

Agnès Varda ou la cinécriture

Claude Racine

Number 27, Spring 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22016ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Racine, C. (1986). Agnès Varda ou la cinécriture. *24 images*, (27), 26–29.

AGNÈS VARDA

ou la cinécriture

Claude Racine

*S'étant mérité le Lion d'or au dernier Festival de Venise avec son film **Sans toit ni loi**, Agnès Varda nous a accordé cette entrevue quelques semaines plus tard, en nous recevant chez elle à Paris la journée même de la mort de cette grande comédienne qu'était Simone Signoret. Venant de perdre une amie intime, c'est avec une grande émotion que la cinéaste nous en parla avant de débiter l'entrevue.*

— Cette mort est tellement présente, que je ne pourrais débiter l'interview sans parler d'elle un peu. C'était quelqu'un de vraiment extraordinaire, autant comme personne que comme comédienne. Évidemment je n'ai pas besoin de vous citer **Casque d'or** et tout ce qu'elle a pu faire. Quelle allure et quelle intelligence avait cette femme, on est là, à cette table de la cuisine ou elle a mangé tellement de fois. Elle venait et on parlait sans bouger de la table, sans aller s'asseoir dans un fauteuil, on restait là, de longues heures à parler après le dîner. Quel courage! Depuis un certain temps, elle était devenue presque aveugle. Pour tourner son dernier film, elle avait appris le texte par cœur, sans pouvoir lire. Ne pouvant plus marcher, on devait l'amener sur le plateau et l'installer assise. Elle fut opérée 2 jours après ce tournage. La mort l'emporte aujourd'hui, 5 semaines plus tard; le cancer, quelle saloperie, quelle violence! 64 ans, c'est jeune pour mourir.

— A. Varda, une trentaine d'années après votre premier film, ce Lion d'or que vient de vous décerner le dernier Festival de Venise pour **Sans toit ni loi** peut-il influencer sur le cours de votre cheminement de cinéaste?

— Ce prix arrive très bien: pour survivre avec le cinéma que je fais, j'avais besoin d'un peu de reconnaissance. C'est-à-dire d'être reconnue comme une cinéaste sur le marché international. À force de faire un travail un peu marginal et hors des circuits, et parce que je refuse un tas de choses ne me plaisant absolument pas dans le cinéma officiel, dans le cinéma institutionnel, je m'en suis beaucoup éloignée, et à force de s'en éloigner, on arrive à un moment donné à un point de non retour. Depuis **L'une chante, l'autre pas**, sorti en 1977, j'étais presque oubliée pour dire la vérité; alors, je crois que ce coup de projecteur du Festival de Venise est d'autant plus méritoire que je n'avais même pas été envoyée par la France. Lorsque je leur ai proposé le film pour qu'ils l'envoient à Venise, Unifrance m'a alors répondu qu'il n'y avait plus de place dans la sélection nationale. Nous avons contacté la sélection de Venise pour leur proposer le film, et voilà, vous connaissez la suite... Le film s'est donc rendu à Venise, un peu envers et contre tous.

— Vous êtes considérée comme la cinéaste ayant ouvert la voie à la Nouvelle Vague avec votre premier long métrage. **La Pointe courte** réalisé en 1954. Comment expliquez-vous ces difficultés successives à pouvoir faire vos films, malgré l'aura d'être considérée comme la mère de la Nouvelle Vague?

— Cela m'a toujours bien fait rigoler. Imaginez, j'avais 30 ans et on m'appelait la grand-mère, l'ancêtre... Ces difficultés, je les explique d'abord parce que je n'ai jamais voulu me répéter. Chaque fois que j'ai eu un succès, comme avec **Cléo de 5 à 7** ou **Le Bonheur**, on me proposait de refaire la même chose, soit une autre chanteuse malade, soit une autre histoire de cancer ou bien un autre film impressionniste. On m'a même proposé une adaptation américaine du **Bonheur**. Je n'aime pas me répéter

