

Métier de femme, métier de cinéaste ***Entretien avec Mireille Dansereau***

Propos recueillis par Bruno Cornellier



Mireille Dansereau (Photos : P-A Despatis D.)

Une dizaine d'années après les premiers échos de la Révolution tranquille, qui s'achèvera dans l'instabilité politique de la crise d'octobre de 1970 et ses lendemains référendaires, Mireille Dansereau, à peine revenue de Londres où elle boucle ses études de maîtrise, réalise *La vie rêvée* (1972), premier long métrage de fiction réalisé par une femme au Québec. Le film fait rapidement sa marque, et ce malgré l'incompréhension et la froideur de la critique québécoise, peu encline au verbe intérieur et aux rêves de ces femmes, dans un Québec davantage passionné par les discours d'affirmation nationale que par ceux du féminisme émergent. Mais Mireille Dansereau persiste et signe. Invitée au Festival de Venise, plébiscitée à Londres et au Canada anglais, ses films suivants, nombreux, n'arriveront par contre jamais à véritablement soulever les ferveurs du public qu'elle a pourtant choisi, ici au Québec. La question féminine, dans laquelle baigne tout son cinéma, n'aura de toute évidence jamais eu la cote dans la frileuse industrie du cinéma québécois, autant publique que privée.

Mireille Dansereau, grande pionnière du cinéma au féminin au Québec, nous parle ici de ses trente-cinq ans de métier dans un milieu où elle demeurera toujours en marge, envers et contre tous. (BC)



Mireille Dansereau (Photo : Véro Boncompagni)

B.C. : *On peut affirmer sans crainte de contradiction que votre cinéma, et ce depuis ses débuts, est d'abord un cinéma au féminin. Dans ce contexte, comment décririez-vous la position qu'il essaie de négocier pour les femmes dans le cadre et l'espace technocratique et phallogentrique du discours national québécois de l'après-Révolution tranquille? Et peut-être surtout dans l'industrie du cinéma québécois qui émergea alors?*

MIREILLE DANSEREAU : D'abord, il faut mentionner que j'ai étudié à Londres. Ici, la plupart des gens de ma génération qui faisaient du cinéma étaient des *self-made people*, c'est-à-dire qu'ils apprenaient « sur le tas ». J'ai d'abord étudié en littérature, ici à l'université de Montréal, puis j'ai rencontré Jean Mitry, qui était un très grand critique de cinéma et qui, en voyant mon premier court métrage, m'a encouragée à continuer. J'ai soumis ce premier film à une école à Londres, le Royal College of Art, et j'ai été acceptée. D'entrée de jeu, je ne faisais pas partie du milieu car peu de gens allaient étudier à l'extérieur du Québec. Il y a eu Francis Mankiewicz, qui a étudié au London School of Film Technique où l'on accueillait des étudiants internationaux. Moi, j'étais dans une école de cinéma qui était surtout composée d'étudiants anglais. Il n'y avait pas d'école de cinéma au Québec. Il n'y avait que l'ONF où j'avais fait mon premier court métrage la nuit, plus ou moins en cachette. Quand je suis arrivée à Londres, les Anglais étaient déjà au cœur du mouvement hippie. J'ai fait un film d'une demi-heure là-bas qui a gagné un premier prix; c'est ce qui m'a encouragée à assumer que j'avais quelque chose à dire *en tant que femme*. D'ailleurs, dans les journaux, on écrivait « A Woman wins first prize ». Or je n'avais pas été élevée dans cet esprit-là. Nous n'étions

