

Marie-Julie Garneau

**Hors champ : la marginalisation des femmes québécoises
devant et derrière la caméra**

**Prix ex æquo de publication du meilleur mémoire de maîtrise
Concentration études féministes pour l'année 2008**

**Institut de recherches et d'études féministes
Université du Québec à Montréal**

LES CAHIERS DE L'IREF présentent une série de documents inédits dans le but de contribuer au développement des connaissances et de la recherche féministes.

Les manuscrits publiés sont soumis à un comité de lecture.

Distribution : **Institut de recherches et d'études féministes**
Université du Québec à Montréal
Téléphone : (514) 987-6587
Télécopieur : (514) 987-6742
Courriel : iref@uqam.ca
Commande par Internet : www.iref.uqam.ca

Adresse postale :
Case postale 8888, Succursale Centre-ville
Montréal, Québec
Canada H3C 3P8
Adresse géographique :
Pavillon VA, local 2200
210, rue Sainte-Catherine Est
Montréal

Institut de recherches et d'études féministes
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2010
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
ISBN : 978-2-922045-29-1

Les textes publiés dans les Cahiers de l'IREF n'engagent que la responsabilité de leurs auteures.

Couverture : Service des communications, UQAM

Table des matières

Avant-propos	ix
Liste des tableaux	xi
Résumé	xiii
Introduction	
Présentation de la problématique	1
Présentation des étapes du travail de recherche	4
Chapitre I	
Cadre théorique et épistémologique :	
le déni de reconnaissance des femmes dans l'industrie cinématographique québécoise	7
1.1 L'herméneutique ou l'interprétation de l'histoire non écrite	8
1.2 La reconnaissance : à la base de la construction identitaire	10
1.3 L'identité narrative : le besoin de se raconter	14
1.4 Le regard scopophilique et narcissique du cinéma	17
1.5 Le cinéma comme « technologie de genre »	19
1.6 Remarques épistémologiques	23
Chapitre II	
L'état des lieux : la place des femmes dans le cinéma québécois, devant et derrière la caméra	25
2.1 Les premiers balbutiements : apprivoiser la caméra	26
2.2 La Révolution tranquille québécoise : des bouleversements sociaux sans précédent	28
2.3 La série <i>En tant que femmes</i> : une brèche dans le temps	30
2.4 Les années quatre-vingt : la fin d'un rêve politique et l'arrivée de la technologie vidéo	33
2.5 Retour sur l'état des lieux	35
Chapitre III	
La place actuelle des femmes réalisatrices dans le financement public québécois : les résultats d'une enquête quantitative	37
3.1 Une vision globale	37
3.2 Historique de la création du collectif <i>Réalisatrices équitables</i>	38
3.3 Présentation de la méthodologie utilisée lors de l'enquête quantitative	39
3.4 Présentation des tableaux statistiques : se doter d'arguments pour la lutte	42
3.5 Les établissements d'enseignement	43
3.6 Faits saillants concernant les établissements d'enseignement	46
3.7 Les institutions publiques de financement	47
3.8 Faits saillants concernant les institutions publiques de financement	58
Chapitre IV	
Le point de vue des réalisatrices québécoises : résultats de l'enquête qualitative sur la place des femmes dans le cinéma et la télévision	61
4.1 Présentation générale	61
4.2 La reconnaissance individuelle des femmes	63
4.3 Le mépris social des femmes	72
4.4 L'identité narrative des femmes	78
4.5 La reconnaissance collective des femmes	82

Chapitre V	
Perspective : l'immobilisme de l'industrie audiovisuelle par rapport à la marginalisation des femmes	89
Conclusion	95
Appendice A	
Protocole de recherche de l'enquête quantitative	101
Appendice B	
Protocole de recherche de l'enquête qualitative	103
Appendice C	
La filmographie des réalisatrices québécoises rencontrées en entrevue	105
Bibliographie	107

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement mes deux co-directeurs, Gina Stoiciu et Philippe Sohet, professeurs au Département de communication sociale et publique de l'UQAM, pour leur soutien moral et leur immense générosité tout au long du processus d'écriture; sans eux, je serais encore en train d'hésiter entre plusieurs sujets de recherche!

Un merci tout spécial à Francine Descarries, professeure au Département de sociologie, coordonnatrice de la recherche à l'Institut de recherches et d'études féministes et directrice de l'Alliance de recherche IREF/Relais Femmes, pour la confiance accordée les yeux fermés et les occasions offertes sur un plateau d'argent; sans elle, mon mémoire ferait cinquante pages en moins!

Un gros merci aussi à l'IREF, particulièrement à Lori Saint-Martin, professeure au Département d'études littéraires et coordonnatrice de l'enseignement à l'IREF, et à Marie-Andrée Roy, professeure au Département de sciences des religions et directrice de l'IREF, pour l'octroi de la bourse Anita Caron; merci également à la Fondation de l'UQAM pour la bourse d'excellence Alliance Vivafilm qui m'a permis de me concentrer davantage sur mon projet de recherche.

Évidemment, je remercie les réalisatrices — Sophie Bissonnette, Sylvie Groulx, Isabelle Hayeur, Ève Lamont, Marie-Pascale Laurencelle, Marquise Lepage et Vanya Rose — qui ont accepté de participer et de prendre position dans mon mémoire, de même que Lise Lachapelle, directrice de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), pour m'avoir donné un cadre de travail agréable pendant plus de six mois. Merci également à Lucette Lupien pour son aide précieuse et aux gens des institutions qui ont gentiment collaboré à l'étude.

Se lancer seule dans pareille entreprise demande beaucoup de motivation, de patience et d'acharnement; sans le soutien de mes proches, je n'y serais jamais arrivée. Je remercie donc parents, famille et amis de m'avoir encouragée à poursuivre, même quand j'étais assaillie par le doute; particulièrement Mario Dufour, Geneviève Philippon, Armand Boudreault et Raphaëlle Lambert-Robitaille.

Avant-propos

Le cinéma exerce un énorme pouvoir d'attraction sur moi depuis mon plus jeune âge. D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours rêvé de devenir cinéaste. Raconter des histoires, créer des univers de toutes pièces dans lesquels on pouvait se reconnaître, inventer des personnages au destin tragique, je m'en délectais déjà enfant; et le plaisir d'envisager le cadre filmique comme un peintre sa toile, de le remplir de couleurs, de sons et de musique ne m'a jamais quittée depuis.

Or, le passage à l'âge adulte m'a permis de comprendre que ce n'est pas des films qui le veut; c'est ainsi qu'avant la fin de l'adolescence, il était clair pour moi que me frayer un chemin parmi les Bergman, Chaplin et Fellini de ce monde serait une tâche des plus ardues. Mais qu'à cela ne tienne, j'étais prête à tout pour accéder au panthéon du cinéma. J'ai donc entrepris des études dans le domaine, convaincue que la constitution d'un bagage théorique et technique ne pouvait pas me nuire, que j'allais y faire des rencontres décisives pour ma carrière, convaincue aussi qu'un jour on allait s'apercevoir de mon talent brut, que quelqu'un quelque part allait me donner une chance de montrer ce dont j'étais capable.

Quoique je l'attende encore secrètement, ce moment ne s'est jamais présenté. Nous étions beaucoup à convoiter le poste de réalisateur et en bout de ligne, il y a peu d'élus. J'ai donc travaillé dans l'ombre, généralement de manière bénévole, acceptant plus souvent qu'autrement d'être l'assistante des autres à défaut d'être aux commandes de mes propres projets cinématographiques, gravissant lentement les échelons qui allaient me mener — du moins le croyais-je à ce moment-là — à l'aboutissement de mes rêves : devenir une cinéaste et me tailler une véritable place dans notre cinématographie nationale, au même titre que Denys Arcand ou Michel Brault. Néanmoins, le statut de réalisatrice, malgré l'expérience acquise au fil du temps, m'apparaissait toujours hors d'atteinte.

Peu à peu, je me suis éloignée du cinéma, d'un point de vue pratique en tout cas, cessant du coup de croire en moi et en mes capacités d'arriver un jour à réaliser mon premier long métrage. J'étais encore à des années-lumière d'obtenir la consécration tant souhaitée, si bien que je me suis un jour résignée : je ne serais jamais la grande cinéaste dont j'avais rêvé; je n'aurais jamais la reconnaissance que j'attendais, celle de mes pairs surtout, celle qui aurait légitimé tous mes efforts et m'aurait sans doute donné la force de continuer.

Toutefois, un sentiment trouble me tirait, la vague impression d'avoir été victime d'une injustice. Il me semblait que je n'avais jamais eu réellement la chance de faire mes preuves, des difficultés hors de mon contrôle ayant toujours fait avorter mes projets avant leur achèvement, bien souvent des gens qui avaient d'autres idées en tête que celle de s'investir réellement dans la production d'un de mes films. C'était un danger du métier auquel on m'avait mal préparée dans le milieu universitaire : ne pas être choisie pour les bonnes raisons.

Parce que mes collègues masculins ne semblaient pas rencontrer ce genre d'ambiguïté dans leur parcours, je croyais instinctivement que ce type d'expérience était davantage l'apanage des femmes, l'industrie cinématographique québécoise étant après tout majoritairement constituée d'hommes.

Cependant, il y avait trop peu de modèles de réussite féminins dans mon entourage professionnel avec lesquels j'aurais pu en discuter afin de dissiper mes soupçons. Et puis, le mouvement féministe avait fait des gains capitaux depuis les années soixante : j'avais d'ailleurs été moi-même élevée avec la conviction que je pouvais TOUT réussir, au même titre que les hommes. La responsabilité de mon échec ne pouvait que m'être imputée.

J'ai donc continué à me remettre inlassablement en question : étaient-ce mes thématiques qui n'intéressaient personne ou encore mon intégrité qui me mettait des bâtons dans les roues ? Poussée par la volonté de dénoncer les injustices de notre monde, j'avais toujours voulu faire du cinéma socialement engagé, politique; j'étais tout à fait consciente que l'industrie et le public québécois n'en étaient plus très friands depuis la fin des années soixante-dix, mais je voulais malgré tout poursuivre dans cette voie. L'art avait toujours représenté à mes yeux un outil de revendication, un éveilleur de conscience, un vecteur de changements; la forme documentaire était donc tout à fait appropriée pour le type de discours que je voulais privilégier. Toutefois, les ouvertures et les occasions professionnelles n'allaient pas dans ce sens, bien au contraire.

Nonobstant ce triste constat, une curieuse intuition m'ordonnait de ne pas tirer un trait sur mon rêve, de le mettre plutôt en veilleuse pour quelques temps, afin d'y revenir avec un regard neuf et une énergie nouvelle. C'est pourquoi je me suis tournée vers les sciences humaines avant la fin de mes études universitaires de premier cycle. Étrangement, il m'est apparu évident que la recherche dans le champ des sciences sociales pouvait être envisagée de la même manière que le cinéma, tous deux étant soutenus par une visée personnelle bien précise, soit celle d'éclairer les recoins impénétrables et énigmatiques des être humains, de leurs manières de penser et de leurs comportements sociaux.

À défaut de capter le réel par l'entremise de ma caméra, j'apprendrais à déchiffrer la réalité, à l'analyser et à mieux la saisir dans son immensité à travers mes yeux de chercheuse; je l'explorerais comme un cinéaste part à la recherche de son sujet, c'est-à-dire à tâtons, en prenant le risque de faire fausse route et de revenir sur mes pas; j'enregistrerais ses moindres mouvements et cabrioles dans ma tête et les coucherais ensuite sur papier, sans contraintes budgétaires ni techniques. Pour la première fois depuis longtemps, je retrouvais une sorte de paix intérieure, une liberté sans limites : soit, je m'étais détournée de mon but premier, la réalisation cinématographique, mais je poursuivais malgré tout le même dessein, quoique le média ne fût plus le même.

Liste des tableaux

Tableau 1	Sommaire de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) : Nombre et pourcentage des demandes et des admissions selon le sexe des candidats pour le programme de baccalauréat en cinéma	43
Tableau 2	Sommaire de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) : Nombre et pourcentage des demandes et des admissions selon le sexe des candidats pour le programme de baccalauréat en télévision...	43
Tableau 3	Sommaire de la <i>Mel Hoppenheim School of Cinema</i> , Université Concordia : Nombre et pourcentage des demandes, des admissions et des diplômés, selon le sexe du candidat, tous les programmes de cinéma confondus	44
Tableau 4	Institut national de l'image et du son (INIS) : Nombre et pourcentage des demandes, des admissions et des diplômés, selon le sexe du candidat et le programme	45
Tableau 5	Sommaire du Conseil des Arts du Canada (CAC) : Nombre et pourcentage des demandes déposées selon le sexe du réalisateur	47
Tableau 6	Sommaire du Conseil des Arts du Canada (CAC) : Nombre et pourcentage des projets acceptés selon le sexe du réalisateur	47
Tableau 7	Conseil des Arts du Canada (CAC) : Montants accordés aux artistes du cinéma et de la vidéo, en nombre et en pourcentage, par programme, selon leur sexe	48
Tableau 8	Sommaire de Téléfilm Canada : Nombre et pourcentage des demandes déposées dans le programme de production du fonds du long métrage selon le sexe du réalisateur	50
Tableau 9	Sommaire de Téléfilm Canada : Nombre et pourcentage des projets acceptés dans le programme de production du fonds du long métrage selon le sexe du réalisateur	50
Tableau 10	Sommaire de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) : La situation des réalisatrices selon les programmes en termes de production et de montants accordés (nb et %) pour 2005-2006	52
Tableau 11	Fonds canadien de télévision (FCT) : Nombre et pourcentage de projets acceptés en production selon le sexe du réalisateur.....	53
Tableau 12	Fonds canadien de télévision (FCT) : Synthèse de la répartition des réalisateurs et réalisatrices en nombre et en pourcentage selon le type d'émission produite et les montants accordés (période 2002-2007)	54
Tableau 13	Radio-Canada : La répartition des réalisateurs et réalisatrices en nombre et en pourcentage selon la catégorie d'émissions présentées à la saison automne 2007	55
Tableau 14	Sommaire de l'Office national du film (ONF) : Nombre et pourcentage des projets de femmes et montants accordés par le programme anglais pour la période 2002-2007	56
Tableau 15	Sommaire de l'Office national du film (ONF) : Nombre et pourcentage des projets de femmes et montants accordés par le programme français pour la période 2002-2007	57

Résumé

Prenant le relais des formes écrites dites traditionnelles, les images cinématographiques et télévisuelles, issues de cette nouvelle ère des communications dans laquelle nous baignons depuis quelques décennies à peine, ont désormais une importance capitale. Puisque c'est bien souvent à travers ces médias de masse que l'on se forge une opinion et un point de vue sur le monde qui nous entoure, l'énorme pouvoir politique et économique lié à ceux qui contrôlent ce qui sera vu ou non sur nos écrans est aujourd'hui indéniable.

Or, les femmes québécoises ont longtemps été exclues de la sphère publique, la place qui leur était réservée au sein de l'industrie audiovisuelle reflétant ce que l'on attendait d'elles dans la société traditionnelle en général, soit un rôle de soutien et d'assistance aux hommes, une place de second ordre. Et jusqu'à ce qu'elles parviennent à la réalisation, elles n'avaient aucune emprise sur les représentations féminines à l'écran.

Ainsi, les hommes cinéastes ont véhiculé à outrance les stéréotypes de la femme au foyer ou de la femme hypersexuée : des femmes passives, dépendantes et soumises au regard des hommes. L'arrivée des femmes aux commandes de la réalisation à la fin des années soixante, dans la foulée de la seconde vague féministe québécoise, leur a donc permis de revisiter l'univers que l'on dit propre aux femmes et de proposer de nouveaux modèles dans lesquels le public féminin était enfin en mesure de se reconnaître.

Mais comme le système de production québécois est de nos jours basé sur une critériologie purement commerciale, le cinéma des femmes a connu un recul inquiétant ces dernières années; l'on peut aussi se surprendre de ce que les femmes réalisatrices, représentant pourtant plus de 50 % de la population, se fassent aujourd'hui si rares dans les postes créatifs de l'industrie québécoise.

Privées du pouvoir et des privilèges que confère l'accès aux médias cinématographique et télévisuel, les femmes se retrouvent minorisées et marginalisées au sein de ces industries développées, contrôlées et financées de tout temps par des hommes. Désormais, on tend à occulter l'apport culturel des femmes réalisatrices et à minimiser la pertinence de la vision des femmes, la diversité des points de vue étant pourtant nécessaire à toute société démocratique, particulièrement à la nôtre, qui se targue d'être un modèle de multiculturalisme.

Se pourrait-il que les industries cinématographique et télévisuelle québécoises privilégient un sexe plutôt que l'autre ? Se pourrait-il aussi que le manque de reconnaissance des compétences des femmes et des thématiques dites féminines soit à la base du mépris social dont elles sont victimes de la part des producteurs, des techniciens et des diffuseurs ? Est-ce que ce manque de reconnaissance pourrait expliquer pourquoi l'histoire de notre cinématographie nationale n'a pas jugé bon jusqu'ici de s'attarder au cinéma des femmes ?

C'est ce que cette recherche tentera de comprendre en mettant en lumière les enjeux importants liés au pouvoir de se raconter et à la place accordée aux minorités dans l'espace public, en l'occurrence les femmes québécoises.

Mots clés en lien avec le présent projet de mémoire :

Femmes; réalisatrices; reconnaissance, identité narrative; mépris social; technologie du genre; industrie audiovisuelle.

Introduction

Présentation de la problématique

C'est grâce à une intrusion dans les sciences sociales de la communication que je me suis mise à réfléchir autrement au 7^e art, à ses pratiques, à son fonctionnement, de même qu'à son rôle capital dans cette nouvelle ère des communications dans laquelle nous baignons depuis quelques décennies à peine. Car de nos jours, dans notre vaste village planétaire, ce sont les images filmiques ou télévisuelles qui nous donnent accès à la réalité des individus, peu importe leur emplacement géographique sur le globe. C'est souvent à travers des films de fiction ou des documentaires que l'on prend conscience des enjeux importants de ce monde, et à partir de ceux-ci que se forment nos opinions et nos jugements. C'est également par ces récits en images que nous sont racontés nos mythes et nos légendes du passé; c'est donc par eux que nous découvrons et redécouvrons notre Histoire.

Depuis son invention à la fin du XIX^e siècle, le cinéma a peu à peu pris le relais sur les médias écrits traditionnels, la puissance des images animées et leur médiatisation ayant, selon certains analystes, davantage d'impact que les mots sur le commun des mortels. Ainsi, l'auteur Marc Ferro affirme, dans l'introduction de son livre *Cinéma : une vision de l'Histoire*, que « ce sont souvent les images plus que les écrits qui marquent la mémoire, la compréhension des générations nouvelles. » (Ferro, 2003 : 7) En nous donnant des repères, en nous fournissant quantité de modèles, en nous proposant des manières d'anticiper le monde qui nous entoure, le cinéma peut effectivement jouer le rôle d'un informateur privilégié, du gardien de notre mémoire collective.

De plus, les minorités silencieuses ont, par son entremise, la possibilité de faire entendre leur voix, de sortir de l'anonymat et de laisser leurs traces dans l'espace public. Dans ce dernier cas de figure, le cinéma doit, à mon avis, être considéré comme une composante primordiale de la construction identitaire de ces minorités : le fait que le cinéma s'intéresse à elles établit de fait leur existence, célèbre leurs différences, en plus de rendre légitimes leurs combats et leurs revendications. En d'autres mots, le cinéma renvoie à ces minorités une image qui, d'une certaine façon, les conforte dans la représentation qu'elles se font d'elles-mêmes et leur permet une plus grande émancipation. Des auteurs comme Paul Ricœur, Charles Taylor, Emmanuel Renault ou Axel Honneth ont d'ailleurs établi l'importance du regard d'autrui sur notre façon de nous percevoir et de nous raconter; Ricœur l'a fait en prenant les récits littéraires comme point d'appui, mais ses théories peuvent aisément s'appliquer au 7^e art.

En somme, je découvrerais que nous pouvions envisager le cinéma à la fois comme un symptôme et comme un révélateur des maladies du fonctionnement des sociétés, un art qui aide à rendre l'Histoire de ces sociétés plus intelligible et à en dénouer les ressorts. Avec cette ébauche de réflexion en tête, le cinéma retrouvait à mes yeux ses lettres de noblesse. Mais une chose m'apparaissait bizarre, choquante même : si le cinéma avait en effet une fonction de conservation de notre mémoire collective, pourquoi les femmes, qui

représentent pourtant plus de 50 % de la population mondiale, en étaient-elles pratiquement exclues, tant au niveau de la réalisation qu'à celui de la représentation ? Pourquoi, au cours de mes études en cinéma ou en communication, n'avais-je jamais été initiée au cinéma des femmes ? Comment se faisait-il qu'aucune œuvre féminine n'ait jamais été mise au programme ni même proposée comme objet d'analyse ? Ces questionnements furent le point de départ de la présente recherche, le début d'une longue démarche exploratoire qui allait me mener bien plus loin que je l'imaginais alors.

En partant de ma propre expérience embryonnaire, donc étant à la fois le sujet et l'objet de mon étude, je me suis demandé quelle avait été et quelle était aujourd'hui la place des femmes dans l'industrie cinématographique québécoise, à la fois devant et derrière la caméra. Intuitivement, j'avais tendance à croire, vu le manque évident de personnages de premier plan féminins crédibles, le nombre réduit de réalisatrices actives dans le milieu et le peu de films de femmes disponibles sur nos écrans, qu'elles étaient discriminées sur la base de leur sexe. Puisque le cinéma a été conçu, dominé, structuré et financé par des hommes depuis ses débuts, il n'y avait pas lieu de s'en surprendre. Mais à l'heure où la parité et l'équité semblent acquises dans la plupart des domaines de la vie sociale, du moins en principe, je trouvais inquiétant que cette situation déplorable perdure dans le cinéma.

La question était autant plus urgente que les enjeux sociaux liés au financement de la culture au Québec sont énormes, notre système de production étant financé par l'État, donc par des fonds publics. Contrairement au système privé américain, qui fonctionne selon les impitoyables règles néolibérales, nous pouvions nous réjouir de ce que notre cinéma soit encadré par des institutions gouvernementales neutres et échappe ainsi, en théorie, aux lois du marché. Évidemment, il n'en est rien dans les faits : ici comme ailleurs, on s'assure qu'un film sera rentable avant d'en entreprendre la production. Il s'agit bel et bien d'une industrie qui, comme toutes les autres, cherche à réaliser un profit et à élargir l'étendue de ses pouvoirs et de son influence, même si, chez nous, l'État en est à la tête.

À ce stade de ma recherche, il m'était, bien entendu, impossible de tirer des conclusions, puisque je venais à peine d'entamer mon périple dans les entrailles de cette industrie productrice de rêves. Cependant, le cinéma, dans son fonctionnement, m'apparaissait ressembler étrangement à ce que Louis Althusser nommait un « appareil idéologique d'État » — ou à ce que les théoriciennes féministes du cinéma ont appelé plus tard une « technologie du genre » en faisant référence au même concept —, c'est-à-dire un dispositif qui renforce et maintient le pouvoir en place en justifiant l'ordre social établi, en l'occurrence le système patriarcal.

Si cette hypothèse était véridique, on pouvait alors déjà spéculer sur le fait que la position minoritaire présumée des femmes dans ce système n'était pas près de changer. Mais il était trop tôt pour l'affirmer. En plus de parcourir les œuvres phares des théoriciennes féministes du cinéma, dont celles de Laura Mulvey et de Teresa de Lauretis, qui allaient me donner plusieurs arguments conceptuels essentiels à la compréhension de ce



système complexe de production, je devais également fouiller l'histoire de notre industrie afin d'être en mesure de repérer ses spécificités.

D'abord, j'ai commencé par examiner tous les ouvrages de référence traitant du cinéma québécois. Rapidement, je me suis rendu compte que les femmes y brillaient par leur absence. Comme l'Histoire avec un grand H, l'histoire du cinéma, écrite principalement par des hommes, a pratiquement occulté la présence des femmes, minimisant de fait leurs contributions au 7^e art. Ce que l'on a retenu de leur participation à l'industrie cinématographique est à l'image de ce que l'on attendait d'elles dans la société en général jusqu'à tout récemment : un rôle de soutien et d'assistance aux hommes.

À première vue, mon intuition de départ se révélait fondée : notre industrie cinématographique paraissait bel et bien avoir un sexe, ou du moins en privilégier un — et malheureusement, la nature ne m'avait pas dotée du bon ! Il ne m'en fallait pas davantage pour motiver la suite de mes recherches. J'ai donc entrepris de faire un historique de la place des femmes dans le cinéma québécois depuis ses débuts en me basant sur l'ensemble des ouvrages de référence disponibles sur le sujet. Je voulais voir si la situation avait toujours été aussi catastrophique pour les femmes québécoises et pour cela, il me fallait effectuer un véritable état des lieux.

Par la suite, j'avais l'intention d'interviewer les femmes cinéastes elles-mêmes afin de récolter leurs impressions sur leur métier et leurs expériences personnelles dans cette industrie qui, vraisemblablement, les maintient dans un état minoritaire et ne les reconnaît pas comme de véritables cinéastes capables de mener un projet à terme. Curieuse coïncidence : Francine Descarries, professeure de sociologie à l'Université du Québec à Montréal et directrice de l'Alliance de recherche IREF/Relais-Femmes, m'offre alors l'occasion de l'assister dans la réalisation d'une étude portant sur la situation socioprofessionnelle des réalisatrices québécoises dans les industries télévisuelle et cinématographique.

En effet, une dizaine de réalisatrices, membres de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), s'étaient nouvellement regroupées en un comité, les *Réalisatrices équitables*, dans le but de dénoncer leurs conditions de travail, compiler des données qui appuieraient leurs revendications et proposer à la Ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, Mme Christine Saint-Pierre, d'implanter une politique d'équité dans l'industrie culturelle.

Les nouvelles statistiques tirées de ce projet de recherche, qui s'est achevé en décembre 2007, se sont ainsi ajoutées à mes propres lectures et observations et m'ont permis de brosser un portrait plus juste, et surtout actualisé, de la place accordée aux femmes dans le financement du milieu audiovisuel québécois. De plus, les nombreuses réunions avec les membres de ce collectif m'ont donné l'opportunité de rencontrer des réalisatrices d'expérience qui ont décidé de prendre en main leur destin; j'ai pu assister à leurs échanges, discuter avec elles et ainsi récolter leurs réflexions sur ce qu'elles subissent, comme femmes et comme créatrices, au sein de l'industrie.

C'est donc à partir d'un questionnement sur la place des femmes dans l'industrie audiovisuelle, à la fois devant et derrière la caméra, que je tenterai de comprendre le manque de reconnaissance auquel elles doivent faire face encore aujourd'hui dans la pratique de leur métier, manque de reconnaissance perceptible, entre autres, dans l'infime quantité de projets de femmes sélectionnés par nos institutions culturelles de financement et dans le peu de rôles féminins crédibles visibles sur nos écrans.

Poussée par l'intuition qu'à la source de cette méconnaissance culturelle des femmes québécoises se trouvent des obstacles liés aux rapports sociaux de genre, je tenterai par plusieurs moyens distincts de pénétrer l'espace marginal qui leur est réservé afin de mettre en lumière les résistances qui nuisent à leur émancipation. En adoptant une position critique par rapport aux industries cinématographique et télévisuelle, je proposerai d'envisager ces industries comme un système complexe fortifiant les inégalités sociales entre les hommes et les femmes.

Présentation des étapes du travail de recherche

Dans les pages qui suivent, je commencerai par poser les bases de mon cadre théorique et épistémologique, puisque c'est à travers lui que seront mis en lumière les différents aspects de la présente étude. Je serai guidée par les théories de Paul Ricoeur, Axel Honneth, Emmanuel Renault et Charles Taylor sur le mépris social, la reconnaissance et l'identité narrative, de même que par celles de Laura Mulvey sur le concept de « regard scopophilique » et de Teresa de Lauretis sur les concepts de « système sexe/genre » et de « technologie de genre ». Mes intentions sont de démontrer que l'industrie cinématographique fonctionne comme un système qui accentue et consolide les inégalités entre les genres et que le déni de reconnaissance des femmes et de leurs capacités est à la base même de ce système bien rôdé.

Par la suite, je m'appliquerai à synthétiser plus de quatre-vingts ans d'histoire du cinéma québécois en mettant en relief la place spécifique qu'y ont occupée les femmes, devant et derrière la caméra, c'est-à-dire à la fois comme objets de représentation et comme sujets dans l'autoreprésentation. Je me pencherai ultérieurement sur le cas des *Réalisatrices équitables* et sur les résultats de la récente étude concernant leur situation professionnelle actuelle; j'aurai alors recours aux témoignages des réalisatrices afin d'illustrer par des exemples factuels les obstacles liés encore aujourd'hui à leurs pratiques, signe que leur condition a peu évolué dans les faits depuis les vingt dernières années, soit depuis qu'une poignée d'auteurs — Louise Carrière, Jean-Guy Lacroix et Jocelyne Denault entre autres — s'est penchée sur leur cas spécifique dans notre industrie.

Enfin, je terminerai en évoquant les enjeux de la mise en péril du cinéma des femmes pour la sauvegarde de notre héritage culturel et notre mémoire collective, de même que la nécessité éthique de faire entendre la voix des minorités dans l'espace public pour la création de nouveaux modèles et la diffusion de visions alternatives. Je ferai ainsi des liens entre la reconnaissance et l'identité narrative, entre la façon que nous avons de nous



percevoir à travers le regard des autres et le besoin, on ne peut plus humain, de nous raconter en tant que collectivité, de laisser une trace de notre passage sur terre, en cherchant toujours, paradoxalement, à nous dissocier du regard contrôlant d'autrui.

C'est cette contradiction fondamentale — cette oscillation entre la valeur que nous accordent les autres via la reconnaissance et la confiance en nos propres moyens —, nous conduisant à outrepasser le jugement de nos pairs pour affirmer notre identité réelle, que j'ai la ferme intention d'ausculter dans cette étude. De mon point de vue, le cinéma des femmes, évoluant dans l'adversité et la précarité depuis ses débuts, est le terrain de recherche idéal pour ce voyage exploratoire.

Je tenterai par cet exercice fragmenté en parties distinctes — comprenant une portion plus théorique, des résultats quantitatifs et qualitatifs — de présenter le sujet sous plusieurs angles en favorisant ainsi que l'emploi de la première personne du singulier et du pluriel : le « je » on ne peut plus subjectif de la chercheuse et réalisatrice que je suis, de même que le « nous », davantage inclusif, lorsqu'il sera par exemple question d'une réflexion partagée par l'ensemble des réalisatrices québécoises rencontrées et moi-même.

Me voici donc lancée sur un chemin de broussailles qui a été peu emprunté jusqu'à maintenant, mais qui mérite d'être défriché pour que l'on y voie plus clair et que l'on s'y retrouve enfin.

Chapitre I

Cadre théorique et épistémologique : le déni de reconnaissance des femmes dans l'industrie cinématographique québécoise

La vie publique ne doit pas être considérée comme le résultat d'une limitation réciproque d'espaces de liberté privés, mais au contraire comme une possibilité offerte à tous les individus d'accomplir leur liberté.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel cité par Paul Ricœur (2004 : 22)

Au cinéma, raconter une histoire et la diffuser nécessite des caméras, des studios, des techniciens, de l'argent et un système organisé de production. Désavantagées dans ce système par rapport à leurs collègues masculins, les femmes réalisatrices ont été trop souvent contraintes de garder le silence parce qu'on leur refusait l'accès au média cinématographique et les noyait dans un flot culturel qui a omis de parler d'elles d'une manière juste, équitable et représentative. Ainsi, le refus de reconnaître la capacité des femmes à occuper des fonctions créatives au sein de l'industrie cinématographique québécoise et celui de reconnaître l'intérêt d'aborder au cinéma des sujets dits « féminins » ont grandement retardé l'émancipation des femmes et leurs contributions à ce domaine artistique.

Tel est l'horizon de ma recherche. Le présent chapitre s'appliquera à exposer les différents éléments théoriques qui guideront ma réflexion tout au long de ce travail. J'y exposerai les concepts de reconnaissance, d'identité narrative et de mépris social, développés par Charles Taylor, Axel Honneth, Emmanuel Renault, Paul Ricœur et Jean-Marc Ferry; je tenterai de voir dans quelle mesure le manque de reconnaissance peut avoir un impact néfaste sur la construction identitaire des individus et comment ces théories peuvent s'appliquer au cas spécifique des femmes dans l'industrie cinématographique.

J'expliquerai ensuite quelques concepts fondamentaux tirés des travaux de Laura Mulvey et Teresa de Lauretis sur le cinéma, qu'elles définissent, selon une posture féministe, comme un « système de sexe/genre » qui refuse de reconnaître les femmes et continue de les maintenir dans une position minoritaire en les exhibant à l'écran comme « objets sexuels »; pour elles, « la présence de la femme est un élément de spectacle indispensable aux films narratifs standards [...] C'est sur elle que le regard s'arrête, son jeu s'adresse au désir masculin qu'elle signifie. » (Vincendeau et Reynaud, 1993 : 18)

J'ai choisi de m'attarder à ces deux auteures, puisqu'elles font figure d'exception dans le cercle fermé des auteurs spécialisés en cinéma. En adoptant une approche féministe pour analyser le 7^e art, contrairement à la plupart des autres historiens de l'art qui hésitent à prendre en considération les problématiques de genre, elles permettent du coup de comprendre de quelles façons cette technologie, et la diffusion à grande échelle qu'elle implique, consolident les inégalités entre les hommes et les femmes au centre de l'industrie en reproduisant l'idéologie traditionnelle.

C'est d'abord en empruntant à l'herméneutique développée par Ricœur que je tenterai d'éclaircir et de saisir tous les enjeux soulevés dans ce travail d'envergure. Je terminerai ce premier chapitre en effectuant quelques remarques épistémologiques concernant la présente recherche.

1.1 L'herméneutique ou l'interprétation de l'histoire non écrite

À l'origine, l'herméneutique désigne l'art d'interpréter des textes sacrés ou profanes pour en dégager les significations cachées. De nos jours, à la suite de la prise de conscience de plus en plus aiguë de la relativité de toutes les conceptions du monde, le terme renvoie de manière plus large à toute théorie de l'interprétation qui distingue dans les phénomènes observables les signes d'un sens plus profond.

Dans le cas qui me préoccupe, il apparaît évident que ce ne sont pas les phénomènes observables qui pourront m'aider à comprendre quelle place ont occupée les femmes dans l'industrie cinématographique québécoise depuis ses débuts, l'Histoire ayant depuis toujours occulté leur participation au domaine public et retenu uniquement les performances et les prouesses masculines. C'est plutôt du côté des trous béants laissés dans notre patrimoine culturel, dans notre cinématographie nationale en particulier, que je me pencherai afin de distinguer, dans ces empreintes qui trahissent l'absence flagrante des femmes à la fois devant et derrière l'écran, une nouvelle manière d'interpréter la place des femmes dans l'histoire du cinéma.

Interpréter, dans l'herméneutique de Ricœur, équivaut à « reconstruire le sens de... » C'est une expérience de transformation de soi, où la simple reproduction ou le retour en arrière sont impossibles. L'expérience herméneutique modifie l'identité de celui qui interprète. En prenant conscience du chemin que doivent parcourir les femmes pour parvenir à la réalisation, de même que du manque de reconnaissance accordé aux œuvres de ces femmes cinéastes, nous avons dès lors des indices sur le monde dans lequel nous vivons, et une partie de notre identité collective, inexplorée jusqu'à aujourd'hui, peut ainsi refaire surface.

Constaté le nombre insuffisant de femmes, comme modèle authentique de représentation ou comme sujet dans l'autoreprésentation, nous permet déjà d'orienter notre interprétation. Nous attarder sur les thématiques abordées dans les œuvres des femmes cinéastes nous force également à prendre conscience des conditions spécifiques d'existence des femmes et de leurs revendications dans l'espace public. Pour Paul Ricœur,

[...] la tâche de l'herméneutique est de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et change ainsi son agir. Une herméneutique est soucieuse de reconstruire l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des œuvres, des auteurs et des lecteurs. (Ricœur, 1984a : 86)

En m'inspirant de l'expérience herméneutique proposée par Ricœur, je vais tenter, dans le présent travail, de déterrer ce qui a malheureusement échappé aux théoriciens du cinéma et à l'interprétation dominante



jusqu'à présent, en remontant l'Histoire jusqu'à l'arrivée des femmes à la réalisation. Dans un deuxième temps, j'essaierai de comprendre les résistances que subissent les femmes cinéastes dans l'industrie et qui les empêchent de proposer des modèles dans lesquels le public, particulièrement le public féminin, peut davantage se reconnaître.

À ce propos, en parlant de l'appropriation d'une œuvre dans l'interprétation qu'en fait celui ou celle qui la reçoit, Ricœur dit ceci :

Ce que finalement je m'approprie, c'est une proposition du monde; celle-ci n'est pas derrière le texte, comme le serait une intention cachée, mais devant lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors comprendre, c'est se comprendre devant le texte. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition du monde. (Ricœur, 1986 : 116-117)

Selon Jean-Marc Ferry, dans le livre *L'éthique reconstructive*, dédié à Paul Ricœur et grandement inspiré par lui, la reconstruction qui est à la base de l'herméneutique n'est pas simplement une opération intellectuelle tournée vers la tâche théorique de reconstituer un processus, une logique de développement, une histoire. Elle possède aussi une valeur éthique, dans la mesure où

[e]lle est pratiquement intéressée à comprendre la causalité du destin, causalité fatale de la vie blessée, qui s'érige elle-même en une force hostile. [...] De ce point de vue, la reconstruction entreprend de fluidifier les situations de rapports figés en général, afin d'émanciper les sujets de ces déterminismes qui, dans les relations aux autres comme à soi-même, entravent la communication, bloquent les possibilités de résolution des conflits. (Ferry, 1996 : 20)

Dans la perspective reconstructive de Ricœur et de Ferry, il faut qu'il y ait reprise du dialogue entre les victimes de l'Histoire et leurs « bourreaux », la communication permettant ainsi la reconstruction identitaire des victimes. Comme le souligne Ferry, dans les stratégies plus politiques de restitution des mémoires nationales ou de restauration d'identités culturelles menacées, « le principe de reconstruction se manifeste par la recherche d'éléments proprement historiques dont la recollection permet aux identités personnelles, individuelles ou collectives, de s'assurer face aux autres une structure cohérente et significative. » (Ferry, 1996 : 32) Selon lui, une démarche reconstructive va donc plutôt s'intéresser à « s'ouvrir aux revendications des victimes, à commencer par celles qui ne peuvent — et n'ont éventuellement jamais pu — faire entendre leur voix. » (Ferry, 1996 : 37)

En réfléchissant de ce point de vue théorique au cas spécifique des femmes dans le cadre de cette recherche, je cherche donc à explorer « la vie blessée », les injustices passées vécues par les femmes et mises en scène par celles-ci dans le cinéma féminin québécois, pour une plus grande compréhension du monde, afin d'amener les femmes, mais aussi les hommes, bien entendu, à une meilleure responsabilité politique et éthique pour l'avenir.

Car, entre l'herméneutique du soi, le « se comprendre soi-même », et la narration ou l'identité narrative, le rapport est manifeste selon les théories de Paul Ricœur publiées dans les Actes du colloque de Lille en 1995 :

« Une vie, c'est l'histoire de cette vie, en quête de narration. Se comprendre soi-même, c'est être capable de raconter sur soi-même des histoires à la fois intelligibles et acceptables. » (Mongin, 1994 : 126)

Les œuvres cinématographiques, en nous permettant d'interpréter la réalité d'un certain point de vue, nous offrent une proposition du monde qui nous confronte à nos propres codes de valeurs, nous amenant ainsi à penser autrement ce qui nous entoure. En utilisant le pouvoir des images et des discours, en mettant en récit l'expérience de vie des individus, en nous permettant de bénéficier de la richesse de leurs témoignages, les cinéastes ont manifestement une volonté de prendre position sur la condition des femmes dans la sphère publique, une volonté de revisiter l'univers qu'on dit propre aux femmes.

Or, les femmes cinéastes et leurs films sont malheureusement méconnus du public et l'industrie dans laquelle elles tentent de se tailler une place semble reposer sur une asymétrie sexuelle tant l'écart entre les réalités vécues par les réalisateurs des deux sexes est grand. Ainsi, les femmes n'ont pas l'occasion, contrairement à leurs collègues masculins, de laisser leurs traces dans l'espace public, le manque de reconnaissance étant, selon moi, à la base des obstacles qui les empêchent de tourner à leur guise. En ce sens, l'herméneutique nous permet de mettre en lumière les déséquilibres qui existent dans le champ des communications; en jetant un regard critique sur les différents rapports de force qui prédominent dans l'industrie cinématographique, elle rend plus évidents les multiples conflits existant entre les groupes sociaux.

1.2 La reconnaissance : à la base de la construction identitaire

Au départ, le concept de « reconnaissance » implique, tel que le mot lui-même l'indique, celui de « connaissance » comme le fait justement remarquer Paul Ricoeur dans *Parcours de la reconnaissance*. D'après le dictionnaire, le terme « connaissance » signifie « le fait ou la manière de connaître, ce que l'on sait pour l'avoir appris (conscience, compréhension, représentation). » (Le Robert : 367) Quant au mot « reconnaissance », il désigne « l'acte de juger qu'un objet a déjà été connu » ou encore « le fait d'admettre (une chose) après l'avoir niée ou en avoir douté (la reconnaissance d'une qualité chez quelqu'un). » (Le Robert : 1627) Ainsi, il y a deux prémisses importantes qui sont liées au concept de reconnaissance tel que nous le verrons tout au long du présent travail de recherche : l'idée de prendre conscience de l'existence de quelqu'un, de quelque chose — en l'occurrence les femmes et leurs réalisations —, de même que celle de concéder ou d'accorder une valeur ou une capacité à une personne ou une chose après avoir spéculé sur le contraire — ici les femmes réalisatrices et la pertinence de leurs œuvres.

Dans son livre *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, le philosophe Charles Taylor établit des liens entre la reconnaissance sociale et l'identité, ce dernier terme désignant « quelque chose qui ressemble à la perception que les gens se font d'eux-mêmes et des caractéristiques fondamentales qui les définissent comme êtres humains. » (Taylor, 1994 : 41) Selon Taylor, le concept de reconnaissance est à la base de la construction



identitaire des individus : c'est à force de côtoyer les autres que l'on se forge une identité, mais c'est surtout à travers les yeux d'autrui que l'on s'accorde une valeur propre. La reconnaissance n'est pas seulement une question de politesse ou de respect : c'est un besoin vital dans l'interaction sociale.

L'idée de la conscience de soi dépend donc principalement de l'expérience de la reconnaissance sociale des individus, le respect et l'estime des autres étant vécus comme des besoins tout aussi fondamentaux que la faim ou la soif. Le regard de l'autre est si décisif dans nos conduites qu'il en devient une instance psychique de notre personnalité.

Dans le processus de socialisation, l'individu se construit une identité et tente de se constituer un personnage socialement reconnu en intériorisant différents rôles significatifs. Étant réglée par des rapports sociaux qui « imposent des rôles déterminés et contraignent à tenter de se faire reconnaître dans ces rôles » (Renault, 2000 : 33), l'interaction sociale se caractérise donc souvent par l'emploi de stéréotypes auxquels vont tenter de s'identifier les individus pour faire partie d'un groupe.

En observant les comportements, les gestes et les attitudes de reconnaissance d'autrui à notre égard, nous en apprenons beaucoup sur qui nous sommes. Par l'approbation de ceux qui nous entourent, il nous est ainsi possible d'obtenir une image personnelle positive. Dans *Le mépris social*, Emmanuel Renault explique à ce propos que le rapport positif à soi-même est une construction on ne peut plus « fragile » puisqu'elle dépend de la subjectivité d'autrui et que cette subjectivité n'est évidemment pas exempte de traces d'idéologie, faisant passer à l'avant-plan certains intérêts particuliers plutôt que d'autres. Dans ce contexte, nous éprouvons donc la reconnaissance à la fois comme un besoin et comme une inquiétude : « en effet, la certitude que nous avons de notre valeur pouvant toujours être remise en cause par autrui, elle ne nous apparaît que comme une certitude à vérifier, par l'intermédiaire d'un comportement indiquant qu'il reconnaît notre valeur. » (Renault, 2000 : 32)

Mais il arrive parfois que les individus rencontrent des difficultés et des résistances dans leur quête incessante de reconnaissance sociale. Emmanuel Renault considère ces expériences de « méconnaissance » comme de véritables « blessures morales » parce qu'elles illustrent un manque de respect et qu'elles nient carrément « ce que nous considérons comme notre intégrité personnelle. » (Renault, 2000 : 33) L'auteur aborde alors le concept de « mépris social » qu'il articule en deux définitions distinctes : premièrement, un déni de reconnaissance qui consiste en « une négation de la dignité » ; ensuite, un déni de reconnaissance dans lequel réside « une négation de l'identité ». (Renault, 2000 : 15)

Si l'on en croit la réflexion de Taylor, les conséquences d'un déni de reconnaissance ou d'une reconnaissance inadéquate peuvent être très importantes, voire tragiques pour ceux qui en sont victimes : elles « peuvent causer du tort et constituer une forme d'oppression, en emprisonnant certains dans une matière fausse, déformée et réduite. » (Taylor, 1994 : 41) L'autodépréciation devient dès lors l'une des armes les plus efficaces de leur propre oppression. Selon Taylor, afin d'atteindre un minimum d'émancipation, le premier objectif

d'un individu privé de reconnaissance devrait être « de se débarrasser de cette identité imposée et destructrice. » (Taylor, 1994 : 42)

Si l'identité individuelle se construit dans le regard de l'autre, cela est également vrai des communautés, puisque les groupes dominés cherchent généralement eux aussi à faire valoir leurs droits à mener une existence juste et digne, semblable à celle des autres groupes sociaux. Les auteurs mentionnés plus haut font d'ailleurs parfois appel à l'expression hégélienne « luttas pour la reconnaissance » lorsqu'ils abordent les demandes, tout à fait légitimes, des minorités assujetties, les groupes dominants ne concédant pas toujours facilement la reconnaissance aux groupes opprimés sur lesquels ils assoient leur autorité.