parce que je pense que la vie est trop courte et si on prend un genre qu'on répète d'un film à l'autre, on fait certainement une bonne carrière mais on s'emmerde. Je garde en tête, l'idée que je suis une tête chercheuse. Si on dit que je suis la grand-mère de la Nouvelle Vague, c'est qu'en 54, j'ai fait un film tout à fait libre, écrit selon la théorie des auteurs, tourné avec peu d'argent dans une pure écriture de cinéma qui n'avait rien à voir avec le roman du XIX^e siècle, le théâtre de boulevard, les scénaristes à la mode et la soi-disant demande des distributeurs: j'ai fait un film libre. Je suis fidèle à cette idée que le cinéma est encore tout nouveau et qu'on est tous des apprentis d'une écriture qu'on peut encore essayer d'attraper, de ce que j'appelle: «la cinécriture». C'est pour ça, d'ailleurs, que lorsque je tournais **Sans toit ni loi**, il devait alors s'appeler «à saisir», parce que je sens très profondément qu'il ne faut pas chercher, il faut trouver. Mais pour trouver, il faut être comme dans ce jeu où on a les mains en avant et où on saisit quelqu'un ou quelque chose. Je suis moi-même en état de perpétuelle disponibilité face à l'inspiration et aux circonstances qui font que le plan sera vraiment un plan de cinéma, que le dialogue sera vraiment juste; c'est pour ça que je l'écris le matin même, et c'est aussi pour ça que je ne veux pas figer mon film avec un scénario qui sera ensuite une espèce de table de la loi envers laquelle je devrais obéissance et soumission.

— Vous avez toujours travaillé de cette façon intuitive?

— Pas toujours, il y a des films qui ne s'y prêtent pas. **Les Créatures**, par exemple, était un film plein de trucages, pour lequel il y avait une exigence d'organisation. Pour certains films, j'ai écrit le découpage plus ou moins, plutôt plus que moins. Mais chaque fois que le sujet s'y prête et plus particulièrement depuis 1980 où j'ai inauguré une nouvelle veine de travail, ce que j'appelle depuis ce temps: ma période «gris-mauve».

— Votre propre maison de production «Ciné Tanaris», produit vos films depuis un certain nombre d'années. C'est donc vous qui devez trouver l'argent pour financer le film. Comment se fait une demande de participation au financement de la part du «Centre national du cinéma» lorsqu'on n'a pas de scénario pré-écrit comme c'était le cas avec **Sans toit ni loi**?

— L'année dernière, je m'étais fait refuser une avance sur recettes pour mon précédent scénario; alors je n'ai pas présenté celui-ci. Je ne veux plus me faire jeter dehors comme une débutante. Pour ce film-là, j'ai demandé directement une subvention au Ministre de la culture Jack Lang. J'ai dit: «Je ne veux plus présenter de scénario et être refusée. Voilà 2 pages, ai-je dit, et je n'en écrirai pas plus.» Je l'ai obtenu. Je pense que c'est ce qu'on appelle l'énergie du désespoir; j'étais dans un état de fureur absolue. J'ai dû être convaincante ou peut-être ai-je été terroriste! enfin, on m'a donné l'argent. Ce 1/3 du budget m'a fait démarrer. Ensuite, j'ai trouvé un peu d'argent ailleurs, j'ai fait des pré-ventes, j'ai trouvé un distributeur et maintenant je dois encore 1/3 du film. Je veux bien parler d'écriture de cinéma, mais le nerf de la guerre c'est l'argent, il n'y a pas de doute.

— Pensez-vous que passer 1 an, 1 an 1/2, 2 ans à écrire un scénario soit une perte de temps?

