UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CINÉMA D'ANIMATION, FÉMINISMES ET CONDITIONS DE CRÉATION : LES RÉALISATRICES DE L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA (1970-1979)

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

MARIE-JOSÉE SAINT-PIERRE

JANVIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement les deux professeurs qui m'ont épaulée tout au long de mon projet de recherche pour leurs conseils, critiques, recommandations, patience et générosité. La directrice principale, Thérèse St-Gelais, Directrice de l'Unité des programmes en études féministes (IREF), professeure titulaire au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal ainsi que Louis Jacob, professeur au Département de sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Cette thèse ne serait pas la recherche qu'elle est devenue aujourd'hui sans votre direction.

Un grand merci à l'Office national du film du Canada et à ses employés [1] qui ont facilité mon processus de rédaction de thèse en me donnant accès aux archives internes, en numérisant des documents et en me permettant de visionner les films nécessaires à la documentation de ma recherche. De plus, je suis sincèrement reconnaissante à l'Office national du film du Canada de m'avoir donné l'autorisation d'intégrer les images des œuvres dans la thèse finale.

Un merci tout spécial aux professeurs Pierre Gosselin, Estelle Lebelle et Rosanna Maule qui ont contribué à ma réussite universitaire. Également, aux institutions qui ont financé mon parcours académique : la Fondation UQAM pour la Bourse de

[1] Notamment Monsieur Claude Joli-Coeur, Madame Julie Roy, Madame Raghnild Milewski, Monsieur Claude Lord, Madame Karine Desmeules, Madame Laeticia Seguin, Monsieur Jean-François Laprise, Madame Mylene Augustin, Madame Katherine Kasirer, Monsieur Pierre Boucher, Madame Michèle Labelle, Monsieur Alexandre Gagnon et tous les autres qui ont collaboré à mon travail.

recrutement aux cycles supérieurs et le gouvernement du Canada pour la Bourse d'études supérieures BESC Vanier.

D'un côté plus personnel, un très grand merci à ma mère Hélène qui a eu le courage, la patience et la gentillesse de me relire maintes fois, de me critiquer et surtout de m'encourager. Finalement, à mes trois petites femmes qui rendent mon quotidien tout aussi merveilleux qu'étourdissant : merci de m'avoir motivée à entreprendre cette grande aventure qu'est la rédaction d'une thèse de recherche.

DÉDICACE

À mes trois filles Fiona, Chloé et Emma.

Le féminisme échouera en effet s'il se limite à la transformation des structures socio-économiques et néglige le travail sur ce qu'on nomme « le symbolique ». Il faut procéder à un renforcement et une défense de l'imaginaire féminin.
— Françoise Collin

Comment les femmes auraient-elles jamais eu du génie alors que toute possibilité d'accomplir une œuvre géniale – ou même une œuvre tout court – leur était refusée?
— Simone de Beauvoir

Il n'y a pas de science qui puisse nous dire que nous sommes opprimées.
— Christine Delphy

L'écriture féminine, c'est comme les arts ménagers et la cuisine.
— Monique Wittig

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS II

LISTE DES FIGURES IX

RÉSUMÉ XV

ABSTRACT XVI

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I LE CINÉMA D'ANIMATION RÉALISÉ PAR DES FEMMES : UNE VUE DE L'INTÉRIEUR, UN REGARD SUR L'EXTÉRIEUR 10

1.1. La praticienne à l'intérieur de son objet d'étude 11

1.2. Une histoire à écrire 20

1.3. Problématique de la recherche 31

CHAPITRE II CADRE MÉTHODOLOGIQUE 35

2.1. La recherche féministe 37

2.2. La notion du point de vue situé 42

2.3. La place des femmes dans l'histoire et l'histoire de l'art 47

2.4. Le corpus des films d'animation, l'institution et ses archives 58

CHAPITRE III L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA 71

3.1. Des fondations griersonniennes 73

3.2. L'animation onéfienne en temps de guerre 87

3.3. Contestations et réorientations 93

3.4. De l'animation propagandiste à l'animation artistique 98

3.5. Les grands bouleversements 102

3.6. Le double paradoxe onéfien : l'identité nationale francophone produite dans un contexte fédéral et la situation de l'artiste fonctionnaire 110

3.7. Le cas de Norman McLaren et d'Evelyn Lambart : l'invisibilisation de la contribution de la créatrice 119

CHAPITRE IV LA NATURE PARTICULIÈRE DU CINÉMA D'ANIMATION 131

4.1. Définition d'un cinéma d'animation 132

4.2. Origines du cinéma d'animation 139

4.3. Le cinéma d'animation commercial 146

4.4. L'animation de propagande 150

4.5. Une esthétique animée atypique 153

CHAPITRE V (RE)PRÉSENTER LE FÉMININ 161

5.1. La représentation des femmes dans l'art 162

5.2. La représentation des femmes dans le cinéma québécois 166

5.3. Les études cinématographiques féministes 174

CHAPITRE VI SOULÈVEMENTS FÉMINISTES DANS LA CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE ONÉFIENNE 188

6.1. Les réalisatrices dans le cinéma au Québec 190

6.1.1. Le programme En tant que femmes 199

6.1.2. Le Studio D 207

6.2. La réalisation de femmes dans le cinéma d'animation à l'ONF 219

6.2.1. Francine Desbiens 222

6.2.2. Viviane Elnécavé 224

6.2.3. Suzanne Gervais 227

CHAPITRE VII *PETIT BONHEUR* : LA MATERNITÉ ET LA CHARGE MENTALE 234

7.1. Une crise incontrôlable 236

7.2. La professionnalisation de « l'instinct maternel » 245

7.3. De l'équipement de production de deuxième classe 248

7.4. Le construit social du genre et le sexe biologique 253

CHAPITRE VIII *THE SPRING AND FALL OF NINA POLANSKI* : LE MARIAGE ET *LA FEMME MYSTIFIÉE (FRIEDAN, 1963)* 265
8.1. La cage dorée de la « reine du foyer » 267
8.2. Une femme mariée à son rôle de mère et à sa vie domestique 273
8.3. Quand la parole d'une femme compte pour toutes les femmes 281
8.4. Ce mystérieux « mal sans nom » 287

CHAPITRE IX *LA MÉNAGÈRE* : L'IDENTITÉ ET LE SEXAGE 298
9.1. Une journée typique dans la vie solitaire d'une ménagère 300
9.2. Des femmes interchangeables 306
9.3. La vie quotidienne d'une ménagère intéresse-t-elle les cinéphiles? 313
9.4. Le travail ménager et la notion de sexage 316

CHAPITRE X *TOKEN GESTURE* : LA CONDITION DES FEMMES ET LE MARCHÉ DE L'EMPLOI 327
10.1. Un discours féministe libéral égalitaire 329
10.2. Dénoncer les stéréotypes avec humour 339
10.3. Les préoccupations des travailleuses onéfiennes sont ignorées 344
10.4. La superfemme et sa double journée de travail 360

CHAPITRE XI *INTERVIEW* : LA RÉALISATION PROFESSIONNELLE DES FEMMES ET L'AUTORÉFLEXIVITÉ 368
11.1. Un autoportrait animé 369
11.2. Prendre la parole dans sa création 380
11.3. Un film dans le film 391
11.4. Créer, enfanter et travailler 399

CHAPITRE XII *COGNE-DUR* : NIVELER LE GENRE POUR ENRAYER LA DOMINATION 407
12.1. Revendiquer une nouvelle société 409
12.2. Le corps « féminin » comme territoire de contestation 418
12.3. Le folklore à l'écran 422
12.4. Nationalisme, féminisme et incapacité juridique 431

CHAPITRE XIII CINÉMA D'ANIMATION ET PENSÉE FÉMINISTE : LA SEXUALITÉ COMME MOTEUR D'AGENTIVITÉ 439

CONCLUSION 459

ANNEXE A FILMS D'ANIMATION RÉALISÉS PAR DES FEMMES À L'ONF (1970 – 1979) 475

ANNEXE B FILMS CITÉS DANS LA THÈSE 478
Films du corpus de la thèse 478
Films réalisés par Marie-Josée Saint-Pierre 478
Films d'animation produits à l'ONF 479
Films produits par la série En tant que femmes (ONF) 487
Films produits par le Studio D (ONF) 487
Films produits à l'ONF 488
Films d'animation produits par Walt Disney 491
Films d'animation (Divers) 493
Films de fiction et documentaires (Divers) 497

BIBLIOGRAPHIE 502
Cinéma et cinéma d'animation 502
Histoire des femmes et histoire féministe de l'art 516
Analyse filmique et études cinématographiques féministes 520
Féminismes et sociologie 523
Méthodologie 530
Divers 531
Publications Gouvernementales 534
Archives 535

LISTE DES FIGURES

Figure Page

0.1 *When the Day Breaks* (Forbis et Tilby, 1999) 1
0.2 *Âme noire* (Chartrand, 2001) 2
0.3 *Le poète danois* (Kove, 2007) 3
1.1 *Jutra* (Saint-Pierre, 2014) 10
1.2 *Oscar* (Saint-Pierre, 2016) 11
1.3 *Flocons* (Saint-Pierre, 2014) 13
1.4 *Post-partum* (Saint-Pierre, 2004) 14
1.5 *Passages* (Saint-Pierre, 2008) 15
1.6 *Le Projet Sapporo* (Saint-Pierre, 2010) 16
1.7 *Femelles* (Saint-Pierre, 2012) 17
1.8 *Ta mère est une voleuse!* (Saint-Pierre, 2018) 18
1.9 *Aucassin et Nicolette* (Reiniger, 1976) 21
1.10 *Le jardin oublié : La vie et l'œuvre d'Alice Guy-Blaché* (Lepage, 1995) 23
2.1 *Quelques féministes américaines* (Brossard *et al.*, 1978) 35
2.2 Lettre adressée à Mary V. Ford par les Studios Disney (1938) 56
3.1 *Le Chat dans le sac* (Groulx, 1964) 71
3.2 *Grierson* (Blais, 1973) 73
3.3 *Shameless Propaganda* (Lower, 2014) 78
3.4 *Les Femmes dans la mêlée* (Marsh, 1942) 82
3.5 *Carrières de femmes* (Marsh, 1943) 83
3.6 *Nos femmes ailées* (Marsh, 1943) 85
3.7 Deux femmes inspectant une copie de travail 86
3.8 *V for Victory* (McLaren, 1941) 89
3.9 *Hen Hop* (McLaren, 1942) 90
3.10 *Five for Four* (McLaren, 1942) 91
3.11 *Keep your Mouth shut* (McLaren, 1944) 91
3.12 Evelyn Lambart travaillant à l'animation d'une carte géographique 92
3.13 *La carte impossible* (Lambart, 1947) 93
3.14 *Inside fighting Russia* (Legg, 1942) 97
3.15 Norman McLaren et Evelyn Lambart travaillant sur la production de *Caprice en couleurs* 100
3.16 *Le mouvement image par image – 1ère partie* (McLaren et Munro, 1976) 101
3.17 *À la pointe de la plume* (McLaren, 1951 ©) 102
3.18 *Cadet Rousselle* (Dunning et Low, 1947 ©) 105
3.19 *Sports et transports!* (Low, 1952) 106