S'appuyant sur cette prémisse, certains courants de pensée féministes ont avancé que les femmes, dans les sociétés patriarcales, sont amenées à adopter une image dépréciative d'elles-mêmes, que ce soit au niveau de la sphère familiale, professionnelle ou symbolique — les représentations féminines présentes dans le cinéma par exemple. En intériorisant l'image renvoyée de leur propre infériorité, même si certains des obstacles à leur émancipation disparaissent, elles peuvent demeurer dans l'incapacité de tirer profit des nouvelles possibilités qui s'offrent à elles, et ainsi, conserver une mauvaise estime d'elles-mêmes.

Dans *Parcours de la reconnaissance*, Paul Ricœur établit que la construction du rapport à soi réflexif — l'ipséité — s'accompagne de pouvoirs : le pouvoir dire, le pouvoir faire, le pouvoir raconter. En analysant, à la manière de Ricœur, le concept de reconnaissance comme un véritable parcours que les individus ou les groupes doivent traverser en plusieurs étapes, toutes inter-reliées, l'arrivée des femmes à la réalisation cinématographique apparaît alors comme un beau modèle de référence.

À la base, la société moderne émancipatrice et égalitariste a reconnu la femme comme individu, c'est-à-dire comme un sujet pensant et autonome, en admettant « officiellement » son existence, et en lui conférant de ce fait le premier pouvoir, le « pouvoir dire » dont parle Ricœur, qui signifie « faire des choses avec les mots. » (Ricœur, 2004 : 156) Enfin, la femme était en position d'égalité, du moins symboliquement, puisque derrière cette reconnaissance — formelle et juridique — se cache évidemment un concept d'autorité, en l'occurrence, ici, l'idéologie patriarcale, qui a toujours tranché en défaveur de l'autonomie des femmes dans la sphère publique.

Ensuite, de la reconnaissance individuelle a découlé une reconnaissance collective, qui donnait aux femmes un deuxième pouvoir, le « pouvoir faire », soit « la capacité de faire arriver des événements dans l'environnement physique et social des sujets agissants. » (Ricœur, 2004 : 159) On leur accordait donc la possibilité de faire des choses par elles-mêmes, ce qui a lentement mené à une reconnaissance de leurs capacités à évoluer dans le champ culturel, en particulier le cinéma, reconnaissance qui leur offrait le troisième pouvoir dont parle Ricœur, « le pouvoir de raconter et de se raconter. »



Parce que la population québécoise en général reconnaissait la légitimité de leurs revendications, parce que les femmes se définissaient pour la première fois à travers un « nous femmes » collectif, parce qu'on leur donnait l'occasion de se raconter en tant que collectivité dans la sphère publique, le cinéma des femmes a ainsi pu voir le jour, tant au niveau de la fiction que du documentaire.

Seulement, dans le parcours dont le philosophe français Paul Ricœur parle, il y a un dernier stade au cheminement qu'emprunte la reconnaissance; il s'agit de la reconnaissance-gratitude, qui pourrait être définie en ces termes, selon le dictionnaire *Le Robert* : « Sentiment qui pousse à éprouver vivement un bienfait reçu, à s'en souvenir et à se sentir redevable envers le bienfaiteur. » (*Le Robert* : 1627) Il me semble que ce dernier stade de la reconnaissance peut difficilement s'appliquer au cinéma des femmes, puisqu'il y a une absence flagrante des femmes, à la fois dans les postes de création et dans les ouvrages consacrés au cinéma québécois, phénomènes liés ou non à la non-reconnaissance de leurs capacités, nous le verrons plus tard, mais qui, sans aucun doute, cause un retard sur leur prise de parole et leur investissement dans ce domaine.

La société patriarcale leur accorderait donc une certaine forme de reconnaissance, mais qui serait, finalement, uniquement symbolique; dans les faits, les femmes seraient encore très loin d'une reconnaissance sociale réelle, puisque leurs productions sont encore aujourd'hui souvent considérées comme des œuvres mineures à côté de celles des hommes et qu'elles ont du mal à s'inscrire dans la logique commerciale qui régit notre industrie culturelle. Comme dans le cas du langage, le masculin l'emporte sur le féminin : il est lié à l'universel, alors que le féminin est de l'ordre du particulier ou du spécifique et donc de moindre importance selon l'avis de certains de nos décideurs.

Il existe également un autre élément important lié à la reconnaissance telle qu'on l'entend aujourd'hui : il s'agit du concept d'originalité. Comme l'affirme Taylor, la révolution égalitariste a amené une révolution « expressiviste ». Les individus ou les groupes qui cherchent à être reconnus tiennent aussi à l'être dans toute leur singularité et leurs différences avec autrui. En transgressant le principe d'égalité universelle, ils demandent à ce que l'on accorde « une reconnaissance et un statut à quelque chose qui n'est pas universellement partagé. » (Taylor, 1994 : 58) Comme ils veulent éviter de se conformer à un ensemble auquel ils sont incapables de s'identifier et risquer ainsi de « se perdre » en cours de route, ce sont leurs spécificités qu'ils mettent de l'avant et tentent de faire reconnaître.

Le cinéma peut évidemment se révéler un excellent outil de communication, parfois même une véritable arme de combat, lorsque vient le temps d'émettre de telles revendications dans l'espace public. Mais, comme nous le verrons dans la prochaine partie, le cinéma peut jouer un rôle encore plus actif dans la lutte pour la reconnaissance et la formation identitaire des individus. C'est à travers la notion d'identité narrative que Paul Ricœur nous invite à pousser un peu plus loin notre réflexion à ce propos.

1.3 L'identité narrative : le besoin de se raconter

Apprendre à se raconter, c'est aussi apprendre à se rencontrer autrement.
Paul Ricœur (2004 : 165)

L'identité narrative est un concept identitaire, emprunté à Paul Ricœur dans sa théorie portant sur le récit, qui tisse un lien direct entre la reconnaissance sociale d'une collectivité et la possibilité pour elle de se raconter en tant que telle dans la sphère publique.

Contrairement aux premières formulations de la subjectivité moderne et en particulier à celle de René Descartes, Ricœur parle de « cogito brisé » pour évoquer une nouvelle représentation du psychisme où l'identité a perdu son unité. Pour autant, nous ressentons tous le besoin de donner une certaine unité à notre existence et cette unité, chez Ricœur, prend la forme d'un récit que l'on peut composer sur soi-même. Il n'y a pas de transparence immédiate à soi, il n'y a qu'un récit qui constitue le soi. Ce que Ricœur nomme l'identité narrative, c'est « le fait que l'individu se présente à lui-même sous la forme d'une histoire personnelle racontée. » (*Dictionnaire des sciences humaines*, 2004 : 322)

Ce sont les moments forts et marquants de la vie, appartenant à la sienne ou à celle des autres, que l'individu transforme en récit, récit qu'il forge en lui-même pour se construire et éventuellement se raconter. Afin de se constituer une identité propre, l'individu a tout autant besoin des récits des autres que des siens. Pour se raconter, il doit également avoir une bonne estime de lui-même, se sentir libre de s'exprimer et digne d'écoute aux yeux d'autrui. Comme nous l'avons vu précédemment, la reconnaissance peut faciliter la construction identitaire d'un individu — ou d'une communauté, qu'elle soit culturelle, sexuelle ou ethnique —, et l'amener plus aisément à accéder au troisième pouvoir dont parle Ricœur, celui de raconter et de se raconter.

Or s'il fait face à un manque de reconnaissance systémique, l'individu portera en lui cette « blessure morale » comme un boulet et celle-ci deviendra nécessairement visible dans sa manière de se raconter. Et s'il est vrai qu'aujourd'hui les individus comme les communautés tiennent à être reconnus dans toute leur singularité et leur différence avec autrui, cela se reflétera aussi forcément dans leur façon de se percevoir et de se raconter. Un groupe minorisé et en voie d'extinction, discriminé sur la base de son sexe, de sa race ou de sa religion, ne pourra pas passer cette ségrégation sous silence s'il veut accéder à une plus grande reconnaissance, puisque sa propre survie dépend justement de sa capacité à l'exprimer haut et fort.

Selon la théorie de l'identité narrative, les récits des groupes minorisés doivent demeurer fidèles à leur situation de vie réelle, c'est-à-dire qu'ils doivent exprimer ce qui les distingue des autres groupes sociaux, en plus de ce qui, à leurs yeux, leur confère une valeur certaine. En ce sens, Charles Taylor explique qu'être fidèle à soi-même signifie : « être fidèle à ma propre originalité qui est quelque chose que moi seul peux énoncer et découvrir. En l'énonçant, je me définis moi-même du même coup. Je réalise une potentialité qui est proprement mon bien. » (Taylor, 1994 : 48) Pour lui, l'individualisme contemporain, en grande partie justifié par la logique



formelle égalitariste, est une dérive — narcissisme, égoïsme, repli sur soi — qui cache un idéal moral très noble : celui de l'authenticité.

Avec une volonté de justice et d'égalité, avec ce réel souci d'authenticité, ces minorités cherchent donc à formuler, ou à reformuler, ce qu'elles sont et ce qui les définit comme telles pour éviter d'être assimilées à une culture hégémonique. Puisque, finalement, comme le fait remarquer Taylor, ce ne sont que les cultures minoritaires et opprimées qui sont contraintes de « prendre une forme étrangère » à leur réelle identité. (Taylor, 1994 : 63)

L'espace social, bien qu'il soit trop souvent le reflet des intérêts des groupes dominants, peut parfois se révéler un lieu d'émancipation dans lequel les individus ou les groupes minoritaires, refusant de voir leur existence réduite à une identité socialement imposée et prédéterminée, tentent de mieux représenter leur véritable nature. En ce sens, le cinéma, en donnant la parole à ceux et celles qui en sont normalement privés, en faisant la lumière sur des événements ou des revendications qui seraient autrement restés sous silence, est un témoin privilégié de l'Histoire.

Les femmes, minorisées encore aujourd'hui dans la plupart des sociétés, ont eu du mal à se tailler une place active et créative dans l'espace public, dans le cinéma de fiction plus particulièrement. Pendant longtemps, les récits les concernant étaient le fruit du travail des hommes, ce qui explique sans doute pourquoi elles avaient tant de difficultés à s'y reconnaître. Elles étaient donc coupées de leur identité narrative, dépossédées du pouvoir de se raconter en tant que collectivité; de fait, le monde entier s'est longtemps privé du savoir des femmes et de modèles féminins crédibles.

Il a fallu attendre que les femmes prennent les rênes de la réalisation, ce qui ne s'est pas fait sans résistance, pour qu'on ait enfin accès à un point de vue nouveau sur la condition des femmes : celui des femmes elles-mêmes. Axel Honneth, dans son livre *Luttes pour la reconnaissance*, décrit à ce propos le concept d'autoréalisation emprunté au socio-psychologue américain George Herbert Mead, c'est-à-dire « le processus qui permet à un sujet de développer des capacités et des caractères au sujet desquels les réactions de ses partenaires l'amènent à penser qu'il possède une valeur unique pour son environnement social. » (Honneth, 2007 : 105)

Dans le cas précis des femmes réalisatrices, elles étaient effectivement les mieux placées et les mieux outillées pour exposer et revendiquer leurs différences. Le contexte social des années soixante et soixante-dix leur a été également très favorable, puisqu'il leur a donné la légitimité politique nécessaire à leur autoréalisation. Soudainement, la société québécoise admettait que l'apport des femmes à notre cinématographie nationale n'était pas dénué d'intérêt, qu'il pouvait même l'enrichir et l'orienter vers de nouvelles directions insoupçonnées. En étendant le champ de ses possibilités, en ouvrant la porte à de nouvelles thématiques dites plus féminines,

notre cinéma est devenu un reflet plus juste de notre société et a ainsi permis une plus grande reconnaissance des femmes québécoises.

Les propos de Charles Taylor vont dans ce sens lorsqu'il cite Hans-Georg Gadamer et sa théorie sur le « mélange des horizons », mélange qui nous permet d'apprendre « à nous déplacer dans un horizon plus vaste, dans lequel ce que nous avons auparavant considéré comme fondement allant de soi de toute évaluation peut désormais être situé comme une possibilité à côté des fondements différents de cultures auparavant peu familières. » (Taylor, 1994 : 91) Ainsi, l'auteur estime que la découverte et l'exploration des cultures minoritaires offrent aux individus une plus grande étendue de possibilités éthiques.

Car selon la théorie de l'identité narrative de Ricœur, les récits de fiction et de documentaire, en jouant sur l'imaginaire collectif, peuvent avoir un impact sur le récit de vie des individus, à la fois sur ceux qui racontent et sur ceux qui « sont » racontés. Le cinéma peut les amener à différentes façons d'évaluer les personnages et leurs actions, en fonction de leur expérience personnelle, et les influencer dans leurs propres manières d'agir.

Le commentateur Peter Kemp, en reprenant les idées de Ricœur dans un article tiré du collectif *Paul Ricœur. Les métamorphoses de la raison herméneutique*, précise que :

[...] le récit s'impose alors comme un modèle éthique, c'est-à-dire comme un « paradigme qui oriente la vie en pratique, et c'est par cette institution d'un récit comme modèle de la vraie vie que commencent la compréhension et l'orientation éthiques de l'action quotidienne. On juge les actes et les projets à la lumière du récit dans lequel on vit [...] Le grand récit qui dépasse la biographie individuelle non seulement vers le passé, mais encore vers l'avenir a donc une très forte importance éthique : c'est par lui que toute communauté, petite ou grande, se pense elle-même. » (Kemp, 1991 : 348-349)

Selon moi, il est clair qu'au départ, le cinéma engagé des femmes est né d'un désir d'émancipation et d'une ambition de réviser les images qui les représentaient jusqu'alors et auxquelles elles étaient incapables de s'identifier en tant que femmes, mères, travailleuses ou épouses. Ce postulat découle en partie des théories de la reconnaissance élaborées par Paul Ricœur dans *Parcours de la reconnaissance*, selon lesquelles l'utilisation de toute forme d'art comme moyen d'expression de revendications particulières peut être à la base de la formation identitaire d'une collectivité. Comme l'écrit d'ailleurs Louise Carrière à propos du cinéma des femmes dans *Femmes et cinéma québécois* : « Les témoignages de chaque femme permettent la confrontation d'expériences individuelles et deviennent des éléments précieux pour instaurer le savoir des femmes. La parole individuelle devient parole collective. » (Carrière, 1983 : 91)

Il n'est pas surprenant de constater que les beaux jours de la production féminine coïncident avec la période la plus active et militante de la deuxième vague féministe, les années soixante et soixante-dix, et que les thématiques présentes dans leurs œuvres correspondent aux revendications féministes réelles de l'époque : la prise de conscience des femmes s'est effectuée simultanément à tous les niveaux. Les traces que les réalisatrices ont laissées dans notre paysage cinématographique par les récits qu'elles ont décidé de mettre en



scène, tirés du réel ou non, sont essentiels à notre patrimoine culturel, puisque ceux-ci permettent d'avoir une vision plus large, et donc beaucoup plus juste, de notre Histoire nationale.

Mais comment se fait-il qu'encore aujourd'hui les films de femmes se fassent aussi rares au cinéma ? Qu'est-ce qui peut expliquer le fait que les femmes occupent toujours une position minoritaire dans l'industrie cinématographique ? Pourquoi n'ont-elles pas encore atteint la reconnaissance nécessaire et, du coup, le pouvoir qu'elle concède, pour se raconter librement à travers les récits cinématographiques ? Comme nous le verrons dans ce qui suit, les théoriciennes féministes du cinéma ont apporté dans leurs analyses un éclaircissement sur les raisons qui pouvaient expliquer les difficultés et les résistances rencontrées par les femmes désirant s'exprimer dans l'espace public : elles ont jugé que l'industrie culturelle, bâtie à partir d'une critériologie masculine, était carrément sexiste.

1.4 Le regard scopophilique et narcissique du cinéma

Les premières esquisses des théories féministes du cinéma ont débuté sous le signe du militantisme au cours des années soixante-dix, alors que les femmes commençaient à peine à réaliser leurs premières œuvres ; ces théories se sont ancrées dans le regard de la spectatrice au moment fondateur où celle-ci « se met à douter des images qu'on lui propose » à l'écran. (Vincendeau et Raynaud, 1993 : 15)

Ces préceptes permettent de critiquer l'hétérocentrisme des codes, des outils et des techniques du 7^e art où « la femme est image et l'homme porteur du regard. » (Vincendeau et Raynaud, 1993 : 39) Très tôt, l'utilisation de la psychanalyse pour démontrer comment l'inconscient de la société patriarcale structure la forme filmique et permet de comprendre la fonction de la femme dans l'ordre symbolique patriarcal devient l'un des plus grands axes méthodologiques des études féministes sur le cinéma.

Dans *Plaisir visuel et cinéma narratif*, publié à l'automne 1975, la Britannique Laura Mulvey, une des théoriciennes féministes les plus citées dans les ouvrages sur le cinéma, s'est penchée, sur le spectateur de cinéma et a conclu au voyeurisme cinématographique et à la nature machiste du regard de la caméra. Son constat est plutôt radical : « le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence. » (Vincendeau et Raynaud, 1993 : 18) En parlant de Mulvey et de la pertinence de son analyse, Ginette Vincendeau écrit : « Elle montre comment la tension, reconnue par Freud, entre le plaisir de regarder et le danger que cela représente par l'évocation du complexe de castration, se joue, au cinéma, à travers l'image de la femme exhibée pour le spectateur masculin. » (Vincendeau et Raynaud, 1993 : 18)

Selon ce texte fondateur de Mulvey, il existe une seconde source principale du plaisir visuel au cinéma en dehors de la scopophilie, qui peut être défini comme le plaisir de regarder : il s'agit du narcissisme. Pour appuyer ses dires, elle se réfère à la théorie du stade du miroir de Lacan, où le miroir, dans ce cas-ci l'écran de cinéma,

devient le lieu de la reconnaissance du soi, mais un soi supérieur, un « ego idéal », le spectateur entrant à la fois en état de fascination et d'identification avec cet *alter ego* qu'il voit à l'écran.

Pour des psychanalystes comme Freud et Lacan, « l'identification, c'est ce qu'on voudrait être, l'objet, ce qu'on voudrait avoir. » (Dictionnaire de la psychanalyse 2005 : 182) C'est l'assimilation d'un aspect d'un moi étranger que le sujet prend à son insu comme modèle dans la constitution de sa personnalité : « c'est le processus par lequel un individu confond ce qui arrive à un autre avec ce qui lui arrive à lui-même. » (Le Robert : 957) Lorsque le spectateur s'identifie aux personnages qui lui sont présentés, il en vient à se faire identique, à se confondre avec eux, d'où l'importance accordée aux modèles proposés. Dans le cinéma classique, les femmes sont confrontées à une absence de modèles crédibles et, par conséquent, sont incapables de se reconnaître à l'écran dans ce qu'on leur propose.

D'après Mulvey, le double mécanisme du plaisir visuel, divisé dans le cinéma classique selon l'axe des genres, contraint donc la femme à demeurer un objet du regard mis en scène pour l'homme — le plaisir scopophilique tel que défini par Freud —, qui devient l'unique porteur du regard et auquel le spectateur masculin s'identifie, d'où le renvoi au plaisir narcissique lacanien.

Mulvey analyse le cinéma selon qu'il est construit autour de trois types de regards : celui de la caméra, fondamentalement voyeuriste et majoritairement masculin puisque traditionnellement contrôlé par des hommes cinéastes; le regard des personnages masculins dans la diégèse, construit selon des techniques et des procédés cinématographiques, par exemple les gros plans fragmentés du corps de l'actrice au centre de l'intrigue, lesquels assignent aux personnages féminins la position d'objet; enfin, celui du spectateur, qui est forcé de s'identifier aux deux premiers à cause de l'énorme pouvoir symbolique des images et des choix de mise en scène.

Le fait de découper le corps des femmes, de le fragmenter par des gros plans sur les jambes ou sur le visage d'une actrice sont désormais une convention cinématographique pour intégrer l'érotisme au récit. Laura Mulvey fait toutefois remarquer que :

[...] quand on présente un corps en fragments, on détruit l'espace codifié depuis la Renaissance ainsi que l'illusion de profondeur nécessaire à tout récit. L'image sur l'écran en devient plate, comme celle des découpages de papier ou des icônes, perdant toute ressemblance avec la réalité. (Vincendeau et Reynaud, 1993 : 18)

Mulvey cite le réalisateur Budd Boetticher pour établir les bases des films narratifs standards :

Ce qui compte c'est ce que l'héroïne provoque, ou plutôt ce qu'elle représente. C'est elle, ou plutôt l'amour ou la peur qu'elle suscite chez le héros, ou bien l'intérêt qu'il éprouve à son égard, qui le pousse à l'action. En elle-même, la femme n'a pas la moindre importance. (Vincendeau et Reynaud, 1993 : 18)

La femme est donc rarement caractérisée comme un sujet à part entière qui a la possibilité d'avoir un impact direct, par ses actions, sur le déroulement du récit. La spectatrice semble alors avoir uniquement le choix entre accepter ce rôle qui la maintient dans un statut d'objet pour l'homme ou s'identifier au regard masculin, ce



qui revient à négliger ou même à nier son identité féminine. Mulvey apporte heureusement une autre piste de solution pour les femmes.

Car le but de toute son argumentation est clair : Mulvey, également cinéaste, aspire à la naissance d'un cinéma alternatif qui « transcende les formes usées et oppressives, et qui ose braver les conventions normales du plaisir cinématographique afin de concevoir un nouveau langage. » (Vincendeau et Reynaud, 1993 : 18) Ce langage inédit laisserait davantage de place aux femmes et leur permettrait d'envisager le cinéma de leur point de vue, de produire d'autres types de représentations des femmes, transformant ainsi les plaisirs engendrés par le cinéma dominant. C'est sur ce point qu'elle rejoint l'auteure Teresa de Lauretis, qui sera présentée dans les pages qui suivent.

1.5 Le cinéma comme « technologie du genre »

Dans son texte « La technologie du genre », écrit en 1987, donc plus de dix ans après celui de Laura Mulvey, et dont la première traduction en français figure dans le livre *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, la théoricienne italienne Teresa de Lauretis constate un écart entre la position des hommes et celles des femmes dans le cinéma, mais cette fois-ci au niveau du prestige, de la reconnaissance, du statut et de la légitimité des œuvres des créateurs des deux sexes, et non pas seulement du point de vue de leur représentation.

D'une manière plutôt radicale, elle affirme que ce média est construit autour d'un *système sexe/genre*, c'est-à-dire un système qui est à la fois « une construction socioculturelle et un appareil sémiologique, un système de représentations qui assigne une signification (identité, valeur, prestige, position dans la filiation, statut dans la hiérarchie sociale, etc.) aux individus au sein de la société. » (de Lauretis, 2007 : 46)

Ce système sexe/genre, toujours intimement lié aux facteurs économiques et politiques de la société dans laquelle il évolue, tend « à reproduire les structures socio-économiques de cet ordre social particulier dominé par les hommes. » (de Lauretis, 2007 : 54) Le cinéma comme « technologie du genre », loin de véhiculer un discours innocent ou de mettre de l'avant les intérêts du bien commun, est donc un puissant instrument idéologique au cœur même de ce système qui aide la construction de genre en consolidant des représentations qui opposent toujours l'homme et la femme de la même manière, selon le modèle hétérosexuel dominant, qu'elle qualifie de « relation sociale obligatoire ».

Elle explique cet état des choses du fait que la plupart des théories du langage, de la lecture, de l'écriture, de la sexualité, de l'idéologie ou de toute autre production culturelle disponibles sont « fondées sur des récits masculins du genre, dépendants du contrat hétérosexuel [...]. » (de Lauretis, 2007 : 90) Le cinéma, au même titre que les autres appareils d'État, ne ferait que réaffirmer les bases de ce que l'on attend

traditionnellement des hommes et des femmes dans notre société, ne soutiendrait que la simple reproduction du *statu quo*.

Pour l'universitaire italienne, qui enseigne depuis plus de vingt ans aux États-Unis, le genre est un « ensemble d'effets produits dans les corps, les comportements et les relations sociales, [...] grâce au déploiement d'une technologie politique complexe » (de Lauretis, 2007 : 41) qui assigne des positions préconstituées et prédéterminées chez les individus. Le système sexe/genre, saturé par l'idéologie patriarcale, met donc en corrélation le sexe des femmes « avec des contenus culturels selon des valeurs et des hiérarchies sociales. » (de Lauretis, 2007 : 46)

Selon de Lauretis, la place de la femme ou la position qui lui est assignée par ce système sexe/genre « n'est pas une sphère ou un domaine d'existence séparé mais une position au sein de l'existence sociale en général. » (de Lauretis, 2007 : 54) En d'autres termes, pour que l'ordre patriarcal soit maintenu, il faut que le système sexe/genre opère simultanément avec le système des relations de production. Ainsi, la thèse de de Lauretis éclaire en partie les raisons pour lesquelles les hommes, principaux détenteurs du pouvoir, n'ont jamais cherché à renverser la vapeur, les blocages dans le milieu cinématographique étant basés sur la différence sexuelle et les inégalités que cette différence provoque au sein de ce système étant à leur avantage.

De Lauretis nous met en garde contre ce système qui n'est, à ses yeux, « qu'une mystification, une relation imaginaire, de la poudre aux yeux. » (de Lauretis, 2007 : 56) En fait, elle avance que les femmes sont confrontées à des représentations sociales qui ne leur ressemblent pas vraiment, mais que celles-ci sont déployées avec tellement d'ampleur qu'elles finissent par se sentir interpellées.

Le danger réside en ce que ces représentations sociales finissent « par être acceptées et totalement absorbées » par les femmes comme étant leurs propres représentations et deviennent ainsi réelles pour elles, toutes imaginaires qu'elles soient. (de Lauretis, 2007 : 62) Se référant à la théorie de l'idéologie de Louis Althusser et au concept de « consentement volontaire » d'Antonio Gramsci, elle avance qu'un tel système est « infaillible quand il s'agit d'effacer complètement ses propres traces, de telle manière que celui/celle qui est " dans l'idéologie ", qui est pris/e dans ses rets, puisse croire qu'il/elle est en dehors d'elle et libre d'elle. » (de Lauretis, 2007 : 56)

Or, de Lauretis est d'avis que ce n'est pas le cas de toutes les femmes, particulièrement des féministes, puisqu'à la différence du sujet althussérien qui, « étant complètement dans l'idéologie, croit lui-même se situer en dehors de celle-ci et ne pas en être prisonnier », les femmes sont à la fois « dans et hors du genre, à la fois dans et hors de la représentation », conscientes de l'être, conscientes de cette double tension. (de Lauretis, 2007 : 57)

Dans notre culture, cette contradiction entre la femme comme sujet politique et historique, d'un côté, et la femme comme représentation, de l'autre, existe depuis toujours et continue d'être entretenue, les technologies du



genre, comme le cinéma, de même que les institutions qui les engendrent ayant le pouvoir de « contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et implanter des représentations du genre. » (de Lauretis, 2007 : 76)

Le problème que soulève la théoricienne se situe justement au niveau de cette représentation du genre, la plupart des auteurs et philosophes masculins considérant la femme comme une catégorie fondamentale, en tant que « fantasme » ou « symptôme » de l'homme, mais « irréprésentable en tant que représentation. » (de Lauretis, 2007 : 79) Jacqueline Rose, citée par de Lauretis, explique que la femme est construite comme une « catégorie absolue », à la fois exclue et célébrée au même moment :

[...] une catégorie qui semble garantir l'unité du côté de l'homme [...]. Le problème est qu'une fois que la notion de la femme a été décrite sans relâche comme un fantasme, n'importe quelle autre question [la concernant] devient presque impossible à poser. (de Lauretis, 2007 : 49)

Pour les penseurs masculins, comme Foucault, Deleuze, Lyotard ou Derrida, pour ne nommer que ceux-là, les femmes se définissent, selon de Lauretis, uniquement en fonction d'un cadre de références masculin et selon des catégories analytiques élaborées pour expliquer le développement psychosocial de l'homme. Et bien qu'ils se soient tour à tour penchés sur le concept de féminité, ces philosophes se sont toujours bien gardé « d'identifier la féminité avec les femmes réelles » (de Lauretis, 2007 : 88), préférant les voir comme de véritables métaphores plutôt que de se plonger dans un univers où le féminin serait autre chose qu'une proximité avec la nature, où les femmes ne seraient pas réduites à la simple équation : « les femmes=la Femme=la Mère. » (de Lauretis, 2007 : 79) Ce sont ces types de discours que l'on retrouve, selon de Lauretis, à la base de nos institutions, et qui sont par la suite reproduits et diffusés par des technologies du genre qui ne sont finalement que de simples outils idéologiques de communication.

Cette théorie sur l'« appareil » cinématographique, dans le sens althusserien du terme, permet de comprendre, d'une part, comment la représentation du genre est construite par une technologie donnée et, d'autre part, comment elle est absorbée subjectivement par chaque individu à qui s'adresse cette technologie. Le concept crucial dans ce deuxième aspect est celui de « public », que les théoriciennes féministes, Laura Mulvey entre autres, ont clairement identifié comme un concept genré :

[...] c'est-à-dire que les manières dont le cinéma s'adresse à chaque spectateur/trice, les manières dont un film en particulier sollicite et structure son identification, sont intimement et intentionnellement, si ce n'est, le plus souvent, explicitement liées au genre du spectateur/trice. » (de Lauretis, 2007 : 65-66)

Et comme nous venons de le voir avec Mulvey, le cinéma se retrouve trop souvent au service du sujet genré masculin. Au même titre que les autres communautés minorisées de notre société — les personnes provenant de minorités culturelles, les handicapés ou les autochtones —, les femmes qui tentent à travers le cinéma d'exprimer leur point de vue doivent entreprendre une véritable lutte pour la reconnaissance de leur condition spécifique. Quand il s'agit de se tailler une place dans l'espace public, les chemins empruntés s'avèrent

souvent tortueux et plus difficiles pour elles, l'industrie culturelle s'édifiant sur les bases d'un système sexe/genre qui, comme je l'ai exposé, favorise un genre plutôt que l'autre.

Or, Teresa de Lauretis pense que des possibilités différentes de construction du genre existent « dans les marges des discours hégémoniques. » (de Lauretis, 2007 : 76) Pour décrire ces espaces imperceptibles, elle emprunte au langage filmique le terme « hors champ », qu'elle décrit comme un espace qui est invisible à l'écran mais « que l'on peut inférer à partir de ce qui est visible dans le champ. » (de Lauretis, 2007 : 92) Pour elle, le hors champ existe « en même temps et à côté de l'espace représenté »; celui-ci l'a rendu perceptible en marquant son absence dans la succession des plans dans le cadre et a montré qu'il inclut non seulement « la caméra (le point d'articulation et la perspective qui permettent de construire l'image) mais aussi le spectateur (le point où l'image est reçue, reconstruite et reproduite dans/comme subjectivité). » (de Lauretis, 2007 : 92)

La vitalité du féminisme réside donc aujourd'hui, selon elle, « dans l'effort continu de créer de nouveaux espaces de discours, de réécrire les récits culturels et de définir les termes d'une perspective différente — une vue d'ailleurs. » (de Lauretis, 2007 : 91) Elle considère ces espaces en marge, que les femmes doivent s'approprier, comme « des espaces sociaux inscrits dans les interstices des institutions, les fissures et les défauts des appareils de savoir-pouvoir » du système sexe/genre. (de Lauretis, 2007 : 91)

De Lauretis propose que les femmes effectuent, à travers leurs productions culturelles et leurs contre-pratiques, un mouvement caractéristique du féminisme : un déplacement dans et hors du genre, un constant « va-et-vient entre la représentation du genre (dans son cadre de référence masculino-centré) et ce que la représentation laisse ou qu'elle rend plus exactement irreprésentable. » (de Lauretis, 2007 : 92) Car pour elle, ces deux espaces, l'espace discursif représenté que les discours hégémoniques rendent disponibles et le hors champ — ou l'ailleurs de ses discours —, « coexistent en même temps et en contradiction. » (de Lauretis, 2007 : 93)

Comme la sexualité, le genre est situé « dans la sphère privée de la reproduction, de la procréation et de la famille plutôt que dans la sphère publique et sociale à proprement parler, celle des superstructures déterminées par les forces économiques et les relations de production dont relève l'idéologie. » (de Lauretis, 2007 : 47-48) Elle enjoint donc les femmes à investir la marge, à produire un discours entre les lignes, à contre-courant, en utilisant d'autres formes de langage filmique, d'autres moyens de diffusion, d'autres types de technologies, comme la vidéo ou le multimédia, pour réviser les représentations culturelles du genre.



1.6 Remarques épistémologiques

L'objectif du présent mémoire, d'un point de vue épistémologique, est de mieux comprendre pourquoi notre cinématographie nationale a favorisé l'émergence de certains réalisateurs ou certaines œuvres plutôt que d'autres et pourquoi les femmes ont généralement été évincées de la production audiovisuelle québécoise.

Je ferai ainsi des relations entre les concepts théoriques exposés plus haut, les statistiques relatives à la place des femmes dans l'industrie audiovisuelle présentées au chapitre III et compilées de manière rigoureuse, de même qu'avec les données qualitatives recueillies auprès des réalisatrices au chapitre IV, qui laissent davantage de place à l'interprétation, se rapprochant donc de la démarche herméneutique que je souhaite privilégier.

On l'a vu avec les théoriciens de la reconnaissance, tels que Charles Taylor, Emmanuel Renault ou Paul Ricoeur : le regard de l'autre est capital dans la construction identitaire des individus. Il permet à ceux-ci de s'accorder une certaine valeur, d'acquérir une bonne estime d'eux-mêmes et suffisamment de confiance en leurs propres moyens pour ne pas demeurer passifs face à leurs conditions d'existence, en étant, au contraire, les acteurs de leur propre vie, des sujets agissants capables de s'auto-réaliser. Dans sa théorie sur l'identité narrative, Ricoeur révèle qu'une pleine reconnaissance mène également les individus et, plus largement, les communautés, à se raconter dans la sphère publique.

Or, ce qui s'applique au genre humain en général ne semble pas coller à la réalité des femmes dans l'industrie audiovisuelle, les théoriciennes féministes du cinéma ayant démontré que celles-ci ne reçoivent pas l'approbation des hommes, majoritaires dans le milieu, qui pourrait légitimer leur présence et leur investissement dans les domaines de l'image. En effet, Laura Mulvey et Teresa de Lauretis ont établi que le cinéma était une « technologie de genre » qui perçoit et représente les femmes à travers le regard contrôlant des hommes, ne leur accordant de fait aucune valeur autre que celle d'exister à l'écran pour leur bon plaisir.

Ainsi, selon cette proposition théorique, les femmes subissent un déni de reconnaissance flagrant dans les industries cinématographique et télévisuelle, parce que le système dans lequel elles évoluent tend à favoriser un sexe plutôt que l'autre, à mépriser certaines thématiques plutôt que d'autres, s'ancrant solidement dans l'idéologie patriarcale. Le fait « d'observer » le manque de femmes dans le milieu culturel, à la réalisation particulièrement, confirme à quel point celles-ci sont aujourd'hui marginalisées et minorisées.

Cette position me permet de faire des liens entre la reconnaissance et le statut des femmes au sein du système sexe/genre, auquel les technologies de genre, comme le cinéma et la télévision, appartiennent. Elle me renvoie également à la question à la base de la présente recherche : quelle place — ou encore quelle reconnaissance — accorde-t-on aux femmes dans les industries cinématographique et télévisuelle, en tant qu'objets de représentation et sujets dans l'autoreprésentation ? Aussi, dans les prochains chapitres, je tenterai

de comprendre comment le déni de reconnaissance d'un groupe minorisé, plus particulièrement les femmes réalisatrices, mène concrètement à une lutte pour la reconnaissance.

Dans les pages qui suivent, c'est précisément à travers les rares empreintes laissées par les femmes cinéastes, de même que dans les lacunes mises en relief par leur absence, que je tenterai d'analyser quelle a été, dans l'histoire cinématographique québécoise, la place des femmes dans cette industrie. Car comprendre la place actuelle des femmes dans le cinéma implique nécessairement un retour en arrière : pour bien saisir ce qui caractérise aujourd'hui leur situation, il me faut replonger tête première dans le passé pour découvrir ce qui a ainsi constitué et structuré la pratique de leur art et leur manière d'envisager l'étendue de ses possibilités.

Chapitre II

L'état des lieux : la place des femmes dans le cinéma québécois, devant et derrière la caméra

Le peu d'écrits au sujet des femmes dans l'industrie cinématographique illustre non seulement leur arrivée tardive dans le domaine, mais aussi le fait qu'elles ont toujours travaillé dans l'ombre des hommes, qu'elles ont été confinées à des postes de second ordre — scripte, monteuse, assistante — auxquels on a attribué au départ des caractéristiques dites féminines, telles la minutie, la patience, le souci du détail, etc. En contrepartie, la réalisation cinématographique, qui nécessite un grand sens de l'organisation, une certaine autorité, de nombreuses connaissances techniques, a pu être confiée sans problème à des hommes, puisque ceux-ci possédaient, invariablement semble-t-il, ces qualités dites masculines.

Règle générale, les ouvrages de référence sur le cinéma québécois portent sur les institutions, les grands courants, les écoles, les mouvements et les hommes qui sont au centre de l'industrie cinématographique québécoise. J'ai remarqué que lorsque ces ouvrages abordent les œuvres des cinéastes québécoises, il s'agit toujours de petits chapitres peu exhaustifs qui demeurent finalement assez superficiels, les auteurs masculins ayant de plus une fâcheuse tendance à rejeter la différenciation des sexes dans leurs analyses et à nier l'asymétrie présente dans l'industrie.

En réalité, peu de volumes traitent en profondeur du cas spécifique des femmes réalisatrices au Québec, sauf en ce qui a trait à : *Femmes et cinéma québécois* (1983), de Louise Carrière, *Dans l'ombre des projecteurs : les Québécoises et le cinéma* (1996), de Jocelyne Denault, *Septième art et discrimination : le cas des réalisatrices* (1992), de Jean-Guy Lacroix et de *Nouvelle approche. L'avenir des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada* (1991), né d'un collectif d'auteurs de Toronto. Fait qui a retenu mon attention : les auteurs des livres plus spécialisés sur la question des femmes dans le milieu cinématographique, comme Françoise Audé, Jocelyne Denault, Louise Carrière, Jean-Guy Lacroix, Teresa de Lauretis et le collectif torontois *Nouvelle approche*, plus souvent des auteures, s'entendent pour dire que celles-ci subissent une discrimination sur la base de leur sexe.

L'ensemble de leurs ouvrages se résume brièvement ainsi : il est plus difficile pour les femmes cinéastes de se faire produire, de convaincre qu'elles ont la capacité de mener à terme un projet de film, qu'elles sont en mesure de diriger une équipe. Aussi, elles doivent souvent emprunter un chemin professionnel tortueux avant de parvenir à la réalisation; de plus, elles doivent dans la plupart des cas concilier travail et vie familiale, ces données n'étant pourtant jamais mentionnées dans le cas des réalisateurs.

Bien que ces livres aient été publiés pour la plupart il y a plus de quinze ans, leurs propos vont dans le sens de mes observations préliminaires. Les avancées spectaculaires des femmes dans la société en général depuis la Révolution tranquille, dans les milieux professionnels en particulier, se seraient-elles ainsi arrêtées aux portes de notre industrie cinématographique ? C'est ce que je tenterai d'éclaircir en passant au peigne fin les différentes périodes ayant marqué notre cinématographie nationale, de ses débuts au siècle dernier jusqu'à aujourd'hui.

2.1 Les premiers balbutiements : apprivoiser la caméra

Peu de femmes signent des films au Québec avant la fin des années soixante; du moins, l'Histoire officielle en a gardé peu de traces. Avant cette période, les femmes ont par conséquent eu peu d'emprise sur leur représentation filmique, puisque c'est à travers le regard des hommes qu'elles étaient observées et exhibées à l'écran. Cela explique sans doute pourquoi l'ère qui a précédé leur arrivée aux commandes de la réalisation a amené son lot d'images stéréotypées et de clichés féminins réducteurs.

Seul bémol à ce que plusieurs qualifient de « Moyen Âge » du cinéma des femmes : les institutions religieuses, où les talents des femmes ont pu s'exprimer dès l'arrivée du format semi-professionnel 16mm, au milieu des années trente. Les premiers films de femmes sont donc faits par des religieuses qui vivent dans un « cadre privilégié à l'intérieur duquel elles peuvent exploiter à fond leur imagination et développer leur créativité. » (Lamartine, 1985 : 9; Denault, 1996 : 17)

Au cours de cette période, elles produisent un bon nombre de films de recrutement pour susciter de nouvelles vocations en faisant connaître leur communauté et ses œuvres ou encore en réalisant des films biographiques qui, par le biais de la fiction, présentent la vie de la fondatrice de leur communauté. Ces films sont très différents de ceux qui sont faits par les religieux à la même époque, puisqu'ils « insistent sur la vie communautaire plutôt que sur le travail individuel accompli à l'extérieur de la communauté ». (Denault, 1996 : 18)

Jocelyne Denault, dans *Dans l'ombre des projecteurs*, insiste sur le paradoxe entre la « modernité du média cinématographique et l'image traditionnelle véhiculée » par celui-ci dans ce type d'œuvres religieuses. Dans ces courtes productions, les sœurs font tout : de l'écriture du scénario, en passant par la direction d'acteurs pris dans leur communauté, la composition musicale, et même parfois la caméra pour quelques scènes : « Leur liberté créative est absolue. » (Denault, 1996 : 19)

Elles mettent aussi leurs talents artistiques, quoique assez restreints sur le plan formel, au service de ce que Denault appelle « les films-souvenirs », qu'elles font elles-mêmes, du début à la fin, et qui conservent sur pellicule les événements importants de leur communauté. Ces films témoignent de la hiérarchie sociale religieuse dans laquelle baigne l'ensemble de la société québécoise jusqu'à la fin du régime duplessiste. Denault parle



aussi brièvement des films-prières, les plus créatifs pour ce qui est du contenu, sorte d'hymnes au Créateur qui, bien que pratiquement introuvables aujourd'hui ou très mal conservés, doivent être considérés pour leur qualité de témoins de l'histoire. À ce titre, ils reflètent l'avant-gardisme, ou à tout le moins un certain modernisme, d'un groupe social que l'on « a trop facilement tendance à associer au conservatisme et à la stagnation, les religieuses. » (Denault, 1996 : 29)

À l'extérieur du clergé toutefois, la plupart des ouvrages consultés — ceux de Gilles Marsolais, Yves Lever, Marcel Jean et Christian Poirier, listés en bibliographie — font état de débuts difficiles pour les cinéastes québécois, hommes et femmes confondus, avant l'arrivée de l'ONF français à Montréal au milieu des années cinquante. Certains parlent « d'une lutte à la reconnaissance de leur droit à travailler en français » (Collectif, 1991 : 133), alors que d'autres mettent l'accent sur les multiples difficultés rencontrées par les Canadiennes-françaises pour produire des œuvres cinématographiques qui leur ressemblent dans un monde anglophone, majoritairement masculin et dominé par les valeurs traditionnelles du clergé. (Poirier, 2004 : 46; Carrière, 1993a : 81).