— Non, pas du tout. Il est possible qu'un scénario très bien fini, très bien paufiné, soit quand même un outil de travail fantastique; rien n'empêche d'y changer des choses au dernier

moment, sur cette base, si elle est bien construite. Je suis seulement en train de dire qu'un bon scénario, on a tendance à le suivre, et que moi j'aime énormément profiter des gens et des choses que je rencontre. Mais à condition que cela s'intègre dans un schéma qui est très rigoureux. Il ne s'agit pas de faire un documentaire, de faire du cinéma-vérité, c'est du cinéma faux. Moi quand j'utilise un garagiste, il fait quelquefois 19 prises jusqu'à ce qu'il dise bien ce que je lui ai demandé. Il n'est pas là en train d'improviser ses dialogues, ce n'est pas ça. Mais, quand vous parlez de perte de temps, je crois qu'il est un peu triste de penser que j'utilise une énergie extraordinaire durant un an pour trouver l'argent, pour faire mes contrats, pour discuter avec les fournisseurs, pour obtenir des crédits, pour faire accepter des dettes personnelles. Tout ce temps que je passe avec les banquiers, les comptables, les financiers, je trouve que cela est pour moi du temps perdu. Non pas que j'ai un talent extraordinaire, mais je crois avoir un certain talent de cinéma. Le temps perdu pour moi, il est là.

— Avec le Prix que vous venez d'obtenir, ne pensez-vous pas qu'il sera plus facile pour vous de trouver un producteur?

— Peut-être, s'il y en a qui fonctionnent sur la base de ce que je demande. C'est-à-dire un scénario pré-écrit, mais pas figé. Des acteurs dont certains sont des non-professionnels, mélangés avec des professionnels. Une équipe légère, pas seulement pour l'économie que cela représente, mais pour l'efficacité. Je n'ai pas eu de producteur en France depuis 1966, soit depuis l'échec des *Créatures*.

— Le désarroi de *Mona*, son repli sur elle-même, diriez-vous qu'il est représentatif d'une certaine jeunesse? était-ce votre thème principal dès le départ?

— Je sais qu'une partie de la jeunesse est désorientée, qu'elle n'a pas de valeurs à quoi s'accrocher. Je crois que certains jeunes se fichent de tout, à des niveaux différents évidemment. Ils ne sont pas forcément sur la route avec un sac à dos, mais enfin, ils n'ont pas beaucoup d'avenir idéologique à quoi s'accrocher. Ils comprennent très bien ce qu'est le désarroi. Dire non est devenu une sorte d'énergie aussi.

C'est un film qui se passe en France, j'y ai vu beaucoup de jeunes désorientés, j'ai surtout vu beaucoup de gens dehors, qui n'ont pas de maison. J'ai été frappée par le froid qu'il faisait chez nous, l'an dernier. J'ai vu des gens dormir dehors à -4°, j'ai vu une fille dormir dehors dans des ruines à -4° dans un méchant sac de couchage. J'ai vu des flics ramasser des filles sur la route pour les emmener au commissariat de police afin qu'elles ne meurent de froid. Les gares étaient restées ouvertes la nuit pour héberger les clochards. On est un pays soi-disant développé, mais il y a de la misère, une vraie misère. Je ne parle pas des nouveaux riches avec des magnétoscopes et qui ont 2 voitures. Mais les pauvres d'autrefois, les pauvres de toujours: dehors, il y a des jeunes n'ayant rien du tout, il y a des vieilles mourant de froid et de faim. Ce n'est pas un film de l'armée du salut, mais ce thème m'a beaucoup impressionné par rapport à mon thème principal qui est celui des maisons. Avoir une maison ou pas. Être dehors ou dedans.

— La maison représentant le lieu où on peut se retrouver?

— Ce qu'on appelle la maison. Je ne sais pas si c'est la maison des parents ou la maison des maris ou celle des enfants, mais c'est quelque chose qui est dans ma tête et qui est la maison. Dans le film *Documentateur*, une femme à Los Angeles cherche à se loger avec son enfant. Elle erre, visitant des appartements. Elle cherche à se poser, toujours ces mots: «se poser», «reposer» qu'on trouve encore dans *Sans toit ni loi*. Le thème «dehors» ou «dedans» est au cœur de mon travail. Alors, cette femme cherchait avec son enfant essayant d'aller dedans, voulant refaire une maison. Le film *Sept pièces, cuisine, salle de bain* se passe dans une maison, complètement dedans. C'est la famille en tant que cellule nucléaire enfermée dans la maison. Les jeunes voulant partir et les vieux désirant rester ne voulant ni mourir, ni aller dans les maisons de retraite, toujours ce même thème. *Les Cariatides* est un court métrage sur les fem-

mes statues qui soutiennent les portes des maisons et les balcons. Je pense que c'est un thème sur lequel je vais encore faire des films.

