

# Avant-propos

Pour le Programme d'études CCC/Critical Curatorial Cybermedia de la Haute école d'art et de design - Genève, Catherine Quéloz, Liliane Schneider

LA PAROLE A UNE PLACE PRIVILÉGIÉE DANS LE TRAVAIL D'YVONNE RAINER. Dès les premières pièces chorégraphiques dans lesquelles danseurs et danseuses s'expriment verbalement et se meuvent sur des discours préenregistrés jusqu'aux citations projetées dans la dernière vidéo After Many a Summer Dies the Swan : Hybrid, en passant par les films qualifiés dans les années 1980 de « New Talkies », le texte fait corps avec l'image ; il accompagne le mouvement et ancre les séquences dans l'histoire. Écrit ou parlé, le texte n'assure pas seulement le lien entre la production kinesthésique et cinématographique, il a une existence autonome. Il est travaillé comme un médium à part entière. Dans l'œuvre de Rainer, le verbal prend des formes multiples - dialogues, monologues, intertitres, essais, carnet de bord de chorégraphies, scénarios de films, lettres, conférences et entretiens - intégrées au travail visuel.

Le travail de Rainer se développe dans cet espace réflexif, physiquement et mentalement inconfortable (cris et coups de pieds) entre fiction et théorie. Dès la fin des années 1960, dans les performances puis dans le premier film Lives of Performer (1972), le narratif vient transgresser les tendances

minimales de la danse postmoderne. Les intrigues imaginées par Rainer s'emparent de situations de la vie réelle et d'événements biographiques pour traduire des réflexions théoriques via le médium filmique et l'écriture : préoccupations liées à la gestion d'une carrière, interrogations sur les formes de l'oppression patriarcale, doutes sur le genre, études sur les différences culturelles et sociales, réflexions sur l'âge, sur la maladie, sur la pensée queer. Ce sont des questions « vécues » qui déterminent la recherche théorique et les méthodes de travail. À travers ses expériences, Rainer nous entraîne dans des histoires à plusieurs voix, portées par un dispositif dialogique qui ne se laisse pas dérouter par les contradictions, sachant qu'il n'existe aucun discours théorique pouvant témoigner de tous les aspects de l'expérience humaine. Des mouvements disjonctés et des juxtapositions inattendues, des apparitions subites et des montages incongrus découpent le flux de la narration et transforment les faits biographiques et fictifs en un discours critique saccadé dans lequel le spectateur est interpellé avec chaleur et humour. Consciente des limites du « Master Narrative » [grand récit], amplement discuté par les théoriciens du postmodernisme et contesté par les discours féministes, Rainer use de diverses techniques de distanciation pour renvoyer le spectateur à la critique de sa position et à une indépendance de pensée.

Rainer affirme haut et fort que le corps de sa production est constitué de moments volés, de savoirs appropriés, de références citées, de conversations rapportées. On ne parle jamais seul. Elle écrit : « Elle dit, 'Oui, je parlais avec Joan Braderman<sup>1</sup> du sujet dans la pratique signifiante, et elle a avancé l'idée que tout était fiction, excepté la théorie.' [...] Malgré tous ses efforts pour se concentrer sur cette idée très intrigante, elle se sent déroutée parce qu'elle a conscience d'une fâcheuse habitude à laquelle elle revient chaque fois qu'elle discute de théorie, à savoir la tendance qu'elle a de transformer la théorie en narration, en interpellant ce qu'elle appelle une 'expérience concrète', qui se matérialise par un pronom à la première personne et un verbe à la forme progressive, comme : 'Oui, j'en parlais avec...' ou 'Je lisais ce livre de...', ou pire encore,

'Hier, en descendant Broadway, je pensais...'<sup>2</sup> » En procédant de la sorte, Rainer articule des idées, des méthodes provenant de différentes sources : l'histoire du cinéma (« Mes propres incursions dans ce domaine relèvent d'une sorte de brigandage<sup>3</sup> »), l'art, la danse, le théâtre, la French Theory<sup>4</sup>, ou encore les ressources vernaculaires des sous- ou contre-cultures. Elle permet au spectateur de s'identifier non pas aux protagonistes de l'histoire, ni à l'auteur, mais aux questions soulevées par le récit, parce qu'en réfutant le mythe de l'originalité, elle attaque la position de l'auteur et les rapports hiérarchiques entre pratique et théorie.

Toutes ces références - largement reconnues, qui ont constitué un corpus d'étude et un contexte de pensée -, considérées aujourd'hui dans une perspective historique, fonctionnent comme une sorte d'hypertexte : des archives dont l'histoire et la généalogie restent à écrire. Elles n'en sont pas moins une banque de données utile pour l'étude d'un fragment vécu de l'histoire de la théorie critique, de la pensée libertaire, des théories du genre, de la réflexion postcoloniale, des théories féministes et des idiolectes de la pensée queer.

Au début des années 1980, le vaste champ des Cultural Studies affiche un intérêt particulier pour la dimension politique du personnel, du privé, du corps et pour l'histoire et la théorie des représentations identitaires. En dialogue avec les recherches développées dans ce domaine et particulièrement avec les théories du genre<sup>5</sup>, des travaux s'engagent dans l'analyse du discours et la critique de la représentation identitaire. Les films et les écrits d'Yvonne Rainer contribuent à ces études en élargissant la question du genre aux influences de la représentation coloniale et postcoloniale, de la globalisation et des multiples formes d'oppression et d'autorité sur le devenir identitaire. Rainer utilise des ressources personnelles, vernaculaires, vécues pour soutenir avec douleur et humour une narration qui problématise les effets du pouvoir dans le quotidien aussi bien que dans le discours scientifique et les productions du milieu artistique et intellectuel.

