on ne peut pas lui donner tort. Mais elle avait un côté « petit soldat » que je trouvais formidablement courageux, parce que même si on va dans le mur il faut faire son devoir. C'était une femme d'indignation, qui n'était jamais apaisée. Elle avait comme une blessure intérieure qui la faisait vibrer avec toutes les misères du monde, mais elle était solide quand même. Elle avait une culture, des références, mais elle avait gardé cette extrême sensibilité – qu'ont les gens d'extrême gauche en général – à la misère du monde, mais elle ne se donnait à voir que dans l'intimité, que j'ai eu un peu avec elle mais pas beaucoup. Par exemple, je l'ai beaucoup invitée chez moi – bon il y avait souvent des réunions chez moi parce que j'avais plein d'enfants et donc c'était plus facile – mais elle ne m'a jamais invitée chez elle, et ça m'a beaucoup étonnée. Elle m'a quand même fait quelques confidences sur sa vie. Françoise avait un caractère pas commode, ça me revient maintenant. Nous étions amies donc elle a toujours été absolument charmante avec moi, mais je me souviens ce qu'elle me racontait des relations en général, et elle n'avait pas l'air commode. Il ne fallait pas s'opposer à elle – mais ça tombe bien j'étais d'accord avec elle sur les grandes opinions politiques – mais elle était très lucide sur ses limites, sur ses impasses. Elle et Jean-Pierre étaient vraiment très engagés dans leur vie et le cinéma était une façon de privilégier les aspects politiques du cinéma plutôt que les aspects critiques. Je ne sais pas comment elle a eu cette prise conscience. C'est plutôt une démarche féministe, c'est-à-dire qu'elle appartient quand même à toute une génération qui a été bouleversée par le féminisme et qui n'a pas pu faire autrement que de s'en emparer. C'était vraiment une personne politique qui a consacré toute sa vie à cet engagement. Elle est morte en pleine activité alors qu'elle avait encore plein de choses à faire⁷⁷. »

C'est ainsi que Florence Montreynaud nous raconte Françoise Audé. Les deux femmes entretiennent une longue relation privilégiée en partageant leur engagement au sein de l'Association des Femmes Journalistes. Florence Montreynaud raconte que Françoise Audé l'a ouverte à un monde du cinéma qu'elle connaissait peu et l'a aidée pour la rédaction des pages « cinéma » de l'ouvrage encyclopédique *Le XXe siècle des femmes*, qu'elle rédigeait. Au sein de l'Association des Femmes Journalistes, « elle apportait dans [les] réunions ou discussions publiques ou privées un point de vue toujours original mais sans dogmatisme »⁷⁸. Vis-à-vis de ses engagements pour la promotion des femmes dans le cinéma, Florence Montreynaud déclare : « je me sens tout à fait dans sa lignée et je continue »⁷⁹.

77 Entretien avec Florence Montreynaud.

78 *Ibid.*

79 *Ibid.*

Même si Françoise Audé n'a pas d'enfant, elle accorde toujours une place primordiale à la transmission et au partage. Dominique Martinez raconte que « Françoise a été un formidable pôle d'attraction de jeunes femmes. Et les rencontres se sont faites naturellement parce qu'elle était intéressée par ça »⁸⁰. Dominique Martinez rencontre le couple Jeancolas-Audé en 2000 lors de la rédaction de son mémoire de DEA sur les femmes cinéastes, et il·elle·s deviennent rapidement ami·e·s. Elle déclare que Françoise Audé « a établi une filiation »⁸¹ avec elle. Peu à peu, les discussions qu'elles ont ensemble donnent à Dominique Martinez le goût de la critique et du crédit à ce qu'elle pense, avant que Françoise Audé ne lui propose, en 2003, d'écrire dans *Positif*. Aujourd'hui, Dominique Martinez y écrit toujours et a même intégré le comité de rédaction. Françoise Audé l'accompagne⁸² et lui transmet « une exigence d'écriture, de méthode, à affûter [son] regard »⁸³.

Anne Kieffer est sans aucun doute son amie la plus proche. Elles se rencontrent pendant leurs études à l'Université à Dijon, où elles partagent les combats contre la guerre d'Algérie et pour le droit à la contraception. Elles entrent ensemble dans « la galaxie du mouvement ciné-club », dans lequel « débattre de cinéma, c'était s'engager avec une ardeur équivalente à celle du combat politique »⁸⁴. Elles sont très actives dans le milieu cinéphilique cristolien par les relations qu'elles entretiennent avec les Cinémas du Palais, La Lucarne ou le Festival International de Films de Femmes. Et puis elles contribuent à la reconnaissance en France du cinéma comme discipline d'enseignement au lycée Léon Blum. Elles se sont connues jeunes et se suivent toute leur vie. Il faut lire le très bel hommage rendu à Anne Kieffer par Françoise Audé, après son décès en mai 1996⁸⁵.

Françoise Audé rend souvent visite à sa mère qui habitait Montargis. Dominique Martinez raconte : « c'était une dame vieillissante et Françoise Audé lui manquait beaucoup, donc dès qu'elle avait un moment, elle partait à Montargis »⁸⁶. Françoise Audé est mariée à Jean-Pierre Jeancolas, historien et critique de cinéma, qui fonde en 1984, avec Jean Antoine Gili et Vincent Pinel, l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma. Il semble important de noter, pour mieux comprendre certains points qui vont suivre, que le couple vit une relation « ouverte ». Jean-

80 Entretien avec Dominique Martinez.

81 *Ibid.*

82 Ses deux premiers articles sont écrits de concert avec Françoise Audé.

83 Entretien avec Dominique Martinez.

84 Françoise Audé, « Anne, ma sœur Anne », *Au cinéma avec Anne*, 1997, p. 305.

85 *Id.*, « Anne, ma sœur Anne », *Au cinéma avec Anne*, 1997, pp. 304-306.

86 Entretien avec Dominique Martinez.

Pierre Jeancolas partage sa vie avec une seconde femme, qu'il assume ouvertement. L'influence de la libération des mœurs et des aspirations libertaires des années 1968 se ressent dans ce choix de vie amoureuse. Pour Françoise Audé, c'est possible. Elle déclare d'ailleurs à ce sujet : « la vie du trio de *Pourquoi pas !* repose sur un équilibre parfait : chacun se réalise au mieux de ses capacités ou de ses aspirations »⁸⁷.

La femme en question s'appelle Marie Appert. Elle est enseignante de français. Selon le récit de cette dernière, elle·il se rencontrent en 1978, car elle·il enseignent dans le même collège : le collège Paul Vaillant Couturier à Champigny-sur-Marne. Dominique Martinez rapporte les mots de Françoise Audé lorsque celle-ci lui a expliqué sa situation : « mais ma chère, la jalousie est un sentiment qui se domestique »⁸⁸. Selon le récit du couple Veysset, cela se passe « courtoisement », « intelligemment »⁸⁹. Marie Appert ne fait pas partie de *Positif*, mais elle rédige pour la revue le compte-rendu du Festival international du film documentaire, le « Cinéma du Réel », pendant de nombreuses années (29 articles entre 1987 et 2009). Marie Appert et Jean-Pierre Jeancolas se marient en décembre 2006. Celui-ci décède en septembre 2017 mais celle-là est toujours vivante.

c) Françoise Audé et la revue *Positif*

La revue *Positif* est créée en 1952, à Lyon, par quelques étudiants d'hypokhâgne⁹⁰. Elle s'affirme dans la continuité de la revue *Raccords*, parue en 1950-1951 et dirigée par Gilles Jacob. En 1954-1955, *Positif* déménage à Paris. Elle se revendique en lutte, libre, engagée et politiquement à gauche dès ses débuts⁹¹. Elle soutient des réalisateurs comme Jules Dassin, Paul Strand ou Fred Zinneman, et les films sociaux de Jacques Tati ou de Robert Menegoz⁹². Elle raille le pouvoir gaulliste et s'oppose aux stalinien, s'affirme anticléricale et anti-impérialiste en prenant position dans la guerre d'Algérie aux côtés du FLN⁹³, et bataille contre la censure.

87 Françoise Audé, « *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ? & Pourquoi pas !* », *Positif*, n° 203, février 1978, p. 65.

88 Entretien avec Dominique Martinez.

89 Entretien avec Marie-Claude et Robert Veysset.

90 Bernard Chardère (rédacteur en chef), Jacques Demeure, Guy Jacob, Jean-Paul Marquet et Michel Subiéla, parfois soutenus par des critiques plus connus tels que Georges Sadoul, Pierre Kast ou encore Henri Agel.

91 Édouard Sivière, *L'Esprit Positif. Histoire d'une revue de cinéma. 1952-2016*, Paris, Euredit, 2016, p. 16.

92 Thierry Frémaux, « L'aventure cinéphilique de positif (1952-1989) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 23, juillet-septembre 1989, pp. 21-34.

93 Robert Bénayoun, Raymond Borde, Gérard Legrand, Éric Losfeld, Louis Seguin et Paul-Loui Thirard signent le *Manifeste des 121* qui proclame le droit à l'insoumission.

Politiquement, Françoise Audé est également ancrée à gauche (dans le sens de « progressiste »), dans la lignée de Michèle Firk, un symbole pour une génération où la guerre d'Algérie, les combats anticoloniaux et anti-impérialistes sont déterminants. En 1982, Françoise Audé déclare : « j'ai commencé à me sentir concernée par la politique en 1956 (à cause de l'Algérie mais aussi des articles de Derogy sur le "birth control" et puis la Hongrie...). Bref. Jamais depuis je n'ai été en accord avec les pouvoirs qui se sont succédé en France. Depuis mai 81, ça va, ça vient »⁹⁴. Lors des élections législatives de 1986, elle affirme « voter contre la droite en dépit du désolant testament-Chevènement en matière de cinéma au lycée »⁹⁵. Plus tard, elle qualifie Jean-Marie Le Pen, fondateur et président du parti politique d'extrême droite Front national (FN), de « raté de la démocratie », après son arrivée surprise au second tour de l'élection présidentielle de 2002. Elle déclare être « une lectrice avide d'*Aden* »⁹⁶, le supplément culturel hebdomadaire parisien du groupe *Le Monde*, et se désole de la disparition d'une voix alternative au capitalisme adoptant une position « non-alignée, a-élitiste et brillante »⁹⁷.

Les revendications issues des événements de Mai 1968 se retrouvent au cinéma avec la multiplication des images de la marginalité ouvrière, immigrée et féminine, avec l'apparition (ou la confirmation) de réalisatrices comme Agnès Varda, Yannick Bellon ou Coline Serreau entre autres, mais également avec le changement des modes de narration et de représentation au cinéma (Jean-Luc Godard), ou avec des romancier·ère·s converti·e·s en cinéastes (Marguerite Duras)⁹⁸. Les écrits de Françoise Audé sont donc largement imprégnés par tout ce contexte politique et cinématographique. Elle s'attache particulièrement à la place des femmes dans le cinéma et s'affirme de manière radicale par rapport aux autres contributeur·trice·s de *Positif*, et même de la presse de cinéma spécialisée en général. Il y a un créneau critique à prendre et à défendre surtout, dans un monde masculin qui ne met pas l'accent sur ça. La volonté de Françoise Audé est donc bien claire : encourager et mettre en lumière les femmes et leurs films. Et c'est ce que nous voyons plus en détail dans la deuxième partie.

Il faut également noter la tendance surréaliste et la part relativement importante accordée à l'érotisme dans *Positif*. L'attachement de Françoise Audé à une revue surréaliste peut sembler étonnant si l'on s'arrête simplement à l'idée de la construction d'un féminin fantasmé et érotisé par

94 Françoise Audé, « 31 jours d'avril (1982) autour du cinéma », *Positif*, n° 256, juin 1982, p. 49.

95 *Id.*, « 28 jours de février (1986) », *Positif*, n° 302, avril 1986, p. 64.

96 *Id.*, « Décembre en cinéma – Avant le séisme », *Positif*, n° 528, février 2005, p. 61.

97 *Ibid.*

98 Pascale Goetschel & Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2018 (1^e édition Armand Colin, 2002), pp. 189-190.

les artistes masculins de ce courant de pensée. D'ailleurs, Françoise Audé écrit qu'en tant que « femme, [elle] reproche au surréalisme la femme divinisée et le glissement de la possession par l'amour à l'amour possessif »⁹⁹. Mais elle déclare ensuite que « la référence surréaliste qui a marqué les débuts de *Positif* n'y a plus cours, néanmoins elle y justifie [sa] présence »¹⁰⁰ dans le sens où « plusieurs des fixations iconiques labellisées "surréalistes" sont porteuses de libération », et notamment de libération sexuelle. Pour Françoise Audé, « le surréalisme a brisé le secret dans lequel la morale bourgeoise emprisonnait (au mieux, enchâssait) la sexualité »¹⁰¹. Il permet de renouveler sa représentation et de mettre en avant le désir féminin au même titre que le désir masculin. Et donc, « dans le climat libertaire des années 70, il était logique que *Positif*, lesté de surréalisme et pas d'eau bénite, attire [son] féminisme plutôt que les *Cahiers du Cinéma*, nés spiritualistes et devenus dogmatiques »¹⁰², selon ses mots.

Au milieu des années 1970, la revue *Positif* est définitivement installée dans le paysage de la critique cinématographique française. Elle met également en avant – et c'est toujours le cas aujourd'hui – des cinématographies étrangères, parfois complètement inconnues. À partir des années 1950, elle apporte ses premiers soutiens à John Huston ou Luis Buñuel, Orson Welles ou Robert Aldrich, à des réalisateurs italiens (Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti ou Federico Fellini), français (Henri-Georges Clouzot et surtout Claude Autant-Lara) ou à de jeunes cinématographies : le *Free Cinema* anglais, l'école new-yorkaise (John Cassavetes, Shirley Clarke), ou le nouveau cinéma polonais (Roman Polanski et surtout Andrzej Wajda)¹⁰³.

Rapidement après sa création, la revue construit son identité sur son opposition aux *Cahiers du Cinéma*, revue particulièrement influente sur la cinéphilie de l'époque. C'est surtout sur la conception de la société que l'opposition se fait. En effet, les *Cahiers du Cinéma* sont une revue plutôt marquée à droite dans ses débuts et jugée trop sérieuse, trop catholique et trop parisienne par *Positif*¹⁰⁴. Cette dernière s'oppose sur la conception du cinéma des premiers en rejetant des réalisateurs défendus par les *Cahiers du Cinéma* qu'elle juge surestimés : Howard Hawks, Fritz Lang, Otto Preminger, Joseph Mankiewicz, Nicholas Ray, Georges Cukor, Alfred Hitchcock, Elia

99 Françoise Audé, « Cérémonies nocturnes pour belles d'aujourd'hui », *Positif*, n° 521-522, juillet 2004, p. 17.

100 *Ibid.*

101 *Ibid.*

102 *Ibid.*

103 Édouard Sivière, *L'Esprit Positif. Histoire d'une revue de cinéma. 1952-2016*, Paris, Euredit, 2016, p. 51.

104 Anne-Laure Brion, « *Positif* entre amateurisme et professionnalisme : une revue aux prises avec son identité », *Sociologie de l'Art*, n° 3, 2004, pp. 57-76.

Kazan¹⁰⁵. Les deux revues s'opposent sur la forme de leur critique également : *Positif* étudie plutôt le contenu des œuvres, en rejetant tout esthétisme ou spiritualisme, alors que les *Cahiers du Cinéma* s'intéressent particulièrement aux formes cinématographiques. Une autre différence notable entre ces deux rédactions est le passage à la réalisation de la première génération de critiques des *Cahiers du Cinéma* qui ont constitué un nouveau courant cinématographique en France, la « Nouvelle vague », alors que *Positif* est plus une revue d'écrivains¹⁰⁶. Les principaux représentants de ce courant (Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, François Truffaut) sont largement attaqués par *Positif*. Dans la production de Françoise Audé, aucune animosité n'apparaît envers les *Cahiers du Cinéma*.

Dans les années 1970, certain·e·s auteur·trice·s critiques virulent·e·s comme Ado Kyrou, Louis Seguin ou Michèle Firk ne font plus partie de la revue. Cette dernière « va progressivement traiter du cinéma quasi exclusivement par le biais de la fidélité aux grands auteurs et abandonnant peu à peu son radicalisme »¹⁰⁷. Cet engagement politique, qui se fait encore plus discret avec l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir, ne devient plus une condition obligatoire pour pouvoir contribuer à la revue. Les cinématographies défendues s'élargissent au reste du monde et à la marginalité : le Cinéma Novo brésilien (Raoul Ruiz, Glauber Rocha, Ruy Guerra), le cinéma tchécoslovaque (Milos Forman), le nouveau cinéma polonais (Andrzej Zulawski, Krzysztof Zanussi), le cinéma yougoslave, grec et des pays asiatiques, et puis le Nouvel Hollywood.

Cette ouverture aux cinématographies internationales fait partie intégrante de l'engagement de Françoise Audé. Entre 1977 et 2005, sur les 521 films qu'elle a critiqué, une grande majorité sont certes français (364 films dont 45 coproductions), mais elle aborde également 61 cinématographies étrangères. Parmi elles, une majorité sont européennes (150 films dont 51 coproductions). Citons

- les pays d'Europe occidentale : Allemagne (11 dont 5 coproduits) anciennement R.F.A. (5 dont 1 coproduit) et R.D.A. (1), Angleterre (5) et Grande-Bretagne (4 dont 1 coproduit), Belgique (23 dont 17 coproduits), Espagne (12 dont 3 coproduits), Irlande (1 coproduit), Italie (9 dont 1 coproduit), Luxembourg (1 coproduit), Pays-Bas (4 dont 2 coproduits), Portugal (4 dont 3 coproduits), Suisse (9 dont 6 coproduits) ;

105 Thierry Frémaux, « L'aventure cinéphilique de *Positif* (1952-1989) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 23, juillet-septembre 1989, pp. 21-34.

106 Éric Neunoff, « Michel Ciment : "La cinéphilie se porte bien" », *Le Figaro*, 2012.

107 Édouard Sivière, *L'Esprit Positif. Histoire d'une revue de cinéma 1952-2016*, Paris, Euredit, 2016, p. 92.

- les pays d'Europe centrale et orientale : Tchécoslovaquie (1), Autriche (1), Bulgarie (1), Pologne (4), République tchèque (1 coproduit), Roumanie (1 coproduit) et surtout Hongrie (12 dont 1 coproduit) dont Françoise Audé et son mari étaient des spécialistes¹⁰⁸ ;
- les pays nordiques : Danemark (5), Norvège (3), Suède (7 dont 1 coproduit) et Finlande (3) ;
- les pays de l'ex-Union soviétique : URSS (5), Communauté des États Indépendants (1 coproduit), Géorgie (1), Russie (6 dont 3 coproduits), Ukraine (2 dont 1 coproduit) ;
- les pays des Balkans : Yougoslavie (2), Albanie (1 coproduit), Bosnie-Herzégovine (1), Grèce (1), Serbie (1).

Par ailleurs, elle critique 78 films hors-Europe (dont 26 coproductions). Citons

- les pays d'Amérique du Nord : Canada (6 dont 2 coproduits) dont Québec¹⁰⁹ (3), États-Unis (17 dont 1 coproduit) ;
- les pays d'Amérique latine : Argentine (2 dont 1 coproduit), Brésil (1), Chili (1 coproduit), Cuba (2 dont 1 coproduit), Mexique (4 dont 1 coproduit) ;
- les pays d'Afrique : Algérie (4 dont 3 coproduits), Cameroun (1 coproduit), Congo (1 coproduit), Égypte (1), Haute-Volta¹¹⁰ (1), Maroc (1 coproduit), Mozambique (1 coproduit), Tunisie (5 dont 3 coproduits) ;
- les pays d'Asie : Chine (2 dont 1 coproduit), Corée (1), Inde (1), Iran (2), Israël (6 dont 4 coproduits), Japon (1), Liban (2 dont 1 coproduit), Palestine (1 coproduit), Turquie (1) ;
- les pays d'Océanie : Australie (9 dont 1 co-produit), Nouvelle-Zélande (1 coproduit).

Mis à part le cinéma français, Françoise Audé écrit beaucoup sur des cinématographies de pays frontaliers à la France (Allemagne, Angleterre, Belgique, Espagne, Italie, Suisse), sur quelques unes plus lointaines mais aussi influentes (États-Unis, Australie, Russie) ou sur lesquelles elle se penche plus particulièrement (Hongrie, Suède ou Canada par exemple). En revanche, les cinématographies de pays ayant une culture complètement différente de la France sont plus marginales dans la critique de Françoise Audé. Elle critique peu de films produits en Afrique ou en Asie, non pas par manque d'intérêt mais par manque de connaissances. Dans une critique du film indien *Bhumika*, elle déclare qu'« il vient de l'un des cinémas du sous-continent dont nous savons si peu de choses, quelques images laissées par la rétrospective du Centre Georges-Pompidou (1983) et

108 Jean-Pierre Jeancolas publie *Cinéma hongrois, 1963-1988* (CNRS, 1989) et *L'Œil hongrois : quatre décennies de cinéma à Budapest* (Magyar Filmuno, 2001).

109 Françoise Audé préface le livre de Louise Carrière : *Femmes et cinéma québécois* (Boréal-express, 1983).

110 Actuel Burkina Faso.

les programmations des festivals de Nantes et de la Rochelle. Ces souvenirs constituent notre mince savoir sur une production énorme »¹¹¹.

II- Aperçu général de sa production critique

a) Méthode d'analyse

Nous nous concentrons sur les 751 articles de Françoise Audé parus entre 1977 et 2005 dans *Positif*. L'objectif est de connaître la particularité de sa production, son évolution, les sujets auxquels elle fait référence et qu'elle choisit de défendre, et d'analyser leur prolongement dans son quotidien. Pour se retrouver dans cet océan d'articles, nous procédons à une double analyse (extrait à retrouver pp. 240-243). Une analyse qualitative d'abord. Dans un logiciel de traitement de texte, un résumé succinct est réalisé pour chaque article avec les idées importantes et quelques mots-clés. Une analyse quantitative ensuite. Afin de réaliser des statistiques, nous entrons plusieurs informations pour chaque article dans un logiciel tableur : mois et année de parution, numéro, page, nom de l'article, rubrique dans la revue, type d'article, nombre de pages, co-auteur·trice de l'article (si écrit à plusieurs), nom et genre du (ou de la) réalisateur·trice du film critiqué, nationalité du film.

Des poids (allant de 0 à 4) sont attribués à chacun de ses articles, suivant l'importance de deux critères : la place des femmes dans le cinéma et dans la société avec un regard et une analyse féministe, et un autre critère important typique de chaque article (en lien avec l'histoire, la politique, le cinéma, l'actualité...). Les poids sont attribués selon l'échelle d'importance suivante.

0 = Aucun sujet en particulier ne ressort de l'article. Il traite uniquement d'un film et de potentielles considérations esthétiques.

1 = L'analyse du film est l'objet central de l'article. Un sujet peut être abordé mais le texte est ponctué seulement par un ou quelques mots-clés.

2 = Un sujet est développé. Il permet d'appuyer le propos du film et de lui donner de la profondeur.

3 = Il y a deux possibilités : le film critiqué est une manière d'aborder un sujet qui est presque plus important que le film en lui-même, ou alors l'article est un texte de réflexion sur un sujet donné sans qu'un film en soit le point de départ.

111 Françoise Audé, « *Bhumika* », *Positif*, n° 380, octobre 1992, p. 15.

4 = Le sujet occupe une place centrale dans l'article. Il s'inscrit dans un contexte historique ou d'actualité. Il est un sujet de débat et Françoise Audé peut y développer son point de vue. Ces articles méritent une étude approfondie.

b) Grands thèmes qui ressortent de l'analyse qualitative

Après avoir appliqué cette méthode à l'ensemble des articles qu'elle écrit, on s'aperçoit qu'elle aborde de très nombreux sujets. Ces sujets peuvent être regroupés dans des grands thèmes plus généraux, afin d'appréhender ce qui la touche en particulier. Du fait de sa formation d'historienne et de géographe, elle s'intéresse beaucoup à l'histoire et l'actualité politique française. Elle revient de manière plus ou moins appuyée sur de grands événements (Seconde Guerre mondiale, guerre d'Algérie, Mai 68, grèves) mais aussi sur l'évolution de la société (immigration, racisme, montée du Front National, milieux sociaux). Elle prolonge cet intérêt à l'échelle internationale en se focalisant également principalement sur le XXe siècle : guerres civiles (Irlande, Algérie, Bosnie, Sierra Leone), systèmes sociaux (notamment hongrois ou allemand), révolutions (Révolution culturelle en Chine, révolution iranienne), ou sur certains sujets controversés (« fin de l'histoire » ou « choc des civilisations », relations Israël-Palestine). Elle dénonce tout particulièrement les rapports de domination économiques et sociaux : colonialisme et impérialisme, mondialisation, capitalisme et (néo)libéralisme, et les conséquences néfastes qui en découlent (domination de l'argent, oppression et exploitation, inégalités et pauvreté, violence et répression). Cet engagement idéologique se prolonge au cinéma dans le combat pour la diversité culturelle et contre un cinéma mondialisé.

Les analyses de Françoise Audé sont toujours marquées par un point de vue féministe fort : elle replace les films dans le contexte politique et social des différentes sociétés dans lesquelles ils s'inscrivent, et elle accorde une place importante aux femmes et à leurs films dans son œuvre critique. L'enseignement du cinéma à l'école est également l'un de ses chevaux de bataille. Depuis sa mise en place au début des années 1980, elle le soutient en suivant de près le choix des différentes politiques en sa faveur (ou défaveur) et en relatant son expérience personnelle avec la section cinéma du lycée Léon Blum de Créteil dans laquelle elle enseigne. Le documentaire occupe une place importante dans ses choix critiques, par l'intérêt qu'elle porte au cinéma direct à ses débuts à *Positif* puis par le réveil du documentaire politique à la fin de sa carrière. En 1981, elle écrit : « ce

qui me plaît, au cinéma, c'est son effet de réalité »¹¹². Françoise Audé prend position à plusieurs reprises sur quelques autres sujets en lien avec l'évolution du cinéma en France : l'accès problématique aux copies des films, les avances sur recettes, la numérisation du cinéma, la place de la télévision dans l'économie cinématographique, la redécouverte de films anciens, les débats critiques...

Dans ses articles critiques, elle revient sur différents métiers du cinéma, et particulièrement sur le travail des acteur·trice·s et des réalisateur·trice·s. Parfois, un article est dédié à une personnalité, que ce soit pour un film ou pour revenir sur son œuvre et/ou carrière. Elle aborde le travail de ces cinéastes aussi par la lecture de livres (elle en critique 40 dans *Positif*). Quelques uns de ses articles, des entretiens notamment, portent sur d'autres métiers participant à la construction d'un film (directeur·trice·s de la photographie, monteur·se·s, scénaristes, intermittent·e·s) ou sur le monde du cinéma (conservateur·trice·s, distributeur·trice·s producteur·trice·s), mais cela reste marginal.

Elle s'intéresse donc particulièrement au cinéma français et à ses cinéastes. La plupart du temps, elle écrit sur le cinéma contemporain, mais elle s'intéresse également aux films de l'histoire du cinéma. D'ailleurs, elle affirme en avril 1991 que « le cinéma des années trente, en dépit de sa médiocrité fréquente, [l']intéresse »¹¹³. Elle note les genres et les courants de pensée dans lesquels les films se situent et fait référence, dans ses articles, à d'autres films ou à d'autres textes critiques. Les considérations esthétiques des films ne sont pas placées au centre de ses articles critiques mais elle évoque tout de même la photographie, les couleurs, la musique, le son et le ton général des films. Certains thèmes reviennent plus que d'autres : l'amour, la sexualité, la folie, le surréalisme, la psychanalyse...

Des articles plus personnels nous renseignent sur son parcours, ses goûts en matière de cinéma, ses lectures, ses engagements pratiques, ses prises de position politiques et ses orientations critiques, mais aussi sur sa méthode de travail. Une rubrique de la revue (des articles longs de deux à quatre pages) est particulièrement intéressante à ce sujet puisqu'elle revient sur le quotidien des collaborateurs et collaboratrices à *Positif* pendant un mois dans l'année, une façon d'en apprendre un peu plus sur la vie de chacun·e. Françoise Audé se prête à l'exercice une quinzaine de fois entre 1982 et 2005. Et puis, il faut mentionner le très bel article (quatre pages) qu'elle écrit pour le

112 Françoise Audé, « Le cinéma et nous », *Positif*, n° 242, mai 1981, p. 62.

113 *Id.*, « Février (1991) en cinéma », *Positif*, n° 362, avril 1991, p. 96.

numéro de *Positif* de mai 1981, sûrement le plus personnel, où elle revient sur ses motivations intimes qui sont à l'origine de sa « cinéphilie » et où elle énonce les valeurs qu'elle cherche dans un film¹¹⁴.

c) Autres éléments qui ressortent de l'analyse quantitative

La réalisation de cette analyse quantitative nous permet d'avoir une vision d'ensemble de la production de Françoise Audé pour *Positif*. Une grande majorité de ces articles sont des critiques de films (522). Parmi elles, 146 sont des critiques développées (rubrique « critique, article de film », deux pages en moyenne) et 376 sont des notes plus courtes (rubrique « de A à Z », un tiers de page en moyenne). Le reste des articles sont des entretiens (58), des comptes-rendus de festivals (46), des critiques de livres (40 dont 3 sont des comptes-rendus de colloque) ou des articles divers (85). Certains d'entre eux sont personnels (20) mais la plupart sont des articles de réflexions engagés sur le travail d'acteur·trice·s (20) et de réalisateur·trice·s (10), l'évolution des politiques mises en place en faveur de l'enseignement du cinéma à l'école (8), les femmes dans le cinéma (5), l'économie du cinéma (5), le documentaire (4), des cinématographies nationales (3), la critique de cinéma et le milieu de la cinéphilie (3)...

Sa production ne s'apparente donc pas seulement à un aspect critique – défini par le critique de cinéma Gilbert Salachas comme « un "point de vue documenté" qui renvoie au film » – mais aussi à un aspect journalistique – que l'on pourrait définir comme « l'ensemble des activités ayant pour objet la rédaction de contenus dédiés au cinéma et dont la presse constitue le lieu de diffusion »¹¹⁵. L'étude de l'apport journalistique de Françoise Audé est aussi importante puisque cela nous dit des choses sur le monde du cinéma et ses évolutions entre la fin des années 1970 et 2005.

Sur cette longue période de presque trente années, Françoise Audé se rend donc dans de nombreux festivals. Pour *Positif*, elle réalise les comptes-rendus de quarante-six festivals. Parmi eux, vingt-cinq reviennent sur le Festival International de Films de Femmes (de Sceaux puis de Créteil) et quatre sur des festivals étrangers (Locarno 1982, Locarno 1988, Budapest 1990, Djerba

114 Cet article répond à une enquête à laquelle se livrent les rédacteur·trice·s de *Positif* en 1981 afin de mieux faire comprendre l'esprit de la revue à leurs lecteur·e·s.

115 Définition donnée par l'appel à communications de la journée d'études sur « Le journalisme de cinéma en France » qui s'est déroulée le 7 avril 2023 à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine à Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, près de Caen.

1999). Mais elle se rend également dans d'autres festivals pour lesquels elle ne rédige pas de compte-rendu, « seulement » quelques articles ou critiques : Paris 1976¹¹⁶, Paris 1977¹¹⁷, Cannes 1978¹¹⁸, Pécs 1982¹¹⁹, Cannes 1984¹²⁰, festival « Films et folies » 1986-1987¹²¹, Budapest 1988, Rencontres cinématographiques d'Avignon 1889¹²², Cannes 2001¹²³, Cannes 2002¹²⁴.

Françoise Audé mène également une soixantaine d'entretiens avec des personnalités du monde du cinéma. La grande majorité d'entre elles sont des réalisateur·trice·s. Jacques Doillon est celui avec qui elle s'entretient le plus (à cinq reprises)¹²⁵. Les entretiens reviennent la plupart du temps sur les différentes étapes de construction d'un film et sur le parcours personnel et professionnel du (ou de la) cinéaste interviewé·e, en lien avec le contexte cinématographique et sociétal. Elle s'entretient également avec des acteur·trice·s (Miou-Miou, Micheline Presle, Jeanne Moreau, Sandrine Bonnaire, Jean Rochefort, Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin, Gérard Meylan) ou avec des personnalités qui ont des métiers moins connus : Frantz Schmitt (conservateur du Service des Archives du Film du CNC), Serge Bromberg (spécialisé dans la restauration des films anciens), Agnès Godard (cheffe opératrice).

Françoise Audé écrit quarante-quatre articles en collaboration avec dix-neuf autres critiques de cinéma. La majorité de ces articles sont des entretiens, et seulement quatre sont des comptes-rendus de festivals (Lille 1978, Paris 1978, CICI 1983 et Rouen 1990). La personne avec qui elle collabore le plus, c'est son mari Jean-Pierre Jeancolas : elle·il mènent ensemble quatorze entretiens. Avant les années 2000, elle ne collabore qu'avec des hommes (mis à part Isabelle Jordan en 1977 pour un entretien avec Gunnel Lindblom), alors qu'elle travaille avec trois femmes durant ses deux dernières années qu'elle passe à *Positif* : Læticia Mikles (deux fois en 2003 et une fois en 2005), Dominique Martinez (deux fois en 2003 et une fois en 2004 et 2005) et Claire Vassé (en 2004). À noter tout de même les six collaborations menées entre Françoise Audé et Yann Tobin entre 2000 et 2005.

116 *Des journées entières dans les arbres* et *Qu'est-ce que tu veux Julie ?*.

117 *Le jeu de la pomme*, *Mar de rosas* et *Quand les femmes ont pris la colère*.

118 *Les belles manières*, *Des gens pas si mal que ça*, *La fille de Prague avec un sac très lourd*, *Grand hôtel des palmes*, *Le jeu sérieux*, *Nahapet*, *La révélation* et *Le second éveil*.

119 *Le droit à l'espoir* et *Mascotte*.

120 *Cal*, *Le chemin vers Bresson*, *Le jour plus long que la nuit*, *Epílogo*, *Ganga Maya*, *Le jour "S..."*, *Au-delà du chagrin et de la douleur* et *Thé à la menthe*.

121 Rencontres autour du cinéma, de la vidéo et des folies à l'écran qui ont lieu du 15 au 28 octobre 1986 à Paris, du 12 au 26 novembre en Province (Lyon, Orléans, Montpellier, Nantes, Grenoble) et du 15 au 30 décembre en Île-de-France.

122 Sur le passage du muet au parlant.

123 *Assassinat en février* et *Le cas Pinochet*.

124 *Bellacio*, *genoa social forum*, *István Bibó*, *fragments*, *Carlo Giuliani*, *ragazzo* et *Once upon a time in the Midlands*.

125 Juillet 1979, décembre 1985, octobre 1994, juin 2001 et septembre 2003.



Illustration 1 : Françoise Audé

DEUXIÈME PARTIE : Analyse d'une critique féministe

Après s'être intéressé à la place des femmes dans la presse de cinéma spécialisée et après avoir retracé le parcours de Françoise Audé dans ce monde et ce contexte, nous analysons la façon dont cette dernière se place par rapport au développement des questions féministes de la deuxième vague, et les sujets qu'elle défend.

Chapitre 3 – Françoise Audé dans le contexte féministe des années 1970

I- La deuxième vague féministe et ses conséquences sur le monde du cinéma

L'histoire des mobilisations féministes depuis le XIXe siècle en Occident peut être appréhendée selon la métaphore des vagues¹²⁶, avec des avancées et des reflux. Même si cette terminologie suscite dès son apparition de nombreux débats¹²⁷, les spécialistes des mouvements sociaux l'utilisent pour mettre en avant les idéologies qui marquent certaines périodes de l'histoire du féminisme. La première vague, allant du milieu du XIXe siècle aux années 1920-1930, est marquée par la lutte pour la reconnaissance des droits civils et civiques (droit de vote), et accompagne la démocratisation des sociétés occidentales. Les acteur·trice·s de la deuxième vague œuvrent à partir du tournant des années 1960-1970 contre le patriarcat et pour les libertés (libération du corps féminin et de la sexualité), tournant qui, au début des années 1980, voit émerger les recherches sur l'histoire des femmes puis du féminisme. Les années 1990 correspondent à un renouveau des luttes et pratiques féministes¹²⁸ menées par des femmes aux parcours, cultures, origines, orientations sexuelles différents, avec un glissement vers les études de genre « qui met[tent] l'accent sur l'origine sociale et culturelle (construite) de la différence des sexes »¹²⁹, et le développement de l'idée d'« intersectionnalité »¹³⁰ qu'on peut définir comme une « imbrication des

126 Terme utilisé pour la première fois par Martha Weinman Lear en mars 1968 dans *The New York Times Magazine*.

127 Bibia Pavard, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires*, n° 2017, 2018.

128 Les féministes ne s'accordent pas toutes sur l'existence d'une troisième vague dans les années 1990.

129 Martine Fournier, « Le féminisme des suffragettes à l'ère de #MeToo », in Maud Navarre (dir.), *La grande histoire du féminisme*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, coll. « Barbara », 2022, p. 18.

130 Ce concept, formulé par la juriste américaine Kimberlé Crenshaw en 1989, vient de la lutte contre les discriminations envers les femmes noires aux États-Unis.

dominations multiples »¹³¹. Une nouvelle vague féministe est aujourd'hui évoquée, notamment par la sociologue et militante féminisme Aurore Koechlin¹³² pour désigner les mobilisations contre les violences sexuelles et sexistes, déclenchée par l'événement planétaire #MeToo à l'automne 2017. Nous nous intéressons au contexte de la deuxième vague féministe, dans laquelle se construit et évolue Françoise Audé.

a) Françoise Audé face à l'émergence des nouvelles questions « féminines »

En 1949, Simone de Beauvoir publie *Le Deuxième Sexe*, un essai qui « dépasse les données de la biologie, du marxisme et du freudisme, récusant l'idée d'une "nature féminine", éternelle et universelle »¹³³, selon les mots de la chercheuse Johanna Dagorn. À sa sortie, cet essai provoque de très vives réactions en France, majoritairement hostiles, de la part de la droite comme de la gauche, des catholiques comme des communistes. Il n'est pas immédiatement suivi par d'autres mais il inspire une nouvelle génération de femmes. C'est le cas de Françoise Audé qui le cite comme une référence dès sa troisième critique dans *Positif*¹³⁴ puis à de multiples reprises ensuite. L'essai devient la référence fondatrice et majeure de la philosophie féministe lors du « renouveau féministe » des années 1960¹³⁵.

Au cours de cette décennie, et dans le sillage du *Deuxième sexe*, des ouvrages sur la « condition féminine » sont publiés par des intellectuelles comme *La Condition de la Française d'aujourd'hui* (de Andrée Michel et Geneviève Texier, 1964) ou *La Femme mystifiée* (de Betty Friedman, traduit en français en 1964), des journaux paraissent tels que *La Femme du 20^e siècle* (entre 1965 et 1971, lancé par le Mouvement démocratique féminin) qui prônent les droits des femmes dont le droit à la contraception, des émissions de télévision sont créées comme *Les Femmes aussi* (animée par Eliane Victor entre 1964 et 1972) qui dressent le portrait de femmes anonymes dans leur quotidien, ainsi que des émissions radiophoniques comme *Allô Menie* (sur RTL, de 1967 à 1981) durant laquelle Menie Grégoire dialogue avec les auditeurs sur l'intimité du couple.

131 Bibia Pavard, Florence Rochefort & Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p. 7.

132 Aurore Koechlin, *La Révolution féministe*, Éditions Amsterdam, Paris, 2019.

133 Johanna Dagorn de Goëtisolo, « les trois vagues féministes – une construction sociale ancrée dans une histoire », *Diversité : ville, école, intégration*, n° 165, juillet 2011.

134 Françoise Audé, « L'une chante l'autre pas », *Positif*, n° 193, mai 1977, p. 62.

135 Bibia Pavard, « Mai 68, une occasion manquée ? », in Maud Navarre (dir.), *La grande histoire du féminisme*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, coll. « Barbara », 2022, p. 125-126.

Pourtant, en mai-juin 1968, « dans l'immense débat qui s'est instauré à travers le pays, dans la grande remise en cause des structures et des valeurs, aucune voix ne s'élève pour réclamer le changement des rapports entre les hommes et les femmes »¹³⁶. Les revendications féministes sont marginalisées – le mouvement est phallocrate – mais c'est « incontestablement un accélérateur à la fois pour les organisations et les individus »¹³⁷. Des groupes de femmes se réunissent à partir 1968 pour discuter et organiser des actions, et fusionnent pour former le Mouvement de libération des femmes (MLF), un mouvement autonome et non-mixte. Justine Zeller, docteure en histoire contemporaine, décrit les contours du MLF ainsi :

« Dans le MLF, les militantes inventent dès le départ d'autres formes d'action et d'organisation que celles des partis politiques et des syndicats car elles considèrent que ce sont des modèles trop masculins. Elles conservent l'esprit et la forme des événements de Mai 68, auxquels la plupart d'entre elles ont participé : le goût pour l'humour, le jeu et la provocation, le refus des hiérarchies et de l'organisation centralisée. Elles affirment que le "personnel, le privé est politique" et tiennent régulièrement des réunions, des groupes de parole, des fêtes, etc. Le mouvement n'est pas ouvert aux hommes, car la plupart des participantes ont déjà vécu le sexisme des camarades militants dans le passé et désirent prendre en charge leur libération. Le MLF fonctionne sans *leader*, sans structure et sans carte d'adhésion. Les liens entre militantes du pays ou du monde entier se font grâce aux relations interpersonnelles (amicales et amoureuses), à la presse et aux rencontres (inter)nationales¹³⁸. »

Dans les années 1970, la lutte en faveur de la contraception et de l'avortement libres et gratuits prend de l'ampleur. Le 5 avril 1971, dans le journal *Nouvel Observateur*, 343 femmes revendiquent publiquement avoir avorté¹³⁹. En 1973, le mouvement s'élargit au-delà du MLF. Le Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception (MLAC) est créé en 1973 dans le but de lutter pour la libre disposition du corps des femmes. Il est soutenu par de nombreux acteurs mixtes. Finalement, cela aboutit à l'adoption de plusieurs lois. En 1974, le projet de Simone Veil, alors ministre de la santé, qui libéralise totalement la contraception est voté. La Sécurité sociale rembourse la pilule, les mineures ont droit à l'anonymat. Quelques mois plus tard l'interruption volontaire de grossesse (IVG) est autorisée (sous certaines conditions¹⁴⁰), puis reconduite définitivement en 1979, avant d'être remboursée par la Sécurité sociale avec la loi Roudy à partir de 1982. Le viol est reconnu comme un crime en 1980.

136 Tract du Mouvement démocratique féminin adressé aux étudiantes, archives privées Jacqueline Feldman.

137 Bibia Pavard, Florence Rochefort & Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p. 270.

138 Justine Zeller, « MLF, la révolution festive », in Maud Navarre (dir.), *La grande histoire du féminisme*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, coll. « Barbara », 2022, p. 136-137.

139 Renommé plus tard « Manifeste des 343 salopes » après une caricature de *Charlie Hebdo*.

140 Autorisation parentale pour les mineures, clause de conscience pour les médecins, non remboursement par la Sécurité sociale... Avortement dépénalisé pour une durée de cinq ans seulement.

Cette longue décennie, que l'historienne et militante féministe Françoise Picq nomme les « années-mouvement », est donc marquée par l'important combat pour la libération du corps féminin et de la sexualité. Françoise Audé est particulièrement attentive à ce sujet. Certains des films qu'elle critique semblent même être des manifestes féministes pour le droit à la maîtrise de son propre corps, et notamment pour les femmes. C'est le cas par exemple de la critique qu'elle fait du film de Yann Le Masson sorti en 1979, *Regarde, elle a les yeux grands ouverts* : un faux film en direct sur un groupe de femmes du MLAC d'Aix-en-Provence et leurs proches, de 1975 à 1982, et le procès de six d'entre elles pour avortement et exercice illégal de la médecine le 10 mars 1977. Françoise Audé écrit dans *Positif* que « la voie de la plénitude recherchée par tout individu, par toute femme, passe par la réappropriation du corps »¹⁴¹, que ce soit par l'avortement, l'accouchement, le choix de faire un enfant ou non. Le personnel est politique.

Françoise Audé s'intéresse aussi tout particulièrement à l'évolution des mœurs et de ses représentations à l'écran. Elle apprécie par exemple le regard neuf de Nouchka Van Brakel dans son film *Premier secret* sorti en 1979, qui rend compte des premières relations amoureuses et sexuelles d'une adolescente et qui, selon elle, « rend caducs les stéréotypes de la femme-enfant des années soixante »¹⁴². De la même façon, à propos du film *Les autres filles* de Caroline Vignal sorti en 2000, alors qu'elle trouve que « la perte de la virginité n'est pas un thème original »¹⁴³, elle note avec intérêt qu'« ici, la piste est différente, plutôt que de "perte", c'est de passage obligé qu'il s'agit »¹⁴⁴.

Elle accorde donc de l'importance, dans sa critique, aux sujets traités par les cinéastes (question du fond) mais aussi à la manière dont ceux·elles-ci les représentent à l'écran (question de la forme). Dans le n° 67 de *CinémAction* dirigé par Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud qui revient sur *20 ans de théories féministes sur le cinéma* [en] *Grande-Bretagne et* [aux] *États-Unis*, Françoise Audé relève notamment le texte de la critique de cinéma Laura Mulvey sur le *male gaze* (« regard masculin »). Publié à l'automne 1975 dans la revue britannique de cinéma *Screen*, cet article intitulé « Visuel pleasure and narrative cinema » (« Plaisir visuel et cinéma narratif »), est considéré comme un article fondateur des études féministes sur le cinéma. Le texte semble être fondamental pour elle car elle affirme qu'« on s'expose au ridicule en ignorant [ce] texte »¹⁴⁵.

141 Françoise Audé, « *Regarde elle a les yeux grands ouverts* », *Positif*, n° 227, février 1980, p. 81.

142 *Id.*, « *Premier secret* », *Positif*, n° 224, novembre 1979, p. 78.

143 *Id.*, « *Les autres filles* », *Positif*, n° 475, septembre 2000, p. 40.

144 *Ibid.*

145 Françoise Audé, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande-Bretagne et États-Unis », *Positif*, n° 394, décembre 1993, p. 75.

Teresa Castro, maîtresse de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Sorbonne Nouvelle résume le concept ainsi :

« Le plaisir de regarder propre au cinéma, sa scopophilie innée, s'est construit sur l'objectivation de la femme. La constitution de cette dernière en tant qu'"être-pour-le-regard" s'appuie sur des ressorts formels et narratifs : globalement, le personnage masculin s'assume comme moteur du récit et relais du regard spectatorial, tandis que le regard féminin, passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert au spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs. L'objectivation de la femme par des gros plans qui morcellent son corps stylisé, ainsi que par un système de champs/contre-champs entretenant voyeurisme sadique ou fascination fétichiste, constitue, en dernière instance, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal¹⁴⁶. »

En fait, « interroger le *male gaze* d'un film, c'est réfléchir à la manière dont un ou une cinéaste met en scène le corps féminin et l'imaginaire lié aux femmes »¹⁴⁷. Ce concept analyse la manière dont les films sont structurés par l'inconscient de la société patriarcale, et dévoile le fonctionnement d'un regard masculin, qu'on retrouve à chaque étape d'un film : la caméra, les protagonistes et le spectateur¹⁴⁸. C'est réellement à partir de son arrivée à *Positif*, à la fin des années 1970, que Françoise Audé développe son analyse des films autour de ce concept, notamment.

Elle montre que l'utilisation de la caméra dit quelque chose du regard que porte le·la réalisateur·trice sur les acteur·trice·s/personnages et leurs corps. Dans *La Leçon de piano* de Jane Campion par exemple, elle observe – et fait observer au lecteur·trice-spectateur·trice – que dans une scène où des corps s'étreignent, ils ne sont « ni fétichisés ni fragmentés »¹⁴⁹, et que cela rend la scène d'amour sensuelle et harmonieuse. Mais l'inverse est possible, si cela est justifié par le propos du film. Lorsque dans le film *Sinon, oui* Claire Simon « filme des fragments de corps »¹⁵⁰ des personnages, c'est pour illustrer une scène chaotique entre deux individus et créer une confusion mentale. Le corps féminin n'est pas disséqué par l'œil de la réalisatrice ; cette dernière utilise ce procédé pour faire ressentir au spectateur que ce corps est malmené.

Les deux films cités ci-dessus sont réalisés par des femmes. Beaucoup de femmes, qu'elles soient actrices, réalisatrices ou spectatrices, ont pu souffrir du *male gaze* au cinéma. En effet, « du parlant à 1968, [il y a] peu de femmes derrière les caméras et pas de comédiennes »¹⁵¹ dans le

146 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975. Paru en France sous le titre : *Au-delà du plaisir visuel*, trad. de F. Lahache & M. Monteiro (introduction de Teresa Castro), Milan, Mimésis, 2017, p. 16.

147 Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. "Les feux", 2020, p. 30.

148 Hélène Fleckinger, « Féminisme » in Philippe Chevallier & Antoine De Baecque (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, p. 293.

149 Françoise Audé, « La leçon de piano », *Positif*, n° 387, mai 1993, p. 22

150 *Id.*, « *Sinon, oui* », *Positif*, n° 441, novembre 1997, p. 54.

151 *Id.*, « Actrices cinéastes, leur amour du jeu », *Positif*, n° 495, mai 2002, p. 21.

cinéma français. Les histoires sont donc racontées uniquement du point de vue des hommes. Mais sur la lancée de Mai 1968 qui libère la parole, les femmes souhaitent raconter de nouvelles histoires, avec un nouveau point de vue : « présence à l'écran ou présence derrière les caméras, [c'est] un enjeu pour toutes les actrices cinéastes »¹⁵².

C'est la raison pour laquelle de nombreuses actrices passent à la réalisation, se mettant en scène ou pas. Au début des années 2000, c'est le cas de Josiane Balasko (5 films), Emmanuelle Bercot (2), Juliet Berto (2), Judith Cahen (2), Camille de Casabianca (4), Magali Clément (2), Catherine Corsini (4), Mireille Darc (1), Nathalie Delon (1), Arielle Dombasle (2), Évelyne Dress (1), Charlotte Dubreuil (3), Danielle Dubroux (5), Anne Fontaine (5), Nicole Garcia (3), Agnès Jaoui (1), Anna Karina (1), Diane Kurys (6), Hélène Lapiower (1), Tonie Marshall (4), Jeanne Moreau (2), Christine Pascal (5), Marie-France Pisier (2), Brigitte Roüan (2), Coline Serreau (8), Valérie Stroh (1), Virginie Thévenet (3), Charlotte de Turckheim (1). La liste n'est pas exhaustive.

Pour Françoise Audé, « les actrices qui choisissent la réalisation [...] ont donc une démarche claire. Les ambitions de celles que le métier déçoit sont aussi limpides. Elles imaginent les rôles qu'elles veulent et elles les portent à l'écran »¹⁵³. Bien souvent, ces réalisatrices créent des personnages féminins forts et non stéréotypés, et laissent une véritable liberté aux actrices pour les interpréter. Jeanne Moreau déclare à ce propos qu'« en tant que metteur en scène, jamais [elle] n'emploierai[t] une expression comme "diriger un acteur" »¹⁵⁴. Ces réalisatrices filment les corps – qu'ils soient féminins ou masculins – d'une autre manière également : « pour les cinéastes françaises, le corps féminin n'est pas un continent obscur [et] le corps masculin n'est pas un concept de force brutale doté d'accessoires symboliques, armes à feu, lasers, cuirasses ou combinaisons pour invincibilité supposée »¹⁵⁵, observe Françoise Audé.

Comme nous l'évoquons dans le chapitre 2 de la première partie (pp. 34-35), Françoise Audé fait le choix d'écrire dans une revue surréaliste – *Positif* – car le surréalisme permet une certaine libération des mœurs et de leurs représentations, qui profite aux femmes notamment. Et pour Françoise Audé, « il est primordial que dans le patrimoine cinéphilique existe, au même titre que l'expression du désir masculin, cette représentation du désir féminin »¹⁵⁶.

152 *Ibid.*

153 *Ibid.*, p. 22.

154 Jeanne Moreau in Françoise Audé, « Actrices cinéastes, leur amour du jeu », *Positif*, n° 495, mai 2002, p. 24.

155 Françoise Audé, « Création, l'espace paradoxal des cinéastes françaises », *Positif*, n° 471, mai 2000, p. 75.

156 *Id.*, « Cérémonies nocturnes pour belles d'aujourd'hui », *Positif*, n° 521-522, juillet 2004, p. 17.

b) Le développement du féminisme au cinéma dans les années 1970

Ce contexte d'effervescence féministe des années 1970 touche donc le monde du cinéma mais se présente différemment selon les pays : « la théorie féministe du cinéma se développe dans les pays anglo-saxons et s'attelle à déconstruire les fondamentaux patriarcaux du cinéma commercial, tandis que la réalisation de films féministes connaît une ampleur inégalée en France où le cinéma devient un outil d'expression et de revendication »¹⁵⁷. Bien que la France connaisse une certaine évolution de la place des femmes au sein de la presse de cinéma spécialisée, cela reste cependant marginal. C'est surtout sur le terrain, par la réalisation, que les femmes critiquent le cinéma comme un reproducteur et un amplificateur de la domination patriarcale de la société.

Dès le début des années 1970, des débats théoriques ont lieu autour de questionnements féministes aux États-Unis et en Grande-Bretagne d'abord, en Allemagne et dans les pays nordiques ensuite. De nouvelles revues spécialisées comme *Women and Film* en 1972, *Frauen und Film* en 1974, *Camera obscura* en 1976 sont créées, et d'autres revues non spécialisées leur consacrent des numéros entiers. B. Ruby Rich, professeure de cinéma et de médias numériques et de documentation sociale à l'Université de Californie, distingue deux approches différentes entre les critiques féministes anglaise et américaine, au moins à leurs débuts. La première est plutôt méthodologique et objective, « c'est la voix de l'histoire qui parle », alors que la seconde est plutôt sociologique et subjective, « on y parle en son propre nom »¹⁵⁸.

Toutes ces réflexions et analyses menées ensuite par des chercheurs et chercheuses proches des études culturelles (*cultural studies*) sur l'expérience des spectatrices et la relation entre cinéma et imaginaire social conduisent à prendre en compte de nouveaux facteurs comme la classe sociale, l'appartenance ethnique, la religion ou l'orientation sexuelle. On observe un « glissement progressif de l'approche féministe vers le domaine des études sur le genre (*gender studies*) », qui arrivent en France dans les années 1990 mais qui ont elles aussi du mal à s'y implanter¹⁵⁹. En 1993, Noël Burch traduit et présente « 13 études témoignant de la *Nouvelle critique anglo-américaine* d'inspiration "gender" », puis s'associe trois ans plus tard avec Geneviève Sellier pour « étudier un vaste corpus de films français entre 1930 et 1956 [...] pour mettre en évidence les antagonistes de genre qu'ils

157 Hélène Fleckinger, « Féminisme », in Philippe Chevallier & Antoine De Baecque (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, p. 292.

158 Monique Martineau, « Inconnu au bataillon ! », in Bérénice Reynaud & Geneviève Vincendeau (dir.), « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction*, n° 67, Paris, Corlet Publications, 1993, p. 5.

159 *Ibid.*

représentent »¹⁶⁰. Ensemble, ils traduisent plusieurs ouvrages anglais parus aux éditions L'Harmattan. Geneviève Sellier s'attache plus tard à démontrer la misogynie des réalisateurs de la Nouvelle Vague¹⁶¹.