que deux filles chez nous et tout nous était ouvert. Mes parents respectaient et appréciaient tout ce qui était artistique. J'ai trouvé qu'il y avait une grande ouverture d'esprit à Londres, car même s'il avait fallu spécifier que c'était une femme qui avait gagné le premier prix, de grands cinéastes comme Carol Reed, qui étaient sur le jury, me dirent que j'étais prête à réaliser mon premier long métrage. Ce qui m'a encouragée à revenir ici, avec l'assurance que je pourrais y arriver. Ce qui n'était bien sûr pas évident. J'ai passé plus d'une année à chercher un producteur, puis un soir à l'invitation de Pierre Harel, on a mis sur pied l'ACPAV [Association coopérative de productions audiovisuelles] pour pouvoir faire du cinéma d'auteur. J'étais la seule femme de l'ACPAV à ce moment-là. Et comme je voulais faire un film où je voulais mettre à l'écran des femmes et des rêves de femmes, j'ai reçu des réactions comme : « C'est drôle, ma blonde ne rêve pas comme ça! » ou « Il n'y a pas un homme qui a un rôle important! ». Mais j'ai tout de même réussi à faire *La vie rêvée* (1972). Sans doute grâce à un cinéaste comme Jean Chabot qui a vu qu'un autre point de vue pouvait être intéressant. Dès mes débuts, je me suis dit que je faisais mon cinéma parce que j'étais une femme, et que j'avais conséquemment un point de vue différent à proposer; un point de vue qui n'était pas là, du moins dans l'industrie privée.

Quand je suis revenue de Londres, en 1970, nous étions au cœur des événements d'octobre au Québec. Mais le mouvement féministe américain commençait à transpirer ici. Lorsque j'ai présenté *La vie rêvée* à Toronto, on m'a dit que c'était un film féministe. Or moi, je n'étais pas encore consciente de tout ça. À Londres, ça n'existait pas vraiment le féminisme. Anne Claire Poirier, qui avait aimé le film, m'a alors demandé d'aller faire un film à l'ONF. Et c'est là que nous avons commencé à parler, en tant que femmes, de faire des films écrits et réalisés par des femmes. Les hommes à l'ONF ont finalement accepté de voter un budget pour une série [la série *En tant que femmes* du programme Société nouvelle] même s'ils n'y croyaient pas trop, et ce essentiellement parce qu'ils auraient paru rétrogrades s'ils avaient refusé. Il faut aussi dire que le climat d'alors était un climat d'affirmation nationale. Or moi j'étais dans un mouvement d'affirmation féministe et féminin. Et dès la sortie de *La vie rêvée*, même si je ne brandissais pas explicitement les drapeaux du féminisme, on a tout de suite reconnu le film comme étant un film féministe, voire même à tendance lesbienne. Ce qui m'a surpris car ce n'était pas mon intention. Moi, je voulais simplement parler de personnages de femmes modernes vues par une femme et non par un homme : sans séduction par rapport à un regard d'homme, contentes d'être entre elles, essayant de repenser le couple, la famille et les enfants. Donc quand j'ai fait ce film, je cherchais à me trouver une place dans ce cinéma avant tout masculin. Je ne me reconnaissais pas dans le cinéma québécois.

B.C. : *Donc à la base, ce n'était pas nécessairement par conscience féministe que vous avez entrepris ce genre de cinéma.*

MIREILLE DANSEREAU : Le cinéma était d'abord pour moi une quête d'identité, comme femme et comme artiste. Après toutes ces années, j'emploie encore le mot artiste avec une certaine gêne, sans doute parce qu'il y avait une telle connotation dans ce mot que nous, hommes et femmes cinéastes préoccupés à rejoindre un certain public, ne savions comment nous l'attribuer. Nous avons peu de modèles. Il y avait

Agnès Varda et Mai Zetterling que j'avais rencontrées à Paris dans le cadre de « Musidora », le premier festival de cinéma de femmes, en 1973 ou 1974. Mais c'est Bergman que j'aimais, un homme qui parlait des femmes d'une façon qui me rejoignait et qui me stimulait cinématographiquement. Il mettait en scène des rêves, ce qui m'a toujours paru une des choses les plus intéressantes et les plus difficiles à faire au cinéma. Tout ça n'est jamais venu chez moi d'un lieu conceptuel. C'était vraiment ce que je ressentais. Je trouvais injuste que les femmes ne puissent s'exprimer dans ce nouveau médium qu'était le cinéma. C'est rapidement devenu pour moi une passion, car le cinéma réunissait tant de choses, autant la danse que la littérature, des formes artistiques qui avaient auparavant été très importantes dans ma vie.