Au centre de cette question identitaire, la femme est pensée comme multitude, comme un devenir-femme, comme un lieu

de croisement de variables ethniques, de variables de classe, de modes de vie, de styles de vie, d'âges et de genre. Le féminisme, qui n'est jamais abordé frontalement par Rainer, est entendu au sens élargi, plutôt comme une pratique et une philosophie des différences qui proposent de penser des identités en devenir, fuyant la logique binaire tels les cyborgs de Donna Haraway ou les sujets excentriques de Teresa de Lauretis. Trisha, l'héroïne bavarde mais invisible du film The Man Who Envied Women...<sup>6</sup> s'efforce de trouver un nouveau vocabulaire pour dire son état mutant : « ... je sais aussi que quelque chose est différent maintenant. Quelque chose proche de l'inféminité. Non pas une nouvelle femme, ni une non-femme ou une misanthrope ou une anti-femme, ni une lesbienne non praticante. Peut-être qu' 'infemme' est encore un mauvais terme. A-woman, a-femme est plus proche. A-femme<sup>7</sup>, a-féminité<sup>8</sup>. »

Les textes réunis dans cet ouvrage, réunis dans cet ouvrage entre 1978 et 1997 sont contemporains de la pratique cinématographique de Rainer. L'ouvrage s'ouvre sur deux entretiens autobiographiques. Ils sont suivis de plusieurs essais et exposés distribués en deux chapitres selon le souhait de l'artiste et suivant la version de l'édition américaine. Le chapitre intitulé Politiquement à la première personne, politiquement aborde la question des politiques identitaires. Il est constitué de textes qui font travailler des problématiques et des concepts issus de la biographie de l'auteur pour les insérer dans un contexte théorique et critique élargi. Le chapitre, Cinéma et narration, réunit des essais qui, sous la forme de théories-fictions, complexifient les ressources théoriques et filmiques de Rainer dans une perspective historique.

L'ensemble est augmenté de trois essais critiques sur le travail d'Yvonne Rainer : deux textes de Catherine Lord sur ses derniers longs-métrages Privilege et MURDER and murder et un texte de Carrie Lambert traitant de la question de la réception, à partir du concept d'empathie.

Les productions de Rainer se situent au cœur de diverses sensibilités qui ont traversé l'histoire de la contre-culture

américaine des années 1960 à nos jours. Ses travaux dialoguent avec les productions du Living Theater, les « events » Fluxus, les installations minimales, les activités multidisciplinaires de la Judson Church<sup>9</sup> (danse, performance, happening, théâtre), le cinéma indépendant de Anthology Film Archives, les mouvements féministes, l'activisme antiguerre et plus récemment les implications politiques de la pensée queer. Les films et les écrits ouvrent des champs de pensée critique dans les domaines de l'histoire et de la théorie de l'art et du cinéma expérimental, des études sur le genre, des études critiques dans la perspective des Cultural Studies. En proposant une version française des écrits d'Yvonne Rainer, nous souhaitons partager avec un public élargi ce corpus peu connu de son œuvre.

En 1993, à l'occasion de la présentation d'une rétrospective des films à Sous-Sol/Curatorial, École supérieure d'art visuel (aujourd'hui Programme d'études CCC - critical curatorial cybermedia, Haute école d'art et de design de Genève), Yvonne Rainer a participé à un séminaire d'une semaine organisé par les enseignements Etudes et pratiques curatoriales et Théorie critique/Walter Benjamin. Les premiers textes ont été traduits à l'occasion de ce séminaire et les questions soulevées par le travail et les références de Rainer développées dans un « reading group » sur les questions de politiques identitaires et de théories postcoloniales<sup>10</sup>. Ces références, à l'époque peu étudiées dans le contexte d'une école d'art, ont contribué à l'élargissement des champs d'étude et des méthodologies des enseignements.

Ce premier travail de traduction à usage pédagogique a été repris en 2004 afin de compléter le corpus. Françoise Senger a assuré le travail de traduction. Elle a modifié ou complété les textes traduits en 1993 par Bernard Brandner et relu la première version française de « Ruminations sur d'éventuels antidotes cinématographiques au nœud (de vipères) œdipien en jouant avec de Lauraedipus Mulvey ou encore, il est peut-être hors champ mais<sup>11</sup>... », traduite par Bérénice Reynaud pour la revue française CinémAction. Nous remercions les traducteurs et tout particulièrement Françoise Senger pour son travail minutieux et inventif et pour ses relectures qui ont permis d'unifier l'ensemble ; Bernard Brandner

pour les premières traductions « d'étude » ; Bérénice Reynaud pour l'ensemble de ses travaux sur les films de Rainer et ses traductions qui ont éclairé nos recherches. Nous remercions également Anne-Julie Raccoursier et Kristina Sylla, assistantes de recherche, pour leurs relectures attentives, leurs conseils et leurs commentaires.

Nous sommes très reconnaissantes à Carrie Lambert et Catherine Lord d'avoir accepté de collaborer à cette anthologie en autorisant la traduction française de leurs essais sur les films récents et l'ensemble de l'œuvre de Rainer.

Nous remercions des remerciements Jean-Pierre Greff, directeur de la Haute école d'art et de design - Genève, pour son intérêt et ses encouragements.

Enfin, nous témoignons notre gratitude à Yvonne Rainer, pour son enseignement, sa généreuse coopération à nos travaux et sa collaboration attentive à la réalisation de cet ouvrage.

## NOTES

1. NdE : Joan Braderman a travaillé dans le cinéma et la vidéo comme théoricienne, écrivain de scénario, artiste et productrice pendant plus de 20 ans. Diplômée de Harvard et de New York University, elle a enseigné le film et la vidéo à la School of Visual Arts de New York et au Hampshire College dans le Massachusetts.
2. Yvonne Rainer, « Looking Myself in the Mouth », in Yvonne Rainer, A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, p. 85-86.
3. Yvonne Rainer, « A Likely Story » in Yvonne Rainer, A Woman Who..., *op. cit.*, p. 139.
4. Terme utilisé par François Cusset, French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis, La Découverte, Paris 2003, pour décrire les influences de la « théorie française - la déconstruction, le biopouvoir, les micropolitiques ou la simulation - jusque dans les tréfonds de la sous-culture états-unienne ».

5. « Le genre n'est pas l'effet d'un système fermé de pouvoir, ni une idée qui se rabat sur la matière passive, mais le nom de l'ensemble des dispositifs sexopolitiques (de la médecine à la représentation pornographique en passant par les institutions familiales) qui vont faire l'objet d'une réappropriation par les minoritaires sexuels. [...] Ce processus de 'déterritorialisation' du corps oblige à résister aux processus du devenir 'normal'. [...] 'Dés-identification' (pour reprendre la formulation de de Lauretis), identifications stratégiques, détournement des technologies du corps et désontologisation du sujet de la politique sexuelle, telles sont quelques-unes des stratégies politiques des multitudes queer. » Beatriz Preciado « Multitudes Queer », in Multitudes, n°12, printemps 2003, p. 20-21.

6. Yvonne Rainer, The Man Who Envied Women, 1985, film, 16 mm, couleur et n/b, 125 min.

7. Le terme « a-woman » est emprunté à Monique Wittig (1935-2003) dans The Straight Mind and Other Essays (1978), réédition en anglais, Beacon Press, New York 1992. Traduction française, La Pensée straight, Balland, Paris 2001.