— Vous dites que les jeunes partent, mais ne serait-ce pas pour recréer à leur tour une autre maison?

— Les jeunes ont besoin de quitter la maison de leurs parents. Jusqu'à quel point ils veulent une maison? je ne sais pas. Je sais que toute notre vie, enfin, on peut le lire comme ça, tourne autour d'en avoir une ou pas. Tous ces gens qui s'endettent, vivent à crédit pour avoir une maison à eux! Et la deuxième maison alors, qu'est-ce qu'il faut dire! le midi, il y a des villages, des villes qui en sont remplis, une entre autre qui s'appelle «La Grande Motte» et que j'appelle la grande crotte tellement c'est laid, où il y a 87 000 lits inoccupés l'hiver. La contradiction de tous ces gens dehors et de tous ces lits vides était un des thèmes qui m'a fait commencer le film. Après, le film s'est mis à vivre. Les personnages se créant eux-mêmes des liens.

— Cela se faisait au fil du tournage?

— Non, ça c'est dans les 15 jours précédant la première prise. C'est-à-dire, après le repérage, après le choix des acteurs, et après que l'équipe ai déjà travaillé, c'est-à-dire 5 ou 6 semaines avant le tournage. Deux semaines avant de tourner, cela commençait à se recouper comme des fils me chatouillant, me tirant de partout. Alors, ces fils je commence à les rapprocher. Le neveu de la vieille sera l'assistant de la dame de piatane, celle-ci connaît celui-là et va prendre la fille sur la route. Il était évident, que le fil conducteur était *Mona* qui n'a pas de toit, qui n'a pas de loi, qui rencontre des gens. Pour moi, *Mona* est un personnage qui marche et elle marche encore. Elle est morte de froid et je la vois encore qui marche. C'est l'émotion ça, ce n'est pas le sujet, et c'est avec des émotions qu'on fait un film. La solitude de *Mona* n'est pas un phénomène métaphysique, cela n'est pas un film sentimental. Comment vit-on la solitude jour à jour?... comment supporter un clou dans son soulier, et comment le réparer? Comment mange-t-on une boîte de sardine si on n'a pas de couteau, pas de cuillère, ce jour-là? Quand le pain est sec, que fait-on? On va dans une boulangerie quelquefois, et d'autre fois on va dans un bistro pour se faire payer un sandwich. Comment faire sa tente?

La texture de la vie quotidienne de la solitude m'intéresse plus que toute considération sur la solitude. Je n'ai pas voulu dire: nous sommes seuls au monde. Cela m'intéresse de montrer comment on peut supporter la solitude, comment on la vit. Ce n'est pas la force morale qui m'intéresse mais comment on a peur ou pas. Je vais préciser: ce n'est même pas la vérité des détails qui m'intéresse, comme un vérisme, mais plutôt, à la manière d'un peintre, la texture, le rendu de la peinture, la pâte, la façon de peindre, le style. Je ne fais pas de théories sur la solitude, je cinécise, je cinépeins la texture de la solitude.

— *Mona* a choisi volontairement la solitude?