Comme nous l'avons déjà vu, en France, après Mai 68, la question de l'émancipation des femmes est à peine relayée dans la société française. Même le cinéma militant est une affaire d'homme (ce sont leurs noms qui apparaissent dans les génériques) sauf pour des postes manuels comme le montage ou pour le métier de scripte. Selon Alain Auclair, président de la Fémis entre 1999 et 2002, « dans la tête des garçons, le métier de scripte est réservé aux femmes car c'est un métier de dépendance »¹⁶². Les féministes décident alors d'investir la vidéo légère, arrivée en France cette année-là, pour des raisons de coûts et de praticité, mais surtout parce que c'est un média vierge, « sans passé, ni école »¹⁶³, que les hommes ne se sont pas encore appropriés. Il devient donc un outil de création, de contre-pouvoir et de contre-information, notamment face au support dominant qu'est la télévision.

Carole Roussopoulos est l'une des premières à utiliser cette nouvelle technologie¹⁶⁴ et fonde en 1970 avec son mari, le peintre Paul Roussopoulos, le premier collectif de vidéo militante « Vidéo Out ». Ils produisent de très nombreux films, « cent cinquante films sont à l'actif de Carole Roussopoulos »¹⁶⁵. De nombreux autres collectifs suivent : Les Insoumuses, Les Cent Fleurs (Danielle Jaeggi et Annie Caro), Vidéa (Anne-Marie Faure, Syn Guérin, Catherine Lahourcade et Isabelle Fraisse) ou encore Airelles Vidéo (Hélène Lioult)¹⁶⁶. L'association Musidora, fondée en 1973, a pour objectif de favoriser les liens entre les femmes dans le milieu du cinéma qu'elles soient spectatrices, cinéastes, critiques ou autres¹⁶⁷. En 1976, l'écrivaine Viviane Forrester, membre de cette association féministe, écrit :

160 Michel Marie, « 1969 vs 2014 : 45 ans d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel sur trois générations », *Mise au point* [en ligne], n°7, 25 mai 2015.

161 Geneviève Sellier, *La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, coll. « Cinéma & Audiovisuel », 2005.

162 *Le nouveau cinéma*, n°4, janvier 2000.

163 Hélène Fleckinger, « Féminisme », in Philippe Chevallier & Antoine De Baecque (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, p. 294.

164 La deuxième en réalité, après Jean-Luc Godard.

165 Bibia Pavard, Florence Rochefort & Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p. 346.

166 Hélène Fleckinger, « C'est avec la vidéo que nous nous racontons », *CNC* [en ligne], août 2005.

167 *Id.*, « Les relations entre cinéma, vidéo et féminisme en France dans les années 70 » [conférence], Université de Rennes 2, 1 octobre 2019.

« Le regard des femmes, on ne le connaît pas. Que voit-il ? Comment découpe-t-il, invente-t-il, déchiffre-t-il le monde ? Je ne le sais pas. Je connais mon regard, le regard d'une femme, mais le monde, vu par d'autres ? Je connais celui des hommes seulement¹⁶⁸. »

Le but du cinéma, et en particulier de la vidéo, est donc de recueillir la parole de femmes au cœur même des luttes féministes, sur des sujets comme la contraception, l'avortement, le viol mais également la sexualité, le lesbianisme, la maternité, le travail domestique ou l'éducation des enfants¹⁶⁹, et de remettre en cause les fondements de la société patriarcale. Et ce sont les femmes qui participent à toutes les étapes de l'organisation du travail (production, réalisation, montage). Les réalisatrices féministes respectent les principes suivants : « non-mixité, autonomie par rapport aux partis politiques, refus de toute organisation, hiérarchie et bureaucratie »¹⁷⁰. La vidéo est donc en adéquation avec le mouvement de libération des femmes et la réappropriation des images.

Certaines femmes réussissent à atteindre un certain stade de « professionnalisme », leurs films étant distribués commercialement ou montrés dans des festivals, contrairement aux vidéos, pour lesquelles la diffusion est beaucoup plus fastidieuse. Ce mouvement important dans les années 1970 composé de féministes voulant s'emparer de la caméra pour raconter leurs histoires à leur manière, conjugué à un système d'aides publiques spécifique à la France¹⁷¹, favorise le développement des films réalisés par des femmes. Alors qu'en 1969, 3 % des cinéastes seulement sont des femmes, ce chiffre atteint près de 9 % en 1979¹⁷², et 15 % en 2000¹⁷³. Le n° 9 de *CinémAction* sur « Le cinéma au féminisme » et les deux ouvrages écrits par Françoise Audé dressent la liste des réalisatrices du cinéma français et des films qu'elles réalisent¹⁷⁴.

Le simple fait que les femmes prennent une place plus importante dans la production, fait émerger de nouvelles histoires, de nouveaux personnages féminins et un nouveau point de vue : une « révolution du regard » que Viviane Forrester appelle de ses vœux, par l'introduction d'un point de vue féministe. Même si elles restent largement minoritaires et que la parité reste virtuelle, les féministes investissent donc le cinéma par la réalisation, plus que par la critique ou le journalisme.

168 Viviane Forrester, « Le regard des femmes », in *Musidora, Paroles... elles tournent !*, Paris, Des Femmes, 1976, p. 12.

169 Hélène Fleckinger, « Les relations entre cinéma, vidéo et féminisme en France dans les années 70 » [conférence], Université de Rennes 2, 1 octobre 2019.

170 *Id.*, « C'est avec la vidéo que nous nous racontons », CNC [en ligne], août 2005.

171 *Id.*, « Féminisme », in Philippe Chevallier & Antoine De Baecque (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, p. 294.

172 *Ibid.*

173 Dominique Martinez, « Femmes et Cinéastes » – *Évolution et contradictions dans le statut des réalisatrices vues à travers le Festival International de Films de Femmes* [mémoire de DEA], octobre 2000, p. 47.

174 Voir la liste en annexe 2, pp. 136-149.

Et depuis la dissolution du groupe Musidora, aucun groupe ne prend le relai sur le plan théorique¹⁷⁵. Certaines femmes continuent tout de même à écrire sur le sujet, mais sans s'organiser. C'est le cas de Françoise Audé, dont la critique reste très engagée sur les questions du féminisme et de la place des femmes au cinéma, mais qui se sent souvent seule à défendre ces sujets durant sa carrière dans le monde de la critique cinématographique.

Aujourd'hui encore, dans le bouillonnement actuel pour l'égalité hommes-femmes au cinéma, il est surtout question de la production cinématographique dans les débats et les médias, même si la question n'est pourtant pas éludée par les principaux défenseurs de cette égalité : le Collectif 50/50, par exemple, composé de journalistes et critiques de films, a produit une étude sur la parité des critiques de films dans sept pays européennes au cours des années 2018 et 2019.

c) La place précurseuse de Françoise Audé dans la théorie féministe du cinéma en France

Avant de s'intéresser à sa production dans *Positif*, il convient de se pencher sur l'apport féministe théorique de Françoise Audé. En 1981, après quelques années passées dans la revue, où elle s'intéresse particulièrement à la place des femmes dans les films et la profession cinématographique – ce que nous voyons dans la suite de cette partie –, elle publie un ouvrage aux Éditions L'Âge d'Homme intitulé *Ciné-modèles, cinéma d'elles*. Elle y analyse la situation des femmes – actrices et cinéastes – dans le cinéma français, au travers du prisme de l'histoire collective (la Nouvelle Vague, Mai 1968 et l'arrivée de femmes cinéastes forment les trois grandes parties de son ouvrage) mais aussi de son histoire personnelle. Son étude commence d'ailleurs avec deux femmes et deux films qui l'ont particulièrement marquée et construite, et dont elle réévalue l'importance et l'apport : Brigitte Bardot dans *Et Dieu... créa la femme* (1956) et Emmanuelle Riva dans *Hiroshima, mon amour* (1958).

Seuls deux autres ouvrages ayant abordé la question féministe au cinéma sont publiés auparavant : *Paroles, elles tournent*, un recueil d'articles rassemblés par l'association Musidora en 1976, et le n° 9 de *CinémAction* intitulé « Le cinéma au féminisme » publié en 1979 sous la direction de Monique Martineau. Le premier donne la parole à des femmes travaillant dans le milieu du cinéma et aborde plusieurs questions comme celles d'un regard proprement féminin, de la représentation des femmes derrière la caméra, de la difficulté pour les femmes de collaborer entre

175 Monique Martineau, « Le cinéma au féminisme », *CinémAction*, n° 9, 1979.

elles... Pour Aurore Turbiau, dont les travaux portent sur les pensées et pratiques féministes de l'engagement littéraire (1969-1985, France-Canada), « ce livre est un appel féministe à la création »¹⁷⁶. Le second, un dossier réuni par Monique Martineau, dresse un état des lieux de la place des femmes dans le cinéma en France et à l'international. Il évoque d'ailleurs le travail de Françoise Audé.

La publication de *Ciné-modèles, cinéma d'elles* est très peu suivie en réalité. On peut noter la parution de l'ouvrage d'Émile Breton, *Femmes d'images*, en 1984 (aux Éditions Messidor) ou celui de Paule Lejeune¹⁷⁷, *Le cinéma des femmes*, en 1987 (aux Éditions Atlas-Lherminier). Ce dernier recense les réalisatrices du cinéma français depuis son origine et opère un travail sur l'originalité de leur démarche. Malgré quelques critiques, Françoise Audé considère qu'il est « l'ouvrage de base désormais indispensable pour la connaissance des réalisatrices du cinéma français »¹⁷⁸. Mais mis à part quelques initiatives personnelles, aucune école ne se développe, les femmes journalistes ne s'emparent pas particulièrement de la question et il n'existe pas de *Women's studies* dans les universités françaises¹⁷⁹. Le premier ouvrage de Françoise Audé (*Ciné-modèles, cinéma d'elles*) devient donc un ouvrage de référence pour son caractère précurseur et complet sur ce sujet. Pour autant, l'étendue du sujet de son ouvrage et sa volonté d'exhaustivité ne lui permettent pas d'entrer en profondeur dans l'analyse d'un film ou dans le travail d'une actrice ou d'une réalisatrice. Cela pousse la critique de cinéma Andrée Tournès à écrire dans *Jeune Cinéma* que ce « livre n'est souvent qu'un très long catalogue de films rapidement passés en revue du seul point de vue du personnage féminin qu'il met en scène »¹⁸⁰.

Françoise Audé est consciente de cette solitude dans la théorie féministe du cinéma en France et le déplore. Elle rend compte dans *Positif* de l'ouvrage dirigé par Monique Martineau et loue la démarche de réalisation d'un état des lieux des divers courants critiques et informations sur ce thème. Elle affirme également la nécessité du catalogue des films réalisés en France par des femmes depuis 1968 qui fait « apparaître la partie cachée de l'iceberg, c'est-à-dire l'étendue mal perçue encore des créations de femmes au cinéma »¹⁸¹, une façon de diriger les lecteurs de *Positif* vers de nombreux films de femmes à voir (ou à revoir). Face à l'absence de théories féministes en

176 Aurore Turbiau, "Musidora – Paroles... Elles tourment ! (1976)", *Littératures engagées* [en ligne], 2 juin 2019.

177 Paule Lejeune ouvre le premier centre de planning familial à Aix-en-Provence en 1961.

178 Françoise Audé, « Paule Lejeune : *Le cinéma des femmes*, 1987 », *1895, revue d'histoire du cinéma*, n° 3, novembre 1987, pp. 27-28.

179 Monique Martineau, « Inconnu au bataillon ! », in Bérénice Reynaud & Geneviève Vincendeau (dir.), « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction*, n° 67, Paris, Corlet Publications, 1993, p. 7.

180 Andrée Tournès, « *Ciné-modèles, cinéma d'elles* (Françoise Audé) », *Jeune Cinéma*, n° 137, septembre 1981, p. 40.

181 Françoise Audé, « *CinémAction* n° 9, n° 10-11 », *Positif*, n° 239, février 1981, p. 74.

France, elle s'intéresse aux études universitaires anglo-saxonnes, les *Women's Studies*, beaucoup plus avancées sur le sujet, et dont des extraits sont retranscrits en 1993 dans un second numéro de *CinémAction* dirigé cette fois-ci par Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud¹⁸². Pour Françoise Audé, ces études théoriques sont fondamentales dans le travail de déconstruction des sociétés et des mentalités.

Elle se tient donc au courant des études féministes sur le cinéma, qu'elles soient françaises ou étrangères. Elle suit les publications de plusieurs ouvrages sur les sujets des femmes et/ou du féminisme, qu'elle partage dans *Positif*. Elle réalise une note de lecture sur un numéro des *Cahiers du GRIEF*¹⁸³ consacré à Jutta Brückner, et souligne que « ses analyses sur l'ambiguïté du regard féminin ou sur la pornographie à l'écran sont d'une rare acuité »¹⁸⁴. De la même façon, elle écrit un article sur l'ouvrage *Elles cinéastes ad lib 1895-1981* de l'écrivaine Thérèse Lamartine qui réalise un bilan de la production cinématographique des réalisatrices du monde entier. Même si elle reste souvent très critique de ce genre d'entreprise, à cause de la méthode employée ou de défaillances (elle relève les lacunes, les inexactitudes et les erreurs qui sont commises), il semble important pour elle d'en parler car son but est d'encourager et de mettre en avant ce genre de travaux pour que soient posées et étudiées de nouvelles questions sur l'écriture d'une histoire des femmes, et notamment au cinéma, dans deux directions principales : « la première, c'est la nécessité d'une histoire du cinéma des femmes metteur en scène et techniciennes, [...] la seconde touche à la prise en charge d'une histoire des mentalités des publics féminins »¹⁸⁵.

Dans cette idée, elle participe à la rédaction de l'ouvrage encyclopédique *Le XXe siècle des femmes* de Florence Montreynaud, et y apparaît très investie – elle est d'ailleurs remerciée tout particulièrement par l'autrice en première page de l'ouvrage pour son aide précieuse – lorsque celle-ci en parle :

« Quand j'ai obtenu un contrat pour mon encyclopédie, je lui ai demandé – c'est la seule discipline pour laquelle j'avais vraiment besoin d'aide – de rédiger les articles concernant le cinéma, parce qu'elle m'avait expliqué que c'était beaucoup plus compliqué que ce que je pensais comme simple amatrice, que c'était une industrie culturelle, avec des projets politiques, etc. Elle m'a aidée notamment pour le tout début de l'histoire du cinéma, comme son mari était très compétent sur les débuts, elle s'était beaucoup

182 *Id.*, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande-Bretagne et États-Unis », *Positif*, n° 394, décembre 1993, p. 75.

183 Le GRIEF (Groupe de Recherche Interdisciplinaire d'Études des Femmes) est créé en 1976 par une douzaine d'enseignantes-chercheuses toulousaines dans l'idée d'une approche interdisciplinaire de l'histoire des femmes et du genre. Il s'auto-dissout en 1991.

184 Françoise Audé, « *Les cahiers du GRIF*, spécial Jutta Brückner : Cinéma Regard Violence », *Positif*, n° 263, janvier 1983, p. 78.

185 *Id.*, « *Elles cinéastes ad lib 1895-1981* », *Positif*, n° 305-306, juillet 1986, p. 122.

intéressée à ces questions là. C'est elle qui m'a ouvert à ce monde avec toutes ces femmes extraordinaires. On discutait énormément parce qu'évidemment elle voulait donner plus de place. Elle a fait un très beau travail, chaque article est très original. Ça avait jamais été fait ce travail sur les pionnières, sur les actrices d'un point de vue féministe... J'ai eu d'autres collaboratrices mais généralistes, et puis pour les autres domaines on y arrivait. Je lui ai demandé en 1981 et le livre est sorti en 1989, avec des rééditions, et chaque fois elle a été de très bons conseils. [...] Elle m'a vraiment amenée à voir l'histoire du cinéma autrement. On convenait toutes les deux que c'était une chance pour le domaine parce qu'un livre très grand public – 150 000 exemplaires au total – ça donnait une chance au secteur d'être vu avec un regard féministe, qui à l'époque était totalement absent, ce regard historique je veux dire. Il y avait bien entendu des féministes depuis les années 1970 mais généralement, à la seule exception du collectif de Musidora – qui avait repris le nom historique de Musidora –, les autres n'avaient pas de culture historique sur le cinéma, parce qu'il faut faire de grandes recherches¹⁸⁶. »

En fait, la rédaction de cette ambitieuse encyclopédie arrive dans le contexte d'institutionnalisation des études féministes et participe à l'écriture (ou la réécriture) d'une Histoire où les femmes sont aussi actrices. Après une décennie que Liliane Kandel qualifie d'« accumulation primitive en milieu féministe »¹⁸⁷ – où des groupes plus ou moins informels se sont réunis¹⁸⁸, des revues sont publiées¹⁸⁹, des colloques sont organisés¹⁹⁰ et des premiers enseignements sont donnés¹⁹¹ – les études féministes sont enfin reconnues et encouragées. Le colloque national de Toulouse de décembre 1982 intitulé « Femmes, féminisme et recherche » qui réunit 800 à 900 militantes et/ou chercheuses (et fait l'objet d'un volume de plus de 1 000 pages contenant 140 communications environ), « a posé véritablement la première pierre de [cette] institutionnalisation »¹⁹². Le colloque est soutenu par le CNRS et subventionné par le Ministère des Droits de la femme. Suite à ce colloque, le CNRS lance une ATP (Action Thématique Programmée) intitulée « Recherche sur les femmes, recherches féministes » : sur les 130 projets de recherche présentés, 68 sont financés entre 1983 et 1987. C'est dans ce contexte d'ébullition intellectuelle que l'ouvrage *Le XXe siècle des femmes* est élaboré par Florence Montreynaud.

186 Entretien avec Florence Montreynaud.

187 Liliane Kandel, « Un tournant institutionnel : le Colloque de Toulouse », in Françoise Basch (dir.), *Vingt-cinq ans d'études féministes : l'expérience Jussieu*, p. 82.

188 Le Centre d'études féminines de l'Université de Provence (CEFUP) à Aix-Marseille en 1972 (autour d'Yvonne Kniebielher), le Groupe d'études féministes (GEF) de l'Université Paris-VII en 1975 (sous l'impulsion de Michèle Perrot et Françoise Basch), le Centre lyonnais d'études féministes (CLEF) en 1976, le Centre d'études féminines de Paris-VIII-Vincennes en 1978 (avec Hélène Cixous), le Groupe interdisciplinaire d'études des femmes (GRIEF) à Toulouse en 1979, le Centre de recherches-politique-femmes à Nantes, le groupe Histoire des femmes des pays et minorités germanophones à Tours, le Groupe de recherches pour l'histoire et l'anthropologie des femmes à la Maison des sciences de l'homme de Paris.

189 Les *Cahiers du GRIF* en 1973, *Sorcières* en 1976, et à partir de 1977, en l'espace de deux ans, naquirent successivement : *La Revue d'en Face*, *Questions féministes*, *Pénélope*, *le BIEF*, *Parole !*.

190 « Les femmes et les sciences humaines » par le CEFUP en 1975, « Les femmes et la classe ouvrière » à Paris VIII-Vincennes en 1978, « Les femmes et la question du travail » par le CLEF en 1980.

191 Ces cours sont à l'initiative personnelle d'enseignantes et se tiennent de manière informelle.

192 Bibia Pavard, Florence Rochefort, et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p. 378.

En 2002, Françoise Audé publie *Cinéma d'elles 1981-2001*, la suite de son premier ouvrage (aux Éditions L'Âge d'Homme également), dans lequel elle réalise un nouvel état des lieux de la place occupée par les femmes sur la dernière double décennie du XXe siècle. Cette fois, elle se concentre en particulier sur le parcours et le travail des réalisatrices, qui sont nombreuses à être apparues au cours des vingt dernières années. Même si l'approche que fait Françoise Audé du cinéma touche à la fois à l'histoire et à la sociologie, elle est surtout très subjective. Paul-Louis Thirard écrit d'ailleurs, dans *Positif*, à la sortie du premier ouvrage : « le modèle, en fait, qui a servi pour établir le plan du livre, [...] c'est la subjectivité active, c'est l'histoire personnelle de Françoise Audé, à la fois de sa découverte du cinéma et de ce que cela a signifié pour elle, dans sa vie d'enseignante, de militante, de féministe »¹⁹³. En ce sens, la démarche employée dans ses deux ouvrages semble suivre celle des critiques féministes américaines plus que celle des anglaises, selon la distinction faite par la professeure B. Ruby Rich.

II- Françoise Audé, une figure pionnière du féminisme dans la presse de cinéma spécialisée

a) Une féministe isolée

Dans l'ouvrage *La Critique de cinéma en France* publié en 1997, un collectif de critiques dirigé par Michel Ciment et Jacques Zimmer dresse la liste des principaux critiques de cinéma qui, pour eux, ont marqué le XXe siècle. Les auteurs précisent que cette sélection de plus de 300 critiques est le fruit d'une réflexion collective. Pour cela, plusieurs critères sont retenus : « le style, la pertinence de l'analyse, un projet critique original, l'apport théorique, le poids bibliographique, l'engagement et la passion, la constance et la durée d'une production, l'importance du support médiatique », auquel s'ajoute le critère de la durée (il fallait que le-la critique ait une dizaine d'années d'ancienneté dans l'exercice)¹⁹⁴. Une fois de plus, preuve que les femmes autrices restent toujours extrêmement minoritaires dans la presse de cinéma spécialisée, cette sélection est faite par des hommes, à une exception près (Andrée Tournes). Elle est donc critiquable lorsqu'on s'intéresse à la place des femmes dans le monde de la critique, mais elle semble tout de même sans équivalent.

Parmi les 312 critiques de cinéma retenues, seulement vingt-deux sont des femmes. Et parmi elles, dix-huit écrivent dans la seconde partie du siècle, dont huit dans (au moins) une revue

193 Paul-Louis Thirard, « *Ciné-modèles, cinéma d'elles* (Françoise Audé) », *Positif*, n° 249, décembre 1981, p. 78.

194 Michel Ciment & Jacques Zimmer (dir.), *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 267.

de cinéma spécialisée : Michèle Firk (*Cinéma 59 & Cinéma 60*, 1959-1960 ; *Positif*, 1959-1965), Claire Clouzot (*Cinéma*, 1962-1971 ; *Écran*, 1972-1979), Ginette Delmas (*Jeune Cinéma*, 1964-1990), Luce Vigo (*Jeune Cinéma*, 1965-1981), Sylvie Pierre (*Cahiers du cinéma*, 1967-1971 & 1979-1986), Françoise Audé (*Jeune Cinéma*, 1968-1977 ; *Positif*, 1977-2005), Isabelle Jordan (*Positif*, 1969-1986), Jacqueline Nacache (*Cinéma*, 1978-1988 ; *La Revue de cinéma*, 1987-1992 ; *Le Mensuel du cinéma*, 1992-1994 ; *La saison cinématographique*, 1987-1997).

Certaines femmes écrivent sur des sujets précis, selon leurs goûts ou leurs engagements : sur l'émergence de nouvelles cinématographies dans les pays de l'Est (Ginette Delmas), en faveur des cinématographies marginales et du court métrage souvent négligé par la distribution commerciale (Luce Vigo), sur les expériences de cinéma direct (Sylvie Pierre), sur le cinéma américain (Jacqueline Nacache). Mais bien souvent, leur activité de journaliste ou de critique de cinéma est une parmi d'autres. Certaines ont des fonctions politiques comme Françoise Giroud, secrétaire d'État à la Condition féminine (vingt-cinq mois) puis à la Culture (sept mois), Yvonne Baby, membre du conseil d'administration de la cinémathèque française, Sylvie Pierre, responsable de la médiathèque audiovisuelle de l'ADEME. Certaines sont militantes contre la censure et la réduction des crédits pour la culture (Ginette Delmas) ou dans les mouvements anticolonialistes (Michèle Firk). Certaines dirigent la rubrique cinéma d'un journal comme France Roche à *France-Soir*, Jacqueline Michel à *Télé 7 jours*, Claude-Marie Trémois à *Télérama*, Yvonne Baby à *Le Monde*, Danièle Heymann aux journaux *L'Express* et *Le Monde* ou Anne de Gaspéri au *Quotidien de Paris*.

Mais selon cet état des lieux, seulement deux femmes marquent réellement la critique par leurs écrits féministes : Françoise Audé et Claire Clouzot. En 1987, Françoise Maupin, responsable de la rubrique cinéma de l'AFP, fait déjà le constat que « cette grande presse [cinématographique] n'accorde pas pour autant une place particulière aux films réalisés par leurs sœurs, qu'elles soient françaises ou étrangères. Seules certaines revues spécialisées : "*Positif*", "*Cinéma*" suivent avec régularité leur travail »¹⁹⁵, les deux revues auxquelles les deux femmes contribuent.

Claire Clouzot collabore à *Cinéma* entre 1964 et 1971. Elle suit ensuite le petit groupe de critiques qui quittent la revue à cause d'un désaccord, et qui en créent une nouvelle : la revue *Écran*. Elle y écrit jusqu'à la fusion de la revue avec *La Revue du cinéma* en 1979. Elle trouve dans *Écran* « la possibilité, unique dans la presse d'alors, soulignait-elle, d'une "rubrique de critique féministe

195 Françoise Maupin, « Cinéma des femmes en France : une année 1986 très riche, mais un ordinaire plutôt maigre », *Catalogue du Festival International de Films de Femmes de Créteil*, n° 9, 1987, p. 115.

régulière" où elle put s'employer à dénoncer le machisme et le sexisme ambiants »¹⁹⁶. Elle écrit également deux ouvrages, l'un portant sur la réalisatrice, scénariste et romancière Catherine Breillat, et l'autre sur *Le Cinéma français depuis la Nouvelle Vague*. Et puis, elle rédige l'avant-propos du livre d'Alice Guy paru en 1976, *Autobiographie d'une pionnière de cinéma (1873-1968)*¹⁹⁷, publié un an après l'émission consacrée à Alice Guy qu'elle présente sur France Culture¹⁹⁸, participant à la réhabilitation de celle qui est considérée comme la première cinéaste de l'histoire du cinéma.

Claire Clouzot réalise également un long métrage, *L'Homme fragile*. Pour Jacques Siclier, « elle ne délivre aucun "message" sur la condition de la femme moderne » mais montre un homme qui laisse tomber « le masque de socio-culturel de la virilité installée »¹⁹⁹. Françoise Audé va plus loin et trouve le film « désagréablement futile et complaisant »²⁰⁰. Pour elle, les trois personnages féminins sont « pauvres, vides de toute ambiguïté : des stéréotypes »²⁰¹. Claire Clouzot et Françoise Audé ne semblent pas s'être rencontrées (la première s'éloigne de l'écriture peu de temps après l'arrivée de la seconde à *Positif*). Il serait intéressant d'analyser la production critique de Claire Clouzot pour connaître les convergences et divergences thématiques et méthodologiques qu'il y aurait avec celle de Françoise Audé.

b) La conception du féminisme de Françoise Audé

Dans ses premiers articles pour *Positif*, Françoise Audé revient à plusieurs reprises sur le mouvement féministe des années 1970. L'importante critique du film *L'une chante l'autre pas* d'Agnès Varda sorti en 1977 (trois pages et demi lui sont consacrées) est même un prétexte pour revenir sur cette période. Françoise Audé relie le film à l'époque, c'est-à-dire la « renaissance en France d'un féminisme actif »²⁰². Une renaissance collective, celle du mouvement féministe des années 1970 qui aboutit à la légalisation partielle de l'avortement et de la contraception, et individuelle, celle d'Agnès Varda qui n'a pas réalisé de long métrage (de fiction) depuis 1969. Ce film retrace le parcours de deux jeunes femmes, Suzanne et Pauline (qui se fait appeler Pomme),

196 Michel Ciment & Jacques Zimmer (dir.), *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 309.

197 Alice Guy, *Autobiographie d'une pionnière de cinéma (1873-1968)*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976.

198 Nicole-Lise Bernheim & Claire Clouzot, « Qui est Alice Guy ? », *France Culture*, 2 juillet 1975.

199 Jacques Siclier, « *L'homme fragile*, de Claire Clouzot. Amour et mutations », *Le Monde*, 25 avril 1981.

200 Françoise Audé, « Festival Sceaux 1981 », *Positif*, n° 244-245, juillet 1981, p. 108.

201 *Ibid.*

202 Françoise Audé, « *L'une chante l'autre pas* », *Positif*, n° 193, mai 1977, p. 61.

entre 1962 et 1976, qui prennent leur indépendance et affirment leur autonomie vis-à-vis de la pesanteur sociale, et deviennent alors des femmes libres : « au bout du chemin, chacune trouve ce qu'elle cherche : l'une l'intégration sociale auprès d'un compagnon taillé sur mesure, l'autre la liberté de chanter, de créer et de procréer »²⁰³. Mais Françoise Audé souligne que cette période d'émancipation féminine est aussi celle des divisions, et que « les tensions, les controverses, les oppositions, les ruptures ont été le tout venant quotidien »²⁰⁴.

En effet, dans les années 1970, le mouvement féministe se divise entre les féministes socialistes et les féministes radicales. Pour les premières, « tout peut être ramené au capitalisme, elles sont marxistes avant d'être féministes, il n'y a pas une spécificité de l'oppression patriarcale mais le patriarcat est l'une des formes que prend le capitalisme »²⁰⁵. À l'inverse, les secondes expliquent la domination des hommes sur les femmes d'abord par le patriarcat, le capitalisme occupant une place secondaire. Elles affirment qu'il existe « une oppression spécifique aux femmes, l'oppression patriarcale, et qu'il y a besoin du concept de patriarcat pour expliquer l'organisation sociale qui opprime les femmes »²⁰⁶. Nourrie par les idées féministes de la deuxième vague, Françoise Audé est radicale. Son engagement contre l'oppression patriarcale est central dans sa critique et est souvent déconnecté d'une analyse marxiste.

Elle montre dans le film norvégien *Épouses (Wives)* d'Anja Breien, qu'un des personnages principaux féminins, Heidrun, est « en conflit avec ce qu'il y a de spécifiquement sexiste dans l'exploitation au travail »²⁰⁷. Et d'ailleurs, au travers de la critique du film *Je t'ai dans la peau*, de Jean-Pierre-Thorn, inspiré de la vie de la militante et syndicaliste féministe Georgette Vacher (1929-1981), elle montre des « revendications d'un féminisme peu compatible avec la morale prolétarienne »²⁰⁸, qu'il peut y avoir des dissensions internes au PCF sur le sujet de la place des femmes. En effet, elle cite un délégué syndical du film collectif *Quand les femmes ont pris la colère* : « la lutte des femmes, indépendamment de notre volonté, a eu des répercussions sur le syndicat »²⁰⁹.

203 *Ibid.*, p. 63.

204 *Ibid.*, p. 64.

205 Manon Garcia, « Faut-il abolir le patriarcat », *Les chemins de la philosophie*, France culture, jeudi 13 juin 2019, 59 min.

206 *Ibid.*

207 Françoise Audé, « *Épouses* », *Positif*, n° 199, novembre 1977, p. 74

208 *Id.*, « *Je t'ai dans la peau* », *Positif*, n° 352, juin 1990, p. 51

209 *Id.*, « *Quand les femmes ont pris la colère* », *Positif*, n° 204, mars 1978, p. 57.

Les féministes radicales sont séparées entre deux courants de pensée principaux : le différentialisme (ou essentialisme) et l'universalisme (ou constructivisme). Les féministes différentialistes estiment qu'il « existe des valeurs intrinsèquement féminines, qui se fondent sur le fait de pouvoir donner la vie » (capacité de création étendue à la création intellectuelle, à l'écriture féminine). Le mouvement Psychépo (psychanalyse et politique) et la psychanalyste Antoinette Fouque incarnent ce courant. En revanche, les féministes universalistes considèrent que « les différences masculin/féminin sont surtout construites par la société »²¹⁰. Majoritaires en France dans les années 1970, elles s'inspirent des réflexions de Simone de Beauvoir.

Définitivement, Françoise Audé est universaliste. Elle déclare en 1980 : « en tant que critique de cinéma-femme, je me situe dans le MLF mais je m'y définis en presque complet désaccord avec les adeptes du groupe Psy et Po »²¹¹. Et d'ailleurs Florence Montreynaud le confirme : « Françoise, évidemment, ne postulait pas que le fait d'être une femme, c'est-à-dire d'avoir un utérus, amène à développer un regard particulièrement sensible à la douleur ou la justice par exemple »²¹². Sa conception du féminisme est clairement visible dans ses articles parus dans *Positif*. Dans plusieurs d'entre-eux, elle précise si un film ou un.e cinéaste est essentialiste ou si il ou elle ne l'est pas, avant de prendre partie contre ce courant de pensée féministe. Elle détaille sa pensée à propos du film *La Leçon de piano* de Jane Campion, où elle écrit :

« *La Leçon de piano* n'est pas essentialiste. Ce n'est pas un film d'éloge de l'être féminin en soi. Si l'héroïne passe de la sublimation du sexe par la musique à la musique du sexe – l'étreinte charnelle –, cette logique ne présuppose pas une essence féminine, concept encombré de biologie et d'instinct, et daté du XIXe siècle. Au contraire, *La Leçon de piano* est inspiré par une problématique nourrie de théories du XXe siècle, le surréalisme et la psychanalyse selon, pour cette dernière, une réappropriation qui l'éloigne de la vulgate freudienne et même jungienne²¹³. »

De cette façon, elle dénonce l'archaïsme de la pensée essentialiste qui n'évoluerait pas avec des idées neuves. Elle montre aussi que ce petit groupe essentialiste est isolé dans le courant féminisme des années 1970 en déclarant à propos du film *Debout ! Une histoire du mouvement de libération des femmes 1970-1980*, sorti en 1999, que « le MLF transnational de Carole Roussopoulos est un MLF de terrain, sans Antoinette Fouque ni groupe Psy et Po. Sans les Éditions des Femmes »²¹⁴. Et parfois elle s'agace. Devant le film *L'Ennui* de Cédric Kahn, où le personnage principal féminin « qui n'est que nature », elle déclare : « je reconnais que, pour une spectatrice

210 Michelle Perrot, « MLF : "Antoinette Fouque a un petit côté sectaire" » (propos recueillis par Laure Daussy), *Le Figaro*, 10 octobre 2008.

211 Françoise Audé, « Festival Sceaux 1980 », *Positif*, n° 234, septembre 1980, p. 62.

212 Entretien avec Florence Montreynaud.

213 Françoise Audé, « *La leçon de piano* », *Positif*, n° 387, mai 1993, p. 22

214 *Id.*, « Festival Créteil 2000 », *Positif*, n° 479, janvier 2001, p. 44.

éduquée de la fin du XXe siècle, le fait de nature féminin, en cet état brut, sans superstructure culturelle, est pénible à observer »²¹⁵.

Mais s'opposer à l'idée d'une essence féminine ne veut pas dire qu'elle s'oppose à la maternité et la grossesse. Dans le film *L'une chante l'autre pas*, dont nous parlons un peu plus haut, le personnage de Pomme avorte puis choisit plus tard d'avoir un enfant. Pour Françoise Audé, Agnès Varda « piétine la maternité-sacrifice, la maternité-épreuve [et] retourne la notion au profit des femmes »²¹⁶. Elle souligne dès 1977 le fait « qu'il y a une différence fondamentale entre le fait de nature (la grossesse) et le prétendu instinct de nature : ici, en l'occurrence, l'instinct maternel » et ajoute que « c'est au nom de cet instinct que toutes les oppressions ont lieu »²¹⁷. Elle reste constante dans cette pensée en affirmant en 2001 à propos du film de Dominique Cabrera, *Le lait de la tendresse humaine*, que « l'affirmation de notre appartenance au fait biologique ne saurait y avoir la portée d'un retour à l'essentialisme »²¹⁸, sans pour autant partager entièrement la conception de Sylviane Agacinski, pour qui la maternité est « le fait structurant du féminin et du social »²¹⁹.

Dans les années 1990, la pensée féministe de Françoise Audé évolue, influencée par les études de genres anglo-saxonnes (les *gender studies*) tout juste parvenues en France, qui donnent une nouvelle place primordiale à la construction sociale des individus. Dans une critique de l'ouvrage *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande-Bretagne et États-Unis*, elle remarque d'un bon œil l'évolution des théories féministes vers les études de genre : « la théorie féministe du cinéma se bat contre l'effet de clôture qu'elle a engendré en s'épanouissant. Les Noires, les colonisées, les différentes s'impatientent »²²⁰. En effet, la prise en compte de la différence, dans le combat pour l'égalité entre les femmes et les hommes, fait émerger de nouvelles questions comme l'antiracisme et la reconnaissance de l'homosexualité par exemple. En cela, elle s'oppose aux travaux d'Élisabeth Badinter qui s'inscrivent dans « un féminisme laïque, antireligieux, universaliste qui ne supporte aucune contextualisation ni nuances »²²¹, qui souhaite tendre vers « l'effacement des différences, voire à l'indifférenciation androgyne »²²², et qui ne favorise pas l'émergence de ces nouvelles questions selon elle.

215 *Id.*, « *L'ennui* », *Positif*, n° 454, décembre 1998, p. 30.

216 *Id.*, « *L'une chante l'autre pas* », *Positif*, n° 193, mai 1977, p. 63.

217 *Ibid.*

218 Françoise Audé, « *Le lait de la tendresse humaine* », *Positif*, n° 488, octobre 2001, p. 34.

219 *Ibid.*

220 Françoise Audé, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande-Bretagne et États-Unis », *Positif*, n° 394, décembre 1993, p. 76.

221 Bibia Pavard, Florence Rochefort, et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p. 408.

222 Françoise Audé, « *L'ennui* », *Positif*, n° 454, décembre 1998, p. 31.

c) La place des hommes dans le féminisme de Françoise Audé

L'influence de Simone de Beauvoir sur la construction culturelle du sexe féminin (« On ne naît pas femme : on le devient. »²²³) amène à penser que les hommes sont aussi le résultat d'une construction culturelle. Dans un interview donné au journal *Le Monde* en 1978, l'autrice affirme que l'« on fabrique la féminité comme on fabrique d'ailleurs la masculinité, la virilité »²²⁴. Dans une courte critique du film de Jeanne Labrune, *Si je t'aime... prends garde à toi*, Françoise Audé montre qu'un des personnages masculins est « victime de la morale virile qui l'aliène »²²⁵. Ainsi, elle s'intéresse également à la construction des hommes dans la société et des personnages masculins dans les films. En ce sens, elle salue la qualité du film *Épouses (Wives)*, d'Anja Breien :

« *Wives* inaugure un propos assez neuf au cinéma. La libération des femmes – ou du moins l'analyse des aliénations qu'elles subissent – fait émerger une autre série d'aliénations : celles qui sont le propre des hommes. Leur assujettissement à des rôles qui les emprisonnent dans des comportements codés : chasseurs/dragueurs, ils sont démunis ou brutaux si la règle du jeu est inversée. Leur soumission à la fonction de chef de famille obligé à en assumer les besoins matériels, donc enchaînés au travail, même à celui que l'on aime pas mais que l'on se résigne à faire parce qu'il est mieux rémunéré²²⁶. »

Elle montre que s'intéresser aux hommes n'est pas incompatible avec le féminisme, au contraire même, et conclut son article critique en affirmant que « *Wives* appartient au courant le plus fécond de la pensée féministe »²²⁷ car il proteste à la fois pour les femmes et pour les hommes. Cependant, Françoise Audé dénonce le fait que la théorie féministe ne s'intéresse pas assez à la masculinité, notamment à partir de la vision des femmes cinéastes. Après la lecture du recueil de textes *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande-Bretagne et États-Unis*, elle s'interroge de l'absence de Coline Serreau aux côtés des autres grandes réalisatrices françaises : « c'est une femme et elle s'intéresse aux personnages d'hommes : trahison ? »²²⁸. Elle ajoute que « se préoccuper de la propension des meilleures réalisatrices françaises à regarder l'univers masculin devrait l'être aussi. Que la théorie choisisse est une chose. Qu'elle refoule en est une autre »²²⁹.

223 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, II : l'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 (1ère édition en 1949), p. 13.

224 *Id.*, « J'ai cru trop vite à une proche victoire des femmes » (entretien mené par Pierre Viansson-Ponté), *Le Monde*, janvier 1978

225 Françoise Audé, « Septembre (1998) en cinéma », n° 453, novembre 1998, p. 65.

226 *Id.*, « *Épouses* », *Positif*, n° 199, novembre 1977, p. 74

227 *Ibid.*

228 Françoise Audé, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande-Bretagne et États-Unis », *Positif*, n° 394, décembre 1993, p. 76

229 *Ibid.*

Alors cela ne veut pas dire qu'elle souhaite absolument qu'il y ait toujours des hommes dans les récits. D'ailleurs, elle considère que *Femmes en miroir* de Kiju Yoshida est un chef-d'œuvre alors que c'est une « fiction de laquelle [...] les hommes sont absents »²³⁰. Cependant, elle fait remarquer, dans une critique du film de Coline Serreau intitulé *Pourquoi pas !*, que « la promesse de l'Éden est à ce prix : le prix de la renonciation de l'homme à la domination, de la renonciation de la femme aux facilités de la dépendance »²³¹. Une société meilleure est forcément une remise en question des deux genres, pour elle, qui sont chacun issus d'une construction sociale à déconstruire. Les hommes seraient même victimes de cette société patriarcale et elle souligne avec une bonne appréciation, à propos de *Girlfriends* de Claudia Weill, que « peu de films d'homme manifestent autant de gentillesse à l'égard des personnages masculins que ce film de femme »²³². Nous revenons sur l'expression « film de femme » dans le chapitre suivant.

Chapitre 4 – Le soutien aux femmes dans le cinéma

En fait, dès son arrivée à *Positif* en 1977, elle fait « l'aveu de [son] penchant pour l'autre versant de la montagne, celui que le soleil n'éclairait pas encore »²³³ et décide de mettre en avant les films de femmes, qui ne sont pas reconnus par l'ensemble de la profession. Cette année-là, elle écrit sur huit films, uniquement des films réalisés par des femmes. Et tout au long de sa carrière à *Positif*, elle continue à promouvoir le cinéma des femmes pour palier le constat suivant : « nous ne savons rien des femmes dans le cinéma »²³⁴. Elle interroge le manque de point de vue féminin dans les films (absence qualitative) et de femmes réalisatrices pour en parler (absence quantitative), avant de chercher à les promouvoir en mettant en avant leurs travaux, ce que nous voyons dans ce chapitre.

I- Films féministes et « films de femmes »

a) Le concept de « film de femme », définition et débats

230 Françoise Audé, « Femmes en miroir », *Positif*, n° 506, avril 2003, p. 6.

231 *Id.*, « Pourquoi pas ! », *Positif*, n° 203, février 1978, p. 66.

232 *Id.*, « Girlfriends », *Positif*, n° 212, novembre 1978, p. 73.

233 *Id.*, « 1977 », *Positif*, n° 500, octobre 2002, p. 141.

234 *Id.*, « Situation des femmes dans le cinéma français », *Positif*, n° 264, février 1983, p. 50.

Lorsqu'elle intègre *Positif*, en 1977, « l'expression "film de femme" n'était pas labellisé »²³⁵. Cette expression commence à être interrogée à partir de 1979, avec la création du Festival International de Films de Femmes à Sceaux. Dans un article paru en octobre 2002, Françoise Audé revient sur sa première année à *Positif* et déclare qu'elle n'a écrit que sur des « films de femmes ». Un premier aspect de définition de cette expression concerne le genre de la réalisatrice. En effet, les huit articles qu'elle écrit dans *Positif* cette année-là portent sur des films réalisés par des femmes (sept articles critiques et un entretien)²³⁶.

Elle analyse (particulièrement) dans ses premiers articles l'évolution de personnages principaux féminins qu'elle trouve particulièrement intéressants. C'est l'aboutissement de la quête d'identité pour Julie dans *Qu'est-ce que tu veux Julie ?* de Charlotte Dubreuil (février 1977), l'acquisition d'une indépendance économique pour Suzanne dans *L'une chante l'autre pas* d'Agnès Varda (mai 1977), l'affirmation de l'autonomie pour Pomme dans ce même film, la volonté de liberté et d'amour pour Anna dans *Adoption* de Martha Meszaros (juin 1977)... Ces figures féminines peuvent également être victimes d'oppressions spécifiques aux femmes. On peut prendre l'exemple des personnages du film *Épouses* d'Anja Breien (novembre 1977), que Françoise Audé décrit ainsi : « Kaja, entièrement dépendante de l'idéologie familiale, de l'héritage parental, de l'argent marital, Mie coincée entre son estime pour son mari et ses justes aspirations à "sortir de la cage", à avoir, elle aussi, des vacances et Heidrun en conflit avec ce qu'il y a de spécifiquement sexiste dans l'exploitation qu'elle subit au travail »²³⁷.

Derrière l'expression « film de femme », il y a donc aussi la volonté de relater ce que les femmes vivent, car cela est trop souvent raconté du point de vue des hommes – les cinéastes étant en très grande majorité masculins – même si Françoise Audé rappelle que « tant de femmes font des films d'homme et il est des hommes – pas seulement Bergman – qui font des films de femme »²³⁸. Elle salue d'ailleurs des réalisateurs comme Hal Hartley, « un cinéaste qui se préoccupe de démentir les postulats misogynes et qui recherche une dignité masculine plutôt qu'une virilité paranoïaque »²³⁹. Dans un océan de films réalisés par des hommes, ce genre de critiques permet également d'orienter les lecteur·trice·s-spectateur·trice·s vers des réalisateurs qui interrogent le présent sans misogynie car, pour elle, « avec Soderbergh [...] ils sont très peu »²⁴⁰. Le regard

235 *Id.*, « 1977 », *Positif*, n° 500, octobre 2002, p. 141.

236 Voir le corpus de sources, pp. 219-220.

237 Françoise Audé, « *Épouses* », *Positif*, n° 199, novembre 1977, p. 74.

238 *Id.*, « 1977 », *Positif*, n° 500, octobre 2002, p. 141.

239 *Id.*, « *L'incroyable vérité & Simple Men* », *Positif*, n° 380, octobre 1992, p. 68.

240 *Ibid.*

particulier porté sur les personnages féminins est donc un deuxième aspect de définition de cette expression.

En ce sens, elle déplore, à propos du film *Le Maître d'école* de Claude Berri, que « dans une profession réputée féminisée, les concepteurs du film aient jugé bon de n'introduire qu'une seule institutrice [qui soit en plus] nymphomane et suicidaire »²⁴¹. De la même façon, elle trouve dommage que les figures féminines du film *Le Mahâbhârata*, de Peter Brook, soient « d'une pauvreté fantasmatique atterrante »²⁴². Elle s'intéresse aux trajectoires et choix de vie de ces personnages féminins, et lorsque ceux-ci choisissent un « nord ordinaire, celui de la maternité et du couple »²⁴³, comme le personnage de Camille dans *La Nouvelle Ève* de Catherine Corsini, elle déclare être déçue de ce conformisme. Elle dénonce donc aussi les « femmes-cinéastes qui ont le point de vue du "ça va de soi" de la phallocratie installée »²⁴⁴ comme Dolorès Grassian dans son film *Le Dernier baiser* ou comme Catherine Breillat dans *Tapage nocturne* qui « a réussi [...] à donner une image méprisante et misogyne des relations amoureuses entre homme et femme »²⁴⁵. Et elle ajoute, d'une affirmation moqueuse, « et cette fois, c'est le point de vue d'une femme : bravo Catherine ! »²⁴⁶. Que ce mépris pour les femmes vienne de femmes, cela lui semble d'autant plus dérangeant.

La Leçon de piano est le premier film réalisé par une femme (Jane Campion) à recevoir la Palme d'or au Festival de Cannes, en 1993²⁴⁷. Le film fait la couverture du numéro de *Positif* de mai 1993 – la réalisatrice étant particulièrement appréciée et suivie par la revue – mais Françoise Audé est la seule femme à écrire un article (de deux pages) sur ce film. Elle se sert alors de sa tribune dans *Positif* pour tenter de dessiner les contours d'une définition complexe du concept de « film de femme », en illustrant son propos par le film. Elle n'essaie donc pas de défendre quelque chose de féminin (elle est définitivement une féministe universaliste) mais de définir les contours et les liens qui peuvent être faits à propos des films réalisés par des femmes.

Dans cet article critique sur *La Leçon de piano*, elle y évoque deux autres aspects – mis à part le genre de la réalisatrice et le regard particulier porté sur les personnages féminins évoqués

241 Françoise Audé, « *Le Maître d'école* », *Positif*, n° 250, janvier 1982, p. 85.

242 *Id.*, « *Le Mahâbhârata* », *Positif*, n° 349, mars 1990, p. 78.

243 *Id.*, « *La Nouvelle Ève* », *Positif*, n° 456, février 1999, p. 45.

244 *Id.*, « *Le Dernier baiser* », *Positif*, n° 197, septembre 1977, p. 66.

245 *Id.*, « *Tapage nocturne* », *Positif*, n° 224, novembre 1979, p. 79.

246 *Ibid.*

247 Le second film réalisé par une femme et récompensé par une Palme d'or au Festival de Cannes est *Titane* de Julia Ducournau. La récompense est décernée en 2021, c'est-à-dire 28 ans plus tard.

plus haut – qui peuvent définir ce concept : le fait que le film s’adresse à un public de spectatrices et le fait qu’il soit porteur d’une pensée féministe²⁴⁸. Ce dernier aspect est particulièrement important et récurrent dans l’analyse que Françoise Audé fait des films. Si l’on reprend la définition de Marion Charpenel et Bibia Pavard donnée en introduction, un film qui adopte un positionnement féministe est un film qui rend compte à l’écran de l’oppression spécifique que subissent les femmes en raison de leur sexe.

À de multiples reprises, donc, elle relève le féminisme d’un film ou d’une réalisatrice. C’est le cas pour *La fille de Prague avec un sac très lourd* de Danielle Jaeggi avec « l’utilisation de la vidéo dans la trame même du film [...], outil d’intervention pour contester »²⁴⁹, pour *Le jeu sérieux* d’Anya Breien qui amplifié le rôle du personnage féminin principal dans l’adaptation qu’elle a fait du roman²⁵⁰, et pour *Girlfriends* de Claudia Weill où les femmes affirment leur autonomie²⁵¹... Le seul film indien qu’elle critique pour *Positif – Bhumika* de Shyam Benegal – est un film qui adopte une position féministe qu’elle dit « incontestable »²⁵². Dans un contexte qu’elle connaît mal, celui de la société indienne, elle aborde le film sous le prisme du féministe, avec lequel elle se sent à l’aise. Et dans cet important article de deux pages, elle retranscrit une petite partie d’un entretien – réalisé par Anne Kieffer – avec l’actrice principale, Smita Patil, une façon de lui donner la parole :

« [Les femmes indiennes] ont développé une attitude masochiste tellement elles ont intériorisé l’exploitation au sein de la famille et du couple. Au lieu d’aller voir des films qui les en libèrent, elles vont voir des films qui justifient cet état de fait. [...] Si dans un film on m’identifie à une femme émancipée et si j’interprète ensuite dans un autre film une femme traditionnelle, lentement, progressivement, je parviens à renverser cette image²⁵³. »

Un dernier aspect peut participer à cette définition du « film de femme ». Si l’on considère que « l’auteur est celui qui, à l’intérieur d’un système imposé, affirme originalité et singularité »²⁵⁴, un film de femme est un film d’autrice. En effet, dans un monde structuré par le patriarcat et un corps de métier (celui du cinéma) qui est machiste, proposer une autre vision de ce que vivent réellement les femmes est original et singulier. Françoise Audé aime les films d’auteur·trice·s, et accorde une place importante dans sa critique à ceux qui sont réalisés par une femme. À propos de *Fréquence meurtre* d’Élisabeth Rappeneau, elle écrit qu’« il n’aurait pas été désagréable que [ce

248 Françoise Audé, « *La leçon de piano* », *Positif*, n° 387, mai 1993, p. 22.

249 *Id.*, « *La fille de Prague avec un sac très lourd* » *Positif*, n° 208-209, juillet 1978, p. 85

250 *Id.*, « *Le jeu sérieux* » *Positif*, n° 208-209, juillet 1978, p. 89.

251 *Id.*, « *Girlfriends* », *Positif*, n° 212, novembre 1978, p. 73.

252 *Id.*, « *Bhumika* », *Positif*, n° 380, octobre 1992, p. 15.

253 Anne Kieffer, « Entretien avec Smita Patil », *Jeune Cinéma*, n° 163, décembre 1984, p. 15.

254 Françoise Audé, « *La leçon de piano* », *Positif*, n° 387, mai 1993, p. 22.

film] soit un peu plus personnel, troublant, atypique. Qu'il soit même un film de femme, c'est-à-dire un film d'auteur »²⁵⁵, mais elle regrette qu'il ne le soit pas.

Malgré qu'il n'existe donc pas de définition claire et précise de ce qu'est un « film de femme », on peut prendre en compte les différents aspects évoqués au-dessus pour s'en approcher. En effet, Françoise Audé utilise cette expression à plusieurs reprises pour défendre et mettre en avant ces films, surtout au début de sa carrière à *Positif*, lorsque peu de femmes encore accèdent à la réalisation. Cette notion de « film de femme » est d'ailleurs stratégique dans les années 1970 pour des féministes en manque de représentation.

Mais rapidement, à force de professionnalisation, les réalisatrices veulent plutôt qu'on les considère comme des cinéastes à part entière, pour ne pas s'enfermer, elles-mêmes et leurs films, dans un genre. « Les Françaises du moins (les autres étant plus nuancées), semblent refuser majoritairement le label "Films de Femmes", considérant qu'une telle étiquette est réductrice »²⁵⁶. En effet, les réalisatrices sont évidemment très diverses dans leurs parcours comme dans leurs sensibilités, il est donc difficile de parler d'une singularité. Coline Serreau a une opinion assez tranchée à ce propos ; elle déclare justement en 1977 :

« J'en ai marre d'être cataloguée dans le ghetto des "films de femmes". Je ne suis pas une féministe professionnelle, mon métier c'est le spectacle. Je suis une cinéaste. Il se trouve que je suis du sexe féminin. Je ne veux pas d'une certaine condescendance qui commence à se manifester à propos des films tournés par les femmes. Je refuse le ghetto, parce que, de même que je refuse certain cinéma d'homme, de même je ne suis pas du tout d'accord avec certains "films de femmes"²⁵⁷. »

Peu à peu, l'expression semble être délaissée. En 1994, la critique de cinéma Claude-Marie Trémois écrit dans *Télérama* que « la véritable victoire des femmes, c'est qu'on ne la remarque même pas »²⁵⁸, avant d'ajouter « fini le temps des "films de femmes" »²⁵⁹. Françoise Audé semble elle aussi s'en être détournée lorsqu'elle déclare en 2001 à propos du film de Dominique Cabrera : « *Le lait de la tendresse humaine* n'est pas fragilisable par les restrictions incluses dans l'expression [...] de "film de femme". Un film qui intègre le fait féminin dans le fait global, culturel et artistique du cinéma est un film »²⁶⁰, comme si cette expression ne pouvait maintenant que desservir le propos d'un film. Mais à l'étranger, en revanche, cela est différent, l'expression semble fédérer la majorité

255 *Id.*, « Fréquence meurtre », *Positif*, n° 327, mai 1988, p. 73.

256 Dominique Martinez, « Femmes et Cinéastes » – *Évolution et contradictions dans le statut des réalisatrices vues à travers le Festival International de Films de Femmes* [mémoire de DEA], octobre 2000, p. 8.

