
Filmer au féminin : les images au service du discours féministe

Les femmes aussi, Sois belle et tais-toi, Y a même des filles qui jouent au foot... Le militantisme pour la cause des femmes a régulièrement employé le film comme outil de sensibilisation. D'abord parce que ce mouvement s'est développé dans un monde d'images et que son message devait y trouver sa place. D'autre part, parce que l'audiovisuel a ouvert de nouvelles niches d'expression encore intactes de l'emprise des hommes. Selon les opportunités dont les réalisatrices se saisissent, une trajectoire se dessine depuis les œuvres cinématographiques jusqu'à la vidéo militante en passant par les émissions télévisuelles. Elle a donné lieu à une diversité de démarches de réalisation et de diffusion : enquêtes de rues, fictions, manifestes, portraits / cinéma alternatif, émission de télévision publique, films-tract pour forums... A partir de références puisées dans le centre de ressources de la Maison de l'image de Strasbourg et de l'INA Grand Est, nous proposons un retour sur ces différentes formes de discours audiovisuels générés par les luttes féministes. Nous insisterons pour finir sur des films, dont certains sont issus d'ateliers vidéo, qui invitent enfants et adolescents à s'exprimer sur la question du genre. A leur façon, ils réactualisent le propos des différentes productions féministes : observer l'influence des stéréotypes et des codes intégrés pour mieux s'en émanciper.

Conquérir la place derrière la caméra

Jacques Siclier en fait le constat dès 1957 [\[1\]](#):

De même que ce ne sont pas les femmes qui sont le plus souvent assises dans le métro ou dans les trains bondés, de même ce n'est pas le visage exact de la femme française qui apparaît à l'écran, mais simplement la conception qu'en ont les hommes. Et nos actrices, si puissante que soit leur personnalité, sont façon nées au gré de cette conception.



La femme fatale, la mère dévouée, la prostituée au grand cœur... Très tôt, le cinéma a élaboré une galerie stéréotypée de personnages féminins qui a soumis ses actrices à un strict code du paraître. Le documentaire que Delphine Seyrig a réalisé en 1974 : *Sois belle et tais-toi* dénonce avec virulence ce système de représentation des femmes par et pour les hommes. Américaines ou françaises, ayant débuté leurs carrières dans les années cinquante ou soixante, les actrices qu'elle interroge témoignent des conditions de travail que le système des studios leur a imposé. Même les plus connues comme Shirley Mc Laine ou Jane Fonda affirment avoir été poussées à modifier leur apparence physique selon les codes du glamour officiel. Au fil des entretiens menés par Delphine Seyrig elle-même, nous apprenons qu'elles ne se reconnaissent nullement dans les personnages qu'elles ont incarnés, ni en tant qu'actrices, ni en tant que femmes. Gestes vifs, grimaces, rires spontanés... le film restitue ces femmes telles qu'en elles-mêmes, et non plus dirigées. Ici, il s'agit moins d'entretiens que de conversations entre personnes qui ont vécu les mêmes expériences. En tant qu'actrice, Delphine Seyrig a contribué à entretenir le stéréotype romantique de la beauté inaccessible et tourmentée. Dans *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961), elle est essentiellement une silhouette apprêtée à excès, qui hante des architectures sophistiquées où un homme la cherche éperdument. Dans *Baisers volés* de François Truffaut (1968), elle inspire à Antoine Doisonel ce commentaire : « *Ce n'est pas une femme, c'est une apparition* ». Avec *Sois belle et tais-toi*, il n'est plus question de susciter des mirages. Delphine Seyrig fait l'image et n'est plus dedans. Provoquant la parole des autres actrices, elle les invite à démystifier à leur tour leurs doubles cinématographiques par leurs témoignages lucides et volontiers prosaïques.

Certes, des cinéastes hommes ont cherché à contrarier l'image stéréotypée des femmes, à faire vivre des personnages féminins qui marquent par l'originalité de leur caractère, leur personnalité physique, voire la spécificité de leurs désirs. Nous pouvons penser à Jules Dassin, John Cassavetes, Michelangelo Antonioni, Alain Tanner... Les films des deux premiers montrent des personnages de femmes débordant de vitalité, à la personnalité originale, affichant un comportement naturel, tout aussi séduisantes que les personnages codés par le glamour

traditionnel. Chez Antonioni, l'incommunicabilité caractérise ses mises en scène de couples, façon d'assumer que quelque chose lui échappe des désirs et des attentes propres aux femmes.