3.20 *Notes sur un triangle* (Jodoin, 1966) 106
3.21 *Quilt* (Thomas, 1996) 107
3.22 *Le corbeau et le renard* (Desbiens *et al.*) 108
3.23 *Cosmic Zoom* (Szasz, 1968) 109
3.24 *Little Red Riding Hood* (Leyer, 1969) 109
3.25 *On est au coton* (Arcand, 1970) 111
3.26 *Un pays sans bon sens!* (Perrault, 1970) 112
3.27 *Cap d'espoir* (Leduc, 1975) 113
3.28 *24 heures ou plus* (Groulx, 1977) 113
3.29 *Les raquetteurs* (Brault et Groulx, 1958) 114
3.30 *Le soleil a pas d'chance* (Favreau, 1974) 115
3.31 *Golden Gloves* (Groulx, 1961) 116
3.32 *Speak White* (Falardeau et Poulin, 1980) 117
3.33 *Voisins* (McLaren, 1952) 120
3.34 *Blinkity Blank* (McLaren, 1955) 121
3.35 *Onze moments animés avec Evelyn Lambart* (McWilliams, 2017) 122
3.36 *Ô Canada* (Lambart, 1952) 123
3.37 *Caprices en couleur* (McLaren et Lambart, 1949) 124
3.38 *Fine feathers* (Lambart, 1966) 125
3.39 *The Hoarder* (Lambart, 1969) 125
4.1 *Un Printemps* (Chen, 2017) 131
5.1 *La peau et les os* (Prégent, 1988) 161
5.2 *Mourir à tue-tête* (Poirier, 1979) 179
6.1 *J'aime les filles* (Obom, 2014) 189
6.2 *La Beauté Même* (Fortier, 1964) 193
6.3 *De mère en fille* (Poirier, 1968) 195
6.4 *The Things I Cannot Change* (Ballantyne, 1967) 197
6.5 Page couverture du dossier de production En tant que femmes 201
6.6 Image publicitaire de la série *Working Mothers* 208
6.7 *Some American Feminists* (Brossard *et al.*, 1977) 210
6.8 *Not a Love Story : A Film about Pornography* (Sherr-Klein, 1981) 213
6.9 *Our Dear Sisters* (Shannon, 1975) 216
6.10 *Like the Trees* (Shannon, 1975) 217
6.11 *Dernier envol* (Desbiens, 1977) 222
6.12 *Ah! vous dirai-je maman* (Desbiens, 1985) 223
6.13 *Notre jeunesse en auto-sport* (Elnécavé, 1969) 224
6.14 *Rien qu'une petite chanson d'amour* (Elnécavé, 1974) 225
6.15 *Luna, Luna, Luna* (Elnécavé, 1981) 226
6.16 *Cycle* (Gervais, 1971) 227
6.17 *Climats* (Gervais, 1975) 228
6.18 *La Plage* (Gervais, 1978) 229
6.19 *L'Atelier* (Gervais, 1988) 230
7.1 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 234

7.2 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 236
7.3 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 237
7.4 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 238
7.5 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 239
7.6 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 239
7.7 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 240
7.8 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 241
7.9 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 241
7.10 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 242
7.11 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 242
7.12 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 243
7.13 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 243
7.14 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 244
7.15 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) 244
7.16 *L'Œuf* (Warny, 1971) 249
7.17 *À qui appartient ce gage?* (Blackburn *et al.*, 1973) 257
7.18 *Mothers Are People* (Shannon, 1974) 260
7.19 *Le temps de l'avant* (Poirier, 1975) 262
8.1 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 266
8.2 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 267
8.3 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 268
8.4 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 269
8.5 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 269
8.6 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 270
8.7 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 270
8.8 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 271
8.9 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 272
8.10 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 272
8.11 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 273
8.12 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 274
8.13 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 275
8.14 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 276
8.15 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 278
8.16 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 279
8.17 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 280
8.18 Scénarimage du film *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) 282
8.19 *And they lived Happily Ever After* (Shannon, 1975) 290
8.20 *And they lived Happily Ever After* (Shannon, 1975) 291
8.21 *J'me marie, j'me marie pas* (Dansereau, 1973) 292
8.22 *Souris tu m'inquiètes* (Danis, 1973) 293
8.23 *Souris tu m'inquiètes* (Danis, 1973) 294
9.1 *La Ménagère* (Cathy Bennett, 1975) 299

9.2 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 301
9.3 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 301
9.4 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 302
9.5 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 302
9.6 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 303
9.7 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 303
9.8 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 304
9.9 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 304
9.10 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 305
9.11 *La Ménagère* (Bennett, 1975) 305
9.12 *Would I Ever Like to Work* (Shannon, 1974) 322
9.13 *Luckily I Need Little Sleep* (Shannon, 1974) 324
10.1 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 327
10.2 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 329
10.3 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 329
10.4 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 330
10.5 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 331
10.6 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 331
10.7 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 332
10.8 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 333
10.9 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 333
10.10 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 334
10.11 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 335
10.12 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 335
10.13 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 336
10.14 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 337
10.15 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 338
10.16 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 339
10.17 *Propaganda message* (Nelson, 1974) 342
10.18 Extrait du compte rendu du comité de programmation anglais, daté du 13 février 1975 339
10.19 Extrait du scénarimage *Token Gesture* (Arioli, s.d.) 339
10.20 Extrait du scénarimage *Token Gesture* (Arioli, s.d.) 339
10.21 Extrait du scénarimage *Token Gesture* (Arioli, s.d.) 349
10.22 Extrait du scénarimage *Token Gesture* (Arioli, s.d.) 339
10.23 Extrait du scénarimage *Token Gesture* (Arioli, s.d.) 339
10.24 Extrait du scénarimage *Token Gesture* (Arioli, s.d.) 355
10.25 Extrait du scénarimage *Token Gesture* (Arioli, s.d.) 356
10.26 Extrait du scénarimage*Token Gesture* (Arioli, s.d.) 339
10.27 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) 363
10.28 *It's not enough* (Shannon, 1974) 339
11.1 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 368
11.2 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 369

11.3 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 370
11.4 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 370
11.5 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 371
11.6 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 372
11.7 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 372
11.8 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 373
11.9 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 374
11.10 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 375
11.11 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 376
11.12 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 377
11.13 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 377
11.14 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 378
11.15 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 380
11.16 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 388
11.17 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) 390
11.18 *La Rue* (Leaf, 1976) 392
11.19 *They Appreciate You More* (Shannon, 1974) 401
11.20 *Tiger on a Thight Leash* (Shannon, 1974) 403
11.21 *Il y eut un soir... Il y eut un matin* (Patry, 1964) 404
12.1 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 408
12.2 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 409
12.3 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 410
12.4 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 411
12.5 *Cogne-Dur* (Daudelin et al., 1978) 411
12.6 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 412
12.7 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 412
12.8 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 413
12.9 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 413
12.10 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 414
12.11 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 414
12.12 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 415
12.13 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 415
12.14 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 416
12.15 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 416
12.16 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 417
12.17 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 417
12.18 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 418
12.19 Scénarimage, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 427
12.20 Scénarimage, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 428
12.21 Changement de l'angle de la caméra du scénarimage au film terminé, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 429
12.22 Déplacement du personnage Court-Vite (de l'arrière-plan vers l'avant-plan) du scénarimage au film terminé, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 429

12.23 Scène coupée du scénarimage au film terminé, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) 430
12.24 *Madame vous avez rien* (Teufel, 1982) 434
12.25 *Extensions of the family* (Shannon, 1974) 437
13.1 *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992) 439
13.2 *Étienne et Sara* (Hébert, 1984) 441
13.3 *Premiers jours* (Warny, 1980) 444
13.4 *Premiers jours* (Warny, 1980) 445
13.5 *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992) 447
13.6 *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992) 449
13.7 *J'aime les filles* (Obom, 2014) 452
13.8 *J'aime les filles* (Obom, 2014) 454

RÉSUMÉ

La perception sociale du cinéma d'animation et l'institutionnalisation du discours cinématographique ont longtemps engendré la marginalisation du cinéma image par image. La sacralisation des discours théoriques et historiques se sont majoritairement concentrés sur les grands canons américains, produisant ainsi une identité culturelle partiale et partielle du cinéma d'animation. Au Québec, les années 1970 représentent une période forte pour la libération des femmes. Dans le continuum des arts féministes, le cinéma des animatrices est engagé politiquement avec les revendications socio-économiques de son époque, tout en contestant l'iconographie traditionnellement associée à la sphère féminine. Puisque le cinéma image par image présente un langage cinématographique particulier, cette thèse propose de réfléchir sur le cinéma d'animation lorsqu'il s'entrecroise avec la pensée féministe institutionnelle. Analyser et réhabiliter le discours féministe des animatrices et des modèles féminins forts de la discipline permet de rendre compte de leurs réalités. Cette thèse est un regard historique alternatif et critique montrant une pratique peu connue, sous-documentée et qui tend à sombrer dans l'oubli : les films d'animation féministes des animatrices de l'Office national du film du Canada et les conditions de création dans lesquelles œuvrèrent ßles animatrices.

Mots-clés : Cinéma d'animation, féminismes, animatrices, Office national du film du Canada, conditions de création et analyse des discours cinématographiques institutionnels.

ABSTRACT

FILM ANIMATION, FEMINISMS AND CONDITIONS OF CREATION: THE WOMEN FILMMAKER FROM THE NATIONAL FILM BOARD OF CANADA (1970-1979)

The cultural view of animated film as a lesser art practice and the institutionalization of a specific cinematic discourse have marginalized female animators, discounting their voice as a result. The glorification of theoretical and historical analyses has given rise to the dominant focus on major American canons and has thus produced a biased and incomplete cultural perspective on animated film. The 1970s represent a momentous time for women's liberation in Quebec. On the feminist visual arts continuum, women's animation has been politically driven by the socio-economic issues of the time, while challenging the iconography traditionally associated with the feminine sphere. Animated film provides a unique cinematic language, one that this text conveys through its intersection with feminist theory. This analysis and restoration of the feminist discourse of female animators and strong female role models in the field serve to acknowledge their realities. This dissertation offers an alternative and critical historical view of a little known and under-researched discipline that tends to be overlooked: the feminist animated films from the National film board of Canada and the condition of creation in which women filmmakers made them.

Keywords: Film animation, feminisms, women animators, National film board of Canada, conditions of creation and institutional film discourse analysis.

INTRODUCTION

Ce qui est en jeu, c'est l'identité même des collectivités et des communautés qui se racontent à elles-mêmes leur propre histoire en racontant l'histoire des autres.

— Paul Ricoeur



Figure 0.1 *When the Day Breaks* (Forbis et Tilby, 1999) © ONF, tous droits réservés

En tant que praticienne et doctorante en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal avec une concentration de troisième cycle en études féministes, il m'apparaît essentiel de comprendre le positionnement marginal du cinéma d'animation et plus particulièrement celui fait par des femmes. Le travail des animatrices de l'ONF est reconnu partout à travers le monde, se méritant les distinctions les plus prestigieuses [2]. Mais si leur travail est méconnu du grand public, il ne fait aucun doute

[2] Ces courts-métrages d'animatrices ont récolté des prix comme la Palme d'Or au Festival International du Film de Cannes avec *When the Day Breaks* (Forbis et Tilby, 1999), l'Ours d'Or au Festival International du Film de Berlin avec *Âme noire* (Chartrand, 2001) ou encore l'Oscar pour le meilleur court-métrage d'animation avec *Le poète danois* (Kove, 2007).

qu'il participe, comme je le démontrerai avec cette thèse, à la diffusion d'un regard différent de celui de la production médiatique *mainstream* du cinéma d'animation. Loin de la publicité, loin des Betty Boop, Jessica Rabbit et autres princesses disnéennes.