En ce sens, les débuts du cinéma au Québec ne reflètent pas la réalité du peuple québécois francophone et les rares femmes qui y travaillent le font « devant la caméra ou derrière les hommes. » (Denault, 1996 : 2) Elles sont des « collaboratrices invisibles », épouses, amies, dont le travail est difficile à évaluer puisqu'il n'a jamais été répertorié et que leurs noms ne figurent pas dans les génériques des films. (Collectif, 1991 : 132; Lever, 1988 : 308) On affirme même que, dans plusieurs cas, « la collaboration a été tellement étroite qu'il est pratiquement impensable de dissocier le couple et de chercher à établir l'apport respectif des coréalisateurs. » (Lamartine, 1985 : 29)

Avec la Deuxième Guerre mondiale, les événements culturels et politiques changent le portrait général de la société québécoise traditionnelle : les femmes sortent de leur cuisine, entrent à l'usine et obtiennent le droit de vote, mais le cinéma québécois continue d'illustrer leur réalité « de manière très moraliste, signe d'une société passéiste où rien ne doit changer, surtout pas les rôles sociaux. » (Carrière, 1983a : 23)

En 1956, le peuple québécois est enfin en mesure de reconnaître une figure plus significative de son identité à l'écran avec l'arrivée du programme français de l'ONF. Les représentations filmiques demeurent par contre encore rattachées au terroir, au clergé et tournées vers le passé; c'est d'ailleurs ce que Poirier appelle les « valeurs de résignation typiques de l'imaginaire québécois » (Poirier, 2004 : 57), valeurs que l'on peut voir dans des films tels *La petite Aurore, l'enfant-martyr* (1951) ou *Cœur de maman* (1953).

Dans le cinéma québécois fait par les hommes à cette époque, la vision de la femme est très traditionnelle, les femmes n'existant pas socialement en dehors de leur rôle de mère, d'épouse et de femme d'intérieur : « Les personnages féminins mis en scène par les réalisateurs ne sont pas critiques, désirants et

agissants; ils manquent de liberté. En somme, ils sont à l'image de leur place réelle dans la société québécoise avant la Révolution tranquille. » (Carrière, 1983a : 88)

Puis, dès le début des années soixante, les stéréotypes de la femme-enfant ou de la femme séductrice et aguichante, illustration de l'autonomie sexuelle féminine en voie d'être acquise, abondent dans les films de fiction réalisés par les hommes québécois, comme *Valérie* (1968) de Denis Héroux ou *Deux femmes en or* (1970) de Claude Fournier. Dans ce type de cinéma, les personnages féminins ne sont que des « faire-valoir masculins » (Carrière, 1983a : 64), loin de représenter la réalité vécue par les femmes puisque, à aucun moment, on ne fait mention de leurs ambitions, de leurs buts, de leurs angoisses, etc. La femme s'est enfin libérée à l'écran, mais elle est toujours soumise au regard concupiscent des hommes.

2.2 La Révolution tranquille québécoise : des bouleversements sociaux sans précédent

Les représentations des femmes subséquentes à la Révolution tranquille montrent les mutations importantes en cours dans les structures sociales québécoises et laissent même entrevoir la possibilité pour elles de tenir un jour les rênes de la réalisation cinématographique. Les films, en tant « qu'outils d'appropriation et d'affirmation de la société », aussi bien de représentation de l'avenir de la collectivité que de son destin historique, permettent au public québécois d'approprier sa réalité, leur réalité : « Après s'être vue à l'écran, la population québécoise s'est trouvée prête à passer à une affirmation plus revendicatrice. » (Poirier, 2004 : 58)

Peu importe le cinéaste et son style, le but reste le même pour tous les artisans du cinéma de type direct dès la fin des années soixante : « exprimer la réalité d'ici. » (Poirier, 2004 : 82) C'est ce qu'on a appelé le « cinéma de la prise de parole » (Poirier, 2004 : 84), un cinéma de contestation où les films sont des « outils servant à provoquer des changements sociaux plus radicaux. » (Poirier, 2004 : 87) Les cinéastes de cette période « attaquent et rejettent systématiquement ce qui les a précédés », animés d'une nouvelle conscience de l'identité nationale québécoise. (Poirier, 2004 : 84)

Dans *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Gilles Marsolais définit ainsi le cinéma de type direct, courant qui a permis une reconnaissance internationale aux cinéastes de chez nous et qui a délivré notre culture cinématographique de la folklorisation dont elle faisait l'objet :

Il désigne un cinéma qui capte en direct, sur le terrain, la parole et le geste au moyen d'un matériel léger et facilement maniable, c'est-à-dire un cinéma qui établit un contact direct avec l'homme, qui tente de coller au réel le mieux possible. Ce cinéma nouveau ne prétend pas apporter la vérité sur un plateau d'or, mais il vise plutôt à poser le problème de la vérité au niveau des rapports humains. (Marsolais, 1997 : 22)

Marsolais écrit aussi que « bien utilisé, le direct peut s'avérer un excellent moyen de contourner les censures politiques et/ou commerciales, une forme privilégiée au cinéma pour donner enfin la parole aux citoyens qui en sont privés. » (Marsolais, 1997 : 14) Ces films de dénonciation sociale, surtout de gauche, sont donc



réalisés dans une perspective de changement social, témoignant d'une volonté d'appuyer ces changements : « Ils donnent la parole à des ouvriers conscients et permettent de mieux comprendre les rouages de notre système politique et économique, source d'injustices flagrantes, en reléguant toutefois les femmes dans l'ombre de l'histoire des luttes sociales. » (Marsolais, 1997 : 97) Jocelyne Denault le dira autrement : « les femmes étaient au service du cinéma, mais le cinéma n'était pas au service des femmes. » (Denault, 1996 : 165)

En effet, les premiers documentaires réalisés durant la période 1960-1970 par les Gilles Groulx, Pierre Perrault, Michel Brault et autres grands cinéastes de talent du direct, excluent les femmes, explorant plutôt le nouveau visage culturel québécois — la question de l'identité nationale surtout — auprès de la population masculine principalement. Dans son anthologie du cinéma direct, Gilles Marsolais écrit que les femmes québécoises en sont absentes, mais le fait que son anthologie arrête avant la série *En tant que femmes*, première occasion offerte par l'ONF aux femmes cinéastes au début des années soixante-dix, explique peut-être ce déni de reconnaissance de l'apport des femmes à l'esprit du cinéma direct.

Dans ce type de cinéma, on n'aborde aucunement les revendications féminines concernant l'avortement, l'égalité au travail, l'éducation des enfants, ou encore leur opinion par rapport à la question nationale, laissant à penser que la « politique est une chose trop sérieuse pour intéresser les femmes. » (Carrière, 1983a : 86) Les films de l'époque du direct nous montrent plutôt les luttes des hommes, de même que les femmes qui les appuient, illustration d'une évidente déconnexion de la réalité de la part des cinéastes militants masculins où est évacué tout le travail des femmes à la maison ou dans « des luttes plus silencieuses. » (Carrière, 1983a : 85) « L'équipe française de l'ONF, bien que démontrant un intérêt nouveau pour la condition féminine, s'intéresse davantage aux rituels des hommes, au travail comme dans leurs loisirs », laissant de côté tous les terrains de lutte où les femmes ont pourtant joué un rôle majeur. (Carrière, 1983a : 87)

Poser la question de la participation des femmes au cinéma direct semble donc tout à fait pertinent pour Jocelyne Denault, puisque ce type de création avait comme objectif premier de « donner la parole à ceux (à celles ?) qui ne l'avaient pas. » (Denault, 1996 : 72) Bien sûr, les femmes ne s'attendaient pas à ce que les hommes cinéastes fassent les luttes à leur place, mais « on aurait pu s'attendre, pour le moins, que leur vision de la société témoigne des changements dans les rapports hommes-femmes. » (Carrière, 1983a : 87) Toutefois, bien qu'écartées de l'âge d'or du direct, les femmes emprunteront quelques techniques propres à ce type de cinéma dans la réalisation de leurs œuvres, en ayant recours à des témoignages, en réduisant les équipes de tournage, en utilisant du matériel plus léger pour tourner, en abandonnant les studios pour les tournages extérieurs, etc.

Finalement, ce n'est qu'à la fin des années 1970 que l'on voit apparaître un modèle féminin crédible dans le cinéma direct des hommes, où, pour la première fois, la femme n'existe pas seulement en fonction de son couple, où elle est active dans son milieu, où elle ose confier à la caméra ses angoisses, ses frustrations, sa révolte, etc. Par ailleurs, ces documentaires ne portent jamais directement sur des femmes, mais sur diverses

questions sociales, telles que la Crise d'octobre, la situation des vieillards, etc. (Carrière, 1983a : 85) Le constat est le même dans les docu-fictions, œuvres cinématographiques mélangeant les genres, où l'on présente de manière indirecte certains problèmes sociaux vécus par les femmes, en « délaissant presque entièrement leurs réalités, leur conception de la vie, leurs émotions, leurs combats quotidiens en dehors des grands moments de tension. » (Carrière, 1983a : 86)

À la même époque, on assiste également à un renversement des rôles dans le cinéma de fiction québécois; dans les films réalisés à cette époque par Denys Arcand, Francis Mankiewicz ou encore Marcel Carrière, « ce sont les personnages féminins qui réussissent à s'épanouir, alors que les hommes sont absents, faibles ou inconscients. » (Poirier, 2004 : 272) On voit apparaître l'anti-héroïsme des personnages masculins, présentés comme des êtres faibles et diminués par rapport aux femmes. Malgré tout, « même faibles les personnages masculins continuent d'occuper le devant de la scène, les femmes demeurant très secondaires. » (Carrière, 1983a : 92)

Dans ces films réalisés par des hommes, les rôles sexuels sont inversés et ne rendent pas compte de l'évolution de l'asymétrie sexuelle. Bizarrement, on ne parle pas de l'exploitation particulière que subissent les femmes, préférant mettre l'accent sur la volonté des hommes à assumer leur nouvelle position sociale : « En prétendant qu'hommes et femmes sont également victimes et responsables de leur situation sociale, et que leur aliénation est équivalente, on évacue ainsi complètement les rapports de domination patriarcale sur les femmes. » (Carrière, 1983a : 93)

Le cinéma québécois des années 1970 a donc eu beaucoup de mal à cerner les nouveaux rapports qui s'établissaient entre les sexes. On en est même arrivé, dans certains cas, à « inverser complètement les problématiques, les femmes, les immigrants, les homosexuels, étant présentés comme les causes des problèmes et les déclencheurs de violence, bref, les opprimés devenant les oppresseurs. » (Carrière, 1983 : 91)

2.3 La série *En tant que femmes* : une brèche dans le temps

Il existe une culture qui doit venir au jour par nous et qui est celle de la moitié de l'humanité; nous ne pouvons la définir encore car elle n'est qu'un potentiel inexploité.

Anne-Claire Poirier

Extrait d'un texte présentant la série *En tant que femmes*,
tiré du coffret DVD de l'œuvre d'Anne-Claire Poirier
distribué par l'ONF, p. 26.

Comme nous l'avons vu précédemment, le cinéma des hommes fait au cours de la Révolution tranquille ne s'est guère intéressé au cas spécifique des femmes dans la société, préférant « faire ressurgir la fierté de tout un peuple » dans leurs films plutôt que de « scruter la vie des femmes du Québec. » (Carrière, 1983 : 56) Comme le contexte socio-historique québécois a toujours fait passer la reconnaissance de la spécificité québécoise avant la reconnaissance des femmes, c'est petit à petit que « les thématiques liées aux luttes féministes, aux



marginaux, vont tendre à remplacer celle de la lutte des classes et la question de l'indépendance politique » dans le cinéma québécois. (Poirier, 2004 : 272) C'est dans ce contexte que les femmes parviennent à pénétrer le cercle fermé de la réalisation.

Dès la fin des années soixante, l'ONF instaure un programme intitulé « Société nouvelle », qui a pour but d'explorer les problématiques émergentes de la société canadienne, et dont un volet important porte sur les femmes : la série *En tant que femmes*, créée sous l'impulsion de la jeune cinéaste Anne-Claire Poirier. Précisément, l'objectif de l'ONF à travers ce projet est de « permettre aux femmes de briser leur isolement, d'assumer leur identité propre et de se redéfinir en fonction d'intérêts spécifiques. » (Poirier, 2004 : 111) Grâce à la montée du féminisme, tant en Europe qu'en Amérique, et à l'influence de l'année internationale de la femme en 1975, « les femmes, principalement issues du mouvement étudiant et gauchiste, font leur apparition à la réalisation au Québec dans les années 1970, tant au niveau de la fiction qu'au niveau du documentaire, en dénonçant le sexisme et l'oppression » dont elles sont victimes. (Collectif, 1991 : 134)

La cinéaste et actrice Paule Baillargeon, dans le documentaire *Filmer le désir*¹, affirme que lorsque les femmes sont arrivées à la réalisation, « la représentation de la femme était déjà codifiée par le cinéma des hommes »; Françoise Audé, elle, parle d'un jeu de codes qui a obéi « aux caractéristiques de la féminité envisagée par les hommes, à des modèles créés par et pour les hommes avant tout, les spectatrices étant en somme chargées de les reproduire ou non. » (Audé, 1981 : 7) Les réalisatrices devaient donc « se réapproprier ces codes propres à définir les femmes » afin d'être en mesure de transformer la symbolique mystificatrice qui accompagnait l'image des femmes à l'écran.

D'un point de vue sociohistorique, les femmes cinéastes s'engagent dans une « série de luttes pour la réappropriation de leur corps, l'égalité des sexes au travail, dans la famille, en critiquant le système patriarcal. » Elles ne se battent plus uniquement pour élargir leur espace de liberté, mais dévoilent aussi « comment les rapports sexistes traversent le champ économique, culturel et idéologique. » (Carrière, 1983a : 146) L'apport de la vision personnelle des femmes dans le documentaire à caractère social est considérable selon Louise Carrière; « avant elles, on n'abordait pas les sujets féminins de la même manière. Elles sont en fait les premières à parler des préoccupations féminines et féministes, comme la grossesse, la violence conjugale, l'avortement, etc. » (Carrière, 1983a : 134)

Par ailleurs, la série *En tant que femmes* constitue une brèche importante dans la représentation des femmes à l'écran; en se situant dans leur quotidien, ces représentations ne contribuent pas à la mystification des femmes :

En effet, le cinéma en général nous a habitués soit à des images de femmes centrales et mystificatrices, soit à des images de femmes comme appoints à des personnages principaux masculins [...] Dans cette série, elles sont montrées pour elles-mêmes et ne sont jamais des prétextes. Elles sont le cœur du film. (Carrière, 1983b : 198)

¹ La référence complète est présentée dans la bibliographie à la fin du présent document (voir Marie Mandy, 2000).

Anne-Claire Poirier décrit ainsi leur intention d'aller plus loin dans l'exploration de la réalité de la femme en l'abordant par l'imagerie existante à partir de « l'image qu'on lui impose, l'image qu'on se fait d'elle, l'image qu'elle projette d'elle-même et l'image qu'elle se fait d'elle-même. » (livret du coffret DVD-ONF d'Anne-Claire Poirier, 2004 : 27)

Entre 1970 et 1976, dans la série *En tant que femmes*, trois fictions et trois documentaires sont réalisés par des femmes avec des équipes techniques où l'on donne priorité aux femmes. Chaque film est le résultat de recherches et de consultations auprès de la gent féminine et la série est un événement pour les Québécoises qui se reconnaissent enfin à l'écran. « Pour ces équipes de femmes, la meilleure façon de procéder était encore d'aller les voir, ces Québécoises, les sortir de la cuisine ou de la chambre d'enfant, de la sollicitude surtout. » (Carrière, 1983b : 179)

Cette volonté de s'appuyer sur des expériences et des témoignages est un premier volet de leur démarche de création. Alors que le deuxième aspect réside surtout dans le désir des cinéastes de créer des « œuvres personnelles et subjectives, aspect semblant entrer en contradiction avec l'objectif de la série " Société nouvelle " où les films doivent être des miroirs sociaux. » (Carrière, 1983b : 180)

Lever écrit que le cinéma des femmes aborde avant tout des sujets concernant au premier chef le vécu féminin, la condition féminine : « En liaison avec les mouvements féministes, il en partage les mêmes préoccupations. » (Lever, 1988 : 311) Le passage des femmes à la réalisation documentaire dès la fin des années soixante est aussi, selon l'avis de Marcel Jean, intimement lié à la montée du féminisme :

Ce lien implique un militantisme auquel sied mieux, dans un premier temps, le documentaire que la fiction [...] La construction d'une société nouvelle dans laquelle les rapports entre hommes et femmes seraient équitables, la reconnaissance des droits des femmes, tout passe par un rapport au réel très étroit. (Jean, 1991 : 81)

Ces films ont donc en commun de rejeter clairement la vision traditionnelle des femmes véhiculée au cinéma; tous partent premièrement de situations vécues, deuxièmement de situations vécues difficilement par les femmes et, troisièmement, de situations qu'on ne veut plus accepter : « Ces trois moments des films, description, réflexion-contestation et volonté de transformation se retrouvent dans les six longs métrages et constituent un point fort d'unité. » (Carrière, 1983b : 194)

Malgré leurs différences, les femmes partagent une même condition, disent ces films : elles sont toutes ménagères, victimes de l'Histoire et de l'éducation sexiste. « La nécessité du travail extérieur devient dès lors renforcée. On dénonce clairement le travail ménager aliénant, la responsabilité harassante pour les femmes d'élever les enfants seules. » (Carrière, 1983 : 201) Finalement, on peut dire que les discours de ces films sont anti-sexistes, puisqu'ils « prônent l'abolition des privilèges-désavantages sociaux basés sur le sexe » (Carrière, 1983b : 207) :



Dire que la série marque le début d'une expérience collective de prise de parole, c'est souligner qu'avant cette série, ce sont principalement, pour ne pas dire exclusivement, des cinéastes masculins qui ont interprété à l'écran les réalités féminines. Dire aussi que la série marque la fin d'un processus, c'est insister déjà sur le caractère d'unicité de cette expérience de six ans de travail acharné produit par une équipe de femmes francophones. (Carrière, 1983b : 174)

Car l'expérience ne s'est jamais reproduite au sein de l'ONF ou au sein de tout autre maison de production, les projets des femmes cinéastes ayant dès lors rencontré beaucoup d'hostilité de la part de leurs confrères, qui les jugeaient « peu sérieux et pas assez politique[s]. » (Carrière, 1983b : 183)

Cette étape cruciale de l'appropriation du médium cinématographique par les femmes semble avoir énormément profité au cinéma québécois en général et à la réécriture de l'Histoire des femmes en particulier. Grâce à l'émergence de la production cinématographique engagée de ces pionnières, celles qui se sont battues pour qu'on leur reconnaisse le droit de se raconter en tant que groupe dominé, les femmes québécoises ont enfin eu l'occasion de se reconnaître à l'écran, la majorité des auteurs consultés applaudissant d'ailleurs à cette prise de parole et cette nouvelle affirmation des femmes québécoises comme un des gains de la Révolution tranquille. Mais la conjoncture politique entourant le référendum de 1980 a vite fait déchanter les historiens du cinéma sur l'exemplarité du travail des femmes cinéastes, puisque quelques années seulement après leur apparition derrière la caméra, on leur a reproché d'aborder l'intimité des femmes, quoique cette tendance ait été remarquée également dans le cinéma des hommes de l'époque.

2.4 Les années quatre-vingt : la fin d'un rêve politique et l'arrivée de la technologie vidéo

À la suite de la désillusion politique généralisée née de la défaite référendaire de 1980, le paysage cinématographique s'est vite transformé à l'image de la société québécoise, le cinéma des femmes ayant lui aussi mis de côté ses ambitions féministes revendicatrices, du moins l'a-t-on écrit.

Les cinéastes abandonnent les combats collectifs et se désintéressent de la vie militante qui avait pourtant fait les beaux jours du cinéma québécois; ce qui reste comme territoire thématique est donc nécessairement « le domaine plus restreint de l'expérience quotidienne et des relations personnelles. On s'intéresse désormais à la vie privée des petites gens et non aux grands thèmes politiques et nationalistes. » (Collectif, 1989 : 10) La recherche d'une famille et le besoin de former un groupe s'annoncent comme des grands moteurs psychiques du cinéma québécois; « ces figures focalisent la plus grande expérience déstabilisante que vit le Québec depuis vingt-cinq ans : celle du changement, de la mutation rapide des structures sociales. » (Collectif, 1989 : 13)

Les thèmes de la décennie 1980 sont donc le reflet de l'évolution des mœurs du Québec en trois stades : l'étape historique de la conservation, l'étape du rattrapage de la modernité difficile et l'étape du dépassement, celle qui s'ouvre maintenant devant le Québec. (Collectif, 1989 : 15) Dans la plupart des films de la décennie

1980, on nous présente une situation politique bloquée et injuste, où la parole est réprimée, où il n'y a pas de choix possible, où la société est vue comme une prison. (Collectif, 1989 : 18)

Le cinéma des femmes n'échappe pas à cette désillusion, puisqu'il est, selon Yves Lever, « davantage branché sur des problèmes intimes et individuels » (Lever, 1988 : 312) que celui des hommes, leurs thématiques étant résolument « orientée[s] vers une mise en situation de la femme. » (Carrière, 1983a : 149)

À la même période, une nouvelle technologie voit le jour, la vidéo, et c'est à ce moment que les femmes se tournent vers la production, car bien qu'on ait donné aux femmes, depuis les années soixante-dix, accès à la réalisation et qu'on leur ait permis d'exprimer leur vision du monde, « à la banque, elles ont encore besoin d'un homme pour les endosser. » (Collectif, 1991 : 135)

C'est donc au cours de la décennie 1975-1985 que les femmes cinéastes décident de prendre la production en main en fondant quatre compagnies administrées uniquement par elles. Selon Claude Chabot, un des auteurs du collectif *Le cinéma québécois des années 80*, les femmes en cinéma avaient « besoin de se donner du pouvoir entre elles, le rôle de l'identification et de la reconnaissance s'inscrivant comme une stratégie importante de la pratique en vidéo. » (Collectif, 1989 : 89)

Dans un chapitre consacré à « l'émergence de nouvelles pratiques engagées » dans le livre *Le cinéma québécois des années 80*, on s'attarde à Vidéo-Femmes et au Groupe d'intervention vidéo (G.I.V.), car au Québec, ces deux collectifs font « figure de pionniers et de représentants actuels d'une production et d'une distribution vidéographiques indépendantes, féminines et engagées. » (Collectif, 1989 : 88)

Leurs productions à petits budgets, réalisées avec du matériel plus souple, leur permettent « une plus grande liberté d'action face à des sujets contestataires. » (Carrière, 1983a : 152) Leur but social est « l'éducation populaire, en mettant l'expérience individuelle, par l'utilisation de témoignages, au service des changements collectifs. » (Collectif, 1989 : 90)

Prenant donc appui sur les changements sociaux survenus dans la décennie 1980, ces films proposent des femmes qui incarnent des sujets « dynamiques, compétents, désirants, agissants. » (Collectif, 1989 : 36) Pour la première fois, les femmes nous sont présentées en dehors de toute référence aux hommes, ce nouveau type de cinéma explorant « la difficile cohabitation des sexes, le rejet du masculin, de la paternité et même parfois l'attrait du féminin. » (Collectif, 1989 : 30)

En s'adressant directement au public féminin, ces vidéastes cherchent moins à convaincre les hommes des manifestations d'oppression des femmes qu'à « rendre les femmes plus conscientes afin qu'elles agissent dès maintenant sur leur situation. » (Carrière, 1983a : 153)



En moins de six ans, ces femmes produisent plus de films que n'en produiront toutes les autres cinéastes du Québec durant le même temps.

2.5 Retour sur l'état des lieux

Cette brève rétrospective historique de notre cinématographie nationale montre bien comment les femmes et leurs œuvres ont été reléguées à des places de second ordre depuis ses débuts au siècle dernier; même les livres d'histoire du cinéma concèdent peu de valeur à leurs contributions au milieu du cinéma québécois, contributions qui se sont faites plus discrètes et silencieuses que celles des hommes. Effacées, oubliées ou exclues, c'est ainsi que l'on a évoqué leur présence dans l'industrie dans la plupart des ouvrages de référence. Et, sauf exceptions précédemment citées, cela n'a pas semblé poser problème pour la majorité des auteurs consultés, qui ont outrageusement négligé de se pencher sur les raisons qui pouvaient expliquer leur absence de la profession.

Or, en 1996, l'auteur Jean-Guy Lacroix publie un ouvrage sur le cas spécifique des réalisatrices dans le 7^e art. Il y soulève le problème de la discrimination systémique vécue par les femmes dans l'industrie cinématographique. Faisant référence à « des regards, des gestes, des comportements, des attitudes, des actions ou politiques internes » de la part des employeurs — et des institutions — qui tendent à traiter les femmes d'une manière différente des hommes, toujours sur la base de leur sexe (Lacroix, 1992 : 132), il est le premier à véritablement mettre le doigt sur le manque de reconnaissance des femmes dans l'industrie.

Pour lui, « la possibilité d'accéder à un métier dépend de la reconnaissance accordée par les gens du métier et cette reconnaissance dépend du processus d'identification qui est bidirectionnel. » Avant tout, le sujet doit être reconnu comme légitime, de même que ses capacités d'exercer le métier, pour qu'il y ait « acceptation du créateur au sein de ses pairs. » (Lacroix, 1992 : 82) Selon la thèse de *Septième art et discrimination : le cas des réalisatrices*, les femmes dans le milieu cinématographique sont discriminées parce qu'elles ont de la « difficulté à apparaître et à demeurer conformes et semblables à leurs collègues masculins ». (Lacroix, 1992 : 133) Déjà, il fait remarquer que les effets négatifs sur les femmes résultant de la différenciation de genre sont nombreux. Cela rejoint le concept de mépris social proposé par Emmanuel Renault, qui constate qu'un individu, qui privé de reconnaissance sociale, dans son travail par exemple, à une époque où l'identité personnelle se définit beaucoup à travers la carrière, souffrira de « blessures morales » et sera envahi par un « sentiment d'injustice » (Renault, 2000 : 40) :

Les femmes constituent un groupe social qui, comme tout groupe social particulier, connaît des conditions spécifiques d'existence. Lorsque les réalisatrices interrogées disent que leur univers est différent, elles attestent, en tant que membres d'un groupe social particulier, du caractère spécifique de leurs conditions d'existence, d'entrée sur le marché du travail et de pratique de leur métier. (Lacroix, 1992 : 114)

La difficulté de se faire reconnaître vient donc du fait qu'elles sont différentes avec un vécu différent et qu'elles l'expriment différemment dans leurs œuvres.

En ce sens, les données recueillies par Lacroix au milieu des années 1990 montrent que les réalisatrices « reçoivent moins de publicité promotionnelle que les films d'hommes, moins d'attention de la part des critiques et des distributeurs. » (Lacroix, 1992 : 171) C'est un cercle vicieux, selon lui, puisque « les budgets sont accordés selon l'appartenance, l'identification et la reconnaissance; le champ de valorisation (la norme et l'exemplaire) n'inclut pas encore leurs pratiques, leurs discours, leur style, leur univers, leurs vécus ». (Lacroix, 1992 : 175)

« On ne leur reconnaît pas de pertinence et de valeur, on ne s'intéresse pas à leur réalité sociale. Il s'agit donc d'une normalité qui ne les contient pas. » (Lacroix, 1992 : 115) Par le fait même, elles sont marginalisées et leurs films sont écartés du marché commercial, puisqu'à la base, on tient pour acquis que leurs thématiques et leur réalité n'intéresseront personne. Curieusement, les livres de référence ne considèrent pas les œuvres féminines post-Révolution tranquille comme porteuses de visées politiques puisqu'elles mettent en scène des exigences non pas collectives, mais individuelles. Pourtant, le mouvement féministe n'a-t-il pas déjà fait la démonstration que « le privé est politique » ? Cette vision limitée de l'impact politique des œuvres féminines par les historiens du cinéma ne serait-elle pas une preuve supplémentaire du caractère machiste de cette industrie ?

Car en vérité, faut-il s'étonner de ce que les réalisatrices aient voulu explorer le filon de l'intimité dans leur cinéma, elles qui ont été si longtemps confinées à la sphère domestique ? N'est-ce pas tout à fait normal qu'elles aient à ce moment exploré ce qu'elles connaissaient le mieux, la vie privée ? Pourquoi ces films, en décrivant la condition des femmes dans la banalité de leur quotidien, ne seraient-ils pas considérés, au contraire, comme de véritables œuvres qui dénoncent « le silence, voire le mépris, tant de la part de l'État que des milieux progressistes, comme le cinéma, face à l'oppression et à l'exploitation des femmes ? » (Carrière, 1983a : 149)

Comme nous l'avons vu dans ce portrait abrégé de notre cinématographie nationale, la place réservée aux femmes dans le passé, tant au niveau de la représentation symbolique qu'au niveau de son autoreprésentation, n'était guère enviable : Louise Carrière, Jocelyne Denault et Jean-Guy Lacroix en avaient fait leur cheval de bataille dès le début des années 1990. Depuis, plus rien. Quelques articles publiés une fois l'an, lors de la Journée internationale des femmes, et c'est tout, comme si la question avait été laissée en suspens, comme si l'on attendait que la solution vienne et s'impose d'elle-même.

On est donc en droit de se demander ce qu'il en est aujourd'hui de la place des femmes réalisatrices dans le milieu cinématographique québécois. Leur situation a-t-elle évolué depuis les quinze dernières années, en fait depuis le temps où une poignée d'auteurs se sont intéressés à leurs conditions spécifiques dans l'industrie ? C'est ce que je tenterai de discerner dans le chapitre qui suit, à travers les chiffres d'une récente étude à laquelle j'ai participé et qui porte sur la place des femmes réalisatrices dans l'enseignement universitaire et le financement public au Québec.

Chapitre III

La place actuelle des femmes réalisatrices dans le financement public québécois : les résultats d'une enquête quantitative

3.1 Une vision globale

La société québécoise en général admet désormais comme une évidence l'importance de l'égalité entre les sexes, bien qu'elle reconnaisse parfois difficilement le tort et les préjudices qui ont été causés aux femmes dans l'Histoire. Puisqu'il nous est impossible de retourner en arrière pour réparer les erreurs du passé, nos institutions officielles semblent avoir pris les précautions et les moyens nécessaires pour que ne se répètent pas les mêmes injustices à l'égard des femmes : l'égalité entre les hommes et les femmes est donc aujourd'hui inscrite dans nos chartes et dans notre constitution et l'équité salariale est sur le point d'être atteinte à tous les niveaux dans la fonction publique.

Reconnaître les femmes comme des sujets pensants, critiques et autonomes est indispensable dans le parcours dont parlent les théoriciens de la reconnaissance pour qu'elles accèdent au pouvoir de se raconter. La place des femmes aux commandes de la réalisation s'avère donc un bon indicateur de la réussite professionnelle des femmes, puisque cela montre qu'on leur laisse effectivement disposer de leurs capacités à s'auto-réaliser et à s'auto-représenter.

Cependant, on constate que leur nombre n'a pas beaucoup augmenté depuis leur arrivée à la réalisation à la fin des années soixante. Peu de productions féminines se retrouvent sur nos écrans et les réalisatrices ne sont pas vraiment connues du public. Leur quasi-absence des postes créatifs dans la sphère culturelle peut nous amener aujourd'hui à nous poser certaines questions. Si l'état des lieux exposé précédemment semble appuyer mes premières intuitions de recherche quant à l'existence potentielle d'une discrimination systémique sur une base sexuelle dans ce milieu, qu'en est-il de la situation actuelle vécue par les réalisatrices québécoises ? Seraient-elles encore désavantagées par rapport aux hommes dans les rouages de cette industrie, qui, comme nous l'avons vu du côté des théoriciennes féministes du cinéma, peut être considérée comme une « technologie du genre » ?

Ce qui a été présenté jusqu'à maintenant provenait d'expériences personnelles, de réflexions d'auteurs spécialisés en cinéma ou se basait sur des préceptes théoriques. Ce qui suit est en quelque sorte une façon de valider dans l'expérience pratique ce qui a été énoncé plus haut, de comprendre comment le déni de reconnaissance d'un groupe minorisé peut concrètement mener à une lutte pour la reconnaissance... et faire réellement changer les choses.

3.2 Historique de la création du collectif *Réalisatrices équitables*

C'est le 8 mars 2007, par le biais d'une lettre ouverte publiée dans le journal *Le Devoir*², que les réalisatrices québécoises ont pour la première fois soulevé publiquement le problème de leur minorisation dans l'industrie cinématographique et télévisuelle. Cette lettre venait du cœur, elle ne se basait pas sur des arguments théoriques ou statistiques : elle était un cri de détresse lancé telle une bouteille à la mer. Elle exprimait l'insatisfaction des femmes cinéastes par rapport à la pratique de leur métier et portait en elle une intuition fondamentale qui restait à prouver : elles se disaient victimes de discrimination en tant que femmes à la réalisation. Loin d'être une lettre anonyme, elle était au contraire co-signée par plusieurs gros noms de notre cinématographie nationale : Sylvie Groulx, Sophie Bissonnette, Marquise Lepage, Ève Lamont, Paule Baillargeon, Catherine Martin, Mireille Dansereau, Denise Filiatrault, Micheline Lanctôt, Léa Pool, Isabelle Lavigne, Manon Barbeau, Jeannine Gagné, Marilu Mallet, Martine Chartrand, Josée Beaudet et plusieurs autres.

Cette sortie dans les journaux fut immédiatement suivie d'une pétition mise en ligne sur le blogue des *Réalisatrices équitables*. Individuellement, elles avaient constaté plusieurs irrégularités dans l'industrie qui les désavantageaient; et c'est en en parlant entre elles qu'elles en étaient venues à la conclusion qu'il ne s'agissait pas d'expériences isolées, que la plupart d'entre elles subissaient de la discrimination dans l'industrie culturelle sur la base de leur sexe.

Moins d'une semaine plus tard, plus d'une centaine de personnes du domaine — réalisateur, producteur, étudiant, critique de cinéma, hommes et femmes confondus — avaient donné leur appui au groupe nouvellement mis sur pied. Des réalisateurs en vue comme Denis Chouinard, Robert Morin, Philippe Falardeau et François Delisle avaient également ajouté leurs noms pour témoigner de leur solidarité envers leurs collègues féminines.

L'utilisation de l'espace public et des technologies de télécommunication pour dénoncer leur situation spécifique a donc porté fruit. En quelques jours seulement, elles réussissent à démontrer la solidarité qui unit les réalisatrices, à conscientiser les gens ordinaires qui ne sont pas nécessairement au courant de tous les détails de la profession, à obtenir l'appui de la population et celui de leurs collègues masculins, à créer un consensus autour de la légitimité de leurs requêtes.

Devant la réception généralement favorable faite à leur cause, les réalisatrices s'organisent pour agir de manière efficace et ainsi faire valoir leur point de vue devant des instances supérieures. Dans ce dessein, elles forment un collectif, les *Réalisatrices équitables*, chargé de protéger leurs intérêts et de faire avancer les choses par différents moyens. Puisqu'elles veulent démontrer la présence d'inégalités pour les réalisatrices dans les industries cinématographique et télévisuelle, il leur faut des données factuelles pour le prouver.

² Source : <http://www.ledevoir.com/2007/03/08/133940.html> (consulté le 7 avril 2008).



Leur premier objectif vise donc la cueillette de nouvelles données concernant leur situation socio-économique dans l'industrie culturelle, puisque les derniers chiffres disponibles datent du début des années quatre-vingt-dix. Pour cela, elles font appel à Francine Descarries, professeure de sociologie à l'UQAM et directrice de l'Alliance de recherche IREF/Relais-Femmes. Cumulant des années d'expérience en enseignement et en recherche-action, celle-ci a déjà réalisé dans le passé une étude semblable pour le compte des femmes membres de l'Union des artistes du Québec (UDA). Elle leur apparaît donc comme la personne toute désignée pour mener à bien leur recherche.

À la fin mai 2007, connaissant mon parcours professionnel comme réalisatrice et comme assistante de recherche au sein de l'Institut de recherches et d'études féministes de l'UQAM, l'IREF, de même que mon intérêt marqué pour le cinéma des femmes, Francine Descarries me demande de l'assister dans ce projet et me charge de recueillir les données sur le terrain. Elle ne pouvait pas mieux tomber, puisque mon sujet de mémoire est directement en lien avec cette problématique : les résultats de cette étude allaient sans aucun doute étayer mes propos.

Dès le début juin 2007, nous rencontrons les membres du collectif *Réalisatrices équitables*, qui nous font part de leur désir de tracer un portrait socioprofessionnel de la place occupée par les femmes dans les industries cinématographique et télévisuelle. Leur but est clair : se doter des données et des arguments nécessaires pour présenter leurs revendications à la ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, afin que celle-ci prenne position et agisse en leur faveur au sein du gouvernement. Pour les *Réalisatrices équitables*, il est évident que seule l'intervention d'une instance gouvernementale peut faire avancer leur cause. Elles se sont regroupées avec cette ferme intention : leur avenir professionnel en dépend.

3.3 Présentation de la méthodologie utilisée lors de l'enquête quantitative

Au départ, les nombreuses voix présentes au sein du collectif allaient dans tous les sens : on voulait dénoncer à tous les niveaux, tant du côté de l'industrie cinématographique que du côté de l'industrie télévisuelle. Tout était systématiquement remis en cause : l'inéquité des salaires versés, l'enseignement qui préparait mal les femmes réalisatrices aux dures réalités du marché du travail, les budgets dérisoires avec lesquels elles devaient travailler, etc. Confrontées à ces nombreuses doléances, il nous fallait d'abord déterminer quelles données nous voulions obtenir, quelles données allaient nous être réellement utiles pour la lutte. Nous devons, à ce stade-ci, faire des choix. Que fallait-il chercher au juste ? À qui devons-nous nous adresser pour le trouver ?

Il nous fallait évidemment trouver une démarche systématique pour arriver à décrire d'une manière crédible la situation des femmes dans l'industrie. Pour cela, nous avons besoin des chiffres des différentes institutions de financement. Afin de brosser un portrait complet de la situation socioprofessionnelle des réalisatrices, nous voulions reconstruire l'arc entier du processus menant à la réalisation d'un film, de

l'enseignement des programmes consacrés au cinéma à la production d'un film, en passant par les nombreuses demandes de financement; il nous fallait donc recueillir des données concernant toutes ces étapes. Nous pensions qu'en récoltant ces données dès le début de ce long processus de production, nous serions en mesure de découvrir à quelles étapes se retrouvaient les obstacles ou les résistances nuisant au travail des réalisatrices.

Nous avons donc commencé notre recherche auprès des établissements d'enseignement montréalais qui offrent des programmes spécialisés en cinéma et en télévision : l'UQAM, qui a créé deux nouveaux programmes en 2005, l'un en télévision et l'autre en cinéma; l'Université Concordia qui, par le biais de la *Mel Hoppenheim School of Cinema*, dispense une grande variété de cours en réalisation et en production; puis, l'Institut national de l'image et du son (INIS) qui, depuis janvier 1996, se veut pour la relève une porte ouverte sur l'industrie professionnelle de l'audiovisuel.

Nous avons demandé à ces établissements de fournir les nombres de demandes déposées et de demandes acceptées pour chacun des programmes offerts, ventilés selon le sexe des candidats et couvrant la période allant de 2002 à 2007. Nous leur avons demandé également de nous fournir leurs statistiques touchant le nombre de diplômés pour chacun des programmes, toujours selon le sexe des candidats. Avec ces informations, nous espérions être en mesure d'évaluer si les femmes avaient investi ou non de manière convaincante les programmes consacrés à la formation de la relève dans le milieu de l'audiovisuel ou si leur présence dans ces institutions pouvait plutôt être qualifiée d'exceptionnelle.

Ensuite, nous nous sommes penchées sur les différents programmes de subventions offerts par les institutions provinciales et fédérales de financement. Nous nous sommes ainsi adressées à la SODEC, à Téléfilm Canada, au Conseil des Arts du Canada, au Conseil des arts et des lettres du Québec, au Fonds canadien de télévision, à Radio-Canada et à l'Office national du film du Canada — pour les volets anglophones et francophones —, des organismes publics qui offrent tout un éventail de programmes différents, afin d'être en mesure d'établir un portrait aussi global et réaliste que possible. Nous voulions connaître leurs données des cinq dernières années (2002-2007), ventilées par sexe, concernant le nombre de demandes déposées et acceptées pour l'ensemble de leurs programmes, incluant les étapes d'écriture et de production, tant au niveau de la fiction que du documentaire, à la fois pour le cinéma et la télévision.

Nulle part dans la documentation publique de ces institutions — rapports annuels, site Internet, etc. — on ne faisait explicitement mention de statistiques concernant la division sexuelle au sein de l'industrie : le fait que ces institutions n'aient jamais compilé de statistiques à ce sujet nous a d'ailleurs beaucoup surprises. Étant donné que plusieurs recherches menées dans le passé avaient démontré la discrimination présente dans ce milieu, telles que celle du collectif torontois *Nouvelle approche* en 1991 ou encore celle de Jean-Guy Lacroix en 1996, on aurait pu s'attendre à ce que nos instances gouvernementales exigent une certaine forme de suivi de cette situation.



La recherche sur le terrain, qui devait se dérouler sur dix semaines environ, s'est finalement étendue sur plus de six mois. Il est à noter qu'aucune institution québécoise n'a finalement accepté de collaborer à notre étude, ni le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), qui nous a fait comprendre qu'aucune donnée ne nous serait divulguée autres que celles déjà présentes sur le site Internet du CALQ, ni la SODEC, qui s'était pourtant engagée à trois reprises à nous fournir ses chiffres avant la fin de l'année 2007.

Entre temps, nous avons parcouru avec attention les nombreux rapports annuels disponibles sur le Net, de même que les mandats des différentes institutions, à la recherche d'indices qui nous situeraient par rapport à leur vision respective de la place des femmes dans l'industrie culturelle. À plusieurs endroits dans leurs politiques internes, entre autres dans les mandats officiels du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec, on fait mention du cas spécifique des femmes, considérées comme une minorité, au même titre que les handicapés, les autochtones et les personnes appartenant à des communautés culturelles. Mais contrairement aux autres groupes minorisés qui, avec les femmes, composent les « groupes désignés » comme on se plaît à les nommer, aucun traitement préférentiel ni aide particulière ne sont accordés aux femmes réalisatrices.

Bien que la diversité culturelle soit généralement mentionnée parmi un ensemble d'autres critères comme un objectif central de la production audiovisuelle québécoise et canadienne, aucune mesure incitative concrète n'est prévue dans les différents programmes offerts pour favoriser une plus forte représentativité de la catégorie potentiellement sous-représentée à laquelle appartiennent les femmes réalisatrices.

La question de la diversité n'est donc jamais expressément abordée sous l'angle de l'égalité entre les sexes, mais plutôt sous l'angle du multiculturalisme, si cher aux yeux de l'establishment canadien. La priorité stratégique de la plupart des institutions est « d'accorder l'égalité des chances pour les artistes et organismes des différentes communautés culturelles »³, tout en se gardant bien de préconiser le recours à des critères qui favoriseraient une meilleure répartition des projets acceptés et de l'attribution du financement selon le sexe du candidat.

De plus, lorsque ces documents évoquent le concept d'équité, ils font référence à l'équité en emploi au sein même de l'organisme, les institutions gouvernementales étant évidemment soumises aux lois fédérales et provinciales sur l'équité salariale et l'égalité en matière d'emploi. Ainsi, l'équilibre des sexes est visé, non pas dans l'évaluation des dossiers de production des candidats et dans leur représentation numérique, mais uniquement dans les politiques internes, lors de la composition des jurys des pairs, des commissions, des conseils et du recrutement de la main-d'œuvre de ces entreprises, par exemple. De toute évidence, les documents consultés montrent que les institutions donnent préséance à une production qui non seulement reflète

³ Source : <http://www.canadacouncil.ca> (consulté le 9 novembre 2007).

« la société canadienne, avec sa dualité linguistique et sa diversité culturelle », mais qui « participe également, selon son plein potentiel, à notre économie. »⁴

Ces observations n'avaient rien pour rassurer les femmes réalisatrices qui, bien que considérées comme faisant partie des « groupes désignés » en situation de minorité, se révèlent une fois de plus les grandes oubliées d'un système qui les néglige et les laisse pour compte.

3.4 Présentation des tableaux statistiques : se doter d'arguments pour la lutte

Plusieurs semaines, voire des mois, se sont écoulés avant que l'on ne soit véritablement en mesure d'entamer l'analyse des données, données qui arrivaient du reste au compte-gouttes. Il a été malheureusement impossible d'obtenir systématiquement des chiffres de même nature de la part de chacun des organismes sollicités, puisque chaque institution a son propre fonctionnement, ses propres programmes, ses spécificités.

Malgré tout, les premiers résultats obtenus ont fait aux membres du collectif *Réalisatrices équitables* l'effet d'une bombe : la situation des femmes réalisatrices était encore pire que ce qu'elles avaient au préalable imaginé et anticipé.

Certes, elles s'attendaient à ce que cette mise à jour des données disponibles sur le sujet confirme les intuitions premières que nous avions toutes avant de commencer l'étude, à savoir que les femmes étaient en position minoritaire et donc désavantagées par rapport aux hommes dans l'industrie. Or, elles n'avaient jamais envisagé la possibilité que leur situation ait pu se détériorer à ce point depuis les années quatre-vingt-dix. Ce fut un choc pour nous toutes de le constater. Nous avons du mal à croire qu'au Québec, en 2007, de telles inégalités pouvaient perdurer.