Il reste que les femmes sont appelées à construire leur regard sur elles-mêmes et le monde. Tenues à distance des instances de création, elles ignorent ce qu'elles sont à mêmes de dire et de mettre en œuvre. Dans une émission de télévision diffusée en juillet 1971 sur le MLF naissant, une de ses membres déclare :

On ne sait pas ce qu'on veut faire. On sait qu'on n'a jamais rien fait qui vienne profondément de nous. On va nous dire : 'les femmes ne sont pas créatrices'. Elles ont une créativité à trouver.

Propos auquel Viviane Forrester fait écho par un article publié par Musidora, association qui a mis en place le premier festival de films de femmes :

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 sais pas. Je connais mon regard, le regard d'une femme, mais le monde vu par d'autres, Je connais celui des hommes seulement [\[2\]](#).

La nouvelle donne des Trente Glorieuses

Dans la période après-guerre, les réalisations de femmes tendent à se multiplier mais restent marginalisées. Au sein de la profession, la place stratégique de réalisateur reste le privilège des hommes. Jacques Siclier explique :

La femme metteur en scène est donc désormais une réalité qui n'est pas au goût de tout le monde. Il n'est que d'observer les réactions des critiques cinématographiques masculins devant un film de femme : Jacqueline Audry en sait quelque chose. Il n'est pas un de ses films qui aient été accueillis autrement que par un intérêt poli, une désinvolture condescendante ou un dédain manifeste [\[3\]](#).

Quinze ans plus tard, Charles Ford fait le même constat. Malgré l'évolution des mœurs survenue entretemps, les mentalités au sein du secteur cinématographique peinent à progresser.

Une Jacqueline Audry, écrit Ford, une Ida Lupino, une Vera Chytilova ont prouvé de concert qu'une brèche s'est définitivement ouverte dans la citadelle des hommes.

Cette brèche, on ne pourra plus la colmater. Mais il ne faut pas trop se faire d'illusions car l'élargir ne sera pas facile. Les préjugés sont encore debout qui font du métier de cinéaste une profession essentiellement masculine [4].

Pour obtenir la considération de leur savoir-faire et leur personnalité artistique au même titre qu'un homme, certaines femmes ont préféré faire oublier qu'elles l'étaient. Ainsi la réalisatrice britannique Kay Mander. Débutant comme technicienne dans les années trente, elle ambitionne d'être réalisatrice. A ceux qui estimaient qu'elle ne pouvait diriger des équipes majoritairement composées d'hommes, elle a répondu qu'elle souhaitait être considérée selon ses seules compétences, sans considération pour son sexe. C'est cependant dans le documentaire qu'elle a essentiellement abouti ses projets de réalisation (dont le remarquable *Highland doctor* en 1941, qui décrit les modes de couverture médicale dans les régions reculées d'Ecosse). Ce registre, alors moins considéré que celui de la fiction, était de fait moins compétitif [5].

A partir des années soixante, la donne change sensiblement. Les films de Nelly Kaplan, Agnès Varda, Chantal Akerman rencontrent un véritable écho critique et public. Volontiers inspirés par la condition des femmes contemporaines, ils sont également marqués par une volonté d'affirmer un regard féminin. *Opéra mouffe*, court métrage qu'Agnès Varda réalise en 1958, commence par une vue de la réalisatrice nue, de dos, continue par une autre sur son ventre arrondi de femme enceinte. A des scènes banales de marché, le film associe des visions fantasmatiques qui traversent cette femme au moment où elle s'y rend. Agnès Varda explique qu'elle-même attendait un enfant quand elle l'a tourné :

J'ai profité de mon état pour mieux comprendre ce que pouvait être la psychologie d'une future mère. La vision d'une femme enceinte est conditionnée, donc altérée par sa situation [6].