— Je ne sais pas. Personne ne m'a dit qu'elle a choisi. Peut-être s'est-elle trouvée sans rien, dehors. Peut-être l'a-t-on mise dehors de quelque part. Peut-être même qu'elle a fait quelque chose de pas bien et qu'elle a dû fuir. Peut-être qu'elle était dans un foyer et qu'on ne la voulait plus. Peut-être s'est-elle fâchée avec un gars chez qui elle habitait. On comprend vaguement qu'elle a été un petit peu secrétaire, qu'elle a eu des petits chefs qui l'ont fait chier et qu'elle a dit: plus jamais. Cette phrase: «Je veux plus qu'on me fasse chier», je l'ai beaucoup entendue. Les gosses disent ça, ils ne veulent pas être libres pour quelque chose, ils veulent être libre contre. Ne plus se faire chier, ne plus se faire donner d'ordres. «Qu'on me foute la paix!» Finalement, qu'est-ce que ça veut dire? La paix ultime, c'est d'être mort. *Mona* va jusqu'au bout de ça, on lui fout tellement la paix, qu'elle est agressée par ça, qu'elle attrape la paix éternelle.

— Dans certaines séquences, *Mona* défend sa façon d'être.

— Elle la défend avec le berger parce qu'il a une idée de la marginalité qui est terroriste. C'est un personnage intéressant,



Sandrine Bonnaire, dans *Sans toit ni loi*

mais il veut qu'elle soit comme lui. Il n'y a même pas de tolérance et de libéralité chez les marginaux entre eux, et cela m'angoisse, parce qu'il est un personnage intéressant.

— Vous dites que les marginaux s'enferment?

— Chacun dans son truc. Elle par exemple, elle s'enferme dans quelque chose qui est la saleté. C'est aussi un film sur la saleté. Regardez comme les gens réagissent mal à la saleté, c'est épouvantable. Or la propreté, c'est un phénomène de société, il n'y a aucun naturel de la propreté. Dans l'histoire, il y a eu des périodes très sales. Vous savez qu'au siècle de Louis XIV, c'était dégoûtant, comme ça puait à Versailles, les gens pissaient dans les escaliers, les femmes étaient sales comme les hommes. La saleté était courante. Je dis ça parce que ce n'est pas qu'une question de baignoire: ils avaient des serveurs pour mettre de l'eau chaude dans les baignoires. La saleté dans certaines tribus, dans certains pays, n'est pas du tout considérée comme une chose négative. Nous, nous sommes complètement aseptisés, pasteurisés. Il y a plein de gens pour qui la sexualité est liée à la propreté: par exemple, il y a des gens pour qui la sexualité est liée à une certaine saleté. L'intolérance à la saleté est encore plus grande que l'intolérance à la marginalité et c'était un des sujets difficile à traiter parce que ça ne se sent pas au cinéma. J'ai été obligée de faire parler les gens, qui disaient: «Oh là là, elle sent mauvais!» Pour la montrer, il faut énormément l'exagérer. J'avais fait des essais en vidéo avec des filles et des garçons rencontrés sur la route, ils étaient vraiment très très sales, ils étaient dégueulasses, ils puaien. Dans

les films vidéos, ils apparaissaient très charmants, très jolis, la saleté leur donnait une petite ombre comme ça, sur le visage. La saleté est difficile à montrer, on a dû exagérer énormément et finalement Sandrine n'a même pas l'air tellement dégueulasse, alors que Mona, elle, est vraiment sale, sa saleté dérange. C'était une des embûches du film.

— Mona avait-elle conscience de son destin?

— Je ne sais pas, le cinéma ce n'est pas de donner des réponses. Le vrai cinéma comme je l'entends, c'est de poser des questions. C'est de déranger comme la saleté de Mona dérange. On n'a pas à aider un tel ou une telle, si leur trip c'est d'avoir une mauvaise conscience... Qui va prendre les clochards qui passent dans la rue? qui va leur donner un lit propre? L'expérience prouve d'ailleurs que quand on leur offre un bain, ils n'ont même pas tellement envie de le prendre, ils n'ont pas besoin d'être propres. Sommes-nous capables d'aimer les gens avec leurs besoins et non avec les nôtres? Est-ce qu'on peut aimer quelqu'un de sale et qui pue, sans lui demander comme condition d'abord de se laver? Ça c'est une bonne question mais le film ne la résout pas du tout. Et je ne suis pas là pour la résoudre non plus, ni pour donner des conseils. Peut-on raconter une histoire, autrement qu'avec un scénario qui commence par le début, qui va vers la fin, et surtout, donne des explications? Des explications, des commentaires psychologiques, des commentaires para-psychoanalytiques comme on en voit dans beaucoup de films. C'est peut-être intéressant, mais ce n'est pas le cinéma que moi je veux faire. Il n'y a pas un seul