8. Yvonne Rainer, « The Man Who Envied Women, script », in Yvonne Rainer, The Films of Yvonne Rainer, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1989, p. 215-216.

9. NdE : Au cours de l'été 1962, un groupe de jeunes danseurs à la recherche d'un lieu pour présenter des travaux réalisés dans la classe du chorégraphe Robert Dunn (1960-1962) sont accueillis à la Judson Memorial Church, une communauté protestante libérale, située au sud de Washington Square, dans Greenwich Village. Le clergé et les fidèles de la paroisse sont activement engagés dans la lutte pour les droits civils et soutiennent les activités artistiques de la Judson Church qui devient bientôt le centre de la danse d'avant-garde à New York.

10. Le texte fondamental de Judith Butler, Gender Trouble (Routledge, New York London 1990), lu en anglais, puisque l'ouvrage n'a été traduit en français qu'en 2005 (Judith Butler, Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion, La Découverte, Paris), ainsi que des textes de bell hooks, de Susan Faludi, de Martha Gevert, d'Audre Lord, de Trinh T. Minh-ha, de Rosalyn Deutsche, d'Homi Bhabha, de Gayatri Spivak, de James Clifford et d'autres.

11. Yvonne Rainer, « Ruminations sur d'éventuels antidotes cinématographiques au nœud (de vipères) œdipien en jouant avec de Lauraædipus Mulvey ou encore, il est peut-être hors champ mais... » in CinemAction, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, n° 67, 1993, p. 177-182.

# ENTRETIENS

## Déclarer les enjeux.

### Entretien avec Kurt Easterwood, Laura Poitras et Suzanne Fairfax (1990)

La cinémathèque de San Francisco a publié cet entretien dans un document accompagnant la rétrospective de mes films en 1990. Conduit par Kurt Easterwood, Susanne Fairfax et Laura Poitras, il porte sur mon sixième long-métrage, Privilege.  
Traduction de Bernard Brander, relue par Françoise Senger.

Yvonne Rainer Il y a cinq ans, j'ai ressenti le besoin d'écrire une histoire. Il s'agit du souvenir d'une histoire à laquelle j'avais plus ou moins participé au début des années 1960, et qui a pris la forme d'un flash-back dans Privilege. J'ai donc simplement écrit un synopsis, puis j'ai commencé à attribuer des noms aux personnages, tout en pensant aux façons d'embellir l'histoire, de m'immiscer dedans, de lui lancer un défi, de lui garder une certaine ouverture. En fait, c'était un peu pour éviter de condamner le potentiel de toute narration mettant un certain nombre d'éléments et de personnes à leur place respective et les recadrant socialement. Je voulais révéler des contradictions et de nouvelles significations, y compris des significations sociales dans l'histoire, derrière l'histoire, sous l'histoire. Dans Privilege, l'histoire est à la fois racontée et jouée par le personnage de Jenny qui se souvient d'avoir été témoin de l'agression présumée d'une Blanche par un Noir. C'est comme ça que j'ai commencé, mais j'ai également réintroduit des éléments de The Man Who Envied Women (1985), comme les questions de la ménopause et du vieillissement, qui avaient été énoncées au début du film, sans toutefois

être approfondies. J'avais donc cette histoire, de même qu'un tout autre champ d'investigation, et, sans savoir comment ils s'adaptent, je les ai suivis indépendamment. J'ai commencé à chercher des textes pour les personnages, leur attribuant des paroles qu'ils ne seraient pas censés dire, et je les ai intégrés aux éléments, soi-disant réalistes, de l'intrigue afin de pouvoir développer l'histoire. En même temps (1986-1987), j'effectuais des recherches sur la ménopause et le vieillissement de la femme. En 1987-1988, je suis venue ici (en Californie) et j'ai commencé à interviewer, avec ma caméra vidéo Sony-8, des femmes que je connaissais depuis des années, sur des questions comme la ménopause, l'anarchisme, etc. Je continuais à travailler sur le scénario - même si j'ai failli l'abandonner à plusieurs reprises, faute de ne pouvoir mettre ces différents éléments dans le même sac. J'ai pris une année de congé (1987-1988), pour travailler à l'organisation d'un colloque avec Bérénice Reynaud, intitulé Sexism, Colonialism, Misrepresentation, colloque accompagné d'un programme de films, présentés à New York au Collective for Living Cinema. Après quoi j'ai commencé à me plonger un peu plus dans le scénario et à le montrer à des gens qui me disaient : « tu ne peux pas faire ceci et tu ne peux pas faire cela, pourquoi fais-tu ceci et pourquoi fais-tu cela ? » Au bout d'un moment, je me suis dit : « En voilà assez, les choses iront comme ça. » Entre-temps, j'avais obtenu quelques subventions et nous nous sommes lancés dans la réalisation en juin 1989. Puis tout s'est déroulé comme une boule de neige - ou plutôt un rocher - dévalant une colline.

KURT EASTERWOOD Vous avez mentionné ce colloque. Est-ce qu'il a influencé le film, ou est-ce que le scénario et l'histoire comportaient déjà ces questions sur les différences de classe sociales et d'ethnie ?

YVONNE RAINER Elles y étaient déjà. Certains des films programmés lors du colloque, réalisés par des gens de couleur, m'avaient déjà amenée à réfléchir aux questions raciales, de même que, des années auparavant, des écrits féministes m'avaient incitée à envisager ma vie de femme par rapport au patriarcat. Le féminisme

de la classe moyenne blanche avait été fortement critiqué pour ne pas avoir pris en considération les différences inhérentes à l'expérience des femmes - sur les plans racial et économique. Et ce sont les écrits sur la question raciale qui ont poussé dans ses retranchements la théorie du cinéma féministe. Bien évidemment, tout ça m'affectait. Il y a cinq ans, j'avais déjà l'histoire de Jenny, mais je ne savais pas du tout comment la traiter, ni comment l'utiliser pour soulever ces questions. Aujourd'hui, connaissant les interrogations et questions des réalisateurs noirs - j'emploie ici le mot « noir » dans son sens politique - et les études sur les cultures africaines américaines et anglo-antillaises, j'ai senti qu'il était temps pour moi de m'atteler à la tâche.

KURT EASTERWOOD Cette histoire est-elle autobiographique ?

YVONNE RAINER Oui, jusqu'à un certain point, mais Jenny est aussi une figure composite, créée à partir de plusieurs femmes distinctes.

LAURA POITRAS L'histoire, votre histoire, à laquelle vous vous êtes référée « noir sur blanc », semble exprimer autre chose que le propos final du film. En d'autres termes, vous essayez dans Privilege de briser le stéréotype selon lequel les Noirs exercent habituellement leur violence contre les Blancs, et vice versa. Est-ce que vous vouliez essayer de résoudre l'impact émotionnel de cette expérience ?