257 « Revendiquer l'utopie, entretien avec Coline Serreau », *Rouge*, 22 décembre 1977.

258 Claude-Marie Trémois, « Femmes de tête », *Télérama*, 28 décembre 1994.

259 *Ibid.*

260 Françoise Audé, « *Le lait de la tendresse humaine* », *Positif*, n° 488, octobre 2001, p. 34.

des réalisatrices étrangères car elle donne de la force à leurs œuvres. Dans son mémoire de DEA portant sur les femmes cinéastes et soutenu en 2000, Dominique Martinez émet l'hypothèse suivante :

« Pour ces cinéastes venues d'ailleurs, [le Festival International de Films de Femmes] représente une ouverture sur le monde, un espace favorable où montrer leur création, sélectionnée pour sa qualité artistique ou son caractère revendicatif ou encore pour sa vision différente de la société. Certains éléments montrent que les réalisatrices étrangères ne bénéficient pas de "privilèges" devenus la normalité pour les Françaises. Des témoignages disent là leurs difficultés à entrer dans la profession et plus encore à y rester²⁶¹. »

Même si la France est alors le pays possédant le plus de réalisatrices en activité et même si « le cinéma français leur est favorable par son mode de production »²⁶², les réalisatrices françaises restent encore largement minoritaires dans la création [voir la section II de ce chapitre]. L'existence du Festival International de Films de Femmes à Créteil a donc toujours un intérêt, et d'autant plus pour les réalisatrices étrangères, car comme le dit Jeanne Labrune dans le journal *Le Monde* en mars 1996 : « tant qu'il y aura des réalisatrices en situation douloureuse et aliénée, Créteil aura son importance »²⁶³.

b) Le Festival International de Films de Femmes de Créteil

Le Festival International de Films de Femmes (FIFF) est créé en 1979 à Sceaux par Jackie Buet, Élisabeth Tréhard et Jean-Claude Wambst, qui travaillent aux Gêmeaux, le centre d'action culturelle de la ville. Le seul précédent est la manifestation non-mixte du groupe Musidora, qui se déroule à Paris en avril 1974, où cent-cinquante films sont projetés et où de nombreux débats ont lieu. On peut également évoquer la rencontre d'août 1977 à Utrecht en marge de la Rencontre des cinémas progressistes européens où des femmes rédigent un « Manifeste pour un cinéma non sexiste »²⁶⁴, et les sporadiques journées qui s'en suivent. Françoise Audé n'y contribue pas, à la différence de Claire Clouzot, qui utilise même cette grille d'analyse dans un article du n° 68 d'*Écran* pour analyser une série de films²⁶⁵. En 1985, le Festival déménage à Créteil, où il a encore

261 Dominique Martinez, « Femmes et Cinéastes » – *Évolutions et contradictions dans le statut des réalisatrices vues à travers le Festival International de Films de Femmes* [mémoire de DEA], octobre 2000, p. 9.

262 Françoise Audé, « Création, l'espace paradoxal des cinéastes françaises », *Positif*, n° 471, mai 2000, p. 73.

263 Catherine Bedarida, « Les réalisatrices françaises entrent en force dans le septième art », *Le Monde*, 23 mars 1996.

264 Selon ce manifeste, « sont antisexistes les films qui ne reconduisent pas la répartition traditionnelle des rôles masculins et féminins sans la condamner explicitement ou implicitement, ou les films qui mettent en scène les luttes pour changer l'actuelle situation des choses ».

265 Monique Martineau, « Manifeste pour un cinéma non sexiste », *CinémAction*, n° 9, Paris, Filméditons, 1979, pp. 20-21.

lieu aujourd'hui. Il est actuellement le festival de films de femmes ayant la plus grande longévité au monde.

Jackie Buet déclare, dès sa première année à Sceaux, que le FIFF souhaite « mettre l'accent sur le côté "événement cinématographique" plus que sur le côté "manifestation féministe" »²⁶⁶ pour attirer un public de cinéphile large et mixte. Dans une enquête publiée en mai 1986 dans un bulletin d'information du CNC sur le public des salles de cinéma, Nicole Lang constate que « les spectateurs "assidus" ou "réguliers" se recrutent en ville parmi les catégories sociales moyennes ou aisées, chez les gens instruits et chez les jeunes »²⁶⁷. Françoise Audé fait le constat que « Créteil draine ce type de public », à une nuance près. Alors que dans l'absolu les femmes s'intéressent plus au cinéma que les hommes, elles se rendent moins au cinéma. Or, à Créteil, c'est l'inverse : en 1986, il y a 60 % de femmes et 40 % d'hommes, du moins dans les séances-événements du festival²⁶⁸. Le Festival de Créteil arrive donc à attirer les femmes dans les salles, et c'est un bon point pour elles.

Françoise Audé suit toutes les éditions du festivals pour *Positif* (sauf la 14^e édition, celle de 1992). Chaque année, elle y consacre une page en moyenne dans la revue, où elle revient sur l'organisation de la manifestation et sur la sélection des films. Le compte-rendu de la première édition, organisée à Sceaux en 1979, jette les bases d'une analyse (objectifs, réussites, manques, améliorations...), qu'elle poursuit dans les compte-rendus suivants. Les articles de Françoise Audé témoignent de l'évolution du festival. Après son décès, aucun critique de *Positif* ne couvre le Festival (sauf une fois, Eithne O'Neill en 2010).

Dès la première édition, elle écrit que « des films se font et existent partout, films de cinéastes débutantes le plus souvent, films à petits budgets [mais que] la distribution est problématique. L'envie de leur fournir l'occasion de rencontrer un public tient de l'évidence première »²⁶⁹. Pour elle, la tenue de ce festival – ou en tout cas d'un festival de films de femmes – ne se discute pas car dans une société où l'éducation et les fonctions sociales masculines et féminines ne sont pas tenues pour équivalentes, il y a bien une spécificité des regards et donc « le

266 Jackie Buet, in Dominique Martinez, *Femmes et cinéastes. Évolutions et contradictions dans le statut des réalisatrices vues à travers le Festival international de Films de Femmes* [mémoire de DEA], octobre 2000, p. 20.

267 Françoise Audé, « Festival Créteil 1986 », *Positif*, n° 307, septembre 1986, p. 57.

268 *Ibid.*

269 Françoise Audé, « Festival Sceaux 1979 », *Positif*, n° 220-221, juillet 1979, p. 74.

point de vue au féminin sur les choses de la vie est à découvrir »²⁷⁰. Elle note par exemple le traitement original du thème mère-fille dans cette première édition.

En effet, l'un des objectifs est d'ouvrir les distributeurs à des films réalisés par des femmes à l'international. Pour Françoise Audé, les médias doivent jouer leur rôle. Elle-même y contribue en faisant un compte-rendu annuel dans *Positif* mais elle trouve « regrettable que la presse parisienne quotidienne qui a fait un travail d'information correct n'ait pas plus réfléchi à la portée possible »²⁷¹. Face au manque de reconnaissance de la presse et de la distribution, le festival fonde une société distribuant des films réalisés par des femmes, qui s'appelle *L'Une Films*. Pourtant, les choses ne semblent pas s'améliorer. En 1984, Françoise Audé déplore encore que « trop peu de bons films découverts à Sceaux ont ensuite trouvé un écran à Paris »²⁷², et elle y revient plusieurs fois ensuite.

Françoise Audé relève d'autres problèmes, venant du festival en lui-même cette fois-ci. Lors des premières éditions, elle critique assez vigoureusement la documentation du catalogue du festival : « la seule négligence concerne le catalogue qui n'est pas à la hauteur de la manifestation »²⁷³. Elle regrette le manque « de tenue esthétique et réflexive »²⁷⁴ et le fait qu'il n'y a « pas de fonds d'information, pas d'archivage, pas de préparation suffisante des rencontres et des débats »²⁷⁵. Elle apparaît évidemment attachée à l'idée d'informer le public, mais nourrit aussi l'idée de laisser une trace de l'événement.

Mais elle attribue souvent la faute des problèmes à des causes extérieures. Pour les premières éditions, la défaillance de la documentation résultent pour elle plus de « l'indifférence des autorités de tutelle municipale et dérisoire soutien apporté par le CNC »²⁷⁶ que d'un manque de sérieux dans l'organisation. Elle dénonce également le fait que « chaque année *Le Quotidien* consacre une page au dénigrement de la manifestation »²⁷⁷ et ajoute que « la stupide condescendance de *Libération* ne vaut pas mieux »²⁷⁸. Difficile d'attirer du monde si des journaux de cette envergure dressent un si mauvais portrait du festival. D'autres facteurs extérieurs limitent aussi le nombre de spectateurs : la place du FIFF dans le calendrier, entre la Berlinade et le Festival

270 *Ibid.*

271 Françoise Audé, « Festival Sceaux 1981 », *Positif*, n° 244-245, juillet 1981, p. 108.

272 *Id.*, « Festival Sceaux 1984 », *Positif*, n° 281-282, juillet 1984, p. 104.

273 *Id.*, « Festival Sceaux 1981 », *Positif*, n° 244-245, juillet 1981, p. 108.

274 *Id.*, « Festival Créteil 1985 », *Positif*, n° 295, septembre 1985, p. 54.

275 *Ibid.*

276 Françoise Audé, « Festival Sceaux 1980 », *Positif*, n° 234, septembre 1980, p. 62.

277 *Id.*, « Festival Sceaux 1984 », *Positif*, n° 281-282, juillet 1984, p. 104.

278 *Ibid.*

du réel de Beaubourg en 1995²⁷⁹, l'épidémie du SRAS en 2003²⁸⁰ ou encore la campagne électorale européenne de 2004²⁸¹.

Françoise Audé critique également vigoureusement le maintien du prix du public qu'elle considère comme « la collecte de votes nivelés par le bas ou manipulés par le haut »²⁸², et la nouvelle orientation des affiches de Karine Saporta, des « affiches si irritantes qu'elles [l']ont amené à faire l'impasse sur le quatorzième festival »²⁸³, dit-elle. Et de surcroît en 1998, un an après qu'Élisabeth Tréhard se soit écartée de l'organisation, plusieurs membres du conseil d'administration dont la présidente de l'Association du festival, Denise Barriolade, démissionnent. La « gestion autocentrée »²⁸⁴ de Jackie Buet en serait la cause. Françoise Audé s'inquiète alors pour la suite.

Malgré toutes ces difficultés, le festival connaît des réussites que Françoise Audé ne manque pas de souligner. D'un point de vue pratique d'abord. Lors de la première édition, elle remarque que « tous les films annoncés étaient à l'appel, projetés à l'heure et correctement [et que] les traductions simultanées, quand il y en a eut, étaient satisfaisantes »²⁸⁵. Mais la réussite du festival se mesure en grande partie à l'importance du public, à la reconnaissance qu'il manifeste et à la qualité de la programmation. Dès la troisième édition, elle considère que le festival est devenu un « événement social (salles combles, curiosité du public) et politique (soutien financier du CNC et du ministère des Droits de la Femme, reconnaissance par le ministère de la culture) »²⁸⁶. Et l'année suivante, elle écrit qu'il est devenu un événement culturel et artistique.

Alors que la première édition du festival montre une trentaine de long métrages et attire environ sept mille spectateurs, le public est plus nombreux à chaque édition, jusqu'à ce qu'en 1989, dix ans plus tard, trente-six mille participants viennent découvrir les cent cinquante films qui y sont présentés²⁸⁷. Et cela malgré la suppression en 1986 du ministère des Droits de la femme, qui contribue au budget de la manifestation. À propos de la sélection des films, elle relève quelques problèmes, comme la trop faible place accordée au documentaire ou au film de montage en 1980²⁸⁸

279 Françoise Audé, « Festival Créteil 1995 », *Positif*, n° 417, novembre 1995, p. 79

280 *Id.*, « Festival Créteil 2003 », *Positif*, n° 513, novembre 2003, p. 79.

281 *Id.*, « Festival Créteil 2004 », *Positif*, n° 523, septembre 2004, p. 64.

282 *Id.*, « Festival Sceaux 1983 », *Positif*, n° 269-270, juillet 1983, p. 84.

283 *Id.*, « Festival Créteil 1993 », *Positif*, n° 394, décembre 1993, p. 73

284 *Id.*, « Festival Créteil 1998 », *Positif*, n° 457, décembre 1998, p. 67.

285 *Id.*, « Festival Sceaux 1979 », *Positif*, n° 220-221, juillet 1979, p. 74.

286 *Id.*, « Festival Sceaux 1982 », *Positif*, n° 257-258, juillet 1982, p. 103.

287 *Id.*, « Festival Créteil 1989 », *Positif*, n° 248, février 1990, p. 53.

288 *Id.*, « Festival Sceaux 1980 », *Positif*, n° 234, septembre 1980, p. 62.

ou le manque de films de Françaises en 1981²⁸⁹, mais globalement elle revient de façon positive sur les films qui sont présentés. Pour Françoise Audé, le travail de l'équipe du festival « est d'autant plus nécessaire qu'il est méconnu, mal compris et parfois sous-estimé »²⁹⁰.

Au fur et à mesure de la professionnalisation du festival, Françoise Audé consacre de moins en moins de lignes aux considérations pratiques ou à la justification de la tenue d'un tel festival en France, et de plus en plus à la sélection et l'analyse des films. En ce sens, l'édition de 1987 semble être une rupture dans l'évolution de sa critique. Elle apprécie que le catalogue soit enfin soigné, enrichi de textes solides et d'un répertoire commenté de 370 films réalisés par des femmes dans le monde en 1986²⁹¹. Dans les éditions suivantes, elle ne revient sur le catalogue que pour en dire du bien. Pour Françoise Audé, le festival « assume [désormais] son rôle international et confirme sa fonction-pilote en France »²⁹² : elle peut désormais s'intéresser surtout à la critique des films choisis et projetés.

Il est difficile de connaître le lien exact qu'entretient Françoise Audé avec le Festival et avec les organisatrices (plusieurs tentatives de rencontre avec Jackie Buet, pour obtenir des informations sur ce point, ont échoué). Françoise Audé évoque sa participation à une réunion avec le comité de sélection du Festival le 26 novembre 1984 – « le comité est consultatif, la sélection n'est décidée que par les responsables du Festival »²⁹³ – avant que celui-ci ne soit transplanté à Créteil en mars 1985. Elle rédige deux articles pour le catalogue du Festival sur des sujets dont elle est spécialiste. En 1997, elle réalise un petit bilan de la place des femmes-cinéastes dans le cinéma français²⁹⁴, et en 1999, elle revient sur les dix ans du jury de jeunes « Graine de Cinéphage »²⁹⁵ [nous y revenons dans le chapitre 5]. Enfin, elle participe à la remise d'un prix avec l'Association des Femmes Journalistes dont elle fait partie.

c) L'Association des Femmes Journalistes

289 *Id.*, « Festival Sceaux 1981 », *Positif*, n° 244-245, juillet 1981, p. 109.

290 *Ibid.*, p. 108.

291 Françoise Audé, « Festival Créteil 1987 », *Positif*, n° 322, décembre 1987, p. 64.

292 *Ibid.*

293 Françoise Audé, « 30 jours de novembre (1984) », *Positif*, n° 287, janvier 1985, p. 65.

294 *Id.*, « Le cinéma français d'aujourd'hui », *Catalogue du Festival International de Films de Femmes de Créteil*, n° 19, 1997, p. 88.

295 *Id.*, « Graine de Cinéphage : dix ans d'imagination avec le cinéma », *Catalogue du Festival International de Films de Femmes de Créteil*, n° 21, 1999, p. 57.

L'Association des Femmes Journalistes (AFJ) est créée en juin 1981. Marie-Odile Fargier, journaliste indépendante et première présidente de l'AFJ entre juin 1981 et novembre 1982 explique l'idée originelle de la création de l'association :

« En 1981, quand François Mitterrand a été élu, on s'est dit qu'il ne faut pas que parce que la gauche arrive au pouvoir, – qui avait voté jusqu'ici toutes les mesures anti-discriminatoires ou favorables à la contraception, à l'avortement, à la pilule –, il ne faut pas que l'impression se généralise que maintenant il n'y a plus rien à faire, que tout est fait. Donc nous au départ on avait créé l'Association des Femmes Journalistes dans l'idée de rester en contact, de continuer à travailler sur les inégalités, les ségrégations, les violences, le viol, de ne pas se laisser un peu anesthésier par le fait que certainement les choses allaient quand même avancer. C'était ça l'idée de départ²⁹⁶. »

Florence Montreynaud, journaliste indépendante et présidente de l'AFJ de janvier 1985 à décembre 1987 (trois mandats)²⁹⁷ ajoute : « les fondatrices ont deux ambitions, l'une d'ordre syndical – les droits des femmes journalistes pigistes – et l'autre féministe – les "sujets femmes" dans les médias »²⁹⁸. L'article 2 des statuts de l'AFJ ratifiés en 1982 confirme cela.

Article 2 des statuts de l'Association des Femmes Journalistes, 1982²⁹⁹

- 1) L'association a pour but de favoriser la distribution et la coordination des informations concernant les femmes. [...]
- 2) L'association a pour but de lutter contre les discriminations qui frappent les femmes journalistes dans les organes de presse.

Source : Premiers statuts de l'association en 1982.

Françoise Audé ne participe pas au lancement de l'association mais y adhère assez vite après sa création. Florence Montreynaud témoigne de la place qu'elle y tient : « elle n'était pas membre du bureau mais donnait juste un coup de main pour le cinéma. C'était une fidèle adhérente, avec Anne Kieffer. Elles ont soutenu l'association en participant régulièrement aux activités »³⁰⁰. L'AFJ organise deux types d'activités : des grands débats sur un fait de société et des dîners-rencontres avec une personnalité. Dans quelques articles de *Positif*, Françoise Audé évoque quelques uns de

296 Entretien avec Marie-Odile Fargier, in Bérénice Orain, *L'Association des Femmes Journalistes (1981-1999) : un réseau féminin de professionnelles* [mémoire de DEA – Histoire, sociétés et cultures], Université Rennes 2, 22 avril 2013, p. 24.

297 Bérénice Orain, *L'Association des Femmes Journalistes (1981-1999)*, op. cit., p. 53.

298 Florence Montreynaud, *Chaque matin, je me lève pour changer le monde. Du MLF aux Chiennes de garde*, Paris, Eyrolles, 2014, p. 291.

299 « Statuts de l'Association des Femmes Journalistes », 1982, dossier 7AF1, boîte 7AF1-4, CAF, Angers.

300 Entretien avec Florence Montreynaud.

ces événements. Par exemple, le 3 mars 1987, elle écrit qu'un « dîner est organisé par l'Association des Femmes Journalistes avec Micheline Presle »³⁰¹. Ou encore, « un "Forum femmes, images et médias" [est] organisé par l'AFJ »³⁰² au Festival de Créteil de 1996.

L'AFJ concrétise cette double orientation donnée par l'article 2 par la remise de divers prix. L'un d'eux retient plus particulièrement notre attention : le Prix AFJ du Documentaire. Créé en 1985 et remis lors du Festival de Films de Femmes de Créteil, ce prix récompense l'œuvre d'une réalisatrice qui – selon la description qui en est faite dans le catalogue du festival cette année-là – « présentera des qualités esthétiques certaines [et] témoignera avec force de la réalité sociale et culturelle d'une partie du monde »³⁰³. Les films primés par l'association entre 1985 et 2005 (année du décès de Françoise Audé) sont présentés en annexe 5 (pp. 151-153). « Ce prix était initialement doté d'une récompense de 5 000 F mais à partir de 1988, cette somme fut remplacée par une œuvre d'art d'une artiste femme »³⁰⁴ : une sculpture d'Ursula Rauch en 1990, de Gisèle Lacroix en 1992, de l'artiste NACC en 1993³⁰⁵... La récompense redevient financière à partir du début des années 2000. Dans les catalogues annuels du Festival de Créteil, Françoise Audé est mentionnée comme membre du jury du Prix AFJ entre 1988 et 1994, au moins³⁰⁶.

À partir de 1986, une nouvelle section intitulée « Autoportrait d'une comédienne » est mis en place au Festival International de Films de Femmes de Créteil, dans le but de « valoriser une femme dans sa profession »³⁰⁷. Françoise Audé est responsable de la rédaction de l'autoportrait de Bulle Ogier en 1986³⁰⁸ et de Micheline Presle en 1987³⁰⁹. La création de cette nouvelle section est la preuve de la relation forte qui existe entre l'Association et le Festival, et cela se poursuit durant des années³¹⁰. Bérénice Orain, qui a travaillé sur l'association, déclare : « au fil du temps l'AFJ était

301 Françoise Audé, « 31 jours de mars (1987) », *Positif*, n° 315, mai 1987, p. 50.

302 *Id.*, « Festival Créteil 1996 », *Positif*, n° 428, octobre 1996, p. 65.

303 « Un jury de femmes journalistes », *Catalogue Festival International de Films de Femmes de Créteil*, n° 7, 1985, p. 43.

304 Bérénice Orain, *L'Association des Femmes Journalistes (1981-1999)*, *op. cit.*, p. 95.

305 Voir les catalogues du Festival International de Films de Femmes de Créteil. Les récompenses sont parfois mentionnées.

306 Les catalogues n'indiquent pas le nom des membres du Jury AFJ en 1987 et entre 1995 et 2001...

307 Bérénice Orain, *L'Association des Femmes Journalistes (1981-1999)*, *op. cit.*, p. 96.

308 Françoise Audé, « Autoportrait de Bulle Ogier », *Catalogue Festival International de Films de Femmes de Créteil*, n° 8, 1986, pp. 55-56.

309 Françoise Audé, « Autoportrait de Micheline Presle », *Catalogue Festival International de Films de Femmes de Créteil*, n° 9, 1987, pp. 73-78.

310 Jusqu'en 2004, suivent les autoportraits de Dominique Sanda, Delphine Seyrig, Géraldine Chaplin, Bernadette Lafont, Monica Vitti, Catherine Deneuve, Charlotte Rampling, Maria Félix, Carole Bouquet, Hanna Schygulla, Jeanne Moreau, Irène Papas, Maria Schneider, Nathalie Baye, Margarethe von Trotta, Dominique Blanc.

devenue un partenaire privilégié de l'événement et des projections privées des films primés lors du festival avaient lieu tous les ans à l'attention des adhérentes de l'AFJ »³¹¹.

Les valeurs de l'association correspondent à celles de Françoise Audé, dont l'engagement tient à promouvoir le cinéma et les femmes dans la sphère publique. Mais en 1989, des tensions éclatent entre les adhérentes, et notamment avec Françoise Audé. Elle est exclue par la présidente de l'AFJ d'alors, Renée David, pour « suspicion de son "bénévolat" ». Le conflit est relaté dans le bulletin n° 69 de l'association :

« Le bureau a reçu la lettre de démission de Françoise Audé en tant que membre du bureau. Cela à la suite d'un différend avec Renée David surgi lors d'une discussion sur les suites de la projection du film *Le Prix de l'enfer* (retombées presse – envoi d'une lettre de protestation à la Maison de l'Amérique latine)³¹². »

Le bulletin ne revient pas plus en détails sur la discorde mais on peut très bien imaginer la vigueur dont Françoise Audé pouvait faire montre dans une discussion à propos d'un film, comme c'est d'ailleurs le cas à *Positif*. Bérénice Orain déclare qu'« il n'en fut plus aucune question dans les bulletins suivants »³¹³. Françoise Audé continue à être membre du jury du Prix AFJ du Documentaire et dans le bulletin moral de 1989, elle est désignée comme l'une des « deux vaillantes organisatrices de la manifestation »³¹⁴.

II- La promotion des femmes et des questions féministes dans le cinéma

a) La faible présence des femmes dans le cinéma relevée par Françoise Audé

Dans plusieurs articles, Françoise Audé relève l'absence des femmes dans des festivals, des livres ou des films. Lors du festival de Thonon-les-Bains de 1982, elle remarque qu'aucune de la vingtaine d'œuvres programmées n'est réalisée par une femme-cinéaste et déplore donc l'absence d'imaginaire féminin³¹⁵. De la même façon, à propos de l'ouvrage *L'épreuve du monde entre réel et fiction* de Françoise Niney, elle s'étonne qu'Agnès Varda en soit absente et déclare qu'« à

311 Bérénice Orain, *L'Association des Femmes Journalistes (1981-1999)*, op. cit., p. 96.

312 Bulletin n° 69, art. 3, Monique Perrot-Lanaud, juillet 1989, dossier 7AF114, boîte 7AF114-117, CAF, Angers.

313 Bérénice Orain, *L'Association des Femmes Journalistes (1981-1999)*, op. cit., p. 83.

314 Bulletin n° 74, art. 16, membres du bureau, février 1990, dossier 7AF114, boîte 7AF114-117, CAF, Angers.

315 Françoise Audé, « Festival Thonon-les-Bains 1982 », *Positif*, n° 262, décembre 1982, p. 54.

l'exception de Leni Riefenstahl, les femmes [...] relèvent du non-être »³¹⁶. Et d'ailleurs, dans un entretien mené avec le réalisateur Jacques Doillon, le sujet est abordé et ce dernier fait le même constat : « il y a toujours cette séparation, enfants, adolescents, hommes, et puis les femmes. Les femmes, c'est de l'autre côté et c'est là que j'ai envie d'aller, ce n'est pas fréquent dans ma génération ». Il semble donc que ce soit admis que le cinéma soit fait par des hommes avec des hommes. Dans un entretien mené avec Valeria Sarmiento en 1985, cette dernière le confirme : « en France on refusait mes projets car j'étais une femme cinéaste »³¹⁷. Il y a donc une véritable discrimination, que Françoise Audé cherche, toute sa vie, à exprimer et à combattre.

« Nommer, c'est dévoiler. Et dévoiler, c'est déjà agir » dit Simone de Beauvoir. Afin de pouvoir revendiquer l'égalité hommes-femmes au cinéma, il faut donc d'abord connaître et déterminer la situation des femmes dans la profession et les institutions. Françoise Audé réalise donc une série de statistiques, qu'elle retranscrit dans un long article de huit pages paru en février 1983, puis reprises dans son ouvrage paru en 2001, pour rendre compte du nombre de femmes dans les divers métiers du cinéma, du nombre de filles à l'entrée et à la sortie des écoles, du nombre de femmes obtenant une avance sur recettes (et leur taux de réussite), du nombre de films réalisés chaque année dont les auteurs sont des femmes³¹⁸. Revenons rapidement sur la méthode employée et les conclusions qu'elle en tire.

Pour évaluer la place des femmes dans la profession, Françoise Audé recense les cartes d'identité professionnelle délivrées par le CNC entre 1951 et juillet 1981. Ses statistiques reposent sur une population de 37 % des détenteurs de cartes d'identité professionnelle, ceux qui ont accepté que leurs noms et leurs qualifications soient communiqués. Bien que de nombreux travailleurs du cinéma aient plusieurs qualifications, elle considère à juste titre que ses résultats sont recevables. Ainsi, en France, sur cette période, 22 % des travailleurs du cinéma sont des femmes. Françoise Audé montre qu'« au stade décisif des postes de création, réalisation, photo, son ou décoration, les femmes sont très minoritaires »³¹⁹ ; elles sont un peu plus nombreuses dans des postes d'assistantat. Les seuls métiers où elles sont sur-représentées sont ceux de scripte (100 % de femmes) et de chef-monteur (77,24 % de femmes).

316 *Id.*, « L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire & L'épreuve du monde entre réel et fiction », *Positif*, n° 481, mars 2001, p. 103

317 *Id.*, « Entretien avec Valeria Sarmiento », *Positif*, n° 296 octobre 1985, p. 24

318 *Id.*, « Situation des femmes dans le cinéma français », *Positif*, n° 264, février 1983, pp. 51-52.

319 *Ibid.*, p. 54.

Pour connaître le nombre de filles à l'entrée et à la sortie des écoles de cinéma, Françoise Audé s'appuie sur les données fournies par les administrations de l'école Louis Lumière et de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), qui lui ont communiqué leurs résultats annuels sur la décennie 1972-1982. Ces deux écoles sont alors les seules à l'époque en France à former les futur·e·s professionnel·le·s du cinéma³²⁰. Dans cet article, elle souligne que « nulle part – sauf dans les écoles – ne semble exister la notion d'une spécificité de la condition féminine »³²¹, ce qui facilite la réalisation de ces statistiques. À l'école Louis Lumière, 18,42 % des candidat·e·s pour l'option Image sont des femmes et elles sont 15,03 % à être reçues. Pour l'option Son, il y a 6,86 % de candidates et 5,57 % sont reçues. À l'IDHEC, 37,10 % des candidat·e·s sont des femmes. Parmi les reçu·e·s français·e·s, il y a 67,30 % d'hommes contre 32,70 % de femmes. Dans la section réalisation de l'IDHEC (devenue la Fémis en 1986), elles sont nombreuses à avoir réussi leur passage dans la profession : Dominique Cabrera, Emmanuelle Cuau, Claire Devers, Lucille Hadzihalilovic, Agnès Merlet, Pascale Ferran, Læticia Masson, Laurence Ferreira Barbosa, Christine Carrière, Noémie Lvovsky, Émilie Deleuze, Sólveig Anspach, Hélène Angel, Emmanuelle Bercot...

L'avance sur recettes a pour objectif, selon la définition du CNC qui l'attribue depuis 1960, de « favoriser le renouvellement de la création en encourageant la réalisation des premiers films et de soutenir un cinéma indépendant, audacieux au regard des normes du marché et qui ne peut sans aide publique trouver son équilibre financier »³²². Les statistiques réalisées sur cette aide institutionnelle permettent de connaître le nombre de demandes et d'avis favorables selon le genre de celle ou celui qui la demande. Dans un des carnets de notes qui nous a été transmis par Marie Appert, on voit qu'elle compte le nombre de candidatures à l'avance sur recettes sur la période août 1991-mai 1998, en fonction du genre de celle ou de celui qui l'a demandée. Étant donné que les demandes déposées sont encore enregistrées sans spécification du sexe de leur auteur »³²³, elle doit vérifier les prénoms mixtes pour affiner ses résultats. Un extrait de l'étude genrée des candidatures à l'avance sur recettes réalisée par Françoise Audé est à retrouver en annexe 3 (pp. 149-150).

Françoise Audé produit un véritable travail de fourmi, qu'elle réalise pendant au moins quinze ans. Ces statistiques sont importantes car l'aide est déterminante pour financer des films, et notamment ceux de débutant·e·s. Entre 1968 et 1980, 10,06 % des premiers films sont réalisés par

320 Deux autres écoles publiques françaises où sont enseignés les métiers du cinéma sont créées depuis : l'École nationale supérieure d'audiovisuel fondée en 1978 à Toulouse et la CinéFabrique fondée en 2015 à Lyon.

321 Françoise Audé, « Situation des femmes dans le cinéma français », *Positif*, n° 264, février 1983, p. 50.

322 Définition reprise du site du CNC.

323 Françoise Audé, *Cinéma d'elles*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, p. 45.

des femmes³²⁴ (30 sur 298³²⁵). Françoise Audé montre que sur les périodes 1977-1982 et 1991-2000, le nombre de demandes d'origine féminine reste largement inférieur aux demandes d'origine masculine, même si l'on peut noter l'augmentation du pourcentage de demande d'origine féminine, qui passe de 12,9 % à 17,6 %. Le nombre d'avances accordées à des femmes est donc également plus faible même si leur taux de réussite est légèrement plus important que celui des hommes : 0,3 % sur la première période et 3,2 % sur la seconde.

Le nombre de films réalisés par des femmes est la conséquence des différents précédents facteurs, c'est-à-dire de la présence des femmes dans la profession bien sûr mais également de leur formation et des financements qui leur sont attribués. Sur la période 1976-1982, Françoise Audé fait le constat que « le nombre de films de femmes réalisés chaque année depuis 1976 ne cesse de baisser »³²⁶. Elle continue donc à réaliser ces statistiques pour connaître l'évolution de la place des femmes dans le monde du cinéma car, malgré la progression, l'égalité est loin d'être acquise. En fait, aucune statistique n'est produite par les institutions. C'est seulement en 2014 que le CNC a mis en place un Observatoire de l'égalité femmes-hommes, dans le but de « produire des études statistiques sur la place des femmes dans les secteurs [qu'il couvre et] d'interroger les inégalités genrées au sein de la production d'initiative française, en fonction du genre des longs métrages (fiction, documentaire, animation), de l'avancée des carrières (accès aux deuxièmes puis troisièmes films et plus) ainsi que des modalités de financements des films (budgets de production et plans de financements) »³²⁷. De la même façon, le Collectif 50/50 n'est créé qu'en 2018. À l'époque de Françoise Audé, ces statistiques ne sont réalisées que par de petits groupes militants ou individus isolés.

Comme nous l'avons évoqué supra, dans le n° 9 de *CinémAction* une quinzaine de personnes (à majorité des femmes) ont réalisé un « catalogue des films et bandes vidéos réalisés par des femmes en France depuis 1968 »³²⁸ à partir des « Saisons cinématographiques » de *La Revue du cinéma* principalement. Mais à la différence de l'inventaire réalisé par Françoise Audé, ce catalogue inclut les productions vidéo et du Super 8. Une question se pose alors : bien qu'intéressée et sensible au militantisme féministe, on peut se demander pourquoi Françoise Audé décide de ne pas les inclure dans sa réflexion. Elle se pose la question de savoir si ces productions participent à la

324 *Id.*, « Situation des femmes dans le cinéma français », *Positif*, n° 264, février 1983, p. 57.

325 Réalisé à partir du dépouillement des *Saisons-Image et Son* (Ligue Française de l'Enseignement et de l'Éducation Permanente).

326 Françoise Audé, « Situation des femmes dans le cinéma français », *Positif*, n° 264, février 1983, p. 56.

327 Description reprise sur le site du CNC.

328 Monique Martineau (dir.), « Le cinéma au féminisme », *CinémAction*, n° 9, Paris, Filméditons, 1979, p. 175.

« vraie nature » du cinéma, pour reprendre son expression. Quoi qu'il en soit, *Positif* fait le choix de ne pas rendre compte des films qui sont hors circuits commerciaux, et Françoise Audé aussi.

Deux ouvrages parus en 1987, s'intéressent aux réalisatrices et à leurs films. *Le cinéma des femmes* de Paule Lejeune recense toutes les réalisatrices du cinéma français depuis ses débuts – « l'ouvrage de base désormais indispensable pour la connaissance des réalisatrices du cinéma français »³²⁹ selon Françoise Audé –, tandis que *Films de femmes* répertorie leurs réalisations. Ce bilan de la production française est réalisé deux ans plus tôt dans le catalogue de l'édition de 1985 du Festival International de Films de Femmes de Créteil³³⁰. Trois périodes sont identifiées :

	1947-1961	1962-1970	1971-1984
Nombre de films réalisés par des femmes	25	17	151
Nombre de films produits	1 799	1282	2 555
Pourcentage de films réalisés par des femmes	1,38 %	1,32 %	5,90 %

Source : *Catalogue du Festival International de Films de Femmes de Créteil*.

Dans un article datant du mois de mai 2000, Françoise Audé refait un point et montre la progression qu'il y a eu depuis : « pour la période 1989 à 1999, 14 % de films français ou en coproduction à majorité française sont signés par des femmes (174 sur un total de 1 242) »³³¹. Ce chiffre augmente progressivement depuis lors, jusqu'à atteindre 30 % de films réalisés par une ou plusieurs femmes en 2022 (33 % si l'on compte les coréalisations), selon le CNC [voir annexe 4, p. 151]. La prise en charge de ces statistiques par le CNC dans les années 2010 résulte évidemment d'un changement des mentalités et du développement d'internet, mais il est clair que c'est également la conséquence de dizaines d'années de travaux de précurseur·se·s comme Françoise Audé, qui abordent ce type de questions à de multiples reprises.

329 Françoise Audé, « Paule Lejeune : *Le cinéma des femmes*, 1987 », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, n° 3, novembre 1987, p. 28.

330 Gilles Aubry, « Où en est le cinéma fait par les femmes en France ? », *Catalogue du Festival International de Films de Femmes de Créteil*, n° 7, 1985, pp. 62-63.

331 Françoise Audé, « Création, l'espace paradoxal des cinéastes françaises », *Positif*, n° 471, mai 2000, p. 73.

b) La mise en avant des femmes cinéastes

Face à ce constat, Françoise Audé décide d'accorder une place importante aux femmes-cinéastes, à partir de son arrivée à *Positif*. Auparavant, à *Jeune Cinéma*, sur les cinquante-six articles qu'elle écrit de 1968 à 1977, seulement cinq s'intéressent à des films réalisés par des femmes. Il convient ici de souligner que dans les années 1960 et le début des années 1970, très peu de long métrages qui ont une distribution commerciale sont réalisés par une femme (cinq par an maximum entre 1960 et 1972 puis une dizaine par an jusqu'en 1977). Mais on peut cependant dire que son entrée à *Positif* marque une vraie rupture puisque les quatorze premiers articles qu'elle y écrit traitent de films réalisés par des femmes. Et elle garde cette orientation durant toutes ses années à la revue. Pour le démontrer, il suffit de réaliser une analyse genrée de sa contribution dans *Positif*. Sur les 751 articles qu'elle publie dans la revue, 257 s'intéressent à des femmes ou à leurs œuvres (films, livres, entretiens, articles de réflexion), 383 s'intéressent à des hommes (ou à leurs œuvres), 9 portent sur des travaux mixtes et 102 sont neutres (compte-rendus de festivals, articles sur l'enseignement...).

Analyse genrée de la contribution de Françoise Audé dans la revue Positif

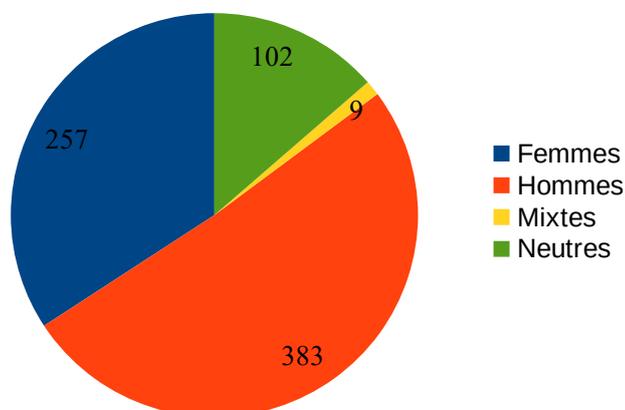


Figure 8 : Analyse genrée de la contribution de Françoise Audé dans la revue *Positif*.
Auteur : Étienne Adeline.

En tout, un peu plus d'un tiers des articles de Françoise Audé s'intéressent à des femmes-cinéastes (34,22 %) et un peu plus de la moitié à des hommes-cinéastes (51,00 %). Mais pour pouvoir comparer par rapport à la production totale de films, il convient de réduire le nombre d'articles à ceux qui portent sur des films français (ou en coproduction française). Françoise Audé a critiqué 364 films français entre 1977 et 2005. On sait que sur la période 1977-1981, 39 films sur

893 (4,38 %) sont réalisés par des femmes en moyenne³³², et que sur la période 1989-1999, c'est 174 films sur 1 242 (14,01 %)³³³. Entre 1977 et 1981, Françoise Audé critique 27 films réalisés par des femmes sur 47 en tout (57,46 %), et entre 1989 et 1999, elle en critique 52 sur 127 (40,94 %). Par ces statistiques, on peut voir l'intérêt que porte Françoise Audé aux films réalisés par des femmes. Entre 1977 et 1981, elle critique plus de films français réalisés par des femmes que par des hommes, alors qu'ils représentent moins de 5 % de la production. Même si elle en critique proportionnellement moins sur la décennie 1989-1999, le pourcentage de films réalisés par des femmes auxquels elle s'intéresse reste tout de même bien supérieur au 14 % de réalisations féminines produits en France.

Les femmes-cinéastes françaises qu'elle suit le plus dans *Positif* sont Agnès Varda avec dix articles (dont deux entretiens et deux critiques de livres), Jeanne Labrune (huit articles, dont un entretien) et Aline Isserman (sept articles, dont un entretien). Josiane Balasko, Dominique Cabrera (quatre articles, dont un entretien), Marguerite Duras et Diane Kurys font l'objet de quatre articles chacune ; et Martine Dugowson, Christine Pascal, Coline Serreau et Marie-Claude Treihou de trois articles chacune. Suivent ensuite (par ordre alphabétique), avec deux articles chacune, Chantal Akerman, Liria Begeja, Claudine Bories, Catherine Breillat, Catherine Corsini, Arielle Dombasle, Danièle Dubroux, Nicole Garcia (un article et un entretien), Marceline Loridan-Ivens, Læticia Masson (deux entretiens), Agnès Merlet (un article et un entretien), Anne-Marie Miéville, Brigitte Roüan, Charlotte Silvera et Claire Simon. On peut retrouver beaucoup de ces cinéastes dans les deux ouvrages qu'elle écrit.

Tout au long de sa carrière à *Positif*, Françoise Audé fait tout particulièrement attention à la place qu'elle donne aux femmes dans sa critique. Elle suit et critique les premiers films de nombreuses femmes-cinéastes. C'est le cas de *Quand les femmes ont pris la colère* de Soazig Chappedelaine (coréalisé avec René Vautier), *Qu'est-ce que tu veux Julie ?* de Charlotte Dubreuil et *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* de Coline Serreau pour l'année 1976, et bien d'autres ensuite... Entre 1977 et 2000, sur les 108 films réalisés par des femmes françaises qu'elle critique, 47 sont des premiers films, c'est-à-dire 43,5 % [voir annexe 2, pp. 139-149]. Yann Tobin témoigne :

« Avec les années 1990 notamment, il y a eu beaucoup de jeunes femmes cinéastes qui ont été révélées. Françoise était très à l'affût de ça, dès les années 70-80 d'ailleurs mais il y en a eu de plus en plus. Il y a eu Coline Serreau, Diane Kurys aussi. Elle était aussi attachée à une veine de cinéma qui n'était pas forcément intellectuel. Elle aimait le cinéma populaire, et elle s'y intéressait. Donc ça l'intéressait que

332 *Id.*, « Situation des femmes dans le cinéma français », *Positif*, n° 264, février 1983, p. 56.

333 *Id.* « Création, l'espace paradoxal des cinéastes françaises », *Positif*, n° 471, mai 2000, p. 73.

Coline Serreau fasse à la fois des films un peu militant comme *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* et des films à fort potentiel populaire, des grands succès. Ensuite il y a eu des fidélités, à Jeanne Labrune par exemple. Françoise aimait beaucoup son travail. Certaines cinéastes, qui avaient du mal à certains moments de leur carrière, pouvaient toujours compter sur Françoise pour voir leurs films, pour être bienveillante, mais jamais inconditionnelle parce qu'elle gardait son esprit critique, heureusement³³⁴. »

En effet, il lui arrive d'être exigeante avec certains films, comme elle peut l'être face à des films réalisés par des hommes. Parfois, elle emploie même un ton polémique – celui que l'on retrouve chez des critiques plus anciens –, voire sarcastique, et parfois avec humour. Elle décrit le film *Vas-y Maman* de Nicole de Buron comme « un aliment surgelé dégoulinant de bonne conscience féminine qui ne se gêne pas pour utiliser la mode féministe comme d'autres injectent du E 122 ou 300 dans leurs produits d'épicerie »³³⁵. Ou alors, lorsqu'elle débute son article sur le film *Simone de Beauvoir* de Josée Dayan et Malka Ribowska en écrivant : « on se demande ce que Simone de Beauvoir a fait au cinéma pour qu'il la traite comme il le fait »³³⁶, avant d'expliquer pourquoi. Et elle continue toujours à écrire pour faire découvrir des femmes-cinéastes aux lecteurs-spectateurs, que la critique soit positive ou négative.

Elle met en avant également de nombreuses femmes-cinéastes étrangères, plus ou moins connues en France. Les femmes-cinéastes étrangères qu'elle suit le plus dans *Positif* sont Valeria Sarmiento (Chili) avec cinq articles et Matha Meszaros (Hongrie) avec quatre articles. Suivent ensuite – par ordre alphabétique – Lidia Bobrova (Russie), Jane Campion (Australie), Marie-Claude Deffarge & Gordian Troeller (Allemagne) Judit Elek (Hongrie), Ildiko Enyedi (Hongrie), Lana Gogoberidze (URSS, Géorgie), Samantha Lang (Australie), Kira Muratova (URSS, Ukraine), Lili Rademakers (Pays-Bas), Helma Sanders-Brahms (R.F.A.), Susan Seidelman (États-Unis) et Claudia Weill (États-Unis) avec deux articles chacune.

Françoise Audé profite donc d'avoir la parole dans une des grandes revues de cinéma françaises pour faire connaître (et aimer) le travail de nombreuses réalisatrices, françaises comme étrangères. Elle le fait un peu par devoir mais aussi bien sûr par intérêt pour leurs films. Cependant, elle reste tout de même admirative de nombreux films réalisés par des hommes et elle n'hésite pas à le dire. Au fil de sa carrière, elle participe quatre fois à la réalisation de listes de films qui ont le plus marqué les rédacteurs de *Positif* sur un thème précis : en mai 1982 (les trente films réalisés entre 1952 et 1981³³⁷), en mai 1992 (les dix meilleurs films de l'histoire du cinéma³³⁸), en janvier

334 Entretien avec Yann Tobin.

335 Françoise Audé, « *Vas-y Maman* », *Positif*, n° 211, octobre 1978, p. 72.

336 *Id.*, « *Simone de Beauvoir* », *Positif*, n° 215, février 1979, p. 73.

337 *Id.*, « Nos trente films », *Positif*, n° 254-255, mai 1982, p. 2.

338 *Id.*, « Les 10 films de rédacteurs », *Positif*, n° 375-376, mai 1992, p. 25.

1996 (les douze films français « de criminels » considérés comme les meilleurs, les plus importants ou les plus représentatifs du genre³³⁹) et en octobre 2002 (les dix meilleurs films des cinquante dernières années³⁴⁰). On s'aperçoit alors qu'elle place très peu de films réalisés par des femmes dans ces listes de films préférés : *L'Opéra Mouffe* d'Agnès Varda, *Navire Night* de Marguerite Duras et *Allemagne mère blafarde* d'Helma Sanders-Brahms pour la première liste, aucun film réalisé par une femme dans les deux listes qui suivent, puis *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda dans la dernière liste. Sa démarche n'est donc pas de mettre des films réalisés par des femmes en avant coûte que coûte mais seulement de rééquilibrer la balance homme-femme dans le discours public.

Si dans son article de février 1983 sur la « situation des femmes dans le cinéma français » elle réalise des statistiques pour l'ensemble des métiers du cinéma, elle porte surtout son attention sur la réalisation et l'interprétation dans les articles qui suivent. Sur les vingt-quatre entretiens qu'elle réalise auprès de femmes, quinze sont réalisatrices, cinq sont actrices (Miou-Miou, Micheline Presle, Jeanne Moreau, Sandrine Bonnaire, Ariane Ascaride) et deux sont actrices et réalisatrices (Nicole Garcia, Emmanuelle Bercot). Elle s'entretient une seule fois avec une chef-opératrice (Agnès Godard³⁴¹) et une seule fois avec une monteuse (Jacqueline Thiédot³⁴²). Quelques courts articles portent sur des actrices françaises (Juliette Binoche, Christine Boisson, Laure Duthilleul, Bulle Ogier, Pascale Ogier, Arletty, Charlotte Gainsbourg, Caroline Champetier, Dominique Le Rigoleur, Hélène Louvart). Mais ses articles critiques, qui sont la grande majorité de sa production pour *Positif* reviennent surtout sur les choix de la réalisatrice, abordent le jeu des actrices, mais évoquent très peu le travail d'une technicienne.

Il semble important de noter la relation particulière qu'entretiennent Françoise Audé et l'actrice française Micheline Presle. Elles se rencontrent à plusieurs reprises ; un dîner organisé par l'Association des Femmes Journalistes est notamment évoqué par Françoise Audé en 1987, qui déclare préparer « son "autoportrait" en dix films pour le festival de Créteil à la fin du mois »³⁴³. Deux ans plus tard, le troisième article le plus long que Françoise Audé écrit pour *Positif* porte sur cette actrice (dix pages), un mélange entre le récit de leur rencontre et un entretien plus

339 *Id.*, « 77 réponses pour 12 titres », *Positif*, n° 419, janvier 1996, p. 93.

340 *Id.*, « Les 10 films des rédacteurs », *Positif*, n° 500, octobre 2002, p. 182

341 *Id.*, « Entretien avec Agnès Godard », *Positif*, n° 471, mai 2000, pp. 131-136.

342 *Id.*, « Une Vertu, le moment de vérité (Jacqueline Thiédot) », *Positif*, n° 485-486, juillet 2001, pp. 56-59.

343 *Id.*, « 31 jours de mars (1987) », *Positif*, n° 315, mai 1987, p. 50.

« classique », dans lequel elles parlent de sa vie personnelle et en tant qu'actrice³⁴⁴. D'après sa belle-sœur Marie-Claude Veysset, Françoise Audé avait pour projet d'écrire un livre sur elle³⁴⁵.

Dans un article de mai 2002, elle se penche particulièrement sur les actrices cinéastes, présentes à l'écran et derrière la caméra. À cette date, elle en compte vingt-cinq. Pour Françoise Audé, les actrices qui choisissent la réalisation ont une démarche claire : « elles imaginent les rôles qu'elles voudraient et elles les portent à l'écran »³⁴⁶. Elle suppose que « l'envie de compenser une frustration d'actrice ramenée aux stéréotypes, ou à figurer à titre subalterne dans un genre à domination masculine »³⁴⁷ est la raison principale de leur passage derrière la caméra, dans le but de raconter leur façon de voir le monde, d'un point de vue féminin. De la même façon, Françoise Audé s'intéresse à la place des femmes dans des films historiques ou étrangers. C'est ce que nous allons voir maintenant.

c) Une porte-parole de la condition féminine dans l'histoire et à l'international

À de multiples reprises, Françoise Audé part des films pour revenir plus largement sur la place des femmes (françaises) dans l'histoire, une façon de parler de celles qui ont été occultées et de leur redonner une visibilité. Elle loue la démarche de réalisateurs ou de réalisatrices qui s'intéressent à des faits ignorés ou pas encore traités. C'est le cas par exemple de Yamina Benguigui, la réalisatrice du documentaire *Mémoires d'immigrés*, qui revient sur un demi-siècle d'intégration de la communauté musulmane au sein de la société française (trois générations sont concernées : l'arrivée des pères, rejoints par les épouses, puis l'histoire de leurs enfants). Françoise Audé note que « les femmes se sont débrouillées dans une grande solitude, ce qui éclaire la contradiction flagrante qu'elles illustrent entre un discours de liberté conquise d'une part, et les interdits qu'elles imposent à leurs filles d'autre part »³⁴⁸.

De la même façon, dans *Comme si c'était hier* de Myriam Abramowicz, elle revient sur un aspect « méconnu » de la Résistance en Belgique pendant la Seconde Guerre mondiale, le sauvetage de 4 000 enfants juifs. Et fait intéressant, elle précise que dans le réseau qui organise cela, « les

344 *Id.*, « Entretien avec Micheline Presle », *Positif*, avril 1989, p. 24-33.

345 Entretien avec Marie-Claude et Robert Veysset.

346 Françoise Audé, « Artistes cinéastes, leur amour du jeu », *Positif*, n° 495, mai 2002, p. 22.

347 *Ibid.*

348 Françoise Audé, « *Mémoires d'immigrés* », *Positif*, n° 445, mars 1998, pp. 99-100.

femmes semblent avoir joué un rôle déterminant »³⁴⁹. Du fait de sa formation d'historienne, Françoise Audé reste toujours attachée à l'exactitude des faits qui sont racontés. Ainsi, elle est par exemple très critique vis-à-vis du film *Une affaire de femmes* de Claude Chabrol, car elle y relève de nombreuses approximations historiques. Mais c'est aussi une façon de revenir sur une époque, celle du régime de Vichy, et sur la place que tiennent les femmes françaises, ou plutôt celle qu'on leur attribuait, c'est-à-dire « de se consacrer à la maternité »³⁵⁰.

Elle rend compte aussi de l'évolution de la condition féminine, qui articule l'histoire collective et les histoires individuelles. Le film collectif *Quand les femmes ont pris la colère*, par exemple, pose la question des « répercussions que l'entrée des femmes dans l'action politique ou revendicative a pu avoir sur la vie des couples »³⁵¹ au cours des années 1970. L'entrée des femmes se fait aussi dans le monde du travail. C'est le sujet du film *Vues d'ici* de Vincent Pinel et Christian Zarifian, où une femme doit entrer à l'usine en raison de la diminution de salaire de son mari et qui est amenée à participer à un mouvement de grève³⁵². Un autre film atteste de la nouvelle mobilisation des femmes : *Je t'ai dans la peau* – dont nous avons déjà parlé – retrace l'histoire de Georgette Vacher qui anime un collectif féminin au sein de la CGT. Elle se suicide en 1981, « à la suite de la campagne de calomnies menée contre elle dans son syndicat »³⁵³. Ces quelques exemples témoignent de la difficulté qu'ont les femmes à s'imposer dans la sphère publique dans les années 1970, mais en montrent la double utilité : « la force d'appoint que constituent les femmes dans le combat [et] l'amélioration des rapports conjugaux à la faveur de la lutte »³⁵⁴.

Sur le plan historique, elle s'intéresse presque exclusivement au XXe siècle, « celui des masses, des idéologies, des guerres mondiales puis de la mondialisation des échanges à défaut de révolution mondiale ou de libération des peuples »³⁵⁵, un XXe siècle complexe et multiple. On voit dans cette expression qu'elle appréhende les évolutions économiques, sociales et donc aussi de la condition féminine, à l'échelle mondiale. S'intéresser à la condition des femmes dans le monde participe à l'idée de créer des ponts entre les vécus et les combats des femmes dans d'autres pays. C'est aussi dans cette volonté de mise en perspective, à la fois historique et géographique, de la question de la condition des femmes, qu'elle collabore à la rédaction de l'ouvrage encyclopédique

349 *Id.*, « Comme si c'était hier », *Positif*, n° 281-282, juillet 1984, p. 115.

350 *Id.*, « Une affaire de femmes », *Positif*, n° 332, octobre 1988, p. 79.

351 *Id.*, « Quand les femmes ont pris la colère », *Positif*, n° 204, mars 1978, p. 57.

352 *Id.*, « Vues d'ici », *Positif*, n° 219, juin 1979, p. 77

353 Florence Montreynaud, *Le XXe siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1989.

354 Françoise Audé, « Quand les femmes ont pris la colère », *Positif*, n° 204, mars 1978, p. 57.

355 *Id.*, « Une histoire de vent », *Positif*, n° 338, avril 1989, p. 60.

Le XXe siècle des femmes, dont nous avons déjà parlé précédemment, en y apportant ses connaissances sur le cinéma, et notamment au travers du prisme des femmes.

Elle questionne des réalisatrices engagées et étrangères, qui sont peut-être les meilleurs témoins de la place des femmes et de la façon dont elles se placent par rapport au cinéma dans leur pays. Dans un entretien mené avec Gunnel Lindblom en 1977 à propos de son film *Paradis d'été*, elle cherche à savoir si « cette aisance à exprimer le point de vue féminin [venait] du fait que c'est naturel en Suède »³⁵⁶. En 1985, elle réalise un long entretien avec Valeria Sarmiento (sept pages) qui revient sur sa carrière cinématographique, et dans lequel les questions du machisme et de la condition des femmes dans les pays d'Amérique latine sont largement développées et remises en cause³⁵⁷. (Françoise Audé écrit sur les films que Valeria Sarmiento réalise par la suite³⁵⁸.) Dans ces deux entretiens, on s'aperçoit que ce sont les hommes qui possèdent et contrôlent la production cinématographique, et que les femmes ont beaucoup de mal à s'imposer.