Au fil du film, le spectateur discerne une obsession pour le spectacle des légumes tranchés sur les étals ou des visages creusés saisis dans la foule du marché. Des plans insolites et inquiétants surgissent çà et là, comme celui d'un poussin pelotonné dans un débris d'ampoule. Varda insiste :

Tout est fait de ces notions très simples de grossesse. La grossesse est une chose qui peut altérer l'imagination jusqu'à la névrose. C'est la mise à vif [7].

Opéra mouffe est mû par une démarche que, par définition, un homme ne peut prendre à son compte. Dans *Saute ma ville* qu'Akerman réalise en 1968 (tourné en une nuit dans l'appartement de ses parents), comme dans *La fiancée du pirate* que Kaplan réalise un an plus tard, c'est l'espace domestique, en particulier la cuisine, qui est en jeu : une jeune femme le déserte ou le chamboule par un geste émancipateur, libertaire, voire suicidaire. Comme l'écrit Jean-Marc Lalanne, à propos du film d'Akerman : « *Ce siège de la domination masculine, ce lieu où l'ordre social confine la femme, la cinéaste y organise tous les dérèglements* [8] ». A remarquer que beaucoup de ces films éclosent dans des productions marginales, inscrites dans les courants du documentaire, du cinéma militant ou expérimental. Comme si la nouvelle donne audiovisuelle, par sa diversité de ses formes et de ses économies, permettait une alternative au milieu vicié du cinéma traditionnel.

[1] Jacques Siclier, *La femme dans le cinéma français*, Paris, 1957, p. 11

[2] « C'est avec la vidéo que nous nous raconterons » par Hélène Fleckinger, dans *Images de la culture*, août 2005, p.4

[3] Jacques Siclier, *La femme dans le cinéma français*, Paris, 1957, p. 133

[4] Charles Ford, *Femmes cinéastes – ou le triomphe de la volonté*, Paris, 1971, p. 241

[5] « Kay Mander obituary » par Sarah Easen dans *The Guardian*, 23 fév. 2014,

<https://www.theguardian.com/film/2014/feb/23/kay-mander>

[6] « L'humanisme du langage » par Jean Carta dans *Esprit* n°6, juin 1960, p. 1128

[7] François Porcile, *Défense du court métrage français*, Bourges, 1965, p. 97.

[8] « Chantal Akerman (1950-2015) » par Jean-Marc Lalanne dans *Les inrockuptibles*, oct. 2015

La télévision : rendez-vous féminins et messages féministes

Dans ses premiers temps, la télévision, marquée par le souci d'éducation populaire et la recherche de nouvelles écritures audiovisuelles [9], accueille des initiatives de programmes imaginées par des femmes pour les femmes. Aux téléspectatrices de l'émission *Dim Dam Dom*, rendez-vous féminin du dimanche soir proposé par la seconde chaîne de 1965 à 1970, la télévision fait entrevoir par une succession de sujets insolites et élégants les évolutions de la société contemporaine. Certes, les réalisateurs mobilisés, parmi lesquels se distinguent Hubert Knapp, Guy Gilles, Averty, ou Pollet, sont des hommes. Mais la conception et la mise en œuvre de *Dim Dam Dom* sont le fait d'une femme : Daisy de Galard. Ayant commencé sa carrière de

journalisme dans *Elle*, Daisy de Galard imagine une émission à la fois ancrée dans la réalité sociale et particulièrement soignée d'un point de vue formel. *Dim dam dom* est réputé pour ses mises en scène ébouriffées de la mode et ses portraits des jeunes vedettes des yé-yé. C'est aussi une émission qui propose des coups de sonde fascinants dans l'intimité du pays. Marguerite Duras y interroge une directrice de prison ou une strip teaseuse. Le sujet « Les parisiennes en province » raconte la détresse des femmes contraintes de suivre leurs maris qui ont choisi de poursuivre leur vie professionnelle hors de Paris : loin de la stimulation de la ville, projetées dans une sociabilité différente, la vie pour elles devient morne et solitaire. Autre sujet, qui ne sera pas diffusé, « Les jeunes filles et la mort » met en scène quatre femmes qui, au moment d'entrer à l'âge adulte, sont en proie à la pulsion du suicide. A chaque fois, c'est un pan de l'envers des Trente Glorieuses et sa modernité riante qui est révélé.