YVONNE RAINER Non. Cela ne m'intéressait pas. Ce qui m'intéressait, c'était de remettre en question la fausse perception et sa représentation erronée. En me demandant comment raconter l'histoire d'une manière signifiante et productive (ce qui relève de mon intérêt pour le récit), et en remettant le stéréotype en question : le spectre du violeur noir ressurgit chaque fois qu'il y a violence sexuelle interr raciale. Comme, par exemple, le viol collectif de Central Park, qui est devenu une question raciale plutôt qu'une question de genre. Les commentateurs ne cessaient

d'évoquer l'épisode en termes raciaux plutôt que de mettre en question les impératifs sociaux auxquels l'homme est assujéti. Je pense que c'est faux de voir les choses sous cet angle. En d'autres termes, cette histoire, mon histoire, l'histoire de Jenny, ne pouvait être simplement racontée, mais devait être retournée et considérée des points de vue sexuel et racial, de même qu'en tenant compte des questions du colonialisme, de l'inégalité sociale et de la domination blanche. Si j'avais conçu ce film pour un public de masse, j'aurais pu raconter l'histoire très différemment : une jeune danseuse blanche ambitieuse arrive à New York ; elle vit dans une rue habitée par une majorité de Noirs et de Portoricains ; elle est témoin de l'agression de sa voisine du dessous ; elle est citée à comparaître par un assistant du procureur, avec lequel elle a une liaison par la suite ; elle devient une danseuse riche et célèbre après qu'ils ont rompu. Fin de l'histoire. Parfait. Tous les autres personnages font tapisserie. Ce sont de purs éléments décoratifs dans la trajectoire narrative de cette jeune femme. Ça ferait une histoire divertissante, comme Dirty Dancing ou cette autre histoire de danse, comment ça s'appelait déjà... ? Ah oui, Flashdanse. On pourrait la voir danser à la fin, et elle obtiendrait même un rôle dans une comédie musicale de Broadway. Une telle perspective est complètement fausse ; elle est unilatérale. J'ai fait des recherches dans le but de trouver un langage pour les autres participants, pour Carlos, pour Brenda, pour Stew, personnages dont je connais mal les prototypes. J'ai étudié divers romans et histoires de Portoricains à New York. J'ai fait des recherches chez Frantz Fanon, sur la pratique médicale victorienne et dans des documents d'archives. J'ai cherché quel langage je pouvais attribuer aux divers personnages. Et ce, bien sûr, en accord avec mes pratiques habituelles que l'on pourrait qualifier de plagiaires, c'est-à-dire utilisant des matériaux « trouvés », littéraires et rhétoriques, en guise de texte.

SUZANNE FAIRFAX D'une certaine manière, le flash-back est un procédé très hollywoodien, très tape-à-l'œil. Parallèlement, il cohabite avec les images du documentaire vidéo. Quel but essayez-vous d'atteindre ?

YVONNE RAINER En ayant recours au noir et blanc très contrasté, j'ai voulu évoquer le film noir (j'ai demandé à Mark Daniels, le cameraman, de faire en sorte que ça ressemble à « la noire nuit de l'âme »). C'est une technique convenue : je voulais que ce passage exerce un autre type de séduction que le reste du film, qu'il évoque les clichés de l'anxiété que produit ce genre de lumière et de mise en scène.

KURT EASTERWOOD On voit aussi l'équipe de tournage dans ces plans noirs et blancs.

YVONNE RAINER C'est exact. En contrechamp, apparaissent le lieu du tournage, un loft atelier, l'équipement, des gens à l'arrière-plan. Après avoir été entraîné dans une scène, le spectateur voit ensuite certains éléments de la réalisation de cette même scène. J'ai beaucoup de plaisir à faire ça, je trouve ça très intéressant. J'y ai même donné autrefois une justification politique. Quand les gens me demandent par exemple « Est-ce que vous ferez un jour un vrai film ? » - ce qui sous-entend « sans ce genre de trucs » -, je dois avouer que je m'ennuierais beaucoup à faire un « vrai » film. J'aime cette frontière entre l'illusion et la limite de l'illusion, sa disparition. D'un film à l'autre, les choses se complexifient, et je tiens à intégrer cette idée dans le film de toutes les façons possibles. Je ne vois pas pourquoi le public serait incapable de comprendre deux, trois ou quatre niveaux de référence en même temps.

KURT EASTERWOOD De toute évidence, ce n'est pas un « récit » conventionnel ; on a des gens qui s'adressent directement à la caméra en citant Eldridge Cleaver<sup>1</sup> par exemple. Il y a toujours un processus de distanciation qui se met en marche. Croyez-vous que cette façon subversive de s'adresser directement aux spectateurs doive encore être renforcée ?

YVONNE RAINER La présentation de ces textes est étroitement liée à la spécificité de chacun d'eux. Le discours de Cleaver, « Je suis devenu violeur », est particulièrement problématique - c'est



l'instant où le violeur noir est évoqué avec tout l'effroi qu'il inspire au monde blanc. Comment établir une distance, comment expliquer qu'il ne s'agit pas seulement de spectacle et de réalisation, mais d'un texte socialement fondé, à examiner. La prise de vue commence par un plan éloigné, la caméra est littéralement à distance de ceux qui parlent, et je fais commencer le discours dans la bouche d'un blanc, référence à la façon dont les militants masculins blancs défendaient ce genre de rhétorique dans les années 1960. Le discours commence dans la bouche d'un Blanc. La caméra montre autant qu'il est possible, le plateau et le hors-champ, et le spectateur peut voir des membres de l'équipe de tournage. Peu à peu, on se rapproche de Stew, le porte-parole de Cleaver. C'est comme si ce discours devait être soumis à toute une série de médiations visuelles pour être mis en scène. D'autres citations de textes ne sont pas aussi problématiques, comme lorsque, à l'hôpital Bellevue, Digna parle espagnol, puis anglais, ou quand Carlos est sur le perron. J'essaie de donner à ces discours une dimension pédagogique, ce qui me fournit autant d'occasions de laisser tomber l'intrigue.

KURT EASTERWOOD Mais tout n'est jamais aussi « noir et blanc », si je peux me permettre. Pendant le discours de Cleaver, on entend Yvonne Washington dire en voix off : « Pourquoi me racontez-vous cela ? Je n'ai pas besoin de savoir comment Eldridge Cleaver a violé pour sauver la race noire. Il a fait bien plus que contribuer à « enflammer la paranoïa blanche ».