Figure 0.2 *Âme noire* (Chartrand, 2001) © ONF, tous droits réservés

C'est en promouvant une esthétique animée en marge des circuits commerciaux que je propose ici de regarder le cinéma d'animation comme un art dans une perspective féministe. Si les études cinématographiques féministes se sont récemment intéressées au travail des animatrices [3], l'histoire du cinéma québécois reste silencieuse quant à leur sujet. Sans répondre aux raisons de ce désintérêt, ce constat me motive à générer de la littérature avec l'objectif de « palier à [sic] l'absence d'une conscience historique quant à la lutte des pionnières » (Beaudet, citée dans Carrière, 1983, p. 219).

La recherche académique dans la discipline du cinéma d'animation est insuffisante. Partout à travers le monde, dans la majorité des institutions universitaires, il y a peu de théoriciennes et de théoriciens du cinéma d'animation. Pourtant, la popularité grandissante du médium est indéniable. Le cinéma d'animation s'insère un peu partout : au cinéma, à la télévision, dans les commerciaux, les vidéoclips et les jeux vidéo. Le cinéma d'animation a même envahi le cinéma de prises de vues réelles si

[3] Voir notamment les travaux de Jane Pilling, Bella Honess Roe et Amy M. Davis.

bien qu'il est de plus en plus fastidieux de déterminer où commence le travail image par image des effets spéciaux et où s'arrête celui de l'enregistrement traditionnel.

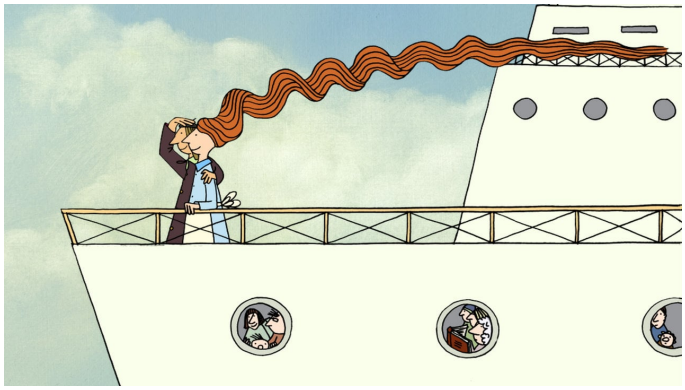


Figure 0.3 *Le poète danois* (Kove, 2007) © ONF et Mikrofilm AS, tous droits réservés

S'il y a une multiplication des cours enseignant les fonctionnalités techniques de la création d'images en mouvement ainsi qu'une réelle démocratisation du médium, cet engouement se transmet lentement aux études cinématographiques. La perception sociale du cinéma d'animation est souvent celle d'une activité commerciale destinée aux enfants et à la famille. Occupant le bas de l'échelle de la hiérarchie du monde des arts, le cinéma d'animation est probablement victime du « discrédit qui s'attache au succès populaire » (Bourdieu, 1992, p. 141). Si la reconnaissance des films de Disney est un phénomène international, il n'en va pas de même pour le travail des pionnières de l'animation à l'ONF.

> Les films d'animation sont présumés n'être que des occasions de divertissement léger, des hors-d'œuvre qui, même quand ils empruntent un ton sérieux, semblent pouvoir être consommés, distraitement, tout en cueillant au passage de vagues plaisirs esthétiques. […] Voilà l'impitoyable aplatissement de son travail que doit affronter le cinéaste d'animation, quand après de longues périodes d'efforts patients et passionnés, il se présente avec son « petit film » sous les bras. (Hébert, cité dans Beaudet, 1983, p. 42)

Comparativement au volume de la production animée mondiale qui est riche, foisonnante et en constante effervescence, la littérature sur le cinéma d'animation est

incomplète. Le manque de valorisation artistique du cinéma d'animation (à l'extérieur des grands cercles de productions américains) est l'une des causes de cette invisibilité. Mais l'esthétique animée, en marge des circuits commerciaux, repousse les frontières du langage cinématographique : c'est dans cette vague de productions animées (artistiques) que se situe le corpus de ma recherche. Il est nécessaire d'ajouter les animatrices et leurs productions à l'histoire de la cinématographie québécoise avant que leur effacement ne soit permanent. Pour ce faire, je recoupe trois niveaux épistémologiques : la recherche, l'explication et l'interprétation (Ricœur, 1998).

En tant qu'autrice et praticienne, il m'apparait essentiel de militer pour dé-ghettoïser le cinéma d'animation de son positionnement marginal tout en questionnant les raisons de son manque de visibilité. Le paradoxe (la reconnaissance internationale des animatrices onéfiennes et la méconnaissance de leur travail auprès du grand public) m'incite à produire de la littérature sur celles qui ont posé les jalons de ma pratique. Cette thèse entend ainsi contribuer à la création d'une mémoire collective pour les animatrices québécoises. Ma recherche est aussi un questionnement sur la façon dont le cinéma d'animation permet d'accueillir la pensée féministe institutionnelle tant sur le plan thématique qu'esthétique.

Puisque ma thèse propose de générer un savoir nouveau sur les conditions de création des réalisatrices en cinéma d'animation au sein de l'ONF (en expliquant l'avènement du féminisme au sein de l'institution et de ses répercussions dans la production culturelle), je favorise une approche interdisciplinaire des études féministes (en intégrant entre autres l'histoire, la sociologie et les études cinématographiques). J'envisage le cinéma d'animation comme un objet culturel légitime. Je mets en lumière le travail des pionnières du cinéma d'animation québécois en analysant la portée politique et l'agentivité possible du film animé produit dans un contexte étatique. Je constate qu'il y a des forces contradictoires à l'agentivité filmique d'une réalisatrice féministe qui évolue à l'intérieur de la structure du pouvoir onéfien.

Dans le continuum des arts féministes, le cinéma des animatrices est engagé politiquement avec les revendications socio-économiques de son époque, tout en contestant l'iconographie traditionnellement associée à la sphère du féminin. J'observe le cinéma d'animation comme un lieu revendicateur dans lequel l'animatrice réalise une création politique pour favoriser la prise de conscience et le changement. Ces films racontent l'histoire de certaines femmes, créant ainsi une contre-histoire aux représentations féminines traditionnelles. Ma recherche fait également une relecture de leurs films d'animation sous la loupe de la pensée féministe. Cette entreprise vise à faire émerger un nouvel objet d'études : des films d'animation féministes réalisés par des femmes et produit dans les limites institutionelles l'ONF entre 1970 et 1979, puisque ces années charnières marquent un moment fort pour la lutte féministe. C'est en changeant le regard sexué sur la documentation historique dans le cinéma québécois qu'il sera possible d'ajouter les créatrices et leurs œuvres au récit actuel.

Pour contextualiser ma recherche, le premier chapitre traite de ma position à titre de chercheuse. Puisque j'ai produit des films d'animation à thématiques féministes en plus d'en réaliser d'autres en coproduction avec l'ONF, je possède un savoir varié sur les processus de créations cinématographiques. Je suis une praticienne à l'intérieur de son objet d'études. Subséquemment, une brève revue de littérature permettra d'établir deux constats : le manque d'écrits sur les réalisatrices pionnières et la spécificité des travaux sur le cinéma d'animation qui, habituellement, réduisent le médium à sa dimension technique ou valorisent les « grands canons » (masculins). Ensuite, je présenterai la problématique principale de ma thèse de recherche : Que fait le cinéma d'animation institutionnel à la pensée féministe? Que fait la pensée féministe institutionnelle au cinéma d'animation?

Le deuxième chapitre se concentre sur la méthodologie de ma recherche et l'articulation théorique sur laquelle repose ma thèse. Il est essentiel d'insister dès le départ sur les recherches féministes et plus particulièrement sur la notion du point de vue situé car il s'inscrit dans la continuité du travail de la chercheuse praticienne.

L'histoire féministe de l'art permet ensuite d'expliquer le silence historique des femmes dans la création artistique. Pour favoriser la compréhension de ce qui a mené à l'effacement d'une mémoire au féminin, j'articule deux notions : l'écriture de l'histoire et le rôle marginalisé des femmes dans la société. La dernière section de ce chapitre présente la méthodologie de travail adoptée pour l'analyse. Elle est en partie axée sur l'isomorphisme institutionnel de DiMaggio et Powell (1991). Par la suite, je dévoile le corpus des films d'animation analysés tout en dérivant de la manière dont les archives sont fouillées pour documenter les coulisses des productions et le processus de ritualisation de la production à l'ONF.

Puisque le contexte géographique a une répercussion importante sur les conditions de production des animatrices (Pilling, 1992), le troisième chapitre porte sur l'ONF. Cette section traite de la fondation de l'institution en 1939 jusqu'à la fin des années 1970, décennie ayant vu apparaître un mouvement féministe contestataire à l'interne (portant ses revendications tant sur la situation professionnelle des femmes qu'à leur accession à la réalisation de films). Mes questionnements abordent également la mission onéfienne, l'identité nationale canadienne produite par l'institution étatique, l'animation onéfienne en temps de guerre, les contestations et les réorientations de l'institution ainsi que le double paradoxe onéfien (produire une identité nationale francophone québécoise dans un contexte fédéral canadien et la délicate position de l'artiste fonctionnaire). Une attention spéciale est portée à l'émergence du studio d'animation, aux animatrices pionnières et au duo Norman McLaren et Evelyn Lambart.

Le quatrième chapitre s'intéresse à la nature particulière du cinéma d'animation. Définir le cinéma d'animation est un exercice complexe. En analysant ses racines étymologiques, la polémique sur sa naissance, sa vocation commerciale, ses possibilités propagandistes et l'esthétique animée avant-gardiste, ce chapitre brode un portrait pluriel du cinéma image par image. Une brève discussion sur la perception sociale du cinéma d'animation vient clore ce chapitre en questionnant la manière dont

l'identité hégémonique disnéenne déteint sur la perception sociale du cinéma d'animation auprès du grand public.

Le cinquième chapitre porte sur la (re)présentation des femmes au cinéma. Afin de contextualiser cette notion, je fais un survol de l'essai « Women, Art and Power » (Nochlin, 1989) dans lequel l'autrice analyse la manière dont les femmes sont représentées dans la peinture (principalement par les hommes) en rappelant la corrélation entre pouvoir et idéologies. Ma recherche porte également un regard critique sur la représentation des personnages féminins (Mulvey, 1975) et plus particulièrement dans le cinéma de fiction québécois (Carrière, 1983) afin de comparer la manière dont les films de mon corpus se démarquent des représentations traditionnelles et commerciales. Le croisement des études féministes avec les études cinématographiques vient clore ce chapitre en dévoilant les informations essentielles à mon analyse filmique.

Le sixième chapitre rend compte du soulèvement féministe dans la pratique cinématographique des femmes à l'ONF, tant devant que derrière l'écran. Cette (r)évolution est explicitée avec l'émergence du programme de discrimination positive Société Nouvelle (En tant que femmes) et Challenge for Change (Studio D). La dernière section du chapitre s'intéresse à trois réalisatrices essentielles dont les films n'ont pas été retenus pour le corpus mais qui m'apparaissent incontournables parce qu'elles ont produit des animations exceptionnelles et marquantes. Il s'agit de Francine Desbiens, de Suzanne Gervais et de Viviane Elnécavé.

Les six prochains chapitres (sept à douze) sont voués à l'analyse filmique. La représentation de l'espace privé et de la vie quotidienne des femmes dans les films d'animation onéfiens est explorée dans les chapitres sept, huit et neuf. Le septième chapitre analyse *Petit Bonheur* (Warny, 1972) et traite de la maternité et de la charge mentale. Le huitième chapitre s'intéresse à *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) qui aborde la thématique du mariage et de *La Femme mystifiée*

(Friedan, 1963). Le neuvième chapitre porte sur *La Ménagère* (Bennett, 1975) et les notions d'identité et de sexage.