cinéma et il y a de la place pour plusieurs types de cinéma. Je me rappelle ce débat imbécile. Quelqu'un avait opposé le cinéma de Verneuil et celui de Marguerite Duras, en disant: Verneuil ça c'est du cinéma! il y a de l'action, etc., c'est pas comme ces branleurs d'intellectuels. En fait, peut-être que pour M. Duras, Verneuil ce n'est pas le cinéma. Chacun s'amuse où il veut et chacun a son public. Je crois qu'il ne faut faire aucune espèce de terrorisme. Je ne suis pas plus d'accord avec Duras disant: «il y a Welles et moi» que Verneuil disant: «ça c'est le cinéma!». Mais qu'est-ce qu'ils savent? qui leur a dit ce qu'était le cinéma? Est-ce que vous connaissez des tables de loi de Moïse disant ce qu'est ou ce que doit être le cinéma? Le cinéma, c'est tous les gens qui en font.

— Si d'un film à l'autre on dit que le cinéma d'Agnès Varda se trouve dans la marge, ou encore est un cinéma d'avant-garde, comment réagissez-vous à ces classifications?

— Qu'est-ce que ça veut dire avant-garde? Il y avait un joli dialogue dans les **Enfants du Paradis**: «Faites-nous du nouveau, disait le directeur, je veux du nouveau, de la nouveauté», disait-il aux acteurs. Et Brasseur lui répliquait: «Mais c'est vieux comme le monde la nouveauté.» Il y a toujours quelqu'un qui est plus avant-garde. On a dit que j'étais une pionnière de la Nouvelle Vague; en fait, la Nouvelle Vague est finie. Il y a eu ensuite le nouveau cinéma allemand, puis la renaissance, et maintenant il y a un jeune cinéma. D'accord, moi je ne suis pas jeune et je n'en ai rien à foutre: je fais un cinéma en mouvement. Je suis comme Mona, je ne suis pas assise, je ne suis pas installée.

— Votre grande liberté de création ne serait-elle pas redevable, en bonne partie, à votre refus de vous intégrer aux lois du marché des producteurs?

— Je ne suis pas attachée et personne ne m'attachera. Mais je prends le risque de faire des films qui ne marchent pas. Alors qu'ils veulent presque tous gagner de l'argent à chaque film et faire carrière.

— Que pensez-vous du vedettariat et de l'utilisation systématique des vedettes pour monter un projet de film?

— Mon plus grand flop a été un film qui s'appelait **Les Créatures** avec Catherine Deneuve et Michel Piccoli. Le film s'est écrasé après 15 jours. Le film était peut-être mauvais, mais ce ne sont pas les vedettes qui l'ont sauvé. Il y a de grands acteurs de cinéma que j'aime, avec qui j'ai envie de travailler, mais je ne sais pas s'ils se plieraient à ma façon de faire qui est rude, artisanale, où l'exigence y est très grande. Sandrine Bonnaire, elle, a vécu la vie du froid, elle n'avait pas une roulotte surchauffée où se réfugier entre les prises. Elle a vécu comme nous. Je ne vois pas pourquoi il faut donner un confort absolu à une dame qui joue la comédie et pas de confort au chef opérateur qui fait le cadre et a les doigts gelés.

— Vous considérez donc qu'il est difficile d'intégrer une vedette à votre façon de faire?