Mireille Dansereau lors du tournage de *Les seins dans la tête* (ONF, 1994)
(Photo : Alain Chagnon; Courtoisie [Ciné-plurielles Inc.](#))

B.C. : *Vous disiez en 1972, dans une entrevue que cite Bill Marshall dans son ouvrage sur le cinéma québécois [1] : « The search of women to create and to exist is the same process as what is happening in Québec. It is the same pattern for any sort of colonized/colonizer relationship. The same problems exist for women as exist for Québec in relation to the rest of Canada. It is very difficult for a woman in Québec ». Vous identifiez-vous toujours, en 2004, à cet état de fait?*

MIREILLE DANSEREAU : Je crois qu'il y a eu une évolution. Évidemment, quand j'ai pu faire mes longs métrages, je me suis aperçu que j'avais des plus petits budgets que les hommes qui tournaient au même moment. J'ai toujours eu l'impression que c'était une faveur que l'on me faisait. Je crois qu'il y a eu une exception, et ce fut le cas pour Léa Pool. On semblait être content dans les institutions quand il y avait une femme, alors que nous nous battions à cette époque, via le comité « moitié-moitié », pour la parité avec les hommes. C'était très utopique! Il y avait donc une question de finances, mais aussi une question de scénario. Il y a par exemple un scénario – qui s'intitulait *Les yeux fermés* – sur lequel j'avais travaillé longuement, à partir de 1983, avec mon amie Michèle Cournoyer, et que je voulais absolument tourner. J'ai entendu des choses incroyables – par des femmes d'ailleurs qui prenaient des postes de contrôle dans les institutions – qui nous disaient que ce n'était pas un sujet prioritaire. C'était à propos des rêves de deux femmes, l'une qui veut créer son œuvre, l'autre qui est enceinte mais qui ne sait pas si elle va garder ou non son enfant. Je ne l'ai toujours pas tourné. Or se faire dire par des femmes en pouvoir que ce n'est pas un sujet prioritaire, alors que c'était en parfaite continuité avec ce que j'avais déjà fait en fiction, ça m'a semblé assez

épouvantable. Surtout que nous ne demandions pas un gros budget. En d'autres termes, les filles, en sortant des écoles de cinéma, font des films intéressants. Et j'en ai vu plusieurs. Mais la continuité est, encore aujourd'hui, plus difficile que pour les hommes.

Quant à la question du nationalisme et de l'environnement politique de l'époque, il est certain que les marxistes-léninistes, par exemple, ne laissaient aucune place aux femmes. Il y avait d'ailleurs un ML à l'ACPAV. Aucune solidarité n'existait entre une féministe et un marxiste. Aucune solidarité entre un nationaliste et une féministe non plus.

B.C. : *Votre cinéma détient une certaine qualité onirique. Celle des nuées vaporeuses d'un verbe intérieur, rêveur, celui des femmes, plaquées sur une réalité sociale parfois un peu glauque. Et ce, il me semble, en opposition au cinéma d'affirmation nationale dans lequel baignait le cinéma québécois dans les années 1960 et 1970. Bref un cinéma plus enclin au discours collectif qu'au verbe intérieur, et peut-être encore moins au verbe intérieur des femmes. Ce registre de parole, d'onirisme, bref ce discours de femmes, en opposition à l'air ambiant, n'était-il pas dans une certaine mesure responsable de cette froideur par rapport à vos films, ici au Québec?*