Les animations qui traitent des femmes dans l'espace public sont analysées dans les chapitres dix, onze et douze. Le dixième chapitre examine *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) qui porte sur la condition des femmes et de leur situation sur le marché de l'emploi. Le onzième chapitre analyse *Interview* (Leaf et Soul, 1976) un court-métrage sur la réalisation professionnelle des femmes et l'autoréflexivité. Le douzième chapitre traite de *Cogne-Dur* (Daudelin *et al*., 1979), une animation collective où le genre est nivelé pour atteindre l'égalité. Tour à tour ces six films sont décrits pour ce qu'ils présentent (le discours cinématographique), ce qu'ils suggèrent (le discours *in abstentia*), ce que les archives de l'ONF révèlent sur le processus de création pour se terminer avec une analyse féministe critique de l'œuvre.

Finalement, le treizième chapitre répond à la question de recherche principale qui porte sur le croisement du cinéma d'animation avec la pensée féministe dans un cadre institutionnel. Puisque ma relecture de l'histoire dans le domaine du cinéma d'animation au Québec porte son attention sur l'insertion socioprofessionnelle des réalisatrices, sur la représentation des femmes à l'écran tout en analysant un corpus féministe réalisé par des créatrices pionnières et produit par l'ONF, je démontre que le film d'animation est un vecteur d'agentivité et un révélateur social de la réelle oppression des femmes. Pour ce faire, j'utilise la thématique de la sexualité, qui a longtemps été au cœur de leur domination. En inscrivant les protagonistes féminines comme sujets pensants et regardants, les animatrices de mon corpus font évoluer la représentation des genres au cinéma. L'utilisation de la sexualité dans la création des femmes est motrice d'agentivité, encourageant la production d'un discours où les animatrices critiquent, protestent et dénoncent. Cette stratégie narrative permet de renverser la domination sociale des femmes et de l'oppression de leurs corps en identifiant leurs fantasmes et leurs désirs.

Plusieurs des films d'animation mentionnés dans cette thèse sont disponibles gratuitement sur le site internet de l'Office National du Film du Canada à l'adresse suivante : www.onf.ca. Cependant, il faut garder en tête qu'avec les blocages géospatiaux, l'accès au contenu de ce site web et à la diffusion des films d'animation n'est pas le même partout dans le monde. J'invite les lecteurs et les lectrices à visiter le site général de l'Office National du Film du Canada pour y effectuer une recherche et visionner les films auxquels ils et elles ont accès.

CHAPITRE I

LE CINÉMA D'ANIMATION RÉALISÉ PAR DES FEMMES : UNE VUE DE L'INTÉRIEUR, UN REGARD SUR L'EXTÉRIEUR

Ce n'est qu'en insérant l'auteur dans son contexte qu'on peut le comprendre et l'analyser.

— Umberto Eco



Figure 1.1 *Jutra* (Saint-Pierre, 2014) © MJSTP Films et ONF, tous droits réservés

L'histoire québécoise des réalisatrices en cinéma d'animation est à construire. Je souhaite inscrire leur récit au centre de notre mémoire collective pour éviter que le travail des pionnières ne sombre dans l'oubli. À titre d'autrice, j'énonce à partir d'une réalité particulière : il est donc indispensable d'insister dès le départ sur ma pratique artistique de cinéaste d'animation pour contextualiser mon approche. La section initiale de ce chapitre déploie ma vision d'autrice : celle d'une praticienne à l'intérieur de son objet d'études. Après quoi le constat d'un manque dans la documentation est mis en lumière. Tout d'abord, il y a la rareté des ouvrages sur les réalisatrices pionnières telles que Lotte Reiniger et Alice Guy-Blaché. Puis, la revue de littérature dédiée au cinéma

d'animation démontre la spécificité des écrits dans le domaine : les ouvrages sont majoritairement centrés sur des descriptions techniques ou la documentation de « grands canons » (masculins). La mise en place de la problématique de recherche et la question principale de la thèse viennent boucler ce premier chapitre : dans un contexte institutionnel, que fait le cinéma d'animation à la pensée féministe? Que fait la pensée féministe institutionnelle au cinéma d'animation?

1.1. La praticienne à l'intérieur de son objet d'étude

> *[…] les expériences personnelles de la chercheuse (et ses émotions aussi) jouent un rôle fondamental dans le processus de recherche féministe : entre autres, elles sont souvent le lieu d'où émergent les questionnements de départ et les questions de la recherche et continuent de les alimenter, elles suggèrent un regard critique sur un processus formalisé de recherche disciplinaire […] elles inspirent un sens à l'interprétation des résultats.*
>
> — Olliver *et al.*, 2000, p. 46



Figure 1.2 *Oscar* (Saint-Pierre, 2016) © MJSTP Films et ONF, tous droits réservés

Depuis 2004, j'œuvre professionnellement dans le domaine du cinéma d'animation à Montréal à titre de réalisatrice, scénariste, productrice et animatrice. J'ai créé plusieurs

courts-métrages d'animation avec ma compagnie de production MJSTP Films Inc [4]. Deux thématiques principales se dégagent de ma filmographie : la maternité, que j'ai abordée dans *Post-partum* (2004), *Passages* (2008), *Femelles* (2012) et *Ta mère est une voleuse* (2018), puis la création artistique avec *Les Négatifs de McLaren* (2006), *Le Projet Sapporo* (2010), *Jutra* (2014), *Flocons* (2014), *Oscar* [5] (2016) et *La Théorie Lauzon* (en cours de production).

Ma pratique du cinéma d'animation est polyvalente : j'enseigne la théorie et la réalisation tout en étant active dans ma création. Je connais les rouages et les réseaux professionnels de ma discipline. À deux reprises, j'ai travaillé en coproduction avec l'ONF pour la réalisation de mes films d'animation *Jutra* et *Oscar*. J'ai aussi obtenu du financement de l'ONF avec le programme d'Aide au cinéma indépendant pour mes films d'animation *Les négatifs de McLaren, Passages*, *Le Projet Sapporo, Femelles*, *Flocons* et *Ta mère est une voleuse*. En plus d'être appuyée par l'ONF, d'autres opportunités de financement viennent soutenir ma pratique artistique. Ces fonds proviennent notamment de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC), du Conseil des Arts du Canada (CAC), du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et des crédits d'impôts pour la production cinématographique. Mon expérience dans la réalisation de films d'animation m'a permis de comparer le processus de production de mes films coproduits avec l'ONF à ceux réalisés de manière indépendante chez MJSTP Films. Je constate que

[4] Au cours de ma carrière, mes films ont été présentés dans plus de cent-cinquante festivals et se sont mérité une soixantaine de distinctions à travers le monde dont deux prix Jutra, un prix Gémeaux et un prix Écrans Canadiens.

[5] Lien de visionnement pour *Post-partum* : https://vimeo.com/318253698 Mot de passe : postpartum. Lien de visionnement pour *Passages* : https://www.onf.ca/film/passages. Lien de visionnement pour *Femelles* : https://vimeo.com/312801253 Mot de passe : femelles. Lien de visionnement pour *Ta mère est une voleuse :* https://www.vimeo.com/241941190 Mot de passe : merevoleuse. Lien de visionnement pour *Les Négatifs de McLaren* : https://www.onf.ca/film/negatifs_de_mclaren/. Lien de visionnement pour *Le projet Sapporo* : https://vimeo.com/320350786 Mot de passe : sapporo. Lien de visionnement pour *Jutra* : https://www.onf.ca/film/jutra_fr/. Lien de visionnement pour *Flocons* : https://www.onf.ca/film/flocons/. Lien de visionnement pour *Oscar* : https://www.onf.ca/film/oscar_fr/.

l'institutionnalisation du processus de production cinématographique engendre des conséquences plurielles. Lorsqu'un film est coproduit avec l'ONF, une multitude de réalités, de niveaux diégétiques, d'intentions et de règlements s'entrecroisent et s'influencent.



Figure 1.3 *Flocons* (Saint-Pierre, 2014) © MJSTP Films, tous droits réservés

Mon travail créatif a généré de la documentation : cependant, ce sont principalement mes films traitant de « grands » artistes (masculins) qui ont intéressé la critique. La réappropriation du travail d'auteurs tels Norman McLaren, Claude Jutra, Oscar Peterson ou Jean-Claude Lauzon est pour moi un geste artistique féministe revendicateur. Quant à mes films traitant de thématiques féministes, c'est-à-dire ceux qui portent sur la réelle oppression des femmes, j'ai peine à les financer et il est ardu de les distribuer. J'ai donc choisi d'écrire, dans ce premier chapitre, sur mes films à thématiques féministes : non seulement parce qu'ils sont en lien avec les films analysés ultérieurement, mais également parce qu'ils sont moins visibles et peu documentés. Cette intention, donner la visibilité aux animations non commerciales touchant à des thématiques féministes, est au cœur de ma recherche doctorale.

Longtemps, les histoires de vie ont été marginalisées des discours « savants » (Pineau et Legrand, 1993). Pourtant, ces thématiques m'interpellent pour la création de mes films. J'ai consacré quatre projets de films personnels abordant la réalité de certaines femmes : *Post-partum*, *Passages*, *Femelles* et *Ta mère est une voleuse*.



Figure 1.4 *Post-partum* (Saint-Pierre, 2004) © MJSTP Films, tous droits réservés

Post-partum traite d'une condition spécifique à certaines femmes : la dépression suite à l'accouchement. J'ai été surprise de constater qu'il n'était pas nécessaire d'aller très loin pour rencontrer une femme ayant vécu une dépression post-partum puisque j'ai trouvé dans ma famille. Ce film couleur, d'une durée de dix minutes, je l'ai filmé moi-même sur pellicule 16 mm. C'est donc un court-métrage en prises de vues réelles. C'est un essai documentaire personnel qui explore la dépression post-partum de ma mère après ma naissance. Lorsque j'avais deux mois, elle m'a laissée aux soins de ma grand-mère parce qu'elle ne pouvait plus endurer mes pleurs incessants : « Tant de larmes qui me conduisent à l'eau. L'eau dont j'ai toujours eu si peur. L'espace d'un songe, l'espace d'un instant, j'ai revisité mon passé, j'ai revisité le sien… » (MJSTP Films, s.d., n.p.).

Quelque part entre le rêve et la réalité, ce film symbolique propose les portraits de femmes anonymes : il n'y a pas de visages à la dépression post-partum. Sans dialogue, cette autodiégétique (que j'ai réalisée à l'âge de vingt-cinq ans) met à l'écran les femmes qui ont réellement vécu cette histoire : ma grand-mère, ma mère et moi. Les autres modèles sont ma sœur (enceinte) et son nouveau-né. Nous sommes toutes les membres d'une même famille. Mon film contribue (humblement) à sensibiliser sur la dépression post-partum, tout en dédramatisant le sentiment de honte qui participe à l'oppression des femmes victimes de cette maladie taboue.

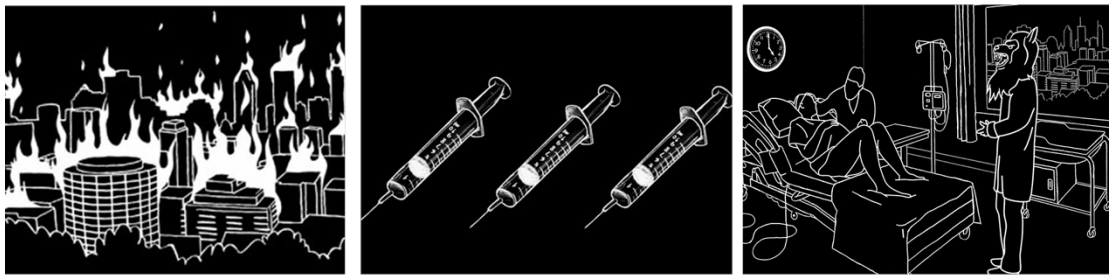


Figure 1.5 *Passages* (Saint-Pierre, 2008) © MJSTP Films, tous droits réservés

Durant la même période que le lancement de mon premier film professionnel (*Les Négatifs de McLaren*), j'ai donné naissance à mon premier bébé. Lorsque j'ai rédigé ma demande de financement pour *Passages*, c'est l'éloge de la maternité que je voulais créer. J'avais l'intention de faire un film autobiographique sur mon expérience de grossesse, d'accouchement et de mon état de nouvelle mère. Mais l'idéal que je nourrissais ne s'est jamais produit. Cette animation est ma production la plus personnelle : il m'est encore à ce jour impossible de la regarder sans ressentir de la détresse et de l'anxiété.