Dans cet ordre d'idée, la série *Planète de femmes*, de Marie-Claude Deffarge et Gordian Troeller, est l'exemple parfait. Il réunit douze essais (de 43 minutes chacun), réalisés entre 1979 et 1983, sur la situation des femmes à travers le monde. Françoise Audé loue la démarche qui « éclaire l'un des problèmes majeurs de la fin du XXe siècle, celui des écarts entre les sociétés coexistantes sur la même sphère et au même moment »³⁵⁹. Dans cet article, elle s'interroge sur le sujet de la polygamie, justifié sereinement par des Africaines par « l'autonomie économique de la femme et une répartition des responsabilités entre épouses qui préserverait l'indépendance de chacune »³⁶⁰. Une question qu'elle se pose déjà en 1982, face au film *Notre fille* de Daniel Kamwa, où l'un des personnages féminins « tolère l'hypothèse polygame à condition que soit préservée son autonomie individuelle et professionnelle »³⁶¹. Elle ne se positionne pas sur le sujet mais en s'ouvrant à des films mettant en avant d'autres façons de vivre, c'est une façon pour elle de faire réfléchir aussi sur les mœurs en France.

356 *Id.*, « Entretien avec Gunnel Lindblom à propos de *Paradis d'été* », *Positif*, n° 199, novembre 1977, p. 40.

357 *Id.*, « Entretien avec Valeria Sarmiento », *Positif*, n° 296, octobre 1985, pp. 23-29.

358 *Amelia Lopes O'Neill* (février 1982), *Elle* (juin 1996, *L'inconnu de Strasbourg* (septembre 1998) et *Rosa la Chine* (octobre 2002).

359 Françoise Audé, « *Planète des femmes* », *Positif*, n° 279, mai 1984, p. 73.

360 *Ibid.*

361 Françoise Audé, « *Notre fille* », *Positif*, n° 250, janvier 1982, p. 86

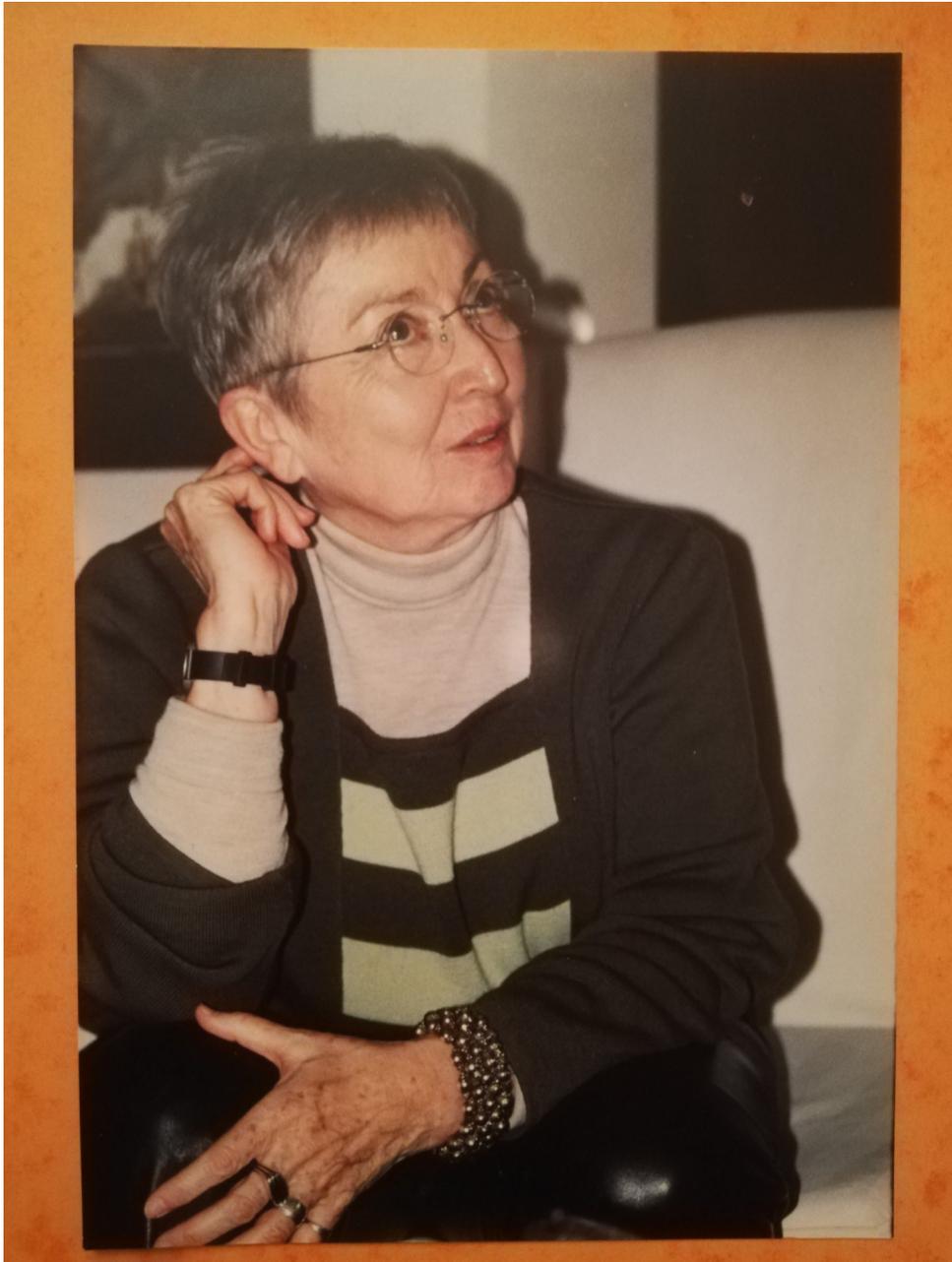


Illustration 2 : Françoise Audé.

TROISIÈME PARTIE : Un engagement théorique et pratique pour l'institutionnalisation de l'enseignement cinéma à l'école et la défense d'un cinéma « de qualité »

Comme nous le voyons dans la deuxième partie, Françoise Audé met en avant les femmes cinéastes et donne des clés de compréhension aux lecteurs de *Positif* pour apprécier des films qui ont un regard féministe. Cet engagement politique est total puisque sa contribution intellectuelle à *Positif* se prolonge dans des actions concrètes, sur le terrain. Cette troisième partie aborde deux autres questions importantes de ce double engagement de Françoise Audé : la transmission d'un goût et d'un savoir pour le cinéma par la mise en place d'un enseignement de cinéma à l'école qui soit reconnu, et la défense d'un cinéma indépendant et diversifié face à une économie mondialisée.

Chapitre 5 – La transmission au cœur de l'engagement cinéphilique de Françoise Audé

Aussi bien dans sa production critique que dans son quotidien, Françoise Audé accorde toujours une place importante à la transmission de son savoir cinéphilique et de son goût pour le cinéma, notamment aux jeunes. Cela passe par la mise en place d'un enseignement du cinéma à l'école pour lequel elle joue un rôle relativement important dès le début des années 1980, par la création de la section Cinéma-Audiovisuel au lycée Léon Blum de Créteil notamment, et dont elle rend compte dans *Positif*.

I- La mise en place d'un enseignement Cinéma-Audiovisuel en France

a) Du dépérissement des ciné-clubs à l'émergence d'un enseignement du cinéma à l'école

Avant toute chose, il est nécessaire de rappeler le contexte cinématographique dans lequel Françoise Audé arrive au cinéma. Dans les années 1950, le réseau des ciné-clubs est florissant, favorisé par la liberté d'association retrouvée après la Seconde Guerre mondiale. Habitée du ciné-

club du village dans lequel elle grandit, Françoise Audé continue à assister pendant ses années d'étude à des séances organisées à Dijon, où plusieurs ciné-clubs sont actifs.

À cette époque, l'enseignement du cinéma n'est pas présent à l'école : « l'appareil de l'Éducation nationale est hostile à l'introduction du cinéma. En janvier 1961, le ministre en titre aborde la question dans un discours à la Chambre. Il proclame sa bonne volonté en insistant sur "la très grande valeur [du cinéma] en tant que moyen d'expression du génie humain", mais s'avère franchement désolé dès qu'il aborde le chapitre des considérations matérielles (projecteurs, copies, salles, compétences) »³⁶². À l'université, l'enseignement du cinéma est progressivement introduit après 1968, souvent inclus dans des UFR (Unité de formation et de recherche) de Lettres ou d'Arts³⁶³, même si sa reconnaissance (sous forme de diplômes nationaux) n'a lieu qu'en janvier 1985³⁶⁴. Le nombre d'enseignant·e·s titulaires reste faible dans chaque université, à Paris comme en province. La plupart d'entre elles·eux écrivent dans les revues cinéphiliques de l'époque, *Positif* notamment³⁶⁵. Peu à peu, « les pionniers accèdent au statut de professeur au cours des années 1980 et au début des années 1990 »³⁶⁶ : il·elle·s constituent des centres de recherches et encadrent des doctorant·e·s. Dans l'enseignement secondaire, jusqu'au début des années 1980, rien n'est encore fait.

Ainsi, lorsque Françoise Audé commence ses études, il n'y a pas d'enseignement de cinéma en France. C'est par le domaine associatif, non-institutionnel, qu'elle se forme au cinéma (ciné-clubs, fédération Jean-Vigo, CICI, revues...). C'est donc en autodidacte qu'elle apprend. Elle est en lien constant avec de nombreux autres cinéphiles, et se retrouve dans un réseau social dont les membres sont lié·e·s par une passion commune qu'est le cinéma. Elle les retrouve lors de festivals par exemple, et certain·e·s deviennent de véritables ami·e·s (voir la correspondance entretenue avec le couple Amengual dans le fonds Jean-Pierre Jeancolas à l'Université de Lausanne). Cette passion pour la discussion autour d'œuvres cinématographiques se place donc au centre de son expérience cinéphilique, et c'est ce qu'elle souhaite transmettre aux générations qui suivent.

362 Francis Desbarats, « Les sections cinéma en lycée, signes de tendances nouvelles dans le système éducatif », *Images documentaires*, n° 39, 3^e et 4^e trimestres 2000, p. 61.

363 Barbara Laborde, « L'enseignement du cinéma en question : bilans et mutations. Propositions pour une médio-pragmatique », *Le Télémaque*, n° 53, 2018, pp. 113-126.

364 Michel Marie, « 45 ans d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel sur trois générations », *Mise au point* [en ligne], n° 7, 2015.

365 *Ibid.*

366 *Ibid.*

Seulement, la décennie 1970-1980 est « particulièrement difficile pour les ciné-clubs français et leur "modèle pédagogique" d'éducation par et pour l'image »³⁶⁷. Entre 1977 et 1980, la part du mouvement des ciné-clubs dans l'exploitation cinématographique totale diminue de 3,6 % à 2,6 %³⁶⁸. Et malgré l'espoir des animateur·trice·s de ce mouvement de voir les ciné-clubs réinvestis après l'élection de François Mitterrand en 1981, « le nouveau gouvernement est ainsi amené à faire des choix qui marginaliseront de plus en plus le mouvement des ciné-clubs pour favoriser en priorité le secteur commercial du cinéma afin de relancer la fréquentation dans les salles »³⁶⁹. Difficile de s'investir dans un milieu qui dépérit. Françoise Audé choisit alors de s'impliquer différemment.

À cette époque, au début des années 1980, l'idée d'une « éducation à l'image » à l'école, émerge en France. Les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture s'associent sur ce sujet. D'un côté, Alain Savary, ministre de l'Éducation nationale, crée en 1981 « une Mission relative aux enseignements artistiques pour établir des partenariats extérieurs aux établissements scolaires en s'appuyant sur des artistes et des organismes publics [qui] s'étend rapidement au théâtre et au cinéma sous l'égide de Pierre Baqué »³⁷⁰. De l'autre, Jack Lang, ministre de la Culture, « prévoit une aide d'un million de francs destinée à des actions cinématographiques en milieu scolaire »³⁷¹. Un protocole d'accord, signé entre les deux ministères le 25 avril 1983, « prévoit la mise en place d'une véritable éducation artistique dans les écoles à l'échelle nationale »³⁷². Jean-Denis Bredin, président de la Commission sur la réforme du cinéma³⁷³, est sollicité pour rédiger un rapport sur le sujet.

C'est donc sous l'impulsion de l'État que naît cette volonté d'intégrer le cinéma dans le milieu scolaire, mais il est rapidement repris par de nouveaux·elles acteur·trice·s venant des milieux cinéphiliques, comme Françoise Audé, qui regrettent le désinvestissement des ciné-clubs. Pour elle, « le malheureux dépérissement des ciné-clubs pourrait être compensé par la formation, en milieu

367 Léo Souillés-Debat, « Des ciné-clubs aux dispositifs scolaires du CNC : l'institutionnalisation de l'éducation à l'image en France (1981-1998) », *Décadrages*, n° 31, 2015, p. 87.

368 « 1980 – L'activité des ciné-clubs », *Informations CNC*, n° 190, p. 76.

369 Léo Souillés-Debat, « Des ciné-clubs aux dispositifs scolaires du CNC », *op. cit.*, p. 87.

370 *Ibid.*, p. 89.

371 *Ibid.*

372 *Ibid.*

373 Un premier rapport Bredin, dont les conclusions sont rendues fin 1981, porte sur la réforme d'un cinéma exposé à « la fascination du cinéma américain, la concurrence de la télévision et l'expansion des techniques nouvelles (magnétoscopes, vidéo-disques, câbles, satellites...) ». Voir les pages 44-45 du Tome II « Cinéma-Théâtre dramatique » de l'avis présenté au nom de la Commission des Affaires culturelles sur le projet de Loi de Finances de 1982 par le sénateur M. Jacques Carat.

scolaire, de jeunes spectateurs avisés »³⁷⁴. Dans son analyse, Léo Souillés-Debats affirme qu'il y a une « réappropriation progressive de l'héritage des ciné-clubs »³⁷⁵, comme si le vide laissé se comblait naturellement, comme si les gens avaient besoin de partager le cinéma. Enfin « ce n'est pas le retour du ciné-club mais l'aveu de son manque »³⁷⁶ précise Françoise Audé. Étudier le déplacement – et donc le changement de statut – de la transmission du cinéma du milieu ciné-clubique au milieu scolaire serait intéressant, puisqu'on passe du partage du cinéma par le cinéphile, défini par le théoricien du cinéma Laurent Jullier et le sociologue Jean-Marc Leveratto comme « une personne qui aime particulièrement le cinéma [et] qui défend le cinéma qu'il aime »³⁷⁷, à la formation (et l'évaluation) des élèves par la figure de l'enseignant, dans un cadre institutionnel.

Françoise Audé ne fait aucune référence d'une potentielle influence de sa part à la création ou l'institutionnalisation des sections Cinéma-Audiovisuel mais elle est attentive très tôt à cette question : son premier article sur ce sujet date de novembre 1984³⁷⁸. Elle y évoque l'important second rapport Bredin, présenté à la presse le 11 septembre 1984 et rendu public le mois suivant³⁷⁹, qui aborde le thème spécifique de l'enseignement du cinéma. Ce rapport « dresse un sombre bilan de l'appareil de formation français concernant les métiers du cinéma et de l'audiovisuel : vétusté, sclérose, archaïsme centré sur le cinéma-spectacle des années 1950, cloisonnements entre l'IDHEC (association subventionnée par le CNC), Louis Lumière (lycée technique d'Etat) et l'INA ; relations inexistantes avec les universités »³⁸⁰.

Afin d'y remédier, les auteur·trice·s du rapport Bredin détaillent les dispositifs qu'elle·il·s prévoient de mettre en place, et notamment dans les lycées, ce qui intéresse particulièrement Françoise Audé. Celle-ci fait référence à « l'introduction de cours de cinéma dans quatorze lycées » au tout début de son article et souhaite surtout que cette opportunité soit donnée aux élèves de toutes les sections, pas seulement aux séries artistiques : « un Bac A3 spécialisé analogue au Bac A2 des musiciens [et] un baccalauréat de technicien BTnF13 ». Elle détaille ensuite le dispositif complet de formation et les différentes réformes générales : mise en place d'Instituts régionaux,

374 Françoise Audé, « Dispositifs en bas, vertige en haut – 1983-1993, dix ans d'enseignement du cinéma », *Positif*, n° 396, février 1994, p. 43.

375 Léo Souillés-Debats, « Des ciné-clubs aux dispositifs scolaires du CNC », *op. cit.*, p. 93.

376 Françoise Audé, « 28 jours de février (1989) », *Positif*, n° 338, avril 1989, p. 46.

377 Laurent Jullier & Jean-Marc Leveratto, « Chapitre 1. Qu'est-ce que la cinéphilie ? », *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 9-33.

378 *Id.*, « Enseignement (du cinéma) », *Positif*, n° 285, novembre 1984, p. 57.

379 « L'enseignement des métiers du cinéma et de l'audiovisuel », *Informations CNC*, n° 203, octobre-novembre 1984, pp. 1-5.

380 Michel Marie, « 1945-1985 : la longue marche », in Monique Martineau (dir.), « L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel », *Cinémaction*, n° 45, 1987, p. 38.

développement d'un Institut National Supérieur (future FEMIS), création de diplômes universitaires. Françoise Audé pose, en ouverture, la question des cinémathèques, grandes oubliées du second rapport Bredin à son avis, afin de rappeler la place primordiale qu'elles tiennent dans la conservation des œuvres cinématographiques (les cinémathèques ont d'autres missions mais elle appuie sur celle-là).

Selon Roger Odin, qui participe à la mise en place des enseignements de cinéma et audiovisuel dans le secondaire et à l'université entre 1983 et 1994, l'« institutionnalisation vise à affirmer que le cinéma est désormais reconnu par l'Éducation nationale comme étant un art à parts égales avec les autres »³⁸¹ : arts plastiques, danse, histoire des arts, musique et théâtre. En février 1984, « le ministère annonce, dans une lettre signée par Pierre Baqué [chef de la mission des enseignements artistiques au ministère et professeur à Paris I] et Claude Pair [directeur des lycées au ministère de l'éducation nationale], la création d'une option Cinéma-Audiovisuel à la rentrée suivante pour quelques-uns des lycées qui soumettraient un dossier de candidature ».³⁸² Ce moment est important puisqu'il annonce le commencement d'une nouvelle aventure pour Françoise Audé.

Françoise Audé voit, dans ce second rapport Bredin, l'occasion de mettre en œuvre son désir de transmettre aux jeunes son amour du cinéma, ou *a minima* ses connaissances sur le cinéma. C'est déjà ce qu'elle pouvait faire dans les cours « traditionnels » d'histoire et de géographie. Elle déclare d'ailleurs, dans un article datant de 1981, donc quelques années avant la mise en place de politiques en faveur d'un enseignement de cinéma au lycée, que « proposer des films aux lycéens téléspectateurs, relève pour [elle] d'une sorte de devoir »³⁸³. Mais cet engagement de transmission prend une nouvelle forme et une nouvelle ampleur à partir de la rentrée scolaire 1984, puisque le dossier de candidature qu'elle présente avec d'autres enseignants du lycée Léon Blum de Créteil est retenu par le ministère de l'Éducation nationale.

Anne Kieffer, enseignante dans ce lycée (et donc collègue de Françoise Audé), raconte que le dossier rendu devait présenter « un projet d'enseignement théorique et pratique du cinéma, inscrit obligatoirement dans l'environnement cinématographique local, les secteurs professionnels s'associant aux options (cf titre IV du protocole). Une commission [...] retient quatorze projets sur un ensemble de quarante-cinq, en fonction de leur diversité, leur intérêt, dans un souci d'équilibre

381 Roger Odin, « Élargir le cadre », *Mise au point* [en ligne], n° 7, 2015, p. 3.

382 Camille Degryse, « L'introduction d'une éducation au cinéma et à l'audiovisuel dans l'enseignement secondaire, un enjeu démocratique », *Penser l'éducation*, n° 48, 2021, p. 12.

383 Françoise Audé, « Le cinéma et nous », *Positif*, n° 242, mai 1981, p. 60.

entre les académies, les types de lycées, les équipements audiovisuels et les partenaires audiovisuels choisis »³⁸⁴.

Françoise Audé use de sa tribune dans *Positif* pour rendre compte aux lecteur·trice·s de l'évolution des décisions politiques prises au sujet de la mise en place progressive d'un enseignement dans le cadre scolaire et de son rôle vis-à-vis de ces évolutions, et pour exprimer son point de vue. Elle écrit une dizaine d'articles, dont c'est le sujet central, entre 1984 et 1996 (d'une longueur d'un tiers de page en moyenne par article) : sept paraissent dans la rubrique « Cinéma & société », deux sont des compte-rendus de colloque et un est une critique de livre³⁸⁵. Mais elle revient sur le sujet de façon plus récurrente à travers d'autres articles, notamment dans la rubrique qui consiste, pour les collaborateur·trice·s à *Positif*, à raconter leur quotidien sur un mois.

b) La longue marche vers l'institutionnalisation de dispositifs pour un enseignement du cinéma

En septembre 1984, l'option Cinéma-Audiovisuel démarre dans les quatorze lycées retenus³⁸⁶ sous la forme d'un « enseignement facultatif assuré par une équipe d'enseignants et de professionnels du cinéma, au rythme de trois heures hebdomadaires pour seize à vingt élèves »³⁸⁷. Le dispositif expérimental concerne donc moins de trois cents élèves en France. Nous détaillons la mise en place de cette option dans le lycée Léon Blum de Créteil dans la section II de ce chapitre. En novembre 1984, sous l'égide des deux ministères de tutelle, les quatorze équipes se rencontrent pour confronter de leur mode de recrutement et de sélection des élèves, et expliquer l'insertion de cette option dans le temps scolaire. En tant qu'enseignante, Françoise Audé y participe. Elle revient sur cette journée dans un article paru dans *Positif* en janvier 1985. Elle déclare être perplexe face aux orientations choisies par certains lycées, à propos des « modalités sélectives [et de] choix bizarres » ou face au « peu de soucis apparent d'une progression pédagogique et historique »³⁸⁸. Elle semble avoir une idée bien précise de la façon de mener cet enseignement, même si elle reconnaît la

384 Anne Kieffer, « L'enseignement du cinéma au lycée : l'histoire officielle... », *Jeune Cinéma*, n° 176, octobre 1986, p. 3.

385 Françoise Audé, « L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans l'Europe des douze », *Positif*, n° 379, septembre 1992, p. 84

386 Lycées Alexandra David-Neel à Digne, Léon Blum à Créteil, Gabriel Fauré à Annecy, Camille Vernet à Valence, Auguste et Louis Lumière à Lyon, Gabriel Guist'hau à Nantes, Paul Valéry à Paris, lycée d'État à Douarnenez, Pierre Corneille à Rouen, Stanislas à Wissembourg, Le Garros à Auch, Pierre-de-Fermat à Toulouse, Vauban à Courbevoie, Pierre et Marie Curie à Sceaux.

387 Anne Kieffer, « L'enseignement du cinéma au lycée : l'histoire officielle... », *Jeune Cinéma*, n° 176, octobre 1986, pp. 4-5.

388 Françoise Audé, « 30 jours de novembre (1984) », n° 287, janvier 1985, p. 65.

difficulté de sa mise en place lorsqu'elle affirme qu'elle ne se permet pas de « préjuger du rapport des enseignants aux élèves »³⁸⁹.

En mars 1985, chaque équipe rédige son bilan en vue de la préparation d'un programme national établi par un « groupe de pilotage » composé d'universitaires de Paris III, de représentants des différents ministères associés et du Centre National de la Cinématographie (CNC)³⁹⁰. Une deuxième rencontre officielle a lieu avec les quatorze équipes deux mois plus tard. Les instances supérieures communiquent un bilan parcellaire des quatorze expériences en cours mais, comme le rapporte Anne Kieffer, des interrogations persistent pour l'année suivante sur l'enseignement théorique du cinéma en classe de Seconde, la façon de concevoir une analyse filmique pour les adolescents, les modalités de notation et d'examens au baccalauréat³⁹¹.

L'expérience se poursuit en classe de Première à la rentrée de septembre 1985 dans ces quatorze lycées, et sept nouveaux lycées (sur les soixante qui ont postulés³⁹²) proposent ce nouvel enseignement en classe de Seconde³⁹³. La généralisation du dispositif à l'ensemble des lycéens est étudiée par le groupe de pilotage. Celui-ci conseille de mettre l'accent sur la pratique en Seconde, de viser à « l'acquisition d'une culture cinématographique, d'une méthodologie d'analyse filmique et de réaliser un produit modeste, abouti et surtout achevé » en Première, mais il ne se prononce pas sur l'enseignement de Terminale. Un Symposium National Cinéma et Audiovisuel Enseignement Création et Formation est organisé du 24 au 28 février 1986. Jean-Pierre Chevènement, ministre de l'Éducation nationale³⁹⁴, déclare dans son discours d'ouverture de ce symposium « l'institutionnalisation des options Cinéma et Audiovisuel qui deviennent officiellement des sections intégrées à la filière A3 littéraire et artistique mais aussi la création d'un baccalauréat attitré »³⁹⁵.

Cette reconnaissance institutionnelle peut sembler être une victoire mais les équipes engagées dans l'expérience depuis 1984 s'inquiètent en fait de voir exclus de l'option tous les

389 *Ibid.*

390 Devient en 2009 le Centre National du Cinéma et de l'image animée.

391 Anne Kieffer, « L'enseignement du cinéma au lycée : l'histoire officielle... », *Jeune Cinéma*, n° 176, octobre 1986, p. 290.

392 Francis Desbarats, « Les sections cinéma en lycée, signes de tendances nouvelles dans le système éducatif », *Images documentaires*, n° 39, 3^e et 4^e trimestres 2000, p. 66.

393 Dans les lycées Paul Claudel à Laon, Victor Hugo à Besançon, Pré de Cordy à Sarlat, Romain Roland à Ivry, Henri Darras à Liévin, Louis Feuillade à Lunel, Henry Poincaré à Nancy.

394 Depuis le 19 juillet 1984, en remplacement d'Alain Savary, cité plus haut.

395 Léo Souillés-Debats, « Des ciné-clubs aux dispositifs scolaires du CNC : l'institutionnalisation de l'éducation à l'image en France (1981-1998) », *Décadrages*, n° 31, 2015, p. 92.

élèves des sections scientifiques, économiques et techniques. Dans un article paru dans *Positif* en avril 1986. Françoise Audé affirme : « jamais un futur Louis Lumière, Léon Gaumont – ils étaient ingénieurs – jamais un Charles Pathé en puissance – il était charcutier – ne connaîtront les joies de la A3 »³⁹⁶. Elle se joint (avec ses collègues du lycée Léon Blum de Créteil) au texte rédigé par les enseignants des options d'Annecy, Courbevoie, Créteil, Digne, Douarnenez, Nantes, Sarlat et Wessembourg, qui demandent la création d'une option complémentaire ouverte à tous les élèves de Seconde et la convocation d'une réunion des équipes de professeurs et d'intervenants culturels. Elle dénonce à l'occasion le fait que la filière A3 ne permet l'admission au lycée Louis Lumière³⁹⁷. Deux ans après l'annonce de la mise en place d'un enseignement du cinéma dans le second cycle du secondaire, les premières inquiétudes et revendications prennent de l'ampleur.

La mise en place et le développement de cet enseignement du cinéma au lycée sont en fait presque exclusivement la conséquence d'un choix d'orientation politique. Lorsqu'en mars 1986, l'Assemblée nationale change de majorité³⁹⁸, le sort de l'option Cinéma-Audiovisuel dépend de la volonté des nouveaux ministres de l'Éducation nationale, de la Culture et de la Communication. Les équipes sont dans le flou, mais les options vivent. Finalement, le 25 juin 1986, lors de la présentation de François Léotard, nouveau ministre de la Culture et de la Communication³⁹⁹, et de Philippe de Villiers, secrétaire d'État à la Culture, du bilan de leurs premiers cents jours d'activité et de ce qu'ils entendent mettre en œuvre ensuite, ils annoncent notamment maintenir la priorité des enseignements artistiques⁴⁰⁰.

Le 6 janvier 1988, l'Assemblée nationale vote à l'unanimité la loi n° 88-20 relative aux enseignements artistiques et « ouvre par la même occasion une voie royale à l'introduction du cinéma au sein de [tous les] établissements scolaires »⁴⁰¹. L'année 1988-1989 marque alors un tournant dans le processus d'entrée du cinéma à l'école. François Mitterrand est réélu à l'issue du scrutin présidentiel de 1988 et un gouvernement socialiste (PS) se met en place. Lionel Jospin est nommé ministre de l'Éducation nationale et Jack Lang ministre de la Culture et de la Communication (ils restent en poste jusqu'en avril 1992). C'est l'année du premier « bac cinéma »,

396 Françoise Audé, « De bas en haut, l'enseignement du cinéma - Symposium national, cinéma et audiovisuel, enseignement, création et formation », *Positif*, n° 302, avril 1986, p. 23.

397 *Ibid.*

398 Les élections législatives de 1986 conduisent à la première cohabitation de la Ve République, avec Jacques Chirac, président du Rassemblement pour la République (RPR), comme Premier ministre.

399 Depuis le 20 mars 1986, en remplacement de Jack Lang, cité plus haut.

400 « Ni rupture ni continuité », *Le Monde*, 27 juin 1986.

401 Léo Souillés-Debats, « Des ciné-clubs aux dispositifs scolaires du CNC : l'institutionnalisation de l'éducation à l'image en France (1981-1998) », *Décadrages*, n° 31, 2015, p. 93.

« un baccalauréat littéraire à forte composante audiovisuelle [...] ressemblant plus ou moins aux perspectives ouvertes par le rapport Bredin »⁴⁰². Une première journée de réflexion est organisée en février 1989 à la FEMIS par les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture, pour décider des modalités du bac A3 Cinéma-Audiovisuel qui a lieu à la fin de l'année scolaire. Les films choisis au programme sont présentés en annexe 6 (pp. 154-155).

Jack Lang donne une conférence de presse le 7 du mois pour présenter son « plan d'action en faveur du cinéma ». Françoise Audé rend compte des mesures annoncées dans *Positif* : 200 millions de francs sont promis pour financer le plan, dont une partie est prévue pour élargir « l'action en direction du futur public des salles – les jeunes [...] : 60 sections A3 dans les lycées en 1989 [...], l'expérience des films pour les collèges dans sept départements, tout cela est assorti d'une action de formation des enseignants »⁴⁰³. Le deuxième dispositif de cette liste présenté sous le nom de « Collège au cinéma » est mis en place à la rentrée scolaire 1989 pour « permettre aux élèves de collège volontaires de découvrir des œuvres cinématographiques dans les conditions normales de projection dans les salles »⁴⁰⁴. Le but est de donner la possibilité à des enseignants volontaires « d'inscrire une ou plusieurs de leurs classes dans ce cadre qui leur permet, pendant l'année scolaire, d'aller voir trois films dans un cinéma d'art et d'essai »⁴⁰⁵. L'opération est une réussite et elle est rapidement étendue à d'autres départements⁴⁰⁶ puis à d'autres niveaux, avec la mise en place des dispositifs « École au cinéma » en 1994 et « Lycéens et Apprentis au cinéma » en 1998. Ces dispositifs sont réellement importants par leur ampleur et le nombre d'élèves concernés. Pourtant Françoise Audé en parle peu : elle y fait référence une fois seulement, dans l'article détaillant le plan d'action en faveur du cinéma présenté par Jack Lang.

Alors que le cinéma semble avoir fait son entrée définitive à l'école, une nouvelle volonté politique le remet en cause. Le projet de réforme des lycées, présenté par Lionel Jospin en avril 1991, prévoit en effet la suppression du baccalauréat artistique (Cinéma-Audiovisuel et Théâtre). Un collectif d'enseignants, d'élèves et de partenaires de la section A3 (dont fait partie Françoise Audé), l'AAPPEC (Association académique des professeurs pour la promotion de l'enseignement du cinéma), l'AFRH (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), APTE

402 Françoise Audé, « Enseignement du cinéma : quels films ? quel discours ? quel savoir ? – Les données de la rentrée 1988 », *Positif*, n° 333, novembre 1988, p. 55.

403 *Id.*, « 28 jours de février (1989) », *Positif*, n° 338, avril 1989, p. 47.

404 Bulletin officiel n° 28 du 18 juillet 1991.

405 Camille Degryse, « L'introduction d'une éducation au cinéma et à l'audiovisuel dans l'enseignement secondaire, un enjeu démocratique », *Penser l'éducation*, n° 48, 2021, p. 18.

406 En 1994, elle concerne déjà 52 départements de métropole et d'outre-mer (Bulletin officiel n° 28 du 14 juillet 1994).

(Audiovisuel pour tous dans l'éducation⁴⁰⁷) et de nombreuses personnalités du monde du cinéma [liste détaillée par Françoise Audé dans un article de *Positif*⁴⁰⁸] lancent un appel le 4 juin 1991 pour s'y opposer. Françoise Audé profite une nouvelle fois de sa tribune dans *Positif* pour alerter le « grand public » du danger de cette nouvelle décision pour l'éducation à l'image des jeunes.

Finalement, en juillet-août 1992, le CSE (Conseil Supérieur de l'Enseignement) valide le projet des classes Cinéma-Audiovisuel des lycées « rénovés » (formule Jospin) ou « réformés » (formule Lang)⁴⁰⁹. Tous les lycéens peuvent dorénavant bénéficier d'un enseignement Cinéma-Audiovisuel, réservé jusqu'alors aux seuls littéraires. Ainsi, outre un baccalauréat spécifique pour les « techniciens cinéma et audiovisuel », deux autres types d'enseignements, qui s'inspirent des deux années d'expérimentation, sont mis en place pour les élèves de second cycle. Depuis 1989, un enseignement de « spécialité » de quatre heures hebdomadaires est réservé aux sections littéraires (série A3) et débouche sur plusieurs épreuves au baccalauréat à gros coefficient. Et à partir de la rentrée 1993-1994, un enseignement « optionnel » est ouvert pour les élèves de toutes les séries, avec quatre heures de cours hebdomadaires.

Après une petite dizaine d'années d'avancées et de reflux, Françoise Audé déclare être satisfaite de la décision finale⁴¹⁰, même si la mise en place d'un enseignement dépend en grande partie de l'attribution de financements publics et de la volonté des enseignants. Pour Françoise Audé « le terrain est inégal et inégalement fertilisé [mais il] n'est pas inerte »⁴¹¹. Il y a de l'argent dans des caisses des collectivités publiques, mais il « n'est pas distribué uniformément et généreusement en direction du cinéma »⁴¹², selon elle. Maintenant que les dispositifs sont mis en place et que les acteurs sont mobilisés, il faut des collectivités prêtes à les financer, et donc à les légitimer.

Pour Françoise Audé, la transmission est réussie si les enseignements cités sont proposés à un grand nombre de jeunes. Plusieurs fois, elle évoque le nombre de lycées participant au dispositif. Alors qu'ils ne sont que « quatorze lycées » la première année⁴¹³ puis « vingt-et-un à la rentrée

407 Revue à laquelle Françoise s'abonne en mars 1987, d'après ce qu'elle déclare dans l'article suivant : Françoise Audé, « 31 jours de mars (1987) », *Positif*, n° 315, mai 1987, p. 51.

408 Françoise Audé, « Rentrée cinéma au lycée - Paysage après la bataille », *Positif*, n° 367, septembre 1991, pp. 82-83.

409 Voir le résumé de la réforme des lycées : « M. Lang boucle la réforme des lycées, moins de filières en première et terminale, plus de liberté dans le choix des options », *Le Monde*, 30 juin 1992.

410 Françoise Audé, « Juillet-août (1992) en cinéma », *Positif*, n° 380, octobre 1992, p. 82.

411 *Id.*, « Dispositifs en bas, vertige en haut – 1983-1993, dix ans d'enseignement du cinéma », *Positif*, n° 396, février 1994, p. 44.

412 *Ibid.*

413 Françoise Audé, « Enseignement (du cinéma) », *Positif*, n° 285, novembre 1984, p. 57.

1985-1986 »⁴¹⁴, ce nombre augmente au fil des années. En 1990-1991, « environ quatre-vingt possèdent une section A3 cinéma »⁴¹⁵, et quatre ans après « quatre-vingt-treize lycées et établissements privés dispensent un enseignement de "spécialité" (autrefois appelé A3) qui conduit à des épreuves de baccalauréat »⁴¹⁶. Aujourd'hui, selon le Ministère de l'Éducation nationale et de la jeunesse, 125 lycées proposent un enseignement de spécialité et 200 un enseignement optionnel⁴¹⁷.

Une fois le terrain fertilisé, il est alors possible de se concentrer sur le contenu des enseignements. Après la validation du projet des classes Cinéma-Audiovisuel à l'été 1992, Françoise Audé s'inquiète alors de l'orientation donnée à cet enseignement : elle dénonce le manque de hiérarchisation entre les différentes formes de représentation (les films sont mis au même niveau qu'une publicité ou qu'une émission de télévision par exemple). En effet, les orientations choisies sont différentes selon les lycées. Françoise Audé souligne que « des rivalités perdurent, entre les tenants de la "théorie" ou de la "pratique", défenseurs de l'histoire du cinéma et fidèles de la sémiologie, militants du cinéma en salle et en temps scolaire et fascinés du petit écran »⁴¹⁸. Par exemple, le lycée Paul Valéry de Paris prône la pratique audiovisuelle contrairement au lycée Léon Blum de Créteil qui met en avant « l'acquisition d'une culture historique, esthétique et économique du cinéma à partir de films visionnés [...] dans une salle de projection »⁴¹⁹.

Cela dépend notamment du parcours cinéphilique des professeurs chargés des sections Cinéma-Audiovisuel et de la discipline dans laquelle ils enseignent : « la plupart des enseignants qui sont en charge des options Cinéma-Audiovisuel sont des professeurs de lettres, ce qui induit également une approche plus littéraire et artistique »⁴²⁰. L'intérêt pour Françoise Audé de participer au maximum à la mise en place de cet enseignement en France, notamment par la création d'une Association Nationale des Enseignants et Partenaires Culturels des Classes Cinéma et Audiovisuel [nous y revenons plus en détails dans la section II de ce chapitre], permet bien sûr de défendre l'utilité de cet enseignement face aux gouvernements successifs, mais aussi de proposer une certaine méthode d'enseignement qu'elle pense juste.

414 *Id.*, « Enseignement du cinéma (Accès aux copies) », *Positif*, n° 298, décembre 1985, p. 40.

415 *Id.*, « Rentrée cinéma au lycée - Paysage après la bataille », *Positif*, n° 367, septembre 1991, p. 81.

416 *Id.*, « Dispositifs en bas, vertige en haut – 1983-1993, dix ans d'enseignement du cinéma », *Positif*, n° 396, février 1994, p. 43.

417 Voir le site du ministère. URL : <https://www.education.gouv.fr/l-education-l-image-au-cinema-et-l-audiovisuel-9587> [consulté le 15 août 2023].

418 Françoise Audé, « Dispositifs en bas, vertige en haut – 1983-1993, dix ans d'enseignement du cinéma », *Positif*, n° 396, février 1994, p. 43.

419 Anne Kieffer, « L'enseignement du cinéma au lycée : l'histoire officielle... », *Jeune Cinéma*, n° 176, octobre 1986, p. 7.

420 Camille Degryse, « L'introduction d'une éducation au cinéma et à l'audiovisuel dans l'enseignement secondaire, un enjeu démocratique », *Penser l'éducation*, n° 48, 2021, p. 13.

Fort de son parcours dans le mouvement des ciné-clubs (et de sa formation en histoire), Françoise Audé accorde une place prépondérante au visionnage de films de l'histoire du cinéma. Par exemple, dans un article paru dans *Positif* en mai 1992, elle dit « la chance des lycéens français qui, depuis six ans, ont ce film-profession de foi [*Citizen Kane*] d'Orson Welles à leur programme »⁴²¹. Le film est considéré par de nombreux critiques et cinéphiles comme le meilleur film de tous les temps⁴²². Pour elle, « l'histoire du et des cinémas devrait prévaloir sur l'ambition d'acquisition d'un savoir-faire »⁴²³. On retrouve également bien la critique de la revue *Positif*, qui met plus l'accent sur l'écriture que sur la réalisation. Elle aborde donc à de multiples reprises la question primordiale de l'accès aux films – et donc du tirage de copies – dans une dizaine d'articles, et lors de rassemblements avec d'autres acteurs de la mise en place d'un enseignement du cinéma pour les jeunes.

Dans une société qui ne vit pas encore le développement du numérique, l'accès aux copies de films se pose, car c'est la condition *sine qua non* d'un enseignement qui fonctionne. Pour Françoise Audé, « le seul véritable problème de l'enseignement du cinéma au lycée est celui de l'accès aux sources de la culture cinématographique »⁴²⁴. C'est la raison pour laquelle le protocole prévoyant la mise en place des sections Cinéma-Audiovisuel demande qu'elles s'associent à une salle de cinéma partenaire, mais encore faut-il qu'elles disposent de ces fameuses copies de films et qu'elles soient en bon état. Elle souhaite que l'Éducation nationale s'en charge sérieusement, que « des copies soient automatiquement tirées, déposées aux Archives du film (seule garantie de leur conservation) et dans diverses instances (fédérations de ciné-clubs, Cinémathèque de l'enseignement public...) qui en assurent la circulation »⁴²⁵. En effet, cela pose un problème juridique. Depuis la mise en place d'un enseignement du cinéma à l'école, Françoise Audé déclare que « les pratiques sont illégales à 80 % »⁴²⁶ puisque les enseignants diffusent des copies-pirates des films. Or cette pratique est interdite. Il est donc nécessaire que l'Éducation nationale acquière les droits des films et que les cinémathèques soient en mesure de fabriquer des copies, pour ne pas que « certains pans de l'histoire du cinéma soient impossibles à enseigner »⁴²⁷.

421 Françoise Audé, « Les 12 premiers films », *Positif*, n° 375-376, mai 1992, p. 31.

422 Le film est classé en première place de cinq sondages consécutifs (de 1962 à 2012) de la revue de cinéma *Sight and Sound* du British Film Institute.

423 Françoise Audé, « *Des jeunes à la caméra* de Monique Martineau », *Positif*, n° 292, juin 1985, p. 57.

424 *Id.*, « Enseignement du cinéma (Accès aux copies) », *Positif*, n° 298, décembre 1985, p. 41.

425 *Id.*, « *Des jeunes à la caméra* de Monique Martineau », *Positif*, n° 292, juin 1985, p. 57.

426 *Id.*, « De bas en haut, l'enseignement du cinéma - Symposium national, cinéma et audiovisuel, enseignement, création et formation », *Positif*, n° 302, avril 1986, p. 24.

427 Anne Kieffer, « L'enseignement du cinéma au lycée : l'histoire officielle... », *Jeune Cinéma*, n° 176, octobre 1986, p. 8.

Les années suivantes, Françoise Audé reste toujours vigilante aux nouvelles directives venant de l'Éducation nationale qui pourraient être mauvaises pour l'enseignement du cinéma. C'est le cas par exemple d'une circulaire datant du 4 mai 1995, évoquée par Françoise Audé dans *Positif*, qui « annonce de nouvelles dispositions pour la rentrée 1995-1996 : réduction des horaires de cinéma et paradoxale orientation de cette filière artistique vers un parcours d'élite, [et] surtout mise en concurrence des arts et de l'étude de la seconde langue »⁴²⁸. La conséquence de cette circulaire est directe puisqu'elle note « une dizaine de demandes d'inscription [d'élèves] en moins à l'entrée de seconde avec option cinéma »⁴²⁹ l'année suivante. Rien n'est donc totalement acquis.

II- Un engagement pluriel et concret à Créteil

Dans cette seconde section, nous analysons la façon dont Françoise Audé s'empare des dispositifs décidés « en haut », par le ministère, pour un enseignement du cinéma au lycée. D'abord, nous nous intéressons particulièrement à la section Cinéma-Audiovisuel du lycée Léon Blum de Créteil dans lequel elle enseigne. Nous voyons ensuite la façon dont elle prolonge et amplifie cet investissement, qui est à la fois personnel et collectif.

a) Mise en place et développement de la section Cinéma-Audiovisuel du lycée Léon Blum

Comme écrit plus haut, le lycée Léon Blum de Créteil, dans lequel Françoise Audé enseigne, répond à l'annonce du ministère de l'Éducation nationale pour expérimenter la mise en place d'un enseignement du cinéma à partir de la rentrée scolaire 1984. Pour respecter le titre IV du protocole, une équipe pluridisciplinaire constituée d'enseignants – Françoise Audé-Jeancolas, Anne Kieffer (Histoire), Jacques Lubczanski (Mathématiques), Pierre Vinour (Cinéma) – d'un intervenant extérieur permanent (Jean-François Camus, Conseiller pour le cinéma à la Direction Départementale de la Jeunesse et des Sports du Val-de-Marne) et d'un partenaire culturel (le cinéma La Lucarne de Créteil) se constitue. Le lycée est finalement sélectionné et la section Cinéma-Audiovisuel est créée : « une vingtaine de lycéens et lycéennes [de Seconde] volontaires pour cet

428 Françoise Audé, « Juin (1995) en cinéma », *Positif*, n° 415, septembre 1995, p. 55.

429 *Ibid.*, p. 57.

enseignement inclus dans le temps scolaire »⁴³⁰ suivent « environ 27 séances annuelles de 3 heures hebdomadaires »⁴³¹.

Comme le relate Anne Kieffer, le but de cet enseignement est de travailler sur « la fabrication des images et la connaissance du cinéma »⁴³². Le jeudi 8 novembre 1984, Françoise Audé écrit dans *Positif*⁴³³ qu'après quatre séances de l'option, les jeunes ont déjà vu trois films : *À propos de Nice* de Jean Vigo et Boris Kaufman (1930), *Nosfératu le vampire* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922) et *La Grève* de Sergueï Eisenstein (1925). Elle leur a également parlé des différentes revues spécialisées du cinéma. Côté pratique, elle raconte que de petites équipes de jeunes ont dû endosser les rôles de metteuse en scène, photographe et de deux acteur·trice·s afin de prendre trois images sur le thème « altercation et gifle ». Les enseignements donnés semblent diversifiés et équilibrés.

Peu à peu, la section Cinéma-Audiovisuel du lycée se connecte au monde cinématographique qui l'entoure, sous l'impulsion de Françoise Audé et de son équipe. Le 14 février 1986, Michel Deville accepte par exemple que les élèves de l'Option assistent à un après-midi de tournage de son film *Le Paltoquet*⁴³⁴. Quatre jours plus tard, un réalisateur de FR 3 se rend au lycée pour réaliser un reportage sur l'Option après que deux des élèves aient remporté le premier prix du concours du scénario lancé en 1985 par le ministère de la Culture pour leur court métrage *Le toi de moi*⁴³⁵.

Le 11 mars 1987, un événement marque la vie de la section Cinéma-Audiovisuel. Un protocole d'association est signé entre la proviseure du lycée et les codirectrices du Festival International de Films de Femmes de Créteil (Élisabeth Tréhard et Jackie Buet)⁴³⁶. Cet accord est important pour Françoise Audé puisqu'il associe deux de ses combats pour le cinéma, que sont les questions de sa féminisation et de sa transmission. Cet accord permet de former une nouvelle génération à un cinéma plus inclusif, par lequel ces jeunes prennent l'habitude de voir des films adoptant un regard féminin et/ou féministe.

430 Françoise Audé, « 30 jours de novembre (1984) », *Positif*, n° 287, janvier 1985, p. 64.

431 Anne Kieffer, *op. cit.*, p. 7.

432 *Ibid.*

433 Françoise Audé, « 30 jours de novembre (1984) », *Positif*, n° 287, janvier 1985, p. 64.

434 *Id.*, « 28 jours de février (1986) », *Positif*, n° 302, avril 1986, p. 65.

435 *Ibid.*

436 Françoise Audé, « 31 jours de mars (1987) », *Positif*, n° 315, mai 1987, p. 50.

Le 3 février 1989, un programme d'introduction du Festival de Films de Femmes de Créteil est présenté aux élèves de la section au cinéma la Lucarne à Créteil⁴³⁷. Mais surtout, l'année d'après, les jeunes prennent une réelle place dans le festival avec la création du jury « Graine de cinéphage », composé de jeunes des lycées Pierre Brossolette et Darius Milhaud du Kremlin-Bicêtre, Jean Moulin de Vincennes et Léon Blum de Créteil qui attribue le prix « Jeune Public »⁴³⁸. Ce prix est remis à l'un des six longs métrages de fiction dont deux, *Gaudiopolis* et *La Dernière Sonnerie*, font partie de la compétition⁴³⁹. C'est le film estonien de Leida Laius, *Jeux d'enfants d'âge scolaire*, qui est primé⁴⁴⁰.

Les jeunes regardent donc les films, en discutent et décernent le prix, mais ils « jouent également le rôle d'ambassadeurs du Festival dans leurs établissements scolaires lorsqu'ils retrouvent chaque matin leurs camarades »⁴⁴¹. L'intérêt de ce programme est aussi d'attirer un nouveau public. Dans ses compte-rendus de ce festival pour *Positif*, Françoise Audé évoque à quelques reprises la composition du jury et le lauréat désigné. En 1996 par exemple, pour la 18^e édition du FIFF, le jury Graine de cinéphage, composé de jeunes « Cubains du lycée Lénine de La Havane [et d']une douzaine de lycéens du Val-de-Marne »⁴⁴², décore le premier film de Wang Xiaoyen, *La Môme singe*. Pour la 22^e édition, les jeunes⁴⁴³ choisissent de consacrer « *But I'm a Cheerleader* de l'Étatsunienne Jamie Babbit »⁴⁴⁴. Cette section fonctionne encore aujourd'hui.

Les jeunes sont donc progressivement encouragés par l'équipe enseignante du lycée Léon Blum à s'investir au-delà des cours proposés par la section. Mais surtout, l'idée est de leur transmettre la « culture du débat », chère aux ciné-clubs, et de faire du cinéma un lieu et un support d'échanges. Dans cette optique, des réalisateurs et des réalisatrices importants, comme Agnès Varda, Dominique Cabrera, Bertrand Tavernier... (voir les photographies ci-dessous) sont invités au cinéma La Lucarne de Créteil pour présenter leurs films et débattre avec élèves de la section, ce qui est plutôt rare.

437 *Id.*, « 28 jours de février (1989) », *Positif*, n° 338, avril 1989, p. 46.

438 Article d'Anne Kieffer dans le catalogue de l'édition 1990 du Festival International de Films de Femmes de Créteil, p. 121. À retrouver sur le site du festival.

439 *Ibid.*

440 Catalogue de l'édition 1991 du Festival International de Films de Femmes de Créteil, p. 90.

441 *Ibid.*

442 Françoise Audé, « Festival Créteil 1996 », *Positif*, n° 428, octobre 1996, p. 65.

443 Les jeunes viennent du collège Jules Vallès de Choisy-le-Roi, des lycées Flora Tristan de Noisy-le-Grand, Léon Blum de Créteil, Honoré de Balzac de Mitry-Mory, Romain Rolland de Ivry-sur-Seine, Pierre Brossolette du Kremlin-Bicêtre. Voir le catalogue de l'édition 2000 du Festival International de Films de Femmes de Créteil, p. 59.

444 Françoise Audé, « Festival Créteil 2000 », *Positif*, n° 479, janvier 2001, p. 50.



© Association MJC Mont-Mesly Madeleine Rebérioux

Illustration 3 : Françoise Audé et Agnès Varda.

Françoise Audé (à gauche) en compagnie de la réalisatrice Agnès Varda (au centre) à la caisse du cinéma La Lucarne lors d'une séance destinée aux élèves de section A3 Cinéma & Audiovisuel du Lycée Léon Blum.



© Association MJC Mont-Mesly Madeleine Rebérioux

Illustration 4 : Dominique Cabrera et Françoise Audé.

Françoise Audé (à droite) avec la réalisatrice Dominique Cabrera (à gauche) lors d'une présentation son film *L'autre côté de la mer* aux élèves de section A3 Cinéma & Audiovisuel du lycée Léon Blum en septembre 1997.



© Association MJC Mont-Mesly Madeleine Rebérioux

Illustration 5 : Dominique Cabrera avec la section Cinéma-Audiovisuel.

Dominique Cabrera en débat au cinéma La Lucarne en septembre 1997. À gauche, Jacques Lubczanski, cofondateur de la section A3 Cinéma & Audiovisuel du lycée Léon Blum. Au centre, Corinne Turpin, programmatrice et animatrice du cinéma La Lucarne. À droite, Françoise Audé.



© Association MJC Mont-Mesly Madeleine Rebérioux

Illustration 6 : Bertrand Tavernier et Françoise Audé.

Dans le hall du cinéma La Lucarne en octobre 1997. De gauche à droite, Alain Roch, directeur de la MJC du Mont-Mesly/Cinéma La Lucarne, Bertrand Tavernier, réalisateur, Jacques Lubczanski et Jean-Paul Henrion, professeurs de mathématiques et de Cinéma & Audiovisuel au lycée Léon Blum, et Françoise Audé.



© Association MJC Mont-Mesly Madeleine Rebérioux

Illustration 7 : Bertrand Tavernier avec la section Cinéma-Audiovisuel.

Débat avec le réalisateur Bertrand Tavernier (à gauche), animé par Françoise Audé (à droite) en octobre 1997, lors d'une séance destinée aux élèves de section A3 Cinéma & Audiovisuel du lycée Léon Blum.

Dans cette même idée de transmission d'une culture du débat, Françoise Audé évoque, dans un article paru en 1998, l'organisation d'une « séance inaugurale »⁴⁴⁵ de la section cinéma du lycée Léon Blum de Créteil à chaque début d'année scolaire, avec des nouveaux·elles et des ancien·ne·s élèves. Le 17 septembre, 70 lycéen·ne·s (dont une demi-douzaine d'ancien·ne·s) sont présent·e·s pour visionner *Dis-moi que je rêve* de Claude Mouriéras au cinéma La Lucarne puis pour débattre. Le lendemain, la même manifestation est organisée avec les lycéen·ne·s de l'option facultative, mais aux Cinémas du Palais cette fois, où est diffusé le film *La Vie rêvée des anges* d'Érick Zonca.

Ainsi, la volonté de Françoise Audé et de son équipe de rendre les jeunes plus enclins à s'intéresser au cinéma passe aussi par la mise en pratique du cinéma. La remise d'un prix au FIFF est une première initiative. Le débat avec des cinéastes en est une seconde. Une troisième initiative est la construction d'une programmation par les jeunes. Dans cette idée, il est par exemple proposé aux lycéen·ne·s volontaires de la section Cinéma-Audiovisuel, d'établir une programmation pour la « déferlante de courts métrages d'humour » qui eut lieu aux salles du Palais [à Créteil] le 11 février 1989⁴⁴⁶.

445 *Id.*, « Septembre (1998) en cinéma », *Positif*, n° 453, novembre 1998, p. 65.

446 *Id.*, « 28 jours de février (1989) », *Positif*, n° 338, avril 1989, p. 47.