MIREILLE DANSEREAU : Je m'étais fixé un but qui était d'arriver à rendre l'intérieur visible. L'invisible, visible. Un but que je ne suis pas arrivée à poursuivre quand je me suis mise à faire du documentaire. Pour gagner un tant soit peu ma vie et pour faire accepter mes projets. Il n'y a pas eu de femmes critiques de cinéma qui se sont impliquées dans le cinéma des femmes. Ce qui n'a certainement pas aidé. Luc Perrault, qui était le critique de cinéma à *La Presse*, a écrit à la sortie de *La vie rêvée* : « Je tremble à l'idée de voir ce qu'elle va faire après ». De plus, il n'y avait pas de références ici pour faire ce cinéma. Nous cherchions alors nos références ailleurs. J'ai donc subi un certain sentiment de rejet, bien sûr! Mais le cinéma québécois est un cinéma très jeune. Ce qui est certain, c'est que nous rejetions en bloc le cinéma hollywoodien, autant les hommes que les femmes cinéastes. On croyait fermement que c'était ainsi qu'on arriverait à créer un cinéma unique. Ce qui a beaucoup changé. Maintenant, si une femme arrive à faire un film qui rapporte de l'argent, elle sera aussi bien appréciée qu'un homme. C'est, je crois, presque le seul critère important maintenant : rejoindre le plus de gens possible. Et les films coûtent de plus en plus cher, alors que les moyens de production, eux, sont beaucoup plus accessibles et beaucoup moins chers qu'à mes débuts. Il y a deux classes de cinéastes : les quelques cinéastes qui travaillent avec des gros budgets et les autres avec des budgets de plus en plus petits. Le fossé est chaque année plus large, comme entre les riches et les pauvres dans notre société. Les structures sont ainsi faites qu'il devient presque impossible de financer des projets liminaires. Ni les institutions, ni les producteurs ne sont intéressés, alors que c'est là que je pense qu'on pourrait créer une cinématographie originale et nationale.

B.C. : *De toute évidence, votre cinéma, autant du point de vue critique qu'académique et populaire, a connu beaucoup plus de succès à l'étranger qu'au Québec. Et même à un niveau plus local, le Canada anglais semble avoir*

beaucoup plus écrit et pensé votre cinéma. Comment êtes-vous arrivée à vivre avec cet état de fait?

MIREILLE DANSEREAU : Je me suis même dit à un certain moment que j'irais faire mes films en anglais, comme le fit Claude Jutra. Déjà en 1972, c'est dans *Variety* que *La vie rêvée* fut d'abord chaleureusement accueilli, ainsi qu'à un festival qui n'existe plus, à San Francisco. Ici, il m'aura fallu attendre plus de dix ans avant d'avoir un bon article sur ce film et quelques bons commentaires de mes collègues. Ce qui est énorme dans la vie d'une cinéaste; c'est difficile, surtout pour une femme, d'arriver à croire à ce que l'on fait. Et j'aurais voulu être reconnue ici. Étrangement ça ne comptait pas ailleurs. Ce film n'a jamais existé dans les cours de cinéma des universités francophones. Ce n'est que grâce à un professeur de Concordia, André Herman (qui malheureusement vient de mourir) que ce film a continué d'exister. Même *Le sourd dans la ville* (1987) a été reconnu à Venise et descendu ici. Ce qui est très dur car j'ai choisi, dès que je suis sortie de l'école à Londres, de venir vivre ici, de m'intégrer ici, alors que j'aurais pu continuer là-bas. Ce fut un choix sentimental et non pas rationnel. J'ai été élevée par une mère qui voulait que ses filles puissent vivre n'importe où dans le monde. Par exemple, je suis allée étudier dans un lycée français vers l'âge de neuf ans, car les religieuses ne m'aimaient pas. J'étais très timide et elles en profitaient pour exercer leur pouvoir sur moi. J'avais peur de mourir en état de péché mortel, déjà à l'âge de six ans! Ma mère a rapidement compris ça et m'a retirée de cet environnement. J'ai donc reçu une toute autre éducation que la plupart des Québécois de ma génération. En conséquence, même si j'ai plus ou moins l'âge de Denys Arcand, je ne me sens pas du tout concernée par les mêmes problèmes, ni dans la sexualité, ni dans la société. Et pourtant, nous n'étions qu'à quelques années de différence à l'université.