Avec *Les femmes aussi*, montré sur la première chaîne de 1964 à 1970, la productrice Eliane Victor propose également, d'une émission l'autre, un regard intime sur la population française, en particulier les femmes. Ne serait-ce que par son titre, *Les femmes aussi* rappelle que les expériences et les réflexions des femmes doivent être pris en compte pour percevoir la réalité d'une société. Dans ce cas, comme dans *Dim Dam Dom*, si les réalisateurs mobilisés sont des hommes – dont William Klein, Serge Moati, Marcel Bluwal – c'est une femme, Eliane Victor, qui conçoit la ligne éditoriale de l'émission [10]. Réalisé par William Klein, « Aux grands magasins » nous entraîne sur les pas de Simone Signoret abordant les clientes qui inspectent les étalages, soupèsent les produits. Une conversation s'engage sur leurs besoins et leurs envies, d'une spontanéité et d'une franchise qui fait penser à celles de *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin ou plus tard de *Place de la République* de Louis Malle et François Moskowicz, à ceci près que le sujet privilégie le témoignage des femmes. Vie professionnelle, responsabilités domestiques, place dans le couple... A remarquer que, dans *Dim Dam Dom* comme dans *Les femmes aussi*, les sujets sont volontiers tournés dans l'espace public, comme s'il était davantage familier aux femmes, comme si, à ce titre, elles étaient davantage sensibles aux évolutions des comportements et des paysages qui le caractérisent.



Au début des années soixante-dix, la télévision comme les autres médias se fait l'écho des nouvelles luttes féministes qui se développent alors. Ainsi le « ciné-tract » d'Agnès Varda, *Réponse de femme*, est diffusé sur Antenne 2 en 1975. Il s'agit d'une commande de la chaîne publique, inspirée par la décision par l'ONU de faire de la même année 1975 celle de la femme. La chaîne a demandé à différents réalisateurs de répondre à la question : « Qu'est-ce qu'être femme ? ». La réponse de Varda se veut celle de toutes les femmes. Elle y tient un discours identitaire qui dénonce le machisme et la misogynie plus que jamais présents dans l'imaginaire, quoiqu'il soit question de révolution sexuelle depuis 1968. Par une mise en scène frontale, elle montre sur un fond neutre une communauté de femmes, parfois vêtues, parfois nues, de tous âges. Regardant la caméra dans les yeux, elles interpellent les téléspectateurs sur leurs propres représentations, évoquant tour à tour leur sexualité, le désir ou non d'enfants, les représentations restrictives et mensongères véhiculées par l'imagerie publicitaire. Choisir la télévision pour promouvoir la cause féministe n'est pas anodin. Il s'agit de mettre à profit l'impact exceptionnel d'un média présent dans tous les foyers, réunissant les familles autour d'une proposition limitée de chaînes. Les plaintes que *Réponse de femme* a suscitées de la part de nombreux téléspectateurs, remontées à la chaîne après la diffusion du film, ont satisfait l'attente de sa réalisatrice : faire réagir, provoquer le débat.

[9] Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française*, Paris, 2012

[10] Eliane Victor revient sur cette expérience dans ses mémoires publiées en 2008, *Profession femme*.