On voit que les élèves sont amenés à participer à des activités variées en rapport avec le cinéma. En ce sens, il semble important de mentionner un dernier exemple. Le 9 octobre 1992, « trois cents spectateurs (deux cent cinquante lycéens venus des quatorze établissements de l'Île-de-France où sont enseignés le cinéma et l'audiovisuel [CAV], des responsables du ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, de l'Université, de la DRAC, des rectorats, des professeurs et des partenaires culturels) »⁴⁴⁷ se sont réunis à Paris pour visionner les travaux des élèves. Vingt-trois réalisations en tout, sont projetées puis débattues. Cette fois-ci, ce sont les créations des élèves qui sont au centre du débat, ce qui est particulièrement encourageant pour eux. La journée est organisée par l'Association Nationale des Enseignants et Partenaires Culturels des Classes Cinéma et Audiovisuel (ANEPCCAV).

b) Un engagement à rayonnement national

L'ANEPCCAV est née le 13 janvier 1992, suite à « la menace de suppression des enseignements artistiques dans le cadre de la réforme des lycées » de 1991⁴⁴⁸. Elle se dote du nom symbolique « Les ailes du désir » (faisant référence au film de Wim Wenders sorti en 1987). L'association a pour but de « consolider un enseignement original », d'organiser des « rencontres où les lycéens confrontent leurs réalisations et découvrent les œuvres majeures du cinéma », et de s'assurer que les « démarches pédagogiques modernes [...] ne soient ni instrumentales, ni confinées à la seule préparation de l'examen, ni détournées vers les Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication »⁴⁴⁹. L'ANEPCCAV publie depuis mars 1994, le *Cahier des Ailes du désir*, à raison d'un numéro par an environ⁴⁵⁰.

Françoise Audé est cofondatrice (avec Anne Kieffer)⁴⁵¹ et présidente de l'association (mais également directrice de publication du *Cahier des Ailes du désir*). Cela montre sa détermination à créer une culture commune mais aussi à défendre sa façon de voir l'enseignement du cinéma. Elle reste présidente jusqu'à 1998 (avant son entrée en retraite en septembre 1999), et directrice de

447 *Id.*, « Enseignement et accès aux films », *Positif*, n° 383, janvier 1993, p. 73.

448 Monique Lathelier, « Entretien avec Françoise Audé à propos de *Cinéma d'elles* », *Cahier des Ailes du désir*, n° 11, 2003, p. 49.

449 « Présentation », *Cahier des Ailes du désir*, n° 6, 1996, p. 33.

450 Le n° 29 est sorti en avril 2021. Voir le site de l'association.

451 Monique Lathelier, « Entretien avec Françoise Audé à propos de *Cinéma d'elles* », *Cahier des Ailes du désir*, n° 11, 2003, p. 49.

publication jusqu'au n° 6⁴⁵² du *Cahier des Ailes du désir*. Pendant sept ans, elle rédige les éditoriaux bien sûr, mais également quelques articles de fond (pratique artistique, documentaires, multiplexes), compte-rendus de festival ou colloque, notes sur des livres ou des films [voir le corpus des sources, p. 236].

La création de ces revues fait penser à l'âge d'or des ciné-clubs, lorsque des groupes de cinéphiles partageant les mêmes engagements avaient besoin d'écrire pour s'exprimer et de se faire éditer pour être entendus. On pourrait penser que Françoise Audé possède déjà une tribune dans *Positif*, par laquelle elle peut s'exprimer librement, mais cette revue n'est pas le bon vecteur, et n'a tout simplement pas la même vocation que le *Cahier des Ailes du désir*. Le *Cahier des Ailes du désir* n'est pas une nouvelle revue de plus qui s'ajoute à de multiples autres mais un canal de diffusion neuf qui s'adresse à un autre public ayant d'autres activités. L'engagement commun de cette nouvelle revue, c'est l'enseignement du cinéma. Outre l'idée d'être un lieu de partage d'une même ligne éditoriale, elle peut aussi être un lieu de revendications. Par exemple, dans le n° 3 de la revue, Françoise Audé fait paraître une lettre destinée au Doyen de l'Inspection Générale pour demander une « reconnaissance du cinéma et audiovisuel comme discipline spécifique » et alerte sur l'absence de modalités d'évaluation et de notation des élèves par les enseignants⁴⁵³.

Parallèlement à cela et forte d'une vie immergée dans le cinéma (interventions en ciné-clubs, visionnage de films, participations à des festivals, écriture dans différentes revues de cinéma, lectures, échanges avec d'autres cinéphiles), Françoise Audé met à profit des autres enseignant·e·s son expérience du terrain et sa culture cinématographique. Dans *Positif*, elle fait la critique de quelques livres abordant les productions audiovisuelles réalisées par des enfants et adolescent·e·s en France et en Suisse avec leurs témoignages⁴⁵⁴ ou faisant un inventaire critique du terrain préexistant⁴⁵⁵, afin de réaffirmer l'importance d'inciter les adultes à pousser les jeunes à s'intéresser au cinéma. Elle conseille également des ouvrages récemment publiés⁴⁵⁶ pour aider les enseignant·e·s à s'investir dans ce processus et apporter des « réponses aux besoins pédagogiques »⁴⁵⁷. La création

452 Dates de parution des premiers numéros : n° 1 en 1994, n° 2 et n° 3 en 1995, n° 4 en 1996, n° 5 en 1997 et n° 6 en 1998.

453 Françoise Audé, « Reconnaître le cinéma ? », *Cahier des Ailes du désir*, n° 3, 1995, p. 29.

454 Monique Martineau, Françoise Fontenelle & Claude Desimoni, « Graine de cinéastes », *CinémAction*, n° 21/22, Paris, L'Harmattan, septembre 1982, 256 p.

455 Monique Martineau, « Des jeunes à la caméra », *CinémAction*, n° 31, Paris, Cerf, 1985, 125 p.

456 Françoise Audé « Enseignement du cinéma : quels films ? quel discours ? quel savoir ? - Les données de la rentrée 1988 », *Positif*, n° 333, novembre 1988, p. 56.

457 *Ibid.*

de cette association montre donc sa détermination à guider les enseignants novices mais aussi, encore et toujours, à favoriser de la discussion et du débat autour du cinéma.

Chapitre 6 – Pour un cinéma indépendant et diversifié face à une économie mondialisée

Françoise Audé est attachée et déterminée à déconstruire un système patriarcal solidement installé en France, et dans d'autres pays, qui crée les conditions de domination d'un genre (masculin) sur un autre (féminin). Plus généralement, et c'est ce que nous analysons dans ce chapitre, elle s'attaque au système de domination économique et social favorisé par le système capitaliste et la mondialisation libérale. En tant que critique (et journaliste) de cinéma, elle s'intéresse aux représentations de cette domination au cinéma, mais également aux conséquences de celle-ci sur le cinéma.

I- Un combat mené contre les rapports de domination économiques, politiques et sociaux au sein de la société

a) Premières prises de position contre le colonialisme et l'impérialisme

Françoise Audé se forme politiquement en arrivant à l'Université de Dijon, dans une période marquée par les événements d'Algérie. Cette opération de maintien de l'ordre, menée par la France de 1954 à 1962 contre les indépendantistes algériens, prend place dans le mouvement de décolonisation qui affecte les empires occidentaux après la Seconde Guerre mondiale. En 1996, Françoise Audé raconte la tension qu'il y avait dans son université et la place qu'elle y tenait :

« C'était à Dijon, il n'y a pas tout à fait quarante ans. La guerre d'Algérie bouleversait la faculté de Lettres et, au "resto U", les altercations entre les anticolonialistes et les autres (plutôt étudiants des autres facs, plutôt carabins ou foutriquets de l'École de commerce) étaient latentes. Une UNEF de gauche se mettait en place dans le tumulte d'assemblées nocturnes et interminables. Elles se sont terminées par la victoire des anticolonialistes mais la décolonisation n'en a pas moins été longue à venir. Nous étions un petit groupe de filles, [...] spectatrices des débats, encore inaptés à la prise de parole en public mais engagées⁴⁵⁸. »

458 Françoise Audé, « Anne, ma sœur Anne », *Au cinéma avec Anne*, 1996, p. 304.

Elle prend position du côté de celles et ceux qui combattent le colonialisme (occupation, domination politique et exploitation économique de territoires par certains États⁴⁵⁹) et l'impérialisme (réduction d'un État sous la dépendance politique et économique d'un autre⁴⁶⁰), et se place donc du côté des indépendantistes dès la fin des années 1950. Selon le souvenir de Robert Veysset, le couple Jeancolas-Audé « n'était pas du tout en situation de leader, mais tout à fait en sympathie, même plus que ça »⁴⁶¹. C'est une période qui façonne franchement la pensée de Françoise Audé. D'ailleurs, lorsqu'elle quitte *Jeune Cinéma* en 1976, Michel Ciment lui propose d'écrire son premier article pour *Positif* sur le film *Des journées entières dans les arbres* de Marguerite Duras⁴⁶². Sorti en 1977, le film est adapté de sa nouvelle éponyme publiée en 1954 (elle-même adaptée au théâtre en 1965 et publiée l'année suivante). C'est l'histoire d'une femme venant d'une ex-colonie d'Extrême-Orient qui vient à Paris « étaler sa richesse et s'assurer que son fils de quarante ans n'a pas mûri »⁴⁶³. C'est cet « état mental plein de certitudes dominatrices qui apparaît »⁴⁶⁴ à Françoise Audé, une domination exercée d'abord par les riches colons en Indochine (puis au Vietnam) et qui se transpose dans le film par la domination d'une mère sur son fils. Cette position anticoloniale qui naît durant les événements d'Algérie se poursuit durant la guerre d'Indochine.

Le passé colonial et impérialiste français marque donc la contribution de Françoise Audé dès ses débuts à *Positif* et reste une grille d'analyse de la société contemporaine dans laquelle elle évolue. Dans l'éventail des articles anticoloniaux qu'elle écrit, la critique du film *S'en fout la mort* de Claire Denis sorti en 1990 émerge, dans laquelle elle déclare que « les Français aimeraient oublier ou exorciser leur passé impérialiste mais [qu']il est constitutif d'eux-mêmes ». Même si la période des décolonisations et des indépendances (commencée après la Seconde Guerre mondiale) se termine au début des années 1960, il y a encore des traces de cette domination dans les différentes sociétés, trente ans après. Les schémas sont reproduits, que ce soit de la part des riches, des blancs et des hommes, sur les pauvres, les personnes de couleur et les femmes. Pour Françoise Audé, des conflits impliquant une « violence imbécile » de la part des dominants et une « révolte vaine » de la part des dominés – selon ses mots – existent toujours. La construction politique de sa

459 Définition issue du *Larousse*.

460 *Ibid.*

461 Entretien avec Marie-Claude et Robert Veysset.

462 Entretien avec Yann Tobin.

463 Bertrand Poirot-Delpech, « *Des journées entières dans les arbres* de Marguerite Duras », *Le Monde*, 6 décembre 1965.

464 Françoise Audé, « *Des journées entières dans les arbres* », *Positif*, n° 190, février 1977, p. 53.

pensée se cristallise alors peu à peu dans une fervente opposition au capitalisme et à la mondialisation.

b) Françoise Audé, une femme profondément anticapitaliste

On perçoit l'influence de la pensée marxiste dans l'analyse que Françoise Audé fait de la société. Dès ses premières contributions pour *Positif*, elle fait le constat d'un système capitaliste destructeur. Si l'on reprend la définition commune du dictionnaire *Larousse* : le capitalisme c'est, « dans la terminologie marxiste, [un] régime politique, économique et social dont la loi fondamentale est la recherche systématique de la plus-value, grâce à l'exploitation des travailleurs, par les détenteurs des moyens de production, en vue de la transformation d'une fraction importante de cette plus-value en capital additionnel, source de nouvelle plus-value ». Pour les marxistes, une classe sociale dépourvue des moyens de production et donc contrainte de vendre sa force de travail pour survivre (le prolétariat) est exploitée par une classe sociale numériquement inférieure (la bourgeoisie) qui détient le capital et concentre alors une part croissante des richesses produites. Ses articles engagés contre le capitalisme sont la suite logique de son combat contre toutes formes de colonialisme et d'impérialisme, que l'on peut considérer comme des formes du capitalisme.

Dans la critique du film *Le second éveil de Christa Klages* de Margarethe von Trotta, sorti en 1978, elle oppose les individus auxquels elle associe les « sentiments simples », la « générosité », l'« amitié », l'« idéalisme »⁴⁶⁵, à un ordre capitaliste qu'elle déshumanise donc. Même si elle n'emploie pas la terminologie marxiste (moyens de production, bourgeoisie, prolétariat...), elle fait l'analyse, dans ses premières critiques, d'une société de classes, avec des exploitants et des exploités. En effet, le capitalisme change de forme depuis les travaux de Karl Marx et Friedrich Engels, et notamment sur la période allant de la fin des années 1970 à la fin des années 1980 : « les marchés financiers ont été déréglementés et libéralisés, les frontières ont été abolies et les capitaux ont pu circuler en toute liberté, notamment dans l'Union européenne à partir de 1990 »⁴⁶⁶, selon Édouard Pflimlin, chercheur associé à l'IRIS et chargé de cours de relations internationales à l'Université Paris X Nanterre. La conséquence est « le développement d'un capitalisme financier, c'est-à-dire un capitalisme qui est dominé par les actionnaires »⁴⁶⁷.

465 *Id.*, « *Le second éveil de Christa Klages* », *Positif*, n° 208-209, juillet 1978, p. 97.

466 Édouard Pflimlin, « Les mutations du capitalisme depuis la fin des années soixante-dix expliquent-elles les dérives actuelles ? », *Le Monde*, 13 septembre 2007.

467 *Ibid.*

Françoise Audé ne s'intéresse pas aux personnes qui profitent du système mais uniquement à celles qui subissent ses dérives et qui en souffrent – un moyen de mettre en lumière la façon dont ils vivent concrètement – en faisant le choix de mettre en avant dans *Positif* certains films en particulier, dont c'est le sujet principal. Elle réalise la critique de films qui rendent compte de la réalité de groupes sociaux en particulier. C'est le cas par exemple de *Promenade au pays de la vieillesse* de Marianne Ahrne (avec les commentaires de Simone de Beauvoir⁴⁶⁸) sorti en 1978, qui montre les inégalités entre les travailleurs manuels et intellectuels face à la vieillesse qui « opprime ceux qui sont opprimés »⁴⁶⁹. C'est-à-dire que les personnes qui ont un métier difficile vieillissent plus vite et plus mal – certains vont en asile – que les dominants et privilégiés. Elle dénonce alors un système capitaliste qui provoque un « fossé des classes qui est odieux »⁴⁷⁰.

Ces dérives sont particulièrement fortes en ville, qui est pour elle « lieu d'inégalité et de violence [...], lieu de conflits exacerbés, d'exploitation éhontée [...], lieu de lutte des classes »⁴⁷¹. Dans le documentaire *La ville à prendre* de Patrick Brunie sorti 1979, elle décrit les conditions de vie des personnes socialement marginalisées par le capitalisme urbain : les ouvrières soumises aux cadences et à la hiérarchie, les adolescents d'une cité où la ségrégation fabrique la délinquance, les vieux à l'asile résignés... Tous ces groupes sociaux qu'elle appelle les « autres » sont marginalisés socialement mais aussi géographiquement car « refoulés à la périphérie »⁴⁷². Et c'est précisément à la périphérie des grandes agglomérations françaises, que les banlieues entrent en crise à partir des années 1970, parce que particulièrement touchées par le chômage, la précarité, la ségrégation, les émeutes... La critique acerbe qu'elle fait des rapports sociaux en ville ne concerne pas seulement la France. Dans la critique du film *Notre fille* de Daniel Kamwa sorti en 1982, elle dénonce par exemple le « monde urbain récent et corrompu »⁴⁷³ au Cameroun.

Elle attaque également le système d'organisation économique et social qui est à l'œuvre en abordant les conséquences de la soumission des entreprises aux lois du marché : délocalisations d'entreprises vers des pays à moindre coût, face à une « classe ouvrière [qui] est défaite »⁴⁷⁴ dans le documentaire *Rêve d'usine* (de Luc Decaster, 2003), ou rachat d'une entreprise par un grand groupe

468 Simone de Beauvoir écrit un essai intitulé *La vieillesse* paru en 1970 (aux Éditions Gallimard).

469 Françoise Audé, « *Promenade au pays de la vieillesse* », *Positif*, n° 211, octobre 1978, p. 71.

470 *Ibid.*

471 Françoise Audé, « *Le troupeau* », *Positif*, n° 234, septembre 1980, p. 45.

472 *Id.*, « *La ville à prendre* », *Positif*, n° 218, mai 1979, p. 77.

473 *Id.*, « *Notre fille* », *Positif*, n° 250, janvier 1982, p. 85.

474 *Id.*, « *Rêve d'usine* », *Positif*, n° 505, mars 2003, p. 97.

dans le film *Violence des échanges en milieu tempéré* (de Jean-Marc Moutout, 2004). Dans les deux cas elle met en évidence les mécanismes inévitables de cette logique économique : licenciements, chômage... Les travailleur·se·s sont les victimes de choix politiques d'une désindustrialisation massive de la production du pays, qui ont été faits à la suite du premier choc pétrolier de 1973⁴⁷⁵, et de l'essoufflement de la croissance dans le monde occidental⁴⁷⁶.

Pour faire face à cette crise généralisée, François Mitterrand se fait élire en 1981 avec la promesse de mettre en place un programme politique qui comporte un certain nombre de politiques sociales et des mesures économiques en faveur d'une relance keynésienne. Mais face à la détérioration de la situation budgétaire, il décide d'un changement radical de politique économique, désigné sous l'expression de « tournant de la rigueur ». Peu de temps après l'élection de Margaret Thatcher comme première ministre du Royaume-Uni en 1979, et de Ronald Reagan comme président des États-Unis en 1981, la France fait aussi le choix du libéralisme, et adopte un fonctionnement d'économie de marché. Cette politique de laisser-faire dans tous les domaines de l'activité économique se fait au détriment des travailleur·se·s.

Le capitalisme imprègne de plus en plus la critique sociale de Françoise Audé, dans le sens où elle interprète, au travers de ce prisme, des films dont ce n'est pas le sujet central. C'est le cas par exemple du film *Raja* de Jacques Doillon (2003), dans lequel un riche occidental tombe amoureux d'une jeune Marocaine. Pour Françoise Audé, le réalisateur « accuse l'argent d'être responsable de la corruption des rapports humains, donc de la démolition des sentiments »⁴⁷⁷. De la même façon, *Khorma, le crieur de nouvelles* de Jilani Saadi (2004), suit un jeune orphelin qui prend peu à peu le pouvoir dans un quartier pauvre de Bizerte en Tunisie, avant d'essuyer le mécontentement de la population. Françoise Audé réalise le constat suivant : « c'est au nom de la tradition que Khorma [nom du jeune orphelin] le moderne essuie le refus collectif de la loi de l'argent »⁴⁷⁸. Par la critique de ces différents films, on voit qu'elle retranscrit la logique capitaliste dans les relations humaines et les conséquences que cela peut avoir à une échelle locale et même à celle des individus. Elle montre que ce système s'est imposé partout : en France mais également en Allemagne, en Turquie, au Maroc, en Tunisie, au Cameroun... pour les quelques exemples cités ci-dessus. On voit bien que ce système économique et social est mondialisé.

475 Le prix du pétrole est multiplié par quatre.

476 Michel Hau & Félix Torres, *Le virage manqué. 1974-1984 : ces dix années où la France a décroché*, Paris, Manitoba, coll. « Entreprises et sociétés », 2020, 256 p.

477 Françoise Audé, « Raja », *Positif*, n° 511, septembre 2003, p. 22.

478 *Id.*, « Khorma, le crieur de nouvelles », *Positif*, n° 523, septembre 2004, p. 41.

La critique que fait Françoise Audé de *Rosetta*, un film de Jean-Pierre et Luc Dardenne, sorti en 1999, est particulièrement intéressante et mérite qu'on s'y arrête un instant. Le film raconte l'histoire d'une jeune femme de 18 ans, Rosetta, qui recherche un travail avec acharnement. Rosetta est sans droit, exclue de la société et humainement isolée, pour reprendre la description qu'en fait Françoise Audé. Pour elle, la protagoniste « ne relève pas d'une classe mais du quart monde »⁴⁷⁹. « Cette expression « *Quart Monde* », inventée à la fin des années 60 par le père Joseph Wresinski, fondateur du mouvement qui deviendra le Mouvement ATD Quart Monde, est née de la rencontre avec les personnes vivant dans la grande pauvreté en France, au bidonville de Noisy-le-Grand. Elle prend tout son sens au fur et à mesure de l'extension de ce Mouvement de bidonvilles en cités, en France et dans le monde⁴⁸⁰ ». Elle désigne justement les marginales et les marginaux, qui sont les grands perdants de ce système.

c) La construction d'une pensée contre la mondialisation

En 1997, Olivier Dollfus, considéré comme « le géographe du "système-monde" » par Jacques Lévy⁴⁸¹, définit la mondialisation comme « l'échange généralisé entre les différentes parties de la planète, l'espace mondial étant alors l'espace de transaction de l'humanité »⁴⁸². Le terme de « mondialisation » s'impose dans le vocabulaire courant dans les années 1980 mais le processus n'est pas nouveau :

« On a pu parler d'une première mondialisation pour les années 1880-1914, l'ouverture des principales économies n'ayant été retrouvée à un même niveau qu'un siècle plus tard. Mais il serait logique de remonter aux Grandes Découvertes des XVe et XVIe siècles, quand s'est faite la capture de l'Amérique par les Européens et son intégration forcée aux circuits de l'Ancien Monde. Plus anciennement encore, les flux importants, de peuples, de marchandises, de connaissances, mais aussi de maladies, qui courent d'Est en Ouest dans l'Ancien Monde, des mers de Chine à la Méditerranée, représentent une sorte de préhistoire de la mondialisation dont la forme contemporaine n'est que le prolongement considérablement accentué⁴⁸³. »

La mondialisation qui se joue après la Seconde Guerre mondiale est un processus continu de fluidification et d'intensification des échanges, porté par la mise en place d'organisations internationales et la mise en place de marchés communs, mais également par l'essor des réseaux de transports et des nouveaux moyens de communication. Ce processus de libéralisation des échanges

479 *Id.*, « *Rosetta* », *Positif*, n° 465, novembre 1999, p. 53.

480 Michèle Grenot & Thierry Viard, « Naissance et du sens du mot Quart Monde », *Revue Quart Monde* [en ligne], n° 1999, 2006.

481 Jacques Lévy, « Olivier Dollfus, le géographe du "système-monde" », *Le Monde*, 4 février 2005.

482 Olivier Dollfus, *La mondialisation*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1997, 167 p.

483 Voir le dossier consacré à la mondialisation dans le *Larousse*.

de marchandises, de services, de capitaux et de personnes s'accélère depuis les années 1970 et « tend à accentuer les phénomènes de diffusion et d'homogénéisation à travers l'espace mondial »⁴⁸⁴. Les territoires et les sociétés sont mis en concurrence les uns avec les autres, concurrence accentuée par le développement d'internet à partir des années 1990. Sur le plan culturel, et notamment cinématographique, les États-Unis imposent leur modèle face à des cultures locales ou nationales moins influentes, et cela alimente de vives contestations. Nous voyons cela plus en détails dans la section II de ce chapitre.

Les premiers articles de Françoise Audé qui parlent de l'expansion cinématographique américaine datent de la fin des années 1980, et celle-ci devient un des thèmes récurrents de ses écrits à la fin de la décennie suivante. Alors qu'elle se tient au courant des conséquences de cette mondialisation libérale sur le cinéma français et son exception culturelle, son article paru en avril 1998 sur l'AMI (l'Accord multilatéral sur l'investissement) semble être une étape importante dans sa contribution à *Positif*. Le texte de l'AMI, préparé dans la plus grande discrétion depuis mai 1995 dans le cadre de l'OCDE (Organisation de coopération et de développement économiques), propose une déréglementation des régimes d'investissement et une libéralisation accrue des échanges. L'article cinglant de Françoise Audé sur le sujet entre en résonance avec les articles des grands journaux français et la mobilisation de divers mouvements citoyens qui condamnent l'AMI⁴⁸⁵. Elle montre des cinéastes unis face aux dégâts que peut faire un tel texte sur le cinéma en France : « si les cinéastes ont protesté, ce n'est pas un retour de flamme de leurs luttes contre le GATT [Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce], c'est parce que le cinéma porte à s'impliquer dans le présent social et à s'engager »⁴⁸⁶. Le texte de l'AMI est finalement définitivement abandonné en décembre 1998.

Si le nombre d'articles engagés écrits par Françoise Audé augmente de façon non négligeable à partir de la fin des années 1990, c'est aussi le nombre de films en rapport plus ou moins proche avec le sujet qui augmente également. Car au fur et à mesure que la mondialisation s'intensifie, les cinéastes – qui se font le miroir de la société et de ses évolutions – s'y opposent vivement. Elle le dit très bien à propos de *Baril de poudre* (de Goran Paskaljević, avril 1999) qui, « comme beaucoup de films contemporains [...] n'aiment pas le présent de notre planète

484 « Mondialisation », *Géococonfluences*, 2005 (dernière mise à jour : février 2023).

485 Articles de *L'Humanité* (« L'AMI, ce traité qui nous veut du mal », 6 février 1997), *Le Monde diplomatique* (« Le nouveau manifeste du capitalisme mondial », février 1998), *Le Monde* (« L'AMI, c'est l'ennemi », 10 février 1998), *Libération* (« Les pays riches négocient à Paris [...] », 16 février 1998), *Le Figaro* (« Il faut rejeter l'AMI », 18 février 1998), et bien d'autres journaux...

486 Françoise Audé, « L'AMI, le mauvais titre », *Positif*, n° 446, avril 1998, p. 47.

mondialisée et crispée sur ses particularismes »⁴⁸⁷. Et Françoise Audé s'en fait l'une des porte-paroles dans *Positif*. C'est le cas par exemple pour la défense des sans-papiers. Le 11 février 1997, une soixantaine de réalisateurs et réalisatrices appellent à la désobéissance civile contre les lois Pasqua-Debré qui durcissent les textes existants sur l'immigration, et elle·il·s se déclarent coupables d'avoir hébergé des étrangers en situation irrégulière.

Par leur engagement, ces cinéastes répondent à la définition d'un·e « intellectuel·le » conceptualisée par Pascal Ory et Jean-François Sirinelli comme un « homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation du politique, producteur ou consommateur d'idéologie »⁴⁸⁸. Elle·il·s sortent de leur champ de missions déterminées par leur profession pour défendre, dans la sphère publique, une certaine position politique, qui est ici l'opposition aux lois restrictives sur l'immigration. Des écrivain·e·s, des responsables politiques, des syndicats puis la société civile se rallient à l'appel de ces cinéastes-intellectuel·le·s. Françoise Audé revient sur ce combat dans un entretien mené avec Læticia Masson paru pour *Positif* en septembre 1998⁴⁸⁹ ou par la promotion (par un article de deux pages) du docu-fiction *Une pure coïncidence* de Romain Goupil sorti en 2002, dans lequel des immigrés clandestins sont victimes de racket exercé par des passeurs, couverts par un bureau de change parisien. Pour cette critique, Françoise Audé affirme qu'elle a interrogé des avocat·e·s, des militant·e·s et des associations de défense des immigré·e·s⁴⁹⁰. Elle est donc assez proche de ce milieu militant et fait profiter les lecteur·trice·s de son expertise.

En fait, cette mobilisation de défense des sans-papiers est le début d'une effervescence dans la remise en cause généralisée d'une société mondialisée de la part des cinéastes. Plusieurs personnalités dont des réalisateur·trice·s⁴⁹¹ publient dans *Le Monde*, une pétition pour « soutenir moralement et matériellement » la révolte des chômeur·se·s et réclamer « la mise en œuvre d'une autre politique » pour mettre fin à la société inégalitaire⁴⁹². Pour Dominique Cabrera, « on ne peut pas, d'un côté, soutenir les sans-papiers et, de l'autre, laisser tomber les chômeurs. Ils sont les porte-parole d'une inquiétude générale ». C'est une question sociale dont Françoise Audé s'empare sérieusement, comme nous le voyons un peu plus haut. Mais son propos touche aussi à des films qui

487 *Id.*, « *Baril de poudre* », *Positif*, n° 458, avril 1999, p. 34.

488 Pascal Ory & Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2002 (1^e éd. en 1986), p. 10.

489 Françoise Audé, « Entretien avec Læticia Masson », *Positif*, n° 451, septembre 1998, p. 32.

490 *Id.*, « *Une pure coïncidence* », *Positif*, n° 496, juin 2002, p. 38.

491 Des réalisateur·trice·s donc (Dominique Cabrera, Serge Le Péron, Jean-Pierre Marchand, Jean-Daniel Pollet, Bertrand Tavernier, René Vautier), le collectif Terra Neuvas (Françoise Bernard, Juliette Cahen, Ariane Doublet, Manuela Frésil, Pascal Goblot), des intellectuel·le·s (le sociologue Philippe Corcuff, l'ancien commissaire au plan Henri Guaino, l'un des responsables du Mouvement des citoyens Didier Motchane, l'historienne Sophie Wanich).

492 « Des cinéastes et des intellectuels appellent à "une autre politique" », *Le Monde*, 23 janvier 1998.

dénoncent les conséquences que ce processus capitaliste et mondialisé engendre sur la nature. Dans *Japanese story* (de Sue Brooks, mars 2004), une géologue australienne doit faire visiter une mine de fer dans le désert du Pilbara en Australie à un riche homme d'affaires japonais et potentiel client. Françoise Audé oppose deux mondes, celui de l'« océan infini et continent vide, [face] à cette installation industrielle, productiviste et capitaliste qui exploite la roche »⁴⁹³. Elle met l'accent sur l'incompatibilité entre les intérêts économiques de grands groupes et la nature, plus que celle des deux personnages. Dans la revue *Positif*, Françoise Audé dessine donc les contours d'un monde néfaste pour les humains comme pour la nature (même si le sujet de l'environnement reste assez marginal dans son œuvre).

On sent que ce sujet général lui tient profondément à cœur car si ses articles sur le sujet deviennent beaucoup plus courants, les expressions qu'elle emploie dans ces articles deviennent également plus dures. Elle parle par exemple d'« extermination libérale »⁴⁹⁴ pour qualifier le flot des productions américaines dans les pays d'Europe centrale et d'États baltes. L'extermination c'est l'anéantissement, la destruction, le massacre. De plus, ce terme n'est pas dénué de sens puisqu'il fait référence, dans l'imaginaire collectif, à la Seconde Guerre mondiale. Dans un article datant de novembre 2004 portant sur « le réveil politique » du documentaire, elle émet le souhait d'une « humanité dont la finalité existentielle ne serait pas l'abus et la violence, mais l'être au monde hors oppression, hors exploitation de l'un par l'autre [...], poésie émanant d'un engagement personnel, social, éthique et artistique »⁴⁹⁵.

d) Françoise Audé et le mouvement altermondialiste

La critique de Françoise Audé n'est pas isolée et s'inscrit dans le mouvement contestataire altermondialiste, une nouvelle étape dans la remise en cause du modèle de la mondialisation libérale et de son système économique capitaliste, pour un développement plus soucieux de l'humain et de son environnement. Autour des années 2000, le mouvement connaît une phase de médiatisation importante car « les mobilisations se déployaient alors contre ses symboles : les sommets du G8 ou des institutions économiques internationales (Banque mondiale, Fonds monétaire international, Organisation mondiale du commerce), les réunions du Forum économique mondial de Davos,

493 Françoise Audé, « *Japanese story* » *Positif*, n° 517, mars 2004, p. 45.

494 *Id.*, « Septembre (1998) en cinéma », *Positif*, n° 453, novembre 1998, p. 65.

495 *Id.*, « Documentaire : le réveil politique », *Positif*, n° 525, novembre 2004, p. 68-72.

etc. »⁴⁹⁶. Dans ce genre de mouvement contestataire, le cinéma est aussi une arme. Des films engagés – et les critiques que Françoise Audé leur consacre – se font l'écho de ce vaste mouvement de contestation auprès des spectateur·trice·s et des lecteur·trice·s.

C'est par exemple le cas d'une manifestation contre le sommet du G8 qui a lieu à Gênes en juillet 2001. Françoise Audé fait la critique de deux documentaires sur le sujet : *Bella ciao, genoa social forum* de Marco Giusti et Roberto Torelli, et *Carlo Giuliani, ragazzo* de Francesca Comencini (avec la voix de Haidi Gaggio Giuliani, la mère du protagoniste). Le premier retrace l'ambiance générale d'une manifestation marquée par la violente répression policière. Le second s'arrête sur la dernière journée d'un manifestant, Carlo Giuliani, tué d'une balle dans la tête (avant de se faire rouler dessus par un camion de police à deux reprises) ce 20 juillet. Elle affirme qu'« il est bon que ces reportages interdits de passage à la télévision soient montrés »⁴⁹⁷. Par sa critique, Françoise Audé met en avant d'autres récits que celui porté par le discours néolibéral dominant. Elle montre, ici, la violence d'un système qui n'hésite pas à employer la force pour arriver à ses fins. Il est aussi important de souligner qu'il lui arrive une seule fois de reprendre une critique, celle du film *Carlo Giuliani, ragazzo*, pour préciser qu'« il s'agit moins de catharsis [...] que de la vérité à laquelle son fils a le droit »⁴⁹⁸. C'est également une manière de mettre à nouveau le film et son propos en avant, et de rendre hommage aux victimes un an après.

Le mouvement altermondialiste est porté par des organisations de la société civile comme Attac (Association pour une taxe Tobin d'aide aux citoyens⁴⁹⁹). Fondée en 1998, Attac « milite pour la justice fiscale, sociale et écologique, et conteste le pouvoir pris par la finance sur les peuples et la nature »⁵⁰⁰. L'association dispose d'une instance nationale reliée à la fois à d'autres pays (le Mouvement international Attac est créé à la fin de l'année 1998) et au niveau local (par des comités locaux). Françoise Audé est adhérente d'Attac. Elle prolonge ainsi son engagement théorique et solitaire, qui est celui de la critique, par un engagement théorique et collectif, dans un comité local à Créteil. En épluchant son agenda de l'année 2004 (le seul qui a été conservé), on peut voir qu'elle y inscrit une vingtaine de dates en lien avec l'association : distribution de tracts, projection de films, organisation de débats autour de questions d'actualité. Cette année-là est intéressante à étudier

496 Eddy Fougier, « De l'altermondialisme aux "Indignés" : un nouveau souffle pour la contestation du capitalisme ? », *Revue internationale et stratégique*, n° 86, 2012, p. 29.

497 Françoise Audé, « *Bella ciao, genoa social forum* », *Positif*, n° 497-498, juillet 2002, p. 73.

498 *Id.*, « *Carlo Giuliani, ragazzo* », *Positif*, n° 509-510, juillet 2003, p. 136.

499 Devient l'« Association pour la taxation des transactions financières et pour l'action citoyenne » en 2009.

500 Description donnée sur le site d'Attac.

puisqu'on voit que le groupe dont elle fait partie est particulièrement actif dans les quelques mois qui précèdent les élections européennes de juin 2004.

C'est à partir de cette période, un peu avant les années 2000, que Françoise Audé s'engage réellement dans la cité (dans le sens de *polis*, c'est-à-dire une communauté de citoyen·ne·s, acteur·trice·s de la vie politique). Elle répond alors à la définition d'intellectuel·le, donnée plus haut, puisque les positions qu'elle défend dans *Positif*, contre une société mondialisée, se traduisent dans des actions concrètes qu'elle mène avec le comité d'action local d'Attac. Elle participe à des séances de tractage qui ont lieu dans des lieux de passage du quartier du Mont-Mesly à Créteil (métro, marché, lycée Antoine de Saint-Exupéry...). Elle suit les projections de films particulièrement politiques qui ouvrent les spectateur·trice·s à une remise en question des modes de production ou du monde du travail par exemple. Le 08 janvier, *La fin du règne animal* de Joël Brisse est diffusé aux Cinémas du Palais. Le film raconte l'histoire d'un viticulteur isolé par son village parce qu'il décide de ne plus utiliser de pesticides pour ses cultures. Le 15 mai est organisé la projection de *Violence des échanges en milieu tempéré*, un film de Jean-Marc Moutout, qui aborde le thème de la soumission de l'entreprise aux lois du marché. Les conférences ou débats qui sont organisées touchent à des sujets comme la santé (10 février), les femmes (09 mars), l'Europe (10-11-12 mars). Des personnalités de l'association sont invité·e·s pour faire des conférences-formation : Catherine Samary sur « les institutions de l'Europe et la financiarisation » (06 avril) ou Jacques Cossart et Jacques Nikonoff sur « les taxations de la finance et le chômage » (04 novembre) par exemple.

II- Un engagement qui se traduit par une opposition à un cinéma mondialisé

Son engagement critique contre la mondialisation se traduit concrètement dans le combat contre le développement des multiplexes et la diffusion d'un cinéma américain standardisé en France. À l'inverse, elle défend donc la diversité culturelle et les salles d'art et essai, notamment par les associations Gémini-Créteil et FASCiné.

a) L'américanisation des différents secteurs cinématographiques en France

Françoise Audé déplore dès 1989 dans *Positif* que le cinéma, « mode d'expression de toutes les sociétés [...], s'atomise ou s'instrumentalise dans la quête futile du spectacle »⁵⁰¹. Plusieurs années avant l'apparition des multiplexes en France, elle s'inquiète déjà de la transformation du cinéma considéré comme un art cinématographique et prend position contre une économie mondialisée qui impose des films américains grand public, mettant en péril la diversité culturelle. Cette tendance s'accroît, en même temps que sont accentués les effets de la mondialisation, mais elle n'est pas nouvelle : elle remonte en fait aux « accords Blum-Byrnes »⁵⁰² signés le 28 mai 1946 à Washington. Cet accord prévoit un prêt de 650 millions de dollars à faible taux d'intérêt de la part du gouvernement américain et l'annulation d'une partie de la dette de guerre française envers les États-Unis (2,8 milliards de dollars). L'annexe VII de l'accord favorise grandement l'entrée des films américains sur le sol français : entre 1946 et 1947, le nombre de films américains est multiplié par 2,5 [voir annexe 7, p. 155]. L'accord est révisé en septembre 1948 (un contingentement est rétabli à 121 films américains doublés par an) mais ce nombre reste tout de même très important par rapport aux productions française et européenne. Cet accord est le parfait exemple de l'impérialisme culturel américain sur le sol français.

Françoise Audé relie l'absence de singularité culturelle d'un film à son intégration dans la mondialisation. Elle dénonce par exemple le fait que dans le film australien *Amy*, sorti en France en 2000, « tout le monde s'y retrouve, personne n'y rencontre la singularité d'un lieu, d'une situation, d'une culture spécifiques. Le menu est consommable partout : du (bon) spectacle, une bande-son surdimensionnée et l'illusion du bonheur »⁵⁰³. De la même façon, dans une critique du film *Le violon rouge* de François Girard, sorti en 1999, qui suit le voyage d'un violon sur trois siècles finalement mis aux enchères à un montant astronomique, Françoise Audé déclare qu'il « exhibe ce qui sépare l'art de l'opinion nord-américaine commune sur l'art »⁵⁰⁴. Dans son article, elle oppose l'art désintéressé à la recherche de la perfection, qu'elle défend, à l'art comme moyen de s'enrichir, qu'elle dénonce.

Les conséquences de cette mondialisation ne touchent pas uniquement l'industrie cinématographique française. C'est la même observation qui domine au festival du cinéma arabe de Djerba (Tunisie) en 1999, « celle de valeurs menacées par la mondialisation (en entraînerait une

501 Françoise Audé, « Une histoire de vent », *Positif*, n° 338, avril 1989, p. 61.

502 Du nom des signataires du Mémorandum : James F. Byrnes, secrétaire d'État américain au commerce extérieur, et Léon Blum, ambassadeur extraordinaire du gouvernement français.

503 Françoise Audé, « *Amy* », *Positif*, n° 470, avril 2000, p. 49.

504 *Id.*, « *Le violon rouge* » *Positif*, n° 464, octobre 1999, p. 180.

crise identitaire du cinéma arabophone) »⁵⁰⁵, explique Françoise Audé. Autre exemple : Nadia Tass, réalisatrice du film *Amy*, « comme d'autres cinéastes qui considèrent que le marché australien est trop étroit, a fait le choix de la mondialisation »⁵⁰⁶ afin que le film soit distribué et qu'il attire le public. Elle constate qu'« il ne suffit plus qu'une découverte ait lieu dans un festival pour qu'elle soit relayée par la distribution » et ajoute qu'« occupés pas le bas de gamme de l'*entertainment*, les écrans ne sont plus disponibles » pour des films originaux, et « qu'une reconnaissance internationale ponctuelle ne garantit pas la survie de la création »⁵⁰⁷. C'est le cas de *Border Line* de Danièle Dubroux, sorti en 1991, qui subit « les méfaits d'un marché qui réduit les écrans indépendants à une peau de chagrin »⁵⁰⁸ selon Françoise Audé. Il y a donc une réelle concurrence dans la distribution des films qui profite à un cinéma mondialisé par la multiplication des gros établissements cinématographiques et qui défavorise les films indépendants.

Face à cet « environnement européen hollywoodisé »⁵⁰⁹, elle trouve indispensable de protéger la culture française face aux règles commerciales du libre échange et souhaite mettre en avant et défendre un cinéma singulier, « de qualité », face à ce cinéma mondialisé qui s'impose de façon presque naturelle. Face à cette tendance forte, l'exception culturelle française repose sur une réglementation et un système. D'abord, elle impose des seuils de diffusion d'œuvres françaises (et européennes) aux chaînes de télévision, qui doivent également investir une partie de leur chiffre d'affaire annuel à la production d'œuvres françaises (et européennes). Et puis, une taxe est prélevée par le CNC sur les billets d'entrée au cinéma pour contribuer aux films à venir. Pour elle, « le système est bon »⁵¹⁰ même si la réglementation doit certainement être améliorée. Elle trouve également nécessaire le soutien d'acteurs et d'actrices non-institutionnel·le·s comme celui des critiques (comme nous l'avons vu) ou des spectateur·trice·s (comme nous allons le voir) pour faire exister ces films d'auteur·trice·s. C'est de ces différentes manières qu'elle joue un rôle concret dans ce combat.

À travers ces différents exemples, on voit bien que les effets de la mondialisation touchent les trois stades de la filière cinématographique : la production (conception et réalisation des films), la distribution (valorisation commerciale des films produits) et l'exploitation (projection des films pour le public dans les salles de cinéma). D'abord la production, avec la création de films

505 *Id.*, « Festival Djerba 1999 », *Positif*, n° 471, mai 2000, p. 76.

506 *Id.*, « *Amy* », *Positif*, n° 470, avril 2000, p. 49.

507 *Id.*, « *Ô vous mes oies !* », *Positif*, n° 492, février 2002, p. 43.

508 *Id.*, « *Border Line* », *Positif*, n° 375-376, mai 1991, p. 98.

509 *Id.*, « Décembre en cinéma – Avant le séisme », *Positif*, n° 528, février 2005, p. 61.

510 *Ibid.*

américains standardisés et à gros budgets. Ensuite la distribution, qui se donne les moyens financiers de rendre ces films visibles par le développement de la diffusion en projection numérique et par une importante communication publicitaire. Enfin l'exploitation, avec la multiplication des multiplexes favorisant ces films. L'opposition au cinéma mondialisé se joue donc sur ces trois niveaux. En tant que spectatrice, elle participe au combat sur le troisième niveau, celui contre l'implantation des multiplexes.

Pour le politologue et écrivain américain Benjamin Barber, les multiplexes – et plus généralement ce qu'il réunit sous la notion de « McWorld »⁵¹¹ – sont porteurs d'une « uniformisation culturelle au seul service de la rentabilité économique, échappant au contrôle démocratique des États, niant la participation civique des citoyens »⁵¹². À la place du modèle film-débat, cher à Françoise Audé et plus généralement aux animateur·trice·s et spectateur·trice·s issu·e·s du mouvement des ciné-clubs, le phénomène des multiplexes met en avant la formule film-sortie (les multiplexes sont majoritairement situés dans les centres commerciaux périphériques et lient donc le cinéma à la voiture et aux fast-foods)⁵¹³. Les multiplexes s'intègrent et accentuent parfaitement les effets de la mondialisation face à l'existence d'une diversité culturelle, d'autant plus qu'ils concentrent rapidement une part importante du marché, comme nous le montrons plus haut. Or, pour l'Association Française des Cinémas d'Art et Essai (AFCAE), « il ne peut y avoir pluralisme de la création sans pluralisme des lieux de diffusion »⁵¹⁴. Le phénomène des multiplexes est donc à la fois la conséquence de cette américanisation culturelle et la cause de son accélération.

b) Le paysage de l'exploitation cinématographique en France et l'émergence des multiplexes

Progressivement, l'implantation des multiplexes devient un enjeu majeur dans les débats autour du cinéma en France. Pour bien comprendre la place que ces multiplexes occupent en France, identifions d'abord le paysage de l'exploitation cinématographique. L'Agence pour le Développement Régional du Cinéma (ADRC)⁵¹⁵ retient cinq critères pour définir les différents types

511 Défini comme l'unification et l'uniformisation du monde sous l'hégémonie d'un capitalisme fondé de plus en plus sur la vente d'images de bonheur.

512 Benjamin R. Barber, *Djihad versus McWorld. Mondialisation et intégrisme contre la démocratie* (trad. Michel Valois), Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Sociologie économique », 1996, pp. 89-90 (édition originale américaine : 1995).

513 Selon la thèse de Benjamin R. Barber.

514 AFCAE, *Pour une nouvelle règle du jeu*, 2 décembre 1999.

515 Créée en 1983 à l'initiative du Ministère de la Culture et conventionnée par le CNC, l'Agence pour le développement régional du cinéma est un organisme d'intervention, d'étude, d'assistance et de conseil pour l'aménagement culturel du territoire, qui agit en faveur de la diversité des salles, des films, et des publics.

d'établissements cinématographiques : la taille de l'équipement (salle mono-écran, complexe, multiplexe), la localisation (centre-ville, périphérie), la programmation (à dominante grand public, Art et Essai⁵¹⁶, avec une ligne éditoriale relativement spécifique), les activités d'animation (information, travail pédagogique, animations autour des films) et les activités annexes (lieux de consommation, espaces de jeux, espaces multimédias). À partir de ces critères, l'ADRC identifie quatre types d'établissements⁵¹⁷.

- Les établissements essentiellement Art et Essai, présents aussi bien dans des quartiers d'unités urbaines importantes que dans des localités de taille inférieure, programment des films recommandés Art et Essai. Des actions pédagogiques et animations y sont fréquemment menées.

- Les cinémas de proximité, qui constituent souvent l'unique salle de cinéma d'une localité, ont pour double vocation de s'adresser à un public proche géographiquement et d'être à l'écoute de leurs demandes, en développant des outils d'informations et d'échanges.

- Les complexes généralistes de centre-ville, implantés dans des aires urbaines où cohabitent plusieurs établissements cinématographiques. À dominante grand public, ils peuvent également programmer une part significative de films Art et Essai dits « porteurs »⁵¹⁸.

- Les multiplexes, caractérisés par une programmation essentiellement grand public et une implantation stratégique par rapport aux axes principaux de déplacement, dans le but de toucher un maximum de public. Il propose un supplément de luxe, de technique et de service.

« Ce supplément correspond plus précisément à un équipement sonore et visuel de pointe (écrans larges, fauteuils en gradins, salles climatisées, son numérique), une forte mise sur les services annexes (confiserie, jeux, librairies), une architecture fonctionnelle (grand hall d'entrée, construction généraliste et dépersonnalisée), et une organisation des services qui "libère" le client des contraintes du contact humain (billetterie électronique, réservation automatique, libre service ("le self") au comptoir confiserie)⁵¹⁹. »

Jusqu'en 1996, l'implantation d'un multiplexe n'est soumise à aucune réglementation. L'autorisation administrative préalable à la création, l'extension et l'ouverture d'établissements cinématographiques de plus de 1 500 places (ainsi que l'extension au-delà de 1 500 places pour les

516 Les films recommandés Art et Essai renvoient à des films dits d'auteur, économiquement indépendants, à petits budgets et ouverts aux différentes cultures du monde.

517 ADRC, *Créer ou transformer un cinéma : guise pratique de conduite du projet*, 2019 (3^e édition).

518 Films recommandés connus d'un large public.

519 Graemes Hayes, « Mobilisations anti-multiplexes : où l'action locale retrouve l'exception culturelle », *Colloque "Les mobilisations altermondialistes"*, 3-5 décembre 2003, p. 3.

établissements de moins de cinq ans et de 2 000 places pour ceux ouverts depuis plus de cinq ans) devient obligatoire depuis juillet 1996⁵²⁰. Les deux seuils de 1 500 et 2 000 places sont respectivement abaissés à 1 000 et 1 500 places en juillet 1998⁵²¹. Le nombre de places à partir duquel la création ne peut se faire sans autorisation est ensuite abaissée à 800 en 2001 puis 300 en 2003⁵²². La notion de « multiplexe » n'a toujours pas de définition juridique mais il est aujourd'hui admis qu'un multiplexe est un établissement cinématographique d'au moins huit écrans.

Le premier multiplexe français, le Pathé Grand Ciel (12 salles, 2 643 places), ouvre à la périphérie de Toulon au mois de juin 1993. Le nombre de multiplexes augmente ensuite rapidement en France tout au long des années 1990, dépassant le cap de la centaine moins d'une dizaine d'années plus tard. En parallèle, la part des entrées nationales réalisées par ces multiplexes augmente elle aussi de façon importante, passant 10,8 % en 1996 à 42,4 % en 2002 [voir annexe 8, pp. 155-156]. En tant que grande cinéphile, spectatrice et animatrice d'un cinéma indépendant et de petits exploitants, Françoise Audé dénonce dans *Positif*, ce qu'elle considère comme un danger. Les trois premiers éditoriaux⁵²³ qu'elle rédige (sur les quatre en tout) concernent directement ce sujet. Elle affirme rapidement qu'elle est « pour le cinéma des exploitants indépendants, des salles de répertoire, des circuits qui résistent. Pour le cinéma aimé plutôt que pour le cinéma avec des popcorn »⁵²⁴. Le danger est donc triple : celui de la concurrence faite aux salles recommandées Art et Essai notamment, celui de la qualité et de la diversité de l'offre cinématographique, et celui de la défense d'un cinéma non-étasunien.

La quasi-totalité des organisations professionnelles dont le SCARE (Syndicat des Cinémas d'Art, de Répertoire et d'Essai), l'UDIC (Union des Indépendants du Cinéma), la SRF (Société des Réalisateurs de Films)... appuyées par de nombreuses personnalités du monde du cinéma, s'accordent également sur les trois niveaux suivants : « la défense du cinéma français (et, au-delà, européen) face au cinéma américain ; le soutien d'une création dite culturelle devant le seul objectif commercial de la programmation grand public (ce qui, dans les discours les plus réducteurs, revient souvent au même) ; et la défense des petits exploitants et cinémas indépendants face aux grands groupements intégrés »⁵²⁵.

520 Article 14 de la loi n° 96-603 du 5 juillet 1996, dite « Loi Raffarin ».

521 Loi n° 98-546 du 2 juillet 1998.

522 « Bilan et propositions sur le régime d'autorisations d'aménagement cinématographique issu de la loi de modernisation de l'économie du 4 août 2008 – Rapport Serge Lagache », mars 2014, pp. 22-23.

523 Éditoriaux datant de décembre 1999, septembre 2000 et février 2001.

524 Françoise Audé, « Juin (1995) en cinéma », *Positif*, n° 415, septembre 1995, p. 55.

525 Graemes Hayes, « Mobilisations anti-multiplexes : où l'action locale retrouve l'exception culturelle », *Colloque "Les mobilisations altermondialistes"*, 3-5 décembre 2003, p. 7.

Et le combat s'élargit à d'autres acteurs et d'autres supports. Lors du deuxième Forum social européen (FSE) qui réunit diverses organisations altermondialistes d'Europe en novembre 2003 à Paris et Saint-Denis, la question de l'emprise des multiplexes est évoquée et les acteur·trice·s culturel·le·s sont appelé·e·s à se mobiliser pour défendre la diversité culturelle⁵²⁶. Françoise Audé met également en avant deux documentaires dans *Positif* qui abordent le sujet : *À l'ombre d'Hollywood* de Sylvie Groulx sur l'expansionnisme cinématographique de l'industrie états-unienne⁵²⁷ et *J'aime la vie, je fais du vélo, je vais au cinéma* de Francis Fourcou, une enquête sur les salles de cinéma en France. Par ses écrits dans *Positif*, elle informe donc les lecteur·trice·s de l'actualité sur ce sujet.

c) Le « phénomène multiplexe » comme accélérateur de cette économie mondialisée du cinéma

En effet, l'arrivée des multiplexes menace le réseau des petites salles de cinéma déjà présentes sur le territoire. Ces quelques exemples énumérés par Graemes Hayes, maître de conférence à l'Université d'Aston au Royaume-Uni et travaillant sur les mobilisations sociales et les formes d'engagement, montrent bien la réelle concurrence généralisée en France entre les deux types d'établissement.

« Suite à la concurrence d'un multiplexe, le dernier cinéma du centre-ville de Mulhouse ferma en janvier 2002 ; un multiplexe Bert de 14 salles à Saint-Julien-les-Metz attira un million d'entrées dès sa première année (1995), mais provoqua la perte de 30% des spectateurs des deux établissements existants au centre-ville ; l'ouverture du Mégaroyal à Bourgouin-Jallieu nécessita la fermeture de deux des trois autres cinémas de la ville gérés par le même exploitant, Philippe Derobert, tandis que celle du Cinéville par la Soredic en plein centre ville de Laval, également en mars 2002, entraîna la fermeture des sept salles des deux complexes Soredic existants ; après l'ouverture du multiplexe Pathé à Conflans Sainte Honorine, l'Atalante (3 salles art et essai, exploitant indépendant) ferma en 2002⁵²⁸. »

La crainte de la concurrence est également partagée sur le terrain de Créteil, malgré son dynamisme culturel (qui est alors la seule ville de banlieue à offrir quatre salles d'art et essai ou de recherche pour 80 000 habitants⁵²⁹). Alors qu'a lieu l'inauguration des Cinémas du Palais rénovés de Créteil mi-novembre 2000, Françoise Audé s'y rend et félicite le caractère offensif de la présidente de l'association des Cinémas du Palais face à l'installation du futur multiplexe dans le

526 Françoise Audé « Novembre (2003) en cinéma », *Positif*, n° 515, janvier 2004, p. 58.

527 *Id.*, « À l'ombre d'Hollywood », *Positif*, n° 470, avril 2000, p. 50.

528 Graemes Hayes, « Mobilisations anti-multiplexes : où l'action locale retrouve l'exception culturelle », *Colloque "Les mobilisations altermondialistes"*, 3-5 décembre 2003, p. 4-5.

529 Françoise Audé, « Novembre (2000) en cinéma », *Positif*, n° 479, janvier 2001, p. 45.

centre commercial, en affirmant « la qualité de l'accueil, la programmation et l'animation »⁵³⁰. On ressent la véritable épreuve de force généralisée en France entre deux modèles, celui de la défense d'un cinéma de proximité face à la volonté d'un cinéma mondialisé qui souhaite s'imposer, et vécu comme une nouvelle forme de colonisation.