Mireille Dansereau lors du tournage de *Entre elle et moi* (1992)
(Photo : Courtoisie [Ciné-plurielles Inc.](#))

B.C. : *Incidemment, dans votre cinéma, ce n'est plus le verbe oral qui fascine, mais le verbe littéraire. La littérature telle que prolongée par le cinéma. Votre travail avec Marie-Claire Blais en est un exemple, mais aussi votre travail sur la voix off en général, très littéraire, comme dans Les marchés de Londres (1996).*

On est loin ici du verbe vernaculaire et populaire du cinéma du réalisme social québécois!

MIREILLE DANSEREAU : Ça c'est depuis que j'ai entrepris de faire des « films essais » et non des films de fiction. Quoiqu'il y ait une part de fiction dans tous mes films, mais c'est déguisé! Je ne suis pas une vraie documentariste. Je n'ai jamais quitté mes responsabilités familiales (j'ai eu deux enfants) pour aller vivre des mois au sein des gens que je documenterais. Et je ne fais pas de vraies fictions non plus! D'ailleurs on ne savait pas comment cataloguer un film comme *Les marchés de Londres*, un film qui, parce qu'il a reçu plusieurs prix, était accessible à un Oscar! Mais dans quelle catégorie?

J'ai d'ailleurs toujours voulu que mes films aillent ailleurs. J'ai toujours senti que le public qui s'intéresserait à ce que je faisais ne serait pas très grand ici. Or j'ai eu beaucoup de difficulté à distribuer mes films. *L'arrache-cœur* (1979) par exemple, avec Louise Marleau – qui venait de recevoir un prix d'interprétation au Festival des Films du monde – n'a pas été distribué à l'extérieur du Québec. J'ai été aux États-Unis, à Los Angeles, et on m'a dit : « Votre actrice est merveilleuse, mais personne ne la connaît. *How can we promote the film?* ». Et en France, c'est tellement chauvin que dès qu'on perçoit le moindre accent, on n'achète pas. Pourtant la langue était dans un français très international. D'ailleurs, on sous-titre maintenant les films québécois pour les sortir en France. Les Belges ont acheté mes films, les Suisses aussi. Mais jamais en France. Ça demeure un marché de distribution très limité pour nous. Donc désormais, du moins pour mes courts et moyens métrages, je souhaite faire deux versions : l'une en français et l'autre en anglais. *Eva* (2003), par exemple, a été vendu et distribué dans les deux langues. C'est ironique, car dans les années 1970, je critiquais ce bilinguisme si parfait et si pernicieux chez ma mère. Il demeure que ça fait partie de moi. D'ailleurs, dans mon prochain long métrage, qui s'intitule *Une femme intelligente* (et j'espère le faire avant que je ne sois trop vieille), je passe constamment d'une langue à l'autre. C'est une réalité que je n'avais jamais avouée ou exploitée auparavant, et ce afin de m'inscrire et d'exister dans ce pays-ci. J'ai voulu exister, dès mon retour de Londres en 1970, dans cette mouvance nationaliste. Je voulais me trouver une identité ici. Or même si mes ancêtres sont tous nés au Québec, je me sentais un peu étrangère chez moi. Et cette quête était la raison pour laquelle j'ai quitté Londres. J'ai voulu fonder ici ma famille. Cinématographiquement, je regrette un peu. Personnellement, non. Même chose quand mon premier mari a décidé d'aller vivre à Los Angeles. Je ne croyais pas que j'avais ce qu'il fallait pour aller me battre là-bas. Par contre, je ne savais pas que j'aurais à me battre autant ici! Donc décider, à l'époque, de ne faire mes films qu'en français et ici, malgré les problèmes de distribution que ça impliquait, était en soi un geste politique, même si je n'ai jamais été reconnue comme une cinéaste politique.