> J'ai découvert avec beaucoup d'émotions que j'étais enceinte de mon premier enfant. J'attendais avec tout mon amour ce petit ange, loin de me douter que mon accouchement serait un réel cauchemar, tournerait au drame et que nous nous retrouverions, mon bébé et moi, aux frontières de la mort. […] *Passages* est le récit autobiographique de l'accouchement catastrophique de ma première fille Fiona qui s'est retrouvée à sa naissance entre la vie et la mort, faute de soins hospitaliers adéquats. Revendiquer, dénoncer et éduquer étaient pour moi les mots d'ordre lors de la production de ce film. Afin que personne d'autre ne vive ce drame que nous avons vécu. (MJSTP Films, s.d., n.p.)

Il est difficile de se mettre à nu devant un auditoire étranger et de partager l'expérience la plus traumatisante de sa vie. Il n'en demeure pas moins que je suis fière d'avoir eu le courage de créer ce film pour dénoncer la situation dont j'ai été victime. Je me souviendrai toujours d'une projection dans un cinéma au Nouveau-Brunswick : assise derrière moi, une femme pleurait dans la pénombre. Je ne saurais dire le nombre de femmes qui sont venues me voir après les visionnements pour me raconter leurs

histoires similaires. La violence obstétricale est un phénomène actuel qui contribue à la réelle oppression des femmes.

> *Passages* de Marie-Josée Saint-Pierre, est un documentaire autobiographique éloquent et prenant. Réalisée dans l'urgence, cette animation raconte les conditions extrêmes dans lesquelles l'artiste a donné naissance à sa petite fille, Fiona. Cinquième film de la réalisatrice québécoise, après le très remarqué *McLaren's Negatives* (2006), *Passages* mêle animation, documentaire et autobiographie. La frontière séparant les genres y disparaît au profit d'un produit métissé qui ouvre de nouvelles perspectives au film d'animation. […] Sensible et enragée, cette sorte de fable moderne s'attaque ouvertement au système de santé canadien. La négligence, le manque d'effectifs et d'expérience du personnel soignant sont mis en cause par Marie-Josée Saint-Pierre qui s'est retrouvée entre la vie et la mort, priant pour que son bébé puisse marcher un jour. L'animation simple et naïve, faite de traits blancs sur fond noir sert de toile de fond au récit commenté en *off* par la créatrice qui se met en scène. […] Sonnant comme une vengeance, le court métrage de Saint-Pierre reste un douloureux témoignage sur un sujet tabou dramatique. Il effleure les passages étroits que la vie nous force à prendre au détour d'un bonheur florissant. (Bergeret, 2009)

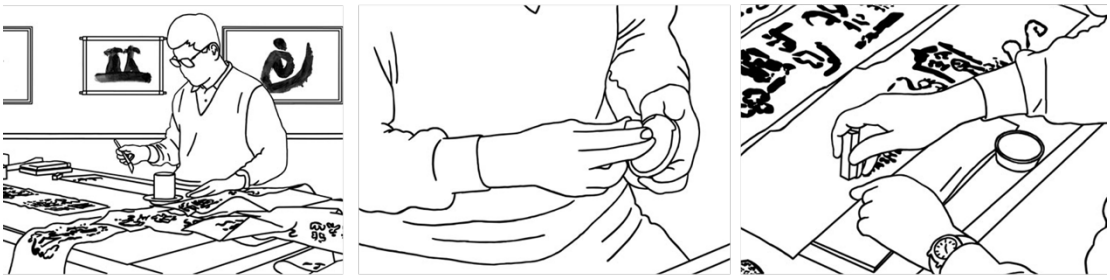


Figure 1.6 *Le Projet Sapporo* (Saint-Pierre, 2010) © MJSTP Films, tous droits réservés

À l'automne 2009, j'ai fait une résidence d'artiste d'une durée de trois mois à Sapporo au Japon où j'ai réalisé *Le Projet Sapporo*. Même si, pour moi, relever le défi de la réalisation d'un film d'animation en si peu de temps dans un pays étranger a été fort nourrissant, j'ai été victime de préjugés. On m'a reproché le choix de quitter mes deux filles, alors âgées de six mois et deux ans, pour une période de dix semaines : il est inacceptable qu'une mère de famille parte à l'étranger pour travailler. Si j'avais été un

homme dans la même situation, je n'aurais pas été exposée à ce genre de critiques. J'ai d'ailleurs témoigné de ce choix dans le documentaire *Crée-moi, crée-moi pas* (Laurencelle, 2010) avec d'autres créatrices telles Betty Bonifassi, Anaïs Barbeau-Lavalette et Geneviève Rioux. Les défis reliés à la création artistique lorsqu'on est mère sont bien présents.

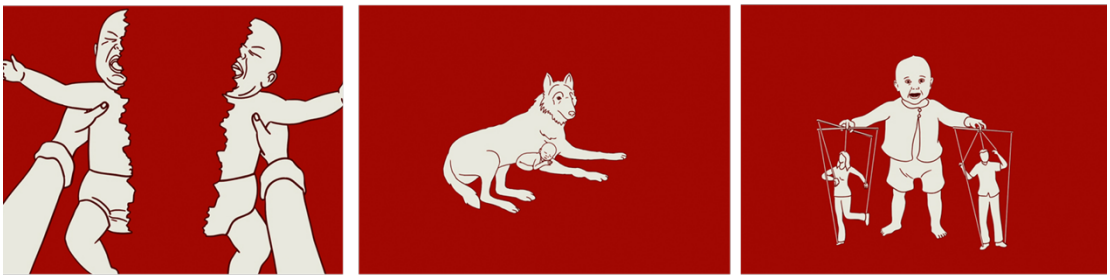


Figure 1.7 *Femelles* (Saint-Pierre, 2012) © MJSTP Films, tous droits réservés

À mon retour du Japon, je travaille à la production de mon film le plus ambitieux : *Femelles*, un documentaire animé d'une durée de trente-deux minutes sur les difficultés et les tabous de la maternité. Je fais des entrevues sonores avec plusieurs femmes qui ont vécu une expérience difficile de la maternité. Je n'ai pas de caméra et je me présente aux entrevues sans équipe de production. J'assure aux femmes l'anonymat de leurs témoignages. La magie opère : les mères me font des confidences et partagent leurs secrets sur ce rôle qu'elles apprivoisent quotidiennement. Une femme raconte son accouchement : « Pis là y me montrent le bébé qui est tout mauve, la seule affaire que je me suis dit c'est : "faut que j'pleure!" Faut que j'pleure sinon y vont vraiment me trouver comme mère indigne… Mais j'ne sentais absolument rien! » (Saint-Pierre, 2012). J'ai aussi réalisé des entrevues avec des travailleuses sociales et infirmières de CLSC attitrées aux visites à domicile après le retour à la maison des nouvelles mamans. L'une d'elles me confie :

> J'en ai vu quand même des mères tellement fatiguées dire là : « J'ai même de la misère à l'aimer tellement c'est dur… À chaque fois qu'il pleure là, c'est un effort pour me lever. ». D'avouer ça quand même, ça je pense que

> c'est peut-être le plus grand tabou de dire : « Ça me pèse de m'occuper de mon enfant. » (Saint-Pierre, 2012)

Surprenants, drôles ou tristes, ces témoignages touchants plongent les spectateurs et les spectatrices au coeur de la vie de femmes qui partagent le privilège exceptionnel (ou le fardeau quotidien) de porter le nom de Maman. L'amour maternel, contrairement à ce qui est largement véhiculé par les médias de masse, n'est pas toujours instantané. Parfois, c'est au fil du temps que l'amour entre une mère et son enfant se développe. Devenir mère a été pour moi le plus grand des bouleversements et ce film documente la réalité des mères qui vivent ce changement profond. Mon objectif est de démystifier et dédramatiser l'enfantement, informer sur la réalité des mères et ultimement, redonner la fierté maternelle en valorisant les femmes qui ont des enfants. La distribution de ce film est probablement l'une de mes plus grandes déceptions professionnelles : il peine à faire la tournée des festivals et ne remporte qu'un seul prix [6]. Produit avec des conditions financières extrêmement difficiles et à perte, ma compagnie de production s'endette pour financer le projet. Le film met presque ma compagnie en faillite.



Figure 1.8 *Ta mère est une voleuse!* (Saint-Pierre, 2018) © MJSTP Films, tous droits réservés

Plus récente réalisation féministe à mon actif, *Ta mère est une voleuse!* est un film de fiction sur la violence psychologique de l'aliénation parentale. Étant donné la

[6] *Meilleur court-métrage documentaire,* St. Louis International Film Festivals, États-Unis (2013).

délicatesse du sujet, j'ai préféré ne pas raconter mon expérience personnelle, mais plutôt de porter mes blessures à l'écran avec un film de fiction. Une fois de plus, ce film à la thématique ardue se fraye difficilement un chemin dans le circuit des festivals de films et ne se mérite qu'un seul prix [7].

À la lumière de mes expériences, je constate que les films avec des thématiques féministes et personnelles sont difficiles à financer; la distribution de ce genre demeure aussi limitée. De plus, produire un film indépendant ou en coproduction avec l'ONF ne signifie pas la même liberté. Je reviendrai ultérieurement dans la recherche sur la production onéfienne.

Tout au long de ma thèse, je traite de films « féministes » et non de films « féminins » ou de films « de femmes ». Récemment, j'ai accordé une entrevue dans laquelle je différencie les termes « films féministes/ féminins/ des femmes ». En voici un bref extrait :

> […] A feminist film can be directed by either a man or a woman; gender doesn't really matter. Anybody can make a feminist film that advocates gender equality or defends women's rights. "Feminine" film plays into traditional gender roles and is sometimes seen as "light". This begs the question: what then is "masculine" film? To me, there is no homogenous group named "women". Women face a variety of problems and consequently they have many demands; within a society shaped by gender differences, we need to take into account forms of oppression which are shaped by class and race. From that point of view, "feminine cinema" does not exist in my opinion – there are only films made by women based upon their own individual point of view. Then you have films made by women; they can be feminist, but they can also be sexist. We have to be really careful about how we label and classify films directed by women. Some demonstrate some level of feminist awareness, others don't. (Saint-Pierre, citée dans Han, 2019, n.p.)

[7] *Most Innovative Film*, Reel 2 Real International Film Festival for Youth, Senior Youth Jury (composé de jeunes de treize à dix-huit ans), Canada (2019).