L'accélération de l'implantation des multiplexes en France passe notamment par la concurrence de leurs cartes d'abonnement illimitées, qui permettent l'accès à volonté à tous les films projetés dans tous les cinémas d'un groupe d'exploitation pour une certaine somme par mois⁵³¹. Lancées par UGC au printemps 2000, et rapidement adoptées par les autres groupes (Pathé, Gaumont-MK2), elles permettent de fidéliser les spectateurs à des salles de cinéma. Françoise Audé dénonce rapidement leur mise en place dans un éditorial datant du mois de septembre⁵³² et suit l'avancée des décisions de réglementation et de sanctions à l'encontre de ces grands groupes au fil de ses contributions suivantes dans *Positif*⁵³³. Ces cartes d'abonnement imposent une concurrence déloyale puisqu'un même groupe assure « une politique de soutien interne entre ses différents sites, procédant à une redistribution financière des salles rentables vers celles déficitaires pour s'assurer une présence géographique »⁵³⁴, ce que les petites salles indépendantes ne peuvent pas faire. Ainsi, dans des localités où ces petites salles sont en concurrence avec de grands groupes, ces derniers peuvent se permettre de faire du *dumping* – de baisser les prix en dessous de ceux du marché et de tourner « à perte » – puisqu'ils peuvent s'appuyer sur les recettes d'autres multiplexes qui, eux, n'ont pas de concurrence.

Le nombre de films français diffusés diminue donc, jusqu'à passer sous la barre de 30 % de parts de marché en 1998 puis en 2000, alors que 80 % des films diffusés dans les multiplexes sont américains. La cinéaste Claire Simon déclare qu'il s'agit « d'une colonisation en règle qui est le résultat d'une guerre commerciale menée par les États-Unis »⁵³⁵, ces multiplexes programmant et projetant principalement des films commerciaux et standardisés. Or, face à l'importante influence des grands exploitants cinématographiques, seul un réseau cinéphilique engagé et fort sur le terrain peut maintenir cette exigence cinématographique, d'où la nécessité pour les défenseur·se·s d'un cinéma de proximité de s'associer pour contrebalancer cette influence.

530 *Ibid.*

531 Conditions et tarifs qui diffèrent selon les différents groupes.

532 Françoise Audé, « Éditorial – D'une cohérence basique : les salles », *Positif*, n° 475, septembre 2000, p. 1.

533 Françoise Audé, « Novembre (2000) en cinéma », *Positif*, n° 479, janvier 2001, p. 44 & « Éditorial – À la carte (suite et fin ?) », *Positif*, n° 481, février 2001, p. 1.

534 Stéphane Le Lay, « Commerce et art cinématographiques, complémentarité ou cannibalisme ? Un exemple de configuration locale », *Mouvements*, n° 27-28, 2003, pp. 106-112.

535 Claire Simon, « Contre la monoculture », *La Lettre de la SRF*, n° 69, février/mars 2000, p. 8.

d) Le combat contre la généralisation des multiplexes et la création d'associations de spectateur·trice·s

En octobre 2002, des spectateur·trice·s des cinémas Utopia de Pontoise (une salle, depuis 1992) et Saint-Ouen l'Aumône (quatre salles, depuis 1987) créent une Association des spectateur·trice·s des cinémas Utopia (l'ASCUt) pour s'opposer au projet d'extension du multiplexe UGC Ciné-Cité à Cergy-le-Haut, qui souhaite passer de 10 à 16 salles (de 250 fauteuils chacune, portant la taille de l'établissement à 3 498 places en 2005). Ils dénoncent notamment « le non respect des engagements de programmation d'UGC [depuis son ouverture en mars 2001] et l'incapacité de la petite exploitation indépendante de survivre face à la volonté de domination économique des grands groupes intégrés »⁵³⁶. Alors que la Commission départementale d'équipement cinématographique (CDEC) se prononce en faveur de l'association en mars 2003, UGC fait appel et le projet est finalement autorisé en septembre 2003 par la Commission nationale d'équipement commercial siégeant en matière cinématographique (CNEC). Cet exemple montre que des citoyens organisés peuvent exercer un rapport de force face aux puissantes organisations qui prônent une mondialisation des produits culturels. Et Françoise Audé prend part à ce combat à la toute fin de sa vie.

À partir de la rentrée scolaire 2004, Françoise Audé s'implique dans le lancement de deux associations, en réponse à l'appel des organisations altermondialiste d'Europe lors du deuxième Forum social européen pour défendre la diversité culturelle (voir p. 125). Au niveau local, elle est l'une des fondatrices de l'association Gémini-Créteil (Association des spectateurs du cinéma La Lucarne et des Cinémas du Palais-Armand Badéyan). Et au niveau national, elle participe aux premières réunions de l'association FASCiné (Fédération des Associations de Spectateurs du Cinéma indépendant, de proximité et non mercantile). Son statut d'intellectuelle se trouve alors exacerbé par la place qu'elle occupe dans ces deux associations. Elle suit la mise en place des idées et actions de la Fédération, mais elle est également l'initiatrice d'un nouveau mouvement. Les idées qu'elle développe pendant de nombreuses années dans la revue *Positif* ont pour aboutissement ce double engagement militant.

⁵³⁶ Graemes Hayes, « Mobilisations anti-multiplexe : où l'action locale retrouve l'exception culturelle », *Colloque sur les mobilisations altermondialistes*, 3-5 décembre 2003, p. 1.

- L'association FASCiné

Le 18 septembre 2004, une grande réunion réunissant de nombreux acteur·trice·s du cinéma indépendant a lieu en Sorbonne. Françoise Audé y assiste⁵³⁷. Cette association semble être créée à l'initiative de l'ASCUt⁵³⁸, « sur la lancée d'une lutte que 1 600 spectateurs de Saint-Ouen l'Aumône ont menée contre l'extension d'un multiplexe voisin »⁵³⁹ affirme-t-elle. Il semble nécessaire de créer un réseau national pour effacer ce déséquilibre d'influence face aux grandes sociétés d'exploitation cinématographique tels que EuroPalaces (qui regroupe Gaumont et Pathé), CGR, UGC ou Kinépolis par exemple.

L'association FASCiné naît le 23 octobre 2004, lors d'une réunion à laquelle une petite centaine de personnes sont présentes⁵⁴⁰ et où les statuts sont définitivement adoptés. Le compte-rendu distingue les associations de pur·e·s spectateur·trice·s, comme celle de Gémini-Créteil (dont nous parlons ensuite) défendant les salles de cinémas d'art et essai La Lucarne et les Cinémas du palais qui sont membres de droit, et les autres associations, dites « membres associés » qui n'ont pas de droit de vote. Une nouvelle réunion a lieu le 4 décembre pour préparer la présentation officielle de l'association à la presse (qui a lieu le 15 janvier 2005 à Paris au cinéma Saint-Michel) mais également pour ratifier « les statuts avant leur dépôt » et élire « un vrai CA et un bureau »⁵⁴¹.

- L'association Gémini Créteil

Dans un article paru dans *Positif* en février 2005, Françoise Audé évoque la création de l'association Gémini-Créteil, et note que c'est « un lieu d'information et de vulgarisation sur l'économie actuelle du cinéma en France et [...] une force de proposition alternative qui affirme le point de vue et les aspirations des spectateurs attachés à l'existence d'un cinéma découvreur qui justifie l'appellation 7^e art »⁵⁴². Une assemblée générale constitutive se réunit le 9 novembre 2004 à

537 Agenda personnel de l'année 2004 de Françoise Audé.

538 Les informations concernant les réunions de FASCiné sont envoyées par Dominique Memmi, membre de l'ASCUt.

539 Françoise Audé, « Décembre en cinéma – Avant le séisme », *Positif*, n° 528, février 2005, p. 61.

540 Si l'on compte le nombre de personnes destinataires du compte-rendu de la réunion de FASCiné du 23 octobre partagé par courriel.

541 Courriel envoyé par Dominique Memmi datant du 23 octobre 2004 à destination de nombreuses personnes dont Françoise Audé.

542 Françoise Audé, « Décembre en cinéma – Avant le séisme », *Positif*, n° 528, février 2005, p. 63.

la Maison des jeunes et de la culture du Mont Mesly pour mettre au point des statuts et désigner les membres du Conseil d'Administration⁵⁴³ et du bureau, et trouver un nom pour l'association⁵⁴⁴.

Le bureau, composé de Jean-Pierre Jeancolas (président), Jean-François Camus (vice-président), Pierre Gaucherand (trésorier) et Françoise Audé (secrétaire), se réunit le 19 novembre chez le couple Jeancolas pour la « relecture des statuts et mise au point de la procédure de dépôt à la Préfecture ». L'association prend le nom « Gémini-Créteil », du nom du premier cinéma de Créteil⁵⁴⁵ qui « ferme définitivement en 1976 au moment de la crise cinématographique rencontrée par les petites salles qui connaissent la concurrence des premiers complexes »⁵⁴⁶. Les statuts sont déposés à la préfecture le 24 novembre par Françoise Audé⁵⁴⁷ et publiés au Journal Officiel du 1^{er} janvier 2005⁵⁴⁸. Le but de la réunion est également d'établir « un texte de présentation de l'association [...] à diffuser » et de désigner des délégués pour siéger à la « réunion de ratification des statuts de FASCiné » du 4 décembre 2004⁵⁴⁹. Une nouvelle réunion est organisée le 4 janvier à La Lucarne⁵⁵⁰, la veille du décès de Françoise Audé.

Françoise Audé semble être à l'initiative de la création de cette association. C'est d'ailleurs chez le couple Jeancolas qu'ont lieu les réunions. D'après Jean-François Camus, « elle avait argumenté auprès des militants d'Attac, qui avaient peut-être aussi besoin de trouver du grain à moudre »⁵⁵¹. Pierre Gaucherand déclare que « Françoise était, au moins pour les débuts de Gémini-Créteil, [leur] "locomotive" »⁵⁵². Jean-François Camus le confirme et affirme que l'association « est morte en même temps que Françoise »⁵⁵³. L'association redémarre à la rentrée scolaire de 2005 – Danielle Ollivier reprenant le poste de secrétaire laissé vacant après le décès de Françoise Audé – mais il semble qu'elle a rapidement périclité ensuite.

543 Jean-François Camus, Joël-Henri Dadaglo, Pierre Gaucherand, Manik Guérin, Jean-Pierre Jeancolas, Françoise Audé, Bernard Liot, Michèle Martinez, Stéphanie Treillet composent le Conseil d'Administration.

544 Compte-rendu de la réunion de bureau du 19 novembre 2004.

545 Inaugurée le 26 septembre 1930, cette salle de cinéma porte différents noms (Moderne, Star, Courteline) avant d'être renommée Gémini en 1971 par son nouveau propriétaire.

546 « Le Gémini, premier cinéma véritable de Créteil », *Carnet de voyages cristoliens*, n° 8, 2009, p. 13.

547 Lettre de Pierre Gaucherand datant du 28 janvier 2005.

548 Lettre du bureau de l'association Gémini-Créteil datant du 30 juin 2005.

549 Compte-rendu de l'assemblée générale de l'Association des spectateurs du cinéma La Lucarne et des Cinémas du Palais-Armand Badéyan.

550 Agenda personnel de l'année 2004 de Françoise Audé.

551 Entretien avec Jean-François Camus.

552 Lettre de Pierre Gaucherand datant du 28 janvier 2005.

553 Entretien avec Jean-François Camus.

- Les objectifs des deux associations

Les deux associations sont interconnectées et reprennent le modèle d'Attac, avec un combat qui se joue à deux échelles. L'association Gémini-Créteil est créée pour promouvoir, à l'échelle locale, un cinéma de proximité, indépendant et diversifié, en s'appuyant sur le réseau national de FASCiné. Quant à l'association FASCiné, elle s'empare de ces combats à une échelle plus globale pour défendre la multitude des associations de spectateur·trice·s. Mais les objectifs finaux sont bien les mêmes.

Ordre de priorité des finalités de FASCiné et Gémini-Créteil⁵⁵⁴

- À court terme : une cellule de réflexion sur les perspectives de défense contre les multiplexes et un instrument d'action et de soutien auprès des cinémas menacés.
- À moyen terme : un lieu d'information et de vulgarisation, à usage interne et militant, sur l'économie actuelle du cinéma et ses réseaux concurrents en France.
- À long terme : une force de proposition alternative dans le domaine institutionnel qui affirme le point de vue et les aspirations des spectateur·trice·s attaché·e·s à l'existence d'un cinéma découvreur, pluriculturel, source de plaisir et qui justifie l'appellation 7^e art.

Source : Tracts des deux associations.

Une première journée nationale du cinéma indépendant est organisée le 3 décembre 2005 par FASCiné, à laquelle participe de nombreuses associations de spectateur·trice·s, et notamment Gémini-Créteil. Elles sont encouragées à organiser des événements partout en France (débat, projections de films, personnalités invitées...). En octobre 2005, Jean-Pierre Jeancolas présente le programme de Créteil : programmation de deux films, l'un à La Lucarne, l'autre aux Cinémas du Palais, suivis « d'un moment d'information et d'échanges sur l'accès aux films fragiles »⁵⁵⁵. Françoise Audé suit donc de très près la création de ces deux associations mais n'a pas pu participer à leur développement, à cause de son décès précoce.

⁵⁵⁴ Reprise des objectifs de FASCiné par Gémini-Créteil.

⁵⁵⁵ *Lettre d'Information n° 1* du 21 octobre 2005 publiée par l'association Gémini-Créteil.

Le cinéma est pour Françoise Audé une passion à laquelle elle consacre sa vie. Elle en est devenue une spécialiste et s'attache à le défendre sous tous ses aspects dans de très nombreux articles de fond. Elle joint de surcroît l'action à l'écrit en s'engageant pour des causes auxquelles elle attache beaucoup d'importance : mise en place d'un enseignement du cinéma à l'école, participation aux missions du comité local d'Attac dont elle est une membre active, création d'associations de spectateur·trice·s... À son décès accidentel, le monde du cinéma perd une journaliste et militante active, une femme admirable et une intellectuelle à reconnaître.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Retracer l'itinéraire intellectuel de Françoise Audé dans la presse de cinéma spécialisée en France présente un double intérêt. En premier lieu, celui de faire découvrir (ou redécouvrir) une femme aux multiples engagements – qui ne fait l'objet à ce jour d'aucun travail de recherche – en s'intéressant à la place qu'elle tient dans cette presse, les sujets qu'elle y défend et la manière dont cela se concrétise dans sa vie au quotidien. Pour ce faire, nous avons analysé sa contribution à la revue *Positif* (entre 1977 et 2005), nous nous sommes entretenus avec une dizaine de personnes qu'elle a connues, et nous avons consulté archives et ouvrages que nous avons à notre disposition.

En second lieu, l'intérêt est également d'éclairer une certaine époque et un certain groupe social. En effet, les écrits critiques et journalistiques de Françoise Audé dans *Positif* (522 articles sur des films, 58 entretiens, 46 compte-rendus de festival, 40 articles sur des livres, 85 articles divers) témoignent de l'évolution du cinéma et de la société française. Françoise Audé commence à écrire pour la revue dans un contexte particulier, celui de la deuxième vague féministe des années 1970, mais aussi celui du dépérissement des ciné-clubs – par lesquels elle s'est formée au cinéma –, et de l'accélération de l'intégration de la France dans le processus de mondialisation... Ses écrits théoriques dans *Positif* et ses applications concrètes dans son quotidien s'articulent autour de ces évolutions.

Avant de se pencher sur les engagements propres à Françoise Audé, nous nous sommes d'abord intéressés à la place occupée par les femmes autrices dans la presse de cinéma spécialisée en France depuis l'après-Seconde Guerre mondiale, en sélectionnant six revues de cinéma considérées comme les plus importantes (*Image et Son*, *TéléCiné*, *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Cinéma* et *Jeune Cinéma*). Par cette étude, nous constatons que ce sont en très grande majorité des hommes qui parlent des films et du cinéma, car ce sont eux qui sont à l'origine de la création des revues et qui les investissent. Françoise Audé est l'une des rares femmes à avoir écrit et à s'être imposée dans le comité de rédaction de l'une de ces revues (*Positif*) de manière aussi précoce, et à y rester aussi longtemps.

Lorsqu'elle entre à *Positif*, elle est marquée par une petite dizaine d'années de bouillonnement d'idées féministes, contre le patriarcat et pour la libération du corps féminin. Passionnée de cinéma, elle développe dans la revue une analyse féministe des films et du cinéma, et réalise différentes statistiques sur la situation des femmes cinéastes dans la profession et les institutions, pour ensuite mettre ces femmes en lumière. Par ailleurs elle publie un premier ouvrage sur le sujet en 1981, intitulé *Ciné-modèles, cinéma d'elles*, qui devient une référence restée isolée. En ce sens, Françoise Audé est une précurseure dans la presse de cinéma spécialisée en France.

Cette volonté de promotion des femmes et des questions féministes dans le cinéma se traduit concrètement par son soutien fidèle au Festival International de Films de Femmes (qui a d'abord lieu à Sceaux à partir de 1979 puis à Créteil à partir de 1985) et par son engagement dans l'Association des Femmes Journalistes. À noter que depuis quelques années, le sujet du déséquilibre hommes/femmes dans le cinéma fait à nouveau surface dans le débat public. Un collectif – le Collectif 50/50 – qui œuvre à la parité, l'égalité et la diversité dans le cinéma et l'audiovisuel est créé en 2018 ; il réunit à ce jour plus de 1 500 professionnel·le·s de la création et de l'industrie du cinéma et de l'audiovisuel français⁵⁵⁶.

Françoise Audé s'empare de multiples autres sujets, mais nous nous sommes concentrés sur deux d'entre-eux, que nous avons jugés particulièrement intéressants. D'abord, l'institutionnalisation d'un enseignement du cinéma à l'école. Elle tient informé les lecteur·trice·s de *Positif* de l'évolution des décisions politiques prises en faveur du développement d'un enseignement de Cinéma-Audiovisuel au lycée et prend position quand celui-ci est menacé. Mais surtout, elle fait partie des premier·ère·s enseignant·e·s en France à expérimenter sa mise en place au lycée (en l'occurrence le Léon Blum de Créteil où elle enseigne) à partir de 1984, elle relie son enseignement au monde cinématographique qui l'entoure, elle assiste aux réunions organisées par les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture, et elle crée l'Association Nationale des Enseignants et Partenaires Culturels des Classes Cinéma et Audiovisuel en 1992 – association qu'elle préside pendant six années. Les classes optionnelles et de spécialité en Cinéma-Audiovisuel existent toujours aujourd'hui.

En parallèle, Françoise Audé prend position dans sa contribution à *Positif* contre tout rapport de domination économique, politique et sociale au sein d'une société capitaliste, mondialisée et

556 Voir le compte *Linked'In* du collectif. URL : <https://www.linkedin.com/company/le-collectif-50-50/> [consulté le 10 septembre 2023].

libérale. Cela se traduit par l'américanisation en France des différents secteurs cinématographiques (production, distribution et exploitation) : la création d'un cinéma américain standardisé et à gros budget, l'importante campagne de communication publicitaire qui étouffe la promotion des autres films, et le développement des multiplexes. Face à ce danger, elle défend donc la diversité culturelle et les salles d'art et essai, par la création de l'association locale de spectateur·trice·s Gémini-Créteil, reliée au réseau national de FASCiné. Cette américanisation est toujours à l'œuvre aujourd'hui, et dénoncée notamment à Cannes par la réalisatrice française Justine Triet : « la marchandisation de la culture, que le gouvernement néo-libéral défend, est en train de casser l'exception culturelle française »⁵⁵⁷.

Françoise Audé a donc une certaine idée du cinéma. Elle souhaite voir se développer un cinéma paritaire et féministe, un cinéma qui inclue les jeunes, un cinéma indépendant et diversifié. Ces trois points, qu'elle défend ardemment dans les colonnes de *Positif* et sur le terrain, sont en fait reliés entre-eux. L'institutionnalisation d'un enseignement du cinéma permet par exemple de former des jeunes sensibles aux questions féministes et à un cinéma « de qualité ». De la même façon, dans une conception socialiste du féminisme, le patriarcat est l'une des formes du capitalisme : combattre le capitalisme, c'est donc combattre l'oppression des femmes.

L'objectif de Françoise Audé est également de mettre en avant celles et ceux qui sont rendus invisibles dans le cinéma et dans la société. C'est la raison pour laquelle elle accorde une place importante au documentaire⁵⁵⁸ dans sa contribution à *Positif*, à partir du tout début des années 2000⁵⁵⁹. En effet, pour Julie Bertucelli, réalisatrice française et créatrice de la Cinémathèque du documentaire, « le documentaire face à la fiction c'est comme les femmes face aux hommes »⁵⁶⁰, c'est-à-dire que c'est un milieu plus pauvre et plus fragile. Françoise Audé dirige trois dossiers sur le « cinéma documentaire » : le premier en mars 2001 (n° 481, p. 74), le deuxième en mars 2003 (n° 505, p. 76) et le troisième en mars 2005 (n° 529, p. 84).

557 Extrait du discours prononcé par Justine Triet lors de la remise de sa Palme d'or pour son film *Anatomie d'une chute* le 27 mai 2023.

558 Françoise Audé précise que « ce mot est inadapté à l'hétérogénéité de films multiples, parfois imprégnés de fiction » mais qu'il est employé par commodité d'usage. Les Anglo-Saxons emploient l'expression « *non fiction* ». Françoise Audé, « Documentaire : le réveil politique », *Positif*, n° 525, novembre 2004, p. 68.

559 Le documentaire occupe 24 % de ses articles en 2001 (10 articles sur 42), 19 % en 2002 (6 articles sur 32), 39 % en 2003 (14 articles sur 36), 21 % en 2004 (8 articles sur 39), 55 % pour le début de l'année 2005 (5 articles sur 9).

560 Extrait de la prise de parole de Julie Bertucelli lors de la 45^e édition du Festival International de Films de Femmes de Créteil en 2023 après la projection de son documentaire *Jane Campion, la femme cinéma*.

Notre principal regret de ce travail est la quasi-absence d'archives personnelles de Françoise Audé. Nous avons très peu d'informations en notre possession pour évoquer sa vie et l'évolution de sa pensée avant son arrivée à *Positif*, c'est-à-dire avant ses 39 ans. Les voyages que j'ai effectué à Paris et Lyon pour rencontrer les personnes qu'elle a connues et pour récupérer le petit dossier d'archives qui lui appartenait (que Marie Appert détenait), puis à Lausanne pour consulter les archives de son mari Jean-Pierre Jeancolas, ont été essentiels pour glaner quelques éléments importants qui restent néanmoins insuffisants. Or, bien connaître ses quarante premières années de vie aurait pu nous permettre de mieux comprendre les racines de ses différents engagements.

Il serait intéressant de prolonger ce travail dans plusieurs directions, pour mieux appréhender le groupe social des journalistes de la presse de cinéma en France. D'un point de vue individuel, retracer l'itinéraire intellectuel d'autres autrices serait pertinent pour connaître les modalités d'élaboration et de transmission de leur pensée sur le cinéma, en fonction de leurs affinités, de l'époque dans laquelle elles vivent et de la revue dans laquelle elles écrivent. On peut penser à Claire Clouzot, que nous avons déjà évoquée dans ce mémoire, qui développe également une analyse féministe dans la revue *Écran*, que l'on pourrait comparer avec celle de Françoise Audé. D'un point de vue collectif, l'étude statistique sur la place des femmes autrice dans la presse de cinéma en France pourrait être approfondie en l'élargissant à d'autres revues de cinéma (on pourrait même réaliser une étude sur des revues spécialisées dans d'autres arts, pour comparer). Il serait également intéressant de savoir si ces femmes font partie de réseaux sociaux particuliers, adhèrent à certaines associations, travaillent ensemble...

ANNEXES

Annexe 1 : Nombre d'exemplaires diffusés des six revues de cinéma étudiées entre 1964 et 1979⁵⁶¹.

	1964	1970	1976	1979
<i>Jeune Cinéma</i>	Entre 7 000 et 8 000	8 200	7 000	Entre 6 000 et 6 550
<i>Cinéma</i>	23 540	26 000	28 000	?
<i>la Revue du Cinéma</i>	16 000	16 000	23 000	40 000
<i>Téléciné</i>	6 000	?	?	?
<i>Cahiers du Cinéma</i>	12 000	16 000	6 000	14 000
<i>Positif</i>	9 000	6 000	12 000	11 000

Annexe 2 : Films réalisés par des femmes chaque année en France entre 1960 et 2000.

Liste réalisée à partir du *CinémAction n° 9 – Le cinéma au féminisme* (1979) et des deux ouvrages de Françoise Audé : *Ciné-modèles, cinéma d'elles* (1981) et *Cinéma d'elles* (2001). Sont prises en compte les cinéastes dont les longs métrages ont une distribution commerciale, qui sont projetés en salle ou montrés dans les festivals (les premiers films sont signalés par un *). Cette liste est à prendre avec précaution car « beaucoup de films ne trouvent pas distributeurs, et parfois, la sortie d'un film a moins de signification que la circulation parallèle d'un autre qui échappe au recensement » précise Françoise Audé⁵⁶².

Les films **en gras** font l'objet d'un article de Françoise Audé. (Pour chaque année, les réalisatrices sont classées par ordre alphabétiques.)

1960	
Jacqueline Audry	<i>Le secret du chevalier d'Éon</i>
1962	
Jacqueline Audry	<i>Les Petits Matins</i>
Agnès Varda	<i>Cléo de 5 à 7</i>
1963	
Jacqueline Audry	<i>Cadavres en vacances</i>
Paule Delsol	<i>*Une fille à la dérive</i>
1965	

⁵⁶¹ Léo Souillés-Debats, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017, p. 556.

⁵⁶² Dominique Martinez, « Femmes et Cinéastes » – *Évolution et contradictions dans le statut des réalisatrices vues à travers le Festival International de Films de Femmes* [mémoire de DEA], octobre 2000, p. 53.

Geneviève Baïlac	<i>*La famille Hernandez</i>
Agnès Varda	<i>Le bonheur</i>
1966	
Agnès Varda	<i>Les créatures</i>
1967	
Jacqueline Audry	<i>Fruits amers</i>
Marguerite Duras	<i>*La musica</i>
Nadine Trintignant	<i>*Mon amour, mon amour</i>
Agnès Varda	<i>Loin du Viet-Nam (une séquence)</i>
1968	
Annie Tresgot	<i>*Les enfants du néant</i>
1969	
Marguerite Duras	<i>Détruire, dit-elle</i>
Danielle Jaeggi	<i>*Pano ne passera pas</i>
Nelly Kaplan	<i>*La fiancée du pirate</i>
Annie Tresgot	<i>Visages de l'émigration</i>
Nadine Trintignant	<i>Le voleur de crimes</i>
1970	
Annie Tresgot	<i>Les passagers</i>
Agnès Varda	<i>Lions love (sorti aux États-Unis en 1969)</i>
1971	
Nina Companeez	<i>*Faustine et le bel été</i>
Marguerite Duras	<i>Jaune le soleil</i>
Nelly Kaplan	<i>Papa les petits bateaux</i>
Nadine Trintignant	<i>Ça n'arrive qu'aux autres</i>
1972	
Rachel Weinberg	<i>*Pic et pic et colegram</i>
Liliane de Kermadec	<i>*Home sweet home</i>
1973	
Jacqueline Audry	<i>Le lis de mer (sorti en Italie en 1971)</i>
Yannick Bellon	<i>*Quelque part, quelqu'un</i>
Nina Companeez	<i>L'histoire très bonne et très joyeuse de Colinot Trousse-Chemise</i>
Bénie Deswarte	<i>*Kashima paradise</i>

Marguerite Duras	<i>Nathalie Granger</i>
Marielle Issartel	*Histoire d'A
Anna Karina	<i>*Vivre ensemble</i>
Sara Maldoror	<i>*Sambizanga</i>
Nadine Trintignant	<i>Défense de savoir</i>
1974	
Chantal Akerman	<i>*Je, Tu, Il, Elle</i>
Yannick Bellon	<i>La femme de Jean</i>
Niki de Saint-Phalle	<i>*Daddy</i>
Liliane Dreyfus	<i>*Femmes au soleil</i>
Marguerite Duras	<i>La femme du Gange</i>
Gudie Lawaetz	<i>*Mai 68</i>
Ariane Mnouchkine	<i>*1789</i>
Rachel Weinberg	<i>L'ampélopède</i>
1975	
Liliane de Kermadec	<i>Aloïse</i>
Marguerite Duras	<i>India Song</i>
Safi Faye	<i>*Lettre paysanne</i>
Dolores Grassian	<i>*Le futur aux troussees</i>
Claudine Guilmain	<i>*Véronique ou l'été de mes treize ans</i>
Madeleine Hartman-Clausset	<i>*Villa « les dunes »</i>
Clarisse Henry	<i>*Au nom de la race</i>
Martine Lancelot	<i>*Images à propos de « Enluminures autour des minutes du procès de Gilles Rais »</i>
Michèle Rosier	<i>*Georges qui ?</i>
Jocelyne Saab	<i>*Le Liban dans la tourmente</i>
Sotha	<i>*Au long de le rivière Fango</i>
1976	
Chantal Akerman	<i>Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce 1080 Bruxelles</i>
Yannick Bellon	<i>Jamais plus toujours</i>
Soazig Chappedelaine (co-réal. : René Vautier)	<i>*Quand les femmes ont pris la colère</i>
Niki de Saint-Phalle	<i>Un rêve plus long que la nuit</i>
Charlotte Dubreuil	<i>*Qu'est-ce que tu veux Julie ?</i>
Marguerite Duras	<i>Son nom de Venise dans Calcutta désert</i>
Madeleine Hartman-Clausset	<i>Du côté des tennis</i>
Nelly Kaplan	<i>Néa</i>
Catherine et Marianne Lamour	<i>*L'héroïne du triangle d'or</i>

Catherine Lipinska	<i>*Je suis Pierre Rivière</i>
Marceline Loridan	<i>*Comment Yukong déplaça les montagnes</i>
Anne-Marie Miéville	<i>*Ici et ailleurs</i>
Jeanne Moreau	<i>*Lumière</i>
Coline Serreau	<i>*Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?</i>
Sotha	<i>Le graphique de Boscop</i>
Nadine Trintignant	<i>Le voyage de noces</i>
1977	
Chantal Akerman	<i>News from home</i>
Anouck Bernard	<i>*Pourquoi</i>
Nina Companeez	<i>Comme sur des roulettes</i>
Paule Delsol	<i>Ben et Bénédic</i>
Marguerite Duras	<i>Des journées entières dans les arbres</i>
"	<i>Baxter, Vera Baxter</i>
"	<i>Le camion</i>
Dolores Grassian	<i>Le dernier baiser</i>
Diane Kurys	<i>*Diabolo Menthe</i>
Jeanne Labrune	<i>*Fenêtres</i>
Christine Laurent	<i>*Aline Constant</i>
Patricia Moraz	<i>*Les indiens sont encore loin</i>
Miriam Novitch	<i>*Ne laissons pas les morts enterrer les morts</i>
Michèle Rosier	<i>Mon cœur est rouge</i>
Françoise Sagan	<i>*Les fougères bleues</i>
Coline Serreau	<i>Pourquoi pas !</i>
Agnès Varda	<i>L'une chante, l'autre pas</i>
1978	
Marianne Ahrne	<i>*Promenade au pays de la vieillesse</i>
Chantal Akerman	<i>Les rendez-vous d'Anna</i>
Anne-Marie Autissier	<i>*Voyage en capital</i>
Yannick Bellon	<i>L'amour violé</i>
Joyce Buñuel	<i>*La jument-vapeur</i>
Nicole de Buron	<i>*Vas-y Maman</i>
Anne-Marie Miéville	<i>Comment ça va</i>
Ariane Mnouchkine	<i>Molière</i>
Marie-Geneviève Ripeau	<i>*Adieu voyages lents</i>
Jocelyne Saab	<i>Le Sahara n'est pas à vendre</i>
Anielle Weinberger	<i>*L'honorable société</i>

1979	
Vera Belmont	<i>*Prisonnier de Mao</i>
Catherine Breillat	<i>*Tapage nocturne</i>
Lydia Chagoll	<i>*Au nom du Führer</i>
Josée Dayan et Malka Ribowska	<i>*Simone de Beauvoir</i>
Marguerite Duras	<i>Le navire night</i>
"	<i>Aurélia Steiner (4 courts métrages)</i>
Safi Faye	<i>Fad'jal</i>
Madeleine Hartman-Clausset	<i>Je parle d'amour</i>
Danielle Jaeggi	<i>La fille de Prague avec un sac très lourd</i>
Nelly Kaplan	<i>Charles et Lucie</i>
Martine Lancelot	<i>S'il vous plaît la mer</i>
Jeanne Moreau	<i>L'adolescente</i>
Christine Pascal	<i>*Félicité</i>
Christine Van de Putte	<i>*Pocker menteuses et Révolver matin</i>
Jacqueline Veuve	<i>*La mort du grand-père</i>
1980	
Raphaële Billetdoux	<i>*La femme-enfant</i>
Régine Desforges	<i>*Contes pervers</i>
Charlotte Dubreuil	<i>Ma chérie</i>
Claudine Guilmain	<i>La femme intégrale</i>
Danielle Jaeggi	<i>Sollers et Guégan ont deux mots à dire</i>
Diane Kurys	<i>Cocktail Molotov</i>
Évelyne Le Garrec	<i>*Plogoff, des pierres contre des fusils</i>
Patricia Moraz	<i>Le chemin perdu</i>
Marie-Claude Teilhou	<i>*Simone Barbès ou La vertu</i>
Nadine Trintignant	<i>Premier voyage</i>
Arielle Weinberger	<i>*L'honorable société</i>
1981	
Juliet Berto	<i>*Neige</i>
Claudine Bories	<i>*Juliette du côté des hommes</i>
Claire Clouzot	<i>*L'homme fragile</i>
Marguerite Duras	<i>Agatha ou les lectures illimitées</i>
"	<i>L'homme atlantique</i>
Jocelyne Saab	<i>L'utopie en marche</i>
Sotha	<i>Les matous sont romantiques</i>
Rachel Weinberg	<i>La flambeuse</i>

1982	
Chantal Akerman	<i>Toute une nuit</i>
Catherine Binet	*Les jeux de la comtesse Dolingen de Gratz
Nathalie Delon	<i>*Ils appellent ça un accident</i>
Arielle Dombasle	*Chassé-croisé
Charlotte Dubreuil	<i>La cote d'amour</i>
Maria Klonaris-Katerina Thomadaki	<i>*Unheimlich I : dialogue secret</i>
Maria Koleva	*L'état de bonheur permanent
Anne-Marie Lallemand	<i>*Une histoire d'Emil et Joaquin</i>
Coline Serreau	<i>Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux ?</i>
Agnès Varda	Documenteur / Murs murs
1983	
Juliet Berto (co-réal. : Jean-Henri Roger)	<i>Cap canaille</i>
Arlette Carducci	<i>*Un homme à ma taille</i>
Aline Issermann	*Le destin de Juliette
Tania Kaleya	<i>*Femmes</i>
Diane Kurys	Coup de foudre
Pomme Meffre	<i>*Le grain de sable</i>
Euzhan Palcy	<i>*Rue Cases nègres</i>
Caroline Roboh	<i>*Clémentine Tango</i>
1984	
Chantal Akerman (+ 15 réalisateurs)	<i>Paris vu par... 20 ans après</i>
Yannick Bellon	<i>La triche</i>
Irène Jouannet	*L'intrus
Christine Pascal	La garce
1985	
Josiane Balasko	*Sac de nœuds
Vera Belmont	<i>Rouge baiser</i>
Dominique Crèvecoeur	<i>*Contes clandestins</i>
Danièle Dubroux	*Les amants terribles
Marguerite Duras	<i>Les enfants</i>
Caroline Huppert	<i>*Signé Charlotte</i>
Annick Lanoé	<i>*Les nanas</i>
Christine Laurent	<i>Vertiges</i>
Valeria Sarmiento	<i>*Notre mariage</i>
Coline Serreau	Trois hommes et un couffin
Charlotte Silvera	*Louise l'insoumise

Virginie Thevenet	<i>*La nuit porte jarretelle</i>
Nadine Trintignant	<i>L'été prochain</i>
Agnès Varda	<i>Sans toit ni loi</i>
1986	
Chantal Akerman	<i>Golden eighties</i>
Juliet Berto	<i>Havre</i>
Camille de Casabianca	<i>*Pékin central</i>
Claire Devers	<i>*Noir et blanc</i>
Aline Issermann	<i>L'amant magnifique</i>
Chantal Lasbats	<i>*Les interdits du monde</i>
Marie-Claude Treilhou	<i>Il était une fois à la télé</i>
1987	
Josiane Balasko	<i>Les keufs</i>
Liria Bégéja	<i>*Avril brisé</i>
Stéphanie de Mareuil	<i>*Cœurs croisés</i>
Danièle Dubroux	<i>La petite allumeuse</i>
Diane Kurys	<i>Un homme amoureux</i>
Geneviève Lefebvre	<i>*Le jupon rouge</i>
Chantal Picault	<i>*Accroche cœur</i>
Suzanne Schiffmann	<i>*Le moine et la sorcière</i>
Virginie Thevenet	<i>Jeux d'artifices</i>
1988	
Catherine Breillat	<i>Trente-six fillette</i>
Caroline Chomienne	<i>*Les surprises de l'amour</i>
Magali Clément	<i>*La maison de Jeanne</i>
Francesca Comencini	<i>*La lumière du lac</i>
Catherine Corsini	<i>*Poker</i>
Claire Denis	<i>*Chocolat</i>
Arielle Dombasle	<i>*Les pyramides bleues</i>
Agnieska Holland	<i>Le complot</i>
Jeanne Labrune	<i>De sable et de sang</i>
Élisabeth Rappeneau	<i>*Fréquence meurtre</i>
Charlotte Silvera	<i>Prisonnières</i>
Marie-Claude Treilhou	<i>L'âne qui a bu la lune</i>
Nadine Trintignant	<i>La maison de jade</i>
Agnès Varda	<i>Jane B. par Agnès V.</i>
"	<i>Kung Fu Master</i>

1989	
Yannick Bellon	<i>Les enfants du désordre</i>
Charlotte Brendstram	<i>*Un été d'orages</i>
Mireille Darc	<i>*La barbare</i>
Camille de Casabianca	<i>Après la pluie</i>
Claire Denis	<i>Man no run</i>
Claire Devers	<i>Chimère</i>
Aline Issermann	<i>La vallée des anges</i>
Christine Lipinska	<i>Papa est parti, maman aussi</i>
Tonie Marshall	<i>*Pentimento</i>
Patricia Mazuy	<i>*Peaux de vache</i>
Anne-Marie Miéville	<i>*Mon cher sujet</i>
Christine Pascal	<i>Zanzibar</i>
Michèle Rosier	<i>Embrasse-moi</i>
Coline Serreau	<i>Romuald et Juliette</i>
1990	
Claudine Bories	<i>La fille du magicien</i>
Anne Caprile	<i>*Le jeu du renard</i>
Josée Dayan	<i>Plein fer</i>
Agnès Delarive	<i>*Feu sur le candidat</i>
Claire Denis	<i>S'en fout la mort</i>
Joy Fleury	<i>*La fête des pères</i>
Nicole Garcia	<i>*Un week-end sur deux</i>
Mary Jimenez	<i>*L'air de rien</i>
Diane Kurys	<i>La Baule-les-Pins</i>
Christine Laurent	<i>Eden miseria</i>
Marie-France Pisier	<i>*Le bal du gouverneur</i>
Brigitte Roüan	<i>*Outremer</i>
Yolande Zauberman	<i>*Caste criminelle</i>
1991	
Chantal Akerman	<i>Nuit et jour</i>
Josiane Balasko	<i>Ma vie est un enfer</i>
Patricia Bardon	<i>*L'homme imaginé</i>
Vera Belmont	<i>Milena</i>
Catherine Breillat	<i>Sale comme un ange</i>
Philomène Esposito	<i>*Mina</i>
Kathleen Fommanty	<i>*Jalousie</i>

Nelly Kaplan	<i>Plaisir d'amour</i>
Paule Muret	*Rien que des mensonges
Sabine Prenezina	<i>*Farendj</i>
Isabelle Sébastien	<i>*La contre-allée</i>
Valérie Stroh	*Un homme et deux femmes
Marie-Claude Treilhou	<i>Le jour des rois</i>
Agnès Varda	<i>Jacquot de Nantes</i>
1992	
Yannick Bellon	<i>L'affût</i>
Claire Devers	<i>Max et Jérémie</i>
Danièle Dubroux	<i>Border line</i>
Françoise Etchegaray	*La règle du je
Agneska Holland	<i>Olivier, Olivier</i>
Diane Kurys	<i>Après l'amour</i>
Jeanne Labruno	<i>Sans un cri</i>
Annick Lanoé	<i>Les mamies</i>
Anne Le Monnier	<i>*Vagabond</i>
Euzhan Palcy	<i>Siméon</i>
Christine Pascal	<i>Le petit prince a dit</i>
Valeria Sarmiento	<i>Amelia Lopez O'Neill</i>
Coline Serreau	<i>La crise</i>
Virginie Thévenet	<i>Sam suffit</i>
1993	
Pascale Bailly	<i>*Comment font les gens</i>
Christine Citti	<i>*Ruptures</i>
Stéphanie de Mareuil	<i>Petits travaux tranquilles</i>
Évelyne Dress	<i>*Pas d'amour sans amour</i>
Françoise Ebrard	<i>*Quelque part vers Conakry</i>
Philomène Esposito	<i>Toxic affair</i>
Laurence Ferreira Barbosa	<i>*Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel</i>
Anne Fontaine	<i>*Les histoires d'amour finissent mal en général</i>
Aline Issermann	<i>L'ombre du doute</i>
Christine Lipinska	<i>Le cahier volé</i>
Agnès Merlet	<i>*Le fils du requin</i>
Paule Muxel (co-réal. : Bertrand de Solliers)	<i>*Sida, paroles de l'un à l'autre</i>
Yolande Zauberman	<i>Moi Ivan, toi Abraham</i>
1994	

Liria Bégéja	<i>Loin des barbares</i>
Nina Companeez	<i>Je t'aime quand même</i>
Magali Clément	<i>Dieu que les femmes sont amoureuses</i>
Catherine Corsini	<i>Les amoureux</i>
Liliane de Kermadec	<i>La piste du télégraphe</i>
Claire Denis	<i>J'ai pas sommeil</i>
Charlotte Dubreuil	<i>Elles ne pensent qu'à ça</i>
Martine Dugowson	<i>*Mina Tannenbaum</i>
Pascale Ferran	<i>*Petits arrangements avec les morts</i>
Sophie Fillière	<i>*Grande petite</i>
Nicole Garcia	<i>Le fils préféré</i>
Diane Kurys	<i>À la folie</i>
Tonie Marshall	<i>*Pas très catholique</i>
Anne-Marie Mieville	<i>Lou n'a pas dit non</i>
Marion Vernoux	<i>*Personne ne m'aime</i>
1995	
Josiane Balasko	<i>Gazon maudit</i>
Judith Cahen	<i>*La croisade d'Anne Buridan</i>
Christine Carrière	<i>*Rosine</i>
Camille de Casabianca	<i>Le fabuleux destin de Mme Petlet</i>
Emmanuelle Cuau	<i>*Circuit Carole</i>
Christine Eymeric	<i>*Le voyage de Baba</i>
Anne Fontaine	<i>Augustin</i>
Aline Issermann	<i>Dieu, l'amant de ma mère et le fils du charcutier</i>
Noémie Lvovsky	<i>*Oublie-moi</i>
Solange Martin	<i>*À cran</i>
Laeticia Masson	<i>*En avoir (ou pas)</i>
Pomme Meffre	<i>Péché véniel, péché mortel</i>
Paule Mixel (co-réal. : Bertrand de Solliers)	<i>Sida, paroles de familles</i>
Sarah Moon	<i>*Lumière et compagnie</i>
Christine Pascal	<i>Adultère mode d'emploi</i>
Isabelle Quignaux	<i>*Les joints des mines sont plus étanches que les chambres à air de nos vélos</i>
Michèle Rosier	<i>Pullman Paradis</i>
Florence Streuss	<i>*Dans la cour des grands</i>
Nadine Trintignant	<i>Fugueuses</i>
Agnès Varda	<i>Les cent et une nuits</i>
1996	

Chantal Akerman	<i>Un divan à New York</i>
Diane Bertrand	*Un samedi sur terre
Catherine Breillat	<i>Parfait amour</i>
Sophie Calle (co-réal. : Grey Shephard)	<i>*No sex last night</i>
Caroline Chomienne	*Des lendemains qui chantent
Danièle Dubroux	<i>Le journal du séducteur</i>
Françoise Etchegaray	<i>Sept ans en attente</i>
Pascale Ferran	L'âge des possibles
Zaïda Ghohab-Volta	<i>*Souviens-toi de moi</i>
Dodine Herry	<i>*J'en ferai pas un drame</i>
Tonie Marshall	<i>Enfants de salauds</i>
Claude Nuridsany & Marie Pérennou	<i>*Microcosmos, le peuple de l'herbe</i>
Valéria Sarmiento	Elle
Coline Serreau	<i>La belle verte</i>
Claire Simon	<i>*Coûte que coûte</i>
Marion Vernoux	<i>Love etc.</i>
Sandrine Veysset	*Y aura-t-il de la neige à Noël ?
1997	
Vera Belmont	Marquise
Dominique Cabrera	*L'autre côté de la mer
Sophie Deflandre	<i>*Nuits blanches</i>
Claire Denis	<i>Nenette et Boni</i>
Martine Dugowson	Portraits chinois
Laurence Ferreira Barbosa	<i>J'ai horreur de l'amour</i>
Anne Fontaine	<i>Nettoyage sec</i>
Carole Giacobbi	*Autre chose à foutre qu'aimer
Lucile Hadzihalilovic	<i>*La bouche de Jean-Pierre</i>
Danielle Huillet (co-réal. : Jean-Marie Straub)	<i>Du jour au lendemain</i>
Rachida Krim	<i>*Sous les pieds des femmes</i>
Christine Laurent	<i>Transatlantique</i>
Valérie Lemerrier	<i>*Quadrille</i>
Agnès Merlet	Artemisia
Anne-Marie Mieville	<i>Nous sommes tous encore ici</i>
Agnès Obadia	<i>*Romaine</i>
Brigitte Roïan	Postcoïtum, animal triste
Claire Simon	Sinon oui
Sylvie Verheyde	<i>*Un frère</i>
Marie Vermillard	<i>*Eau douce</i>
Yolande Zaubermann	<i>Clubbard to death</i>

1998	
Josiane Balasko	<i>Un grand cri d'amour</i>
Yamina Benguigui	<i>*Mémoires d'immigrés</i>
Myriam Boyer	<i>*La Mère Christian</i>
Dominique Cabrera	<i>Demain et encore demain, journal 1995</i>
Sophie Comptet	<i>*Les bruits de la ville</i>
Eliane de Latour	<i>*Si bleu si calme</i>
Danièle Dubroux	<i>L'examen de minuit</i>
Nicole Garcia	<i>Place Vendôme</i>
Irène Jouannet	<i>Dormez, je le veux</i>
Zarina Khan (co-réal. : François Stuck)	<i>*Ados amor</i>
Jeanne Labrune	<i>Si je t'aime... Prends garde à toi</i>
Laeticia Masson	<i>À vendre</i>
Valéria Sarmiento	<i>L'inconnu de Strasbourg</i>
Charlotte Silvéra	<i>C'est la tangente que je préfère</i>
Sophie Tatischeff	<i>*Le comptoir</i>
Sandrine Veysset	<i>Victor... Pendant qu'il est trop tard</i>
1999	
Hélène Angel	<i>*Peau d'homme, cœur de bête</i>
Solveig Anspach	<i>*Haut les cœurs !</i>
Milka Assaf	<i>*Les migrations de Vladimir</i>
Emmanuelle Bercot	<i>*La puce</i>
Guila Braoudé	<i>*Je veux tout</i>
Catherine Breillat	<i>Romance</i>
Judith Cahen	<i>La révolution sexuelle n'a pas eu lieu</i>
Christine Carrière	<i>Qui plume la lune</i>
Catherine Corsini	<i>La Nouvelle Ève</i>
Émilie Deleuze	<i>*Peau neuve</i>
Philomène Esposito	<i>Toni</i>
Anne Fontaine	<i>Augustin, roi du Kung-Fu</i>
Fabienne Godet	<i>*La tentation de l'innocence</i>
Diane Kurys	<i>Les enfants du siècle</i>
Valérie Lemercier	<i>Le derrière</i>
Sarah Lévy	<i>*Du bleu jusqu'en Amérique</i>
Noémie Lvovsky	<i>La vie ne me fait pas peur</i>
Tonie Marshall	<i>Vénus beauté</i>
Danièle Thompson	<i>*La bûche</i>
Charlotte de Turckheim	<i>*Mon père, ma mère, mes frères et mes sœurs</i>

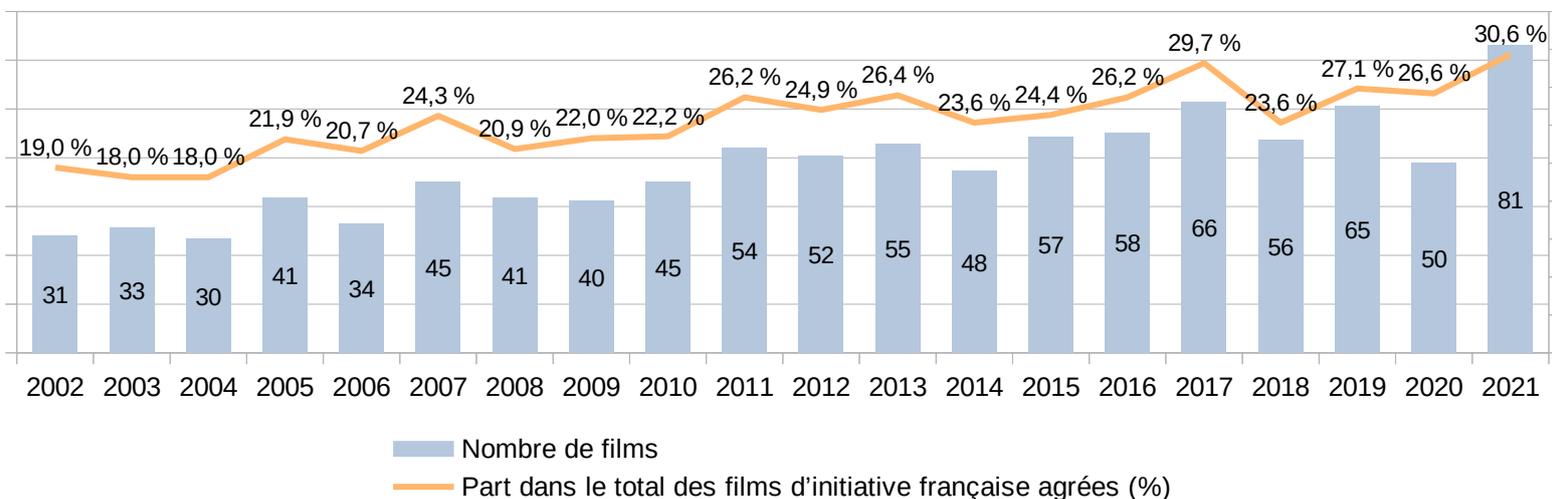
Marie Vermillard	<i>Lila Lili</i>
Marion Vernoux	<i>Rien à faire</i>
2000	
Judith Abitbol	<i>*La spirale du pianiste</i>
Chantal Akerman	<i>La captive</i>
Anne-Sophie Birot	<i>*Les filles ne savent pas nager</i>
Sophie Blondy	<i>*Elle et lui au 14^e étage</i>
Claudine Bories	<i>Monsieur contre Madame</i>
Sophie Brédier (co-réal. : Myriam Aziza)	<i>*Nos traces silencieuses</i>
Catherine Breillat	<i>Une vraie jeune fille</i>
Joyce Sherman Buñuel	<i>Salsa</i>
Dominique Cabrera	<i>Nadia et les hippopotames</i>
Camille de Casabianca	<i>Vive nous</i>
Brigitte Coscas	<i>*Mamirolle</i>
Dominique Crèvecoeur	<i>Les cendres du paradis</i>
Éliane de Latour	<i>Bronx Barbès</i>
Claire Denis	<i>Beau travail</i>
Virginie Despentes (co-réal. : Coralie Trinh-Thi)	<i>*Baise-moi</i>
Ariane Doublet	<i>*Les terriens</i>
Anne-Marie Étienne	<i>*Tôt ou tard</i>
Laurence Ferreira Barbosa	<i>La vie moderne</i>
Sophie Fillières	<i>*Aïe</i>
Sabine Frelan	<i>*Le premier du nom</i>
Agnès Jaoui	<i>*Le goût des autres</i>
Jeanne Labruno	<i>Ça ira mieux demain</i>
Hélène Lapiower	<i>*Petite conversation familiale</i>
Anne Lepied (co-réal. : Erik Lepied)	<i>*Les sentiers du petit bonheur (non professionnel)</i>
Harriett Marin	<i>*Épouse-moi</i>
Laeticia Masson	<i>Love me</i>
Patricia Mazuy	<i>Saint-Cyr</i>
Agnès Obadia (co-réal. : Jean-Julien Chervier)	<i>Du poil sous les roses</i>
Franssou Prenant	<i>*Paris, mon petit corps est bien las de ce grand monde</i>
Marie-Christine Questerbert	<i>*La chambre obscure</i>
Alexandra Rojo	<i>*Soins de beauté</i>
Muriel Teodori	<i>*Sans plomb</i>
Agnès Varda	<i>Les glaneurs et la glaneuse</i>
Sylvie Verheyde	<i>Princesses</i>
Caroline Vignal	<i>*Les autres filles</i>
Anne Villacèque	<i>*Petite chérie</i>

NOMS à vérifier

- p1 H YORANE H
- p2 Maeta Avel. et p31, p41 NADIA?
- p3 F LIN LIAOYI et Prona ELOY
- p5 Mick BUISSON et Claude GRÉNGERB + p38 H
F Kim Hanée
- p6 H Dominique Benichette + PETROPALOUSKY
- p7 H Claude La Sala → p73 + p130 LA SALA
- p8 H Kate Toura + p165
- p10 et 11 Line Campran F
- H Dominique Pinault / BERRIERE / Ema Noos
- H Claude Leonardi (Claudio)
- p13 H Yue LU
- H Dominique BOCCAROSSA et p38 + p166 + p182
- H Dominique GUERRIER et p40, p61 (+p199)
- p14 H Naha KOTTO
H Dominique Roulet = Homme
F Nila Gueusa?
- p15 Aïna Walle
Michael LANGUET
- p16 Laurence N. evul. Kötberg
Rionel Douveau
- p20 F Cois Vera + p72
- p21 Dominique Baron
* Claude MAUBRY
Claude Nourdeary (H)
- p22 H Jacky KATU + p139 → H
- p24 H Dominique Neillet et p46
R... Benichou
- p28 Etiké CYWTE
- p31 H Dominique VIBART - p111 H
- p32 H Dominique PETRES H
- p33 Jacky Culain = Homme H
GAYRANAKA
- p34 H Joseph GAUTE-RADAKA → Homme H
- p39 F Sujeta FRIBOURG ?
- p44 Claude CARLLOUX ?
- p45 H Dominique Chaussois p45 H
- p46 Vidal (S) Chette = Homme
- p47 H Dominique Combe H
Claude Beine + p151 + p164
Claude Lechtenberg
- p49 Claude Aznlay H
- p52 H ... ?