Quoiqu'il en soit, je présenterai dans ce qui suit ces chiffres qui se passent parfois de commentaire tant ils sont explicites sur la place réservée aux femmes dans le financement de nos institutions publiques. Seuls les faits saillants, rassemblés ici sous forme de courts tableaux ou de sommaires récapitulatifs pour faciliter leur compréhension, sont exposés dans ce chapitre, de manière à ce que le lecteur puisse aisément se référer aux chiffres mentionnés sans perdre le fil de l'analyse.⁵

Je dévoilerai ces résultats selon les différentes étapes du cheminement généralement emprunté par les réalisatrices, du moment où elles choisissent d'étudier dans le domaine jusqu'à leur arrivée dans la production d'une œuvre; d'abord, je commencerai par divulguer les données entourant le sexe des candidats qui déposent

⁴ Sources : <http://www.sodec.gouv.qc.ca/cinema.php> (consulté le 9 novembre 2007) et <http://www.telefilm.gc.ca/01/11.asp> (consulté le 8 novembre 2007).

⁵ Il est possible de télécharger l'étude complète sur le blogue des *Réalisatrices équitables* : <http://www.realisatrices-equitables.org/2008/03/27/documents/>.

une demande d'admission et ceux qui sont effectivement admis dans les différents programmes de cinéma offerts par les trois établissements d'enseignement retenus ici, avant de présenter les statistiques concernant les projets acceptés et les budgets accordés par nos institutions publiques de financement selon le sexe du réalisateur.

3.5 Les établissements d'enseignement

Tableau 1 Sommaire de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) : Nombre et pourcentage des demandes et des admissions selon le sexe des candidats pour le programme de baccalauréat en cinéma

Années	Nombre de demandes d'admission et %		Hommes acceptés		Femmes acceptées	
	Hommes	Femmes	Nombre	% ⁶	Nombre	%
Moyenne 2005-2007	599 52,5 %	541 47,5 %	51	56,7 %	39	43,3 %

Tableau 2 Sommaire de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) : Nombre et pourcentage des demandes et des admissions selon le sexe des candidats pour le programme de baccalauréat en télévision

Années	Nombre de demandes d'admission et %		Hommes acceptés		Femmes acceptées	
	Hommes	Femmes	Nombre	%	Nombre	%
Moyenne 2005-2007	306 37,7 %	505 62,3 %	29	32,2 %	61	67,8 %

Notes : Malheureusement, le Service des admissions n'était pas en mesure de nous fournir toutes les données pour la période 2002-2004, puisque les programmes spécialisés en cinéma et en télévision de l'UQAM sont ouverts aux étudiants depuis la session d'automne 2005 seulement; par conséquent, ils ne comptent pas encore de diplômés.

Nous savons toutefois que pour la période 2001 à 2007, dans le profil cinéma de l'ancien programme de baccalauréat en communication, 81 hommes ont obtenu leur diplôme sur une possibilité de 89, comparativement à 87 pour les femmes sur une possibilité de 92, les femmes faisant montre d'un taux de succès légèrement plus haut que les hommes.

Pour ce qui est du profil télévision de l'ancien programme de baccalauréat en communication, pour la même période (2001-2007), on dénombre 41 hommes diplômés sur une possibilité de 44 et 146 femmes diplômées sur une possibilité de 153, les femmes ayant ici aussi un taux de succès plus élevé que les hommes.

⁶ Les pourcentages représentent le nombre de candidats admis de sexe masculin, versus le nombre de candidates admises de sexe féminin par rapport au nombre total des admissions.

L'écart important entre les nombres d'hommes et de femmes diplômés traduit la forte présence des femmes dans ce programme.

En ce qui concerne les données fournies pour le nouveau programme de cinéma, la moyenne des demandes d'admission pour la période 2005-2007 montre que les hommes et les femmes déposent pratiquement le même nombre de demandes en termes de pourcentage : 52,5 % proviennent d'hommes contre 47,5 % de femmes; toutefois, les femmes ne représentent que 43,3 % des candidats admis dans ce programme. On peut donc dire qu'elles sont légèrement sous-représentées par rapport au nombre de demandes qu'elles déposent en cinéma.

Or, dans le programme de télévision, c'est l'inverse. En trois ans, les femmes ont déposé un peu plus de 62 % de demandes d'admission; pourtant, elles représentent plus de 67 % des candidats admis au cours de la même période.

Si l'on se fie à ces chiffres, de même qu'au nombre élevé de diplômées pour les années 2001 à 2007, on peut conclure que le programme en télévision, dans lequel elles sont surreprésentées, est franchement investi par les femmes et qu'il ne semble pas y avoir pour elles de blocages au niveau de ce type de formation, alors que cette tendance semble moins assurée dans le programme de cinéma, où elles se retrouvent en moins grand nombre d'étudiantes admises.

Tableau 3 Sommaire de la *Mel Hoppenheim School of Cinema*, Université Concordia : Nombre et pourcentage des demandes, des admissions et des diplômés, selon le sexe du candidat, tous les programmes de cinéma confondus

Années	Demandes d'admission Nombre et %		Hommes acceptés		Femmes acceptées		Diplômés Nombre et %	
	Hommes	Femmes	Nombre	%	Nombre	%	Hommes	Femmes
Moyenne 2001-2006	4392 62,9 %	2586 37,1 %	558	57,3 %	416	42,7 %	185 56,9 %	140 43,1 %

Notes : Dans le cas de l'Université Concordia, le nombre de demandes d'admission déposées par des femmes est quasiment trois fois moins élevé que celui des hommes (2586 pour 4392); cependant, leurs admissions représentent 42,7 % du total des candidats admis, ce qui veut dire qu'elles sont surreprésentées par rapport aux demandes qu'elles ont déposées.

Leur surreprésentation est également visible dans le nombre de diplômes obtenus par les femmes (43,1 %), puisqu'il dépasse légèrement le nombre de candidates admises (42,7 %). Voilà qui prouve que les femmes, même acceptées en moins grand nombre que les hommes dans les programmes de cinéma, performent davantage qu'eux au niveau académique puisqu'elles sont plus de 43,1 % à diplômer sur 42,7 % étudiantes acceptées, contre 56,9 % d'hommes diplômés sur un total de 57,3 % d'étudiants acceptés.

On peut donc affirmer que les femmes, en règle générale, déposent moins de demandes d'admission que les hommes, mais qu'elles réussissent malgré tout à faire leur place dans ces programmes spécialisés en cinéma si l'on en juge par le nombre de candidates admises et le nombre de diplômées. Toutefois, il demeure plutôt inquiétant de constater que les femmes déposent si peu à l'Université Concordia avec 37,1 % des demandes d'admission, par rapport à l'UQAM, qui en dénombre plus de 47 %, ce qui représente un écart de 10 % entre les deux universités montréalaises.

Tableau 4 Institut national de l'image et du son (INIS) : Nombre et pourcentage des demandes, des admissions et des diplômés, selon le sexe du candidat et le programme

	Demandes des candidats		Étudiants admis				Étudiants diplômés					
	Hommes	Femmes	Hommes		Femmes		Total	Hommes		Femmes		Total
2001												
Télévision	52 %	48 %	8	53 %	7	47 %	15	8	53 %	7	47 %	15
Cinéma	62 %	38 %	12	71 %	5	29 %	17	11	69 %	5	31 %	16
2002												
Télévision	52 %	48 %	6	55 %	5	45 %	11	6	55 %	5	45 %	11
Cinéma	62 %	38 %	9	60 %	6	40 %	15	9	60 %	6	40 %	15
2003												
Télévision	53 %	47 %	7	54 %	6	46 %	13	7	54 %	6	46 %	13
Cinéma	53 %	47 %	9	45 %	11	55 %	20	8	44 %	10	56 %	18
2004												
Télévision	51 %	49 %	5	42 %	7	58 %	12	5	42 %	7	58 %	12
Cinéma	69 %	31 %	11	61 %	7	39 %	18	11	65 %	6	35 %	17
2005												
Télévision	51 %	49 %	8	57 %	6	43 %	14	8	57 %	6	43 %	14
Cinéma	74 %	26 %	9	60 %	6	40 %	15	9	60 %	6	40 %	15
2006												
Télévision	37 %	63 %	7	54 %	6	46 %	13	7	54 %	6	46 %	13
Cinéma	64 %	36 %	10	63 %	6	38 %	16	10	63 %	6	38 %	16
2007												
Télévision	43 %	57 %	5	36 %	9	64 %	14	4	31 %	9	69 %	13
Documentaire	38 %	62 %	5	42 %	7	58 %	12	5	42 %	7	58 %	12
Cinéma	66 %	34 %	8	67 %	4	33 %	12	8	67 %	4	33 %	12
Grand total	55 %	45 %	119	55 %	98	45 %	217	116	55 %	96	45 %	212

Notes : Nous ne possédons pas le nombre de demandes d'admission pour les candidats des deux sexes, seulement les pourcentages. Ceux-ci démontrent que sur cinq ans, les hommes ont en moyenne déposé des demandes d'admission dans un rapport de 55 %, comparativement à 45 % pour les femmes.

Chose étonnante : ces mêmes pourcentages sont aussi vrais pour le nombre de candidats admis et de diplômés de chacun des deux sexes. Nous ne sommes donc pas loin de la parité au sein de cette institution.

Par contre, lorsque l'on se penche sur les chiffres une année après l'autre, on remarque que les femmes sont beaucoup moins présentes dans le programme de cinéma — elles ne représentent en moyenne que le tiers des demandes déposées et des candidats admis — que dans celui de télévision, dans lequel elles se retrouvent en majorité par rapport aux hommes depuis 2006, réalité qui ressemble étrangement à celle qui a été observée à l'UQAM, où les étudiantes dominent clairement le programme de télévision avec plus de 62 % des demandes d'admission déposées et 67 % des candidates admises.

Bien que les femmes soient plus « timides » à déposer dans le programme de cinéma, les autres chiffres illustrent malgré tout leur réussite, puisque le pourcentage des candidates admises et des diplômées est toujours supérieur au nombre de demandes d'admission déposées.

Le nouveau programme en documentaire, apparu en 2007, semble aussi avoir attiré beaucoup plus de femmes que d'hommes. Est-ce que l'engouement pour ce dernier programme s'expliquerait par la longue tradition documentaire à laquelle appartiennent les femmes depuis leur arrivée aux commandes de la réalisation ? Ou serait-ce plutôt les étudiantes qui, dès le début de leur formation, auraient déjà conscience de la difficulté pour elles de percer dans le cinéma de fiction, réservé davantage aux hommes, et se dirigeraient dans la voie documentaire par dépit ? Non pas que le documentaire puisse être considéré comme une sous-catégorie de cinéma, mais bien parce que le documentaire a toujours été le lieu où les « qualités intrinsèques » des femmes, comme la sollicitude, l'écoute, le souci du détail, pouvaient le mieux être mises à profit.

3.6 Faits saillants concernant les établissements d'enseignement

Les données provenant des établissements d'enseignement semblent prouver qu'il n'existe pas vraiment de différence entre le parcours des hommes et des femmes qui se lancent dans des études universitaires dans le domaine cinématographique et télévisuel, peu importe l'établissement. Les femmes étudient dans les principaux programmes en cinéma et en télévision dans une proportion allant de 43 à 45 % (et jusqu'à 68 % en télévision à l'UQAM et 62 % en documentaire à l'INIS).

Au niveau de la formation, la parité est donc pratiquement acquise; bien que les femmes accusent un léger retard dans le nombre de demandes déposées, leurs taux d'admission et de diplomation sont plus élevés que ceux des hommes, montrant à quel point les femmes sont performantes au niveau des études, même dans les domaines où elles commencent à peine à percer. Toutefois, il faut noter que les hommes sont surreprésentés dans la plupart des programmes de cinéma. C'est le cas pour l'ensemble des établissements d'enseignement consultés : ce qui rééquilibre les statistiques, c'est la grande présence des femmes dans les programmes de formation en documentaire (INIS) et en télévision (UQAM et INIS).

Est-ce que ces dernières données concernant la performance des femmes dans les programmes de cinéma seraient déjà un reflet du milieu professionnel, où l'on remarque l'absence flagrante des femmes dans le cinéma de fiction ? Est-ce que, déjà dans leurs études, les femmes se dirigeraient naturellement vers les domaines où les modèles de réussite se font moins rares ? Est-ce que le fait d'avoir une formation cinématographique uniquement basée sur l'Histoire du cinéma des hommes, où l'apport des femmes est totalement occulté, nuirait ainsi à la capacité des étudiantes à se projeter à la tête de projets d'envergure, comme un film de fiction ?

C'est du moins ce qu'il est possible de supposer à la lumière de ces informations, sans toutefois en avoir la nette certitude. Voyons maintenant comment s'en sortent les femmes lorsqu'elles frappent aux portes de l'industrie.

3.7 Les institutions publiques de financement

Tableau 5 Sommaire du Conseil des Arts du Canada (CAC) : Nombre et pourcentage des demandes déposées selon le sexe du réalisateur

Années	Femmes		Hommes		Total Nombre
	Nombre	%	Nombre	%	
Total Moyenne 2002-2007	488	39,0 %	763	61,0 %	1251

Tableau 6 Sommaire du Conseil des Arts du Canada (CAC) : Nombre et pourcentage des projets acceptés selon le sexe du réalisateur

Années	Femmes		Hommes		Total Nombre
	Nombre	%	Nombre	%	
Total Moyenne 2002-2007	59	36,2 %	109	63,8 %	170

Notes : Les données recueillies proviennent de la catégorie des Arts médiatiques, section Québec (anglophones et francophones confondus), et comprennent les programmes suivants : Recherche et création, Scénarisation, Réalisation.

Au CAC, les réalisatrices déposent des demandes et reçoivent des subventions en leur nom personnel; contrairement à plusieurs autres institutions de financement, elles n'ont pas besoin du soutien d'un producteur et d'un diffuseur pour voir leurs demandes acceptées dans ce genre de programme. Il n'y a donc aucun « filtre » ou intermédiaire susceptible de les empêcher de tenter leur chance en déposant une demande au CAC. Les demandes sont examinées par des comités formés de pairs en provenance de tous les milieux et pratiques artistiques.

Les pourcentages montrent que les femmes déposent quand même moins de demandes que les hommes (39 % pour les femmes versus 61 % pour les hommes) et voient leurs projets acceptés dans une proportion de 36,2 % par rapport à 63,8 % pour leurs collègues masculins.

Elles sont donc sous-représentées par rapport au nombre de demandes déposées, puisque le pourcentage de demandes déposées (39 %) est supérieur à celui des projets acceptés (36,2 %). Ces données font montre de la forte compétitivité du milieu culturel québécois puisque seulement 1 projet déposé par une femme sur 8 est accepté par le CAC, comparativement à 1 sur 7 dans le cas des projets des réalisateurs.

Tableau 7 Conseil des Arts du Canada (CAC) : Montants accordés aux artistes du cinéma et de la vidéo, en nombre et en pourcentage, par programme, selon leur sexe

Réalisation				
Années	Hommes		Femmes	
	Montant	%	Montant	%
2002	527 600,00 \$	58,2 %	379 000,00 \$	41,8 %
2003	736 000,00 \$	74,3 %	255 000,00 \$	25,7 %
2004	506 000,00 \$	64,1 %	284 000,00 \$	35,9 %
2005	611 000,00 \$	73,3 %	222 000,00 \$	26,7 %
Recherche et création				
Années	Hommes		Femmes	
	Montant	%	Montant	%
2002	459 000,00 \$	76,4 %	142 000,00 \$	23,6 %
2003	198 000,00 \$	39,8 %	299 000,00 \$	60,2 %
2004	347 000,00 \$	68,7 %	158 000,00 \$	31,3 %
2005	279 000,00 \$	76 %	88 000,00 \$	24 %
Scénarisation				
Années	Hommes		Femmes	
	Montant	%	Montant	%
2002	65 000,00 \$	69,1 %	29 000,00 \$	30,9 %
2003	78 000,00 \$	71,6 %	31 000,00 \$	28,4 %
2004	94 400,00 \$	59,7 %	63 600,00 \$	40,3 %
2005	96 000,00 \$	64,9 %	52 000,00 \$	35,1 %

Sommaire					
Années	Hommes		Femmes		Total
	Montant	%	Montant	%	Montant
2002	1 052 600,00 \$	65,7 %	550 000,00 \$	34,3 %	1 602 600,00 \$
2003	1 012 000,00 \$	63,4 %	585 000,00 \$	36,6 %	1 597 000,00 \$
2004	947 400,00 \$	65,2 %	505 600,00 \$	34,8 %	1 453 000,00 \$
2005	986 000,00 \$	73,1 %	362 000,00 \$	26,9 %	1 348 000,00 \$
2006	1 177 000,00 \$	64,6 %	645 500,00 \$	35,4 %	1 822 500,00 \$
Total	5 175 000,00 \$	66,2 %	2 648 100,00 \$	33,8 %	7 823 100,00 \$

Notes : Les données concernent la section des Arts médiatiques de la province de Québec seulement. L'année 2006 n'a pas été divisée en catégories par le CAC. Le sommaire présente les montants et les pourcentages de l'ensemble des subventions accordées aux artistes du cinéma et de la vidéo, tous programmes confondus.

Ce tableau est présenté dans son intégralité puisqu'il est très révélateur d'une tendance assez forte, qui a aussi été remarquée dans d'autres institutions de financement. Alors que les projets féminins représentaient près de 36 % des projets acceptés (*voir* sommaire précédent), la moyenne sur cinq ans des montants accordés montre qu'elles ne reçoivent que 33,8 % des budgets totaux disponibles dans cette section.

Aussi, on voit qu'elles n'ont récolté qu'un faible 26,7 % des budgets en 2005 dans le programme dédié à la réalisation, pourcentage qui illustre une tendance à la baisse depuis l'année 2002 dans cette catégorie, signe que la réalisation est bel et bien encore majoritairement l'affaire des hommes.

Certaines années, les femmes s'en sortent un peu mieux dans les programmes de recherche et création (41,8 % des montants accordés en 2002) et de scénarisation (40,3 % des montants accordés en 2004), mais les budgets reliés à ces deux catégories sont beaucoup moins importants qu'à la réalisation, où les réalisateurs dominent clairement avec au moins les 2/3 des montants totaux accordés dans cette catégorie.

Un seul chiffre semble se détacher du lot et pourrait nous pousser à nous réjouir de la percée des femmes : le 60,2 % des montants accordés aux femmes en recherche et création pour l'année 2003.

Or, en regardant la valeur budgétaire réelle de ce pourcentage, soit 299 000 \$, et le montant total qu'elles ont reçu, toutes catégories confondues, dans le sommaire de l'année 2003, soit 585 000 \$, on se rend compte que ce chiffre extraordinaire n'est pas si significatif au final, puisque cette même année, elles n'ont reçu qu'environ 25 % des montants accordés en réalisation et plus ou moins 28 % en scénarisation, soit les deux performances les plus médiocres dans ces catégories pour la période 2002-2006. Comme quoi on ne peut pas se fier à des données prises individuellement et coupées de leur contexte global.

Tableau 8 Sommaire de Téléfilm Canada : Nombre et pourcentage des demandes déposées dans le programme de production du fonds du long métrage selon le sexe du réalisateur

Années	Femmes		Hommes		Nombre	
	Nombre	%	Nombre	%	Na	Total
Moyenne 2002-2007	156	15,3 %	863	84,7 %	21	1040

Tableau 9 Sommaire de Téléfilm Canada : Nombre et pourcentage des projets acceptés dans le programme de production du fonds du long métrage selon le sexe du réalisateur

Années	Femmes		Hommes		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	
Moyenne 2002-2007	27	13,0 %	181	87,0 %	208	

Notes : Les données recouvrent tous les bureaux canadiens, toutes les langues et incluent également le programme d'aide aux longs métrages indépendants à petits budgets. Téléfilm ne nous a pas fourni les données concernant les montants accordés pour chaque projet, prétextant que la loi sur l'accès à l'information et la protection de la vie privée les en empêchait. Étrange donc que le CAC, soumis aux mêmes législations que Téléfilm, n'ait pas hésité une seule seconde à nous fournir ce type de renseignements personnels; d'autant plus que sur le site du Secrétariat du Conseil du Trésor du Canada, on mentionne que cette loi « donne aux citoyens canadiens un droit d'accès à l'information contenue dans les dossiers du gouvernement fédéral. »⁷

Les programmes principaux chez Téléfilm offrent deux composantes : le volet sélectif et le volet fondé sur la performance. Dans le cas des enveloppes fondées sur la performance, les fonds sont réservés principalement aux producteurs et aux diffuseurs dont les films ont connu un succès commercial en salles au pays. Les producteurs et les distributeurs qui disposent de telles enveloppes à la performance peuvent utiliser ces sommes comme bon leur semble. Quant aux budgets du volet sélectif, ils s'adressent aux producteurs et aux distributeurs qui n'ont pas encore accumulé des recettes suffisantes dans les salles pour se prévaloir d'une enveloppe à la performance.

On remarque la faible présence des femmes réalisatrices dans les programmes de long métrage de Téléfilm, tant au niveau des demandes déposées (15,3 %) que des projets acceptés (13 %); ces dernières données démontrent d'ailleurs une sous-représentation des femmes par rapport au nombre de demandes présentées, leur taux de succès ne s'élevant pas au-dessus de 17,3 %, alors que celui des hommes atteint presque les 21 %.

Cela s'explique peut-être par le fait que pour présenter une demande de financement dans ce programme, le réalisateur ou la réalisatrice doit déjà avoir l'appui d'un producteur et d'un distributeur à qui Téléfilm verse le montant accordé, ce qui peut être un obstacle pour plusieurs d'entre elles, puisque, trop souvent, leurs thématiques sont jugées sans intérêt ou trop marginales pour les goûts du public.

⁷ Cette information se retrouve sur le site du Secrétariat du Conseil du Trésor du Canada, à l'adresse suivante : http://www.tbs-sct.gc.ca/atip-aiipr/index_f.asp (consulté le 16 avril 2008).



Quoique Téléfilm ne nous ait pas fourni les montants accordés aux projets acceptés selon le sexe du réalisateur, nous pouvons malgré tout présumer qu'elles ne doivent pas recevoir beaucoup plus que 13 % des budgets totaux, puisque les hommes sont derrière 87 % des projets acceptés pour la période 2002-2007.

Notons à titre de référence que pour l'année 2008, Téléfilm a accordé son aide à 7 longs métrages francophones pour un total de 7 millions de dollars, ces chiffres nous permettant d'imaginer l'écart qui existe entre ce que les hommes et les femmes reçoivent dans la catégorie long métrage.

Sur les 156 demandes déposées par les réalisatrices, 53 s'adressaient au programme d'aide aux longs métrages indépendants à petits budgets (soit 34 % des demandes déposées par les femmes), alors que 103 s'adressaient au programme principal du fonds du long métrage (soit 66 % des demandes déposées par les femmes); les hommes ont quant à eux déposé 611 demandes au programme régulier (soit 70,8 % de leurs demandes) et 252 demandes au programme d'aide aux longs métrages indépendants à petits budget (soit 29,2 % de leurs demandes).

Sur les 27 projets de réalisatrices acceptés en production, 9 ont reçu l'aide du programme d'aide aux longs métrages indépendants à petits budgets (soit 33,3 % des projets de réalisatrices acceptés), alors que les 18 autres ont reçu l'aide du programme principal du fonds du long métrage (soit 66,7 % de projets de réalisatrices acceptés); sur les 181 projets de réalisateurs acceptés en production, 32 le sont pour le programme d'aide aux longs métrages indépendants à petits budgets (soit 17,7 % des projets de réalisateurs acceptés) et 149 le sont pour le programme régulier (soit 82,3 % des projets de réalisateurs acceptés).

Dans l'ensemble, on remarque que les femmes déposent davantage de demandes qui seront éventuellement acceptées dans le programme régulier que dans le programme d'aide aux longs métrages indépendants à petits budgets, alors qu'à première vue, suivant notre intuition, nous aurions eu tendance à croire le contraire. Il est donc réjouissant de constater que les femmes ne se limitent pas à la production de projets de moindre envergure et osent, malgré les nombreuses difficultés qu'elles rencontrent à se faire financer par Téléfilm, déposer des demandes dans le programme où les montants sont les plus substantiels.

Tableau 10 Sommaire de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) : La situation des réalisatrices selon les programmes en termes de productions et de montants accordés (nombre et pourcentage) pour 2005-2006

Catégories - Programmes	Femmes à la réalisation			
	Nombre total de films produits	Nombre et % de films de femmes	Budget total accordé en production	Montant et % du budget total accordé aux femmes
Total : Longs métrages	32	5 16 %	17 633 913 \$	1 922 000 11 %
Jeunes créateurs	22	7 32 %	1 145 225 \$	315 000 28 %
Moyenne Tous les programmes en production confondus 2005-2006	118	33 28 %	22 405 328 \$	3 157 590 \$ 14 %

Notes : Les données présentées concernent uniquement l'étape de production des programmes de cinéma offerts par la SODEC pour l'année 2005-2006.

La SODEC ne nous a pas fourni ses données pour la période 2002-2007 et a plutôt choisi de réaliser une étude parallèle à celle lancée par le comité des *Réalisatrices équitables*. Bien que l'on ne possède pas beaucoup de chiffres pour notre analyse, on voit que les projets des femmes réalisatrices ne représentent que 16 % de la production totale des longs métrages financés par la SODEC, mais que ces projets féminins ne récoltent qu'un faible 11 % des montants accordés dans cette catégorie. Notons que c'est dans le long métrage que les montants accordés pour chaque projet sont les plus élevés, mais que c'est là où les femmes réussissent le moins à la SODEC.

On remarque la même tendance dans le programme des Jeunes créateurs, qui s'adresse aux artistes âgés de moins de 35 ans, soit 32 % des films produits avec seulement 28 % des montants accordés dans cette catégorie, et dans la moyenne totale, qui regroupe tous les programmes en production cinématographique; dans ce dernier cas, on s'aperçoit que les femmes réalisent 28 % des projets acceptés, mais n'obtiennent qu'un maigre 14 % du budget total accordé pour l'ensemble de ces programmes. Elles font donc face à des problèmes de faisabilité, puisqu'on les oblige à faire des productions de grande qualité avec moins d'argent.

Fait intéressant : même dans la recherche menée par la SODEC⁸ sur la place des femmes dans l'octroi de l'aide financière des programmes d'aide en cinéma et en production télévisuelle, on mentionne au point 1.3, à la page 8 du rapport de recherche, que « l'analyse des demandes pour la production des longs métrages de fiction montre que les maisons de production déposent un moins grand nombre de projets dans lesquels on retrouve des femmes à la réalisation », soit 19,3 % seulement des projets soumis. Cette donnée va dans le sens de nos observations, selon lesquelles certains producteurs hésitent encore à confier à des femmes des projets de plus grande envergure.

⁸ Cette recherche peut être téléchargée via le site Internet de la SODEC à l'adresse suivante : http://www.sodec.gouv.qc.ca/medias_publications.php.



Tableau 11 Fonds canadien de télévision (FCT) : Nombre et pourcentage de projets acceptés en production selon le sexe du réalisateur

Années	Femmes		Hommes		Total Nombre
	Nombre	%	Nombre	%	
2002-2003	60	36 %	105	64 %	165
2003-2004	38	24 %	121	76 %	159
2004-2005	77	27 %	206	73 %	283
2005-2006	104	27 %	275	73 %	379
2006-2007	70	23 %	233	77 %	303
Total	349	27 %	940	73 %	1289

Notes : Les données recueillies concernent le nombre de projets acceptés, langues, régions et types de projets confondus (documentaire, jeunesse, séries dramatiques, etc.). Le FCT ne nous a malheureusement pas fourni les chiffres entourant le nombre de demandes déposées selon le sexe du réalisateur.

J'ai décidé de présenter le tableau complet pour illustrer l'évolution de la place des femmes au sein du FCT au cours de la période 2002-2007, évolution qui ressemble davantage à une régression comme on peut clairement le voir.

On remarque une tendance à la baisse dans les pourcentages des projets de femmes acceptés depuis 2002, la moyenne des projets acceptés pour les cinq ans s'établissant à 27,4 %, soit moins du tiers des projets acceptés par le FCT. Le plus bas pourcentage enregistré s'affiche pour l'année 2006-2007 (23 %), ce qui porte à croire que la situation n'est pas en voie de s'améliorer.

Dans ce cas-ci, il est possible d'attribuer ce faible succès des femmes aux nombreux intermédiaires qui s'interposent entre le réalisateur et son projet avant que celui-ci ne soit financé par le FCT : les réalisateurs doivent obtenir l'appui d'un producteur, d'un diffuseur, des garanties et des engagements des autres partenaires financiers avant de recevoir l'aide du FCT, comme c'est le cas aussi à la SODEC ou à Téléfilm.

De plus, l'aide du FCT n'est pas automatique. Les télédiffuseurs choisissent à quels projets ils veulent dédier leur enveloppe, mais ceci ne garantit pas que les projets seront acceptés par le FCT et recevront l'argent demandé.

Est-ce que les thématiques abordées par les femmes dans leurs productions seraient responsables de leur faible présence dans ce programme, le FCT voulant éviter de prendre des risques avec des projets plus spécifiquement féminins ?

Le tableau suivant, qui montre la répartition des réalisateurs et réalisatrices selon le type de production et les montants qui leur sont accordés, semble répondre indirectement à cette question, du moins en partie.

Tableau 12 Fonds canadien de télévision (FCT) : Synthèse de la répartition des réalisateurs et réalisatrices en nombre et en pourcentage selon le type d'émission produite et les montants accordés (période 2002-2007)

Catégories Type d'émissions	Femmes		Hommes	
	Nombre et montants accordés	% des productions % des budgets	Nombre et montants accordés	% des productions % des budgets
Jeunesse (enfant et ado)	82 27 073 198 \$	30,3 % 13,7 %	189 170 246 735 \$	69,7 % 86,3 %
Documentaire	282 37 379 623 \$	31,9 % 18,2 %	603 168 278 254 \$	68,1 % 81,8 %
Séries Dramatiques et Comédies (télévision et film)	39 30 350 138 \$	16,5 % 5,5 %	197 525 121 000 \$	83,5 % 94,5 %
Arts	6 466 796 \$	27,3 % 3,9 %	16 11 546 930 \$	72,7 % 96,1 %
Variétés	10 2 392 680 \$	7,9 % 10,1 %	116 21 199 749 \$	92,1 % 89,9 %
Total : Moyenne 2002-2007	419 97 662 435 \$	27 % 10 %	1121 896 392 668 \$	73 % 90 %

Notes : Ces chiffres, bien qu'ils illustrent davantage la situation vécue par les réalisatrices œuvrant en télévision, montrent clairement les secteurs où les femmes ont de la difficulté à s'imposer et à se faire une place, souvent les catégories les plus « payantes » en termes de montants accordés; ainsi, les réalisatrices sont pratiquement absentes des catégories « Séries dramatiques et comédies (télévision et cinéma) » et « Variétés », leurs projets représentant respectivement 16,5 % et 7,9 % pour ces deux catégories.

Leurs projets représentent par contre presque le tiers des projets produits dans les catégories « Jeunesse » et « Documentaire ». Toutefois, comme dans le cas des institutions vues précédemment, les réalisatrices travaillent bien souvent avec une fraction assez dérisoire des montants totaux accordés.

Les données présentées ici sont assez significatives à ce sujet; en partant de la moyenne sur cinq ans, les femmes réalisent seulement 27 % de l'ensemble de la production, toutes catégories confondues, et se partagent à peine 10 % des budgets disponibles au FCT.

Dans la catégorie « Séries dramatiques et comédies (télévision et cinéma) », les femmes reçoivent en moyenne 778 208 \$ par production, alors que les hommes reçoivent plus de 2 665 588 \$ pour chacun de leur projet dans cette même catégorie, soit trois fois plus.

Même constat dans la catégorie « Documentaire » où les réalisatrices reçoivent moins de la moitié des montants moyens accordés par production : 132 551 \$ pour les femmes contre 279 068 \$ pour les hommes. Les réalisatrices reçoivent donc moins d'argent pour leurs productions que les hommes, toutes proportions gardées.

Seule exception au tableau : leur performance dans la catégorie « Variétés » où leurs projets représentent 7,9 % de la production globale de la période 2002-2007, alors qu'elles ont reçu plus de 10 % des montants totaux accordés. C'est le seul secteur où les réalisatrices reçoivent plus que les réalisateurs en

moyenne pour chacune de leurs productions : 239 268 \$ par production pour les femmes, comparativement à 182 756 \$ par production pour les hommes.

À travers ces chiffres, nous constatons que les femmes réalisatrices semblent confinées à certaines catégories, comme le documentaire, catégorie dans laquelle elles ont toujours été plus nombreuses à réussir, comme le montre l'état des lieux présenté précédemment. La catégorie jeunesse apparaît également comme l'une des catégories où les femmes occupent une plus grande place; mais dans ce dernier cas, est-ce qu'on leur accorderait la réalisation de ce type de projet uniquement parce que l'éducation et les soins donnés aux enfants sont, dans les sociétés traditionnelles, confiés aux femmes et parfois même considérés comme une tâche féminine ? Le tableau suivant semble soulever le même genre de questionnements.

Tableau 13 Radio-Canada : La répartition des réalisateurs et réalisatrices en nombre et en pourcentage selon la catégorie d'émissions présentées à la saison automne 2007

Catégories Type d'émissions	Femmes		Hommes	
	Nombre	%	Nombre	%
Jeunesse	5	20 %	20	80 %
Famille	2	20 %	8	80 %
Variétés-Magazines	16	44,4 %	20	55,6 %
Variétés-Spectacle	0	0 %	9	100 %
Nouvelles, informations et affaires publiques	31	40,3 %	46	59,7 %
Téléromans	5	38,5 %	8	61,4 %
Séries Fiction	0	0 %	6	100 %
Sports	0	0 %	6	100 %
Total	59	20,4 %	123	79,6 %

Notes : Les informations ont été compilées d'après la grille horaire automne 2007, disponible sur le site Internet de Radio-Canada (consulté le 11 novembre 2007). Les chiffres tiennent uniquement compte de la production locale de Radio-Canada; n'ont donc pas été compilés les émissions étrangères et les films diffusés à l'antenne de Radio-Canada.

J'ai décidé d'inclure ce tableau, bien qu'il ne décrive pas la situation des réalisatrices en cinéma, mais plutôt celle des réalisatrices en télévision, parce que je suis d'avis que plusieurs des données présentées ici traduisent l'asymétrie visible dans l'industrie télévisuelle, asymétrie que l'on retrouve également au cœur de l'industrie cinématographique.

On peut se surprendre de ce que les femmes soient totalement absentes de plusieurs catégories d'émissions diffusées à l'antenne de Radio-Canada, dont les « Variétés-Spectacle », les « Séries Fiction » et les « Sports ». Encore une fois, elles sont écartées de deux catégories produisant des émissions qui non seulement reçoivent les plus gros budgets, mais sont en plus extrêmement populaires auprès du public et, donc, diffusées aux heures de grande écoute. Les réalisatrices sont donc exclues de toutes les productions d'envergure auxquelles on attribue de grosses sommes d'argent.

De plus, le fait de ne retrouver aucune femme à la réalisation d'émissions de sports illustre bien les divisions sexuelles qui s'opèrent au sein de l'industrie. Comme c'est le cas au cinéma, le monde télévisuel est un univers très masculin et, à la lumière des données que nous avons, il semble que les réalisateurs soient choisis en fonction du type d'émission et du sexe du public visé. Ce n'est donc pas un hasard si l'on retrouve les femmes à la réalisation d'émissions appartenant aux catégories « Jeunesse » et « Famille », comme je le soulignais dans l'analyse des données du FCT.

Notons qu'elles sont toutefois présentes en plus grand nombre dans les catégories « Variétés-Magazines » et « Nouvelles, informations et affaires publiques », représentant plus de 40 % de la production.

Lorsque l'on s'attarde à la moyenne qui englobe tous les types d'émissions, on comprend cependant que les femmes ne réalisent pas plus de 20,4 % de la production interne de Radio-Canada. Comment expliquer leur faible présence au sein de ce réseau de télévision, pourtant public ?

Cela m'apparaît très inquiétant, d'autant plus que ce réseau national dit sur son site Internet « pratiquer l'équité en matière d'emploi et de représentation à l'antenne » et « refléter la diversité de la société canadienne. »⁹

Tableau 14 Sommaire de l'Office national du film (ONF) : Nombre et pourcentage des projets de femmes et montants accordés par le programme anglais pour la période 2002-2007

	2002-2007		
Nombre de projets		Montants accordés	% du budget total
Sommaire : à l'étude	106	416 289 \$	0,8 %
Sommaire : en développement	98	918 725 \$	1,6 %
Sommaire : en production	435	30 217 700 \$	43,2 %
Total : femmes cinéastes Programme anglais	639	31 552 714 \$	45,4 %
% des projets de femmes par rapport au nombre total de projets du programme anglais	30,7 %	-	-
Total : Programme anglais (h/f confondus)	2081	69 401 748 \$	100 %

⁹ Source : www.cbc.radio-canada.ca/documents/politiques/equite.html (consulté le 27 novembre 2007).

Tableau 15 Sommaire de l'Office national du film (ONF) : Nombre et pourcentage des projets de femmes et montants accordés par le programme français pour la période 2002-2007

Nombre de projets	2002-2007		
		Montants accordés	% du budget total
Sommaire : à l'étude	51	274 566 \$	0,6 %
Sommaire : en développement	62	1 224 100 \$	2,7 %
Sommaire : en production	262	7 980 144 \$	17,8 %
Sommaire : prod. Terminées	7	4 906 692 \$	11,0 %
Total : femmes cinéastes Programme français	446	14 385 502 \$	32,1 %
% des projets de femmes par rapport au nombre total de projets du programme français	37,1 %	-	-
Total : Programme français (h/f confondus)	1200	44 772 692 \$	100 %

Notes : Le personnel de l'ONF ne nous a pas transmis le nombre de demandes reçues pour les fins de notre analyse. Les données recueillies incluent à la fois les productions financées à 100 % par l'ONF et les coproductions. Dans le cas des coproductions, c'est l'apport de l'ONF et non le budget global qui est comptabilisé.

En comparant les deux sommaires entre eux, on remarque une différence entre la situation vécue par les anglophones et celle vécue par les francophones, ne serait-ce que dans les budgets totaux alloués par chacun des programmes : 44 772 692 \$ pour le programme français, comparativement à 69 401 748 \$ pour le programme anglais. La réalité de la production serait donc encore de nos jours plus difficile pour les réalisateurs et les réalisatrices francophones, comme le faisaient déjà remarquer les auteurs du collectif de Toronto consultés lors de l'élaboration de l'état des lieux exposé au chapitre précédent.

Outre ce détail, les projets des femmes anglophones représentent 30,7 % de la production du programme anglais, contre 37,1 % pour les femmes francophones au sein du programme français; or, notons que les réalisatrices anglophones reçoivent 45,4 % des budgets totaux accordés dans le programme anglais, alors que les réalisatrices francophones obtiennent seulement 32,1 % des budgets du programme français.

C'est donc dire que les femmes francophones sont plus actives dans la production au sein de l'ONF, mais qu'elles doivent travailler avec des budgets beaucoup moins importants que leurs collègues anglophones. Ici aussi, les réalisatrices francophones sont désavantagées puisque le budget total qu'elles reçoivent (32,1 %) est inférieur à leur représentation dans la production (37,1 %).

Lorsque l'on observe le tableau détaillé du programme français¹⁰, on s'aperçoit que la tendance est à la baisse depuis les cinq dernières années pour les réalisatrices et ce, dans plusieurs catégories pourtant généralement « favorables » aux productions féminines, entre autres en « Documentaire », alors que pour les réalisateurs, cette tendance est à la hausse depuis les deux dernières années.

¹⁰ Un tableau plus détaillé de la situation qui prévaut à l'ONF est disponible en ligne sur le blogue des *Réalisatrices équitables* à l'adresse suivante : <http://www.realisatrices-equitables.org/>.

3.8 Faits saillants concernant les institutions publiques de financement

Bien que les femmes performent plutôt bien au niveau des établissements d'enseignement, les choses ont tendance à se gâter une fois qu'elles arrivent dans le milieu professionnel.

Sur le marché du travail, elles sont représentées à l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ) dans une proportion de 29 %, donc bien en deçà de leur nombre à la sortie des universités. Notons toutefois que l'adhésion à cette association professionnelle n'est pas obligatoire et que de nombreuses réalisatrices indépendantes n'en font pas partie.

À titre de comparaison, l'Observatoire sur la culture¹¹ souligne les faits suivants :

- Les femmes représentaient, en 2001, 38,2 % des effectifs de la catégorie « Professionnels des arts plastiques et des arts de la scène » qui inclut les producteurs, les réalisateurs, les chorégraphes et le personnel assimilé.
- Cela constitue un écart (en plus) de près de 10 % par rapport à la proportion des femmes au sein de l'ARRQ.
- Dans cette même catégorie, un écart de 5 057 \$ (soit 12 %) sépare le revenu moyen des hommes (43 389 \$) de celui des femmes (38 332 \$).

Dans l'industrie maintenant, en termes de nombre, on remarque que les réalisatrices déposent moins de demandes de financement que leurs collègues masculins dans tous les programmes. Concernant les organismes pour lesquels nous possédons cette donnée, les proportions de projets déposés par les femmes sur une période de cinq ans, soit de 2002 à 2007, sont de l'ordre de :

- 16 % à Téléfilm Canada
- 27 % au Fonds canadien de télévision (FCT)
- 39 % au Conseil des Arts du Canada

Le taux de succès des femmes est généralement inférieur à celui des hommes, que ce soit en termes de nombre de projets acceptés ou en termes de montants accordés aux réalisatrices.

D'une manière générale, on peut affirmer que les femmes réussissent mieux au sein des programmes où l'on dépose une demande en son propre nom, les difficultés étant plus grandes lorsque interviennent plusieurs intermédiaires (producteurs, distributeurs, etc.).

Dans les institutions qui s'adressent directement aux cinéastes (Conseil des Arts du Canada et ONF), les réalisatrices déposent davantage de demandes et leurs projets sont acceptés dans une plus forte proportion (36 à 37 %) avec une part du budget qui atteint le tiers (32 à 34 %).

¹¹ Source : http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/StatPrinc2007.pdf, 2001 (Institut de la Statistique du Québec).



Dans les institutions qui s'adressent aux entreprises culturelles, le nombre de projets acceptés et les budgets accordés aux réalisatrices sont les plus faibles, n'atteignant même pas la proportion de 15 % des budgets :

- 13 % des projets longs métrages à Téléfilm Canada
- 10 % des budgets du FCT pour 27 % des projets

La situation qui prévaut à la SODEC (14 % des budgets pour 28 % des projets) est également préoccupante, mais les données disponibles ne couvrent que l'année 2005-2006.

Le documentaire est généralement la catégorie où les femmes soumettent le plus grand nombre de projets et sont le plus fortement représentées. À titre d'exemple, à la SODEC en 2005-2006, sur l'ensemble des 33 productions faites par des femmes, elles ont réalisé 19 documentaires, soit 34 % des documentaires produits au cours de l'année (19 sur 56) et 58 % des projets produits par elles au cours de l'année (19 sur 33), mais elles ne recevront que 25 % du financement accordé à cette catégorie.

Au FCT, la situation est semblable. Les femmes ont signé, entre 2002-2007, 282 projets de documentaires, soit plus des deux tiers des projets (67,3 %) qu'elles ont signés au cours de cette période (282 sur 419), ce qui représente 32 % des documentaires. Elles n'ont toutefois reçu que 18,2 % du financement accordé à cette catégorie.

Même scénario à l'ONF, où elles n'ont reçu en documentaire, pour l'année 2006-2007, qu'un maigre 18 % des montants accordés, alors qu'elles ont réalisé plus de 40 % des productions dans cette catégorie. La précarité des femmes serait donc perceptible même dans les domaines où l'on est habitué de les voir réussir.

De plus, nous remarquons qu'elles se tirent moins bien d'affaire dans certains secteurs. C'est dans l'industrie télévisuelle que cela se présente comme une évidence : elles sont carrément absentes à la réalisation des téléséries de fiction à gros budget (tout comme elles sont peu présentes dans la fiction cinématographique), de même qu'à la barre des émissions de variétés à grand déploiement qui sont très populaires auprès du public.

Plus souvent qu'autrement en télévision, elles sont confinées aux émissions jeunesse, aux magazines et aux informations, émissions auxquelles on accorde les plus petits budgets. On peut donc affirmer qu'elles ont moins d'argent pour réaliser leurs productions, peu importe la catégorie.

Les institutions qui s'adressent aux entreprises culturelles où les réalisatrices sont les plus faiblement représentées sont aussi celles qui distribuent le plus d'argent : plus d'un milliard de dollars en cinq ans pour le FCT et le programme de long métrage de Téléfilm Canada réunis, comparativement à 53 millions de dollars pour l'ONF (programme français) et le Conseil des Arts du Canada (section Québec) réunis.

En ce sens, les données démontrent que les femmes doivent souvent faire plus avec moins, le pourcentage de budget accordé à leurs productions étant souvent plus bas que leur nombre total de projets acceptés. Par exemple, à l'ONF, elles ont fait 41 % de la production en documentaire avec seulement 18 % du budget total disponible dans ce secteur.