YVONNE RAINER C'est vrai. C'est une autre intervention. Après chacune des deux citations de Cleaver que fait Stew, Yvonne W[ashington] le reprend. À la suite de la séquence rap sur les lesbiennes où Stew déclare que son « phallus doit faire fondre leur glace », et à laquelle Yvonne Washington rétorque « Vous allez le laisser s'en tirer comme ça ? », il dit un poème de la poétesse lesbienne Judy Grahn<sup>2</sup> sur une Vénus qui avait la gueule la plus moche du monde, pour relancer l'imagination des hommes, ce qui est une manière de parodier la notion de beauté telle que les hommes la projettent sur les femmes - avec la complicité de

celles-ci, bien entendu. Toutes ces choses que je viens de décrire sont différents genres d'interventions ; le défi, c'est de continuer de diversifier les techniques, les procédés, de maintenir l'ensemble fluide, d'empêcher les choses de s'embourber. J'ai évité certains des pièges de The Man Who Envied Women, comme, par exemple, les longs monologues impossibles à suivre. Ils sont intéressants à lire, mais ils excèdent les capacités d'écoute et de concentration du spectateur. J'ai davantage prêté attention à la durée des discours dans Privilege, avec ces contre-attaques qui interviennent à des moments clefs. Dans certains cas, j'ai cité mes sources dans des intertitres, parce que je voulais que le public connaisse la source de ce qu'il écoutait.

LAURA POITRAS Qu'en est-il de la position d'Yvonne Washington au sein de la structure du film ? On dirait qu'il existe une espèce de corrélation avec vous, dans la mesure où elle porte votre prénom. Mais l'histoire de Jenny est aussi votre histoire, ce qui crée une division intéressante.

YVONNE RAINER Il y a un tas de dislocations. Je joue Helen Caldicott, un peu de mon histoire se retrouve dans celle de Jenny, et il y a deux Yvonne. Ma présence physique agit comme une espèce de chauffard ou d'oie sauvage, à la fois pour faire diversion et souligner la tactique de diversion. Je ne crois pas qu'Yvonne Rainer doive être mise au premier plan en tant que moteur et agitateur du film. Tout comme il y a une réalisatrice réelle et une réalisatrice fictive, il y a des femmes interviewées réelles et fictives. Yvonne est un nom africain américain courant, et Washington aussi. J'aimais que l'idée de la figure paternelle originelle de notre pays soit métamorphosée en mère du film.

LAURA POITRAS Le film commence ainsi : Privilege « par Yvonne Rainer et de nombreux autres », et puis recommence : Privilege « par Yvonne Washington et de nombreux autres ». Dans quel but ?  
YVONNE RAINER J'ai toujours aimé l'idée de re-commencer. Le premier début comporte certaines indications vagues, qui ne sont jamais reprises. Le discours d'Helen Caldicott introduit le thème de la

sexualité avec un rouge à lèvres. Puis la femme noire qui utilise la langue des signes aborde le thème de la race ou du racisme en renversant les positions respectives traditionnellement assignées à celui qui parle et à celui qui utilise le langage des signes. En un vingt-quatrième de seconde, celle qui parle se retrouve « marginalisée ». Celle qui utilise la langue des signes donne à Yvonne Washington l'occasion d'établir une comparaison entre les attitudes médicales relatives à la surdité et à la ménopause via leur statut présumé de « maladie ». Puis, nous entrons dans le documentaire fictif.

SUZANNE FAIRFAX Cette question du « vrai » et du « faux » documentaire m'intéresse. Il semble que dans Privilege vous vous occupez beaucoup plus de ce qu'est la réalité, de la manière dont le documentaire joue avec le récit, et du fait que le personnage apparaisse dans les deux cas. En quoi est-ce que cela diffère de votre utilisation du documentaire dans The Man Who Envied Women ?

YVONNE RAINER Dans The Man Who..., la vérité des séquences documentaires n'était pas remise en question. Privilege joue davantage avec l'idée du documentaire. Il y a trois genres de documentaires, trois genres d'expériences présentées : le plan portrait traditionnel du professionnel (les médecins représentant le discours autorisé) ; les soi-disant « vraies » interviews - avec leurs paroles « spontanées » - qui ont été sélectionnées parmi des heures et des heures de matériel ; et le « faux » documentaire, l'interview de Jenny par Yvonne. Les trois genres jouent les uns avec les autres. J'étais récemment en Australie et, un soir, à Melbourne, une femme à la peau brune m'a posé une question qui m'a fait prendre conscience de certaines de mes présomptions concernant le documentaire, qui ne sont pas nécessairement partagées. Elle m'a demandé pourquoi j'avais adopté la forme du documentaire pour traiter des femmes s'exprimant sur la ménopause, alors que les questions relatives à la race sont exclusivement présentées dans la fiction sous une forme didactique. Elle avait l'impression que le discours des femmes dans les parties

documentaires était beaucoup plus vrai ou authentique que tout ce qui était dit sur la race par mes personnages fictifs. Bien que je fasse certainement des distinctions, je ne donne la priorité à aucun type de parole. Je pense que le documentaire est manipulé, sélectionné et moulé selon des programmes préconçus, tout comme la fiction. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de différences. La parole spontanée, il est vrai, possède une qualité distincte, elle a un poids différent, elle suggère un ordre de crédibilité plus élevé. Mais la vérité de la parole soi-disant spontanée n'est pas plus absolue qu'une autre. De toute évidence, les écrits de Frantz Fanon sont aussi « véridiques » que le discours de l'une quelconque des femmes interrogées sur la ménopause. Je n'ai vu aucune raison de conférer à chaque sujet un format de représentation équilibré. Je trouve qu'en tant que forme le documentaire est aussi accessible que la fiction. En fait - et là je propose une critique de mon propre film - j'ai laissé passer l'occasion de demander aux femmes de couleur si elles sentaient le problème de la race empiéter sur leur vieillissement et sur la manière dont elles étaient traitées par le corps médical. Je ne me suis pas intéressée à la question parce que je m'étais engagée dans ma propre prétentieuse fiction, à savoir que le film était un documentaire sur la ménopause et non sur la race. Si j'y avais réfléchi un peu plus, j'aurais pu essayer de mêler ces deux éléments dans les interviews. Mais je ne voulais pas les aborder après coup, selon un plan préconçu auquel ils ne se conformaient pas.

SUZANNE FAIRFAX Le fait de laisser les choses comme elles sont, les met davantage sur un pied d'égalité.