1.2. Une histoire à écrire

> *Le massacre historique de la création des femmes est sans rémission. […] La mémoire est aussi la mémoire du manque. Il y a dans la création intellectuelle et artistique féminine – née de mère inconnue – une part orpheline. Le rapport des femmes à l'art a longtemps été un rapport adoptif.*
>
> — Collin, 2000, p. 177

> *Ce ne fut pas en un clin d'objectif que les femmes ont brisé l'inféodation des structures de la cinématographie. Il aura fallu le travail de la pionnière Alice Guy qui, à elle seule, a assumé pendant 17 ans la lourde tâche d'être l'unique metteur en scène féminin du monde entier. […] Et combien d'autres qui ont créé, au plus grand mépris de l'histoire, des œuvres puissantes et engagées. Aujourd'hui, elles sont quelques 500 à donner images et sons à la spécificité de notre condition.*
>
> — Lamartine, 1980, p. 30

Récemment, je me suis retrouvée face à un questionnement. Celle d'une praticienne à la recherche de praticiennes : des femmes ayant posé les jalons de la pratique du cinéma d'animation au Québec. Pour inspirer ma création, j'ai voulu connaître les trajectoires d'animatrices réalisatrices et approfondir ma pratique à travers celle des autres. Mais, il y a un manque dans les ouvrages : l'histoire des animatrices québécoises n'a pas été écrite.

Deux constats principaux émanent de ma recherche dans les écrits. Premièrement, il y a la carence de données historiques sur les réalisatrices pionnières (tant en animation, en documentaire qu'en fiction). On peut également reprocher le regard occidental et occidentalisant de l'histoire du cinéma. Deuxièmement, il y a la spécificité de la littérature portant sur le cinéma d'animation. Ces deux manques ont contribué à circonscrire mon objet d'études.

En voulant connaître l'histoire des femmes dans le domaine de la production cinématographique, je constate une disparité de genre quant aux données historiques : si les Émile Reynaud, frères Lumière et Georges Méliès sont amplement documentés, c'est le phénomène inverse pour les créatrices pionnières telles que l'animatrice allemande Lotte Reiniger et la réalisatrice française Alice Guy-Blaché. Pourtant, ces deux femmes sont des actrices essentielles des cinémas des premiers temps, tant en animation qu'en fiction.



Figure 1.9 *Aucassin et Nicolette* (Reiniger, 1976) © ONF, tous droits réservés

> Such a distinguished biography – and a filmography of more than seventy films – begs the question of why Lotte Reiniger remains undervalued. Despite the occasional nod to her as having made one feature-length animation film before Walt Disney […] most critics today still tacitly assume that silhouette constitutes a secondary or inferior form of animation, so that Disney's cartoon *Snow White* counts as a real first animation feature. (Moritz, citée dans Furniss, [1996] 2009, p. 43)

Lotte Reiniger (1899-1981) est une figure emblématique du manque de reconnaissance pour une réalisatrice en cinéma d'animation. Soutenue en 2011, la thèse de l'américaine Vivian K. Taylor intitulée *Nationality, Gender, and Genre: The Multiple Marginalization of Lotte Reiniger and The Adventures of Prince Achmed (1926)* est l'ouvrage le plus complet sur l'animatrice. Reiniger a œuvré dans le domaine du cinéma image par image pendant une soixantaine d'années et a réalisé ses films en Allemagne, en Angleterre, en Italie et à Montréal. Elle est la pionnière de l'animation de silhouettes, une technique qui consiste à photographier des cartons découpés noirs sur une table

d'animation éclairée par l'arrière. Son travail rappelle le théâtre d'ombres : elle nomme sa technique d'animation « *Sihouettenfilm* » (film de silhouettes).

Plusieurs ouvrages historiques sur le cinéma d'animation [8] écrivent que le premier long-métrage de l'histoire de l'animation est *Blanche-Neige et les Sept Nains* (Hand, 1937). Pourtant, *Les Aventures du Prince Ahmed* (Reiniger, 1926) est réalisé onze ans plus tôt. Tel que je le démontre tout au long de ma thèse, plusieurs facteurs contribuent à l'invisibilisation des arts créés par des femmes. Dans le cas spécifique de la production de Reiniger, sa situation géopolitique joue en sa défaveur puisque l'industrie cinématographique allemande des années 1920 est en compétition directe avec celle des Américains qui dominent le marché : Hollywood ferme ses portes à l'invasion allemande. D'autant plus que la distribution internationale est intéressée par un cinéma commercial et Reiniger réalise un long-métrage artistique au style avant-gardiste. L'absence de distribution en sol américain assombrit la carrière du film. Les Américains détiennent déjà, à l'époque, un fort monopole sur le réseau de diffusion à l'intérieur comme à l'extérieur de leur territoire. Ce n'est qu'en 1942, seize ans après sa première projection, que le film est accessible au public étasunien. *Les Aventures du Prince Ahmed* n'est pas recensé par la critique cinématographique allemande et les distributeurs du pays hésitent à le projeter puisque la technique est celle de l'animation de silhouettes et qu'il n'y a pas de vedettes au générique.

[8] Parmi les livres recensés par Vivian K. Taylor qui affirment que Disney a réalisé le premier long-métrage d'animation on retrouve, entre autres : *The Art of Walt Disney* (Field, 1942), *The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdom* (Finch, 1973), *The Disney Films* (Maltin, 1973), *The Film 100: A ranking of the most influential people in the history of the movies* (Smith, 1998) et *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children's Films* (Booker, 2010).



Figure 1.10 *Le jardin oublié : La vie et l'œuvre d'Alice Guy-Blaché* (Lepage, 1995) © ONF, tous droits réservés

Une autre créatrice marginalisée par la documentation historique, mais qu'il est essentiel de mentionner, est Alice Guy-Blaché (1873-1968) première femme réalisatrice de l'histoire du cinéma. Elle débute sa carrière à titre de secrétaire pour Léon Gaumont qui devient ultérieurement le président de la société cinématographique Gaumont. C'est dans le cadre de son travail de secrétaire qu'elle rencontre les frères Lumière et découvre leur invention : des images en mouvement projetées sur un drap. Elle travaille avec eux à filmer des scènes de rues mais, intéressée par la littérature et le théâtre, elle propose à Léon Gaumont de réaliser des scènes de cinéma. C'est ainsi qu'elle écrit, réalise et produit *La Fée aux choux* (Guy-Blaché, 1896) : c'est, à ma connaissance, le premier film réalisé par une femme dans l'histoire du cinéma. Suite au succès de ce premier film, Alice Guy-Blaché est promue à la direction de toute la production cinématographique de la société Gaumont, mais elle demeure tout de même attitrée à son métier de secrétaire; ainsi Gaumont évite de lui verser un deuxième salaire.

Entre 1900 et 1907, elle réalise plus d'une centaine de courts-métrages avec des performances musicales. Son plus grand succès (en France) est un film sur la vie du Christ intitulé *La Passion* (Guy-Blaché, 1906). Projet ambitieux, tant par sa durée (trente-cinq minutes) que par son ampleur (une centaine de figurants, des décors somptueux et une mise en scène originale), sa réalisation est attribuée à tort à son

assistant dans le générique. Guy-Blaché est inconnue par la majorité des théoriciens s'intéressant aux origines du cinéma car la réalisation de plusieurs de ses films a été attribuée à tort à des auteurs masculins.

Elle déménage en Amérique en 1907 et fonde son studio de production : Solax Film. Ses films réalisés aux États-Unis ont beaucoup de succès. Elle fait les manchettes : c'est une femme à la tête d'une compagnie cinématographique qui réussit et gagne plus de vingt-cinq mille dollars par année. En 1912, elle est célèbre et considérée comme une référence dans le milieu cinématographique américain. Mais son mari vend pour une bouchée de pain (sans la consulter) les droits pour *The Lure* (Guy-Blaché, 1914) : ce film devient l'un des plus grands succès aux guichets américains de l'époque. Puis son conjoint la quitte pour sa principale interprète et elle a beaucoup de difficulté à s'en remettre. Son studio de production est vendu aux enchères. Elle retourne en France en 1922 avec ses deux enfants, complètement ruinée et s'installe chez sa sœur. À quarante-neuf ans, elle est incapable de réintégrer le monde du cinéma français car on l'a oubliée. Elle survit en écrivant des contes pour enfants dans des revues, signant ses textes de pseudonymes masculins. Pendant longtemps, Guy-Blaché a été complètement effacée de l'histoire du cinéma.

Nombreuses sont les femmes actives dans le cinéma des premiers temps dont l'histoire mérite d'être relatée mais, faute d'espace, je ne cite ici que quelques noms : Judith Crawley (réalisatrice), Loïs Weber (scénariste), Anita Loos (scénariste), June Mathis (scénariste), Frances Marion (scénariste), Margaret Booth (monteuse), Barbara McLean (monteuse), Musidora (comédienne et productrice), Germaine Dulac (réalisatrice et productrice), Jacqueline Audry (cinéaste), Delphie Seyrig (actrice et cinéaste), Jacqueline Aubry (réalisatrice), etc. (Rollet, 2017)

Selon mes recherches, « L'Animation au féminin » (Edera, 1983) est la première étude internationale sur les animatrices. C'est dans ce texte qu'on retrouve la célèbre citation : « L'homme raconte une histoire, la femme se raconte » (Edera, 1983, p. 73). Dans sa recherche, Bruno Edera propose que le médium de l'animation est « le moins

misogyne des terrains de la sphère cinématographique et télévisuelle » (Edera, 1983, p. 73). L'auteur n'approfondit ni les causes ni les constats de cette situation favorable envers les femmes. Pourtant, sa perception de la nature des femmes est misogyne :

> Le cinéma d'animation convient bien aux femmes en raison de ses aspects techniques, proches de ce qu'on appelle « les travaux manuels ». On peut songer notamment à la broderie qui exige beaucoup de soin et de patience et peut s'exercer sans que l'on tienne compte des conditions atmosphériques. […] La nature et les buts de l'animation sont également, dans une certaine mesure, plus proches de certaines préoccupations féminines – l'éducation, l'information – que masculines. (Edera, 1983, p. 73)

Ce mythe du film féminin, une branche de l'écriture dite « féminine », serait inscrit dans la spécificité de la nature des femmes. C'est une vision basée sur l'opposition binaire biologique et l'immuabilité des qualités qui sont propres aux femmes. Parler d'une écriture féminine, ou d'un art féminin, c'est réduire indûment la parole des femmes et les confiner à leur anatomie. Souvent, le cinéma féminin est associé à un art cinématographique léger et qui s'adresse exclusivement aux femmes. C'est le piège de l'essentialisation qui se déploie; un phénomène qui enferme toutes les femmes dans le même ensemble. Tel que le démontre l'essai « Why have there been no great women artist? » (Nochlin, 1971), les artistes d'une même époque ont souvent plus en commun que ceux et celles qu'on tente de regrouper par leur genre [9].

À ma connaissance, l'unique ouvrage qui recense l'histoire du cinéma d'animation québécois est *Histoire du cinéma d'animation au Québec* (Falardeau, 2006). Malheureusement, ce livre est truffé d'erreurs historiques. La recherche est boiteuse. L'autrice présente des affirmations fausses. Par exemple : « Michèle Cournoyer a gagné la *Palme d'Or* du court métrage à Cannes en 1999 avec *Le Chapeau*, un plaidoyer émouvant contre l'inceste » (Falardeau, 2006, p. 109). Pourtant, Michèle

[9] Je reviendrai sur cet essai à la section 2.3.