- p54 Harmel SBRAIRE + p120 + p169 H
- p57 Thade Fraschi H
Julia Sakot Malwa?
Elisabeth KOINONE?
- p58 Dominique Zay
Theron
- p59 Dominique BOUREE
- p60 Yannick ROLLANDEAU + p64 H
Dominique Lelaude
- p61 Wageli TAKLA
Radia Boucharab H
- p63 Claude CASTINON
- p64 Brima Sait
Ibrahima Gessala H
K. Borey-C. Pfoel H
- p65 Scams De Jwince + p103 + p133) HOMME
- p67 Aenor Hakkar H
Dominique LADOSE H
- p68 Dominique Arnault H
LAILLOYI ?
- p69 Silme Nimault
- p72 Dominique Voldes H
- p73 Claude LA SALA → p72 + p83 H
- p76 Dominique ARNAUD + p130 - H
- p77 Camille NOUYERÉ + p110 + p165 + p187 H
Jane Cevenne X
- p78 R'Kia LAKHUSA
- p79 Dominique DERUDDENE H
- p80 Felicia DELIBA H
Kali CHAKOURI H
DANI KOUYATE H
- p84 Dominique DARAVAL + p105 + p134 → H
- p88 Niall VIANOT = Michel VIANEY
- p89 Camille Guichard + p134 H
- p91 Fitahel BELHIBA + p133 H
- p92 Fannis FEUR - homme p111 = Fannis - homme
Dominique CHOUY + p164 H
- p93 Alvaranda Thumerelle → p129 = H
F... ? SAADI X
Claude POISOT
- Fol Kan
- p101 Claude Edelman H
- p105 Dominique ... H
- p106 Flora Gomes Po de Sanguini F
- p108 Claude Anchiou H
Camille PAUDUECH H

Annexe 4 : Nombre et part de films d'initiative française réalisés ou coréalisés par des femmes entre 2002 et 2021⁵⁶³.



Annexe 5 : Films primés par l'Association des femmes journalistes au Festival International de Films de Femmes de Créteil⁵⁶⁴.

Année	Catégories	Films	Membres du Jury
1985	Meilleur long métrage documentaire	<i>Scrubbers</i> de Mai Zetterling (Grande-Bretagne)	Josette Alia (<i>Le Nouvel Observateur</i>), Minou Azoulai (AFJ), Luli Barzman (<i>One Film USA</i>), Nicole Bernheim, Katie Breen (<i>Journal Marie-Claire</i>), Sylvie Caster (<i>Le Canard Enchaîné</i>), Anne Head (correspondante à Paris de la presse anglaise), Évelyne Le Garrec (écrivain), France Roche (<i>Antenne 2</i>), Nina Sutton (<i>Le Nouvel Observateur</i>)
1986	Meilleur long métrage documentaire	<i>Un peu toi et un peu moi</i> de Livia Gyarmathy (Hongrie)	Florence Moreno (<i>La Rurale</i>), Katie Breen (<i>Marie-Claire</i>), Minou Azoulai, Anne Kieffer (<i>Jeune Cinéma</i>), Irène Barki (<i>Sipa Press</i>), Moira Sauvage
	Mention spéciale	<i>Las Madres : The Mothers of Plaza de Mayo</i> de Susana Munoz & Lourdes Portillo (Argentine)	
1987	Meilleur long métrage documentaire	<i>Elles sont chef(e)s d'orchestre</i> de Christina Olofson (Suède)	/*
	Mention spéciale	<i>Histoire à suivre</i> de Diane Beaudry (Québec)	

563 Ivan Piccon, Sophie Jardillier & Cécile Lacoue, « Les films d'initiative française réalisés par des femmes en 2021 », *Les synthèses du CNC* n° 22, juin 2022.

564 Tableau réalisé à partir des catalogues du Festival International des Films de Femmes de Créteil.

1988	Meilleur long métrage documentaire	<i>Classified People</i> de Yolande Zauberman (France)	Françoise Audé, Anne Bauer, Anne Kieffer, Béatrice Lagarde, Danielle Laufer, Solange Oostenbroek, Monique Perrot
1989	Meilleur long métrage documentaire	<i>Hell to Pay</i> d'Alexandra Anderson & Anne Cottringer (Grande-Bretagne)	Françoise Audé, Anne Bauer, Annick Camprasse, Iris Gründogar, Anne Kieffer, Béatrice Lagarde, Monique Perrot-Lanaud, Moira Sauvage
1990	Meilleur long métrage documentaire	<i>Le Berceau</i> de Raissa Yernazarova (URSS)	Françoise Audé (<i>Positif</i>), Anne Bauer (<i>Norddeutscher Rundfunk</i>), Annick Camprasse (<i>Frères des Hommes</i>), Anne Kieffer (<i>Jeune Cinéma</i>), Béatrice Lagarde (photographe), Valérie Marange (Journaliste indépendante), Linda Romano (<i>Infos Brésil</i>)
	Mention spéciale	<i>Eat the Kimono</i> de Kim Loginotto & Claire Hunt (Japon)	
1991	Meilleur long métrage documentaire	<i>Le Temps enfermé</i> de Sibylle Schönemann (Allemagne)	Françoise Amosse (<i>La Vie Ouvrière</i>), Françoise Audé (<i>Positif</i>), Anne Bauer (<i>Norddeutscher Rundfunk</i>), Anne Kieffer (<i>Jeune Cinéma</i>), Béatrice Lagarde (photographe), Monique Perrot-Lanaud (<i>Courrier International</i>), Linda Romano (<i>Infos Brésil</i>)
	Mention spéciale	<i>Hidden Faces</i> de Claire Hunt & Kim Longinotto (Grande-Bretagne)	
1992	Meilleur long métrage documentaire	<i>Transit levankade</i> de Rosemarie Blank (Pays-Bas)	Françoise Audé (<i>Positif</i>), Anne Bauer (<i>Norddeutscher Rundfunk</i>), Françoise Dasques (Journaliste indépendante), Anne Kieffer (<i>Jeune Cinéma</i>), Monique Perrot-Lanaud (<i>Marie-France</i>), Linda Romano (<i>Infos Brésil</i>)
	Mention spéciale	<i>Mizike mama</i> de Violaine de Villers (Belgique)	
1993	Meilleur long métrage documentaire	<i>Something Like War</i> de Deepa Dhanraj (Inde)	Françoise Audé (<i>Positif</i>), Anne Bauer (<i>Norddeutscher Rundfunk</i>), Catherine Durand (<i>Le Généraliste</i>), Monique Feldstein (<i>Mila</i>), Nathalie Groux (Journaliste indépendante), Danièle Laufer (<i>Enfants Magazine</i>), Elizabeth Weissman (Journaliste indépendante)
1994	Meilleur long métrage documentaire	<i>Dream Girls</i> de Kim Longinotto & Jano Williams (Grande Bretagne)	Françoise Audé (<i>Positif</i>), Anne Bauer (<i>Radio Hambourg</i>), Monique Feldstein (Pigiste), Anne Kieffer (<i>Jeune Cinéma</i> , <i>TDC</i>), Moïra Sauvage (<i>Témoignage Chrétien</i>), Nelly Perrier (<i>France Soir</i>)
	Mention spéciale	<i>Habehira Vehagoral</i> de Tsipi Reibenbach (Israël)	
1995	Meilleur long métrage documentaire	<i>Dorothea Lange, a Visual Life</i> de Meg Partridge (USA)	/*
	Mention spéciale	<i>Gagarine, la Vas Liubila</i> de Valentina Roudenko (Ukraine)	
1996	Meilleur long métrage documentaire	<i>Wiz</i> d'Agnès Poirier (France)	/*
	Mentions spéciales	- <i>Before You Go</i> de Nicole Betancourt (USA) - <i>Silent Twin</i> d'Olivia Lichtenstein (Royaume-Uni)	

1997	Meilleur long métrage documentaire	<i>Capitain Pedro and the Three Wishes</i> de Claudia Nye (Argentine)	/*
	Mention spéciale	<i>Tu as crié Let Me Go</i> d'Anne-Claire Poirier (Canada)	
1998	Meilleur long métrage documentaire	<i>Sexing The Label</i> d'Anna Broinowski (Australie)	/*
	Mention spéciale	<i>Le Deuxième Homme</i> d'Annette Dutertre (France)	
1999	Meilleur long métrage documentaire	<i>Histoire d'une transmission</i> de Marie-Hélène Rebois (France)	/*
	Mentions spéciales	- <i>Que personne ne bouge</i> de Solveig Anspach (Doc, France) - <i>Valkoinen Taivas</i> de Suzanna Helke et Virpi Suutari (Doc, Finlande)	
2000	Meilleur long métrage documentaire	<i>Shadow Boxers</i> de Katia Bankowski (USA)	/*
2001	Meilleur long métrage documentaire	<i>Stollen Generation</i> de Darlene Johnson (Australie)	/*
	Mention spéciale	<i>The Mark of Cain</i> d'Alix Lambert (USA)	
2002	Meilleur long métrage documentaire	<i>Astrid Hadad, la même tequila !</i> d'Aurélié Sémichon et Pierre Favre (France)	Virginie Barré (ancienne présidente de l'AFJ), Anne Bauer (<i>NDR Hambourg</i>), Reiko Kajimoto (lettre du Centre des femmes de Bunkyo à Tokyo), Danièle Michel-Chich (<i>Marie France, Fémina, L'Hebdo de Lausanne</i>), Laure Naïmsky (<i>L'Hebdo de Nantes</i>), Moïra Sauvage (<i>M.F.I.</i>), Françoise Vlaemynck (journaliste indépendante)
	Mention spéciale	<i>Kelly and Her Sisters</i> de Marilyn Gaunt (Royaume-Uni)	
2003	Meilleur long métrage documentaire	<i>The Day I Will Never Forget</i> de Kim Longinotto (Royaume-Uni)	Virginie Barré, Laurence Arven-Pollet, Anne Bauer, Reiko Kajimoto, Christelle Laffin, Sophie Sensier, Moïra Sauvage, Françoise Vlaemynck, Anne Kerisel
2004	Meilleur long métrage documentaire	<i>Du Ska Nog se att Det Gar Over</i> de Cecilia Neant-Falk (Suède)	Virginie Barré (ancienne présidente de l'AFJ), Myriam Benainous (<i>Toilesdefemmes.com</i>), Christina Bertelli (<i>Les périphériques vous parlent</i>), Reiko Kajimoto (presse japonaise), Delia Vermant (photographe indépendante)
	Mention spéciale	<i>Les Enfants gâtés</i> de Daniella Marxer (France/Autriche)	
2005	Meilleur long métrage documentaire	<i>Prostitution Behind the Veil</i> de Nahid Persson (Danemark)	Jacqueline Selem (présidente du jury), Laurence Arven-Pollet, Reiko Kajimoto, Téri Trisolini, Séverine Bounhol, Marie-Stéphane Devaud-Sassi Sassi-Schwartz
	Mention spéciale	<i>Soupir d'âme</i> d'Helen Doyle (Canada)	

* Les personnes de l'équipe de l'AFJ qui décernent un prix ne sont pas mentionnées dans le catalogue du festival.

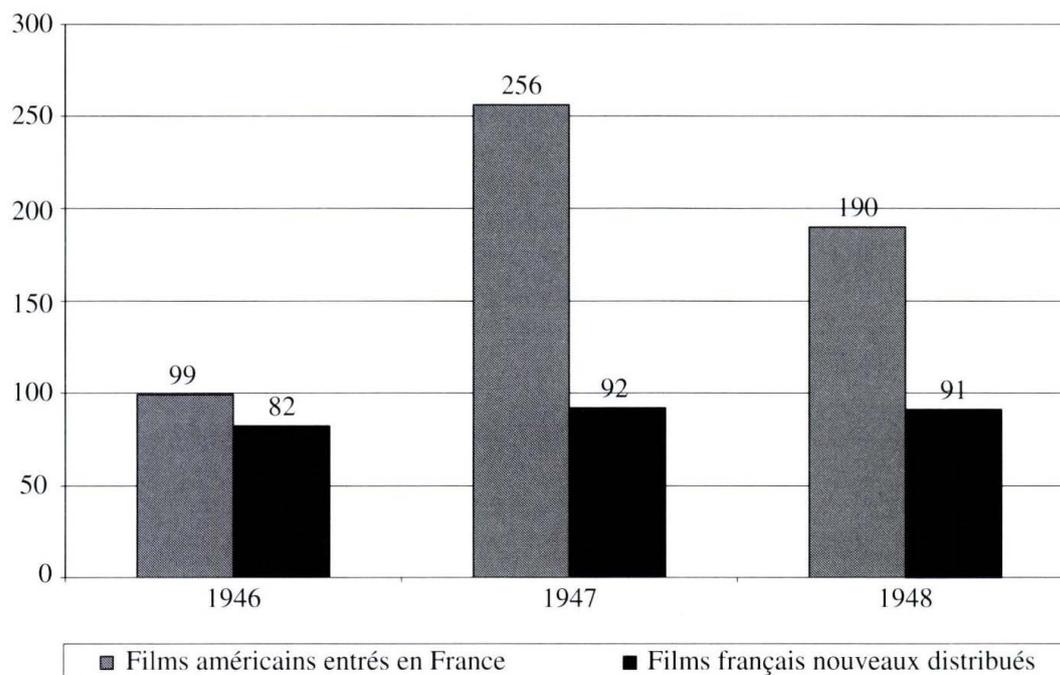
Annexe 6 : Films du programme limitatif du baccalauréat pour l'enseignement de spécialité Cinéma-Audiovisuel entre 1989 et 2005⁵⁶⁵.

Année scolaire	Films français	Films européens	Autres cinématographies	Programme audiovisuel
1986-1987	Démarrage officiel en classe de 2 nd e			
1987-1988				
1988-1989	<i>La Règle du jeu</i> (Renoir, 1939)	<i>M le Maudit</i> (Lang, 1931)	<i>Citizen Kane</i> (Welles, 1940)	
1989-1990	<i>La Règle du jeu</i>	<i>M le Maudit</i>	<i>Citizen Kane</i>	
1990-1991	<i>Le Mépris</i> (Godard, 1963)	<i>M le Maudit</i>	<i>Citizen Kane</i>	
1991-1992	<i>Le Mépris</i>	<i>Le 7^e Sceau</i> (Bergman, 1958)	<i>Citizen Kane</i>	
1992-1993	<i>Le Mépris</i>	<i>Le 7^e Sceau</i>	<i>Europe 51</i> (Rossellini, 1952)	
1993-1994	<i>Mon Oncle</i> (Tati, 1956)	<i>Le 7^e Sceau</i>	<i>Europe 51</i>	
1994-1995	<i>Mon Oncle</i>	<i>L'Homme d'Aran</i> (Flaherty, 1932)	<i>Europe 51</i>	
1995-1996	<i>Mon Oncle</i>	<i>L'Homme d'Aran</i>	<i>Gloria</i> (Cassavetes, 1980)	
1996-1997	<i>Les Parapluies de Cherbourg</i> (Demy, 1964)	<i>L'Homme d'Aran</i>	<i>El</i> (Buñuel, 1952)	
1997-1998	<i>Les Parapluies de Cherbourg</i>	<i>E la nave va</i> (Fellini, 1983)	<i>El</i>	Le reportage et le documentaire
1998-1999	<i>Les Parapluies de Cherbourg</i>	<i>E la nave va</i>	<i>Les contes de la lune vague</i> (Mizogushi, 1953)	Le reportage et le documentaire
1999-2000	<i>À nos amours</i> (Pialat, 1983)	<i>E la nave va</i>	<i>Les contes de la lune vague</i>	Le spot de publicité à la télévision
2000-2001	<i>À nos amours</i>		<i>Les contes de la lune vague</i>	Programme de courts métrages
2001-2002	<i>À nos amours</i>		<i>Le Vent nous emportera</i> (Kiarostami, 2000)	Programme de courts métrages
2002-2003	<i>L'Atalante</i> (Vigo, 1934)		<i>Le Vent nous emportera</i>	Programme de courts métrages

565 Barbara Laborde, *Du cinéma comme un art à l'école. Paradigmes et enjeux de l'enseignement obligatoire et de spécialité « cinéma et audiovisuel » en série L* [Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles], Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2012, p. 635.

2003-2004	<i>L'Atalante</i>	<i>Sans Soleil</i> (Marker, 1982)	<i>Le Vent nous emportera</i>	
2004-2005	<i>L'Atalante</i>	<i>Sans Soleil</i>	<i>L'homme de la plaine</i> (Mann, 1955)	

Annexe 7 : Entrée des films américains en France, 1946-1948⁵⁶⁶.



Annexe 8 : Développement du parc des multiplexes en France et évolution des entrées nationales⁵⁶⁷.

Année	Entrées nationales (en millions)	Multiplexes			
		Nombre	Nouvelles ouvertures	% des salles nationales*	% des entrées nationales*
1993	132,72	2	2		
1994	124,42	4	2		
1995	130,24	11	7		
1996	136,74	22	11		10,8
1997	149,02	33	11		17,3

566 Gérard Bossuat, « Chapitre V. Les accords Blum-Byrnes de la réserve à la crise », in *Les aides américaines économiques et militaires à la France, 1938-1960*, Vincennes, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001.

567 CNC / « Multiplexes : la fin d'un cycle ? », *Le Film Français*, n° 2955, 13 septembre 2002, pp. 28-29 / Michel Thiollère & Jack Ralite au nom de la commission des affaires culturelles, « L'évolution du secteur de l'exploitation cinématographique », *Rapport d'information*, n° 308, 21 mai 2003.

1998	170,57	44	11	12,1	22,7
1999	153,57	64	20	16,5	28,4
2000	165,53	83	19	19,9	34,5
2001	187,06	97	14	22,2	39,5
2002	184,46	106	9	24,0	42,4

*Pas de données CNC avant 1996.

BIBLIOGRAPHIE

I- Ouvrages généraux

a) Manuels et dictionnaires

- BÉRARD Reine-Marie, GIRAULT Bénédicte & RIDEAU-KIKUCHI Catherine (dir.), *Initiation aux études historiques*, Paris, Nouveau monde éditions, 2020, 450 p.
- BOURDIEU Pierre (dir.), « Comprendre », *La misère du monde*, Seuil, 1993, pp. 903-939.
- DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves & SIRINELLI Jean-François, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, 928 p.
- DE WARESQUIEL Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse/CNRS, 2001, 672 p.
- TULARD Jean, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Robert Laffont, 2007.

b) Histoire culturelle en France

- CHARLE Christophe & JEANPIERRE Laurent (dir.), *La vie intellectuelle en France – Tome 2, de 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, collection « Sciences humaines », 2016, 924 p.
- DONNAT Olivier & COGNEAU Denis, *Les pratiques culturelles des Français (1973-1989)*, Paris, La Découverte/La Documentation française, 1990, 285 p.
- GOETSCHER Pascale & LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, collection « Coursus », 2018 (1^e édition Armand Colin, 2002), 288 p.
- ORY Pascal, *L'Entre-deux-mai : histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Paris, Le Seuil, 1983, 282 p.
- ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004, 128 p.
- POIRRIER Philippe, *L'État et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, LGF, 2000, 258 p.

II- Histoire du cinéma et de la critique

a) Sur l'histoire du cinéma

- DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, 120 p.
- Léo Souillés-Debats, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, Paris, Association française de recherche de l'histoire du cinéma, 2017, 576 p.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2005, 224 p.
- PRÉDAL René, « Histoire du cinéma des origines aux années 2000 », *CinémAction n° 142*, Paris, Charles Corlet, 2012, 270 p.

b) Sur la critique de cinéma

- AUMONT Jacques & MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, 304 p.
- BROGNIEZ Laurence, ANDRIN Muriel, CREUSEN Alexia, FAVRY Amélie & GEMIS Vanessa, *Femmes et critique(s) : lettres, arts et cinéma*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2009, 190 p.
- BURCH Noël (dir.), *Revoir Hollywood : la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, 310 p.
- CASSETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, 364 p.
- CHEVALLIER Philippe & DE BAECQUE Antoine (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, 768 p.
- CIMENT Michel & ZIMMER Jacques (dir.), *La Critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay, 1997, 423 p.
- FRODON Jean-Michel, *La Critique de Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2008, 96 p.
- KERMABON Jacques (dir.), « Théories du cinéma aujourd'hui », *CinémAction n° 47*, Paris, Cerf, 1988, 224 p.
- MAGNY Joël (dir.), « Histoire des théories du cinéma », *CinémAction n° 60*, Paris, Charles Corlet, 1991, 220 p.
- MAGNY Joël, « Critique de cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

c) Sur les revues *Jeune Cinéma* et *Positif*

- BRION Anne-Laure, « *Positif* entre amateurisme et professionnalisme : une revue aux prises avec son identité », *Sociologie de l'Art*, n° 3, 2004, pp. 57-76.
- COHN Bernard, *Positif, une revue* [film], Paris, Doriane films, 2018, 53 min.
- FRÉMAUX Thierry, « L'aventure cinéphilique de positif (1952-1989) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 23, juillet-septembre 1989, pp. 21-34.
- SIVIÈRE Édouard, *L'Esprit Positif. Histoire d'une revue de cinéma 1952-2016*, Paris, Euredit, 2016, 307 p.
- SOUILLES-DEBATS Léo, « Le mouvement ciné-club et la revue *Jeune Cinéma*. Esquisse d'une critique qui se voulait populaire », in CHENETIER-ALEV Marion & VIGNAUX Valérie (dir.), *Le Texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XXe–XXIe siècles*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, pp. 153-166.

III- Histoire des femmes et des féminismes

a) Femmes et féminisme

- BIBIA Pavard, ROCHEFORT Florence & ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, 750 p.
- NAVARRE Maud (dir.), *La grande histoire du féminisme*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, coll. « Barbara », 2022, 360 p.
- PICQ Françoise, *Libération des femmes, Les années-mouvement*, Seuil, Paris, 1993.

b) Femmes et cinéma

- BRAHIMI Denise, *Cinéastes françaises*, Fus art, 1999, 143 p.
- BRETON Émile, *Femmes d'images*, Paris, Messidor, 1984, 171 p.
- BURCH Noël & SELLIER Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, 128 p.
- Des femmes de Musidora, *Paroles... elles tournent !*, Paris, Des femmes, 1976, 245 p.
- ELSTER Yaël, « Le réalisateur est une réalisatrice. Et alors ? », in Ciné-club universitaire de Genève, « Claire Denis », *La Revue du Ciné-club universitaire*, n° 2, 2013, pp. 36-44.
- Festival international de films de femmes, *Films de femmes : six générations de réalisatrices*, Paris, Alternatives, 1999, 143 p.
- FLECKINGER Hélène, « Les festivals de films de femmes (France, années 1970), creuset d'une culture cinématographique féministe ? » [conférence], Université Paris 8, 25 mars 2013, 1h30.
- LAMARTINE Thérèse, *Le féminin au cinéma*, Paris, Sisyphe, 2010, 154 p.
- LEJEUNE Paule, *Le cinéma des femmes*, Paris, Atlas-Lherminier, 1987, 233 p.
- DOMINIQUE Martinez, *Femmes et cinéastes. Évolutions et contradictions dans le statut des réalisatrices vues à travers le Festival international de films de femmes* [mémoire de DEA Enjeux et mutations des sociétés et cultures en Europe], Université Paris VIII-Saint Denis, Institut d'Études Européennes, octobre 2000, 91 p.
- ROLLET Brigitte, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 10, 1999.
- ROLLET Brigitte, *Femmes et cinéma, sois belle et tais-toi !*, Paris, Éditions Belin/Humensis, 2017, 80 p.
- ROLLET Brigitte & SELLIER, Geneviève, « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 10, 1999.
- SELLIER, Geneviève, « Gender studies et études filmiques », *Cahiers du Genre*, vol. 38, n° 1, 2005, pp. 63-85.

c) Cinéma et féminisme

- BASTIDE Lauren, *Féminismes & cinéma : le grand tournant raconté par les voix engagées du cinéma français*, Vanves, Marabout, 2021, 343 p.
- BREY Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020, 248 p.
- CHARPENEL Marion & PAVARD Bibia, « Féminisme », in ACHIN Catherine & BERENI Laure (dir.), *Dictionnaire. Genre et science politique*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Références », 2013, pp. 263-273.
- FLECKINGER Hélène, « Les relations entre cinéma, vidéo et féminisme en France dans les années 70 » [conférence], Université de Rennes 2, 1^{er} octobre 2019, 2 h.
- MARTINEAU Monique (dir.), « Le cinéma au féminisme », *CinémAction n° 9*, Paris, Filméditations, 1979, 202 p.
- MOREAU Emmanuelle, *70's, le cinéma au prisme du féminisme* [mémoire de Master 2 Recherche], année universitaire 2014-2015, 167 p.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975. Paru en France sous le titre : *Au-delà du plaisir visuel*, trad. de F. Lahache et M. Monteiro, Sesto San Giovanni, MiméSis, 2017.
- OSTER Corinne, « Théorie féministe et cinéma des femmes en France : des parcours divergents », in BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre & SELLIER Geneviève (dir.), *La fiction éclatée : petits et grands écrans français et francophones*, vol. 1 : Études socio-culturelles, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 315-328.
- REYNAUD Bérénice & VINCENDEAU Geneviève (dir.), « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction n° 67*, Paris, Charles Corlet, 1993, 198 p.

- SILO Le, « The Look, regard féministe sur le cinéma », *Vacarme*, vol. 68, n° 3, 2014, pp. 78-97.

IV- Enseignement du cinéma et politiques culturelles

a) Enseignement du cinéma

- AUBART Guy, CARRIÉ Pierre & VERGNIoux Alain, « Cinéma pour enfants, ciné-club scolaire, École et cinéma », *Le Télémaque*, vol. 53, n° 1, 2018, pp. 97-112.
- BENVENUTO Luciano, « L'École et le cinéma », *Hors cadre*, n° 5, 1988.
- CAYLA Véronique (dir.), *Géographie de l'éducation au cinéma. 20 ans d'action culturelle cinématographique (1989-2009)*, Paris, CNC, décembre 2009, 370 p.
- LABORDE Barbara, *Du cinéma comme un art à l'école. Paradigmes et enjeux de l'enseignement obligatoire et de spécialité « cinéma et audiovisuel » en série L* [Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles], Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2012, p. 682.
- KIEFFER Anne, « L'Enseignement du cinéma au lycée : L'histoire officielle », *Jeune Cinéma*, n° 176, octobre 1986, pp. 3-13.
- KIEFFER Anne, « Une pédagogie sur le terrain : les élèves de Créteil à Annecy », *Jeune Cinéma*, n° 197, octobre 1989, pp. 34-35.
- L. J.-F., « Les médias entrent au lycée », *Le Monde*, 13 septembre 1984.
- MARIE Michel, « 1969 vs 2014 : 45 ans d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel sur trois générations », *Mise au point* [En ligne], n° 7, 25 mai 2015.
- MARTINEAU Monique (dir.), « L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel », *CinémAction* n° 45, Paris, Cerf, 1987, 100 p.
- MARTINEAU Monique (dir.), « L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans l'Europe des Douze », *CinémAction* n° HS4, Paris, Charles Corlet, 1991 430 p.
- SOUILLÉS-DEBATS Léo, « Des ciné-clubs aux dispositifs scolaires du CNC : l'institutionnalisation de l'éducation à l'image en France (1981-1998) », *Décadrages*, n° 31, 2015, pp. 87-103.

b) Politiques culturelles en France

- CAUNE Jean, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992, 368 p.
- MARTIN Laurent & POIRRIER Philippe (dir.), « Démocratiser la culture ! Une histoire comparée des politiques culturelles », *Territoires contemporains* [en ligne], n° 5, avril 2013.
- MARTIN Laurent, *Jack Lang : une vie entre culture et politique*, Paris, Complexe, 2008, 419 p.
- POIRRIER Philippe, *Les Politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, 2002, 888 p.
- POLO Jean-François, « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle » in LEVERATTO Jean-Marc & MONTEBELLO Fabrice (dir.), « Politiques du cinéma », *Politix* [en ligne], vol. 16, n° 61, 2003, pp.123-149.
- RASCLE Véronique & PIGNOT Lisa (dir.), « Cinéma et audiovisuel : action publique et territoire », *L'Observatoire* [en ligne], Hors-série 2, Paris, Observatoire des politiques culturelles, 2009, 56 p.
- URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996, 427 p. (Hachette Littératures, coll. « Pluriel », rééd., 2004.)

c) Économie du cinéma

- CRETON Laurent, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma / Arts Visuels, 2020, 272 p.
- GÉRARD Chantal & PERRUT Jean-François (dir.), « Les cinémas multiplexes : de nouveaux territoires culturels ? », *Géographie et cultures*, n° 53, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 3-88.

CORPUS DE SOURCES

1 – Sources imprimées

Note préliminaire : dans chaque section, les articles sont organisés de manière chronologique.

I- Livres écrits par Françoise Audé ou auxquels elle a collaboré

- JEANCOLAS Françoise, *Beaune sous la Monarchie parlementaire : Population, structure sociale* (mémoire de D.E.S.), Dijon, 1963, 81 p.
- BARROT Olivier, JEANCOLAS Jean-Pierre & LEFÈVRE Gérard (avec la collaboration de AUDÉ Françoise), *Cinéma, service public : Créteil 68-76*, Paris, F. Maspero, 1977, 165 p.
- AUDÉ Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, 233 p.
- CARRIÈRE Louise (préface de AUDÉ Françoise), *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Boréal-express, 1983, 284 p.
- MONTREYNAUD Florence, *Le XXe siècle des femmes* (avec la collaboration de AUDÉ Françoise), Paris, Nathan, 1989, 731 p.
- CHARDÈRE Bernard, *Au cinéma avec Anne*, 1996, 310 p. (140 exemplaires)
- AUDÉ Françoise & PANGON Gérard, *Jeanne Moreau : 1995*, Paris, Mille et une nuits, 1997, 63 p.
- AUDÉ Françoise, *Cinéma d'elles 1981-2001*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, 220 p.

II- Articles écrits par Françoise Audé parus dans des revues de cinéma spécialisées⁵⁶⁸

Les articles **en gras** sont des critiques de films réalisés par des femmes (ou coréalisés avec des hommes), ou des articles qui s'intéressent à une cinéaste. Ils sont organisés de la manière suivante : numéro/page, nom de l'article, date de parution du numéro de *Positif*.

a) *Jeune Cinéma*

- 27-28/41, *À chacun son dû*, janvier 1968
- 33/36, *Chassé-croisé*, octobre 1968
- 34/20, *La belle vie*, novembre 1968
- 35/36, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, janvier 1969
- 40/41, *African Queen*, juin 1969
- 50/32, *Le reptile*, novembre 1970
- 51/37, *Les gens de la pluie*, décembre 1970
- 53/36, *Catch 22*, mars 1971
- 57/10, Entretien avec Vilgot Sjöman, septembre 1971
- 58/36, *Le journal intime d'une femme mariée*, novembre 1971
- 58/37, *Les tueurs de la lune de miel*, novembre 1971
- 59/38, *L'étrangleur de Rillington Place*, décembre 1971
- **61/1, « Femmes à la caméra », février 1972**
- 62/25, « Vitalité du western », avril 1972

⁵⁶⁸ Repris du site *Calindex*.

- 64/48, *La dernière séance*, juillet 1972
- 67/34, Entretien avec Ingmar Bergman, décembre 1972
- 67/43, *L'autre*, décembre 1972
- 70/13, *Mon oncle Antoine*, avril 1973
- 73/5, *Les yeux fermés*, septembre 1973
- 73/13, *Le sourire vertical*, septembre 1973
- 73/30, *Le grand sabotage*, septembre 1973
- **75/14, « Histoire d'A traqué par la censure », décembre 1973**
- 75/15, Entretien avec Charles Belmont, décembre 1973
- 78/35, *La grosse tête*, mai 1974
- 78/41, *La chasse*, mai 1974
- 78/48, *On s'est trompé d'histoire d'amour*, mai 1974
- 80/47, *Sauvez le tigre*, juillet 1974
- **81/32, Entretien avec Yannick Bellon, septembre 1974**
- 83/40, *Le marchand des quatre-saisons*, décembre 1974
- 83/45, *La gifle*, décembre 1974
- 83/46, *La moutarde me monte au nez*, décembre 1974
- 83/46, *Gatsby le magnifique*, décembre 1974
- 84/31, *Nuits rouges*, février 1975
- 84/33, *Une partie de plaisir*, février 1975
- 84/37, *Fender l'indien*, février 1975
- 85/29, *Scènes de la vie conjugale*, mars 1975
- 85/38, *Sérieux comme le plaisir*, mars 1975
- 85/43, *Le voyage d'Amélie*, mars 1975
- 86/1, « Du nouveau dans le cinéma français », avril 1975
- 86/7, Entretien avec Jacques Doillon à propos de *Les doigts dans la tête*, avril 1975
- 87/20, Entretien avec Billy Wilder, juin 1975
- 87/47, « Film ethnologique et sociologique à Créteil », juin 1975
- 88/47, *Peur sur la ville*, juillet 1975
- 89/41, *Les galettes du Pont-Aven*, octobre 1975
- 89/43, *Folle à tuer*, octobre 1975
- 90/24, Festival La Rochelle 1975, novembre 1975
- 90/32, *Histoire de Paul*, novembre 1975
- 91/22, *La chienne*, décembre 1975
- 91/26, « Cinéma et Québec à Avignon », décembre 1975
- 91/45, *Le téléphone rose*, décembre 1975
- 93/38, *La meilleure façon de marcher*, mars 1976
- 94/4, Entretien avec Volker Schlöndorff, avril 1976
- 94/33, *La déchéance de Franz Blum*, avril 1976
- **95/36, Jamais plus toujours, mai 1976**
- 97/35, Festival La Rochelle 1976, septembre 1976
- **97/41, Néa, septembre 1976**
- 97/42, *Demain, les mômes*, septembre 1976

b) *Positif*

- **190/53, Des journées entières dans les arbres, février 1977**
- **190/54, Qu'est-ce que tu veux Julie ?, février 1977**
- **193/61, L'une chante l'autre pas, mai 1977**

- 194/65, *Adoption*, juin 1977
- 197/66, *Le Dernier baiser*, septembre 1977
- 197/68, *News from Home*, septembre 1977
- 199/38, Entretien avec Gunnell Lindblom à propos de *Paradis d'été*, novembre 1977
- 199/74, *Épouses*, novembre 1977
- 203/63, *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ? & Pourquoi pas !*, février 1978
- 204/54, *Le jeu de la pomme*, mars 1978
- 204/55, *Mar de rosas*, mars 1978
- 204/55, *Quand les femmes ont pris la colère*, mars 1978
- 204/64, *Neuf mois & Elles deux*, mars 1978
- 204/70, *L'Amour violé*, mars 1978
- 204/73, *Raoni*, mars 1978
- 205/55, *La terre de nos ancêtres*, avril 1978
- 206/69 *La jument-vapeur*, avril 1978
- 208-209/79, *Les belles manières*, juillet 1978
- 208-209/83, *Des gens pas si mal que ça*, juillet 1978
- 208-209/84, *La fille de Prague avec un sac très lourd*, juillet 1978
- 208-209/87, *Grand hôtel des palmes*, juillet 1978
- 208-209/89, *Le jeu sérieux*, juillet 1978
- 208-209/93, *Nahapet*, juillet 1978
- 208-209/96, *La révélation*, juillet 1978
- 208-209/97, *Le second éveil de Christa Klages*, juillet 1978
- 211/37, *La tortue sur le dos*, octobre 1978
- 211/70, *Promenade au pays de la vieillesse*, octobre 1978
- 211/72, *Vas-y Maman*, octobre 1978
- 212/72, *Girlfriends*, novembre 1978
- 214/46, « Article d'ensemble : la caméra directe de Judit Elek », janvier 1979
- 214/53, Entretien avec Zsolt Kézdi-Kovács, janvier 1979
- 214/73, *La femme qui pleure*, janvier 1979
- 215/56, Festival Paris 1978, février 1979
- 215/69, *Au nom du Führer*, février 1979
- 215/73, *Simone de Beauvoir*, février 1979
- 216/67, *Le cycle*, mars 1979
- 217/56, Festival Lille 1978, avril 1979
- 218/74, *Opéra-Mouffe, Oncle Yanco & Daguerrotypes*, mai 1979
- 218/77, *La ville à prendre*, mai 1979
- 219/56, *La madriguera*, juin 1979
- 219/74, *La mort du grand-père*, juin 1979
- 219/74, *Le Navire Night*, juin 1979
- 219/77, *Vues d'ici*, juin 1979
- 220-221/32, Entretien avec Jacques Doillon, juillet 1979
- 220-221/74, Festival Sceaux 1979, juillet 1979
- 220-221/119, *Félicité*, juillet 1979
- 222/70, *Le coup de sirocco*, septembre 1979
- 223/74, *Corps à cœur*, octobre 1979
- 224/78, *Premier secret*, novembre 1979
- 224/79, *Tapage nocturne*, novembre 1979
- 225/2, *Camouflage & Spirale*, décembre 1979
- 227/57, Entretien avec Bertrand Tavernier à propos de *La mort en direct*, février 1980
- 227/80, *Regarde elle a les yeux grands ouverts*, février 1980

- 227/86, *Aurélia Steiner*, février 1980
- 227/87, *Le chemin perdu*, février 1980
- 227/90, *Je parle d'amour*, février 1980
- 228/69, *Cocktail Molotov*, mars 1980
- 229/56, « La semaine du cinéma finlandais », avril 1980
- 229/69, *Simone Barbès ou La vertu*, avril 1980
- 229/74, *Alexandre pourquoi ?*, avril 1980
- 229/75, *Certaines nouvelles*, avril 1980
- 231/72, *Chère inconnue*, juin 1980
- 231/72, *Moments de la vie d'une femme*, juin 1980
- 232-233/109, *À vendre*, juillet 1980
- 232-233/113, *Joseph et Marie*, juillet 1980
- 232-233/114, *Premier voyage*, juillet 1980
- 234/44, *Le troupeau*, septembre 1980
- 234/53, Entretien avec Gérard Guérin, septembre 1980
- 234/62, Festival Sceaux 1980, septembre 1980
- 235/66, *Extérieur, nuit*, octobre 1980
- 235/75, *La femme intégrale*, octobre 1980
- 237/2, *Les chemins dans la nuit & La constante*, décembre 1980
- 237/6, Entretien avec Krzysztof Zanussi, décembre 1980
- 237/74, *Le cœur à l'envers*, décembre 1980
- 238/68, *Plogoff, des pierres contre des fusils*, janvier 1981
- 238/72, *Mourir à tue-tête*, janvier 1981
- 239/69, *La boum*, février 1981
- 239/69, *C'est la vie*, février 1981
- 239/74, *Livre CinémAction n° 9, n° 10-11*, février 1981
- 240/4, Entretien avec Alain Cavalier, mars 1981
- 242/59, « Le cinéma et nous », mai 1981
- 242/76, *Les parents du dimanche*, mai 1981
- 243/56, *Allemagne mère blafarde*, juin 1981
- 243/66, *Celles qu'on n'a pas eues*, juin 1981
- 243/69, *La flambeuse*, juin 1981
- 244-245/108, Festival Sceaux 1981, juillet 1981
- 244-245/120, *C'est ma chance*, juillet 1981
- 246/50, « État de grâce (Ondes libres et cinéma rouge) », septembre 1981
- 246/60, *Maudits, je vous aimerai*, septembre 1981
- 247/60, Festival Avignon 1981, octobre 1981
- 247/72, *Les hommes préfèrent les grosses*, octobre 1981
- 247/75, *Une mère, une fille*, octobre 1981
- 248/30, Entretien avec Claude Miller, novembre 1981
- 248/39, « Article d'ensemble sur Helma Sanders-Brahms », novembre 1981
- 248/73, *De Witte*, novembre 1981
- 248/73, *In defense of people*, novembre 1981
- 248/74, *Juliette du côté des hommes*, novembre 1981
- 248/76, *La vie continue*, novembre 1981
- 249/63, *Le faussaire*, décembre 1981
- 249/76, *Max Frisch, journal I-III*, décembre 1981
- 249/76, *Sous le voile, la liberté ?*, décembre 1981
- 250/16, *Les jeux de la comtesse Dolingen de Gratz*, janvier 1982
- 250/40, Entretien avec Judit Elek, janvier 1982

- **250/78, *Mur murs & Documenteur*, janvier 1982**
- **250/85, *Les matous sont romantiques*, janvier 1982**
- 250/85, *Notre fille*, janvier 1982
- 250/85, *Le maître d'école*, janvier 1982
- **253/40, *Entretien avec Agnès Varda*, avril 1982**
- 253/75, *Ma femme s'appelle revient*, avril 1982
- 254-255/2, « Nos trente films », mai 1982
- 254-255/82, *Le rite*, mai 1982
- 254-255/131, Ugo Tognazzi, mai 1982
- 254-255/164, *Le droit à l'espoir*, mai 1982
- 254-255/164, *Mascotte*, mai 1982
- 256/49, « 31 jours d'avril (1982) autour du cinéma », juin 1982
- 257-258/103, Festival Sceaux 1982, juillet 1982
- **257-258/118, *Chassé-croisé*, juillet 1982**
- **259/73, *L'État de bonheur... permanent*, septembre 1982**
- 259/74, *Le retour de Martin Guerre*, septembre 1982
- 260/73, *Interdit aux moins de 13 ans*, octobre 1982
- 261/28, Entretien avec Frantz Schmitt, novembre 1982
- 261/76, *Le Père Noël est une ordure*, novembre 1982
- 262/46, Festival Locarno 1982, décembre 1982
- 262/54, Festival Thonon-les-Bains 1982, décembre 1982
- 262/62, *Une chambre en ville*, décembre 1982
- 263/20, Entretien avec Michelangelo Antonioni à propos de *Identification d'une femme*, janvier 1983
- 263/41, *Identification d'une femme*, janvier 1983
- **263/66, *Les filles héréditaires*, janvier 1983**
- 263/66, *Reflets de femmes*, janvier 1983
- **263/66, *Les prédateurs* janvier 1983**
- 263/78, Livre *Les cahiers du GRIF, spécial Jutta Brückner Cinéma Regard*, janvier 1983
- 264/50, « Situation des femmes dans le cinéma français », février 1983
- **264/92, Livre *CinémAction n° 21-22 : Graines de cinéastes*, février 1983**
- 265/72, *Antonietta*, mars 1983
- 268/63, *Petites guerres*, juin 1983
- 268/63, *Beyrouth la rencontre*, juin 1983
- **268/71, *Coup de foudre*, juin 1983**
- 269-270/84, Festival Sceaux 1983, juillet 1983
- **269-270/118, *Dialogi di Roma (II)*, juillet 1983**
- **273/5, *Le destin de Juliette*, novembre 1983**
- 273/71, *Liberty Belle*, novembre 1983
- 274/59, Festival CICI 1983, décembre 1983
- 275/53, « Le Ministre et le F.F.I. (Pédagogie) », janvier 1984
- 276/50, Festival Grenoble 1983, février 1984
- 276/51, Festival Amiens 1983, février 1984
- 276/68, *Le grand carnaval*, février 1984
- 276/70, *Rue barbare*, février 1984
- 277/55, « Finlande (Semaine de cinéma) », mars 1984
- **277/55, « *Jeanne Labrune (Avance sur recettes)* », mars 1984**
- 277/67, *Mi-figue, mi-raisin*, mars 1984
- 277/70, *Wend Kuuni, le don de dieu*, mars 1984
- 277/70, *Xueiv*, mars 1984

- **278/43, Entretien avec Lili Rademakers à propos de *Menuet*, avril 1984**
- 279/54, *Femmes de personne*, mai 1984
- **279/73, *Planète des femmes*, mai 1984**
- 279/73, *Rebelote*, mai 1984
- 280/69, *L'addition*, juin 1984
- **280/73, *Peppermint Frieden*, juin 1984**
- 281-282/87, *Cal*, juillet 1984
- 281-282/87, *Le chemin vers Bresson*, juillet 1984
- **281-282/89, *Le jour plus long que la nuit*, juillet 1984**
- 281-282/90, *Epílogo*, juillet 1984
- 281-282/92, *Ganga Maya*, juillet 1984
- 281-282/94, *Le jour "S..."*, juillet 1984
- **281-282/99, *Au-delà du chagrin et de la douleur*, juillet 1984**
- 281-282/101, *Thé à la menthe*, juillet 1984
- 281-282/104, Festival Sceaux 1984, juillet 1984
- 281-282/104, « Cannes 1984 (suite) : Économie du cinéma », juillet 1984
- **281-282/112, *La digue*, juillet 1984**
- **281-282/115, *Comme si c'était hier*, juillet 1984**
- **284/56, *L'intrus*, octobre 1984**
- **284/69, *Anou Banou*, Les filles de l'utopie, octobre 1984**
- **284/73, *La garce*, octobre 1984**
- 284/74, *Liste noire*, octobre 1984
- 284/77, *Stress*, octobre 1984
- 285/57, « Enseignement (du cinéma) », novembre 1984
- 286/55, Festival Épinay 1984, décembre 1984
- **286/64, *Journal intime*, décembre 1984**
- 286/73, *Ave Maria*, décembre 1984
- 286/74, *Côté cœur, côté jardin*, décembre 1984
- 287/26, Entretien avec Gérard Brach, janvier 1985
- 287/64, « 30 jours de novembre (1984) », janvier 1985
- 287/77, *Réveillon chez Bob*, janvier 1985
- 287/78, *Un amour interdit*, janvier 1985
- **288/64, *Les amants terribles*, février 1985**
- 289/60, *Péril en la demeure*, mars 1985
- **289/72, *Hôtel New York*, mars 1985**
- **290/70, *Louise l'insoumise*, avril 1985**
- **292/56, Livre *Des jeunes à la caméra* de Monique Martineau, juin 1985**
- **292/79, *Sac de nœuds*, juin 1985**
- 293-294/120, *Le meilleur de la vie*, juillet 1985
- 293-294/122, *Les poings fermés*, juillet 1985
- **293-294/126, Livre *Les cinémas indiens (CinémAction n° 29-30)*, juillet 1985**
- 293-294/126, Livre *Cary Grant* de Jean-Jacques Dupuis, juillet 1985
- 295/54, Festival Créteil 1985, septembre 1985
- **296/23, Entretien avec Valeria Sarmiento, octobre 1985**
- 296/74, *Blessure*, octobre 1985
- **297/70, *Trois hommes et un couffin*, novembre 1985**
- 298/6, Entretien avec Jacques Doillon, décembre 1985
- 298/40, « Enseignement du cinéma (Accès aux copies) », décembre 1985
- **299/64, *Sans toit ni loi*, janvier 1986**

- **300/84, « Dictionnaire des nouveaux acteurs français depuis 15 ans : Juliette Binoche », février 1986**
- **300/85, « Dictionnaire des nouveaux acteurs français depuis 15 ans : Christine Boisson » février 1986**
- 300/85, « Dictionnaire des nouveaux acteurs français depuis 15 ans : Jacques Bonnaffé » février 1986
- 300/87, « Dictionnaire des nouveaux acteurs français depuis 15 ans : François Cluzet », février 1986
- **300/90, « Dictionnaire des nouveaux acteurs français depuis 15 ans : Laure Duthilleul », février 1986**
- 300/96, « Dictionnaire des nouveaux acteurs français depuis 15 ans : Christophe Malavoy », février 1986
- **300/98, « Dictionnaire des nouveaux acteurs français depuis 15 ans : Bulle Ogier », février 1986**
- **300/98, « Dictionnaire des nouveaux acteurs français depuis 15 ans : Pascale Ogier », février 1986**
- 301/79, *Peau d'ange*, mars 1986
- 302/22, « De bas en haut, l'enseignement du cinéma - Symposium national, cinéma et audiovisuel, enseignement, création et formation », avril 1986
- 302/64, « 28 jours de février (1986) », avril 1986
- 302/76, *Canevas sur la ville*, avril 1986
- 303/76, Festival Quimper 1986, mai 1986
- 303/71, *Conseil de famille*, mai 1986
- **304/2, *L'amant magnifique*, juin 1986**
- **304/4, Entretien Aline Isserman, juin 1986**
- **305-306/115, *Havre*, juillet 1986**
- 305-306/116, *Paris minuit*, juillet 1986
- **305-306/121, Livre *Elles cinéastes ad lib 1895-1981* de Thérèse Lamartine, juillet 1986**
- 307/19, Entretien avec Michel Deville à propos de *Le Paltoquet*, septembre 1986
- 307/57, Festival Créteil 1986, septembre 1986
- 308/5, *Double messieurs*, octobre 1986
- 308/64, *My beautiful laundrette*, octobre 1986
- 308/78, *Solo pour deux*, octobre 1986
- 309/73, *Le complexe du kangourou*, novembre 1986
- 309/74, *La femme secrète*, novembre 1986
- 309/78, *Trop tard Balthazar*, novembre 1986
- 310/51, Mircea Veroiu, décembre 1986
- 310/74, *Nuit d'ivresse*, décembre 1986
- 311/19, *Les affaires publiques*, janvier 1987
- 312/77, *Miss Mona*, février 1987
- 313/58, « Films et folies - Animation, diffusion, décentralisation », mars 1987
- 313/70, *Blessures légères*, mars 1987
- **313/79, *Mes deux hommes*, mars 1987**
- 314/74, *La rhumba*, avril 1987
- 314/75, *Sabine Kleist, 7 ans*, avril 1987
- 315/50, « 31 jours de mars (1987) », mai 1987
- 316/75, *L'été en pente douce*, juin 1987
- 316/77, *Le moustachu*, juin 1987
- 316/78, *Une flamme dans mon cœur*, juin 1987

- **316/79, Livre *Cinéma d'aujourd'hui, images de cinéma, images de société* de Laurette Barboni, juin 1987**
- 317-318/99, Livre *Kids, 50 films autour de l'enfance* de Jacques Chevallier, juillet 1987
- 317-318/106, *Attention bandits*, juillet 1987
- **317-318/111, *Un homme amoureux*, juillet 1987**
- 319/60, *Sous le soleil de Satan*, septembre 1987
- **319/65, *Journal d'un vieux fou*, septembre 1987**
- 319/73, *La brute*, septembre 1987
- 319/73, *Châteauroux district*, septembre 1987
- **319/75, *Le moine et la sorcière*, septembre 1987**
- 320/32, Entretien avec Louise Malle à propos de *Au revoir les enfants*, octobre 1987
- 322/64, Festival Créteil 1987, décembre 1987
- 322/71, *Noce en Galilée*, décembre 1987
- 322/75, *Au-delà du souvenir*, décembre 1987
- **322/75, *Et la femme créa l'homme parfait*, décembre 1987**
- **322/78, *Werther*, décembre 1987**
- **322/79, Livre *Aujourd'hui le cinéma québécois* de Louise Carrière, décembre 1987**
- 324/71, *La conférence de Wannsee*, février 1988
- **324/72, *Avril brisé*, février 1988**
- 324/72, *De guerre lasse*, février 1988
- 324/73, *Il y a maldonne*, février 1988
- **324/74, *Les keufs*, février 1988**
- **325/2, Entretien avec Agnès Varda, mars 1988**
- **325/6, *Jane B. par Agnès V.*, mars 1988**
- **325/6, *Kung-fu master*, mars 1988**
- 325/75, *La vie est un long fleuve tranquille*, mars 1988
- 326/54, « Femmes du siècle de Colette », avril 1988
- 326/69, *Le festin de Babette*, avril 1988
- 326/74, *La comédie du travail*, avril 1988
- 326/79, *Le testament d'un poète juif assassiné*, avril 1988
- 327/44, « KIWI (Kino Women International) », mai 1988
- **327/53, *Trente-six fillette*, mai 1988**
- 327/73, *Deux minutes de soleil en plus*, mai 1988
- **327/73, *Fréquence meurtre*, mai 1988**
- **328/20, Entretien avec Jeanne Labrune à propos de *De sable et de sang*, juin 1988**
- 328/56, Nécrologie Jean Mitry, juin 1988
- **328/68, *De sable et de sang*, juin 1988**
- 329-330/123, *Sécurité publique*, juillet 1988
- **331/9, Entretien avec Miou-Miou, septembre 1988**
- 331/23, « Marcel Ophuls », septembre 1988
- **331/77, *Les pyramides bleues*, septembre 1988**
- 331/78, *Sanguines*, septembre 1988
- 331/79, *La vie est belle*, septembre 1988
- 332/74, *À gauche en sortant de l'ascenseur*, octobre 1988
- **332/77, *Prisonnières*, octobre 1988**
- 332/79, *Une affaire de femmes*, octobre 1988
- 333/30, *Pelle le conquérant*, novembre 1988
- 333/55, « Enseignement du cinéma : quels films ? quel discours ? quel savoir ? - Les Données de la rentrée 1988 », novembre 1988
- 334/29, *Epidemic*, décembre 1988

- 335/39, « Budapest 1988 - Un Cinéma de l'ouverture intérieure », janvier 1988
- 335/44, Festival Créteil 1988, janvier 1989
- 335/56, *Camille Claudel*, janvier 1989
- 336/72, *L'année du soleil calme*, février 1989
- **337/70, *Mon cher sujet*, mars 1989**
- **338/24, Entretien avec Micheline PRESLE, avril 1989**
- 338/46, « 28 jours de février (1989) », avril 1989
- 338/50, Festival Locarno 1988, avril 1989
- **338/60, *Une histoire de vent*, avril 1989**
- 338/68, *Deux*, avril 1989
- 338/71, *La soule*, avril 1989
- 340/4, *Trop belle pour toi*, juin 1989
- 340/6, Entretien avec Bertrand Blier, juin 1989
- 340/51, « Le Passage du muet au parlant, rupture ou continuité (Rencontres cinématographiques d'Avignon) », juin 1989
- 340/74, *Après la guerre*, juin 1989
- 341-342/127, Livre *Alain Resnais* de Marcel Oms, juillet 1989
- **345/77, *Cookie*, novembre 1989**
- **345/78, *Histoires d'Amérique*, novembre 1989**
- **346/77, *Les enfants du désordre*, décembre 1989**
- 346/78, *J'aurais jamais dû croiser ton regard*, décembre 1989
- **346/80, *La vallée des anges*, décembre 1989**
- **347/11, *Sweetie*, janvier 1990**
- 347/75, *Chambre à part*, janvier 1990
- 348/53, Festival Créteil 1989, février 1990
- 348/62, *Milou en mai*, février 1990
- **349/68, *Mon XXe siècle*, mars 1990**
- 349/73, *Les rendez-vous des quais*, mars 1990
- **349/75, *L'air de rien*, mars 1990**
- 349/78, *Le Mahâbhârata*, mars 1990
- 349/79, *Tom et Lola*, mars 1990
- 350/69, *Dreamers*, avril 1990
- **350/70, *La Baule-les-Pins*, avril 1990**
- 350/77, Livre *Claude Chabrol* de Christian Blanchet, avril 1990
- 350/79, Livre *Une encre de lumière* de Jean Cocteau, avril 1990
- 351/35, *Décalogue IV : tu honoreras ton père et ta mère*, mai 1990
- 351/43, Festival Budapest 1990, mai 1990
- 351/46, « Soviétiques en mars : cinq réalisatrices de l'empire éclaté à Créteil », mai 1990
- 351/75, *Après après-demain*, mai 1990
- 352/4, *La fille aux allumettes*, juin 1990
- 352/51, *Je t'ai dans la peau*, juin 1990
- 355/40, Entretien avec Vitali Kanevski, septembre 1990
- 355/47, Festival Rouen 1990, septembre 1990
- 355/48, Livre *Le cinéma dans les pays nordiques* de Peter Cowie, septembre 1990
- **355/66, *Un week-end sur deux*, septembre 1990**
- **355/74, *Le jeu du renard*, septembre 1990**
- 356/66, *Le mari de la coiffeuse*, octobre 1990
- **356/70, *S'en fout la mort*, octobre 1990**
- 357/75, *Voir l'éléphant*, novembre 1990
- 357/76, Livre *Godard* de Jean-Luc Douin, novembre 1990