B.C. : ***Mais déjà, le fait de faire un cinéma de femmes, qui s'intéressait à un verbe différent que celui plus général et homogénéisant du discours d'affirmation nationale ambiant, était déjà en soi un choix ou un geste politique.***

MIREILLE DANSEREAU : Oui, absolument, même si ce n'était pas considéré comme tel. On me percevait plutôt comme quelqu'un qui faisait des films personnels. Et on méprisait cela. Même qu'un des patrons de l'ONF m'a déjà demandé pourquoi je ne laissais pas tomber le cinéma pour aller me marier et avoir des enfants. Ou même : « Vous êtes grande, pourquoi n'allez-vous pas faire mannequin? ». Bref toutes sortes de discours anti-féministes. Anti-femmes plutôt!

B.C. : ***Vous avez commencé votre vie, et ce dès l'enfance, en tant que danseuse. En quoi la danse a-t-elle influencé votre parcours d'artiste en général.***

MIREILLE DANSEREAU : Je n'ai jamais vraiment dansé professionnellement, mais malgré tout, m'entraîner deux, trois ou quatre fois par semaine, ça implique une discipline; une discipline du corps. Et bien sûr une sensibilité. Mais c'est au montage je crois que je le sens le plus. Ainsi, pour le projet sur lequel je travaille présentement, j'ai dit que j'aimerais qu'un film soit comme une danse. Et c'est au montage que ça se décide. À la caméra aussi, bien sûr. Mais beaucoup au montage. D'ailleurs, mes films se « font » généralement au montage et ce n'est qu'à la fin que je trouve vraiment ce que je voulais dire. Je tourne souvent des choses sans avoir aucune idée d'où elles iront, de leur aboutissement. C'est souvent inconscient. Ça me cause beaucoup de problèmes pour le financement, car ce sont surtout les mots qui convainquent les institutions!



Sur le tournage de *Eva* (2003)

(Photo : Denis McReady; Courtoisie [Ciné-plurielles Inc.](#))

B.C. : ***Ce qui m'amène à parler de votre dernier film, *Eva*. En fait, ce qui me fascine avec le traitement de la danse au cinéma, c'est la façon dont la danse ramène le langage et le verbe au corps lui-même, aux origines, au-delà des arcanes nationaux ou idéologiques. Et connaissant votre passé de danseuse et de cinéaste, et surtout votre fascination pour les corps eux-mêmes – les corps féminins en particulier – on ne peut éviter de mentionner le projet à l'intérieur duquel devait se situer *Eva*. Un projet que vous intituliez « *La mémoire du corps* ». Pourriez-vous nous parler brièvement de ce projet et de l'intérêt que vous y portez?***

MIREILLE DANSEREAU : Je ne sais pas si j'arriverai à le faire; il faut que je trouve une façon de le produire sans le Conseil des Arts, sans les télévisions, sans l'ONF... Je ne sais

pas encore... J'ai en fait voulu faire toute une série sur le corps. J'ai réussi à n'en faire que deux. J'ai fait les seins (*Les seins dans la tête*, 1994) et les cheveux (*Les cheveux en quatre*, 1997). Puis je suis passée à *Eva*. Et encore une fois, si je l'avais fait du côté de la production anglaise... Une série sur le corps les intéressait déjà beaucoup plus que du côté francophone. Aussi, comme je suis considérée comme « cinéaste-auteure », on m'a dit de ne faire qu'un film à la fois. Or ça demande tellement de temps que le projet finit par achopper. Une série sur le corps me semblait un sujet très important, et c'était un mouvement qui existait partout dans les arts plastiques. Pensons à des gens comme Kiki Smith aux États-Unis, Geneviève Cadieux et Jana Sterbach ici et à bien d'autres artistes reconnus internationalement qui travaillent sur le corps, en tant que sculpteurs, peintres ou artistes multimédias. Mais le cinéma, au niveau des mentalités, est souvent plus lent à réagir.