— Comme souvent les petits films difficiles sont très risqués, ce sont des films à très petit budget et on ne peut pas faire de conditions particulières. On tourne en petite équipe, on a des horaires parfois assez durs. On se lève très tôt, et quand je veux la lumière du soir nous travaillons tard. Pour la lumière du matin nous partons à 5 h 1/2. Mes équipes sont motivées, intelligentes et aiment le cinéma que l'on fait. Si j'écris les dialogues le matin par exemple, certains comédiens diront qu'ils n'ont pas assez de temps pour apprendre le texte. Plusieurs sont inadaptés à ma façon de travailler, car moi et mon équipe, nous marchons sur un fil en dessous duquel il n'y a pas de filet; et s'ils ne veulent prendre ce risque, qu'ils aillent travailler avec ceux qui leur fourniront une caravane bien chaude, un filet, leur argent, leur maquilleuse, leur coiffeuse, leur secrétaire et leur assistante personnelle. Moi, je n'ai pas de temps à perdre. Mais effectivement, ce sont des conditions qui ne plaisent pas à tous les acteurs.

— Croyez-vous qu'il soit moins, plus, ou aussi difficile pour une femme de faire du cinéma? Les sujets traités sont différents pour une femme et pour un homme?

— Je vous répondrai qu'il est difficile de faire du cinéma, et cela à deux niveaux. Difficile de trouver de l'argent, et c'est difficile de faire quelque chose qui soit du cinéma, qui ne soit pas de la bouillie pour les chats. Je mets la barre très haut, c'est difficile de sauter et c'est un risque très grand. Cela est passionnant parce que difficile. Pour ce qui est des sujets traités, étant une femme, évidemment, je traite de sujets naissant de mes émotions, des réflexions, de mon regard sur le monde, de ma vie, de mon expérience, de mes amitiés, de mes dégoûts, etc. Je fais les films qui viennent de moi; vu que je suis une femme, ce ne sont sûrement pas les mêmes sujets que les hommes. Il y a des différences entre les femmes et les hommes évidemment, et je ne crois pas qu'il faut prôner que nous sommes pareils. Nous sommes différents; la question est celle-ci: est-ce qu'on peut vivre ensemble? et comment peut-on vivre ensemble? Voilà le sujet intéressant entre les hommes et femmes.

— La situation de la femme dans la société des années 80, où en sommes-nous?

— Les hommes et la société ont considéré le problème des femmes comme un problème à la mode, tout comme le cancer, la pollution, maintenant le sida. On s'en préoccupe un temps, puis on s'en lasse. Maintenant, tout le monde pense que c'est cassé-pieds le féminisme. Ce que j'ai à en dire, c'est que le problème n'est pas résolu, on a fait quelques pas en avant, légalement et autrement mais on est quand même au milieu d'une belle merde et elle n'est pas encore bien nettoyée. Les hommes et les femmes par moments s'entendent mieux. Certains ont fait une révolution, ont voulu se changer, tandis que d'autres n'ont absolument pas voulu. On a même le retour de manivelle comme on dit, c'est-à-dire que ça tape un peu plus dur qu'avant sur les choses moches. Mais tout le monde n'a pas baissé les bras. Et ce n'est pas parce que certaines femmes prônent à nouveau le porte-jarretelles qu'on arrêtera la marche de l'histoire des femmes.

— Ne croyez-vous pas qu'il y ait une certaine démission généralisée et ce même de la part des femmes?

— Ce n'est pas rigolo de prendre des coups sur la tête tout le temps, se faire insulter. Il y a une méchanceté envers les féministes maintenant qui ne se cache même plus. Il y a une misogynie fantastique qui s'est mise en place. Comme pour lutter contre une greffe, il y a rejet, et le rejet de la greffe, il est méchant. Alors, les femmes sont assez intelligentes pour savoir qu'il y a un moment donné où il ne faut pas radoter tout. Je crois que les femmes doivent faire des choses et bien le faire. À ce niveau, je crois qu'une femme artiste revendique à sa façon. Elle revendique, en étant simplement quelqu'un qui existe, qui n'a besoin de personne pour exister. En même temps, elle n'a besoin de personne pour exister comme femme et besoin de tout le monde comme tous et chacun, c'est-à-dire besoin d'inspiration, d'amour, et d'amitié des équipes avec lesquelles elle travaille.