YVONNE RAINER Cela tend à universaliser la question de la ménopause, ce qui est dangereux. Les femmes pauvres ont certainement plus de problèmes - en ce qui concerne le régime, l'accès aux médecins et aux soins médicaux. Elles ont sans aucun doute des problèmes différents de ceux des femmes de la classe moyenne. Bien que les femmes que j'ai interviewées ne connaissent pas la même aisance, elles sont toutes bien plus à l'aise que des femmes

au contact d'une assistance sociale par exemple. Ce qui est une nouvelle allusion au titre du film - à savoir qu'il traite des privilèges, à la fois raciaux et économiques.

SUZANNE FAIRFAX Dans The Man Who Envied Women, vous avez éliminé du film l'image du personnage féminin central comme pour le sortir de sa position réifiée. En ce qui concerne les gens de couleur, leur souci de représentation au cinéma ou dans d'autres médias, a été pratiquement à l'opposé. La question concerne ici l'absence. La dernière des choses à laquelle on penserait serait de faire disparaître du film l'image d'une personne de couleur.

YVONNE RAINER Oui ! C'est une tout autre histoire que d'être sous-représenté - voire non représenté. Pour remédier à ces exclusions, non seulement on porte des Noirs à l'image, mais on réalise des films d'une extrême beauté, d'une grande richesse, avec des photos aussi splendides que possible. Moi, venant de l'avant-garde blanche des années 1960, qui ne cesse de parler de la dégénérescence, de la dégradation des images, j'ai toujours eu un préjugé à l'égard de la surface brillante, unifiée, du cinéma dominant (non que j'aie fait beaucoup dans le domaine de la dégradation optique, en tout cas pas autant que d'autres « avant-gardistes »). Mais à présent, je réalise que ce sont deux positions esthétiques très différentes, complètement liées aux positions sociales des réalisateurs eux-mêmes.

SUZANNE FAIRFAX Dans Privilege, il est question des ressemblances entre les femmes qui ont affaire au sexisme et les gens de couleur qui ont affaire au racisme, bien qu'en même temps vous sembleriez remettre en question ces ressemblances. Comment avez-vous abordé la question de la représentation ? En ce qui concerne les personnages de Carlos et Stew, par exemple, comment avez-vous choisi de les représenter dans le film, et comment cette représentation se rattachait-elle aux préoccupations de ces personnages, qui pouvaient être différentes ?

YVONNE RAINER Comme je l'ai dit auparavant, j'ai traité le stéréotype

du violeur noir en le divisant en trois hommes distincts - un Portoricain, un Noir et un Blanc - que j'ai considérés en bloc comme des violeurs potentiels, de façon à traiter le problème sous l'angle du genre. En ce qui concerne l'évocation de Stew, la présence physique de [l'acteur] Tyrone Wilson s'est traduite par une espèce de débauchage et de balancement rythmé du corps, en particulier dans la scène Cleaver/lesbienne. Il semblait important à ce moment-là du film que Brenda et lui rient ensemble, et il semblait tout aussi important de décrire une attirance réelle, de sorte qu'il ne s'agisse pas seulement de danger et de menace. Le discours est tellement ridicule que je les ai fait éclater de rire. Aussi, la relation entre Brenda et Carlos/Stew est-elle quelque peu ambiguë. Elle se divise en séquences décousues, au cours desquelles les personnages sont placés dans différentes positions dans la chambre. À un moment, Brenda s'allonge près de Stew, ce qui signifie à nouveau la déconstruction de l'image de menace. Elle s'allonge près de lui et déclare : « Ta politique a un relent de sadisme, comme tout le reste. » Elle l'accuse, et, en même temps, elle est dans un rapport physique très confortable avec lui.

LAURA POITRAS Cette question se réfère à ce que vous venez de dire sur la tension sexuelle décrite. Je suis curieuse de savoir quelle est la position de Brenda. À un moment du film, elle déclare que les femmes sont formées pour être des victimes. La description de son attirance au sein de cette confrontation est donc ambiguë. Quel genre de rôle a-t-elle ? Est-ce qu'elle joue la victime ?

YVONNE RAINER Je suppose que j'étais à la recherche d'un potentiel de bien-être ou de rapprochement racial et sexuel. Cette déclaration que les femmes sont formées pour être des victimes de viol est interrompue par la présentation de statistiques montrant que la majorité des viols ont lieu entre Blancs ou entre Noirs, ce que la plupart des gens ignorent.

LAURA POITRAS Mais lorsque Brenda déclare : « Ta politique a un relent de sadisme », occupe-t-elle une position masochiste ?

YVONNE RAINER Eh bien, comment ces choses sont-elles perçues ? C'est tellement antinaturel - à ce stade, ne s'agit-il que d'une discussion, ne sont-ils que des bouches qui parlent ? Ou s'identifie-t-on à eux ? Je crois qu'ici on est à la limite. À ce moment du film, Stew n'est pas le même homme que celui qui est entré dans la chambre. L'identification devient très ambiguë, ce qui est tout à fait délibéré de ma part. Je voulais des personnages forts pour soutenir l'intrigue, mais je voulais également les séparer de toute identité figée. Je n'avais pas pensé que Brenda puisse être perçue selon le cliché sexiste de la femme qui « veut être violée ». Ce n'est pas ce que je voulais évoquer.

KURT EASTERWOOD Une partie du problème que pose votre flirt avec la narration, c'est qu'on finit réellement par s'identifier. Il y a davantage de choses séduisantes dans ce film que dans Journeys from Berlin/1971 ou The Man Who Envied Women. Il y a cinq ans, vous avez constaté que plus vos films devenaient explicitement féministes, plus vous deviez utiliser la narration dans votre travail et vous vous attendiez au pire..

YVONNE RAINER Privilege est assurément plus narratif que The Man Who Envied Women, dans lequel il n'y a ni intrigue, ni point culminant, ni conclusion - autant d'éléments suggérés dans Privilege. Pour des raisons qui ont trait au débat sur le récit en tant que forme et renforcement de la situation sociale, j'ai fait bon accueil à cette histoire, avec son potentiel traditionnellement « risqué ». Jamais auparavant, je ne m'étais lancée dans une histoire qui avait un début, un milieu et une fin. Dès que j'avais une histoire, les dés étaient jetés - je devais la raconter, la re-raconter et la dé-raconter. Je pense, en quelque sorte, que ma stratégie a porté ses fruits dans ce film, et a fini par payer. C'est parce que l'histoire était ancrée dans des faits que j'ai pu l'analyser et la réexaminer, en d'autres termes effectuer une dissection prudente sous bon nombre d'angles différents. L'importance de la narration, le récit d'événements sexuels et violents et la représentation spécifique permettront probablement à Privilege d'être mieux reçu que mes films précédents. Ce dont je

me réjouis d'une certaine façon, si cela signifie que davantage de gens iront le voir. Mais, par ailleurs, je ne crois pas avoir fait de concessions violant mes idées sur la réalisation d'un film.