B.C. : *Croyez-vous que l'industrie du cinéma au Québec soit toujours un peu frileuse à parler de la politique du corps, plutôt que de la politique sociale ou nationale?*

MIREILLE DANSEREAU : Surtout si on l'annonce comme ça, *tout de go*. Mais l'industrie est frileuse en général, comme toute industrie d'ailleurs. Nous évoluons dans un cinéma financé par l'argent du peuple, et qui cherche donc à rejoindre le peuple, à lui faire plaisir. Mais en même temps, ce n'est pas un cinéma qui devrait servir à enrichir quelques producteurs et distributeurs. C'est un cinéma qui se consomme *maintenant* et qui ne pense pas à *durer*. Je crois qu'il est là le problème. C'est un cinéma nationalisé qui veut faire comme Hollywood, mais sans ses moyens. C'est irréaliste. On a aujourd'hui un cinéma qui rejoint les gens. Ce que nous ne connaissions pas dans les années 1970 et 80. On ne connaissait pas le marketing, non plus. Mais où nous avons très peur, c'est dans l'impossibilité d'avoir une continuité pour un auteur. J'ai passé ma vie à chercher des producteurs, passant de l'un à l'autre parce que les institutions l'exigeaient. Ça m'a fait perdre un temps fou et chaque fois m'usait! Tant d'espoirs! C'est pour ça qu'aujourd'hui je produis moi-même mes films. Par défaut, mais aussi pour avoir le plein contrôle. Mais les gros budgets vont aux membres de l'association des producteurs, qui est un lobby très puissant. L'association des producteurs ne veut même pas reconnaître le droit d'auteur du réalisateur; exactement comme à Hollywood. On a essayé ici, avec l'association des réalisateurs (ARRQ), de faire quelque chose de similaire à ce qui se passe en France, où le réalisateur est encore très respecté. Ici, la *loi* ne reconnaît toujours pas que le réalisateur est un des auteurs du film. Le scénariste, oui. Mais pas le réalisateur.

B.C. : *On a parlé du cinéma que vous faites en tant que femme, mais peu en tant que mère. Reste-t-il un espace pour être mère dans l'industrie du cinéma au Québec? Comment êtes-vous arrivée à négocier votre maternité et votre travail de cinéaste tout à la fois?*

MIREILLE DANSEREAU : C'est très difficile. J'ai mis bien des choses de côté dans le cinéma pour être mère, et ce pendant des années. Pour être cinéaste, il faut presque ne faire que ça. C'est énorme comme implication. Pour une femme, mère et cinéaste, il faut une incroyable discipline. On veut tellement être une bonne mère... c'est horriblement

difficile à concilier avec le désir d'être une artiste. Ce sont deux amours complets. Deux passions. Mais qui sont souvent contradictoires, du moins pour moi. Aujourd'hui, maintenant que mes enfants sont presque des adultes (quoiqu'ils soient encore aux études), la situation a changé. Est-ce que ça modifiera mon cinéma? Je ne sais pas. C'est la première fois que j'ai un bureau à l'extérieur de chez moi et j'adore ça! Je ne sais pas pour combien de temps je pourrai continuer ainsi!