Ainsi, on peut résumer la situation socioprofessionnelle des réalisatrices de cinéma et de télévision comme suit :

- Les réalisatrices réussissent mieux dans les programmes de moindre envergure et dans les secteurs où il y a moins d'argent disponible.
- La proportion de projets accordés à des réalisatrices atteste, plus souvent qu'autrement, d'un déficit proportionnel par rapport au nombre de projets déposés.
- Le taux de succès des réalisatrices auprès des différents organismes est généralement inférieur à celui des réalisateurs (taux de succès = projets acceptés/projets déposés).
- La proportion des montants accordés aux réalisatrices est généralement inférieure à leur représentation proportionnelle pour ce qui est des projets soumis.

Bien que la représentation de la diversité canadienne, largement entendue comme diversité culturelle, soit identifiée comme priorité stratégique par plusieurs organismes, tout comme l'égalité des sexes en emploi, aucun programme ne prévoit de mesures concrètes ou de critères (incitatifs) de sélection susceptibles de favoriser une meilleure répartition du financement selon le sexe.

Rien ne laisse donc présager des changements significatifs au niveau des situations observées dans un proche avenir. Au contraire, dans certains cas, on observe une tendance à la baisse.

Le compte rendu complet de l'étude est disponible en ligne sur le blogue des *Réalisatrices équitables* cité en bibliographie à la fin du présent travail de recherche.

Chapitre IV

Le point de vue des réalisatrices québécoises : résultats de l'enquête qualitative sur la place des femmes dans le cinéma et la télévision

Never doubt that a small group of thoughtful committed people
can change the world. Indeed it is the only thing that ever has¹².
Margaret Mead

4.1 Présentation générale

Les données quantitatives présentées précédemment tracent un portrait assez concluant de la place actuelle des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec, mais il m'apparaissait évident qu'il me fallait pousser la réflexion un peu plus loin. Parce que les chiffres ne disent pas tout de la situation des femmes réalisatrices, parce que derrière eux se cachent des individus au vécu différent et aux expériences diverses à qui on laisse rarement la chance de s'exprimer dans l'espace public, donner la parole aux femmes cinéastes elles-mêmes me semblait le meilleur moyen de découvrir les éléments que l'enquête quantitative n'avait pas mis en lumière.

En effet, les statistiques restent muettes sur les obstacles et les résistances qui nuisent au cheminement professionnel des femmes dans le milieu de l'audiovisuel; elles demeurent étrangement silencieuses également quand vient le temps de dénoncer des pratiques discriminatoires, et se font plutôt discrètes lorsqu'il s'agit de décrire le lot quotidien des femmes réalisatrices. Inspirée par l'herméneutique de Paul Ricœur, j'ai donc voulu, à travers ce chapitre, m'ouvrir aux perceptions de ces « oubliées » de l'Histoire et déterrer ce qui semble avoir malheureusement échappé à trop de théoriciens et d'historiens du cinéma afin de restituer certains faits entourant le parcours des femmes dans l'industrie culturelle québécoise.

Ayant côtoyé régulièrement les réalisatrices pendant près de six mois dans nos réunions d'équipe lors de la compilation des données de l'étude quantitative, j'avais entendu entre les branches plusieurs anecdotes professionnelles désastreuses de la part de certaines, anecdotes qui me rappelaient ce que j'avais moi-même vécu en tant que jeune femme à la réalisation. C'est avec l'intention de faire le point sur leurs opinions et leurs expériences personnelles dans le milieu que j'ai convié des membres fondatrices du collectif *Réalisatrices équitables* à un entretien; j'ai donc échangé avec les réalisatrices Sophie Bissonnette, Sylvie Groulx, Isabelle Hayeur, Ève Lamont, Marie-Pascale Laurencelle et Marquise Lepage. La jeune réalisatrice Vanya Rose, qui s'est jointe plus tard au groupe, a aussi accepté de répondre à mes questions.

¹² Ne doutez jamais qu'un petit groupe de gens sensés et dévoués puisse changer le monde. C'est en effet ce qui a toujours été.
(Traduction libre)

Il s'est avéré que toutes ces femmes avaient un cheminement professionnel assez différent et donc, qu'elles pouvaient éclairer, chacune à sa manière, certains angles moins reluisants de l'industrie; l'une d'elles avait déjà été comédienne, une autre exerce aussi le métier de camérawoman; certaines sont issues du théâtre, d'autres des Beaux-Arts ou du journalisme; certaines en sont à leurs premières armes, alors que d'autres évoluent depuis plus de vingt ans dans le milieu. Différentes et uniques, elles se sont toutefois réunies par la force des choses à travers le collectif *Réalisatrices équitables* et partagent depuis le désir de voir leur situation professionnelle s'améliorer et le souhait de pouvoir faire ce qu'elles font le mieux, ce qui les passionne par-dessus tout : « des vues ».

Suivant les traces de Ricoeur et la démarche reconstructive qu'il propose, j'ai prêté une oreille attentive à leurs revendications. J'ai discuté avec elles de leur parcours respectif en télévision ou en cinéma, certaines privilégiant l'approche documentaire, d'autres ne jurant que par la fiction. Je leur ai demandé de me parler de leur vision de la place des femmes dans l'industrie culturelle québécoise, des obstacles et des résistances qu'elles ont pu rencontrer dans la pratique de leur métier, de leur expérience de conciliation du travail et de la famille, des thématiques abordées dans leurs œuvres, de leur démarche en tant que créatrices dans cette industrie qui les désavantage à plusieurs niveaux et de leur implication dans le collectif *Réalisatrices équitables*. Finalement, je leur ai demandé quels changements devaient être apportés à l'industrie de l'audiovisuel pour améliorer la situation des femmes réalisatrices au Québec.

C'est avec beaucoup de franchise et d'enthousiasme qu'elles se sont ouvertes à moi, mais se censurant parfois de crainte que leurs propos incisifs ne reviennent les hanter ultérieurement ou leur nuire carrément. Certaines se seraient sans doute confiées davantage si j'avais recueilli leurs propos de manière anonyme, sans qu'elles soient directement associées. Mais j'ai choisi de procéder différemment, parce que je voulais justement les faire sortir de l'ombre, les faire connaître, me servir de leurs témoignages pour mettre en relief certaines réalités du milieu qu'elles sont malheureusement seules à constater et à expérimenter.

Afin de faire le pont avec les chapitres précédents et les concepts analysés tout au long de la présente recherche, j'ai décidé de présenter ces entrevues en les séparant en quatre grandes thématiques distinctes entourant la place des femmes dans l'industrie de l'audiovisuel :

- La reconnaissance individuelle des femmes;
- Le mépris social des femmes;
- L'identité narrative des femmes;
- La reconnaissance collective des femmes.

Préférant leur laisser toute la place dont elles avaient besoin pour s'exprimer librement, j'ai choisi de m'effacer le plus possible de ces entrevues; ainsi, les réalisatrices paraissent se parler entre elles, se répondant parfois comme si elles étaient en pleine réunion des *Réalisatrices équitables*. Toutefois, je tiens à souligner que



ce n'est qu'un choix stylistique et que les entretiens ont été réalisés de manière individuelle, entre la mi-février et la mi-mars 2008.

Ce qui est exposé ici est, bien entendu, une synthèse de nos entretiens, puisqu'ils auraient pu faire l'objet d'un projet de mémoire en soi. Afin d'en connaître davantage sur le parcours des réalisatrices interviewées, une brève filmographie de chacune d'entre elles est présentée en annexe à la fin de la présente recherche.

4.2 La reconnaissance individuelle des femmes

Parce qu'on les voit ici et là à l'écran, on a l'impression que les femmes sont très présentes dans les milieux télévisuel et cinématographique québécois, qu'elles ont fait leur place dans l'industrie depuis les trente dernières années, que la lutte pour la reconnaissance de leurs capacités à évoluer dans le métier est gagnée depuis longtemps. Mais cela ne semble pas être le cas à tous les niveaux, encore moins en réalisation, si l'on s'en remet aux précieux aveux des sept réalisatrices rencontrées en entrevue.

Pour elles, la place des femmes dans ce métier non traditionnel, majoritairement exercé par des hommes, est encore aujourd'hui très précaire et difficile à définir. Et le manque de reconnaissance des femmes comme sujet, possédant « le pouvoir dire » dont parle Ricœur, est, selon moi, responsable de leur minorisation dans le domaine.

Marie-Pascale Laurencelle : La place des femmes dans l'industrie est définitivement différente de celle des hommes. C'est une place d'émancipation, c'est un terrain qui reste à gagner, pas une place acquise. Il reste beaucoup de chemin à faire pour rayonner sur tous les plans : dans certains secteurs, on accepte qu'elles soient nombreuses et qu'elles performant, par exemple dans tout ce qui relève de l'étude du comportement humain : documentaires, émissions de service, informations, affaires publiques, bref tout ce qui entoure le vécu, le « human interest ». On les accepte mieux dans ces secteurs parce qu'ils découlent de tout ce que l'on dit inné chez la femme : son écoute, son empathie, sa facilité à aborder des problèmes plus psychologiques, son rapport au monde émotif. Mais pour tout ce qui est créatif, spectaculaire ou grandiose et qui implique plus de gens, plus d'argent, plus de persuasion, plus d'affirmation de soi pour convaincre les gens qu'on est capable de mener un gros bateau, on ne fait pas encore confiance aux femmes. Il y a bien quelques femmes ici et là qui ont percé, mais c'est toujours à refaire. Chaque femme doit se battre pour se faire une place.

Vanya Rose : Selon moi, les femmes ont une place discrète, plutôt silencieuse. Sans la rencontre avec les femmes du collectif *Réalisatrices équitables*, je n'aurais jamais su qu'elles étaient si nombreuses à ne pas pouvoir travailler. Mon point de vue a changé depuis que je côtoie le groupe.

Isabelle Hayeur : Spontanément, je dirais que le mot « famélique » décrit bien la place des femmes dans notre industrie. On n'a pas notre part du gâteau, on est pratiquement absentes.

Ève Lamont : La place des femmes, ou du moins ce qu'on en voit, parce qu'il y a des gens qui pensent qu'elles sont très présentes dans l'industrie parce qu'on les voit de temps en temps à l'écran, cette image-là est complètement tordue, « distorsionnée ». En termes de nombre, les réalisatrices sont peu nombreuses, donc on peut parler d'une distorsion de la réalité parce que les femmes forment plus de 50 % de la population. Puisqu'il faut qu'elles répondent quand même à des critères qui sont propres à l'imaginaire masculin, on peut là aussi parler d'une distorsion de leur univers, une distorsion par rapport à ce qu'elles sont.

Marquise Lepage : Je pense que l'adjectif « insuffisante » décrit bien la place que l'on accorde aux femmes actuellement, parce qu'on n'a pas assez de place ni derrière ni devant la caméra. Quand on regarde les scénarios qui sont tournés actuellement, au niveau du regard, de la touche, on remarque que ce sont uniquement les

préoccupations d'hommes blancs, provenant d'un certain milieu favorisé, qui sont portées à l'écran. Je n'ai rien contre ça, ça fait effectivement partie des choses que l'on doit voir, mais il n'y a pas assez d'espace pour le reste. La pluralité des regards, particulièrement celui des femmes, manque cruellement. Par exemple, on ne parle jamais des femmes d'âge mûr ni de leurs préoccupations, que ce soit à la télévision ou au cinéma.

Sylvie Groulx : C'est une place qui peut être parfois inconfortable, dans le sens où comme femme, on se pose beaucoup de questions. C'est un milieu qui peut être aussi difficile pour les hommes. Les conditions de travail sont dures pour tout le monde. Pendant très longtemps, je n'ai pas voulu embarquer dans cette vision qui voulait que ce soit plus difficile pour les femmes au cinéma. Quand j'ai commencé, je ne me suis jamais sentie pénalisée en tant que femme; au contraire, pour moi je pense que ça a été facile. Je n'ai pas eu de difficulté à faire mon premier film. Suite à ça, je pense que, comme beaucoup d'autres cinéastes, j'ai connu des problèmes pour en vivre, mais 75 % des gars pourraient te dire la même chose. Je n'ai pas tendance à me mettre dans un camp ou dans l'autre parce que j'entends des horreurs du côté des gars aussi. Mais avec ce que démontrent les chiffres de notre étude, je suis bien consciente que la vie ne nous est pas particulièrement facile à nous les femmes cinéastes.

Sophie Bissonnette : Il y a un manque de reconnaissance de la contribution des femmes au milieu cinématographique, ce qui n'était pas tant le cas lorsque j'ai commencé, il y a 25 ou 30 ans. Il y avait une plus grande ouverture aux femmes cinéastes. Peut-être qu'à l'époque, c'était l'effet de la nouveauté. Nous n'étions pas nombreuses et peut-être aussi qu'à ce moment-là, le milieu était davantage artisanal, beaucoup moins industriel. Il y a 25 ou 30 ans, on sentait davantage de reconnaissance qu'une femme prenne la parole, qui venait beaucoup des femmes qui voyaient nos films, donc du public, mais également du milieu. On était en train de se faire une place et on avait le sentiment qu'on était les bienvenues, ce qui n'est pas autant le cas aujourd'hui.

Les adjectifs utilisés par les réalisatrices elles-mêmes sont assez explicites sur la perception qu'elles se font de leur place dans le milieu : famélique, minoritaire, discrète, silencieuse, insuffisante, « distorsionnée », différente, inconfortable... Elles sont conscientes qu'elles doivent toutes se battre individuellement pour s'y faire une place, conscientes donc de l'écart qui subsiste entre leur expérience dans l'industrie et celle de leurs collègues masculins, à qui l'on a tendance à confier plus spontanément des projets de grande envergure.

La réalisatrice Sophie Bissonnette, en abordant de front le manque de reconnaissance des femmes dans le milieu, met ici l'accent sur deux points importants qui, selon moi, expliquent en partie la situation actuelle des femmes réalisatrices québécoises. Premièrement, depuis 25 ou 30 ans, une mutation s'est clairement opérée dans la réception des revendications des femmes dans la sphère publique, les thématiques féminines, tout comme le mouvement féministe québécois, ayant perdu la cote d'amour du public au cours des dernières décennies.

Lorsque les femmes sont arrivées à la réalisation à la fin des années soixante, elles ont profité de l'effervescence de la Révolution tranquille et de la popularité montante du mouvement des femmes, et leurs œuvres se sont inscrites dans ce vent de changement. Puisque le milieu du cinéma leur permettait de s'exprimer sur des thématiques spécifiquement féminines, les femmes avaient l'impression que leur présence était souhaitée et souhaitable à l'époque. Il y avait, comme Sophie Bissonnette le mentionne, un « effet de nouveauté » qui leur accordait de nouvelles opportunités créatives et qui pouvait leur laisser croire que leur place dans l'industrie était acquise.

Quant au deuxième point soulevé par le commentaire de Sophie Bissonnette, soit celui de la transformation du milieu du cinéma lui-même, plusieurs indices montrent que celui-ci s'est beaucoup industrialisé avec les années. Puisque les critères de performance au box-office sont devenus peu à peu prioritaires pour les



institutions publiques de financement, le cinéma des femmes a perdu du terrain, tout comme la reconnaissance des femmes réalisatrices, de qui l'on attendait peut-être qu'elles se moulent à la nouvelle tendance en faisant un cinéma plus accessible et plus commercial.

Sophie Bissonnette : Moi je travaille en documentaire et c'est devenu très difficile de trouver du financement pour les sujets qui m'intéressent. Je me suis déjà fait dire par un producteur qu'il fallait trouver un moyen de tourner mon film d'une autre façon pour être capable de le vendre à un télédiffuseur, pour que ça intéresse davantage les hommes et que ça devienne un sujet plus masculin, parce que tant que mon projet était présenté comme un sujet féminin, il n'y avait pas de débouchés. Auparavant, il y avait davantage d'intérêt pour des sujets qui intéressent les femmes et j'ai vu la situation se dégrader au fil de ma carrière. Je pense qu'on mise essentiellement sur ce qui va rapporter, sur ce qui va amener de grosses cotes d'écoutes. Évidemment, moi je suis désavantagée en tant que documentariste d'auteur qui veut faire des projets à vocation sociale, culturelle ou artistique d'abord. Je crois qu'il y a aussi ça qui explique en partie les difficultés que je rencontre davantage ces dernières années. C'est la nouvelle tendance du milieu cinématographique qui s'est industrialisé.

Marquise Lepage : Je ne pense pas qu'il y ait un mot d'ordre ou une théorie du complot contre les femmes, je ne suis pas du tout de cette école-là. Mais je pense qu'on baigne tous, hommes et femmes, dans une société historiquement machiste qui survalorisait le rôle et l'apport des hommes et dont les images au cinéma et à la télévision en ont subi les contrecoups. On est resté un peu prisonniers de cette manière de penser et je pense que c'est à cause de ça qu'on est encore, nous les femmes, désavantagées et qu'on se retrouve avec un financement aussi faible dans l'industrie.

Isabelle Hayeur : On est victimes d'un cliché où n'importe quel projet de femme qui aborde un sujet de femme va automatiquement être considéré comme ennuyant. On est vraiment prises avec ce type de préjugés. Juste se présenter comme femme réalisatrice, c'est déjà un problème, alors quand en plus tu souhaites aborder un sujet féminin, ça ne passe pratiquement pas. Je pense que les femmes qui présentent un projet ou qui souhaitent scénariser un film sont obligées de parler autant de sexe et de violence que les hommes, autrement elles ne seront pas produites. On doit même en parler plus et mieux que les hommes, parce que là ça devient une réelle attraction de foire.

Vanya Rose : Dans les relations avec les producteurs, on sent beaucoup la division : on sent que c'est difficile pour eux d'imaginer une histoire de femmes et de concevoir qu'une femme réalise son propre scénario. Il y a une certaine crainte. Même si on est dans une société qui souhaite l'égalité entre les hommes et les femmes, que la plupart des gens sont sensibles à la cause et qu'il y a quelques films faits par des femmes qui sortent, on ne sent pas ce désir d'égalité dans l'industrie, on ne sent pas les effets du travail du mouvement des femmes qui a été fait dans les années soixante et soixante-dix. Je sens davantage la frustration des hommes qui ont vécu les combats féministes québécois et qui revendiquent leur place aujourd'hui. Ils ont peur de perdre le contrôle et leur rôle dans le système.

Ces derniers commentaires décrivent bien la réalité qu'ont à affronter les femmes réalisatrices qui désirent aborder des thématiques plus spécifiquement « féminines », ou du moins considérées comme telles par les hommes œuvrant dans le milieu. En leur demandant parfois de transformer leurs projets de manière à les rendre davantage « accrocheurs » et ainsi interpeller l'intérêt masculin des hautes sphères décisionnelles, on les force du coup à travestir leur univers, à raconter des histoires qui sont loin de leur réalité ou de leur façon d'appréhender le monde qui les entoure. Ce manque de reconnaissance flagrant de l'importance du point de vue des femmes dans l'espace public maintient donc les réalisatrices dans « une matière fausse et déformée », tel que décrit précédemment par Charles Taylor.

Ève Lamont : Je vois beaucoup de femmes autour de moi qui lâchent le métier, qui doivent faire autre chose pour survivre, pas celles qui commencent dans la profession, mais des gens qui sont bien installés, qui ont fait des choses dans le passé qui ont bien marché, qui sont des femmes compétentes, de talents. Il n'y a pas cet équivalent chez les hommes. Quand c'est échec par-dessus échec, tu te mets à douter de toi-même. Je l'ai souvent vu sur des plateaux : les hommes ne savent pas mais prétendent savoir. Une femme, même lorsqu'elle sait quelque chose, elle doute qu'elle le sait. Les gars apprennent peut-être plus vite parce qu'ils ont moins peur de se lancer. Sur le terrain, il faut arrêter de théoriser à un moment donné et il faut passer à la pratique. Les gars deviennent plus habiles, parce qu'ils prennent plus de risques de se tromper. Les filles en font moins, elles sont nécessairement moins à l'aise parce

qu'elles sont moins engagées. Mais ce n'est pas une question de compétence. Je le vois : les filles, elles maîtrisent les concepts, elles connaissent le vrai métier de réalisateur autant sinon plus que les hommes, elles ont beaucoup de rigueur, mais elles s'en sortent moins bien, parce qu'elles en font moins qu'eux, parce que les hommes roulent plus. C'est un cercle vicieux la confiance en soi. Pour avoir confiance, il faut avoir des succès.

Sylvie Groulx : Aujourd'hui à 54 ans, je peux dire que j'ai confiance en moi, mais c'est assez récent. À une certaine époque, j'ai pu moi aussi être un frein à mon cheminement comme cinéaste. J'ai eu de la difficulté à me projeter comme réalisatrice de fiction, à me dire à moi-même et à dire aux autres que j'étais capable de le faire. Je sais que les manques, les trous ou les choses que j'aurais aimé faire et que je n'ai pas faites sont souvent liées aux propres freins que je me suis mise inconsciemment. C'est dur quand tu pars de rien. Pour les jeunes filles, ça commence à changer : elles ont plus de modèles que quand moi j'ai commencé. Ça joue sur la confiance en soi. C'est pour ça que moi ça m'a pris du temps avant d'être capable de me projeter comme cinéaste. Il n'y en avait tellement pas ! Depuis que je suis toute jeune, je suis une grande cinéphile. J'allais voir tous les films au théâtre Outremont : jamais on présentait des films réalisés par des femmes. Jamais !

Ces deux témoignages de Sylvie Groulx et d'Ève Lamont mettent l'accent sur l'importance de la confiance en soi dans la réussite professionnelle des femmes réalisatrices. Parce qu'elles sont sans modèles de référence et qu'on leur donne moins de travail que leurs collègues masculins, les femmes acquièrent moins vite l'expérience professionnelle qui leur permettrait d'avoir confiance en leurs moyens. Elles en viennent à douter d'elles-mêmes, à croire que leurs ambitions ne sont pas légitimes, jusqu'à parfois devenir leur propre frein, voire passer à côté d'occasions qui pourraient s'offrir à elles.

En ce sens, les réalisatrices expliquent que pour avoir une bonne estime de soi et une confiance en ses moyens, il faut avoir déjà connu des succès, pas que des échecs à répétition. Tout réalisateur qui débute dans le métier doit inévitablement faire ses preuves, mais au fil du temps, on finira par lui donner de plus en plus de responsabilités et à lui accorder plus de confiance. Or, pour une femme, le parcours demeure bien différent : c'est toujours à refaire. Selon les cinéastes rencontrées, on hésite moins à prendre des risques avec de jeunes réalisateurs qu'avec des jeunes réalisatrices.

Ève Lamont : Des jeunes premiers en cinéma, il en pousse en chaque année; jamais on ne voit ça chez les femmes. Essayons de transposer la situation minoritaire des femmes en cinéma, mais du point de vue des hommes. Sans parler de cinéma de femmes, on parlerait de cinéma en général. On dirait : « Tiens, pas de films de gars dans le programme de courts métrages, juste des films de femmes; pas d'hommes en long métrage de fiction; tiens, on ne parle pas des hommes non plus dans un dossier sur le court métrage au Québec, on parle juste des femmes... » Les gens parleraient, ça n'aurait aucun bon sens. Les gens diraient : « Voyons, vous nous faites croire que vous parlez de cinéma, mais vous nous parlez juste du cinéma de femmes ! » Mais le contraire dérange moins on dirait !

Sophie Bissonnette : Malgré les difficultés, la vision des femmes est présente, que ce soit celle des femmes plus expérimentées ou celle des jeunes qui tentent de percer. Ce qui arrive, c'est qu'elles le font plus en marge : les femmes se retrouvent à travailler sur des plus petits projets qui bénéficient d'une moins grande visibilité, qui sont plus marginaux, qui ont des plus petits budgets et qui ont moins de répercussion et d'ampleur. Mais ça n'affecte en rien la qualité ou la pertinence de leurs projets. C'est tout simplement qu'on ne leur accorde pas suffisamment de place dans la culture dominante, donc elles continuent de travailler comme elles l'ont toujours fait. Les femmes ont toujours été des créatrices à leur façon. Quand il fallait faire de la broderie, elles faisaient de la broderie, parce que c'était le lieu où l'on permettait aux femmes de s'exprimer au niveau créatif. Les femmes cherchent à occuper l'espace public avec leurs œuvres et leur vision du monde, mais bien souvent, leurs projets ne se font pas faute de financement ou elles sont bâillonnées d'une certaine façon.

Comme le fait remarquer Ève Lamont, si les hommes occupaient une position si minoritaire dans le milieu, au même titre que les femmes actuellement, ce ne serait pas toléré et on verrait les choses changer beaucoup plus rapidement. Toutefois, malgré le peu de place qu'on leur accorde dans le domaine, les



réalisatrices réussissent à faire passer leur vision du monde, même si elles sont contraintes de le faire en marge du marché commercial.

Marquise Lepage : Je pense qu'il y a des grandes différences entre la vision des femmes et celles des hommes au cinéma, mais ceux qui veulent le nier et dire que c'est la même chose sont nombreux. Ils ont raison en partie, parce que nous sommes tous des créateurs uniques. Je pense que je n'écris pas comme Léa Pool qui, elle, n'écrit pas comme Mireille Dansereau. On ne tourne pas de la même façon, mais on se rejoint dans ce regard de femmes dans lequel les autres femmes se reconnaissent certainement. Je regarde comment les filles tournent d'autres femmes, elles ne les filment pas comme des hommes : une femme hétérosexuelle ne tourne pas les femmes de la même façon, c'est clair. Au début c'était super intuitif et je me demandais qu'est-ce qui me faisait dire ça, mais je me suis rendu compte que les femmes regardaient les autres femmes comme moi je les aurais regardées. Le regard sur le monde n'est pas pareil non plus, souvent il y a une attention particulière accordée aux détails, moins à l'action.

Isabelle Hayeur : Au niveau du scénario, les femmes sont très présentes en télévision. Donc on entend beaucoup la parole des femmes, mais elle est mise en images par des hommes. La parole, ce n'est pas l'image. De nos jours, on vit dans un monde qui est dominé par l'image et ce n'est pas près de changer. Ça va être de plus en plus comme ça. Dans certains articles, on parle déjà du courriel comme étant une forme de communication désuète, parce que ça implique l'écriture. On est en train de développer des nouvelles façons de communiquer qui sont plus sensorielles, extrêmement iconographiques. Si les hommes ont le monopole du langage en images, les femmes seront alors exclues du courant de communication de la société dans laquelle on vit aujourd'hui.

Vanya Rose : Aux États-Unis, il y a la compagnie de production Warner Bros qui a décidé de ne plus financer des projets de films avec des femmes dans les rôles principaux, parce que ça ne vend pas assez. Et ils ne sont même pas gênés de l'écrire ! Le problème, c'est que les femmes forment 50 % de la population, mais que les films de femmes ont de la difficulté à faire leur place dans le marché commercial. Comment se fait-il que le public féminin ne s'intéresse pas plus que ça à lui-même, à ses propres histoires ? C'est la partie que je trouve la plus triste, parce que pour le reste, je peux me battre et rester forte, mais quand je vois que les femmes elles-mêmes ne se supportent pas entre elles... Le plus grand pas à faire pour les réalisatrices, ce n'est pas seulement de réussir à pénétrer l'industrie pour faire des films, c'est plutôt d'arriver à faire des films à notre façon, différemment, à faire passer le point de vue des femmes. Mon but à moi dans mon travail est de faire des films qui laissent les femmes dire et voir leur réalité.

Marquise Lepage : Définitivement, les thématiques féminines ont tendance à moins bien passer de nos jours. C'est vrai que parfois on a l'impression qu'il faut camoufler le fait qu'on veut s'attarder à une problématique qui est spécifiquement féminine. Il y a des réticences par rapport à ça. Si tu abordes des rapports hommes-femmes, les hommes peuvent se sentir concernés aussi, mais quand ça parle juste d'une thématique féminine, on va avoir tendance à dire que ça touche seulement une partie de la population, même si c'est plus que la moitié de la population et que les spectatrices sont majoritaires à la télé et au cinéma. Il me semble que ce n'est pas rien de rejoindre une aussi grande portion de gens.

Grâce à l'ensemble de ces témoignages, on découvre que les femmes subissent en quelque sorte une double marginalisation dans ce métier non traditionnel; d'abord, parce qu'elles sont des femmes et que le système dans lequel elles évoluent leur est particulièrement fermé; mais aussi parce que, comme tous les cinéastes qui font du cinéma d'auteur, leur vision particulière rencontre des résistances parce qu'elle va à l'encontre de ce qui fonctionne bien dans l'industrie pour ce qui est de la rentabilité économique.

Isabelle Hayeur : C'est catastrophique que les femmes soient exclues des médias parce que l'image c'est notre langage d'aujourd'hui. C'est comme dire que les femmes ont le droit de discuter entre elles de ce qu'elles veulent qu'on dessine, mais qu'on ne leur laisse pas le droit de dessiner. C'est un peu ça qui se passe en cinéma : on écrit des scénarios, mais ce sont les hommes qui réalisent. Le film « Délivrez-moi » est un bon exemple de ce que je dis : c'est un scénario écrit par une femme qui aurait donné quelque chose de totalement différent si ce n'avait pas été un homme qui l'avait réalisé. Ne serait-ce qu'au niveau des costumes. La fille aurait sans doute eu l'air moins « pitoune » et aurait eu moins de jupes qui rasent les fesses ! Juste dans la façon de montrer les femmes, le sexe du réalisateur fait une énorme différence.

Ève Lamont : Une fille qui dépose un projet dans lequel il n'y a pas d'action, de sexe et de femmes nues, même si ça peut paraître cliché, elle a moins de chance. Si on regarde le film « Borderline » dans lequel il y a beaucoup de scènes sexuelles assez explicites, je ne suis pas certaine que ça aurait eu autant de succès si l'héroïne avait été

chaste et pure ! À mon avis, c'est parce que le personnage féminin est tordu sexuellement que ça lui a donné un intérêt. Une fille sait que si elle n'a rien de croustillant dans son film, ça va être plus difficile pour elle de faire sa place, du moins au box-office.

Il est évident que les réalisatrices perçoivent une distorsion de leur univers dans ce monde de l'image dominé par les hommes, en partie parce que l'industrie est le reflet du regard d'une certaine classe dominante, considérée comme très rentable : des hommes hétérosexuels de race blanche, financièrement à l'aise. Selon elles, puisque tous les créateurs sont uniques et ont des choses différentes à exprimer d'une manière distincte, il faut privilégier la pluralité des points de vue. En ce sens, une femme ne posera pas le même regard qu'un homme sur ses semblables; la façon de regarder et de filmer le corps d'une femme sera différente selon le sexe du réalisateur. À ce sujet, plusieurs réalisatrices ont déploré le fait que le corps des femmes était trop souvent exploité pour améliorer la performance des films au box-office.

Isabelle Hayeur : Si tu veux raconter l'histoire de plusieurs mères de famille qui sont au foyer, tu vas tout de suite voir les producteurs et les distributeurs bâiller. À mon avis, ce n'est pas que les sujets de femmes sont plus difficiles à produire, mais la société dans laquelle on vit et la façon dont le monde de l'image a été pris d'assaut par les hommes font en sorte que c'est beaucoup plus difficile pour les femmes de faire leur place en cinéma ou en télévision. On s'attend à ce que l'imagerie soit plus masculine que féminine en partant quand on parle du langage de l'image. C'est une espèce de préconception.

Marie-Pascale Laurencelle : Il y a plusieurs choses qui peuvent expliquer les blocages. Historiquement, l'audiovisuel, c'est un monde d'hommes, un monde d'argent. Mais de la part des gars, il y a certainement un préjugé... Faire un film de femme, ça veut dire pour eux, faire un film qui parle de choses de femmes, qui concerne des problématiques féminines et qui s'adresse donc à des femmes, donc qui est moins universel.

Ève Lamont : Denys Arcand faisait remarquer à Paule Baillargeon, quand elle l'a approché pour qu'il signe la pétition des *Réalisatrices équitables*, que le problème des femmes à la réalisation était qu'elles voulaient trop sauver le monde, que leurs films étaient bourrés de bonnes intentions qui avaient plus l'air de techniques d'intervention sociale que d'œuvres cinématographiques. Selon lui, ça ne faisait pas de bonnes lignes dramatiques; il trouvait que les femmes n'allaient pas suffisamment puiser dans leur côté sombre, contrairement aux hommes qui ne cherchent pas à être gentils dans leurs productions et qui trouvent que les films bien pensants, c'est ennuyeux. Sans tomber dans l'analyse psychosociale, c'est vrai que les femmes en général se soucient peut-être plus du sort de l'humanité. Je ne veux pas avoir une vision essentialiste ou naturaliste des femmes, mettre ça sur le compte de la maternité et de la sollicitude, mais je pense qu'en tant que groupe dominé, elles subissent certaines choses : la guerre, le viol, la violence conjugale. Ce ne sont pas elles qui sont à la base de ces atrocités-là et elles ont peut-être plus tendance, à cause de ça, à se soucier du bien-être des gens autour d'elles. On n'est pas nées comme ça, mais on a été élevées comme ça. Ce n'est pas une question de gènes, mais on permet plus aux gars d'être centrés sur eux-mêmes, de moins se soucier des autres. Tout ça se répercute dans l'imaginaire, donc dans notre cinéma. Comme je suis une personne qui est révoltée de nature par toutes les formes d'injustice dans le monde, c'est sûr que mes documentaires sont très teintés de cette envie de dénoncer ça et de proposer des alternatives qui favoriseraient une plus grande égalité, une plus grande justice. Dans ce sens-là, moi aussi je fais des films bien pensants. Mais je l'assume !

Vanya Rose : Le plus gros combat des femmes à mon avis, c'est de parvenir à être reconnues comme de bons chefs d'équipe, mais à leur façon, pas en essayant d'être autre chose qu'elles-mêmes, pas en devenant des hommes, pas en voulant à tout prix être aimées de tout le monde, parce que les femmes ont souvent tendance à être très inquiètes de ce que tout le monde apprécie leur travail. Pour être un bon chef d'équipe en cinéma, ce n'est pas comme dans un bureau, il faut que la personne ait non seulement l'autorité de celui qui dirige, mais en plus qu'elle ait une vision différente, qu'elle ne reproduise pas ce que les autres ont fait avant : il faut qu'elle soit unique. Mais surtout, je crois que les femmes doivent cesser de s'excuser de s'intéresser à elles-mêmes et de filmer ce qui les touche. Bergman, Rossellini ou Fellini ne se sont jamais excusés de rien : ils ont fait comme tous les créateurs, ils sont partis d'eux-mêmes, de leurs préoccupations. On ne les a jamais entendu dire : « Excusez-moi si je suis suédois, excusez-moi si j'ai vécu une enfance difficile, excusez-moi si je suis obsédé par les seins des femmes... » Ils ont fait des films et personne n'a rien trouvé à redire. Pourquoi les femmes devraient s'excuser alors de s'intéresser à leurs propres intérêts ? C'est tout à fait normal !



Comme en témoignent les réalisatrices, les films de femmes se font souvent taxer d'être trop bien pensants, remplis de bonnes intentions. Plusieurs cinéastes ont précisé que les femmes avaient toujours été élevées comme ça, socialisées comme des aidantes naturelles, des mères aimantes, des épouses attentionnées. La fonction sociale attendue des femmes a toujours été de prendre soin des autres, comme le démontrent les champs professionnels où elles ont été longtemps confinées et où on les retrouve encore en majorité de nos jours : l'éducation des enfants, les soins aux malades, etc. Comme pour Vanya Rose, il m'apparaît donc tout à fait normal que ces expériences de socialisation se soient répercutées dans leur imaginaire.

En ce sens, plusieurs réalisatrices s'étonnent de ce que leur vision du monde soit considérée comme moins universelle, parce que plus spécifique aux préoccupations de leur sexe. L'histoire du cinéma montre que les grands cinéastes, et plus largement les grands créateurs, ont pris comme point de départ ce qui les intéressait et les préoccupait; toutefois, cela n'a jamais été retenu contre eux, bien au contraire.

Sophie Bissonnette : Il y a quelque chose au niveau du contenu, au niveau du point de vue des femmes, de leur façon d'aborder les choses et de soulever des questions plus en profondeur avec des valeurs différentes, de peut-être moins chercher la confrontation, les coups d'éclat ou les coups de gueule et de travailler davantage autour de valeurs comme la solidarité ou la conciliation. Ça ne semble pas être des approches privilégiées actuellement par les médias et les bailleurs de fonds.

Marquise Lepage : Le gros problème pour moi se situe au niveau des filtres. C'était ma première théorie quand on a commencé à voir les chiffres de l'étude entrer au compte-gouttes. Les chiffres ont confirmé que plus il y a de filtres ou de gens qui se partagent la décision, plus il y a d'obstacles à franchir, moins il reste de filles au bout de la ligne. Quand il faut un diffuseur, un distributeur, un producteur avant d'en arriver à un organisme de financement, on perd beaucoup de joueuses en cours de route. Souvent, les filles sont confrontées à se faire dire, par des hommes ou par des femmes, qu'elles ont un univers trop différent, trop étrange, qu'elles ne s'intéressent pas à ce qui fonctionne bien dans l'industrie en ce moment. Comme on est beaucoup dans le film commercial ici au Québec et qu'on veut ensuite vendre nos projets pour la télé pour aller chercher des revenus publicitaires, les réalisatrices et les réalisateurs qui font plus du cinéma d'auteur se retrouvent piégés par cette obligation de performance au box-office. Or, ce n'est jamais rentable, ou très rarement, de faire des films chez nous, sauf du point de vue culturel. On ne rentre jamais dans notre argent, on n'a pas une démographie qui peut accoter notre créativité.

Sophie Bissonnette : Si je pense au style de cinéma que je fais, par exemple le film que je viens de faire pour conscientiser les gens sur le phénomène de l'hypersexualisation, sur comment ça affecte nos enfants (*Sexy inc.*), je ne crois pas qu'on puisse en mesurer le succès de la même manière; c'est un film qui se vend extrêmement bien, qui est un grand succès en termes de rentabilité économique. Mais ce qui me fait le plus plaisir, et c'est d'abord ce qui me motive quand je fais un projet, c'est de savoir que ce film-là va contribuer au débat social et faire progresser notre société vers une plus grande équité et une plus grande démocratie. Je pense que ces critères-là, qui sont la valeur d'une œuvre comme contribution à l'harmonie, à la justice sociale, au mieux-être collectif, priment pour moi. Mais quand ce sont, comme c'est malheureusement souvent le cas, les critères industriels qui l'emportent, on voit ce qui arrive : il suffit de regarder ce qui arrive à notre télévision où il y a une dégradation de la qualité pour une question de rentabilité. Ça me frappe de voir comment la situation des femmes dans le milieu est très liée à ça. En fait, les femmes défendent la culture et la vocation culturelle et artistique. On devrait plutôt les récompenser pour ça, plutôt que les pénaliser, parce que ce sont elles qui tiennent ça à bout de bras. Plus ça va, plus ce sont les critères économiques qui prévalent : les femmes sont peut-être celles qui témoignent, par ce qui nous arrive, par notre place minoritaire dans l'industrie, de ce qui ne va pas bien dans le milieu. Et tu vois, je pensais que ce serait plus facile en vieillissant, avec de l'expérience et un bagage derrière moi, mais je découvre comme bien d'autres cinéastes qu'on doit repartir de zéro avec chaque projet. C'est épuisant. Il n'y a pas de soutien à la continuité.

Isabelle Hayeur : Entre mon premier film, *La bête de foire*, et mon deuxième, *Les siamoises*, il y a sept ans, sept ans où j'ai galéré pour me faire financer. En 7 ans, tous mes amis avaient poursuivi en cinéma et avaient fait leurs marques : André-Line Beauparlant est devenue une grande directrice artistique, Sophie Lefebvre aux costumes la même chose... Tous ces gens-là m'ont offert de faire le film même si je n'avais pas le budget nécessaire. Il y a eu une belle solidarité au niveau de mon équipe. J'ai réussi à le faire, mais je n'ai pas pu tourner les deux derniers jours, pour toutes sortes de raisons, et le film en a beaucoup souffert, il en est même handicapé. C'est un facteur très important à comprendre quand on parle du cinéma des femmes, parce que souvent on juge qu'un film de femme est

moins bon qu'un film réalisé par un homme, que techniquement c'est moins réussi, mais elles ont bien souvent beaucoup moins d'argent pour louer les équipements sonores et visuels nécessaires aux grosses productions. Elles doivent faire tout avec pas grand-chose, mais elles trouvent malgré tout le moyen de faire des films qui se démarquent, avec des budgets risibles.

Sophie Bissonnette : Quand j'ai fait mon long métrage sur Léa Roback il y a 18 ans, j'avais un budget trois fois plus élevé que celui reçu 15 ans plus tard pour celui sur Madeleine Parent, alors que Madeleine Parent était beaucoup plus connue que Léa Roback. Je pense que c'est assez représentatif de l'état de la situation. C'est vraiment lié à la période à laquelle le film s'est fait : on prenait plus de risques à l'époque et il y avait plus d'ouverture pour les sujets féminins qu'aujourd'hui. Et quand on parle de sujets féminins, Madeleine Parent en est un bon exemple : c'est LA personne qui a tenu tête à Maurice Duplessis, donc c'est beaucoup plus que ça. On dit « sujet féminin » comme si ça n'intéressait que les femmes, mais Madeleine Parent a joué un rôle aussi important, sinon plus, que Michel Chartrand à l'époque; or, elle est beaucoup moins connue. L'Histoire officielle ne l'a pas retenue au même titre, alors qu'elle a mené des luttes très importantes pour tous les travailleurs et les travailleuses.

Isabelle Hayeur : Même avec peu de sous, les réalisatrices réussissent souvent à faire des miracles : des productions hybrides qui se classent dans le milieu professionnel, mais qui ont été faites avec des budgets de films amateurs. Quand on regarde ça avec du recul, c'est fou ce que le manque d'argent a pu affecter le cinéma des femmes : ça les a handicapées et ça a nui à leurs discours, à leurs carrières même. Quand tu n'as pas les outils pour discourir comme il faut avec un langage aussi complexe que le cinéma, ça donne des résultats peu convaincants qui ne rencontrent pas les standards de qualité auxquels on est habitué.

Les perceptions des cinéastes font voir que réaliser en marge a des conséquences graves pour les femmes qui œuvrent en cinéma ou en télévision : elles travaillent sur des plus petits projets qui ont moins de visibilité, d'ampleur et de répercussions dans l'industrie.

Les réalisatrices d'expérience ont également mentionné avoir connu une certaine difficulté à durer dans l'industrie, puisqu'il n'existe aucune mesure, aucun soutien à la continuité. Ainsi, on a relevé que plusieurs réalisatrices abandonnent en cours de route parce qu'elles manquent de travail, parce qu'un jour, le doute s'installe dans leur tête, parce qu'elles manquent de modèles, d'exemples probants de succès dans leur entourage. Et ce n'est pas seulement le cas de la relève, puisque cela affecte aussi les réalisatrices plus chevronnées.

Les cinéastes Sylvie Groulx et Sophie Bissonnette ont parlé d'un sérieux recul de la reconnaissance accordé à la parole des femmes depuis 25-30 ans et d'un manque de gratitude face à leur apport au domaine. En réponse à cela, Marquise Lepage et Isabelle Hayeur estiment que nous sommes encore prisonniers de cette société historiquement machiste qui survalorisait le rôle des hommes. La jeune réalisatrice Vanya Rose pense que le désir d'égalité présent dans la société n'est pas visible dans l'industrie, que l'on n'y sent pas les efforts et les victoires du mouvement féministe de la deuxième vague, parce que les hommes ont peur de perdre le contrôle sur cette industrie qu'ils dominent à leur guise depuis ses débuts.

Le principal obstacle du système de production identifié par les réalisatrices se situe au niveau du sous-financement des femmes réalisatrices, l'étude commandée par le collectif des *Réalisatrices équitables* ayant de fait réussi à rassembler suffisamment de données à ce sujet pour le prouver. Plus de quarante ans après leur arrivée aux commandes de la réalisation, les femmes ont encore du mal à trouver l'argent nécessaire pour faire leur film. Comme le rapportent les réalisatrices les plus expérimentées, celles qui sont dans le métier depuis plus de vingt ans, le milieu du cinéma s'est beaucoup industrialisé au cours des dernières années. Comme le critère



de rentabilité économique est désormais plus important que les critères culturel et artistique, la situation ne favorise pas les femmes réalisatrices qui ont depuis toujours eu tendance à faire du cinéma d'auteur, avec des plus petits budgets et avec beaucoup moins de potentiel commercial au dire de plusieurs producteurs.

Les réalisatrices ont abondamment exprimé dans leurs témoignages le réel mépris dont font l'objet les thématiques plus féminines dans l'industrie. Les producteurs et les diffuseurs refusant de miser sur des projets centrés sur des problématiques féminines, le public se trouve, par le fait même, privé de toute la richesse du cinéma des femmes qui, loin de se limiter à des spécificités féminines, propose au contraire un autre regard sur notre monde que certains s'empressent cependant de ternir en le qualifiant d'ennuyant.