- 358/40, « Antoine le grand, Antoine vivant », décembre 1990
- 358/76, *Dames galantes*, décembre 1990
- 358/76, *La femme fardée*, décembre 1990
- **358/77 *La fille du magicien*, décembre 1990**
- 358/79, *Promotion canapé*, décembre 1990
- **359/35, *Outremer*, janvier 1991**
- 359/53, Festival Créteil 1990, janvier 1991
- 359/54, Festival Quimper 1990, janvier 1991
- 360/67, *Lacenaire*, février 1991
- 360/68, *Raspad*, février 1991
- 361/55, *Doc's kingdom & Route One/USA*, mars 1991
- **361/74, *Un été après l'autre*, mars 1991**
- 362/88, *Génial, mes parents divorcent*, avril 1991
- **362/89, *Le jour des rois*, avril 1991**
- 362/92, *Rue du Bac*, avril 1991
- 362/96, « Février (1991) en cinéma », avril 1991
- **363/10, *Le syndrome asthénique*, mai 1991**
- **363/12, *Entretien avec Kira Muratova*, mai 1991**
- 363/99, Entretien avec Patrice Leconte, mai 1991
- **364/56, *L'homme imaginé*, juin 1991**
- 364/62, *Un coeur qui bat*, juin 1991
- 364/65, *Cheb*, juin 1991
- 364/69, *Les secrets professionnels du Docteur Apfelgluck*, juin 1991
- 356-366/41, *La vie des morts*, juillet 1991
- 356-366/49, *Une histoire inventée*, juillet 1991
- 367/81, « Rentrée cinéma au lycée - Paysage après la bataille », septembre 1991
- 368/61, *Martha et moi*, octobre 1991
- 368/64, *Swing troubadour*, octobre 1991
- **368/66, *Un homme et deux femmes*, octobre 1991**
- 368/68, *La valse des pigeons*, octobre 1991
- 369/39, *Europa*, novembre 1991
- **369/45, *Mississippi masala*, novembre 1991**
- **369/46, *Proof*, novembre 1991**
- 370/10, *Le pas suspendu de la cigogne*, décembre 1991
- 371/41, *Angels*, janvier 1992
- **372/13, *Amelia Lopes O'Neill*, février 1992**
- **372/30, *Danzon*, février 1992**
- 372/32, *Nord*, février 1992
- 372/59, *Paysage avec femme*, février 1992
- **372/61, *Rien que des mensonges*, février 1992**
- 373/56, *Août*, mars 1992
- 373/66, Festival Créteil 1991, mars 1992
- 374/26, Entretien avec Bertrand Tavernier à propos de *La guerre sans nom*, avril 1992
- 374/ 68, *Autour du désir*, avril 1992
- 375-376/25, « Les 10 films de rédacteurs », mai 1992
- 375-376/31, « Les 12 premiers films », mai 1992
- **375-376/94, *Sans un cri*, mai 1992**
- **375-376/98, *Border line*, mai 1992**
- 378/71, *Versailles, rive gauche*, juillet 1992

- **379/84, Livre *L'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel dans l'Europe des douze* de Monique Martineau, septembre 1992**
- 380/15, *Bhumika*, octobre 1992
- 380/62, *Une vie indépendante*, octobre 1992
- 380/66, *L'incroyable vérité, & Simple Men*, octobre 1992
- 380/69, *Albert souffre*, octobre 1992
- 380/82, « Juillet-août (1992) en cinéma », octobre 1992
- **381/52, *La règle du je*, novembre 1992**
- **382/46, *Le petit prince a dit*, décembre 1992**
- 382/60, *Loin du Brésil*, décembre 1992
- 382/62, *La petite amie d'Antonio*, décembre 1992
- 382/66, Nécrologie Arletty, décembre 1992
- **383/36, *La crise*, janvier 1993**
- 383/73, « Enseignement et accès aux films », janvier 1993
- 385/6, « De La Comédie pour les comédiens », mars 1993
- 385/14, Entretien avec Patrice Leconte à propos de *Tango*, mars 1993
- 386/32, *D.M.B. 91 (au cœur de l'armée rouge)*, avril 1993
- **387/22, *La leçon de piano*, mai 1993**
- 387/55, *Les paradis perdus*, mai 1993
- 388/30, *Pétain*, juin 1993
- **388/32, *Le cahier volé*, juin 1993**
- **389-390/26, *Le milicien amoureux*, juillet 1993**
- 392/16, *Raining stones*, octobre 1993
- 393/38, *Justinien Trouvé ou le bâtard de Dieu*, novembre 1993
- 393/40, *Je m'appelle Victor*, novembre 1993
- **393/41, *L'ombre du doute*, novembre 1993**
- 393/42, *Roi blanc, dame rouge*, novembre 1993
- 394/32, Entretien avec Agnès Merlet, décembre 1993
- 394/73, Festival Créteil 1993, décembre 1993
- **394/75, Livre *20 ans de théories féministes sur le cinéma, Grande-Bretagne et États-Unis*, décembre 1993**
- 396/26, *Jeanne la pucelle*, février 1994
- 396/43, « Dispositifs en bas, vertige en haut – 1983-1993, dix ans d'enseignement du cinéma », février 1994
- **398/48, *Mina Tannenbaum*, avril 1994**
- **401-402/34, *L'affrontement*, juillet 1994**
- 401-402/45, *Homme regardant au sud-est*, juillet 1994
- **401-402/48, *Loin des barbares*, juillet 1994**
- 401-402/52, *Youcef ou la légende du septième dormant*, juillet 1994
- 403/71, *Casque bleu*, septembre 1994
- 403/72, *Le maître d'escrime*, septembre 1994
- 403/87, Festival Blois 1993, septembre 1994
- 404/32, *Du fond du cœur*, octobre 1994
- 404/35, Entretien avec Jacques Doillon, octobre 1994
- 405/43, *Tsahal*, novembre 1994
- **406/46, *Lou n'a pas de nom*, décembre 1994**
- **407/15, Entretien avec Nicole Garcia, janvier 1995**
- **408/39, Entretien avec Noémie Lvovsky à propos de *Oublie-moi*, février 1995**
- **408/58, *La piste du télégraphe*, février 1995**
- 409/64, Festival Créteil 1994, mars 1995

- **409/69, Livres *Varda par Agnès & Photos de familles*, mars 1995**
- 409-69, Livre "*Les cent et une nuits*" d'Agnès Varda : chronique d'un tournage de Bernard Bastide, mars 1995
- 409-69, Livre *250 cinéastes européens d'aujourd'hui* de Gilles Garcia, mars 1995
- 410/62, *JLG/JLG autoportrait de décembre*, avril 1995
- 410/68, *Emmène-moi*, avril 1995
- **411/6, Entretien avec Jeanne Moreau, mai 1995**
- 411/48, *Anna*, mai 1995
- 412/41, *La cité des enfants perdus*, juin 1995
- 412/49, *La conquête de Clichy*, juin 1995
- 413-414/84, *Eldorado*, juillet 1995
- 413-414/94, *Rude*, juillet 1995
- 413-414/98, Festival Cannes 1995, juillet 1995
- 413-414/104, *Visiblement, je vous aime*, juillet 1995
- 413-414/134, *La frontière*, juillet 1995
- 415/50, *Marie-Louise ou La Permission*, septembre 1995
- 415/55, « Juin (1995) en cinéma », septembre 1995
- 417/79, Festival Créteil 1995, novembre 1995
- 418/51, *Leni Riefenstahl*, le pouvoir des images, décembre 1995
- 419/54, Nécrologie Louis Malle, janvier 1996
- 419/93, « 77 réponses pour 12 titres », janvier 1996
- 420/36, *Wallenberg*, février 1996
- 421/64, *Ma femme me quitte*, mars 1996
- 421/65, *Où sont les hommes ?*, mars 1996
- 421/81, Compte rendu de colloque « Le Cinéma des écoles et des préaux », mars 1996
- 422/44, *Octobre*, avril 1996
- **423/52, *L'âge des possibles*, mai 1996**
- **423/65, *Valse au bord de la Petchora*, mai 1996**
- **424/31, *Elle*, juin 1996**
- **424/39, *Des lendemains qui chantent*, juin 1996**
- 424/65, Livre *Luis Buñuel* de Charles Tesson, juin 1996
- 424/86, Entretien avec Serge Bromberg, juin 1996
- **427/33, *Un samedi sur la terre*, septembre 1996**
- 428/13, *Breaking the waves*, octobre 1996
- 428/65, Festival Créteil 1996, octobre 1996
- 429/45, *Anna Oz*, novembre 1996
- 429/49, *Les sables mouvants*, novembre 1996
- 429/73, « Problèmes de critique : théorisation ? », novembre 1996
- 430/60, « Octobre (1996) en cinéma », décembre 1996
- **431/20, *Y aura-t-il de la neige à Noël ?*, janvier 1997**
- 432/80, Compte rendu de colloque « Beaune – Rencontres de l'ARP – L'Exception culturelle ou le trou noir ! », février 1997
- 433/76, *Level five*, mars 1997
- 434/48, *Temps de chien*, avril 1997
- 435/32, « 40 jeunes comédiens : Yvan Attal », mai 1997
- 435/34, « 40 jeunes comédiens : Vincent Cassel », mai 1997
- 435/36, « 40 jeunes comédiens : Charlotte Gainsbourg », mai 1997
- **436/35, *L'autre côté de la mer*, juin 1997**
- **437-438/133, *La même singe*, juillet 1997**
- **439/6, *Post-coïtum, animal triste*, septembre 1997**

- **439/41, *Autre chose à foutre qu'aimer*, septembre 1997**
- 439/42, *Bouge !*, septembre 1997
- 439/42, *Le cercle parfait*, septembre 1997
- **439/46, *Marquise*, septembre 1997**
- 439/47, *Portraits chinois*, septembre 1997
- **440/46, *Artemisia*, octobre 1997**
- 440/99, Livre *Derrière l'écran* de Freddy Buache, octobre 1997
- **440/100, Livre *Au cinéma avec Anne* de Anne Kieffer, octobre 1997**
- **441/53, *Sinon, oui*, novembre 1997**
- 441/65, *Familles, je vous hais*, novembre 1997
- 441/66, *Marian*, novembre 1997
- 441/97, Festival Créteil 1997, novembre 1997
- 442/66, *Violetta, la reine de la moto*, décembre 1997
- 443/8, Entretien avec Christian Vincent à propos de *Je ne vois pas ce qu'on me trouve*, janvier 1998
- **443/42, *Demain et encore demain, journal 1995*, janvier 1998**
- 443/64, Livre *Jacques Demy, les racines du rêve* de Jean-Pierre Berthomé, janvier 1998
- 443/64, Livre "*Les parapluies de Cherbourg*" : *Jacques Demy* de Jean-Pierre Berthomé, janvier 1998
- **443/64, Livre *Le cinéma enchanté de Jacques Demy* de Camille Taboulay, janvier 1998**
- **445/43, *Un grand cri d'amour*, mars 1998**
- **445/99, *Mémoires d'immigrés*, mars 1998**
- 446/46, *Devarim*, avril 1998
- 446/47, « L'AMI, le mauvais titre », avril 1998
- 446/103, Livre *Le documentaire, un autre cinéma* de Guy Gauthier, avril 1998
- **447/39, *Bolche vita*, mai 1998**
- 447/50, *Les paradoxes de Buñuel*, mai 1998
- 449-450/74, *Dis-moi que je rêve*, juillet 1998
- 449-450/76, Entretien avec Claude Mouriéras, juillet 1998
- 449-450/122, *Tunisiennes*, juillet 1998
- 449-450/123, *Vive la mariée... et la libération du Kurdistan*, juillet 1998
- **451/27, Entretien avec Læticia Masson, septembre 1998**
- **451/49, *L'inconnu de Strasbourg*, septembre 1998**
- 452/27, Entretien avec Lucian Pintilie à propos de *Terminus Paradis*, octobre 1998
- 453/64, « Septembre (1998) en cinéma », novembre 1998
- 454/29, *L'ennui*, décembre 1998
- 454/49, *Alice et Martin*, décembre 1998
- 454/67, Festival Créteil 1998, décembre 1998
- **455/34, *La Mère Christian*, janvier 1999**
- 456/8, *Sombre*, février 1999
- **456/45, *La Nouvelle Ève*, février 1999**
- **456/46, *La révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, février 1999**
- 457/46, *Karnaval*, mars 1999
- 458/34, *Baril de poudre*, avril 1999
- **458/53, *De la part de Stella*, avril 1999**
- **459/54, *Under the Skin*, mai 1999**
- 460/54, *La patinoire*, juin 1999
- **460/56, *Xiu xiu*, juin 1999**
- **461-462/96, *Le puits*, juillet 1999**
- 463/55, *The naked man*, septembre 1999

- 463/56, *Qui sait ?*, septembre 1999
- **463/56, *Les silencieuses*, septembre 1999**
- 463/79, Festival Créteil 1999, septembre 1999
- 464/157, *Voyages*, octobre 1999
- **464/178, *Peau neuve*, octobre 1999**
- 464/180, *Le violon rouge*, octobre 1999
- 465/52, *Rosetta*, novembre 1999
- 465/69, *Mauvaises fréquentations*, novembre 1999
- 465/72, *Un ciel parsemé de diamants*, novembre 1999
- 466/1, « Éditorial – Beaune conduite », décembre 1999
- 466/30, Entretien avec Otar Iosseliani à propos de *Adieu, plancher des vaches*, décembre 1999
- 466/52, *Nos vies heureuses*, décembre 1999
- **466/55, *Dans ce pays-là*, décembre 1999**
- **466/56, *Du bleu jusqu'en Amérique*, décembre 1999**
- 467/39, *Kennedy et moi*, janvier 2000
- 467/45, *De l'amour et des restes humains*, janvier 2000
- 467/48, *Le Messie*, janvier 2000
- **469/31, *La vie moderne*, mars 2000**
- 469/37, *1999 Madeleine*, mars 2000
- **469/48, *Comedia infantil*, mars 2000**
- 469/49, *Demain, je brûle*, mars 2000
- **469/51, *Mamirolle*, mars 2000**
- 469/51, *Marie, Nonna, la vierge et moi*, mars 2000
- **470/35, Entretien avec Dominique Cabrera, avril 2000**
- **470/49, *Amy*, avril 2000**
- **470/50, *À l'ombre d'Hollywood*, avril 2000**
- **471/45, *Petite conversation familiale*, mai 2000**
- 471/73, « Création, l'espace paradoxal des cinéastes françaises », mai 2000
- 471/76, Festival Djerba 1999, mai 2000
- **471/131, Entretien avec Agnès Godard, mai 2000**
- 472/16, Compte rendu de colloque « Techniques numériques et création cinématographique », juin 2000
- 472/17, Entretien avec Jacques Fansten, juin 2000
- 472/50, *Liste d'attente*, juin 2000
- 472/50, *Passionnément*, juin 2000
- **472/50, *Petite chérie*, juin 2000**
- **472/51, *Raccroche !*, juin 2000**
- **472/51, *La rage de vivre*, juin 2000**
- **473-474/119, *Bloody angels*, juillet 2000**
- 473-474/121, *En vacances*, juillet 2000
- 473-474/122, *Les gens qui s'aiment*, juillet 2000
- **473-474/123, *Janice l'intérimaire*, juillet 2000**
- 473-474/124, *Pièces d'identité*, juillet 2000
- 475/1, « Éditorial – D'une cohérence basique : les salles », septembre 2000
- **475/40, *Les autres filles*, septembre 2000**
- **475/41, *Dans la maison de mon père*, septembre 2000**
- 475/42, *L'envol*, septembre 2000
- 475/43, *Le harem de Madame Osmane*, septembre 2000
- **475/46, *Simon le mage*, septembre 2000**
- 475/96, « Patrick Blossier », septembre 2000

- 475/96, « **Caroline Champetier** », septembre 2000
- 475/97, « Dominique Chapuis », septembre 2000
- 475/99, « **Dominique Le Rigoleur** », septembre 2000
- 475/100, « **Hélène Louvart** », septembre 2000
- 476/37, *Tout va bien, on s'en va*, octobre 2000
- 476/47, **Aïe**, octobre 2000
- 476/51, *Micheline*, octobre 2000
- 477/22, *Amours chiennes*, novembre 2000
- 477/52, **Ça ira mieux demain**, novembre 2000
- 477/55, *Jeu de rôles*, novembre 2000
- 477/58, **Le secret**, novembre 2000
- 478/39, *Les trois vies de Rita Vogt*, décembre 2000
- 478/43, *Balkan baroque*, décembre 2000
- 478/47, *Paradiso – Sept jours avec sept femmes*, décembre 2000
- 479/18, *La ville est tranquille*, janvier 2001
- 479/44, « Novembre (2000) en cinéma », janvier 2001
- 479/50, Festival Créteil 2000, janvier 2001
- 480/39, *Ligne 208*, février 2001
- 480/40, *Le placard*, février 2001
- 480/41, *Raisons de vivre*, février 2001
- 481/1, « Éditorial – À la carte (suite et fin ?) », février 2001
- 481/46, *La faute à Voltaire*, mars 2001
- 481/46, *Lisa*, mars 2001
- 481/46, *On appelle ça... le printemps*, mars 2001
- 481/66, Festival Marseille 2000, mars 2001
- 481/74, « Cinéma documentaire », mars 2001
- 481/82, Livre *Johan Van der Keuken, aventures d'un regard*, mars 2001
- 481/95, « L' Au-delà documenté des réalisatrices », mars 2001
- 481/103, Livre *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire & L'épreuve du monde entre réel et fiction*, mars 2001
- 482/51, *Électroménager*, avril 2001
- 482/51, **Les fantômes de Louba**, avril 2001
- 482/53, *Plus fort que le silence*, avril 2001
- 483/31, *Little Senegal*, mai 2001
- 483/39, *La devinière*, mai 2001
- 484/30, Entretien avec Jacques Doillon à propos de *Carrément à l'ouest*, juin 2001
- 484/36, **Soft fruit**, juin 2001
- 484/45, « "Processus organique" recherche distributeur », juin 2001
- 484/47, *Nouvel ordre mondial*, juin 2001
- 485-486/30, *Une histoire simple*, juillet 2001
- 485-486/56, *Une Vertu, le moment de vérité* de Jacqueline Thiédot, juillet 2001
- 485-486/85, *Assassinat en février*, juillet 2001
- 485-486/87, *Le cas Pinochet*, juillet 2001
- 485-486/127, *Les portes de la gloire*, juillet 2001
- 487/36, **Cercle intime**, septembre 2001
- 487/39, *Le fils de Jean-Claude Videau*, septembre 2001
- 487/42, **La répétition**, septembre 2001
- 487/73, Festival Créteil 2001, septembre 2001
- 488/33, **Le lait de la tendresse humaine**, octobre 2001
- 488/39, **Dieu est grand, je suis toute petite**, octobre 2001

- 488/40, *La fille de son père*, octobre 2001
- 488/101 Livre *Le cinéma en Amérique Latine. Le miroir éclaté, historiographie et comparatisme* de Paulo Antonio Paranaguá, octobre 2001
- 489/57, *Candidature*, novembre 2001
- **489/59, *Imago*, novembre 2001**
- 489/60, *Paria*, novembre 2001
- 489/61, *Slogans*, novembre 2001
- 490/42, *Les siestes grenadine*, décembre 2001
- **491/45, *Avec tout mon amour*, janvier 2002**
- 491/80, *Laissez-passer*, janvier 2002
- **492/43, *Ô vous mes oies !*, février 2002**
- 493/33, *Peppermint candy*, mars 2002
- 494/42, « Février (2002) en cinéma – Dieu soit loué et Amen », avril 2002
- 495/21, « Artistes cinéastes, leur amour du jeu », mai 2002
- **495/35, Entretien avec Sandrine Bonnaire, mai 2002**
- 496/37, *Une pure coïncidence*, juin 2002
- 496/43, *Les naufragés de la D 17*, juin 2002
- 497-498/73, *Bellacio, genoa social forum*, juillet 2002
- 497-498/73, *István Bibó, fragments*, juillet 2002
- **497-498/75, *Carlo Giuliani, ragazzo*, juillet 2002**
- 497-498/88, *Once upon a time in the Midlands*, juillet 2002
- 497-498/104, Entretien avec **Ariane Ascaride**, Jean-Pierre Darroussin & Gérard Meylan, juillet 2002
- 497-498/118, *Contrôle d'identité*, juillet 2002
- 497-498/120, *Ma caméra et moi*, juillet 2002
- 499/40, *Être et avoir*, septembre 2002
- 499/55, *Total Khéops*, septembre 2002
- 499/56, *Une chance pour Miguel*, septembre 2002
- **499/56, *Veloma*, septembre 2002**
- 499/70, Festival Créteil 2002, septembre 2002
- 500/141, « 1977 », octobre 2002
- 500/182, « Les 10 films des rédacteurs », octobre 2002
- 500/222, *Le fils*, octobre 2002
- 500/228, *Joe Gould's secret*, octobre 2002
- **500/230, *Monique*, octobre 2002**
- **500/232, *Rosa la Chine*, octobre 2002**
- 501/44, *Berlin est une Allemagne*, novembre 2002
- **501/51, *Une part du ciel*, novembre 2002**
- 502/39, *Sweet sixteen*, décembre 2002
- **502/48, *C'est le bouquet !*, décembre 2002**
- **502/53, *Romances de terre et d'eau*, décembre 2002**
- 503/8, Entretien avec Raymond Depardon à propos de *Un homme sans l'occident*, janvier 2003
- 503/43, *Le loup de la côte ouest*, janvier 2003
- **503/44, *Ma mère préfère les femmes (surtout les jeunes)*, janvier 2003**
- **503/46, *Rachida*, janvier 2003**
- 503/48, *Un petit cas de conscience*, janvier 2003
- 503/73, Festival Quimper 2002, janvier 2003
- 505/75, « Cinéma documentaire », mars 2003
- **505/78, Entretien avec Catherine Bizern, mars 2003**
- 505/82, Entretien avec Nicolas Philibert, mars 2003

- 505/97, *Rêve d'usine*, mars 2003
- **505/98, *Mimi*, mars 2003**
- 505/98, *La vie sans Brahim*, mars 2003
- 505/103, Livre *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias* de Guy Gauthier, mars 2003
- 505/104, Livre *Cinéma documentaire : manières de faire, formes de pensée*, mars 2003
- 505/104, Livre *Le documentaire, l'autre face du cinéma* de Jean Breschand, mars 2003
- 506/6, *Femmes en miroir*, avril 2003
- 506/42, *Jours tranquilles à Sarajevo*, avril 2003
- **507/26, *Il est plus facile pour un chameau...*, mai 2003**
- 507/51, Nécrologie Armand Badéyan, mai 2003
- **508/14, *Entretien avec Emmanuelle Bercot*, juin 2003**
- 509-510/111, *Nos meilleures années*, juillet 2003
- 509-510/122, Entretien avec Jean Rochefort, juillet 2003
- **509-510/136, *Carlo Giuliani, ragozzo*, juillet 2003**
- 511/22, *Raja*, septembre 2003
- 511/24, Entretien avec Jacques Doillon à propos de *Raja*, septembre 2003
- 511/47, *Août, avant l'explosion*, septembre 2003
- **511/54, *Rencontre avec le dragon*, septembre 2003**
- 512/29, *Niki et Flo*, octobre 2003
- **512/46, *Elle est des nôtres*, octobre 2003**
- 512/50, *Le temps des loups*, octobre 2003
- 513/62, *On n'est pas des marques de vélo*, novembre 2003
- **513/63, *La petite prairie aux bouleaux*, novembre 2003**
- 513/63, *Variété française*, novembre 2003
- 513/79, Festival Créteil 2003, novembre 2003
- **514/41, *La fille*, décembre 2003**
- 514/47, *Un rêve algérien*, décembre 2003
- 515/50, *Mon voyage d'hiver*, janvier 2004
- 515/53, *Violence des échanges ne milieu tempéré*, janvier 2004
- 515/57, « Novembre (2003) en cinéma », janvier 2004
- 516/2, « Éditorial – Scénaristes en émoi », février 2004
- 516/30, *Les amateurs*, février 2004
- 516/57, « Actualité de Claude Sautet », février 2004
- 516/93, Entretien avec Pierre Trividic, février 2004
- **517/45, *Japanese story*, mars 2004**
- 517/75, Livre *Cinémas de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie* de Raphaël Millet, mars 2004
- **518/43, *Ce qu'ils imaginent*, avril 2004**
- 518/49, *La vierge de la luxure*, avril 2004
- 518/49, *Wild side*, avril 2004
- 518/65, Nécrologie Jean Rouch, avril 2004
- 519/35, *Écrivains des frontières, un voyage en Palestine(s)*, avril 2004
- 520/37, *Notre musique*, juin 2004
- 520/41, *Illumination*, juin 2004
- **520/67, Livre "*L'Atalante*", un film de Jean Vigo, juin 2004**
- 520/67, Livre *De "L'Atalante" à Jean Vigo (Archives n° 90-91)*, juin 2004
- **520/67, Livre *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma* de Luce Vigo, juin 2004**
- 521-522/17, « Cérémonies nocturnes pour belles d'aujourd'hui », juillet 2004
- 521-522/64, « Petit répertoire des interprètes érotisés », juillet 2004

- **521-522/127, *Folle embellie*, juillet 2004**
- **521-522/132, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, juillet 2004**
- 521-522/138, *Rien voilà l'ordre*, juillet 2004
- 521-522/138, *Route 181, fragments d'un voyage en Palestine*, juillet 2004
- **523/15, Entretien avec Læticia Masson à propos de *Pourquoi (pas) le Brésil*, septembre 2004**
- 523/20, *Mémoire d'un saccage*, septembre 2004
- 523/41, *Khorma*, le crieur de nouvelles, septembre 2004
- 523/43, *Noble art*, septembre 2004
- 523/64, Festival Créteil 2004, septembre 2004
- 523/65, Festival Toulouse 2004, septembre 2004
- 524/41, *Adieu*, octobre 2004
- 524/42, *Le cou de la girafe*, octobre 2004
- **524/46, *Mur*, octobre 2004**
- 524/79, Livre Michèle Firk est restée au Guatemala. Portrait d'une cinéaste en armes de Boris Terk, octobre 2004
- 525/68, « Documentaire : le réveil politique », novembre 2004
- 525/84, « Lucian Pintilie », novembre 2004
- 526/51, *Par-devant notaire*, décembre 2004
- **526/53, *Tabous – Zohre & Manouchehr*, décembre 2004**
- 527/49, *L'amitié plus forte que la haine*, janvier 2005
- 527/55, *Tarnation*, janvier 2005
- 528/27, Entretien avec Robert Guédiguian à propos de *Le promeneur du Champs de Mars*, février 2005
- **528/50, *L'ex-femme de ma vie*, février 2005**
- 528/50, *J'aime la vie, je fais du vélo, je vais au cinéma*, février 2005
- 528/61, « Décembre en cinéma – Avant le séisme », février 2005
- 529/84, « Cinéma documentaire », mars 2005
- 529/91, Entretien avec Bruno Muel, mars 2005
- 529/95, Entretien avec Jonathan Nossiter à propos de *Mondovino*, mars 2005

c) *1895, revue d'histoire du cinéma*

- « *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXIII, avril-juin 1986 », n° 1, septembre 1986, p. 32.
- « Paule Lejeune : *Le cinéma des femmes*, 1987 », n° 3, novembre 1987, pp. 27-28.
- « Asta NIELSEN », n° 13, décembre 1992, pp. 50-66.

d) *L'Avant-Scène Cinéma*

- « *Le paltoquet* », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 352, juillet 1986, pp. 3-9.
- « Hongrie 1990 : cinéma déstabilisé, films pensés », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 390-391, mars 1990, pp. 175-176.

e) *Rouge*

- « Dire, agir », n° 498, 11-12 mars 1978, p. 14
- « Femmes et cinéma », n° 583, 22 février 1978, p. 15.

- « Pour Duras », n° 583, 22 février 1978, p. 15.
- « Cinéma et femmes », n° 586, 25-26 février 1978, p. 14.
- « Mauvaise humeur », n° 586, 25-26 février 1978, p. 14.

f) *US Mag*

- « Histoires de femmes », supplément au n° 591, 13 septembre 2003, p. 48.
- « Mortelle logique », supplément au n° 593, 24 octobre 2003, p. 9.

g) *Cahier des Ailes du désir*⁵⁶⁹

- « L'éditorial du cahier », n° 1, 1994, p. 1.
- « Pratiques artistiques et histoire des arts », n° 1, 1994, p. 29.
- « L'éditorial du cahier », n° 2, 1995, p. 1.
- « Une mise en perspective du documentaire à l'usage des lycéens », n° 2, 1995, pp. 15-17.
- « Reconnaître le cinéma ? », n° 2, 1995, p. 29.
- « La mise en scène documentaire », n° 2, 1995, p. 32.
- « L'éditorial du cahier », n° 3, 1995, p. 1.
- « *El* », n° 3, 1995, p. 13.
- « Le cinéma des Écoles et des Préaux », n° 3, 1995, pp. 29-30.
- « L'éditorial du cahier », n° 4, 1996, p. 1.
- « *Jacques Demy et les racines du rêve* de Jean-Pierre Berthomé, L'Atalante, Nantes, 1996 », n° 4, 1996, pp. 29-30.
- « *Le cinéma enchanté de Jacques Demy et les racines du rêve* de Camille Taboulay, *Cahiers du Cinéma*, 1996 », n° 4, 1996, p. 30.
- « L'éditorial du cahier », n° 5, 1997, p. 1.
- « *La règle du jeu* de Jean Renoir, nouveau découpage intégral par Olivier Curchod, coll. BAC 99, Le livre de Poche, Paris, 1998 », n° 6, 1998, p. 31.
- « *Le cinéma* par Francis Vanoye – Francis Frey – Anne Lété. Collection Repères pratiques, 160 pages, Nathan, Paris, 1998 », n° 6, 1998, pp. 31-32.
- « *Et vogue le navire* de Federico Fellini. Étude critique de Christian-Marc Bosséno, coll. Synopsis n°31, Nathan, 126 p., Paris, 1998 », n° 6, 1998, p. 32.
- « Ça commence aujourd'hui », n° 7, 1999, pp. 2-5.
- « Au cinéma, aller voir un film : les multiplexes sont-ils anti-films ? », n° 7, 1999, pp. 30-32.
- « Documentaires : des films, des auteurs, des tendances », n° 11, 2003, pp. 31-37.
- « Entretien avec Françoise Audé à propos de *Cinéma d'elles* », n° 11, 2003, pp. 49-50.

h) *Catalogue du Festival International de Films de Femmes*

- « Autoportrait : Bulle Ogier », *Catalogue de la 8^e édition du Festival International de Films de Femmes de Créteil*, 1986, pp. 55-56.
- « Autoportrait : Micheline Presle », *Catalogue de la 9^e édition du Festival International de Films de Femmes de Créteil*, 1987, pp. 73-76.
- « Le cinéma français d'aujourd'hui », *Catalogue de la 19^e édition du Festival International de Films de Femmes de Créteil*, 1997, p. 88.

⁵⁶⁹ Sommaire des numéros du *Cahier des Ailes du désir*.

- « Graine de Cinéphage : dix ans d'imagination avec le cinéma », *Catalogue de la 21^e édition du Festival International de Films de Femmes de Créteil*, 1999, p. 57.

9) Autres articles (liste non exhaustive)

- « Regards sur la folie », *I6/35*, n° 11, novembre 1975, pp. 3-13.
- « Anne, ma sœur Anne », *Au cinéma avec Anne*, 31 décembre 1996, pp. 304-306.
- « Débat : Y a-t-il un cinéma au féminin ? », *Livre anniversaire des 50 ans du festival de Prades*, 2000.
- « Création, l'espace paradoxal des cinéastes françaises », *Catalogue du festival de Prades*, 2001, pp. 7-9.

III- Articles consacrés à Françoise Audé

a) Articles nécrologiques (organisés par ordre alphabétique)

- C. K., « Françoise Audé, une femme de cinéma », *Politis*, 13 janvier 2005, p. 15.
- DOUIN Jean-Luc, « Françoise Audé, enseignante et critique de cinéma », *Le Monde*, 13 janvier 2005.
- BENIES Nicolas, BERGERON Lise & LAVILLE Philippe, « Notre amie Françoise Audé », *US Mag*, 25 janvier 2005.
- « Françoise Audé : Cinéma d'elles », *Zéro de conduite, la revue de l'UFFEJ – Union française du film pour l'enfance et la jeunesse*, n° 54, p. 31.
- « Hommage à Françoise Audé-Jeancolas », *Carnet de voyages cristoliens*, n° 8, 2009, p. 35.
- « Hommage à Françoise Audé », *Vivre ensemble*, n° 249, février 2005, p. 18.
- LUBCZANSKI Jacques, « Framboise chocolat ne répond plus », *Cahier des Ailes du désir*, n° 13, 2005.
- MAS Noémie, « Françoise Audé », *Rouge*, n° 2096, 2005.
- NACACHE Jacqueline, « Pour Françoise... », *US Mag*, rubrique « culture ».
- NAVE Bernard, « Nécrologie Françoise Audé », *Jeune Cinéma*, n° 294, janvier 2005, p. 73.
- NAVE Bernard, « Souvenir de Françoise », *Cahier des Ailes du Ddsir*, n° 13, 2005.
- ROCH Alain, « Un festival pour les réalisatrices du monde », *Quat' pages*, n° 274, mars 2005, p. 1.
- THIRARD Paul-Louis, « Françoise Audé, 29 mai 1938 – 3 janvier 2005 », *Positif*, n° 528, février 2005, p. 60.
- « Tuée en se rendant à la piscine », *Val-de-Marne matin*, 5 janvier 2005.

b) Articles critiques des ouvrages écrits par Françoise Audé (liste non exhaustive)

- CHEVALLIER Jacques, *Jeune Cinéma*, n° 279, décembre 2002, p. 72.
- GRÉLIER Robert, *Image et Son*, n° 364, septembre 1981, p. 136.
- KERMABON Jacques, *Bref*, n° 56, février 2003, p. 71.
- MIKLES Læticia, *Positif*, n° 509-510, juillet 2003, p. 158.
- THIRARD Paul-Louis, *Positif*, n° 249, décembre 1981, p. 78.
- TOURNÈS Andrée, *Jeune Cinéma*, n° 137, septembre 1981, p. 40.

2 – Sources orales

I- Entretiens à propos de la vie de Françoise Audé

- Marie Appert, seconde femme de Jean-Pierre Jeancolas (professeure de français en collège).
- Jean-François Camus, ami du couple Jeancolas-Audé (ex-conseiller cinéma, jeunesse et sport au Val de Marne et cofondateur de la maison des arts de Créteil avec Jean-Pierre Jeancolas).
- Marie-Claude et Robert Veysset, sœur et beau-frère de Jean-Pierre Jeancolas (ex-professeurs de français et d'histoire-géographie au lycée).

II- Entretiens à propos de la critique de cinéma

- Michel Ciment, directeur de la publication et membre du comité de rédaction de *Positif*.
- Éric Derobert, membre du comité de rédaction de *Positif*.
- Dominique Martinez, membre du comité de rédaction de *Positif* et journaliste à *La Vie Ouvrière*.
- Eithne O'neill, membre du comité de rédaction de *Positif*.
- Yann Tobin, membre du comité de rédaction de *Positif*.

III- Entretiens à propos des autres activités de Françoise Audé

- Jacques Lubczanski, ex-enseignant de cinéma au lycée Léon Blum de Créteil.
- Geneviève Merlin, présidente des Ailes du désir
- Florence Montreynaud, écrivaine et militante féministe (ex-membre de l'Association des Femmes Journalistes).
- Corinne Turpin, présidente de l'association Cinéma Public Val-de-Marne et responsable du cinéma La Lucarne à la MJC du Mont-Mesly à Créteil

3 – Fonds d’archives privées

I- Fonds Françoise Audé, transmis par Marie Appert

- Agenda de l’année civile (2004).
- Carnet d’adresses et de numéros de téléphone.
- Carnets de notes sur la lecture des *Cahiers du Cinéma* (1957-1981).
- Carnets de notes sur des films (août 2002 – décembre 2004).
- Contrats d’édition de L’Âge d’Homme pour la publication des livres *Cinéma d’elles 1981-2001* et *Ciné-modèles, cinéma d’elles*.
- *Curriculum vitæ*.
- État des lieux de l’enseignement à l’automne 1981 (3 pages).
- Liste d’établissements ayant une section cinéma : noms des professeurs, partenaires, nombre d’élèves, films réalisés par des élèves (titre, format, copie, durée), et coût par élève.
- Notes pour l’écriture de son roman (1974).
- Notes pour l’écriture de son scénario (1981-1985).
- Notes retravaillées pour trois histoires : *L’évasion*, *Contes initiatiques*, *Doute et passage à l’acte*.
- Projet pour scénario de film, *Les Arpenteurs des Temps Poignés* (15 pages), description de douze séquences (16 pages), note d’intention (2 pages), brouillon (16 pages), anamorphose (85 pages), notes retravaillées.
- Souvenirs divers écrits en 1972 (classe de 1ère moderne au collège de Langres en 1954, premier McDonald de France ouvert à Créteil en 1972, sur son impuissance à écrire un roman).
- Statistiques sur le genre des candidats à l’avance sur recettes avec une liste de noms mixtes à vérifier (1991-1999).

II- Fonds Jean-Pierre Jeancolas, Université de Lausanne

- Lettres de Françoise Audé à Jean-Pierre Jeancolas
- Lettre de Françoise Audé au couple Amengual
- Lettres de Barthélémy Amengual au couple Jeancolas

III- Fonds Jacques Lubczanski, transmis par lui-même

- LUBCZANSKI Jacques, « Reconnaissance et validation des acquis de l’expérience » [mémoire de master, mention Cinéma et Audiovisuel], 2002, 181 p.

OUTILS DE TRAVAIL

Pour la réalisation de ce mémoire, j'ai procédé à une double analyse – qualitative et quantitative – des 751 articles écrits par Françoise Audé dans *Positif* entre 1977 et 2005. Pour apporter un éclairage sur la manière dont j'ai travaillé, je donne ci-dessous un extrait des deux tableaux analytiques (des articles parus entre novembre 1988 et novembre 1989). Je tiens à disposition ces outils de travail pour l'ensemble des articles.

I- Analyse qualitative

Dans la colonne de gauche, les articles **en gras** sont des critiques de films réalisés par des femmes (ou coréalisés avec des hommes), ou des articles qui s'intéressent à une cinéaste. Ils sont organisés de la manière suivante : numéro/page, nom de l'article, nom du/de la réalisateur·trice (si l'article est une critique de film ou de livre), date de parution du numéro de *Positif*. Dans la colonne de droite, mes notes personnelles (non rédigées) pour chaque article.

- 333/55, « Enseignement du cinéma : quels films ? quel discours ? quel savoir ? - Les données de la rentrée 1988 », novembre 1988	Premier « bac cinéma » en 1988-89. Évoque les difficultés d'accès aux films & les réflexions sur l'enseignement de l'histoire du cinéma. Conseille 3 ouvrages pour répondre aux besoins de cet enseignement. L'accent est mis sur l'histoire des films et leur connaissance.
- 334/29, <i>Epidemic</i> , Lars von Trier, décembre 1988	Talent flagrant de Von Trier. Trilogie mégalo dont <i>Epidemic</i> est le 2 ^e volet. Leur humour est la preuve, plus élégante que snob, de leur vision du contemporain. Histoire d'un scénario qui dérape du concept au concret, de la fiction à la réalité.
- 335/39, « Budapest 1988 - Un Cinéma de l'ouverture intérieure », janvier 1988	En février 1988, les prix venaient d'augmenter de 30 %, l'impôt sur le revenu d'être institué, les manifestations en faveur des Transylvains soumis à la roumanisation forcée : un désarroi à l'écran mais pas d'échec. Réalisme obsédant du cinéma hongrois.
- 335/44, Festival Créteil 1988, janvier 1989	Succès public (35 000 personnes) situé entre la création et les féminismes. Importance prise par la section Enthousiasmes et Découvertes.
- 335/56, <i>Camille Claudel</i> , Bruno Nuytten, janvier 1989	Nuytten semble s'être battu avec le matériau à sa manière à elle. Réelle réflexion sur l'art dans ce film. Beau film sur la sculpture mais pas seulement (sa folie). Scénario qui rassemble des données freudiennes et féministes.
- 336/72, <i>L'Année du soleil calme</i> , Krzysztof Zanussi, février 1989	En 1946, un train emporte vers les zones autrefois allemandes des Polonais appelés à coloniser ces régions. Ailleurs l'Europe fête la Libération, ici règne misère/trafic/violence.

	Zanussi recherche et atteint l'émotion. Travail superbe d'audace du chef opérateur.
- 337/70, <i>Mon cher sujet</i> , Anne-Marie Miéville, mars 1989	Premier long métrage attendu au tournant. Film qui ne provoque pas. Ne s'en prend pas au patriarcat mais affirme que le masculin découle du féminin. Leur pouvoir n'a rien d'entier, les femmes le partagent avec leur partenaire. Elles sont plus sensibles au vivant que les hommes.
- 338/24, <i>Entretien avec Micheline Presle</i> , avril 1989	Mélange de descriptions de F.A. et de paroles de Presle. Lui parle de son métier, de <i>La Comédie du bonheur</i> , les difficultés rencontrées, la direction d'acteurs des metteurs en scène avec qui elle a travaillé, l'évolution dans le travail des acteurs, les intuitions qui inspirent son jeu, la vie à Paris en 1968, son amitié avec des réalisateurs contemporains, la part d'intention de séduction dans ses choix.
- 338/46, « 28 jours de février (1989) », avril 1989	Réflexion à la FEMIS sur les modalités du bac A3, mort de Cassavetes, présentation du plan d'action de Lang en faveur du cinéma, festival « Femmes catholiques » organisé par le centre Simone-de-Beauvoir, films muets à identifier, tour de France du court-métrage.
- 338/50, Festival Locarno 1988, avril 1989	Petites descriptions de quelques films.
- 338/60, <i>Une histoire de vent</i> , Joris Ivens & Marceline Loridan, avril 1989	Joris Ivens au croisement de tous les destins supposés du siècle. Œuvre individuelle et mouvement du temps avec l'évidence du bonheur. Les sons précèdent l'image. Ivens apporte ce que d'anciens réalisateurs ne purent, en l'état de la technique, donner à leur film.
- 338/68, <i>Deux</i> , Claude Zidi, avril 1989	2 films dedans : comédie pétulante puis seconde partie plus longue qui a l'extravagance du Grand Guignol. Histoire d'un couple moderne, agité, qui confond l'hypersymbole, l'anticonformisme.
- 338/71, <i>La soule</i> , Michel Sibra, avril 1989	L'unique silhouette féminine dans cette univers viril relève des conventions déjà caduques au temps de George Sand. Produit l'indifférence. Dossier de presse montre que la décentralisation favorise l'investissement culturel.
- 340/4, <i>Trop belle pour toi</i> , Bertrand Blier, juin 1989	Coup de foudre irreprésentable mais sa mise en scène de Blier est d'une pureté admirable. Virtuosité de l'écriture très efficace. Normalité sociale et psychique des personnages. Les femmes n'ont plus la fonction de repoussoir qui les caractérisaient. Les conventions explosent.
- 340/6, <i>Entretien avec Bertrand Blier</i> , juin 1989	Premier film dont les persos sont « normaux ».

	Questions sur le scénario, les acteurs, les dialogues, le travail d'équipe, le montage, la façon de tourner, le décor, le titre du film, les personnages féminins, Depardieu, son père, les cinéastes dont il est proche.
- 340/51, « Le Passage du muet au parlant, rupture ou continuité (Rencontres cinématographiques d'Avignon) », juin 1989	Bilan de réussite. Rencontres autour des premières tentatives d'associer le son à l'image. Pas de passage mais un phénomène évolutif s'étalant sur toute la durée du cinéma muet mais des ruptures également. Relance la recherche et élargit au public le travail lancé par l'AFRHC.
- 340/74, <i>Après la guerre</i> , Jean-Loup Hubert, juin 1989	Se déroule à l'été 1944. Voyage initiatique qui termine par la perte de l'innocence de l'enfance. Film consacré aux enfants. Les conduit à une saine méfiance envers la guerre. Trop de messages et de complaisance. Ne réalise pas ses ambitions de conte philosophique.
- 341-342/127, Livre <i>Alain Resnais</i> , Marcel Oms, juillet 1989	Auteur qui a suscité un nombre d'écrits fort honorable. L'ouvrage rassemble en une synthèse convaincante le meilleur du déjà dit mais avec une approche originale. Ouvre une connaissance de la démarche intellectuelle de Resnais. Biographie, essai sur son œuvre, étude de films.
- 345/77, <i>Cookie</i> , Susan Seidelman, novembre 1989	Lorsque Hollywood importe des comédiens européens, ils sont remis à neuf et vidés de leur personnalité. Emily Lloyd n'échappe pas à la règle : Seidelman en fait un produit.

II- Analyse quantitative

Pour chaque article, j'ai entré les informations suivantes dans un logiciel tableur : mois et année de parution, numéro, page, nom de l'article, rubrique dans la revue, type d'article, nombre de pages, co-auteur·trice de l'article (si écrit à plusieurs), nom et genre du (ou de la) réalisateur·trice du film critiqué, nationalité du film.

Année	Mois	N°	Page	Nom de l'article	Rubrique dans la revue	Type d'article	Nombre de pages	Autres auteurs	Réalisateur du film	Genre	Nationalité	Importance des femmes ou du féminisme	Autres thèmes	Importance de ce thème
1988	Novemb bre	333	55	Enseignement du cinéma : quels films ? quel discours ? quel savoir ? - Les Données de la rentrée 1988	Cinéma & société	Article	1,75		/	/	/	0	Enseignement	4
1988	Décemb re	334	29	<i>Epidemic</i>	Critique, article de film	Critique de film	1	Lars von trier	H	Danemark		0	/	
1889	Janvier	335	39	Budapest 1988 - Un Cinéma de l'ouverture intérieure	Cinémas nationaux ou genre	Article	2	/	/	/	/	0	Actualités hongroises	4
1889	Janvier	335	44	Créteil 1988	Festival	Festival	0,5	/	/	/	/	2	/	
1889	Janvier	335	56	<i>Camille Claudel</i>	Critique, article de film	Critique de film	2,33	Bruno Nuytten	H	France		2	/	
1889	Février	336	72	<i>L'année du soleil calme</i>	De A à Z	Critique de film	0,66	Krzysztof Zanussi	H	Pologne		0	Histoire de la Pologne	3
1889	Mars	337	70	<i>Mon cher sujet</i>	Critique, article de film	Critique de film	2	Anne-Marie Miéville	F	France		3	/	
1889	Avril	338	24	Micheline Presle	Entretien	Entretien	10	Micheline Presle	F	France		0	Actrice	4
1889	Avril	338	46	28 jours de février (1989)	Autre	Article	2,33	/	/	/	/	0	Court métrage	3
1889	Avril	338	50	Locarno 1988	Festival	Festival	2	Joris Ivens	/	/	/	0	/	
1889	Avril	338	60	<i>Une histoire de vent</i>	Critique, article de film	Critique de film	1,66	& Marceline Loridan	H&F	France		0	XXe siècle	2
1889	Avril	338	68	<i>Deux</i>	De A à Z	Critique de film	0,33	Claude Zidi	H	France		0	/	
1889	Avril	338	71	<i>La soule</i>	De A à Z	Critique de film	0,33	Michel Sibra	H	France		2	Décentralisation	2
1889	Juin	340	4	<i>Trop belle pour toi</i>	Critique, article de film	Critique de film	2	Bertrand Blier	H	France		4	/	
1889	Juin	340	6	Bertrand Blier	Entretien	Entretien	6	Jean-Pierre Jeancolas	H	France		3	Construction du film	3
1889	Juin	340	51	Le Passage du muet au parlant, rupture ou continuité (Rencontres cinématographiques d'Avignon)	Festival	Article	4	/	/	/	/	0	Cinéma	4
1889	Juin	340	74	<i>Après la guerre</i>	De A à Z	Critique de film	0,33	Jean-Loup Hubert	H	France		0	/	
1889	Juillet	341- 342	127	Alain Resnais	Livre	Critique de livre	0,5	Marcel Oms	H	France		0	Biographique	3
1889	Novemb bre	345	77	<i>Cookie</i>	De A à Z	Critique de film	0,2	Susan Seidelman	F	États-Unis		0	Acteurs hollywoodiens	2

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : La place des femmes dans la revue <i>Image et Son</i> entre 1946 et 1994.....	14
Figure 2 : La place des femmes dans la revue <i>TéléCiné</i> entre 1951 et 1978.....	16
Figure 3 : La place des femmes dans la revue <i>Cahiers du Cinéma</i> entre 1951 et 2017.....	17
Figure 4 : La place des femmes dans la revue <i>Positif</i> entre 1952 et 2017.....	18
Figure 5 : La place des femmes dans la revue <i>Cinéma</i> entre 1954 et 1999.....	19
Figure 6 : La place des femmes dans la revue <i>Jeune Cinéma</i> entre 1964 et 2017.....	20
Figure 7 : Nombre d'articles écrits par an par Françoise Audé dans <i>Positif</i> en 1977 et 2005.....	25
Figure 8 : Analyse genrée de la contribution de Françoise Audé dans la revue <i>Positif</i>	81

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Françoise Audé.....	43
Illustration 2 : Françoise Audé.....	88
Illustration 3 : Françoise Audé et Agnès Varda.....	104
Illustration 4 : Dominique Cabrera et Françoise Audé.....	104
Illustration 5 : Dominique Cabrera avec la section Cinéma-Audiovisuel.....	105
Illustration 6 : Bertrand Tavernier et Françoise Audé.....	105
Illustration 7 : Bertrand Tavernier avec la section Cinéma-Audiovisuel.....	106

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION.....	4
PREMIÈRE PARTIE : Françoise Audé, une autrice dans la presse de cinéma spécialisée en France	12
Chapitre 1 – La place des femmes autrices dans la presse de cinéma spécialisée.....	12
I- Étude statistique.....	13
a) La revue Image et Son.....	14
b) La revue TéléCiné.....	15
c) La revue Cahiers du Cinéma.....	17
d) La revue Positif.....	18
e) La revue Cinéma.....	19
f) La revue Jeune Cinéma.....	20
II- Panorama de la place des femmes dans les six revues de cinéma étudiées.....	21
a) Les femmes dans la création et le développement de ces six revues.....	21
b) Analyse des évolutions et de la place occupée par Françoise Audé.....	23
Chapitre 2 – Parcours cinéphilique de Françoise Audé et contribution à la revue <i>Positif</i>	27
I- Esquisse d’une biographie.....	27
a) Formation et parcours personnel dans le monde cinéphilique.....	27
b) Personnalité et relations.....	30
c) Françoise Audé et la revue <i>Positif</i>	33
II- Aperçu général de sa production critique.....	37
a) Méthode d’analyse.....	38
b) Grands thèmes qui ressortent de l’analyse qualitative.....	38
c) Autres éléments qui ressortent de l’analyse quantitative.....	40
DEUXIÈME PARTIE : Analyse d’une critique féministe.....	44
Chapitre 3 – Françoise Audé dans le contexte féministe des années 1970.....	44
I- La deuxième vague féministe et ses conséquences sur le monde du cinéma.....	44
a) Françoise Audé face à l’émergence des nouvelles questions « féminines ».....	45
b) Le développement du féminisme au cinéma dans les années 1970.....	50
c) La place précurseure de Françoise Audé dans la théorie féministe du cinéma en France	53
II- Françoise Audé, une figure pionnière du féminisme dans la presse de cinéma spécialisée.....	57
a) Une féministe isolée.....	57
b) La conception du féminisme de Françoise Audé.....	59
c) La place des hommes dans le féminisme de Françoise Audé.....	63
Chapitre 4 – Le soutien aux femmes dans le cinéma.....	64
I- Films féministes et « films de femmes ».....	64
a) Le concept de « film de femme », définition et débats.....	64

b) Le Festival International de Films de Femmes de Créteil.....	69
c) L'Association des Femmes Journalistes.....	73
II- La promotion des femmes et des questions féministes dans le cinéma.....	76
a) La faible présence des femmes dans le cinéma relevée par Françoise Audé.....	76
b) La mise en avant des femmes cinéastes.....	81
c) Une porte-parole de la condition féminine dans l'histoire et à l'international.....	85
TROISIÈME PARTIE : Un engagement théorique et pratique pour l'institutionnalisation de l'enseignement cinéma à l'école et la défense d'un cinéma « de qualité ».....	89
Chapitre 5 – La transmission au cœur de l'engagement cinéphilique de Françoise Audé.....	89
I- La mise en place d'un enseignement Cinéma-Audiovisuel en France.....	89
a) Du dépérissement des ciné-clubs à l'émergence d'un enseignement du cinéma à l'école.....	89
b) La longue marche vers l'institutionnalisation de dispositifs pour un enseignement du cinéma.....	94
II- Un engagement pluriel et concret à Créteil.....	101
a) Mise en place et développement de la section Cinéma-Audiovisuel du lycée Léon Blum.....	101
b) Un engagement à rayonnement national.....	107
Chapitre 6 – Pour un cinéma indépendant et diversifié face à une économie mondialisée.....	109
I- Un combat mené contre les rapports de domination économiques, politiques et sociaux au sein de la société.....	109
a) Premières prises de position contre le colonialisme et l'impérialisme.....	109
b) Françoise Audé, une femme profondément anticapitaliste.....	111
c) La construction d'une pensée contre la mondialisation.....	114
d) Françoise Audé et le mouvement altermondialiste.....	117
II- Un engagement qui se traduit par une opposition à un cinéma mondialisé.....	119
a) L'américanisation des différents secteurs cinématographiques en France.....	119
b) Le paysage de l'exploitation cinématographique en France et l'émergence des multiplexes.....	122
c) Le « phénomène multiplexe » comme accélérateur de cette économie mondialisée du cinéma.....	125
d) Le combat contre la généralisation des multiplexes et la création d'associations de spectateur·trice·s.....	127
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	132
ANNEXES.....	136
Annexe 1 : Nombre d'exemplaires diffusés des six revues de cinéma étudiées entre 1964 et 1979.....	136
Annexe 2 : Films réalisés par des femmes chaque année en France entre 1960 et 2000.....	136
Annexe 3 : Extraits de l'étude genrée des candidatures à l'avance sur recettes, réalisé par Françoise Audé.....	149
Annexe 4 : Nombre et part de films d'initiative française réalisés ou coréalisés par des femmes entre 2002 et 2021.....	151
Annexe 5 : Films primés par l'Association des femmes journalistes au Festival International de Films de Femmes de Créteil.....	151
Annexe 6 : Films du programme limitatif du baccalauréat pour l'enseignement de spécialité Cinéma-Audiovisuel entre 1989 et 2005.....	154

Annexe 7 : Entrée des films américains en France, 1946-1948.....	155
Annexe 8 : Développement du parc des multiplexes en France et évolution des entrées nationales.....	155
BIBLIOGRAPHIE.....	157
CORPUS DE SOURCES.....	162
1 – Sources imprimées.....	162
2 – Sources orales.....	182
3 – Fonds d’archives privées.....	183
OUTILS DE TRAVAIL.....	184
I- Analyse qualitative.....	184
II- Analyse quantitative.....	186
TABLE DES FIGURES.....	188
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	188
TABLE DES MATIÈRES.....	189