B.C. : *Pour terminer, j'aimerais aborder un moment magnifique, dans Eva : La mer et, en profondeur de champ, Eva Von Gencsy vieillissante. À l'avant-plan, l'ombre projetée d'une figure hors-champ, figure qu'on identifie de toute évidence à celle de la cinéaste. Puis en voix off, vous citez cette discussion avec Eva, où vous lui demandiez : « Connaissez-vous ce sentiment d'être de trop? ». « Oui », répond-elle. Sans plus. Difficile alors, de par la composition du plan entre autres, de ne pas y voir le commentaire de Mireille Dansereau elle-même sur sa carrière de cinéaste ici... Sur ses frustrations, incompréhensions...*

MIREILLE DANSEREAU : J'ai bien sûr subi beaucoup de frustration et de rejet tout au long de ma carrière. Je ne suis pas la seule. Je pensais d'abord que c'était injuste. Mais dans *Les seins dans la tête*, en parlant du cancer du sein, je me suis alors demandé: « Mais pourquoi pas moi? ». Et comme cinéaste, ça revient à dire : « Pourquoi moi j'aurais le droit de faire des films? ». On passe de la justice au droit. Et comme femme, ça m'a pris énormément de temps à accepter, à affirmer que oui, *j'ai le droit*. Surtout quand nous nous faisons dire, comme je le mentionnais plus tôt, que nos projets ne sont pas prioritaires... La question revenait toujours : « Est-ce que je devrais faire autre chose? ». Est-ce que je me sentais de trop dans le cinéma québécois? Il est certain qu'on arrive toujours à trouver du support chez certains gens qui t'y ramènent. Et de toute façon, qu'est-ce j'aurais fait d'autre? J'ai pensé à faire autre chose, mais je ne retrouvais jamais cette passion que j'ai pour le cinéma. Ma mère me disait autrefois que si je voulais absolument faire le cinéma que je voulais faire, il faudrait un jour que je paie pour le faire, comme les peintres. Ce qui m'a effrayée car ça impliquait que je ne pourrais pas vivre de ce métier et j'ai été éduquée à gagner ma vie. Or maintenant j'investis dans mes propres films, avant même de les tourner. Je n'attends plus après le financement. Est-ce que c'est une erreur? Je ne sais pas, mais c'est plus fort que moi, même si c'est beaucoup plus risqué. Mais malgré tout, je me trouve chanceuse d'avoir toujours fait ce que j'ai aimé faire, sans trop de compromis. Je me suis toujours d'une certaine façon reconnue dans chacun de mes films. Mais ce qui demeure toujours attristant, c'est que ce soit encore plus difficile maintenant qu'au tout début, même après 35 ans de cinéma. Nous vivons dans une société qui pense toujours que le cinéma est un truc de jeunes. Et pour cette société nord-américaine, les jeunes, eux, *ont* quelque chose à dire et à vivre. C'est pour ça que dans *Eva*, j'ai voulu montrer que même à travers la danse – ça pourrait être le cinéma aussi – une personne vieillissante avait encore quelque chose à apporter et à proposer. Il faut *faire* sa place, certes, mais il faut aussi se battre pour la garder. C'est encore cette idée de continuité, qui n'existe presque plus. Un cinéaste qui n'a pas de plan de retraite, doit continuer à travailler sinon il risque de mourir dans la dèche. Dans le monde, il n'y a que très peu de vieux cinéastes qui continuent. Quand j'étais jeune, on disait: « On perd dix ans de sa vie quand on fait un

long métrage ». C'est ce qui m'a sauvée! J'en ai fait peu, donc il me reste encore suffisamment de marge pour en faire d'autres [rires!].

[Propos recueillis en mai 2004, dans les bureaux de Ciné-plurielles Inc. [www.cineplurielles.com], Boulevard St-Laurent, à Montréal. Remerciements très spéciaux à Bruno Dequen qui a organisé et permis cette rencontre].

Notes :

[1] Bill Marshall. *Québec National Cinema*. Montréal; Kingston : McGill-Queen's University Press, 2001.

Tiré de *Nouvelles vues sur le cinéma québécois* no.2 été-automne 2004
http://www.cinema-quebecois.net/entretiens_cornellier.htm