Mais peut-on réellement parler de cinéma des femmes ou d'univers féminin sans tomber dans de grossières généralités ? Car la notion même de cinéma féminin est réductrice, faisant abstraction de la singularité de chacune en sous-entendant un courant unique, une école de pensée partagée par l'ensemble des femmes cinéastes. Oserions-nous qualifier les œuvres de Buñuel, de Bergman ou de Truffaut de « cinéma masculin » ? Serions-nous en mesure de trouver les arguments nécessaires pour justifier pareille entreprise ?

Dans le même sens, parler d'un cinéma typiquement féminin nous fige dans une approche purement formaliste et donc très limitative, alors qu'il existe de nombreuses nuances parmi les différents genres abordés. Aussi, un questionnement demeure quant à l'existence réelle et à la nature fondamentale de ce fameux regard dit « proprement féminin » ; puisqu'il est développé dans un cadre masculin, utilisant un code et une technologie élaborés strictement par des hommes, peut-on vraiment considérer que les femmes ont une manière bien à elles de filmer la réalité sociale ? En évoluant dans un monde d'hommes, en se conformant aux règles établies par eux, en obéissant aux mêmes lois qu'eux, ne font-elles peut-être que reprendre ce que les hommes ont fait avant elles ? À mon avis, ce serait une fois de plus tenter de négliger leur place dans le 7^e art que d'adhérer à cette idée.

En effet, l'irruption tardive des femmes québécoises derrière la caméra a amené un nouveau discours ayant cette particularité : c'est un cinéma attaché à l'univers de la femme, dans chacune de ses dimensions, et lié aux traditions, aux rôles sociaux féminins, à sa place dans la société, à ses désirs, à ses aspirations, sur le plan personnel et collectif. Par les thèmes abordés, tels que l'image de la femme et de son corps, les représentations oppressantes ou libératrices de sa sexualité, de sa vie amoureuse ou familiale, l'organisation sociale, les rapports hommes-femmes, elles se réapproprient leur image et tentent d'affirmer leur véritable identité, le cinéma fait par les hommes ayant trop longtemps construit des modèles féminins stéréotypés.

Des réalisatrices ont d'ailleurs confié qu'elles avaient parfois été encouragées par des producteurs à réécrire leur projet de manière à le rendre plus « masculin » afin qu'il soit plus facile à vendre aux diffuseurs. Ainsi, pour réussir à se faire produire, les femmes sont incitées à reproduire ce que font les hommes dans leur cinéma, les contraignant à recourir au sexe et à la violence pour atteindre un certain niveau « d'universalisme »

culturel. Bien sûr, il y a pire : une réalisatrice évoquait la compagnie de production américaine Warner Bros., qui a récemment décidé de ne plus financer des projets de films avec des femmes dans les rôles principaux, sous prétexte que ces films ne se vendent pas assez.

Le mépris est perceptible également lorsque sont évaluées les capacités des femmes à réaliser des œuvres d'envergure. Les réalisatrices témoignent d'un manque de reconnaissance de leurs compétences professionnelles : on hésite avant de leur confier la réalisation d'un gros projet, on leur octroie généralement des plus petits budgets, on les confine dans certains secteurs moins « risqués » en termes d'investissements. Mais comme l'a fait remarquer l'une des réalisatrices interviewées, lorsqu'un film est produit avec un minimum de financement et de ressources, il n'est pas étonnant que cela transparaisse sur sa qualité : il est évident que les plus petits budgets donnent de moins bons résultats au niveau technique et que cela handicape grandement le cinéma des femmes. Ainsi, elles ont du mal à faire leurs marques dans le paysage cinématographique québécois et à s'inscrire véritablement dans le réseau plus commercial.

4.3 Le mépris social des femmes

En plus d'avoir énormément de difficulté à faire passer des contenus féminins dans leurs œuvres, les réalisatrices sont souvent confrontées dans l'industrie à un mépris encore plus grand, qui dépasse largement le manque de reconnaissance de leurs thématiques, et qui est dû à la structure même de l'industrie dans laquelle elles évoluent.

Comme l'a écrit Teresa De Lauretis, le cinéma est une technologie de genre au cœur d'un système sexe/genre plus large qui tend à renforcer l'asymétrie sexuelle maintenant les femmes dans une position sociale minoritaire. Ainsi, de nombreux obstacles et résistances se font sentir à plusieurs niveaux dans le parcours des femmes qui veulent accéder au métier de réalisatrice, que ce soit de la part des producteurs, des techniciens, des journalistes, ou même des professeurs spécialisés en cinéma, qui tendent à minimiser la pertinence de la production féminine.

Vanya Rose : Pour moi, le plus gros problème se situe dans le passage des femmes de l'université à l'industrie. C'est là où on perd le plus de femmes. Il y a beaucoup de travail à faire dans les écoles, avec les profs : qu'est-ce qu'on enseigne aux étudiants, quels films on leur présente, qu'est-ce qu'on leur dit sur ce que c'est que la création et le fait de faire soi-même un film ? Quand t'es une femme et que tu vois tous ces exemples de grands réalisateurs, tu te sens un peu à l'écart, pas très légitime d'être là et de vouloir faire des films différemment d'eux. Tu sens que tous ces exemples sont loin de toi, que ça ne te représente pas nécessairement bien. Tous ces personnages de femmes qui apparaissent à l'écran juste le temps d'une scène d'amour et qui ressortent après quand elles ont fait ce qu'elles avaient à faire, ça crée des blocages et une certaine confusion chez les femmes, j'ai l'impression.

Isabelle Hayeur : Avec l'étude qui a été faite, on voit que c'est vraiment une question systémique : c'est un ensemble de valeurs qu'on accorde ou non, c'est-à-dire ce qui est valorisé par nos institutions, par notre gouvernement, ce que le public, soi-disant, veut... Il y a tout un système qui s'est installé et qui fait en sorte qu'on a fait des choix. On a décidé que le cinéma, et la télé aussi parfois, ce sont des médiums qui s'adressent à des hommes entre 20 et 35 ans. On a convenu que c'était la portion du public qui était la plus payante, la plus rentable, donc c'est à ces gens-là qu'on s'adresse principalement aujourd'hui.



Ève Lamont : J'ai eu beaucoup de difficultés comme réalisatrice. Je suis devenue technicienne par la force des choses, parce que j'étais rendue hyper bien formée et qu'il fallait que je gagne ma vie. Je suis entrée à Radio-Canada, mais après un an je voulais mourir. Je suis devenue camerawoman à la salle des nouvelles de TQS. Mais ça c'était de la caméra « cheap », des jobs de chiens écrasés ! C'était complètement contre mes valeurs, mais il fallait manger. En même temps, j'avais relevé le défi d'être une femme à la caméra dans des salles de nouvelles parce qu'il n'y en avait pas. J'ai vécu des affaires qui ne se racontent pas, des choses assez traumatisantes, des gens qui m'ont pratiquement martyrisée parce que j'étais la seule fille. On m'a souvent fait la vie dure, on me cherchait des poux, mais c'est aussi parce qu'en plus d'être une femme, j'étais pigiste. J'ai beaucoup souffert de ça; c'était du harcèlement moral. On essayait toujours de me prendre en défaut. En pleine entrevue d'embauche, un directeur technique m'a demandé si j'étais réellement capable de soulever la caméra. Imagine : ça faisait plus que 12 ans que j'étais camerawoman et ce gars-là me demandait de lui prouver que j'étais capable de supporter le poids de la caméra ! C'est comme si on demandait à un menuisier de prouver qu'il est capable de tenir un marteau ! Ça m'est souvent arrivé de montrer à des gars, d'une manière douce et gentille, comment réparer leurs erreurs, mais jamais de leur côté, ils ne me seraient venus en aide ou n'auraient reconnu leurs fautes. C'est quelque chose qu'ils n'iaient. Une fois, j'avais réparé la caméra et l'autre technicien qui était avec moi s'était dépêché d'aller voir le patron pour s'en vanter, alors qu'il savait très bien que c'était mon initiative ! Souvent, quoi que je disais, c'est moi qui avais tort.

Isabelle Hayeur : Moi j'ai toujours été dans la fiction, dans le fantastique, la science-fiction, domaines où les femmes sont plutôt rares. À l'université, j'avais écrit le scénario de mon court métrage que je voulais réaliser à tout prix. Le directeur du programme a mis de la pression pour que ce soit mon directeur-photo qui le réalise à ma place, alors qu'il n'avait jamais fait de mise en scène. Il me trouvait trop élitiste, trop prétentieuse; il était convaincu que je ne serais pas capable de le faire. C'était tellement absurde que ça ne m'a même pas affectée. Je l'ai juste trouvé idiot. Finalement, avec ce film, j'ai gagné tous les prix et j'ai fait la tournée de plusieurs festivals européens. Mon court métrage a été extrêmement remarqué, beaucoup vu et bien accueilli. Après ça, ça a été assez facile pour moi de réaliser mon premier long métrage. C'est après ça que j'ai commencé à avoir de la difficulté à tourner. Et autour de moi, je remarque le même problème : Paule Baillargeon et Mireille Dansereau ont toutes les deux été encensées par la critique avec leur premier film, on a beaucoup parlé d'elles, on les considérait comme des nouveaux talents, elles sont allées un peu partout en Europe pour présenter leur film, mais quand est arrivé le moment de s'attaquer à leur deuxième film, elles n'ont pas été capables de se faire produire.

Vanya Rose : Après quelques années seulement à la réalisation, je peux dire que c'est pire maintenant qu'à mes débuts. Quand tu commences, il y a l'effet de la nouveauté, alors les gens sont curieux et enthousiastes de voir ce que tu fais. Ils ont moins peur en général. Mais plus j'avance dans le milieu, comme en ce moment je suis en train de travailler sur mon premier long métrage, et plus je vois que mes projets posent problème. Les producteurs sont inquiets de voir que c'est moi qui réalise mon scénario, que mon personnage central est une femme. Tant que tu t'amuses à faire des petits courts métrages en amateur, ça va, mais dès que tu entres dans l'industrie et dans le système plus commercial, les inquiétudes commencent : ils se demandent s'ils vont malgré tout parvenir à faire de l'argent avec ton film, avec le type de sujet que tu as envie d'aborder.

Marie-Pascale Laurencelle : Je me sentais bloquée depuis longtemps dans mon métier et j'étais en pleine remise en question. Je voulais passer à une autre étape et ça ne marchait pas. On me proposait la réalisation d'un projet puis finalement c'est un gars sans expérience à qui l'on donnait le contrat. Ça m'a pris beaucoup de temps avant de parvenir à l'échelon supérieur, par rapport à d'autres gars à côté de moi, avec beaucoup moins d'expérience, qui ont été capables de réaliser plus rapidement. Est-ce que c'est à cause d'un manque de confiance en moi ou bien si c'est parce que j'étais une fille qu'on refusait de m'accorder ma chance ? Je ne sais pas. Tout est dans le rapport de confiance. Plus tu avances et plus tu as confiance en tes moyens et plus tu es en mesure de faire émaner cette confiance-là. Là je viens de passer à une autre étape dans mon cheminement de carrière, avec plus de responsabilités, on verra si d'autres offres vont suivre ou si ça va stagner. Il y a actuellement plusieurs secteurs en télévision, comme les gros shows de variétés et les séries de fiction, qui demandent des gros budgets, qui sont strictement réservés aux gars et j'aimerais bien éventuellement toucher à cela moi aussi, mais je ne connais pas de filles qui ont réussi. C'est un beau défi !

Sylvie Groulx : Moi ça fait 30 ans que je roule. Il y a quelques années, j'ai déposé un synopsis de long métrage de fiction à Téléfilm qui m'a accordé une aide au développement. Dans ce programme, les projets sont présentés anonymement, on ne les signe pas. Curieusement, le taux de projets de femmes acceptés y est plus élevé qu'ailleurs... Quand j'ai déposé ensuite à la SODEC, toujours pour une aide au développement, en signant le projet avec une lettre d'appui enthousiaste d'un romancier et scénariste réputé qui proposait sa collaboration à l'écriture, il a été refusé. Et on ne parle pas de grosses sommes d'argent. Je me suis fait dire que j'étais reconnue surtout pour mes documentaires, que je n'avais pas beaucoup d'expérience en fiction, que c'était un film d'époque qui coûtait plus cher à produire, alors que c'était presque un huis clos que j'avais écrit, en ayant toujours en tête le critère de faisabilité. Je me suis demandé si on avait bien lu mon projet, parce que j'ai quand même fait une fiction il y a 12 ans qui a remporté le prix du meilleur scénario de la SARTEC. Mais ça n'avait pas l'air de compter comme expérience ! Deux ans plus tard, j'apprends entre les branches qu'un jeune de 30 ans, par ailleurs fort talentueux, va faire un premier film qui ressemble énormément à ce que je voulais faire. C'est bien de donner la chance à des premières

œuvres aussi, ce n'est pas ça que je remets en cause. Mais pour la première fois, je me suis demandé si j'avais eu droit à un traitement égal pour ce projet-là, surtout à cause de tous les appuis que j'avais. C'est comme si on m'avait dit : « Madame, vous êtes bonne en documentaire, restez donc là-dedans ! » Je n'ai pas eu l'impression d'avoir des réponses satisfaisantes quand j'ai demandé les raisons du refus. Je pense que ça fait peut-être leur affaire des fois de cataloguer les femmes dans le documentaire.

Ces quelques commentaires montrent qu'il n'est pas évident pour les femmes d'investir d'autres secteurs que ceux auxquels elles sont au départ associées. On a tendance à les confiner dans certains types de projets et à les empêcher d'accéder aux échelons supérieurs. Dans plusieurs des cas rapportés, tant par les réalisatrices de la relève que par les plus âgées, l'effet de la nouveauté semble avoir facilité la réalisation d'un premier film, mais leur deuxième film paraît avoir été plus complexe à produire, voire presque impossible à financer. Cependant, les difficultés ne s'arrêtent pas là, puisque les relations avec les hommes présents en majorité dans l'industrie peuvent également apporter leur lot de problèmes.

Ève Lamont : Je n'ai jamais eu de problèmes avec mon équipe, parce que je suis moi-même technicienne et que c'est moi qui filme mes propres images. C'est arrivé juste une fois qu'un caméraman que j'avais engagé me donne du fil à retordre. Je lui avais demandé des images assez faciles à faire et puis visiblement, ça ne lui tentait pas de les faire. Je sais c'est quoi le métier de technicien; souvent, je me mets à leur place, donc je le sais que je ne lui demandais pas grand-chose. Pour lui, c'était déjà trop ! Avec les réalisateurs, ça peut accrocher quand ils se rendent compte qu'en plus d'être camérawoman, je suis réalisatrice. Ils n'aiment pas ça. Certains réalisateurs changent carrément leur attitude et sentent le besoin de me descendre, même s'ils n'ont rien à me reprocher. Ils se sentent menacés, alors que les filles aiment ça en général, parce qu'elles voient que je peux amener un « plus » grâce à mon expérience de réalisatrice. Donc, normalement sur un plateau, je ne le dis pas que je suis réalisatrice, parce que ça m'a nui à plusieurs reprises.

Marie-Pascale Laurencelle : Je me souviens très bien d'une fois... C'était avec une nouvelle équipe, sauf certains avec qui j'avais déjà travaillé, mais les autres je ne les connaissais pas, notamment un preneur de son qui était assez macho et fier de sa personne. Lorsque je lui ai demandé de faire une tâche, j'ai senti qu'il résistait, que de se faire commander quelque chose par une fille, ça ne faisait pas son affaire. Il a vraiment fallu que je lui impose mon autorité : je l'ai regardé droit dans les yeux et je lui ai demandé s'il avait un problème. Il n'a évidemment pas été capable de me répondre quoi que ce soit et il a complètement changé d'attitude par la suite. C'est un travail qui est toujours à refaire à chaque nouvelle production, parce que je suis amenée à travailler non seulement avec des gars, mais en plus avec des vieux de la veille qui ont énormément d'expérience. Dans mon contrat actuel, c'était la première fois que je faisais du multicams en studio, donc je peux te dire qu'on m'attendait ! Je voyais les gens qui parlaient dans mon dos, mais je me suis plutôt liée avec des gens avec qui j'avais des affinités... Je savais qui étaient les joueurs clés à aller chercher, ceux qui allaient faire rallier les autres... Mais bon, ça, c'est de l'instinct.

Isabelle Hayeur : C'est en arrivant dans le milieu professionnel que j'ai commencé à y goûter. Tant que t'es jeune et que t'es en formation, t'es protégée, t'es encadrée. Quand j'ai rencontré mon premier directeur-photo et que je lui ai présenté mon *storyboard*, il m'a dit qu'il ne travaillait pas comme ça, que c'était pas moi qui allais lui dire où placer sa caméra, que ça ne marchait pas comme ça, que les grands réalisateurs ne fonctionnaient pas comme ça... Au bout de cinq jours, il s'est enfui avec les négatifs et a menacé le producteur de les brûler. Il a fait une crise incroyable ! Tout ce qu'il faisait c'était toujours le contraire de ce que je lui demandais, mais je n'ai jamais plié, pas une seule fois. C'est extrêmement pénible quand le directeur-photo n'est pas de ton côté, parce que le reste de ton équipe technique ne le sera pas non plus : les chefs de chaque département, à l'éclairage, à l'électro, ils travaillent sous l'autorité du directeur-photo, pas pour toi. Il faut que tu fasses tes preuves quand t'es un jeune réalisateur, il n'y a pas juste le fait d'être une femme qui joue. C'est toujours des femmes qui m'ont donné du travail au cinéma, à deux exceptions près, donc tous mes films ont toujours été produits par des femmes ou par des tandems homme/femme. Ça a énormément facilité mon travail. Mes films ont des univers très sanglants, mais en même temps très féminins. Ce sont des films qui touchent beaucoup plus les femmes que les hommes, qui les concernent beaucoup plus. Quand je parlais à des journalistes, les femmes étaient emballées et je voyais leur bonheur dans leurs yeux qu'un film comme ça ait été fait, qu'on s'attarde à ce type de sujet, qu'on n'hésite pas à les aborder; alors que les hommes étaient complètement fermés, presque dégoûtés même. Ils semblaient se demander ce que je faisais là et pourquoi je le faisais. Et c'est là que j'ai senti une certaine forme de discrimination, avec les journalistes.

Marquise Lepage : Je trouvais à mes débuts que les producteurs étaient beaucoup plus machos que les techniciens. Bizarrement, on a tendance à penser l'inverse; j'ai souvent eu de leur part des propositions, des commentaires ou des allusions sexuelles qu'ils n'auraient jamais pensé faire à un homme. On me disait qu'en acceptant telle ou telle



chose, en démontrant plus d'ouverture, ce serait plus facile pour moi. Ça, je trouvais ça difficile. Il y a aussi un journaliste qui, pour la sortie de mon premier film sur lequel j'avais travaillé pratiquement bénévolement pendant cinq ans, avait écrit dans son article qu'il était plus facile de faire un film quand on était jeune et jolie. Je voulais le tuer. Je trouvais ça dégueulasse. C'était la même année où Jean-Claude Lauzon sortait lui aussi un film, mais jamais on aurait osé dire des choses comme ça sur lui, pourtant c'était un beau gars. Pourquoi présumer qu'une fille s'est nécessairement servie de son corps pour arriver à ses fins ? On voit qu'on est encore aux prises avec les gros clichés du genre « si t'es belle, tu dois être conne et si t'es belle, ça va te faciliter la vie, mais ce n'est sûrement pas parce que t'es bonne que tu réussis. » Comme si les deux étaient incompatibles... Je crois qu'il y a encore des traces de Cro-Magnon chez certains, mais j'espère sincèrement qu'ils sont en voie de disparition !

Ève Lamont : J'ai vu cet été sur un gros plateau d'une série télévisée, genre 400 figurants, un réalisateur qui disait à propos des figurantes : « amenez-moi la viande ». Ce que j'ai su après, c'est que c'était la norme : ils sont super sexistes, ça leur prend toujours des « pitounes » déshabillées pour leur film, et ces filles-là sont ouvertement considérées comme de la viande. Ils ne font pas seulement le penser : ils l'assument et le disent haut et fort ! Je voyais le réalisateur travailler et il traitait les filles comme de la merde. Je ne peux pas imaginer une seconde une femme se comporter de cette façon-là et survivre dans le métier. Je n'ai jamais vu une femme être aussi odieuse ! Mais lui, il survit et c'est le roi ! Et personne autour de lui n'a l'air de s'en faire avec ça. Ce sont tous des gars et ils s'entendent bien ensemble.

Vanya Rose : Quand j'étais plus jeune, j'étais comédienne. Tous les scénarios que je lisais, c'était de la merde ! C'était affreux de voir les rôles qui étaient réservés aux femmes. Les descriptions de personnage que je lisais étaient tellement loin de mes aspirations. C'était insultant, surtout les rôles qui m'étaient offerts en télévision. Avec le succès de l'émission américaine *Sex in the City*, tous les personnages en télé se sont mis à ressembler à une de ces quatre protagonistes. Il y avait certains tics de femmes qui ont inspiré ces quatre personnages et on était limité à ça en tant que jeune actrice. Autre chose que je n'ai jamais vue chez les hommes dans leurs descriptions de personnage, c'est la couleur des cheveux. Pour les rôles de femmes, on précise si la fille a les cheveux blonds ou noirs, comme si ça définissait le caractère du personnage et le genre de femme que c'était ! Parce que dans un film, on ne peut pas se permettre de voir deux filles avec les cheveux bruns, comme si le public n'était pas capable de différencier les personnages autrement; tandis que pour les hommes, on s'en fout : ils peuvent bien avoir tous les cheveux bruns et le public va suivre ! Ça m'a dégoûtée ! Mais j'ai toujours joué uniquement pour l'argent de toute façon. Je savais que je voulais faire de la mise en scène et raconter mes propres histoires.

La résistance des hommes dans le milieu, des techniciens entre autres, par rapport à l'autorité d'une femme aux commandes a été mentionnée par plusieurs réalisatrices en entrevue, quoique la tendance soit peut-être en train de changer avec les jeunes hommes. Plusieurs témoignages rapportent des expériences pour le moins déplorables avec des techniciens d'expérience qui ont refusé catégoriquement de suivre les directives d'une femme, leur attitude nuisant même dans certains cas à la continuité de la production. D'autres ont reçu des propositions ou ont fait l'objet de commentaires à caractère sexuel à leurs débuts, certains producteurs ayant de la difficulté à croire qu'une réalisatrice pouvait être belle, intelligente et talentueuse à la fois. Encore de nos jours, les réalisatrices doivent donc arriver à convaincre les hommes, producteurs et techniciens, qu'elles possèdent les qualités d'un bon chef d'équipe et que leur physique n'a rien à voir avec leurs compétences.

Comme l'une des réalisatrices était comédienne avant de passer à la réalisation et qu'une autre fait la caméra en plus de réaliser, cela me permet de broser un portrait un peu plus large de la place des femmes dans l'industrie de l'audiovisuel. Ces deux réalisatrices disent avoir vécu des expériences pénibles parce qu'elles étaient des femmes; d'une part, l'ancienne comédienne a rapporté que les scénarios destinés à la télévision mettaient toujours en scène des personnages féminins caricaturaux où l'accent était principalement mis sur leur physique; d'autre part, la camérawoman à la pige a souvent été confrontée à des gens qui doutaient de son expérience et de ses connaissances techniques. On lui a même déjà demandé en entrevue de prouver qu'elle avait la force physique nécessaire pour soulever la caméra, alors qu'elle cumulait déjà une douzaine d'années

d'expérience comme technicienne. Cela illustre que la situation de toutes les femmes au sein du milieu peut s'avérer laborieuse, qu'elles soient devant ou derrière la caméra.

L'expérience de la maternité s'est aussi révélée très difficile à vivre pour plusieurs réalisatrices, les producteurs hésitant par la suite à leur confier certains projets, de peur que leur statut de mère ne nuise à leur créativité et à leur dévouement pour leur métier.

Sophie Bissonnette : La maternité a eu un impact certain sur mon parcours, parce que la réalisation c'est un métier non traditionnel, et donc un milieu qui fonctionne encore comme tel, qui ne laisse pas de place à la vie personnelle. On attend des gens qui travaillent en réalisation une totale disponibilité. C'est un milieu où tout le monde est pigiste, où l'on se retrouve donc en compétition avec des personnes qui sont effectivement prêtes à travailler 60 à 80 heures par semaine. On m'a déjà dit qu'on ne m'engagerait pas sur projet parce que j'avais des enfants, sans même me demander mon avis et si j'étais disponible. On a donc présumé que parce que j'avais des enfants, je n'étais plus disponible les jours, soirs et fins de semaine. Ça te montre comment le milieu fonctionne.

Marquise Lepage : Ça a été effrayant et très dur, dans le sens où je n'ai jamais voulu que ça se sente. À un moment, ça devient surhumain. Je ne voulais pas que mes productions ni que personne autour de moi en souffrent. En plus, j'ai eu des jumeaux ! Les trois premières années, je ne sais pas comment j'ai survécu. Quand tu es pigiste, tu ne peux pas vraiment te permettre de t'arrêter. J'ai donc pratiquement accouché sur la table de montage et j'ai allaité de la même manière. Je n'ai jamais eu de période morte par la suite; par contre, si je regarde celles qui ont pris une pause pour s'occuper de leurs enfants, ça a été extrêmement pénible pour elles de recommencer, un peu comme les comédiennes qui subissent la même chose. On dirait que quand tu deviens mère, tu sors de la liste « hot » et que ça devient compliqué de t'engager parce que t'as des enfants. C'est comme si tu prenais une autre voie.

Marie-Pascale Laurencelle : Ma grande fille avait déjà 7 ans quand je me suis tournée vers la réalisation, donc j'ai eu quand même pas mal de liberté pour apprendre mon métier... J'avais ma mère qui pouvait garder, donc je pouvais me permettre de travailler plus. Parce que dans ce métier-là, tu ne comptes pas tes heures : tu donnes, tu donnes, tu donnes. Sans arrêt. Par contre, récemment j'ai fait le choix d'avoir un deuxième enfant à un moment où ma carrière stagnait. Je me suis dit : ça passe ou ça casse ! J'avais assez d'acquis pour partir un an et retrouver au moins le même genre de job que j'avais au retour, tout en sachant que ça me bloquerait peut-être pour des échelons supérieurs... Je me suis dit : je fais un bébé et on verra bien ce que l'avenir me réserve. J'étais même prête à faire autre chose dans la vie. Quand je suis revenue sur le marché du travail un an plus tard, j'ai eu la réalisation de *Bazzo.tv*, que je considère comme une bénédiction. Ce sont deux filles qui m'ont fait confiance. Dans l'offre d'emploi, ils demandaient une expérience que je n'avais pas du tout, mais je leur ai dit que j'avais envie de relever le défi, que j'avais fait assez de tournage en extérieur et que j'étais prête à passer à autre chose, que j'avais toujours frappé des murs en tentant ma chance et que ce sont souvent des gars avec moins d'expérience qui avaient eu la job... Je leur ai dit qu'on ne me la donnait jamais cette chance-là à moi. Les deux filles ont été sensibles à cela. Elles m'ont répondu que toutes les filles à qui elles avaient passé une entrevue leur avaient dit la même chose.

Sylvie Groulx : Parfois, je me dis que ça s'est peut-être mieux passé que si j'avais travaillé dans un bureau de 9 à 5, dans le sens où, même si j'ai été deux fois monoparentale, je n'ai pas senti trop de difficultés à combiner la maternité et le cinéma. Par contre, si je n'avais pas eu d'enfant, j'aurais peut-être accordé plus d'importance à mon travail, à la création; j'aurais sans doute poussé plus dans ce sens-là. J'aurais aimé faire des films qui m'auraient amenée à voir ce qui se passe ailleurs, à sortir du pays. C'est peut-être mon côté journaliste. Je l'ai fait juste une fois avec *À l'ombre d'Hollywood*. Mais je ne peux pas dire que c'est un grand manque dans ma vie, parce que mes enfants m'ont tellement apporté. Je ne me vois pas retourner en arrière et décider de ne pas faire d'enfant pour pouvoir faire plus de films ! C'est impensable ! Je ne pense pas que cette question se soit posée pour les réalisateurs de mon âge. Aujourd'hui, les jeunes hommes font plus attention. Ils sont peut-être moins à la merci de leur métier et plus près de leur famille; ils ne vont pas partir comme ça en disant à leur blonde : tiens, occupe-toi donc des enfants pendant que je ne serai pas là !

Tel que l'ont expliqué plusieurs réalisatrices en entrevue, le choix de fonder une famille peut aussi être un obstacle, puisque « c'est un métier très exigeant et qu'avoir une famille peut nuire à la progression dans la profession. » (Lacroix, 1992 : 193) Déjà en 1996, l'analyse de Jean-Guy Lacroix démontrait que la maternité des femmes réalisatrices ralentissait leur carrière, les femmes avec des enfants étant pénalisées au départ sur la base de leur sexe; en effet, selon l'auteur « aucun homme dans le milieu n'a dû choisir entre un enfant et un



film. » (Lacroix, 1992 : 193) Sans parler de véritable choix entre la famille et la carrière, certaines réalisatrices rencontrées m'ont parlé d'une période extrêmement difficile et épuisante, puisque la plupart d'entre elles n'ont pas voulu prendre un temps d'arrêt après l'accouchement, de peur d'être mises au rancart par la suite.

Dans un témoignage recueilli par Lacroix, une réalisatrice déclarait : « tu ne peux pas avoir un horaire de fou et élever des enfants, parce que tu te brûles. » Lacroix notait alors que pour les patrons des institutions et les producteurs, il est « difficile dans le cas d'une grossesse d'oublier, de faire fi des différences sexuelles. » La maternité devient donc l'ultime « illustration des pratiques spécifiques de la profession vécues par les femmes, une conception particulière de cheminement professionnel où la force physique aussi peut jouer. » (Lacroix, 1992 : 198)

Le mépris social des femmes dans l'industrie est donc perceptible à plusieurs niveaux, que ce soit par rapport à leurs thématiques, à leurs capacités, à leur univers créatif ou carrément à cause de la différence sexuelle. Face à ce sinistre constat du système lui-même, la question suivante s'impose : quelle reconnaissance accorde-t-on aux femmes dans l'industrie au niveau de leur représentation et de leur autoreprésentation ? Trop peu, si l'on se fie aux données recueillies et aux témoignages des réalisatrices qui travaillent dans le milieu.

Or, les théoriciens de la reconnaissance ont établi que le manque de reconnaissance, allant jusqu'au mépris social dans certains cas, pouvait nuire à l'estime de soi et mener à l'autodépréciation. En ce sens, plusieurs réalisatrices ont fait mention de ce que le manque de confiance en elles avait été leur plus grand frein et les avait empêchées de se « réaliser », dans tous les sens du terme. La question serait donc ici de savoir quelle place s'accordent les femmes dans cette industrie lorsqu'elles sont confrontées au manque de reconnaissance et au mépris social.

Charles Taylor et Emmanuel Renault attribuent beaucoup d'importance au regard d'autrui dans la formation identitaire des individus, puisque c'est en fonction de ses interactions avec les autres que celui-ci s'accordera ou non une valeur. Pour les femmes réalisatrices, l'Autre, c'est l'homme : en tant que public, en tant que producteur, diffuseur, décideur. Elles ont besoin de son regard pour se donner une valeur et rendre légitime leur présence dans le milieu : elles ne peuvent pas faire autrement dans cette industrie fondée et contrôlée dans toutes ses facettes par des hommes.

Il apparaît pourtant que ce regard est empreint d'ambiguïté dans les domaines cinématographique et télévisuel, devant et derrière l'écran; en effet, le regard posé sur les femmes à l'écran les confine bien souvent à des rôles de faire-valoir ou d'appât sexuel, les personnages féminins étant rarement au centre des productions d'envergure; de plus, le regard qu'on porte sur le travail et la valeur des réalisatrices nuit à leur avancement dans la profession. Dans le cas présent, le regard de l'Autre peut donc directement être tenu responsable des nombreux problèmes auxquels font face les réalisatrices dans l'industrie, en commençant par le manque d'estime d'elles-mêmes, le manque de confiance en leurs propres moyens.

Selon moi, ces problèmes fondamentaux, que l'on peut classer selon qu'ils sont vécus par les femmes de l'intérieur — l'autodépréciation due au manque de reconnaissance — ou de l'extérieur — le système qui ne leur accorde pas une reconnaissance adéquate —, sont à la base de la minorisation des femmes dans les industries cinématographique et télévisuelle. À mon avis, ils ont un fondement historique indéniable : le manque de reconnaissance des femmes dans la sphère publique vient de loin et se perpétue depuis la nuit des temps. Il ne faut donc pas se surprendre qu'il ait laissé des traces dans l'inconscient des individus et qu'il retarde les changements des mentalités et des mœurs dans notre société. D'autant plus que le mouvement féministe n'a pas vraiment la cote ces dernières années dans les mass médias et que toute revendication à saveur féministe est généralement perçue comme un excès en soi et se voit critiquée dans l'espace public.

En fait, c'est comme si l'on supposait que tous les combats féministes avaient déjà été gagnés dans le passé et qu'on supportait mal le fait que le « mythe de l'égalité-déjà-là », tel que proposé par la réputée sociologue française Christine Delphy lors de son passage à Montréal en octobre 2007¹³, soit remis en question. Comme Delphy le faisait remarquer dans sa conférence, maintenant que les femmes ont une ligne les concernant dans la constitution, l'égalité est devenu leur problème et l'on attend d'elles qu'elles se relèvent les manches : si elles ne connaissent pas la réussite au même titre que les hommes, cela devient une faute personnelle et cela les culpabilise, alors qu'elles n'ont pas les mêmes chances que les hommes au départ.

En ce sens, l'industrie de l'audiovisuel peut à mon avis être qualifiée de technologie du genre puisque les femmes y sont minorisées et marginalisées et qu'aucune mesure incitative ne semble encourager leur investissement de la sphère publique. Pire encore : la structure du système lui-même paraît leur mettre des bâtons dans les roues. Mais qu'à cela ne tienne, les réalisatrices font partie du paysage culturel québécois, qu'on le veuille ou non. Et même si on les maintient en marge du marché commercial, il suffit de creuser et de fouiller un peu pour trouver la source qui les alimente toutes autant qu'elles sont : la passion de raconter des histoires.

4.4 L'identité narrative des femmes

Malgré le manque de reconnaissance dont les femmes sont victimes dans l'industrie de l'audiovisuel, le besoin de raconter l'Histoire des femmes et de les représenter plus fidèlement que ne le font les stéréotypes véhiculés dans la culture traditionnelle québécoise semble à la base de l'engagement des femmes réalisatrices et de leur démarche spécifique de création.

Pour elles, le cinéma apparaît comme un outil de communication efficace pour mettre en images les revendications des femmes. Lorsqu'on demande aux femmes réalisatrices si elles sont féministes, elles répondent oui à l'unisson, la pensée féministe étant à la base d'une démarche nécessaire, voire essentielle selon

¹³ Conférence de Christine Delphy : « Le mythe de l'égalité-déjà-là : un poison ! » organisée par l'Alliance de recherche IREF/Relais-femmes présentée le 11 octobre 2007 à la Grande Bibliothèque du Québec.



elles lorsque l'on est une femme œuvrant dans un monde d'hommes et que l'on voit les inégalités qui en résultent.

Ève Lamont : Je suis née féministe. Je rêvais, quand j'étais jeune, de devenir un garçon, pas parce que je n'aimais pas mon corps de petite fille, mais parce que je voyais que les gars avaient beaucoup plus de liberté que moi. Puis tu vois, je me suis plus tard dirigée vers un métier non traditionnel. Je me suis donné la permission de faire ce que les gars faisaient, parce que moi aussi j'en avais envie. C'était dans mon sang, dans mes veines : je ne voulais pas vivre enfermée parce que j'étais une fille, je voulais être libre. Je ne suis pas en Iran, mais je le vois bien aujourd'hui que je n'ai pas les mêmes libertés ni le même statut. Quand j'ai commencé, il y a 20 ans, ce n'était pas dans mes priorités. J'étais plutôt du genre à vouloir changer le monde, pour tout le monde. Je ne m'identifiais pas dans la vie avant tout comme une femme cinéaste; je luttais pour davantage de justice sociale, mais pas au niveau culturel. Comme j'ai toujours fait du cinéma d'auteur, très engagé, plus marginal, j'associais ma marginalité et ma marginalisation au fait que ce que je faisais était très politique, et non pas au fait d'être une femme.

Marie-Pascale Laurencelle : Tout le monde au travail m'appelle « la féministe ». Je suis bien sensible à cela, mais je suis quelqu'un qui est sensible à l'injustice sous toutes ses formes. Point. L'inégalité entre les hommes et les femmes en fait partie, pas ça plus qu'autre chose. Tout ce qui touche les injustices me fait sortir de mes gonds. Si revendiquer l'égalité entre les sexes pour une femme s'appelle féministe, alors oui je le suis.

Sylvie Groulx : Quand on me pose la question, je n'ai pas peur de répondre que je suis féministe, même si le mot provoque partout l'agacement... et plus !

Isabelle Hayeur : Il n'y a pas si longtemps, je trouvais ça bien ringard de se dire féministe, mais surtout je pensais que tous les problèmes avaient déjà été réglés. Je pense que quand t'es jeune, tu ne peux pas comprendre. Comme jeune femme de 20 ou 22 ans, quand tu sors de l'université et que tu veux faire des films, tu ne veux pas te dire en partant que ça ne fonctionnera pas parce que t'es une fille. Tu ne veux pas faire ce genre de constat, autrement tu ne trouveras jamais la force de faire des films. Tu ne veux pas partir avec moins de chance que les autres, tu ne veux pas te l'avouer. Et tu te dis que pour toi, ça sera différent, que tu n'auras pas les mêmes problèmes que l'autre génération d'avant. T'as donc pas envie d'être féministe à cet âge-là, t'as pas envie de commencer ta vie en te disant que t'es dans un ghetto. Personne n'a envie de ça. Je suis devenue féministe par la force des choses, par obligation.

Marquise Lepage : Je pense qu'il y a beaucoup de déformation de sens du mot *féminisme* et que certains l'associent à un mouvement anti-hommes. Moi je suis féministe et j'adore les hommes. J'ai des jumeaux, un gars et une fille; j'ai toujours été pour l'équité et l'équilibre entre les deux sexes, mais je peux dire que depuis 12 ans, je le vis au quotidien ! J'ai nettement pris parti dans plusieurs de mes projets pour les femmes et je suis clairement identifiée, entre guillemets, à cet univers-là. Je ne suis pas mal à l'aise de dire que je suis féministe. Pour moi, le féminisme, c'est d'avoir envie que les hommes et les femmes atteignent une forme égale de pouvoir dans la société. Il y a beaucoup d'hommes qui pensent comme ça aussi, surtout les plus jeunes générations, qui ont été élevées différemment, de manière plus ouverte. J'ose croire que ça évolue dans ce sens.

Sophie Bissonnette : Je pense qu'il y a un effort concerté au niveau médiatique pour rendre le mouvement féministe invisible. On le voit dans le milieu du cinéma, mais c'est la même chose dans d'autres milieux. Est-ce que le « boys club » serait en train de resserrer les rangs à mesure que les femmes se rapprochent du pouvoir pour les empêcher de prendre leur place ?

Ces perceptions expriment selon moi un point de vue intéressant sur les préjugés qui sont associés au féminisme de nos jours. Il est vrai que d'assumer une position féministe radicale lorsque l'on est une femme dans un milieu majoritairement composé d'hommes peut parfois être lourd à porter. Mais comme la réalisatrice Isabelle Hayeur l'explique, même si aucune femme n'a envie au fond d'elle-même de se considérer comme appartenant au camp des opprimées, il nous faut malgré tout nous rendre à l'évidence et demeurer critiques par rapport à notre statut dans la société, plus particulièrement dans la culture. Les théories féministes peuvent alors nous apporter des arguments et des outils indispensables pour poursuivre nos luttes quotidiennes pour la reconnaissance de notre droit de nous raconter.

Pour plusieurs cinéastes, la découverte du média de l'image a complètement transformé leur vie et s'est par la suite inscrite dans la mouvance d'une action politique féministe. Pour elles, le cinéma et la télévision sont devenus des moyens de prendre position, de défendre le point de vue différent des femmes.

Sophie Bissonnette : J'ai vu un film un jour et ça a été le coup de foudre. Je savais que je voulais faire du cinéma. J'étais très jeune et je croyais que je pourrais changer le monde avec le cinéma. Rien de moins ! En vieillissant, je me suis rendue compte que le cinéma pouvait effectivement être un outil très puissant pour soulever des débats, pour contribuer aux changements sociaux, mais que les films ne changeaient pas le monde : ce sont les gens, les cinéastes qui ont la possibilité de le changer. Mais c'est ça qui m'a motivée dès le début. L'autre aspect qui m'attirait vers le cinéma, c'était le très fort besoin d'expression. J'ai grandi avec la deuxième vague du féminisme : c'était la première fois que les femmes prenaient la parole et exprimaient leur vision du monde. Le cinéma pour moi, c'était ma part dans le mouvement féministe, puisque je donnais la parole aux femmes pour qu'elles puissent, à travers mes films, exprimer leur vision du monde, et que je prenais moi-même la parole. C'était à la fois une démarche très personnelle et artistique et une démarche politique et féministe. La libération des femmes, ce n'est pas une théorie, on la vit concrètement et personnellement comme femme. Le cinéma était pour moi un moyen de me libérer en donnant une légitimité et une visibilité à ce que les femmes, y compris moi-même, pensent, imaginent, font ou savent faire. Et j'ose croire que j'ai pu modestement contribuer au mouvement des femmes. Si je n'avais pas fait de film sur la Marche mondiale des femmes de 2000, je me demande ce que l'Histoire aurait retenu de cet événement-là. C'est quand même exceptionnel que les femmes du Québec soient à l'origine d'un mouvement qui a eu des répercussions à l'échelle planétaire et auquel des femmes du monde entier ont participé. Ça ne s'est jamais vu dans l'histoire de l'humanité un tel regroupement d'associations féminines et de groupes de base qui se mettent ensemble pour revendiquer au nom des femmes. Et c'est le mouvement féministe québécois qui a eu cette initiative qui a trouvé une résonance dans 161 pays du monde. Les médias n'ont presque pas couvert l'événement. Ce film-là a été extrêmement difficile à faire; et il a failli ne pas se faire. La situation des femmes dans le cinéma se dégrade depuis quelques années, je parle de la difficulté de faire passer des contenus de femmes, et c'était déjà le cas quand on cherchait l'argent pour faire ce film-là en 1998-1999. Je ne pourrais plus faire ce film-là aujourd'hui. Je serais incapable de trouver le financement nécessaire. À l'époque, si l'ONF n'avait pas embarqué dans le projet *in extremis*, le film ne se faisait pas. Et pourtant, le film est encore beaucoup utilisé pour expliquer le féminisme mondial et ce que les femmes rencontrent comme problèmes dans le monde.

Marquise Lepage : Je suis tombée en amour avec la réalisation, parce que ça combinait mes deux passions pour l'image et l'histoire. Le média s'est imposé de lui-même parce que c'est comme si je réalisais d'un coup que c'était les deux choses qui m'intéressaient le plus au monde. J'ai commencé par faire des films de fiction, puis plus tard, j'ai eu aussi envie de raconter des vraies histoires à travers le documentaire. Je n'ose pas trop le dire, mais j'ai un petit côté missionnaire qui trouvait son compte dans le documentaire. Parler des enfants, des oubliés de l'histoire, de l'esclavage, de l'intolérance face à l'homosexualité, ça rejoint mon côté social et ça me déculpabilise de ne pas avoir fait quelque chose de plus significatif dans ce sens-là. C'est l'association de ces deux formes d'expression, l'image et l'écriture, qui m'animent encore.

Sylvie Groulx : Je n'ai jamais rêvé d'être cinéaste; je me dirigeais plus vers le journalisme. J'ai senti que j'avais envie de laisser libre cours à ma parole à moi, plutôt que de la mettre au service des autres, comme journaliste par exemple. Si j'avais fait le choix de devenir journaliste, je ne l'aurais sans doute pas regretté — et je serais retraitée à l'heure qu'il est ! —, mais quand on m'a offert un poste de journaliste à la télévision, j'ai refusé, sans vraiment réfléchir, parce que, inconsciemment, l'expérience du cinéma m'interpellait. Un germe avait été planté durant mes études à l'occasion de la réalisation d'un documentaire. Je n'ai jamais regretté ce choix : je suis heureuse de contribuer par mes films à faire une réflexion sur la société dans laquelle je vis, à aborder les sujets de mon point de vue et selon ma compréhension des choses. Au lieu de rapporter des faits d'une façon objective, comme on m'aurait demandé de le faire à la télévision, j'ai eu à travailler fort pour découvrir et développer mon propre regard sur les choses. Même si j'ai connu des moments très difficiles, le cinéma demeure une piqure. Et en ce qui me concerne, les femmes prennent toujours une grande place dans mes films, j'essaie toujours d'avoir de beaux personnages féminins, tout en laissant aussi une grande place aux hommes.