KURT EASTERWOOD Cela pourrait vous donner davantage de fils à retordre.

YVONNE RAINER Cela pourrait me donner davantage de choses.

KURT EASTERWOOD Mais aussi fournir au public un espace de séduction qui pourrait prendre le pas sur les discours plus distancés des personnages.

YVONNE RAINER Une femme noire m'a dit qu'elle avait été choquée que, dans la scène de l'agression, le violeur présumé soit un Portoricain, qu'elle avait viscéralement ressenti la scène et que, même après l'avoir retourné en tous sens et avoir énoncé les questions sociales, cet événement lui donnait la nausée. C'est un sujet dérangeant, mais on ne peut le contourner.

SUZANNE FAIRFAX À un moment, un homme accuse une femme de passer nue devant sa fenêtre. Il y a là, potentiellement, de quoi percevoir une forme de séduction. C'est une allusion aux accusations souvent adressées aux femmes dans les cas de viol. Il semble que cette lecture était plus que permise.

YVONNE RAINER Vous voulez dire pour pouvoir l'accuser de l'avoir « bien cherché » ?

SUZANNE FAIRFAX Exactement.

YVONNE RAINER On a la même ambiguïté qu'auparavant. En y repensant, je pourrais éliminer cette réplique. Sa place dans le film est peut-être gratuite.

SUZANNE FAIRFAX On est sur le fil du rasoir dès qu'on traite un sujet de ce genre, qu'il soit complexe, ou qu'on l'aborde d'une

manière complexe. Si les gens veulent voir les choses de telle ou telle manière, ils y arriveront.

YVONNE RAINER Les gens veulent pouvoir se reconnaître dans des images positives. Nous ne voulons pas seulement des identités bien établies, mais des expériences culturelles qui vont résoudre nos ambivalences. Seulement moi, je réintroduis toujours ces ambivalences. Le fait que cette femme se promène nue ne justifie pas le viol. D'accord ? Certes, dans les grands villes, les femmes doivent prendre des précautions. Mais tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'une personne qui a ce genre de comportement n'est pas discrète, ni prudente. Peut-être était-elle réellement distraite ou peut-être cela ne lui est-il arrivé qu'une fois.

SUZANNE FAIRFAX Ou peut-être jamais.

YVONNE RAINER Ou peut-être jamais, oui. Carlos peut très bien avoir tout inventé. Il dit cela à la fin d'un long zoom lent qui se termine par un gros plan sur son visage. Le gros plan est un procédé incroyable. Son effet doit ressembler à l'expérience du nourrisson tétant sa mère - cet immense visage qui se dessine là-haut. Peut-être que j'aurais dû placer cette réplique ailleurs. Mais je l'ai mise là parce que c'est là qu'elle vous atteint, c'est là que vous croyez vraiment ce que dit Carlos. Le son et l'image sont totalement synchrones, et il ne remue même pas les lèvres.

SUZANNE FAIRFAX Dans les interviews des femmes filmées en vidéo, il semble qu'une place plus importante soit laissée au hasard ou à l'accident. Peut-on faire un lien entre cette question du hasard et vos premières performances ?

YVONNE RAINER On ne peut jamais connaître à l'avance les résultats d'une interview. Ce que j'aime dans les interviews, c'est que l'on peut en extraire de brefs passages et les mettre en relation avec d'autres matériaux. Ainsi, j'oppose l'interview de Minette Lehmann, où elle met en doute l'idée du « réel » aux séquences sur les médecins, non pas tellement pour contredire ces derniers,

mais pour communiquer une forme d'expérience totalement différente, un enjouement et une vitalité qui contrastent avec la vision médicale [des femmes], ces spécimens de laboratoire déprimés, privés d'hormones. Le collage avec les femmes qui rient et répondent spontanément est très sobre. Le documentaire offre des possibilités intéressantes quant à la manière dont on peut en jouer ou s'y dérober. Dans les séquences de répétition de Lives of Performers (1972), qui peuvent être considérées comme des fragments de comportement spontané, je me suis intéressée à la manière dont les gens restaient plantés là, regardaient, entraient, s'affairaient ou se retiraient, par contraste avec le reste du film qui est très maîtrisé, cadré et ordonné. J'ai découvert les possibilités du jeu avec le documentaire, qui est une autre forme de vérité. Une autre forme d'expérience.

LAURA POITRAS Pour en revenir à l'interview avec Lehmann, dans lequel elle conteste à cette forme de dialogue la possibilité d'être « réelle », on vous entend dire en voix off : « Mais c'est quelque chose de bien réel que je cherche »...

YVONNE RAINER Son expérience est réelle pour elle. Notre expérience est réelle pour chacun d'entre nous. Ce n'est pas une illusion, mais la représentation lui fait subir un traitement particulier. Quelle que soit la façon dont nous la représentons, l'exprimons, la photographions, la jetons en l'air et la recollons, l'expérience devient autre chose. Elle existe en tant que subjectivité et représentation. Tout ce que nous éprouvons n'est pas vrai non plus - nous éprouvons et intériorisons ce que nous dit l'État, par exemple. Nous sommes socialement conditionnés et situés en termes de sexe, de race, d'âge, etc. C'est ce que ce film tente d'énoncer : à la fois une position et sa représentation - une position qui est à la fois sociale et narrative. Je crois que c'est là la meilleure façon de résumer mon travail et mon intérêt incessant pour ce que j'appelle « faire des entourloupettes » à la narration.

SUZANNE FAIRFAX Y a-t-il un lien entre l'histoire de Jenny et le

fait qu'elle la raconte alors qu'elle est elle-même en pleine ménopause ?

YVONNE RAINER Les raisons qui motivent Jenny à raconter son histoire ne sont pas seulement liées au fait qu'elle veut parler de sa jeunesse. Quelque chose la tracasse, et l'une des raisons pour lesquelles elle veut se confier à Yvonne W.[ashington] tient au fait que celle-ci est noire. Appelez cela culpabilité si vous le voulez. Il y a cette tension distincte qui se développe entre elles, et, à mi-chemin de son histoire, Jenny se heurte à la critique d'Yvonne reprochant aux Blanches d'universaliser leur position de victime. C'est alors que Jenny réalise qu'Yvonne ne l'a pas bien comprise. Peut-être ne s'est elle pas sentie « dans le coup », ou pas « à la bonne place » à cause de la ménopause. Peut-être s'agit-il ici de mettre les choses à la bonne place : de placer la ménopause dans une perspective sociale, plutôt que médicale ; d'avoir prise sur le racisme blanc.