Télévision et vidéo : la guerre des images

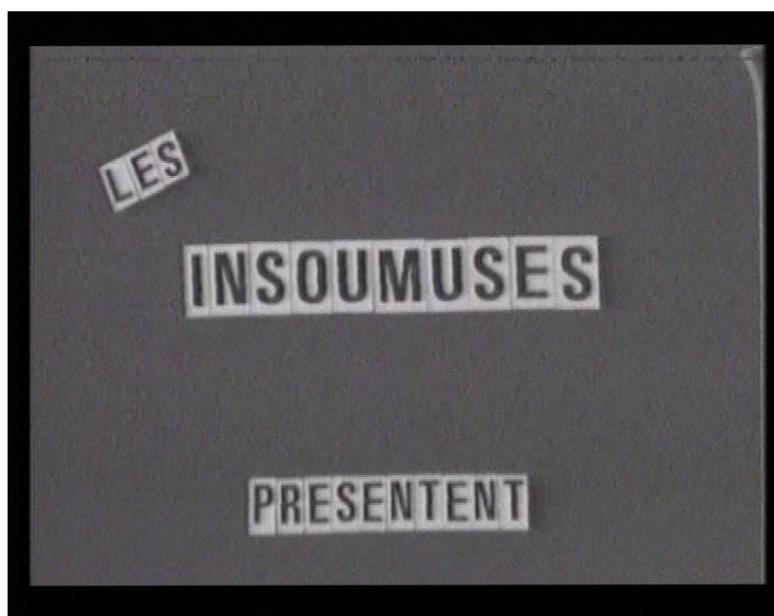
Il reste que l'essentiel de la production audiovisuelle féministe est montrée par des voies alternatives à celles de la télévision. C'est une autre stratégie de lutte qui s'affirme : désertir l'espace traditionnel d'expression pour s'en approprier d'autres, confidentiels et libres. Ne plus chercher à atteindre les masses, mais rallier à sa cause des particuliers appréhendés au coup par coup. Un déclic : l'achat par Carole Roussopoulos, grande figure de la réalisation féministe, d'une caméra vidéo portable qui lui a permis de suivre au plus près le déroulement des différentes actions militantes. Les films qui en résultent sont montrés dans des bars ou autres lieux de réunions propices au débat. Technique émergente, la vidéo est vue comme un outil de lutte par ses qualités spécifiques et parce que son usage n'est pas encore accaparé par les hommes. Le collectif Vidéa écrit en 1976 :

Les femmes en lutte contre la discrimination, l'aliénation, l'exploitation, bref contre tout ce qui les façonne de l'extérieur et de l'intérieur, commencent à s'emparer de ce média. Elles en font un instrument de lutte, un moyen d'échange, de réflexion, d'action et de création. Les hommes ont fait de la technique un domaine réservé, conduisant à un langage ésotérique (...) Pour nous, la technique n'est pas une fin en soi, c'est un

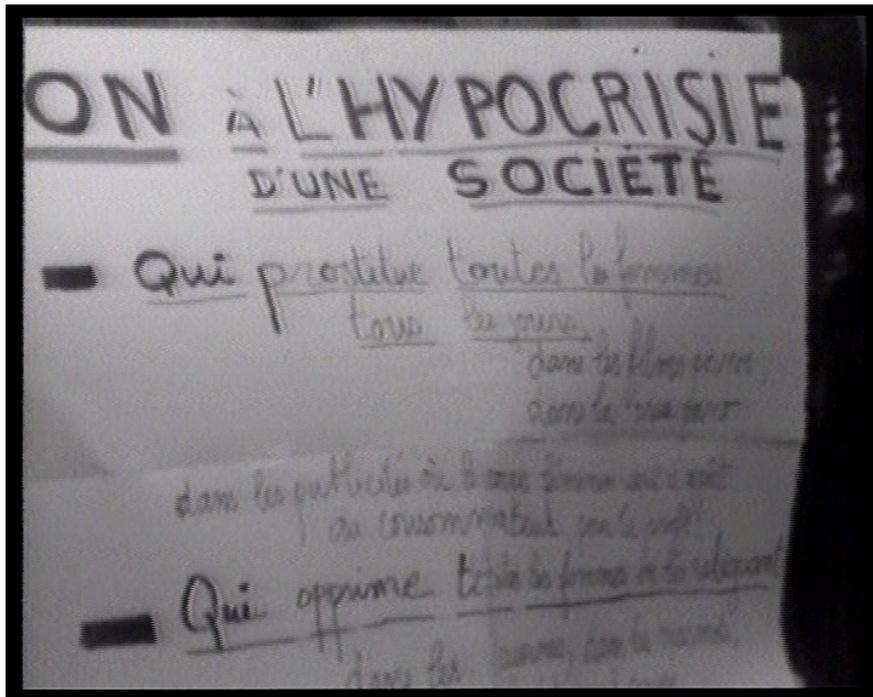
outil : il faudrait qu'un maximum de femmes ait accès à la pratique de la vidéo.

Le collectif insiste sur l'enjeu que la technique et la spécialisation des tâches représentent dans le traditionnel rapport de pouvoir entre hommes et femmes.