Cournoyer n'a jamais remporté une Palme d'Or (pour aucun de ses films). Voici le commentaire de Beaulac à propos de l'ouvrage :

> Il reste toutefois que le parti pris de Falardeau de considérer l'animation dans un relatif isolement par rapport aux autres pratiques cinématographiques, et surtout par rapport à certains faits de société, ne permet pas d'apprécier *pourquoi* au juste ce terreau particulier a permis l'épanouissement de cet art. (Beaulac, 2007, p. 170)

En plus de plusieurs inexactitudes, le livre de Mira Falardeau aborde de manière superficielle la question de la présence des femmes en animation. Dans sa démarche d'historienne, l'autrice effleure les femmes cinéastes d'animation de l'ONF. Elle consacre un seul paragraphe à Suzanne Gervais et à Clorinda Warny. Elle n'accorde qu'une seule page à Caroline Leaf. Il n'y a aucune allusion à la disparité homme/femme dans la réalisation de films d'animation, ni au problème de l'assistanat ou de la revendication des femmes pour avoir accès à la réalisation. Mira Falardeau marginalise les animatrices au sein de sa documentation historique. Dans son cinquième chapitre, dédié à l'œuvre de McLaren, Falardeau ne fait mention d'Evelyn Lambart qu'en conclusion. Si cinq pages sont dédiées à McLaren, un seul paragraphe fait mention de la contribution de Lambart aux films de McLaren et un autre à son travail personnel. Cependant, son survol historique sur l'ONF est bien ficelé et pertinent.

Femmes et cinéma québécois (Carrière, 1983) est un recueil d'essais critiques sous la direction de Louise Carrière traitant de la situation des femmes dans le cinéma québécois. Le panorama de l'évolution de la représentation des femmes dans le cinéma québécois est fascinant [10]. Dans ce livre de Carrière, Louise Beaudet écrit « Une Brèche dans le fief », le seul article consacré à l'animation. L'autrice, qui a été conservatrice du cinéma d'animation à la Cinémathèque québécoise de 1973 à 1996, explore d'emblée les raisons pour lesquelles le champ de l'animation semble avoir été plus favorable aux femmes, comparativement au documentaire et à la fiction :

[10] Je reviendrai à cette recherche à la section 5.2.

> […] l'équation cinéma d'animation = cinéma pour enfants et l'imagerie disneyenne (sic) véhiculée par une incarnation de type familial, certifiée sans danger avec ses kilomètres de droit chemin loin des sofas de l'adultère, ont fini par se pétrifier dans les esprits. Dès lors, quoi de plus « naturel » que de confier à une femme un domaine supposément réservé aux mioches? (Beaudet, citée dans Carrière, 1983, p. 214)

L'article fait le portrait de grandes pionnières (internationales) et souligne la relative absence de thématiques féministes dans le cinéma d'animation mondial. Son constat est le suivant : les femmes sont sous-représentées dans le milieu de l'animation, tant dans les jurys des festivals de films internationaux que dans les positions décisionnelles.

Les travaux universitaires de Louise Carrière sont des modèles pour ma recherche. Dans son mémoire en sociologie à l'UQAM intitulé *La Série de Films Société Nouvelle dans un Québec en Changement (1969-1979)*, elle consacre un chapitre au programme En tant que femmes [11], une initiative de discrimination positive qui a propulsé les femmes au sein de l'ONF à la réalisation de six longs-métrages de fiction et de documentaire. « L'ONF est un moteur important de mon analyse historique, esthétique et socioculturelle. Le cinéma […] doit être contextualisé, puisqu'il est une production culturelle issue d'une réalité sociale dans une période spécifique » (Carrière, 1983, p. 27).

Sa thèse en communications à l'Université McGill *Les Films d'animation à l'O.N.F. (1950-1984) et la protestation sociale* est ce qui se rapproche le plus de mon projet. L'autrice analyse la manière dont l'idéologie de la protestation sociale s'est inscrite dans le cinéma d'animation onéfien [12]. Étonnamment, sa recherche ne couvre pas les enjeux féministes : « Nous avons volontairement omis ici de nombreuses explications

[11] Je discuterai de ce programme à la section 6.1.1.

[12] Son corpus est cependant beaucoup plus large que le mien : il se compose de soixante-dix films comparativement à six de mon côté. Carrière consacre habituellement un paragraphe à l'analyse d'un film ce qui ne permet pas, selon moi, de saisir la complexité du processus de création de chacune des animations.

sur les théories féministes » (Carrière, 1988, p. 10). L'autrice n'explique pas les raisons de cette omission des revendications féministes pour son projet de recherche qui porte sur la protestation sociale.

Tant dans sa thèse que dans son mémoire, les analyses sociologiques et les grilles de lectures filmiques de Carrière sont inspirantes. Elle envisage le film comme un révélateur social et considère plusieurs paramètres sémio-esthétiques des œuvres :

> […] aspect historique, particularités des discours, […] analyse des sujets et des thèmes des films, saisie des moyens employés pour éclairer ces thèmes et sujets, particularités au niveau de la production-réalisation-distribution, limites des films en regard des objectifs, [...]. (Carrière, 1983, p. 172)

En ce qui a trait au deuxième constat, c'est-à-dire la spécificité des écrits sur le cinéma d'animation, ma revue de littérature m'a permis de discerner que de nombreux ouvrages historiques documentent presque unilatéralement la production des « grands canons » (masculins) ou décrivent des méthodes d'animation, réduisant le média à sa dimension technique.

> Certainly, with Animation Studies, the assumption often seems to be that learning the craft is the most vital thing, and the way the animation is talked about and theorize therefore shaped by a specifically craft (some would say vocational) mentality. (Ward, 2006, p. 230)

Il existe plusieurs ouvrages sur l'aspect technique de l'animation. *The Animator's Survival kit: Learn to Animate Cartoons Step by Step* (Williams, 2001), écrit par le reconnu cinéaste d'animation Richard Williams, touche à plusieurs aspects du monde animé. Williams traite des techniques, donne des conseils, démontre la manière de générer le mouvement à partir d'une suite de dessins et fait un survol de l'histoire de l'animation. *Cartoon Animation* (Blair, 1994) est un livre dans lequel le cinéaste d'animation Preston Blair partage ses connaissances sur l'animation de *cartoon*s. *Timing for Animation* (Whitaker, 1981) parcourt divers aspects du monde animé : le scénarimage, le travail de réalisation, les mouvements, la caricature, l'anticipation, etc. C'est un livre de référence classique. *Acting for Animators* (Hooks, 2000) met en évidence les techniques de performance qu'un animateur ou une animatrice devrait

maîtriser afin d'insuffler la vie aux personnages. Plusieurs autres livres sur les techniques d'animation sont disponibles tels *Animation from Pencils to Pixels: Classical Techniques for the Digital Animator* (White, 2006), *The Art of 3D : Computer Animation and Effects* (Kerlow, 2004), *Creating characters with personality* (Bancroft, 2006), etc.

D'autres ouvrages abordent les « grands canons » de l'animation. *Disney Animation : The Illusion of Life* (Thomas et Johnston, 1981) est écrit par Frank Thomas et Ollie Johnston, deux animateurs vétérans des studios Disney. Le livre explique la philosophie de l'animation chez Disney (les douze principes de l'animation tels que le *stretch and squash*, l'anticipation, l'accélération et la décélération des mouvements, etc.). Les images sont variées : des planches de scénarimage, des croquis et des séquences animées complètes. *Drawn to Life : 20 Golden Years of Disney Master Classes* (Stanchfield, 2009) rassemble des leçons données par Walt Stanchfied qui a travaillé plus de vingt ans pour Disney. Il y partage ses connaissances et son expérience à titre d'animateur. *Of Mice and Magic* (Maltin, 1980) fait l'histoire du cinéma d'animation américain avec divers studios de production. *Dream Worlds* (Bacher, 2007) écrit par le directeur artistique Hans Bacher offre un accès privilégié aux archives Disney et à ses films cultes tels *Bambi* (Hand, 1942), *Mulan* (Bancroft et Cook, 1998), *La Belle et la Bête* (Trousdale et Wise, 1991), etc. Parmi les autres livres sur Disney, on retrouve : *The Animated Man* (Barrier, 2007), *Disney Art of Animation* (Thomas, 1992), *The Art of Walt Disney* (Finch, 1973), etc.

Plusieurs livres sur le cinéma d'animation retracent la création d'un long-métrage tels *Toy Story: the art and making of the animated film* (Lasseter et Daly, 2009), *The Art of Monsters Inc.* (Lasseter et Docter, 2001), *The Art of Zootopia* (Julius, Howard et Lasseter, 2016). Ces livres sur les processus de création font partie des produits dérivés qui sont commercialisés pour maximiser les profits de la production.

Les compagnies américaines Pixar et DreamWork ont aussi des livres sur le marché. *The Art of Pixar: 25th anniversary. The complete color scripts and select art from 25*

years of animation (Amidi, 2001) propose un regard inédit sur les productions marquantes de Pixar telles *Histoire de jouets* (Lasseter, 1995), *Une vie de bestiole* (Lasseter, 1998), *Histoire de jouets 2* (Lasseter, 1999), etc. On y trouve des entrevues avec le personnel clé, une tournée dans les coulisses de Pixar, plusieurs planches de scénarimage et de croquis originaux. *The Art of DreamWorks Animation* (Zahed, 2014) retrace l'histoire de Pixar et ses films célèbres dont *Shrek* (Adamson et Jenson, 2001), *Madagascar* (Darnell et McGrath, 2005) et *Kung Fu Panda* (Osborne et Stevenson, 2008).

En ce qui a trait au cinéma d'animation et aux femmes, Jayne Pilling est une autrice essentielle. *Women and animation : A compendium* (Pilling, 1992) est un portrait bien ficelé sur la place des femmes dans la réalisation du cinéma d'animation. Elle mène des entrevues, entre autres, avec Evelyn Lambart, Faith Hubley et Suzan Pitt. Plusieurs textes de collaborateurs et de collaboratrices viennent nourrir ce recueil avec des animatrices phares telles Mary Ellen Bute, Faith Hubley, Lotte Reiniger, Caroline Leaf, Monique Renault, Alison de Vere, Sally Cruikshank, Joanna Quinn, Vera Neubauer, Jane Aaron, Kathy Rose, Mary Beams, etc. Ce livre est malheureusement épuisé, il est donc très difficile de se le procurer. Jayne Pilling a également dirigé *Animating the unconcious: Desire, sexuality and animation* (Pilling, 2012) qui regroupe plusieurs articles mettant en relation la sexualité dans le cinéma d'animation avec une attention particulière au point de vue des femmes.

Deux publications récentes sur les femmes et l'animation ont attiré mon attention. Il s'agit de *Lovely : Ladies of Animation* (Hoffman et Ying, 2014), autoproduit par des femmes ayant travaillé pour Disney. On y retrouve leurs œuvres et leurs pensées sur leurs créations. Le volumineux *Ink and Paint*. *The women of Walt Disney's Animation* (Johnson, 2017) fait la chronologie de la place et du rôle des femmes dans la compagnie américaine. Au Québec, je signale le mémoire de Julie Roy sur l'animatrice Michèle Cournoyer : *Le Corps et l'inconscient comme éléments de création dans le cinéma d'animation de Michèle Cournoyer* (Roy, 2009). Cournoyer est une créatrice

importante. Cependant, elle ne débute sa carrière à l'ONF qu'à partir du moment où elle remporte le concours *Cinéaste Recherché(e)* avec la réalisation du film *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992) : elle ne figure donc pas dans le corpus étudié. De plus, l'article « Les Femmes et le cinéma d'animation au Québec : Un cinéma de l'intimité » (Roy, 2007) analyse la production cinématographique de certaines animatrices québécoises : j'y reviendrai au chapitre treize.

Actuellement, à la lumière de mes recherches, aucun livre ne traite spécifiquement des animatrices québécoises. J'estime que ce patrimoine mérite d'être reconnu et revalorisé. Mon travail de thèse veut combler une lacune scientifique importante et contribue aux études cinématographiques au Canada et à l'international.