LAURA POITRAS Pourriez-vous dire quelque chose sur la fin du film, en particulier la transition entre l'histoire de Jenny et la soirée de clôture, au moment où vous insérez l'intertitre : « Utopie : plus elle semble impossible, plus elle devient nécessaire » ?

YVONNE RAINER L'idée de montrer tous ces gens en train de frayer les uns avec les autres me plaisait bien. Là, ça prend une allure d'utopie. Quelqu'un a critiqué la scène de la soirée parce qu'elle suggérait le fantasme américain du melting-pot, qui a bien évidemment perdu toute crédibilité depuis longtemps. J'avais conscience de ces connotations. Il fallait donc que la scène soit placée dans le contexte comme une espèce de rêve, ou un geste utopique, dans le prolongement de toutes les tensions et conflits sociaux momentanément oubliés, ou susceptibles d'être résolus à un moment ou l'autre dans l'avenir, une coexistence sans conflits de races. Et la phrase, « plus elle semble impossible, plus elle devient nécessaire », suggère que nous devons encore travailler pour l'utopie. En même temps, elle dément le métissage qui est donné à voir. Cependant, même si nous savons que l'utopie est

impossible, qu'elle est toujours un rêve, un idéal condamné, il est nécessaire de travailler à la rendre possible. C'est une variation sur la phrase d'Alexander Kluge<sup>3</sup> : « L'utopie : plus elle s'éloigne, plus elle semble désirable », ou quelque chose dans ce genre-là.

KURT EASTERWOOD Prenons le discours de Caldicott<sup>4</sup> : vous commencez à le présenter, puis vous l'abandonnez ; c'est une référence à l'idée d'utopie parce qu'il semblait présenté d'une manière défaitiste. Je ne sais pas si c'est une idée juste, mais toute cette histoire sur « nous n'avons pas de tripes, et moi non plus d'ailleurs »...

YVONNE RAINER Je pense que c'est plutôt drôle. Elle est tellement pénétrée de ces déclarations absolutistes - la fin du monde, l'apocalypse et le jugement dernier, comme dit Jenny. C'est un réquisitoire, et je le prends au sérieux, ce réquisitoire du mouvement féministe, qui s'arrête brusquement, impliquant qu'il y a là quelque chose. Mais j'ai renoncé à poursuivre. Je n'en ai ressenti aucunement l'obligation. J'ai repris ce réquisitoire sous une autre forme, quand Yvonne Washington critique le féminisme blanc. Ne pas avoir reconnu les différences économiques et raciales entre les femmes est un des échecs du féminisme blanc. Bien entendu, ce n'est pas l'un des échecs admis par Caldicott.

KURT EASTERWOOD Je m'intéresse à cette idée de « se tirer d'affaire », reprise par plusieurs « personnages ». Une femme que vous avez interviewée dit que la ménopause lui a permis de se tirer d'affaire, qu'elle l'a libérée. Et Stew dit que Carlos croit qu'il est hors d'affaire parce qu'il est Portoricain. Yvonne accuse Jenny de ne pas faire son affaire du racisme de Brenda.

YVONNE RAINER Et puis il y a toute cette histoire qui nous échappe. « Maintenant que vous avez réussi à vous mêler de mes affaires », dit Yvonne Washington, « j'aimerais voir comment votre flash-back va finir ». Et je parle toujours du public qui, à propos du récit, en fait son affaire. Est-ce que se tirer

d'affaire n'est pas une autre façon de dire ou d'annoncer quels sont ou quels ne sont pas nos enjeux ? Pour une Blanche, s'allier à une Noire sur des questions de genre peut être une manière de ne pas distinguer les enjeux. En revendiquant leurs droits, les Noires ont beaucoup plus de choses « en jeu » que les Blanches, et il leur faut lutter davantage. Les enjeux sont très différents. La Blanche [Helene Moglen], interviewée au début, sent qu'elle s'est tirée d'affaire. Elle peut faire ce qu'elle veut ; plaire aux hommes n'est plus un enjeu pour elle. Elle peut se plaire à elle-même. Carlos essaie de s'en tirer sans avoir à déclarer qu'il est noir, et Stew dit qu'ils ont les mêmes enjeux. Même si Brenda essaie d'établir un rapport psychanalytique avec Carlos, il est clair qu'elle n'a pas les mêmes enjeux.

KURT EASTERWOOD Mais en ce qui concerne votre privilège de femme blanche, on pourrait dire que vous vous tirez d'affaire à bon compte en créant cet alter ego - ou peu importe comment vous voulez la nommer -, Yvonne Washington.

YVONNE RAINER C'est vrai, le film a deux réalisatrices, une blanche et une noire, mais Yvonne Washington et moi apparaissons dans deux domaines séparés - la fiction et le documentaire - et mon travail de réalisatrice n'est représenté que par ma voix off. Est-ce que ces deux tactiques ne maintiennent pas la distinction entre nos deux identités ? Nous ne nous entrecroisons pas de la même façon que je fais s'entrecroiser Alice Spivak et Minnette Lehmann en tant que Jenny et son double. En tout cas, mes enjeux sont déclarés tout au long du film. Mon privilège est déclaré. Vous pouvez me voir, me lire en Jenny, et aussi dans certains intertitres. Privilege déclare les enjeux, les différences, et la spécificité du positionnement social. Tout est dans le film. Novella Nelson et moi étions dans la même pièce, en train de faire le même film. Et elle a fortement contribué à la révision de certaines de ses répliques. Mais voilà que je confonds la représentation avec la réalité, l'art avec la vie. Est-ce que je me suis tirée d'affaire dans ces réponses à vos questions ? Ou est-ce que je vais me fourrer dans le pétrin ?

## NOTES

1. NdE : Eldridge Cleaver (1935-1998), activiste, membre du Black Panther Party, a été un ardent défenseur des droits civiques.
2. NdE : Qualifiée de « poétesse de la classe ouvrière », l'Américaine Judy Grahn (1940), féministe et lesbienne, a écrit de nombreux poèmes d'amour.
3. NdE : Alexander Kluge (1932), auteur et réalisateur allemand de films.
4. NdE : Physicienne australienne et militante antinucléaire, Helen Caldicott (1938) a fondé plusieurs associations dédiées à la lutte contre l'armement nucléaire et la puissance nucléaire.