Vanya Rose : Je viens du théâtre et je dessine depuis longtemps. Je jouais au cinéma et je faisais la mise en scène au théâtre et je ne savais pas pourquoi, mais j'étais toujours un peu frustrée, sans être réellement capable de m'expliquer pourquoi. Quand je me suis retrouvée avec une caméra dans les mains, je me suis rendu compte que j'avais besoin de ce cadre pour bien travailler, bien m'exprimer. Je suis tombée en amour avec le média.

Isabelle Hayeur : La réalité ne m'a jamais intéressée : j'ai besoin de créer un monde qui me ressemble plus ou qui ressemble plus au monde comme j'aimerais qu'il soit, un univers parallèle qui est loin du quotidien. Je faisais aussi du théâtre avant d'arriver au cinéma. Après un moment, je me suis tannée; je trouvais que le théâtre me limitait. Au théâtre, le spectateur fait toujours face à la scène, on entre côté cour ou côté jardin, de temps en temps un acteur



descend du plafond, on a un ou deux changements de décors, mais ça s'arrête là. C'est la scène ton cadrage et finalement c'est limité ce que tu peux faire avec le cadre. J'ai eu le goût de raconter des histoires autrement et le cinéma me permettait d'exprimer une multiplicité de points de vue formidable.

Ève Lamont : À l'université, je suis allée en communication : j'avais envie de faire partie des luttes sociales, mais de les documenter aussi. Les documenter, pas parce que je me prends pour une journaliste, mais pour les faire connaître et que les gens adhèrent à d'autres genres d'idées. Après mes études, j'ai continué à faire des films pour apprendre, manger mes croûtes, faire mes classes. Je voulais apprendre à faire la technique donc j'ai appris à faire du montage, je me suis perfectionnée à la caméra, j'ai essayé toutes sortes de genres : la vidéo expérimentale, la fiction, fiction qui a d'ailleurs été un échec, pas de mon point de vue, mais dans le sens que ça n'a pas marché, le public n'a pas accroché. Tout ça c'était dans une optique, non pas d'artiste, parce que je ne me suis jamais vue comme une artiste, mais dans une optique d'engagement. Évidemment, j'ai cherché à faire des films pour conscientiser, mais je me suis rendu compte, rendue dans la trentaine, quand j'ai commencé à vouloir que mes films passent à Radio-Canada, quand j'ai voulu être plus sérieuse dans ma démarche, que ça ne passait pas. J'étais une « nobody », je n'avais pas de contacts nulle part, donc personne ne voulait me suivre dans mes projets. Personne s'intéressait à mon point de vue. J'en ai fait des détours quand j'y repense !

Comme on le voit dans ces témoignages, le besoin de communiquer leurs différences à travers le cinéma ou la télévision semble avoir été le principal moteur des réalisatrices dans leur exercice de création. Conscientes du fait que les médias cinématographique et télévisuel sont extrêmement puissants et peuvent avoir un réel impact sur les comportements des individus, elles s'appliquent donc à leur donner des points de vue différents et se font un devoir de mettre en scène des personnages féminins.

Marquise Lepage : Le cinéma et la télévision sont des outils de sensibilisation qui peuvent changer le monde pour vrai. La télé rejoint des millions de personnes dans leur salon, dans leur cuisine, donc c'est un média d'une puissance incroyable. C'est extrêmement risqué de manipuler une arme aussi acérée que la télé. On l'a vu dans les dernières campagnes de désinformation des États-Unis, un gouvernement qui n'a pas hésité à utiliser les médias pour légitimer la guerre en Irak, à monter des dossiers de toute pièce, à avoir recours à des faux témoignages, de finalement fabriquer une fiction totale pour faire passer certaines idées. On a tellement joué sur le sensationnalisme que les gens sont devenus blasés. Ils en demandent toujours plus et il y a, à mon avis, quelque chose d'assez malsain dans cette surenchère d'informations et d'images, un voyeurisme. On finit par s'habituer à ce qui nous est montré et on a soudain besoin d'émotions encore plus fortes. Sans aucun doute, le cinéma et la télé ont une influence sur les gens et c'est pour cette raison que c'est si important que ça soit fait à travers une pluralité de regards. Pour une partie qui fait la promotion de valeurs sexistes ou racistes, il y en a une autre qui va aller dans l'autre sens. Au bout de la ligne, il y a un équilibre grâce à la diversité des points de vue. Les spectateurs sont assez intelligents pour se faire leur propre opinion par la suite.

Marie-Pascale Laurencelle : Le cinéma et la télé sont de magnifiques outils de communication de masse, de transmission d'idées et de pensées, d'ouverture. Ce sont des médias puissants. Tu peux faire cheminer des peuples et des nations avec les idées qui sont véhiculées à travers la télé, le cinéma aussi bien sûr pour les mêmes raisons, mais c'est plus marginal : il faut quand même que le public se déplace pour aller voir ton film, alors qu'à la télé, les gens zappent, prennent une idée ici et là, se font leur propre opinion. C'est plus mouvant. On dirait que ce qui se véhicule en télé entre plus rapidement dans l'inconscient collectif.

Isabelle Hayeur : Pour moi l'image n'est que propagande. Même les fictions que je fais véhiculent des valeurs, des images, une façon de voir et d'appréhender le monde qui n'est vraiment pas innocente. Donc, certainement que le cinéma est un outil efficace, même quand on ne veut pas qu'il le soit, il l'est.

Vanya Rose : Le cinéma est un outil de revendication juste en étant ce qu'il est. Même chose pour moi : juste en étant en vie, je revendique quelque chose, parce que je suis ce que je suis et que je pense ce que je pense. Dans tout ce que je fais, je considère que ma pratique est plutôt engagée. Je travaille sur des thèmes qui sont assez universels, mais je m'assure que les femmes sont représentées et qu'elles sont au centre de mes projets. Ça ne veut pas dire que je ne ferai pas un film avec un personnage principal masculin un jour, mais pour le moment, ce sont des femmes qui occupent les rôles importants dans mes films. Même chose pour les pièces de théâtre que j'ai mises en scène où je donnais une grande place aux femmes, par exemple dans les adaptations que j'ai faites des œuvres de Virginia Woolf. Pour moi, ça va de soi; ça fait partie de mon travail, de ma responsabilité.

Marquise Lepage : Je pense aussi qu'il y a un devoir qui vient avec le privilège de faire des films et quand je touche des sujets plus graves, j'essaie effectivement d'éveiller les sens et la conscience des gens qui m'entourent.

Sylvie Groulx : Aussitôt que je me sens interpellée par un sujet, je cherche une façon d'en parler qui va rejoindre un public plus large. Je fais donc un cinéma engagé, parce que dans tous mes films j'essaie de remettre la société, le monde en question, à petite ou à grande échelle. Mais c'est impossible pour moi d'être une militante. Il y a pour moi quelque chose de trop rigide dans le militantisme, les choses sont trop coupées au couteau. Ça devient contraignant et c'est pour ça que ça ne m'a jamais intéressée. Ça fait 30 ans que je m'implique dans plein de choses et je pense être reconnue pour ça, mais c'est de l'engagement, pas de la militance. C'était beaucoup plus facile, il y a 20 ou 30 ans qu'aujourd'hui, de prendre position comme cinéaste et comme citoyenne, par rapport à la politique ou au social, parce que c'était un milieu qui était beaucoup moins industrialisé. C'était plus facile de faire certains combats culturels. Il y a cinq ans, on s'est réuni un groupe de cinéastes pour dénoncer la politique des enveloppes à la performance, pour dénoncer le fait que la production ne pouvait pas juste être axée sur le box-office, que tout cela allait avoir des effets pervers. Il y a 20 ans, on n'aurait même pas eu à le dire : ça aurait été une évidence. Cette idéologie économique n'était pas présente au niveau des institutions étatiques.

Marie-Pascale Laurencelle : Moi je n'ai pas cette démarche-là. Ça m'arrive d'envier les gens qui l'ont, mais je pense que ça fait partie du temps qu'on accorde à nos projets personnels : se donner du temps, se pencher sur des sujets plus pointus, prendre une direction précise, affirmer des choses, dévoiler ou montrer les problèmes... Mais tant qu'on ne travaille pas sur des projets qui nous animent, c'est difficile. Moi je suis à contrat, c'est différent des autres réalisatrices du collectif *Réalisatrices équitables* et c'est le lot de beaucoup de gens en télé : c'est un métier. C'est un gros travail d'organisation, un travail de création, un travail d'équipe, comme dans le reste du milieu, mais c'est jamais ton projet, c'est jamais tes tripes qui sont sur la table.

Ces dernières remarques des réalisatrices sur les devoirs et les responsabilités éthiques qui accompagnent le pouvoir de se raconter rejoignent selon moi le concept d'identité narrative développé par Paul Ricoeur. Lorsqu'elles soutiennent leurs projets à bout de bras et qu'elles prennent position, envers et contre tous, les réalisatrices ont une démarche des plus engagées : elles portent en elles une volonté de changer les choses en profondeur, de manière à rendre notre société plus juste et plus équitable pour tout le monde.

Elles travaillent dans ce sens en s'appliquant à présenter davantage de personnages féminins, à faire connaître l'histoire des femmes, à faire reconnaître leur apport social important à travers leurs récits de fiction ou de documentaire. Devant cette multitude de modèles éthiques proposées par les femmes réalisatrices dans leurs œuvres, le public se retrouve confronté à une remise en question de ses propres interprétations du monde et peut alors choisir de revoir ses comportements, de rectifier ses manières d'agir.

Cet effort des femmes cinéastes de revisiter l'univers dit féminin, déjà visible dans les productions des pionnières du cinéma québécois, témoigne d'un désir de faire reconnaître les femmes, non seulement dans leur individualité, mais aussi, plus largement, en tant que collectivité. À l'image des visées du mouvement féministe de la seconde vague, il s'agit d'une tentative de parler au nom du « nous femmes » collectif auquel les femmes peuvent s'identifier et dans lequel elles sont en mesure de se reconnaître. L'expérience du collectif des *Réalisatrices équitables* va dans ce sens, comme je l'exposerai dans ce qui suit.

4.5 La reconnaissance collective des femmes

La reconnaissance collective des femmes dans la sphère culturelle est passée, dans le cas précis de ces réalisatrices québécoises, par la création du comité des *Réalisatrices équitables*. En prenant conscience des



difficultés qu'elles vivaient individuellement dans la pratique de leur métier, elles ont choisi d'entamer une courageuse lutte pour la reconnaissance des femmes cinéastes en regroupant leurs efforts.

Ève Lamont : C'est plutôt rare d'avoir l'occasion de se réunir et de discuter de notre profession, mais c'est ce qu'on a fait, sous forme d'atelier de discussion autour de l'imaginaire cinématographique féminin, quand la cinéaste française Coline Serreau est venue nous voir à l'ARRQ. On voulait s'inspirer d'elle, parce qu'elle est un exemple de « success story », qu'elle a fait plusieurs longs métrages qui ont eu beaucoup de succès au box-office, mais qui en même temps ont des valeurs très féministes et altermondialistes. On voulait discuter de sa façon de faire. Finalement, on n'a jamais parlé de cinéma, parce qu'on s'est rendu compte, la vingtaine de réalisatrices de tous les secteurs qui s'étaient réunies, même les plus expérimentées, qu'on avait finalement beaucoup de mal à faire du cinéma chez nous. Alors comment parler du cinéma des femmes si les femmes ne peuvent pas en faire ?

Sophie Bissonnette : Il y a eu un cri du cœur collectif en partageant nos histoires : on vivait toutes des situations semblables de déception, de frustration, de marginalisation par rapport à nos projets. J'ai trouvé ça plutôt réconfortant de me retrouver avec d'autres femmes qui vivaient le même genre de difficultés que moi et qui avaient le désir de faire quelque chose au niveau collectif. On se bat toutes individuellement pour faire passer nos projets, mais on s'aperçoit que ça ne suffit pas. Ça prend une force collective pour débloquer plus de sous pour les projets de femmes.

Sylvie Groulx : Coline Serreau a été notre détonateur, parce que c'est elle qui nous a dit que ce que nous vivions n'avait pas de bon sens. Elle a demandé pendant la discussion si nous étions soumises à la loi du *copyright* ou du droit d'auteur; la plupart des femmes présentes étaient incapables de répondre à sa question. Comme j'avais beaucoup abordé cette question dans mon film *À l'ombre d'Hollywood*, j'étais très au courant et intéressée par le sujet. J'ai donc répondu que les réalisateurs canadiens vivaient sous une loi similaire à celle du *copyright* qui prévaut aux États-Unis, que nous n'avions par conséquent aucun droit d'auteur, donc que nous ne sommes liés d'aucune façon à la vie économique de nos œuvres : pas de redevances sur les recettes aux guichets, les ventes DVD, et très peu sur certaines ventes en télévision. Le public pense qu'on touche des droits à chaque fois que nos films sont vendus ou diffusés et nous croit riches ! Ce n'est pas du tout le cas ! Et en plus, en tant que réalisatrices, il est connu que nos cachets sont sensiblement moins élevés que ceux des hommes... Coline Serreau s'est emballée et nous a dit que nous étions dans des conditions impossibles. Ça nous a brassées.

Ève Lamont : Pendant la rencontre, Lucette Lupien¹⁴ nous a présenté des chiffres de la SODEC et de Téléfilm, qui montraient l'évolution de la situation des réalisatrices depuis 20 ans. On a vu que le financement avait régressé et qu'on touchait seulement entre 13 % et 16 % des fonds. On a compris d'un coup pourquoi c'était si difficile pour la majorité d'entre nous. On était catastrophées de voir que la situation des femmes dans le milieu était aussi terrible. On l'était d'autant plus de voir des femmes qui ont commencé il y a 20 ou 30 ans, qui vivent aujourd'hui dans la misère et dans une situation qui se dégrade sans arrêt. Ces femmes-là auraient jamais cru ça, parce qu'il y a 20 ou 30 ans, on se disait que la société était en plein changement. On se rend compte que le milieu de la réalisation est un des plus conservateurs.

Marquise Lepage : Quand Lucette nous a montré les statistiques, je suis tombée de mon petit nuage rose. Je commençais moi-même en cinéma il y a 20 ans, j'étais toute jeune et fringante, et il y avait déjà très peu de femmes cinéastes. C'était impossible pour moi d'imaginer que la situation s'était dégradée encore plus. Souvent les femmes qui travaillent beaucoup, on est montrées en exemple, on devient la preuve que les institutions ne discriminent pas les femmes. Mais on ne veut pas être les arbres qui cachent la forêt. C'est vraiment pas correct de nous utiliser dans ce sens-là. Le fait de voir que même les femmes cinéastes qui ne manquent pas de boulot se sont impliquées dans le collectif *Réalisatrices équitables* montre que nous sommes très solidaires entre nous. Je trouve ça effrayant de constater que mes collègues, qui sont extrêmement talentueuses, n'ont pas réussi à tourner depuis deux, trois ou quatre ans, parce que ces femmes ont définitivement quelque chose à dire. Oui, elles ont un univers différent des autres réalisateurs, oui leur cinéma est peut-être plus marginal au niveau de la forme ou du scénario, mais ça fait partie de la pluralité des regards dont on a besoin.

Isabelle Hayeur : Après la rencontre avec Coline Serreau, les autres réalisatrices ont décidé qu'Ève Lamont et moi, on allait prendre les choses en main... On a répondu à l'appel, parce que ce n'était plus juste une opinion personnelle, une expérience isolée ou un sentiment d'injustice plutôt vague : c'était un fait et il y avait des chiffres pour l'appuyer.

Ève Lamont : On a donc fait publier une lettre dans les journaux pour dénoncer ça. Mais on n'était pas encore un groupe officiellement, on était juste des réalisatrices en colère. On était 40 signataires, dont plusieurs femmes

¹⁴ Surnommée la « fée marraine » des *Réalisatrices équitables*, Lucette Lupien est l'ancienne directrice de l'ARRQ et de l'Observatoire du documentaire de Montréal. Elle s'est engagée dans le collectif dès ses débuts.

cinéastes connues, donc on n'est pas passées inaperçues. Plein de gens en ont parlé, les médias nous interpellaient, donc on n'a pas vraiment eu d'autre choix que de devenir quelque chose de plus organisé. On est devenues les *Réalisatrices équitables*. On a mis sur pied un blog sur le Net : les gens venaient pour nous parler, donner leurs commentaires. Tranquillement, les appuis se sont multipliés, ce qui fait qu'on a recueilli une centaine de noms en un temps record : des techniciens, des gens du grand public... En faisant circuler la lettre parmi les réalisatrices, on a finalement reçu l'appui de 100 autres réalisatrices qui étaient sympathiques à la cause. Mais le réseau de ces sympathisantes s'est construit au fil du temps, à force de parler de la recherche qui était en cours. Parce qu'évidemment, tout le monde nous demandait de prouver ce qu'on avançait. On dirait que ce n'était pas assez de parler de notre expérience, ça prenait des chiffres. On s'est donc dit qu'il était temps que le tout soit documenté et accessible au grand public. C'était vraiment dans une optique féministe de changement social au bénéfice des femmes et de toute la société. Pour moi, c'était clair que nos actions devaient mener à une plus grande mobilisation. On s'est donc servi de la journée d'étude pour recruter d'autres femmes réalisatrices, pour former un plus grand mouvement.

Vanya Rose : Quand la lettre a été publiée dans le journal l'année dernière, je venais de recevoir ma bourse de la SODEC pour faire mon film, donc les choses allaient bien pour moi. J'étais au bureau de la production et quelqu'un qui savait que mes films avaient une tendance féministe m'a montré la lettre. J'étais vraiment heureuse de voir ça, parce que le problème des femmes dans le monde du théâtre ou du cinéma, je l'avais toujours vu, mais aussi parce que je me suis toujours battue pour des sujets de femmes en général et que là, ça touchait précisément mon média. J'ai signé la lettre et je n'ai plus entendu parler du collectif pendant un an, jusqu'à ce que je reçoive l'invitation pour la journée d'étude au mois de décembre 2007. J'y suis allée et c'est là que Marquise Lepage m'a approchée pour que je m'implique et que je me joigne au groupe. Sans en avoir pleinement conscience, j'étais déjà avec elles à 100 %, on n'avait pas besoin de me convaincre du bien-fondé et de l'importance de ce collectif. Le fait de m'être jointe à elles m'a énormément inspirée. Le fait d'être en groupe, de partager des idées, de pouvoir jouir de la force du nombre, c'est très inspirant. Je me sens plus forte, très chanceuse aussi de ne pas avoir à vivre tout ça toute seule dans mon coin. C'est extrêmement positif sur mon travail : j'ai toujours une petite pensée pour elles maintenant !

Le fait de s'être rencontrées, d'avoir partagé leurs difficultés, d'avoir constaté que la situation était étendue à l'ensemble des réalisatrices leur a donné la force de lutter contre les injustices présentes au sein de l'industrie audiovisuelle québécoise. Grâce à tout un réseau de femmes réalisatrices sympathisant à la cause, les *Réalisatrices équitables* sont parvenues à faire une différence, leur lutte pour la reconnaissance de leur univers créatif, de leurs capacités et de leurs droits à évoluer dans un domaine non traditionnel faisant concrètement changer les choses. Après moins d'un an d'activités, elles sentent qu'elles sont sur le point d'atteindre leurs objectifs, mais pour cela, il faut qu'il y ait une réelle prise de conscience des problèmes présents dans l'industrie.

Isabelle Hayeur : Je pense qu'on n'arrivera à rien si on ne prend pas en compte nos recommandations, si on ne fait pas une loi, si on n'a pas de mesures concrètes au sein des institutions. Autrement, tout le monde va se renvoyer la balle, tout le monde va rejeter la faute sur les autres. Personne ne veut être sexiste au fond de lui, mais ça se passe comme ça malgré tout et on constate un déséquilibre. Il y en a beaucoup qui disent qu'ils ne reçoivent pas assez de projets de femmes, mais les jeunes femmes qui se dirigent en cinéma ont très peu de modèles et ne se sentent pas nécessairement légitimes de pratiquer ce métier-là. On a un premier ministre qui a fait récemment une sortie publique en ce sens-là en déclarant que l'équité devait être de fait et non seulement de la belle théorie. Le reste aura pas le choix de suivre je pense. La réponse au sein du milieu est bonne; le collectif *Réalisatrices équitables* est quand même soutenu par l'ARRQ, ce qui n'est pas rien. Notre but avec la conférence de presse, c'est de prendre des rendez-vous avec les institutions, de rencontrer la ministre St-Pierre, de lui faire sentir l'urgence d'agir... Le fait que l'étude sorte dans les médias va sans doute forcer la main aux parlementaires d'écouter nos revendications.

Marie-Pascale Laurencelle : C'est certain qu'il faut qu'individuellement, on en prenne tous conscience, mais j'ai l'impression que pour des choses aussi impalpables que l'iniquité dont les femmes peuvent être victimes, mais dont les gens n'ont pas conscience nécessairement, ça prend un regard, un jugement de l'extérieur. Il faut mettre des règlements, des quotas au niveau des lois, des bailleurs de fonds des deux paliers de gouvernement qui donnent de l'argent et qui décident des conditions dans lesquelles ils vont en donner. Si ça ne se fait pas, la situation ne changera pas. Les dés sont déjà joués et ce n'est pas une question de mauvaise volonté, mais les gens vont toujours aller vers ce qu'ils connaissent le mieux, vers leurs premières inclinaisons. À titre individuel, il y en a qui peuvent prendre conscience de certaines choses, mais ce n'est pas suffisant. Il faut des lois ou des bonus accordés à des producteurs qui décident d'engager une femme réalisatrice pour chaque homme engagé comme réalisateur ou l'obligation de produire un projet de femme par année, par exemple; à ce moment-là, les gens vont être conscients et ça va être plus contraignant, plus coercitif. Certains ne seront pas contents et vont s'en plaindre, mais à la longue, ça



va produire des résultats. On va voir enfin apparaître l'univers des femmes, on va ensuite être en mesure d'en parler, de l'analyser; ça ne sera plus marginal de voir des femmes à la réalisation. Et puis, ça va permettre de former du monde, parce qu'en général, c'est en le faisant qu'on apprend ce métier-là. Si on ne permet pas aux réalisatrices de réaliser, comment veux-tu qu'elles développent leur vision et leur style ? Je pense qu'on est en mesure de faire changer les choses. Le vent tourne. Le « momentum » politique est là. Le Québec est rendu là.

Marquise Lepage : Après tout, l'argent provient des citoyens et citoyennes et on défend notre culture ici parce qu'on nage dans un océan américain. On veut que cette culture survive parce qu'on a l'impression d'être différents et qu'on veut exprimer notre pluralité et notre différence. Et cette différence se retrouve, entre autres, dans l'attachement qu'on a pour des valeurs d'égalité et d'équilibre entre les hommes et les femmes. L'année passée, on a fait un sondage qui disait que l'égalité entre les sexes était en deuxième place dans les priorités canadiennes pour l'ensemble du pays, mais que c'était la valeur la plus importante pour les citoyens du Québec. Ça donne une bonne idée... Au niveau de la société, nous en sommes là et le pouvoir politique doit suivre cette volonté-là, puisque les citoyens et les citoyennes sont déjà d'accord avec ça.

Sophie Bissonnette : J'ai le sentiment que c'est l'étincelle qui peut mobiliser les femmes plus généralement. Ce qui est inspirant également, c'est que ça brasse dans d'autres milieux : les comédiennes, les réalisatrices en Colombie-Britannique et aux États-Unis. Il y a une sorte de mouvement plus global qui est en train d'émerger. Ça augure bien à ce niveau-là.

Vanya Rose : Je parlais l'autre jour avec un homme qui s'occupe de la programmation de plusieurs petits festivals de cinéma et qui me disait qu'il ne pensait jamais à donner plus de visibilité au cinéma des femmes, ce qui fait que tous ces festivals ne proposent jamais de films de femmes. Tu ne peux pas créer une culture sans réfléchir à tous les aspects. Tu ne peux pas te permettre d'être complètement inconscient quand tu es dans le domaine de la culture. Les gens qui sont dans les postes de pouvoir doivent penser à ce genre de choses, c'est leur rôle d'y penser ! Ils doivent amener les gens à se réveiller, montrer qu'il est important pour les femmes de découvrir des aspects de leur identité et d'avoir une bonne estime de soi.

Sylvie Groulx : Depuis que j'ai gagné un Jutra, il y a deux ans, mes projets sont presque toujours refusés, donc je ne peux pas dire que gagner des prix m'a vraiment aidée ! Il n'y a pas beaucoup de femmes qui ont gagné des Jutra depuis les débuts en 1999; en fait pas une femme en long métrage de fiction. Mais le gros problème, c'est que les films de femmes ne se rendent pas dans les finalistes. Les seules femmes que l'on voit monter sur la scène, ce sont les actrices ! On n'est même pas dans le long métrage, et les femmes sont déjà presque absentes des nominations. Il est où le problème ? De qui sont constitués les jurys ? Est-ce que ce sont des gens qui ont une sensibilité pour le cinéma des femmes ? Est-ce que ces gens-là y pensent des fois ? C'est ça qu'il faut amener. C'était un peu le but de l'étude en la sortant publiquement : on dit qu'il faut commencer à penser davantage à la question. Quand on regarde les différents programmes au sein des institutions, on se rend compte qu'il y en a pour tout le monde sauf pour les femmes : les anglophones au Québec, les francophones hors Québec, les autochtones, etc. Il y a moins de sensibilité par rapport aux femmes qu'il y en a pour les francophones hors Québec ! On s'assure de la visibilité des expressions culturelles minoritaires, mais pas de porter sur les écrans l'imaginaire de la moitié du monde ! Avec l'étude, je pense qu'on vient de semer une petite graine qui n'aura pas le choix de continuer à germer. Ça va finir par les sensibiliser à la question; de toute façon, l'État subventionne le cinéma et la télévision à plus de 95 %, donc ils n'auront pas le choix de nous rendre des comptes !

Marquise Lepage : Quand je parle d'essayer d'augmenter le financement des productions réalisées par des femmes, je ne parle pas du tout de gérer les contenus et de donner uniquement le droit aux femmes de parler des sujets de femmes. D'ailleurs, j'aimerais beaucoup ça voir des gars parler de menstruations ou du syndrome prémenstruel : ce serait sans doute très drôle. Je ne me vois pas non plus dire aux femmes qu'elles doivent se limiter aux 15 sujets féminins, ça ce serait de l'ingérence. Il existe déjà des programmes de financement au cinéma et à la télévision qui s'adressent aux minorités linguistiques ou culturelles, aux autochtones... Ce ne serait donc pas si compliqué de prévoir des fonds ou des programmes avec des balises claires, dont la mission serait de promouvoir un équilibre au niveau de la représentation des créateurs des deux sexes.

Ève Lamont : Dans la police, dans le milieu politique, sur les conseils d'administration, les femmes ont réussi à faire leur chemin. Il faut que les résistances soient très fortes au niveau de la réalisation pour que rien n'ait bougé depuis tout ce temps. Nos revendications sont plus légitimes que jamais, parce que ce n'est pas comme si on arrivait au tout début d'un vent de changement; le mouvement de changement a déjà eu lieu et les réalisatrices ont été complètement laissées pour compte. Ce n'est pas la révolution ce qu'on demande, c'est pas le système capitaliste patriarcal qu'on veut abolir, on veut juste avoir notre juste part. Le minimum, ce serait de commencer à encourager le financement de projets de femmes et de leur laisser une place en fonction de leur nombre dans la profession. Les femmes ne veulent pas passer avant ou avoir des faveurs, on aurait beaucoup de mal à assumer ça. On ne veut pas passer avant quelqu'un qui aurait un meilleur projet que nous : on veut être traitées équitablement. Mais on sait que les projets qui valorisent l'imaginaire masculin sont mieux évalués, donc la subjectivité des institutions est loin d'être objective ! C'est pour ça qu'il faut s'assurer qu'il y a une certaine équité, même si c'est au mérite.

Vanya Rose : Les gens doivent être forcés de voir des choses avant de prendre conscience de ce qu'ils ne voyaient pas : parce que tant qu'ils ne voient pas, ils ne savent pas ce qu'ils manquent ! On doit donc arriver à montrer aux gens, aux femmes plus spécifiquement, ce qu'ils sont en train de manquer. Ceux qui m'entourent sont sensibles et ouverts à l'art, mais je suis convaincue que la majorité des gens n'ont jamais vu un film de femmes et ne se doutent pas de ce que ça pourrait leur apporter, de comment ça pourrait les changer dans leurs certitudes. Sans entrer dans les clichés, il y a des femmes qui travaillent dans les manufactures, dans les bureaux, dans les usines, qui sont loin de la sphère intellectuelle et universitaire et qui ne savent pas qu'il existe un autre monde à côté d'elles qui reflète davantage leur propre vie et qui leur laisse beaucoup plus de place. Peut-être que ce type de cinéma pourrait avoir un effet bénéfique sur ces gens-là. On doit donc forcer le système, avant que ça vienne des gens eux-mêmes, pour que plus de films de femmes sortent, pour que le public ait la possibilité de juger s'il aime ou pas, s'il veut en voir plus ou pas. On est tellement entourées, submergées que c'est devenu normal de voir les hommes garder jalousement le contrôle sur toute une industrie. Espérons que dans 500 ans, ça ne le sera plus.

Marquise Lepage : Quand je suis allée présenter les revendications des *Réalisatrices équitables* devant le CRTC, on m'a répondu que les réalisatrices devraient en discuter avec leurs collègues productrices et tenter de trouver des solutions avec elles. C'est un réflexe : on met ça sur le dos des femmes et on leur demande de régler ça entre elles. C'est comme si on nous disait : « Les filles allez donc vous crêper le chignon ensemble. » Moi j'ai pas envie que tout se fasse sur le dos des productrices, ni des producteurs, parce que je les comprends très bien et que j'ai généralement de très bonnes relations avec ceux et celles avec qui j'ai travaillé. Je comprends qu'ils ne veulent pas miser sur des films réalisés par des femmes; du côté des subventions, s'il y a neuf chevaux sur dix qui sont noirs et qui gagnent la course, bien sûr que tu vas avoir envie de miser sur un des chevaux gagnants et ne pas prendre la chance en misant sur le seul cheval blanc qui n'a pas fait ses preuves. C'est un cercle vicieux.

Vanya Rose : Quand on a rencontré les gens du CRTC, Marquise et moi, ils étaient embarrassés, il n'y a pas d'autres mots pour décrire leur réaction. Je pense que ça devenait clair pour eux qu'il fallait faire un gros effort sur le plan politique qui n'avait pas encore été fait.

Sylvie Groulx : Je suis plutôt optimiste et le fait que des réalisatrices d'expérience donnent leur appui à des plus jeunes, je pense que ça va les aider. Il ne faut pas lâcher et il faut trouver des moyens de continuer à faire parler de nous. À l'ARRQ, on va former un comité femmes où l'on va mettre l'accent sur les outils dont on va avoir besoin; par exemple, des statistiques hommes/femmes, une analyse du contexte de rémunération, etc. Indirectement, ça aussi c'est un résultat des *Réalisatrices équitables*.

Marquise Lepage : Je pense que ce n'est pas prétentieux de notre part de dire que le collectif a permis de se poser beaucoup de questions et de remuer des idées. Est-ce que ça a des liens avec le fait que pour l'année 2008, à la SODEC, trois films de fiction financés sur neuf sont des projets de femmes ? Difficile à dire, mais c'est la première fois que ça arrive. En dévoilant les résultats de notre étude, beaucoup de gens des institutions ont perdu la face et nous ont demandé si on était certaines de ce que nous avançons. Ils se sont sentis plus concernés, parce que comme tout le monde dans le milieu, ils avaient eux aussi l'impression que les choses allaient de mieux en mieux de ce côté-là. Mais bon, il y a des problèmes, des obstacles systémiques, des règles à changer et il faut tous ensemble essayer de trouver des solutions dans un deuxième temps, après en avoir pris conscience. Je souhaite que ce collectif change profondément les choses, que ce ne soit pas seulement un club social ! Ce qu'on souhaite, c'est que le collectif des *Réalisatrices équitables* soit rapidement désuet, parce que ça voudra dire que les problèmes sont réglés ! Même chose avec mes films. J'ai fait *Des marelles et des petites filles* il y a huit ans et il est encore présenté un peu partout et toujours aussi actuel. On a l'impression que le film vient juste d'être fait parce que la situation déplorable de ces enfants-là à qui on vole leur enfance n'a pas évolué : elle est même pire dans certains cas.

Sophie Bissonnette : Je pense qu'on est très bien parties, mais ça va nous prendre du financement pour que les *Réalisatrices équitables* puissent continuer. C'est toujours ça le problème des femmes : le financement ! Il y a des limites à concilier travail, famille, bénévolat et toutes les autres causes que l'on porte à bout de bras.

Les réalisatrices expriment ici une perception qui semble assez généralisée dans le milieu culturel : c'est aux femmes de régler entre elles les problèmes d'équité, alors qu'il est évident que ces changements doivent s'opérer de manière globale, non seulement au niveau des institutions, mais au niveau du public également. Il faut que tout le monde prenne conscience de la nécessité de faire changer le vent de direction. Il est nécessaire, selon les réalisatrices rencontrées, d'encourager le financement de la production au féminin et de donner envie au public de découvrir des univers différents. Les gens ne peuvent pas savoir ce qu'ils manquent s'ils n'ont



jamais été en contact avec des œuvres de femmes, s'ils n'ont pas connaissance de l'existence du cinéma des femmes et de sa pertinence pour notre cinématographie nationale, comme le souligne la réalisatrice Vanya Rose.

Les réalisatrices pensent que des changements structurels sont possibles si l'État intervient dans le dossier et que des mesures sérieuses sont mises sur pied. Toutefois, elles insistent sur le fait qu'elles sont à bout de sous et à bout de souffle, que pour poursuivre leur combat, il va falloir que les *Réalisatrices équitables* reçoivent un budget de fonctionnement afin que cesse le bénévolat. Car les femmes ne peuvent pas être les seules à se soucier du sort de la production audiovisuelle au féminin; dans le contexte québécois, où les citoyens financent indirectement la culture par le biais de leurs impôts, ce doit être l'affaire de tous. Et tant que les budgets des institutions publiques de financement ne seront pas mieux équilibrés entre les réalisateurs et les réalisatrices, le public sera privé d'une juste représentativité des femmes à l'écran.

Chapitre V

Perspective : l'immobilisme de l'industrie audiovisuelle par rapport à la marginalisation des femmes

L'essence de la méprise consiste à ne pas la connaître.
Blaise Pascal cité par Paul Ricœur (2004 : 45)

Depuis des décennies, les médias cinématographique et télévisuel sont considérés par plusieurs théoriciens de la communication comme de véritables armes de combat idéologique et, souvent de manière fort douteuse, ils sont effectivement utilisés en tant que telles. Or, comme les analyses de Jean-Guy Lacroix, Louise Carrière et Jocelyne Denault le faisaient remarquer dans les années quatre-vingt-dix, les femmes sont pratiquement absentes des postes créatifs et des postes de pouvoir dans le domaine de l'audiovisuel, privées donc de l'énorme pouvoir communicationnel, politique et économique que confère l'accès aux médias de masse. Et comme le prouvent les chiffres de l'étude mentionnée précédemment, leur situation n'a pas beaucoup évolué depuis, allant même jusqu'à régresser dans certains secteurs.

Même les textes extraits des sites Internet de nos institutions publiques de financement reconnaissent que les femmes sont désavantagées dans l'industrie. Dans leur mandat¹⁵, ces institutions, qu'elles soient fédérales ou provinciales, incluent les femmes dans la catégorie des minorités, au même titre que les personnes provenant de communautés culturelles, les autochtones et les handicapés, sans pour autant leur accorder le traitement préférentiel auquel ces autres groupes minoritaires ont droit dans le milieu de l'audiovisuel pour favoriser leur représentation. Ce non-sens équivaut à ne pas les reconnaître du tout, puisque les résultats, au final, sont les mêmes : elles demeurent discriminées sur la base de leur sexe, malgré cette catégorisation, et incapables de produire des discours qui leur ressemblent.

Et si la parité semble être atteinte dans les institutions d'enseignement selon les chiffres de l'enquête quantitative, il ne faut pas négliger le fait que l'industrie priorise l'expérience sur le terrain plutôt que les études. On a ainsi tendance à mépriser ouvertement la formation universitaire dans la pratique des métiers du cinéma et à privilégier les gens qui ont appris « sur le tas », plutôt que ceux qui sortent des établissements spécialisés bardés de diplômes. Bien que les femmes performant dans les programmes de formation, elles sont doublées sur le terrain par leurs collègues masculins, qui tendent à cumuler plus rapidement les expériences professionnelles à la sortie des universités. Ainsi, leur présence importante dans les institutions d'enseignement n'est pas un gage de succès pour les femmes, puisque les obstacles apparaissent réellement à leur arrivée dans le milieu professionnel.

¹⁵ Voir les références des sites gouvernementaux dans la bibliographie.

Au cours de la présente recherche, j'ai tenté de mettre en lumière plusieurs facteurs qui peuvent expliquer en partie la minorisation des femmes dans l'industrie. D'abord, « le système sexe/genre », tel que conceptualisé par Teresa de Lauretis, qui se structure et trouve son équilibre dans l'asymétrie sexuelle sur laquelle s'assied son pouvoir. Dans ce schéma, le cinéma, codifié et contrôlé par les hommes, s'est une « technologie du genre » qui s'appuie sur le manque de reconnaissance accordée aux femmes réalisatrices afin de consolider les rapports de force présents dans le système et de maintenir la domination masculine dans cette industrie. Ainsi, les femmes apparaissent souvent dans le cinéma des hommes comme de simples faire-valoir, modelées par eux pour leur bon plaisir. Pour les femmes réalisatrices qui désirent revisiter l'univers féminin et proposer de nouveaux modèles de référence, de nombreuses résistances se font par conséquent sentir au cœur même de l'industrie.

Encore aujourd'hui, les femmes occupent donc une position minoritaire dans le milieu de l'audiovisuel, se retrouvant plus souvent qu'autrement dans des postes de soutien, des fonctions associées aux talents que l'on reconnaît plus aisément aux femmes : minutie, patience, sollicitude, etc. Elles se voient ainsi privées du devant de la scène et de ses avantages; par conséquent, nous, citoyens, nous voyons privés d'une pluralité de points de vue pourtant nécessaire à toute société dite démocratique.

Ce que les réalisatrices proposent comme vision rencontre l'incompréhension et la résistance de la majorité masculine dans la profession, mais aussi celle du public puisque celui-ci n'a pas l'habitude d'un univers différent : les modèles sont généralement des hommes et c'est à eux qu'on se réfère « naturellement ». Comme le faisait justement remarquer Jean-Guy Lacroix : « On refuse d'admettre que des réalisatrices et des œuvres de femmes puissent aussi être exemplaires. » (Lacroix, 1992 : 154)

Parce que les historiens du cinéma s'intéressent uniquement aux œuvres marquantes, à celles qui ont été érigées comme modèles et qui ont obtenu une certaine reconnaissance, ainsi qu'aux auteurs qui les ont signées, ce sont donc les réalisateurs masculins qui sont répertoriés dans leurs anthologies. Les réalisatrices sont une fois de plus confrontées à un manque de reconnaissance, dans ce cas-ci, de leur valeur en tant qu'artiste, puisque leurs œuvres ne sont jamais étudiées ou montrées en exemple, que ce soit dans le cadre universitaire ou dans les festivals de cinéma.

Dans un dossier spécial sur le machisme au cinéma, publié dans le cahier Arts & Spectacles du journal *La Presse*, le 15 octobre 2006, la réalisatrice Léa Pool, l'une des cinéastes québécoises les plus en vue de notre industrie, faisait la remarque suivante : « Je suis toujours estomaquée. Quand j'ai commencé à faire de la réalisation, au début des années 80, on était trois ou quatre femmes. Aujourd'hui, on est toujours trois ou quatre. »¹⁶

¹⁶ Nicoud, Annabelle. « Cinéma, télévision, publicité : la caméra préfère les hommes ». *La Presse* (Montréal), 15 octobre 2006, Cahier Arts & Spectacles : <http://www.cyberpresse.ca/article/20061015/CPARTS01/610150728>



Si près du tiers des membres de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec sont des femmes, on est loin de retrouver cette proportion d'œuvres sur le grand écran. Il suffit de lire les rapports d'activités de la SODEC pour prendre la mesure de cette distorsion : « Aucune femme n'a reçu l'aide sélective aux longs métrages en 2004-2005. En 2003-2004, elles étaient 4 sur 28 réalisateurs, et en 2005-2006, 4 femmes sur 38 », mentionne la journaliste.

« Je pense que c'est au niveau des décideurs qu'il y a maldonne. Le cinéma du XX^e siècle est un cinéma d'hommes! Tous les lecteurs de Téléfilm Canada, par exemple, ont une grille de lecture assez précise des scénarios. Or, il y a plein de films qui ne rentrent pas là-dedans, et surtout pas le cinéma féminin », explique Léa Pool un peu plus loin dans le même article.

Le dossier se termine par un tableau détaillé des réalisations provenant des principales maisons de production privées du Québec, lequel démontre à quel point les producteurs ne prennent pas de risque avec des projets de femmes. On y apprend que *MaxFilms* a produit trois films réalisés par des femmes sur un total de 25 productions entre 1989 et 2006; que *GoFilms*, entre les années 2001 à 2005, n'en a produit aucun; que *Galafilms*, sur un total de 37 films entre 1992 et 2005, en a produit quatre seulement; que l'ACPAV a produit deux films réalisés par des femmes entre 1972 et 2005, sur un total de 30 productions.

Pour expliquer l'immobilisme maintenant les femmes sous la domination masculine dans la profession, Jean-Guy Lacroix avançait dans son ouvrage que pour les hommes à la tête des institutions ou des maisons de production, « la revendication d'égalité et d'équité apparaît comme une action dépassée parce qu'elle serait déjà en voie de réalisation. » (Lacroix, 1992 : 212) Plusieurs réalisatrices ont d'ailleurs mentionné qu'elles croyaient elles-mêmes que la situation était sur le point de se régler avant de lire les chiffres des institutions qui indiquent tout le contraire. Une autre trace sournoise du « mythe de l'égalité-déjà-là », qui tend à délégitimer tout argument qui remet en question nos supposés acquis sociaux. Mais les chiffres l'ont prouvé : bien qu'au Québec, l'égalité fasse partie de nos valeurs fondamentales en théorie, cela ne garantit pas nécessairement son application dans les faits.

Les statistiques démontrent que les femmes sont carrément absentes du marché commercial en fiction, à la télévision comme au cinéma. Elles sont davantage présentes en documentaire, mais la visibilité qu'on leur accorde est moindre. Pourtant, elles sortent en très grand nombre des établissements d'enseignement spécialisés. Où sont les femmes réalisatrices alors ? Là où l'on ne les voit pas, c'est-à-dire à l'extérieur du marché commercial : dans le hors-champ que privilégie de Lauretis. Elles investissent ces espaces souterrains, à contre-courant, qui leur permettent de travailler avec davantage de liberté, en dehors des contraintes et des règles hégémoniques.

Mais, à force d'inscrire leurs discours « entre les lignes » et dans les interstices du pouvoir, leurs messages finissent par passer à côté de leur public. Désormais, elles doivent se contenter de cette marge qui les

tient à l'écart et les empêche de diffuser à grande échelle. Or, la consécration, pour un réalisateur ou une réalisatrice, c'est que leurs projets soient vus par un plus grand nombre de personnes possible, que leurs productions aient un impact réel sur le public. À l'heure actuelle, la minorisation des femmes dans l'industrie les détourne de ces visées.

Travailler à l'écart du système n'a toutefois pas que des désavantages pour les réalisatrices, puisque cela leur permet de demeurer fidèles à elles-mêmes et à leurs convictions. Elles n'ont pas à travestir leur univers, à devenir « des hommes », à parler de choses qui ne les touchent pas. Elles peuvent se permettre de suivre une démarche engagée, d'être originales, d'apporter quelque chose de nouveau, puisqu'elles évoluent en marge des contraintes commerciales. Car pour Paul Ricœur, « apprendre à se raconter, c'est aussi apprendre à se rencontrer autrement. » (Ricœur, 2004 : 165)

Grâce à divers procédés techniques spécifiques au cinéma et à la télévision, à des choix de mise en scène et au mélange des genres, les œuvres faites par les femmes jouent sur l'identification du spectateur, en particulier le public féminin, influençant de ce fait la construction identitaire de ce public, qui se reconnaît et s'identifie aux personnages qu'il voit à l'écran. Selon le concept d'identité narrative de Ricœur, les récits émergents du cinéma des femmes servent alors de mémoire collective, mais aussi de réponse à la lourdeur des codes véhiculés par le cinéma des hommes et de point d'ancrage pour la formation de nouveaux modèles chez les femmes québécoises.