(...) Par ailleurs quand un projet est conçu par un ou plusieurs d'entre nous, il se réalise en évitant toute spécialisation restrictive. C'est une création globale entre femmes où se développent notre pratique et notre imaginaire [\[11\]](#).



Indépendants du système télévisuel, les productions militantes peuvent en faire la critique. Selon les réalisatrices, la télévision contribue à la diffusion des discours misogynes et des représentations dégradantes des femmes. Une des formes de cette critique est l'échantillonnage de séquences télévisuelles significatives. Ainsi, *Y a qu'à pas baiser*, réalisé en 1971 par Carole Roussopoulos, ouvre par une séquence compilant des publicités qui dégradent ouvertement l'image des femmes. Autre exemple avec *Miso et Maso vont en bateau* réalisé en 1975 par le collectif « Les Insoumuses » (comprenant Delphine Seyrig, Nadja Ringart, Ioana Wieder, Carole Roussopoulos). Le film consiste en un détournement d'une émission télévisuelle consacrée à « l'année de la femme » qui vient de s'écouler. Animée par Bernard Pivot, elle réunit des intellectuels, des hommes de média, et Françoise Giroud, alors secrétaire d'État à la condition féminine. L'émission, restituée en intégralité, est interrompue par des panneaux manuscrits sur lesquels des militantes expriment leurs réactions. Les réalisatrices dénoncent à la fois les propos sexistes tenus par les hommes invités (dont le directeur de la chaîne lui-même), et l'incapacité de Françoise Giroud à prendre elle-même cette dénonciation en charge. Reprenant la tradition du cinéma militant de mai 68, ces films intègrent les images dominantes dans leur discours pour en dénoncer les codes normatifs. Le carton de la fin du film, rédigé d'une écriture manuscrite comme la plupart des cartons des films féministes, est un texte-manifeste qui vise à relancer le débat de la représentation : « *Aucune image de la télévision ne peut ni ne veut nous refléter. C'est par la vidéo que nous nous raconterons.* » A image officielle, femme officielle, prisonnière des contraintes de la production cathodique.



Avec *Les prostituées de Lyon parlent* que Carole Roussopoulos réalise la même année, la diffusion des images militantes s'inscrit physiquement dans l'espace public. Un mouvement de contestation de la part d'un collectif de prostituées est à la source du film : au printemps 1975, quelques deux cents femmes ont occupé l'église de Saint-Nizier à Lyon pour protester contre le harcèlement policier et la pression fiscale dont elles font l'objet. Le film, en partie tourné dans l'église, relaie la parole, claire et digne, de leur représentante. La seconde partie du film montre des passants massés devant des moniteurs que l'équipe d'intervention a installés dans la rue voisine de l'église pour relayer les images et les sons captés dans l'église. Le contrechamp scrute les visages attentifs de ces spectateurs de hasard. Avec cette installation, ce n'est plus uniquement la manifestation féministe, c'est sa médiation vidéo qui s'impose dans l'espace public. Elle le transforme en forum, ou plutôt, affirme sa vocation à le devenir. Par ailleurs, le film a mis un visage, une voix, à des femmes qui sont habituellement représentées, et particulièrement par le cinéma, comme des silhouettes anonymes stationnant au coin de la rue, objets de désir qui fascinent comme des statues animées.

[11] « Vidéa : filmer les luttes, les vies, les rêves des femmes » dans *Cinéma d'aujourd'hui – cinéma militant* n°5/6, mars-avril 1976, p. 147.

Donner la parole et la caméra aux enfants

Filmer des moniteurs disposés dans la rue : cette mise en abyme symbolise l'interaction de la vidéo militante avec l'espace public. C'est encore le cas avec *Femmes d'Aubervilliers* que Claudine Bories a tourné cette même année 1975, toujours en réaction à l'institution de « l'année de la femme ». Interrogées dans différents lieux de la ville ou à domicile, des femmes

évoquent les difficultés qu'elles rencontrent dans leur vie professionnelle, domestique, voire sexuelle. Là encore, les propos sont volontiers prosaïques, nourris de détails et d'anecdotes qui renseignent sur les conditions de vie. Pour la réalisatrice, il s'agissait d'un « *portrait des femmes de la rue : un seul visage, une seule parole, un seul lieu : Aubervilliers* [12]. » Pourtant, *Femmes d'Aubervilliers* donne aussi la parole aux hommes. Certains se montrent progressistes, d'autres font part de leurs opinions misogynes. Chez ces derniers, c'est avant tout une gêne, un désarroi qui s'expriment : le film cherche moins à condamner leurs propos qu'à montrer leurs difficultés à penser au-delà des préjugés.