Et si le cinéma est considéré par plusieurs comme « l'acte créateur le plus élitiste », soit celui qui demande le plus de moyens financiers et de compétences techniques, paradoxalement, c'est aussi la manifestation culturelle la plus populaire, et l'une des plus influentes aussi, dans nos sociétés contemporaines, l'image ayant depuis longtemps pris le relais de l'écriture; c'est donc à ce titre qu'il doit « servir de soutien à toutes nos volontés de libération », croient certaines féministes. (Lamartine, 1985 : 222)

C'est dans cette optique de transformation sociale et d'émancipation que le groupe des *Réalisatrices équitables* a vu le jour au début 2007; depuis, il a connu un essor considérable et un retour en arrière, à la suite de cette prise de conscience, est aujourd'hui impensable. Pourtant, il est plutôt rare de voir se rassembler des gens qui, en temps normaux, travaillent en solitaires; dans le cas présent, la force du nombre a joué en leur faveur.

Afin d'élargir leurs rangs et donner davantage de poids à leurs revendications, les membres du collectif des *Réalisatrices équitables* ont d'abord organisé une journée d'étude, comme je l'ai déjà mentionné, au cours de laquelle elles ont présenté les résultats de la recherche aux autres réalisatrices présentes. Cette occasion leur a ainsi permis de dialoguer entre elles de l'ampleur des problèmes vécus par une majorité de réalisatrices dans l'industrie et de recruter d'autres femmes prêtes à s'engager au sein du collectif. Cette rencontre a été un bel exemple d'écoute et de communication au sein d'un groupe assez hétérogène; parce que tout ce qui les relie, ce



sont leur sexe et leur profession, les autres facteurs, comme la religion, les origines ethniques ou le statut social, les rendant finalement très différentes les unes des autres.

Par la suite, elles ont présenté publiquement les chiffres de l'étude lors d'une conférence de presse qui s'est tenue dans les locaux de l'ARRQ, le 5 mars 2008. Elles souhaitent ainsi sonner l'alarme et faire en sorte que leurs demandes se rendent plus rapidement aux oreilles des hautes instances gouvernementales. Les principaux médias montréalais étaient présents : *La Presse*, *Le Devoir*, *Le Journal de Montréal*, *Radio-Canada*, *TVA*, *TQS*, *CTVM*, le quotidien des professionnels québécois de l'audiovisuel, de même que les radios universitaires *CISM* et *CHOQ.FM*. L'événement a été abondamment couvert dans les jours qui ont suivi cette rencontre entre les journalistes, l'équipe de chercheuses de l'UQAM — c'est-à-dire Francine Descarries et moi-même — et le collectif des *Réalisatrices équitables*.

La réception des différents médias a été unanimement favorable à la cause des réalisatrices. À titre d'exemple, Anabelle Nicoud, journaliste à *La Presse*, donnait le titre : « Moins de films et moins d'argent pour les réalisatrices » à son article du 6 mars 2008, alors que le *CVTM-info* titrait « L'équité pour les réalisatrices ? Une belle fiction ! » dans son édition du 4 mars 2008 disponible sur le Web. La célèbre chroniqueuse du journal *La Presse*, Nathalie Petrowski, a fait connaître son opinion sur le sujet dans un article portant le titre « Les images pour le dire ». Quant à Odile Tremblay, du journal *Le Devoir*, elle a couvert la sortie de l'étude avec deux articles, l'un publié le lendemain de la conférence de presse, « Une étude fait état de la situation difficile des réalisatrices », l'autre publié dans le cahier cinéma du samedi suivant, dans le cadre de la Journée internationale des femmes, « Réalisatrices au bord de la crise de nerfs ».

Voici quelques extraits des réactions suscitées dans les médias écrits à la suite de l'annonce des chiffres de l'étude sur la place des femmes réalisatrices dans le financement public québécois :

On aurait cru que, depuis les mouvements de libération des femmes et les lois sur l'égalité, bref depuis belle lurette, les femmes avaient conquis tous les terrains [...] En effet, quelle ne fut pas notre stupeur en apprenant que, bien que les femmes constituent 50,5 % de la population et qu'elles représentent de 43 à 45 % de la force étudiante en audiovisuel, les réalisatrices n'obtiennent que respectivement 10 %, 11 % et 14 % des fonds de production du Fonds canadien de télévision, de Téléfilm Canada et de la SODEC !¹⁷

Aux alentours du 8 mars, il est de mise de condamner les disparités entre les hommes et les femmes au travail. Tout le monde tend l'oreille, au milieu des flonflons de la fête, puis le sujet retombe à plat. Le féminisme n'a désormais la cote qu'une fois l'an. Autant en profiter... Histoire d'être entendues, en cette semaine placée sous le signe de Vénus, à Montréal, le groupe des réalisatrices équitables démontrait, mercredi dernier, étude à l'appui, noir sur blanc, à quel point les Québécoises sont sous-représentées aux postes de commande du grand et du petit écran. N'ayant nulle envie de chipoter leurs chiffres, ou de contredire leur discours, en accord complet avec elles, je m'empresse de tirer mon chapeau à ces femmes en butte contre la marée.¹⁸

Ce constat est extrêmement alarmant pour les réalisatrices, qui attendent le fameux retour du balancier promis par les institutions et apparemment inévitable. Force est de reconnaître qu'il est vain d'attendre la bonne volonté des

¹⁷ « La majorité invisible... derrière l'écran ! », *CTVM info*, version papier, vol.19, n° 42, édition du 5 mars 2008.

¹⁸ « Réalisatrices au bord de la crise de nerfs », Odile Tremblay, *Le Devoir*, édition du samedi 8 mars et dimanche 9 mars 2008, <http://www.ledevoir.com/2008/03/08/179424.html>.

producteurs, distributeurs, télédiffuseurs et organismes subventionneurs. Les mentalités ne changent visiblement pas d'elles-mêmes !¹⁹

Il y a un an, je m'insurgeais contre la colère d'une poignée de réalisatrices, tannées de ne pas avoir leur juste place au cinéma et à la télé et réclamant à cor et à cri l'équité. Même si leur volonté de tourner plus de films avec de plus gros budgets m'apparaissait légitime, leur frustration me semblait exagérée. Comment pouvaient-elles nier l'indéniable évolution de leur situation et ne pas voir que le cinéma et la télé d'ici faisaient une place de plus en plus importante aux réalisatrices ? Bref, je trouvais que ces réalisatrices voyaient la vie en noir. Un an plus tard, je me demande si ce n'est pas moi qui voyais la vie trop en rose. Pourquoi ce changement de cap ? À cause d'une étude sur la place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision. Réalisée par des chercheuses féministes de l'UQAM, l'étude démontre avec chiffres, pourcentages et courbes statistiques que la réalisation demeure chez nous l'apanage, voire le privilège, de ces messieurs. [...] Si notre cinéma et notre télé étaient financés par une poignée d'industriels machos et fumeurs de cigares façon Hollywood, je pourrais comprendre (sans accepter) que les réalisatrices soient écartées du grand jeu. Mais nos films sont entièrement financés par l'État. Et comme la vaste majorité d'entre eux ne font pas leurs frais, je ne vois pas pourquoi les réalisatrices n'auraient pas droit à leur juste et équitable part du gâteau; le droit en somme de tourner aussi souvent que leurs camarades réalisateurs. Le droit aussi de réussir comme de se tromper.²⁰

En attendant, le cinéma québécois et la télévision québécoise nous présentent beaucoup plus de personnages masculins que féminins, offrent moins de rôles aux comédiennes, surtout lorsqu'elles dépassent la quarantaine, et reflètent davantage la vision et les préoccupations masculines. N'y aurait-il donc pas place pour la réplique ? Une production audiovisuelle en santé ne devrait-elle pas refléter la diversité des points de vue de sa population ?²¹

En mettant de l'avant l'importance de la pluralité des points de vue, ces articles vont dans le sens de mes intuitions de départ et de l'opinion de la majorité des réalisatrices rencontrées en entrevue. La diversité des modèles de référence offerts dans les œuvres filmiques et télévisuelles pouvant donner une certaine orientation éthique au public qui les reçoit, selon les théories de Ricoeur, il est évident que de priver les femmes réalisatrices de s'exprimer dans l'espace public nous prive de fait d'une part importante de notre culture et tend à nuire, à ralentir toutes transformations notables des rapports sociaux de genre.

En choisissant de rendre publics les chiffres de l'étude au début du mois de mars 2008, les *Réalisatrices équitables* ont bénéficié d'une énorme visibilité médiatique puisque les médias ont généralement un bref engouement pour la condition féminine autour du 8 mars. La réaction des journalistes face aux chiffres dévoilés dans l'étude confirme que la situation minoritaire des femmes dans l'industrie de l'audiovisuel est inacceptable aux yeux des gens qui ne font pas partie du milieu, pas seulement au sein du groupe des *Réalisatrices équitables*. Reste à savoir si cette couverture médiatique positive va avoir un réel impact sur les instances décisionnelles. Car si l'opinion publique semble appuyer les revendications des réalisatrices, elles sont encore loin des buts fixés, soit de rencontrer les ministres en charge de ce genre de dossiers au niveau fédéral et provincial. Mais cette reconnaissance publique de l'existence d'une minorisation des femmes dans l'industrie culturelle est un pas dans la bonne direction.

¹⁹ « L'équité pour les réalisatrices ? Une belle fiction ! » *CVTM.INFO*, 4 mars 2008, http://www.ctvm.info/article.php3?id_article=478.

²⁰ « Les images pour le dire », Nathalie Petrowski, *La Presse*, 8 mars 2008, <http://www.cyberpresse.ca/article/20080308/CPOPINIONS05/803080956>

²¹ « L'équité pour les réalisatrices ? Une belle fiction ! » *CVTM.INFO*, 4 mars 2008, http://www.ctvm.info/article.php3?id_article=478.

Conclusion

Au tout début de ce travail de recherche, partant de mon expérience personnelle de jeune femme de la relève aspirant au difficile métier de réalisatrice, j'avais l'intuition que les femmes n'occupaient pas la place qui leur revenait dans l'industrie cinématographique québécoise. Pour différentes raisons, mon propre parcours avait été jusqu'à maintenant semé d'embûches et je commençais à croire que ce n'était pas un simple hasard si les jeunes hommes de ma cohorte réussissaient plus rapidement à faire leurs marques dans le milieu. Était-ce une impression ou les femmes étaient-elles réellement victimes d'une forme de discrimination dans le système ?

Puisque peu de données récentes étaient disponibles sur le sujet, il me fallait défricher moi-même un terrain qui était demeuré pratiquement vierge durant les quinze dernières années. Afin d'y voir plus clair, j'ai donc ausculté les nombreuses facettes de l'industrie culturelle à travers différentes techniques combinées : d'abord, une revue de la littérature retraçant les points saillants de l'expérience des femmes dans le milieu cinématographique; ensuite, une étude quantitative sur la place des réalisatrices dans le financement public provincial et fédéral; finalement, des entrevues avec des réalisatrices de métier qui se sont regroupées pour former un groupe de pression dans le but d'améliorer leur situation professionnelle.

Par cette démarche exploratoire, j'ai voulu réfléchir à la reconnaissance qu'accordait l'industrie aux femmes depuis leur arrivée aux commandes de la réalisation il y a plus de quarante ans. Je me suis intéressée tant à leur représentation qu'à leur autoreprésentation. Forte de mes nombreuses lectures féministes sur le 7^e art et grandement influencée par les écrits entourant les concepts de reconnaissance et d'identité narrative, j'ai voulu démontrer que notre industrie cinématographique fonctionnait bel et bien comme une technologie de genre qui accentue et consolide les inégalités entre les hommes et les femmes dans un système plus large de sexe/genre et que le déni de reconnaissance des femmes réalisatrices, à la fois de leurs capacités et de leurs thématiques, était à la base même de ce système bien rodé.

Les analyses consacrées à la question des femmes travaillant en audiovisuel dans le passé, les statistiques tirées de l'étude commandée par le collectif des *Réalisatrices équitables*, de même que les généreux témoignages des réalisatrices m'ont permis de brosser un portrait plus englobant que je ne l'aurais cru au départ. En effet, puisque les données récoltées et les déclarations de certaines réalisatrices démontraient que la vie n'était pas plus rose du côté de l'industrie télévisuelle, ma réflexion s'est, en cours de route, étendue plus largement à la place qui est accordée aux femmes au cinéma et à la télévision, puisque dans les deux cas, on constate les mêmes obstacles qui se dressent et qui nuisent aux réalisatrices désirant mettre en images l'univers que l'on dit propre aux femmes.

Certes, percer dans le domaine de l'image n'est pas évident pour personne, la vision d'auteur n'étant pas nécessairement dans les bonnes grâces de nos institutions à l'heure actuelle. Mais pour illustrer l'asymétrie qui

existe entre l'univers des femmes et celui des hommes, on n'a qu'à regarder le nombre de films produits au cours des cinquante dernières années et mettant en scène des héros masculins par opposition au nombre de films dont le personnage principal est une femme. En s'appuyant sur ces chiffres, on s'aperçoit que les héros masculins, les explosions ou les effusions de sang passent mieux à l'écran et performant davantage au box-office que la honte d'une enfant victime de viol, la première grossesse d'une jeune femme ou la ménopause d'une femme d'âge mûr, bien que ces derniers sujets ne soient pas strictement réservés aux femmes réalisatrices, il va sans dire. Le peu de films de femmes produits par les maisons de production québécoises les plus en vue, comme le démontre l'article d'Annabelle Nicoud cité plus haut, est également très éloquent quant à l'asymétrie présente dans l'industrie.

De plus, on se rend compte en creusant davantage que les œuvres des femmes sont parfois encore distribuées en format VHS, rarement en format DVD malgré les avancées technologiques, peu diffusées à la télévision et dans les salles commerciales, peu étudiées dans les cours de cinéma et pratiquement absentes des ouvrages de référence. En d'autres mots, le cinéma des femmes est beaucoup moins accessible pour le public québécois, à qui l'on n'a pas laissé la chance de développer une sensibilité pour l'art au féminin.

Mais le public ne serait-il pas manipulé par l'industrie ? Est-ce qu'on produit vraiment des films au Québec en fonction de ce qu'il souhaite voir à l'écran ou ne serait-ce pas plutôt l'inverse, c'est-à-dire l'industrie qui dicte au public ce qu'il a envie de voir ? Entre l'offre et la demande, le rapport circulaire est équivoque et fort complexe, des institutions comme Téléfilm Canada ou la SODEC disant répondre aux désirs du public pour justifier leurs choix basés sur des critères économiques.

C'est pourquoi je crois que la prise de conscience doit venir des institutions et des hautes instances gouvernementales au départ, bien entendu, mais qu'on doit également amener le public à être plus curieux devant les projets réalisés par des femmes, créer un intérêt pour un cinéma différent, tant dans la forme que dans le contenu, un cinéma qui explore les femmes sous toutes leurs facettes. Et selon l'avis d'une réalisatrice rencontrée en entrevue, avis que je partage entièrement, c'est d'abord la responsabilité du public féminin que de s'intéresser à ses propres histoires, de connaître ses propres racines. Pour cela, l'initiation au cinéma des femmes doit commencer dès les études, mais on ne doit évidemment pas limiter nos efforts au jeune public féminin, puisque celui-ci ne peut être tenu entièrement responsable de l'avenir de la production audiovisuelle des femmes.

Or, c'est bien connu, l'histoire officielle ne retient que le point de vue des vainqueurs, généralement des hommes; malheureusement, le cinéma ne fait pas figure d'exception ici, comme le démontre le peu d'ouvrages de référence consacrés aux œuvres des femmes réalisatrices et le peu d'intérêt pour les problématiques féminines abordées dans le cinéma des femmes. Règle générale, les vainqueurs s'intéressent à leurs propres préoccupations et veillent à leurs propres intérêts : ils ont un parti pris pour les plus forts et se soucient souvent



très peu du sort des autres, n'ayant pas toujours conscience que leur statut social n'est possible que grâce à leur domination sur des groupes minoritaires.

Cette solidarité, cette fraternité, cette affiliation tacite qui unit les « vainqueurs » ou les membres d'un groupe dominant, cette appartenance à une communauté, est la même qui habite les groupes minoritaires. Seulement, pour les gens qui ne vivent pas de discrimination ou de mépris social au quotidien, il semble tout à fait normal que notre monde soit régi par la loi de la jungle moderne : la loi du marché. Selon leur conception, s'ils ont réussi, il n'y a pas de raison pour que les autres échouent, puisque nous sommes dans une société qui, en théorie, est égalitaire. À moins d'être directement responsable de son propre échec, tout le monde part, selon eux, avec des chances égales. Pas étonnant donc que les femmes réalisatrices aient été laissées pour compte dans l'industrie et qu'elles aient décidé de se regrouper pour mieux lutter contre les injustices.

Car c'est exactement ce qui est arrivé dans les milieux cinématographique et télévisuel québécois après le démantèlement des programmes qui encourageaient la production au féminin, à l'ONF par exemple. La réalisation étant, tout sexe confondu, un dur métier dans lequel il est difficile de percer et de durer, on s'est entêté pendant des années à dire, sans toutefois se pencher sur les expériences réelles des individus ou analyser sérieusement l'industrie, que si les femmes y faisaient piètre figure, elles étaient les seules à pouvoir en être tenues responsables, puisque des réalisateurs étaient là pour prouver qu'il était possible de réussir malgré tout. On a refusé d'admettre que les femmes réalisatrices pouvaient être désavantagées sur la base de leur sexe dans un système qui avait pourtant été élaboré, codifié et réglementé par des hommes.

Pire encore : au sein des institutions publiques, on n'a même jamais vu l'intérêt de compiler des statistiques sur le sujet, alors qu'année après année, les femmes ne réalisaient qu'un infime pourcentage de la production audiovisuelle québécoise. Heureusement, les chiffres de notre récente étude montrent bien les inégalités entre les hommes et les femmes présentes dans l'industrie et personne ne peut nier, maintenant que les résultats ont été rendus publics, que de profonds changements doivent être effectués afin de rectifier la situation.

Le problème qu'aucune mesure incitative ou législation ne peut venir changer, c'est celui du mépris pour les contenus féminins, le fait que les thématiques féminines ne soient pas « vendeuses » pour les diffuseurs. Dans cette société si égalitaire en théorie, comment peut-on en être venu à juger de manière si arrogante et si insultante le cinéma fait par les femmes réalisatrices ? Comment peut-on aujourd'hui trancher aussi grossièrement entre ce qui mérite et ne mérite pas d'être fait, et donc d'être vu par le public ? Comment justifier que des sommes astronomiques, provenant des poches des contribuables, soient investies dans des films d'action improbables ou des comédies sans saveur, alors que des œuvres abordant de grands personnages historiques ou des sujets chauds de l'actualité sont refusées par nos institutions publiques de financement ? En exigeant toujours les mêmes ingrédients dans notre production — un soupçon de sexe et de violence — et les

mêmes qualités pour les réalisateurs des deux sexes, ne risquons-nous pas d'uniformiser notre façon de faire du cinéma et de faire disparaître cette diversité pourtant essentielle aux sociétés multiculturelles comme la nôtre ?

En écartant le point de vue des femmes de l'appareil médiatique, quels genres de modèles veut-on donner aux nouvelles générations ? Pensons aux jeunes femmes qui se lancent dans la profession, mais aussi aux représentations féminines. Pourtant, on sait à quel point les récits de fiction ou de documentaire influencent nos comportements et guident nos manières d'agir par le processus identificatoire qu'entretiennent les spectateurs avec les personnages présentés.

En refusant d'admettre la nécessité et la pertinence du regard des femmes sur notre société, on les oblige ainsi à subir les représentations du cinéma, de la télévision, de la publicité, sans leur donner le pouvoir de répliquer, sans leur donner la chance de rendre le monde un peu plus compréhensible pour un plus grand nombre. Priver les réalisatrices de leur pouvoir de raconter, entre autres, l'histoire des femmes, et du pouvoir de se raconter en tant que femme au nom des femmes, c'est nous priver d'une mémoire collective sur le savoir féminin, de voix précieuses restituant leur passé en tant que groupe minorisé. Comme le dit l'adage populaire, nous sommes tous les acteurs de notre propre vie, mais si nous, les femmes, n'avons pas de droit de regard sur la mise en scène de notre existence, nous n'avons alors que très peu d'emprise sur les événements qui nous arrivent.

Or, devant cette impasse, le groupe des *Réalisatrices équitables* s'est réuni envers et contre tous pour tenter de faire changer les choses. Elles ont choisi de ne pas rester passives face au constat navrant de l'industrie audiovisuelle que nous sommes parvenues à réaliser, témoignages et statistiques à l'appui; la médiatisation de leurs revendications leur a de fait permis de légitimer leurs actions. Poussées par un vent médiatique propice aux changements sociaux, elles ont en quelque sorte suivi la voie tracée par Charles Taylor et tenté de se débarrasser de cette « identité déformée et réduite » dans laquelle elles demeurent prisonnières en tant que groupe minorisé dans la sphère culturelle.

Quant à moi, qui ai eu le privilège de suivre leur parcours de l'intérieur depuis le début et d'y participer de manière assez active — en signant la lettre d'appui sur leur blogue, en compilant les données de la recherche, en assistant à la journée d'étude et à la conférence de presse à titre de photographe, en côtoyant régulièrement les réalisatrices dans leurs réunions —, j'ai réalisé que mon parcours professionnel n'était pas bien différent de celui des autres femmes aspirant à la réalisation.

Bien que je sois en mesure de voir une certaine ouverture à la suite de toutes les actions entreprises par le collectif *Réalisatrices équitables*, je suis tout de même déçue de constater au final que l'ensemble de cette recherche confirme mes intuitions de départ : le cinéma est une « technologie du genre » dans un système de sexe/genre beaucoup plus complexe et plus large, où la place qu'on accorde aux femmes est encore aujourd'hui alarmante.

Comment se fait-il que les femmes soient les seules à trouver la situation inquiétante, alors que le Québec se targue d'être un modèle d'égalité, de justice et d'équité ? Pourtant, les chiffres de la récente étude du Congrès du travail canadien (CTC) montrent que les femmes sont à la traîne des hommes dans presque tous les milieux²²; en effet, l'écart entre les salaires des hommes et des femmes n'a pas bougé depuis 15 ans, puisqu'en 2005, les femmes possédant un diplôme universitaire ont gagné à peine 67,9% du salaire des hommes avec le même statut. Les inégalités dont sont victimes les femmes ne se limitent donc pas à l'industrie culturelle, puisque, comme l'affirme Teresa de Lauretis, une technologie du genre comme le cinéma peut fonctionner efficacement dans la mesure où le système sexe/genre contrôle également les autres domaines de la vie sociale des individus; elle ne peut agir indépendamment du reste, indépendamment de la vie économique et des relations de production. C'est donc un changement social en profondeur que les femmes sont en droit d'espérer; autrement, elles continueront de demeurer minoritaires, même si elles sont majoritaires dans notre société.

Heureusement, les mentalités évoluent et l'on constate que la société s'ouvre et tient mordicus à certains principes fondamentaux, dont fait partie l'égalité entre les sexes : la récente Commission sur les accommodements raisonnables en est la preuve. De ce côté-là, donc, on peut penser qu'avec le temps, les résistances liées aux genres vont se faire moins fortes, surtout si le gouvernement entend imposer des mesures pour favoriser l'émergence d'une production d'œuvres réalisées par des femmes, comme le propose le collectif *Réalisatrices équitables*.

Les institutions de financement et les cinéastes doivent travailler conjointement dans le suivi du dossier : les porte-parole du comité *Réalisatrices équitables* doivent proposer des avenues différentes selon les institutions, et non pas imposer un code de conduite en bloc pour toute l'industrie, puisque chaque établissement fonctionne différemment, selon ses propres critères. Les réalisatrices québécoises doivent profiter du « momentum » politique que l'on perçoit à l'échelle nationale, par exemple à travers les études des réalisatrices de la Colombie-Britannique et de l'Ontario²³, puisque partout au Canada, la grogne des réalisatrices qui revendiquent plus de reconnaissance et plus de financement se fait entendre. Les réalisatrices québécoises ne sont donc pas seules à être minoritaires et minorisées dans l'industrie culturelle; cela semble être le cas pour les femmes cinéastes d'un océan à l'autre.

Espérons que la population entière se sentira un jour concernée par l'atteinte d'une réelle équité entre les hommes et les femmes, et que ce ne sera plus seulement l'affaire des femmes que de veiller à ce que s'instaure l'équilibre entre les sexes. Espérons également que nous arriverons à obtenir plus de visibilité pour les femmes dans la sphère culturelle.

Car lorsque l'on s'attarde à ce que les femmes cinéastes nous ont légué depuis leurs débuts, on se rend compte qu'elles ont en quelque sorte réécrit l'histoire du Québec à leur façon en restituant certains faits qui

²² Cette étude du CTC est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://congresdutravail.ca/index.php/Women/1345?language=fr> (consulté le 6 avril 2008).

²³ Pour plus d'informations concernant ces études, se référer au site suivant : <http://www.pleaseadjustyourset.com/research/research.html>.

étaient jusqu'alors restés cachés. Sans Anne-Claire Poirier, nous n'aurions jamais découvert cette vision de la femme libérée à l'orée de la Révolution tranquille, dans *De mère en fille*, ni celle des femmes victimes de viol dans *Mourir à tue-tête*; sans Sylvie Groulx, nous n'aurions pas eu accès à la révision des rapports sociaux de genre post-Révolution tranquille, dans *Le grand remue-ménage*, ni aux compromis faits par les femmes pour concilier travail et famille dans *Qui va chercher Gisèle à 3h45 ?*; sans Sophie Bissonnette, nous ne saurions pas grand-chose des militantes et syndicalistes Madeleine Parent et Léa Roback, pas grand-chose non plus du métier de sage-femme, sans le film *Près de nous*, ni de l'ampleur de la Marche mondiale des femmes de l'an 2000; sans Marquise Lepage, nous en connaîtrions peu au sujet de la première femme cinéaste, Alice Guy-Blaché, peu, également, au sujet de l'enfance assassinée de milliers de petites filles du monde entier sans *Des marelles et des petites filles*; sans Micheline Lanctôt, enfin, nous n'aurions pas une vision aussi claire du mythe de la mère québécoise et de ses effets néfastes sur les femmes.

Ce travail de recherche m'a permis, à travers le parcours présenté par Paul Ricœur, de faire moi-même usage des trois formes de pouvoir dont il faisait état dans l'ouvrage *Parcours de la reconnaissance*; en combinant le pouvoir dire, le pouvoir faire et le pouvoir raconter, j'ai ainsi été amenée à prendre position pour la reconnaissance des femmes dans le cinéma et la télévision en rédigeant ce mémoire de maîtrise, en réfléchissant sur le milieu professionnel que j'ai choisi d'investir à titre de réalisatrice et en documentant les efforts du comité des *Réalisatrices équitables* qui tente, depuis le début 2007, de faire changer les rouages de l'industrie audiovisuelle québécoise afin de parvenir à davantage d'équité et de justice pour les femmes œuvrant en son sein. En faisant la lumière sur le « hors-champ » de notre industrie culturelle, j'ai ainsi voulu inscrire les traces d'une nouvelle Histoire des femmes québécoises et revisiter, à ma façon, l'univers riche et complexe de ces femmes qui, malgré les nombreuses résistances, parviennent à s'exprimer dans la sphère publique dans un langage qui leur est propre et dans lequel je me reconnais, à la fois comme femme et comme Québécoise.

Sans ces réalisatrices engagées, les femmes seraient encore aujourd'hui, sous plusieurs aspects, dans l'ombre des hommes. Et je serais, moi, sans modèle.

Appendice A

Protocole de recherche de l'enquête quantitative

Objectif

Le but de la recherche quantitative était de produire un portrait socioéconomique de la situation des femmes réalisatrices dans le financement culturel public québécois afin de soutenir les revendications du comité *Réalisatrices équitables* pour que les femmes réalisatrices québécoises obtiennent l'équité au sein de l'industrie audiovisuelle.

Les établissements d'enseignement

Voici les établissements d'enseignement offrant des programmes techniques en cinéma ou en télévision auxquels nous nous sommes adressées :

- L'Université du Québec à Montréal (UQAM)
- L'Université Concordia
- L'Institut national du son et de l'image (INIS)

Les données suivantes leur ont été demandées :

- Le nombre de demandes d'admission déposées;
- Le nombre d'étudiants admis;
- Le nombre de diplômés.

Le tout selon le sexe des candidats, pour la période 2002-2007.

Les institutions publiques de financement

Voici les institutions publiques de financement de la production cinématographique ou télévisuelle auxquelles nous nous sommes adressées :

- Le Conseil des Arts du Canada (CAC)
- Le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ)
- L'Office national du film (ONF)
- Téléfilm Canada
- La Société de développement des entreprises culturelles (SODEC)
- Le Fonds Canadien de télévision (FCT)
- La Société Radio-Canada

Nous leur avons demandé de nous fournir les éléments suivants :

- Le nombre de demandes de subvention déposées dans chaque programme offert;
- Le nombre de projets acceptés dans chacun des programmes offerts;
- Le montant accordé pour chacun des projets retenus.

Toujours selon le sexe du réalisateur, pour la période 2002-2007.

Appendice B

Protocole de recherche de l'enquête qualitative

Objectif

L'objectif visé par l'enquête qualitative était de recueillir des données que n'avait pas pu faire ressortir l'enquête quantitative. Puisque la réalité vécue par les réalisatrices ne s'exprime pas qu'en termes de chiffres et de statistiques, les témoignages ont permis de mettre en lumière des éléments qui seraient demeurés inexplorés autrement.

Les entretiens

Les réalisatrices suivantes ont été rencontrées individuellement à Montréal entre la mi-février et la mi-mars 2008 dans l'ordre qui suit :

M^{me} Marie-Pascale Laurencelle

M^{me} Ève Lamont

M^{me} Isabelle Hayeur

M^{me} Marquise Lepage

M^{me} Vanya Rose

M^{me} Sylvie Groulx

M^{me} Sophie Bissonnette

Les questions d'entrevue

Lors de ces entretiens auxquels les réalisatrices avaient toutes chaleureusement accepté de participer, je leur ai systématiquement demandé de répondre aux questions suivantes :

BLOC A - Questions en lien avec le sujet de recherche

- Comment définissez-vous la place des femmes dans les industries cinématographique et télévisuelle québécoises ?
- Pensez-vous que le travail des réalisatrices québécoises est suffisamment reconnu (par le public, par le milieu) ?
- Pensez-vous que la vision féminine existe au cinéma et à la télévision ?
- Pensez-vous que les thématiques plus spécifiquement « féminines » sont plus difficiles à faire passer au cinéma et à la télévision ?
- Quels sont les principaux obstacles professionnels et/ou résistances auxquels doivent faire face les réalisatrices dans la pratique de leur métier ?

BLOC B — Questions d'ordre personnel

- Qu'est-ce qui vous a amenée à la réalisation ?
- Pourquoi avoir choisi le média cinématographique/ télévisuel ?

- Avez-vous déjà eu des problèmes avant, pendant ou après une production pour établir votre autorité, pour mettre en confiance votre équipe, pour établir votre crédibilité auprès d'un producteur ?
- Avez-vous déjà été victime de discrimination sur la base de votre sexe dans la pratique de votre métier ? (harcèlement sexuel, maternité, inéquité salariale, etc.)
- Quel film ou émission avez-vous eu le plus de difficulté à faire et pourquoi ?
- Avez-vous la carrière que vous souhaitiez avoir ?
- Vous considérez-vous comme féministe ?
- Considérez-vous votre pratique comme engagée ?
- Considérez-vous que le cinéma et la télévision peuvent être des outils efficaces pour les revendications des femmes ?
- Pourquoi vous êtes-vous impliquée dans les *Réalisatrices équitables* ?
- Quels changements devraient être apportés dans l'industrie pour améliorer la situation des femmes ?
- Pensez-vous être en mesure à travers ce collectif de faire changer les choses ?

Appendice C

La filmographie des réalisatrices rencontrées en entrevue

Sophie Bissonnette

1980 : *Une histoire de femmes* (documentaire)
1985 : *Quel numéro - What Number* (documentaire)
1988 : *L'Amour... à quel prix* (documentaire)
1991 : *Des lumières dans la grande noirceur* (documentaire)
1992 : *Le Plafond de verre* (documentaire)
1996 : *'49, un souffle de colère* (documentaire)
1997 : *Près de nous* (documentaire)
2001 : *Partition pour voix de femmes* (documentaire)
2002 : *Madeleine Parent* (documentaire)
2007 : *Sexy inc. Nos enfants sous influence* (documentaire)

Sylvie Groulx

1976 : *Une bien belle ville* (documentaire)
1978 : *Le grand remue-ménage* (documentaire)
1985 : *Entre deux vagues* (documentaire)
1988 : *Chronique d'un temps flou* (documentaire)
1989 : *Qui va chercher Giselle à 3h45 ?* (documentaire)
1995 : *J'aime, j'aime pas* (fiction)
2000 : *À l'ombre d'Hollywood* (documentaire)
2003 : *L'homme trop pressé prend son thé à la fourchette* (documentaire)
2006 : *La classe de Madame Lise* (documentaire)

Isabelle Hayeur

1988 : *Londeleau* (fiction)
1992 : *La bête de foire* (fiction)
1999 : *Les Siamoises* (fiction télé)
2004 : *Le Golem de Montréal* (fiction)

Ève Lamont

1988 : *Des squatteuses* (documentaire)
1990 : *La revanche des sorcières* (documentaire)
1992 : *Pas dans rue* (fiction)
1993 : *La bombe économique* (documentaire)
1994 : *En dehors du monde* (documentaire)
1996-1997 : *Pignon sur rue* (série dramatique télé)
1999 : *Le combat quotidien des victimes du travail* (documentaire)
2001 : *Cultiver la solidarité* (documentaire)
2001 : *Méchante job* (documentaire)
2002 : *Squat !* (documentaire)
2005 : *Pas de pays sans paysans* (documentaire)

Marie-Pascale Laurencelle

1997-1998 : *Reynald Pich — Au fil du vent* (documentaire)
2000 : *Cultivé et bien élevé* (magazine télé)
2004-2005 : *Où sont passées nos idoles* (variétés télé)
2005 : *Janette* (variétés télé)
2007-2008 : *Bazzo.tv* (magazine société télé)

Marquise Lepage

1987 : *Marie s'en va-t-en ville* (fiction)

1989 : *Un soleil entre deux nuages* (documentaire)

1992 : *Dans ton pays* (fiction)

1993 : *Mon Amérique à moi* (documentaire)

1994 : *La fête des Rois* (fiction)

1995 : *Le jardin oublié : la vie et l'œuvre d'Alice Guy-Blaché* (documentaire)

1999 : *Des marelles et des petites filles* (documentaire)

2007 : *Vive les fêtes !* (documentaire)

Vanya Rose

2005 : *Montreal Stories — 1912* (fiction)

2006 : *Montreal Stories — 1971* (fiction)

À venir : *Montreal Stories — 1944* (fiction)

Bibliographie

I- SOURCES IMPRIMÉES

Volumes de référence

Sur le cinéma — ouvrages généraux

- CHABOT, Claude et *al.* (sous la dir. de). 1989. *Le Cinéma québécois des années 80*. Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 169 p.
- FERRO, Marc. 2003. *Cinéma, une vision de l'Histoire*. Coll. « Hachette Livre », Paris : Éditions du Chêne, 163 p.
- JEAN, Marcel. 1991. *Le cinéma québécois*. Montréal : Éditions Boréal Express, 124 p.
- LEVER, Yves. 1988. « Vers la maturité : les femmes derrière la caméra ». Chap. in *Histoire générale du cinéma*, p. 307-312. Montréal : Éditions du Boréal.
- MARSOLAIS, Gilles. 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Coll. « Cinéma », Laval : Éditions Les 400 coups, 349 p.
- POIRIER, Christian. 2004. *L'imaginaire filmique*. T.1 de *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ?* Ste-Foy : Presses de l'Université du Québec, 287 p.

Sur le cinéma — perspective féministe

- AUDÉ, Françoise. 1981. *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situations de femmes dans le cinéma français 1956-1979*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 233 p.
- CARRIÈRE, Louise. 1983a. *Femmes et cinéma québécois*. Montréal : Éditions Boréal Express, 282 p.
- COLLECTIF. 1991. *Nouvelle approche : l'avenir des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada*. Toronto : Foundation of Toronto Women in Film & Television, 192 p.
- DE LAURETIS, Teresa. 2007. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Coll. « Le genre du monde », Paris : Éditions La Dispute, 190 p.
- DENAULT, Jocelyne. 1996. *Dans l'ombre des projecteurs*. Ste-Foy : Presses de l'Université du Québec, 245 p.
- KAPLAN, Ann E. 1983. *Women and Film*. London : Methuen Edition, 241 p.
- LACROIX, Jean-Guy. 1992. *Septième art et discrimination : le cas des réalisatrices*. Montréal : VLB Éditeur, 228 p.
- LAMARTINE, Thérèse. 1985. *Elles cinéastes ad lib : 1895-1981*. Montréal : Éditions du remue-ménage, 441 p.
- VINCENDEAU, Ginette et Bérénice Reynaud. 1993. *20 ans de théories féministes sur le cinéma*. Coll. « Centre national des Lettres », France : Cinémaction-Éditions Corlet, 199 p.

Sur la reconnaissance

- FERRY, Jean-Marc. 1996. *L'éthique reconstructive*. Coll. « Humanités », Paris : Éditions du Cerf, 111 p.
- HONNETH, Axel. 2007. *La lutte pour la reconnaissance*. Coll. « Passages », Paris : Éditions du Cerf, 230 p.

- KEMP, Peter. 1991. « Pour une éthique narrative : un pont entre l'éthique et la réflexion narrative chez Ricœur ». In *Paul Ricœur, les métamorphoses de la raison herméneutique*, sous la dir. de Jean Greisch et Richard Kearney, p. 338-356. Coll. Passages, Paris : Éditions du Cerf.
- MONGIN, Olivier. 1994. *Paul Ricœur*. Paris : Éditions du Seuil, 251 p.
- RENAULT, Emmanuel. 2000. *Le mépris social. Éthique et politique de la reconnaissance*. Coll. « Poches de résistance », Bègles : Éditions du Passant, 117 p.
- RICŒUR, Paul. 2004. *Parcours de la reconnaissance*. Coll. « Folio/Essais », Paris : Éditions Gallimard, 386 p.
- _____. 1992. « Le soi digne d'estime et de respect ». In *Le respect. De l'estime à la déférence : une question de limite*, sous la dir. de Catherine Audard, p. 88-99. Série « Morales », Paris : Éditions Autrement.
- _____. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique 11*. Paris : Éditions du Seuil, 452 p.
- _____. 1984a. *L'intrigue et le récit historique*. T.1 de *Temps et récit*. Coll. « Folio/Essai », Paris : Éditions du Seuil, 298 p.
- _____. 1984b. *La configuration dans le récit de fiction*. T.2 de *Temps et récit*. Coll. « Folio/Essai », Paris : Éditions du Seuil, 298 p.
- TAYLOR, Charles. 1994. *Multiculturalisme : différence et démocratie*. Coll. « Champs », Paris : Flammarion, 144 p.

Dictionnaires et livre de référence

- BOUTHAT, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- CHEMANA, Roland et Bernard Vandermersch. 2005. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Éditions Larousse.
- DORTIER, Jean-François (dir. publ.). 2004. *Le Dictionnaire des Sciences Humaines*. Coll. « Sciences Humaines », Paris : Presses universitaires de France.
- HIRATA, Helena, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré et Danièle Senotier (comp.). 2000. *Dictionnaire critique du féminisme*. Coll. « Politique d'aujourd'hui », Paris : Presses universitaires de France.
- REY, Alain (dir. publ.). 1979. *Le Grand Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Société du Nouveau Littré.

Mémoire

- CARRIÈRE, Louise. 1983b. « La série de films société nouvelle dans un Québec en changement (1969-1979) ». Mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en sociologie, 305 p.

Article de journal

- Équipe du CVTM info. « La majorité invisible... derrière l'écran ! » *CTVM info* (Montréal), vol. 19, n° 42, édition du 5 mars 2008, p. 1.



II- SOURCES ÉLECTRONIQUES

Sites Internet consultés

Articles de journaux

Équipe du CVTM.INFO. « L'équité pour les réalisatrices ? Une belle fiction ! » *CVTM.INFO*, version électronique du 4 mars 2008 : http://www.ctvm.info/article.php3?id_article=478

Lettre ouverte des *Réalisatrices équitables*. « L'équité pour les réalisatrices ? Une belle fiction ! ». *Le Devoir* (Montréal), jeudi 8 mars 2007, Cahier Opinion : <http://www.ledevoir.com/2007/03/08/133940.html>

NICOUD, Anabelle. « Moins de titres et moins d'argent pour les réalisatrices ». *La Presse* (Montréal), jeudi 6 mars 2008, Cahier Mon Cinéma : <http://moncinema.cyberpresse.ca/nouvelles-etcritiques/nouvelles/nouvelle-cinema/3349-Moins-de-films-et-moins-dargent-pour-les-realisatrices.html>

_____. « Cinéma, télévision, publicité : la caméra préfère les hommes ». *La Presse* (Montréal), édition du dimanche 15 octobre 2006, Cahier Arts & Spectacles : <http://www.cyberpresse.ca/article/20061015/CPARTS01/610150728>

TREMBLAY, Odile. « Réalisatrices au bord de la crise de nerfs ». *Le Devoir* (Montréal), samedi 8 mars et dimanche 9 mars 2008, Cahier Culture : <http://www.ledevoir.com/2008/03/08/179424.html>

_____. « Une étude fait état de la situation difficile des réalisatrices ». *Le Devoir* (Montréal), jeudi 6 mars 2008, Cahier Culture : <http://www.ledevoir.com/2008/03/06/179081.html>

PETROWSKI, Nathalie. « Les images pour le dire ». *La Presse* (Montréal), 8 mars 2008, Cahier Opinions : <http://www.cyberpresse.ca/article/20080308/CPOPINIONS05/803080956>

Institutions gouvernementales

Volet général

CANADA, CONDITION FÉMININE. 1995. *À l'aube du XXI^e siècle : Plan fédéral pour l'égalité entre les sexes*. Ottawa : http://www.swc-cfc.gc.ca/pubs/066261951X/199508_066261951X_2_f.html (consulté le 12 novembre 2007).

CANADA, SECRÉTARIAT DU CONSEIL DU TRÉSOR DU CANADA. 1996. *Accès à l'information et protection des renseignements personnels*. Ottawa : http://www.tbs-sct.gc.ca/atip-aiprp/index_f.asp (consulté le 16 avril 2008).

Volet culturel

Conseil des Arts du Canada (CAC) : <http://www.canadacouncil.ca> (consulté le 9 novembre 2007).

Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) : www.calq.gouv.qc.ca (consulté le 15 novembre 2007).

Fonds canadien de télévision (FCT) : www.fondscanadiendetele.ca (consulté le 12 novembre 2007).

Institut de la Statistique du Québec : http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/StatPrinc2007.pdf

Office national du film du Canada (ONF) : <http://www.onf.ca/a-propos/mandats.php> (consulté le 8 novembre 2007).

Radio-Canada/CBC : www.cbc.radio-canada.ca/documents/politiques/equite.shtml (consulté le 27 novembre 2007).

Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) : <http://www.sodec.gouv.qc.ca/cinema.php> (consulté le 9 novembre 2007).

Téléfilm Canada : <http://www.telefilm.gc.ca/01/11.asp> (consulté le 8 novembre 2007).

Autres

BC Institute of Film Professionals : <http://www.pleaseadjustyourset.com/research/research.html> (consulté le 15 novembre 2007).

Blogue des Réalisatrices équitables : <http://www.realisatrices-equitables.org/2008/03/27/documents/> (contenant le compte rendu de l'étude mentionnée dans le présent mémoire, consulté le 22 avril 2008).

III- SOURCES VISUELLES

Documents audiovisuels

BLAIS, Pierre. 1995. *Les années 60 jusqu'à la crise d'octobre*. Prod. Jocelyne Allard et Pierre-Paul Larivière. Coll. « L'anecdote Cinéma », Montréal : Trinôme international et TV5-Québec. Vidéocassette VHS, documentaire, 30 min, son, couleur.

_____. 1995. *Je me souviens des années 70*. Prod. Jocelyne Allard et Pierre-Paul Larivière. Coll. « L'anecdote Cinéma », Montréal : Trinôme international et TV5-Québec. Vidéocassette VHS, documentaire, 30 min, son, couleur.

_____. 1995. *Le Québec s'ouvre au monde*. Prod. Jocelyne Allard et Pierre-Paul Larivière. Coll. « L'anecdote Cinéma », Montréal : Trinôme international et TV5-Québec. Vidéocassette VHS, documentaire, 30 min, son, couleur.

_____. 1995. *Le Québec se parle à lui-même*. Prod. Jocelyne Allard et Pierre-Paul Larivière. Coll. « L'anecdote Cinéma », Montréal : Trinôme international et TV5-Québec. Vidéocassette VHS, documentaire, 30 min, son, couleur.

LANGLOIS, Yves. 1991. *Le cinéma de Sisyphe*. Prod. Louis Dussault. Montréal : Films du Crépuscule. Vidéocassette VHS, documentaire, 56 min, son, couleur.

MANDY, Marie. 2000. *Filmer le désir : voyage à travers le cinéma des femmes*. Bruxelles (co-production France-Belgique) : Arte France et Saga Film. Vidéocassette VHS, documentaire, 61 min, son, couleur.