Enfants et adolescents sont également sollicités par le micro de Claudine Bories : leurs réponses, diverses et hétérogènes, dessinent l'avenir du débat. L'initier auprès d'eux, c'est les inviter à mûrir dès maintenant leurs approches. Dans les décennies successives, de nombreux films reprennent cette démarche. Garçons et filles, dans l'enceinte de la classe, ou dans les lieux publics qui les rassemblent, sont interrogés sur la façon dont chacun voit sa place et celle des autres. Le récent *Espace* d'Eléonor Gilbert (2014) en est un exemple remarquable : une fille élève d'école primaire, attablée devant une feuille de papier, décrit par la parole et le dessin la ségrégation spatiale dont les élèves filles sont victimes dans la cour de récréation de son école, un processus qu'imposent les garçons par leurs jeux et le personnel éducatif par leur laisser faire. Le cadre pédagogique permet de confier le micro et la caméra aux jeunes pour qu'ils puissent poursuivre eux-mêmes l'enquête. Ainsi avec un atelier organisé en 2002 au sein de la Maison de quartier de Helmet, à Bruxelles. Les participants, qui ont entre 12 et 14 ans, rencontrent et interrogent d'abord des femmes dont l'activité professionnelle est habituellement réservée aux hommes comme policier ou chauffeur de taxi, puis un homme qui pratique la danse artistique. Dans le film qui en résulte, *La vie devant moi*, les réponses que les protagonistes apportent opposent des expériences de vie aux considérations théoriques. C'est par exemple le récit fait par la femme policière d'une échauffourée entre camionneurs dans un bar, à laquelle elle a réussi à mettre fin par sa médiation... Un plan de coupe émouvant rythme l'entretien avec le danseur : en répétition avec

une femme, lui portant elle, puis elle portant lui, avec des mouvements d'une infinie délicatesse. *La vie devant moi* fait aussi entendre les jeunes participants. A la question posée par l'intervenante (Sylvie A. Bonsangue) : « Qu'est-ce que tu aimerais que quelqu'un t'apporte, à toi ? », une jeune fille devient songeuse, puis dit : « Moi, c'est que l'amour. » Le silence qui suit alors exprime la surprise que sa réponse inouïe a causée à l'intervieweuse. Le même besoin d'insister sur ce qui lie plutôt que sur ce qui sépare, de penser le genre depuis une volonté de conciliation s'exprime dans cet autre film d'atelier, *Y a même les filles qui jouent au foot*, produit par le Centre Vidéo de Bruxelles, réalisé en 2015 dans l'espace Avenir. Filles et garçons, là aussi à l'aube de l'adolescence, sont invités à caractériser les camarades de l'autre sexe. Chacun y va de ses considérations caricaturales et stéréotypées, mais aussi de ses observations sur les comportements qui trahissent, de la part des filles comme des garçons, une intégration précoce des codes de genre. A mesure que le film évolue, et comme il est question de sentiment, les réponses s'affinent, les silences se multiplient, les mots se cherchent... Chacun, chacune constate qu'un apprentissage de soi et de l'autre reste à faire. La séquence de fin montre les participants préparant ensemble une pizza : le geste de l'un complète le geste de l'autre et les sourires s'échangent. Le thème de ces ateliers est-il à l'initiative de leurs participants ? Si on peut en douter, l'important reste les émotions et les impressions dont ils font part dans les images qui en résultent. C'est pourquoi, plus que de simples témoignages d'une expérience pédagogique, il s'agit de films à voir et à débattre, comme toute la production féministe qui les a précédés.

[12] Sur le site du Forum des images, <http://collections.forumdesimages.fr>, consulté en janvier 2018.

Joël Danet
Vidéo Les Beaux Jours