1.3. Problématique de la recherche

> *Il existe une réelle inadéquation entre l'importance que le cinéma d'animation occupe dans la reconnaissance internationale de la cinématographie québécoise et la place réservée au discours sur le cinéma d'animation à l'intérieur des études cinématographiques au Québec. […] Comment justifier que l'ensemble des universités québécoises ne comptent parmi leurs corps professoraux aucun théoricien ou historien du cinéma d'animation? […] Ainsi, le discours concernant le cinéma d'animation au Québec émane très rarement du milieu universitaire, ce qui est révélateur de la faiblesse de la recherche sur le sujet, en opposition à la richesse de l'activité ayant longtemps entouré la production.*
>
> — Jean, 2007, p. 2

Pour moi, le cinéma est un outil puissant pour comprendre et communiquer avec le monde qui m'entoure. Mon intérêt de recherche pour les sciences humaines n'est donc pas si loin de mon travail en cinéma : j'entreprends une quête personnelle de compréhension sur ce déséquilibre des connaissances qui entraîne la non-

reconnaissance du travail des animatrices. L'effacement des œuvres réalisées par des femmes cinéastes d'animation, leur réhabilitation et la volonté de raconter l'histoire autrement font émerger un nouvel objet d'études : des autrices et leurs films à thématiques féministes réalisés et produits à l'ONF entre 1970 et 1979. Ces années charnières marquent un moment fort pour la lutte féministe et la libération des femmes. Puisque le cinéma image par image présente un langage cinématographique particulier, ma thèse propose de le réfléchir lorsqu'il s'entrecroise avec la pensée féministe institutionnelle. Que fait le cinéma d'animation à la pensée féministe? Que fait la pensée féministe au cinéma d'animation?

Analyser et réhabiliter le discours féministe des animatrices et des modèles féminins forts de la discipline permet de rendre compte de leur réalité. Mon projet est un regard historique alternatif et critique montrant l'agentivité filmique dans un contexte de production étatique. Étant moi-même à l'intérieur de ma recherche, je suis le témoin privilégié du groupe social que j'étudie. Comme le rappelait Raymond Williams :

> Ce que cela peut nous montrer sur la pratique de l'analyse, c'est que nous devons rompre avec la procédure habituelle consistant à isoler l'objet avant de découvrir ses éléments constituants. Nous devons au contraire découvrir la nature de sa pratique, puis de ses conditions. […] Nous devrions nous intéresser avant tout à la réalité de leur pratique et aux conditions de la pratique dans le moment où l'œuvre a été accomplie. (Williams, [1973] 2009, p. 57)

Ainsi, c'est en sélectionnant des films phares de la période choisie traitant de la condition des femmes que je questionne la manière dont la pensée féministe s'est inscrite dans le cinéma d'animation, dans les limites d'un féminisme institutionnel. C'est en fouillant les archives onéfiennes que je dégage la manière dont les animatrices ont mis en images leur imaginaire. Ma réflexion considère simultanément de nombreux paramètres influençant les films des animatrices tels que le contexte de production, la situation sociopolitique et les revendications féministes dans l'espace privé et public. Comprendre les motivations de l'État à investir la production cinématographique est incontournable : quel est son rôle dans la formation des discours filmiques? Comment

les interventions étatiques affectent-elles la pensée féministe de l'œuvre? Quelles sont les conditions de création des animatrices à l'ONF? Quelles sont les limites représentationnelles et discursives des animatrices qui produisent un film pour l'institution? Quelle est l'autonomie de l'artiste dans un film produit par l'ONF? Les cinéastes sont-elles assujetties à la reproduction de l'idéologie dominante de l'ONF? Est-il possible d'y illustrer la réelle oppression des femmes? Les films d'animation institutionnels onéfiens peuvent-ils être un espace pour l'expression politique de la pensée féministe de la « deuxième vague » [13] ? Est-il possible de déceler une discrimination positive dans la production d'animations réalisées par des femmes? Les animations onéfiennes sont-elles agentives? Les animations des réalisatrices œuvrant au sein de l'ONF permettent-elles de critiquer les représentations socioculturelles érigées sous l'ombrelle hétéronormative contribuant aux rapports inéquitables entre les hommes et les femmes?

Puisque rendre compte de l'expérience quotidienne de la vie des femmes avec les outils de l'animation est une chance unique de revisiter l'histoire sous un angle féministe novateur, l'objectif premier de ma thèse est qu'elle contribue à l'avancement des connaissances dans le domaine de la théorie féministe et du cinéma d'animation. Il faut creuser l'analyse filmique pour dégager la manière dont l'animation peut offrir de nouveaux espaces de création et d'expression aux femmes.

Dans ce premier chapitre, il a été question de ma position particulière en tant qu'autrice de la thèse : je suis une praticienne à l'intérieur de son objet d'études. Avec ma démarche artistique, je constate que mes films à thématiques féministes sont souvent

[13] Malgré le fait que la notion de « vagues » soit parfois contestée pour qualifier les mouvements féministes, cette appellation permet d'ancrer les luttes des femmes d'une manière spatio-temporelle. La « première vague » est marquée par la revendication de l'égalité des femmes dans la sphère publique, tant sur le plan des droits civils, politiques qu'économiques. Après le droit à l'éducation, les femmes vont tour à tour avoir accès au marché du travail et au droit de vote.

plus difficiles à financer et à faire circuler. Ma recherche pose un regard singulier sur la situation et la pratique des femmes réalisatrices d'animation à l'ONF dans les années 1970 en ouvrant une fenêtre sur des connaissances qui proviennent de l'intérieur de la pratique artistique. La revue de littérature a d'ailleurs démontré le besoin criant de documenter ces créatrices marginalisées avant qu'elles ne sombrent dans l'oubli. La problématique de la recherche entend expliciter la manière dont la structure organisationnelle de l'ONF influence et forge les actions et les discours de ses créatrices tout en considérant l'incidence majeure de l'institution dans le développement, la production, la circulation et le rayonnement de l'animation canadienne au niveau national et à l'international. Ultimement, ma recherche s'intéresse au croisement de la pensée féministe avec le cinéma d'animation dans un contexte de production institutionnel, et aux répercussions d'une telle association.

CHAPITRE II

CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Que veut dire « féministe »? Féministe est formé avec le mot « femme » et veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes ». Pour beaucoup d'entre nous, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes en tant que classe et pour la disparition de cette classe ». Pour de nombreuses autres, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour la femme et pour sa défense » – pour le mythe, donc, son renforcement.

— Monique Wittig



Figure 2.1 *Quelques féministes américaines* (Brossard *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Mon projet de thèse redécouvre une partie de l'art cinématographique canadien avec des œuvres réalisées par des femmes dans le domaine du cinéma d'animation. Je m'intéresse à un corpus cinématographique restreint produit dans un contexte spécifique : ce sont tous des courts-métrages d'animation produits à l'ONF entre 1970 et 1979.

Afin d'expliciter la situation et la vision des femmes réalisatrices au sein de l'institution, je me concentre principalement sur quatre paramètres : la recherche féministe, la notion du point de vue situé, la place des femmes dans l'histoire ainsi que l'analyse filmique. Mon travail doctoral est une recherche féministe portée par le constat que les rapports de genres inégaux structurent la société et la culture, ce qui handicape les femmes. Les films d'animation de mon corpus remettent en question certains comportements stéréotypés qui contribuent à la domination de la classe des femmes par celle des hommes.

La recherche féministe propose des outils pour analyser et comprendre un problème sous un point de vue féministe. Pour moi, la pluridisciplinarité est l'une des avenues les plus motivantes et novatrices de la recherche féministe. C'est en enrichissant les études féministes avec d'autres disciplines qu'il est possible de faire émerger des connaissances et des sens cachés. Les recherches féministes ont des retombées dans plusieurs disciplines tout en y puisant leurs inspirations. Rendre compte des avancées féministes dans les disciplines connexes me permet de mieux saisir l'objet de ma recherche. Dans mon travail, l'interdisciplinarité est dominante car l'histoire de l'art, les études cinématographiques, le cinéma d'animation et l'institutionnalisation artistique s'y entrecroisent.

Pour répondre à ma question principale, j'analyse un corpus de films d'animation limité proposant des discours féministes. C'est en rendant compte de la complexité des ramifications du processus de production cinématographique des animatrices au sein de l'ONF que je peux documenter la création de leurs discours au sein de l'institution. En interrogeant les hiérarchies décisionnelles et les rapports de pouvoir, il est possible d'évaluer la liberté des animatrices dans la création de leurs œuvres.

2.1. La recherche féministe

> *Les mots « féminisme » et « féministe » sont utilisés aujourd'hui partout dans le monde occidental pour décrire à la fois les idées qui préconisent l'émancipation des femmes, les mouvements qui s'emploient à la réaliser et les individus qui y adhèrent.*
>
> — Offen, 1987, p. 492

Les questionnements féministes analysent les rapports de genres avec une volonté de transformation. Mais qu'est-ce que le féminisme? Le féminisme est une prise de position politique visant à faire évoluer les rapports sociaux de sexe pour atteindre l'égalité. Ni universelles ou homogènes, les identités et les concepts féministes ne sont pas monolithiques. Pluriels, les féminismes sont parfois en opposition, victimes de querelles idéologiques. Puisque les femmes font partie d'un ensemble hétérogène, est-il possible d'articuler la pluralité des problématiques de la condition des femmes en territoire inclusif?

> Je donnerai […] au mot « féminisme » le sens courant et minimal de : analyse faite par des femmes (c'est-à-dire à partir de l'expérience minoritaire) des mécanismes de l'oppression des femmes en tant que groupe ou classe par les hommes en tant que groupe ou classe, dans diverses sociétés, et volonté d'agir pour son abolition. J'estime en effet ne pas avoir à exposer ici les débats politiques internes aux mouvements de femmes concernant les définitions ou les tactiques. Mais il est utile de signaler dès à présent que les mêmes divergences de politiques « féministes » se retrouvent de pays en pays, qu'ils soient développés ou non, et capitalistes ou non. (Mathieu, 1971, p. 172)

Puisque les femmes sont plurielles, aucune définition de « féminisme » ne peut faire consensus : les trajectoires et les idéologies féministes sont en mouvance constante, en réaction à des contextes socio-économiques et géo-politiques. Les féminismes cherchent donc à offrir simultanément des solutions individuelles et collectives afin de

protéger les droits personnels, économiques, sociaux, politiques et culturels des femmes.

> La diversité des points de vue voire les oppositions justifient l'utilisation fréquente de ce pluriel : « les féminismes ». Il n'y a pas de théorie générale du féminisme […] si le constat d'oppression des femmes est commun, les avis divergent sur les causes de cette situation et les stratégies de changement mises en place. (Van Enis, 2012, p. 17)

Divers courants politiques caractérisent les mouvements féministes : il y a le féminisme libéral égalitaire, le féminisme de tradition marxiste, le féminisme communiste, le féminisme radical, le féminisme différentialiste, le féminisme post-moderne, l'écoféminisme, le *Black Feminism*, le féminisme intersectionnel, etc. Cette multitude d'idéologies appelle à une pluralisation du terme afin de refléter la diversité des femmes. Les films étudiés dans le corpus de ma thèse, étant tous produits par l'ONF, se réclament majoritairement du courant féministe libéral égalitaire.

> Parler des « mouvements féministes » permet de désigner sous une même dénomination les diverses formes des mouvements de femmes, le féminisme libéral ou « bourgeois », le féminisme radical, les femmes marxistes ou socialistes, les femmes lesbiennes, les femmes noires et toutes les dimensions catégorielles des mouvements actuels. (Hirata *et al*., 2000, p. 139)

Il y a toutefois des éléments communs aux féminismes. C'est en prenant conscience de sa domination personnelle et des inégalités dont elle est victime qu'une femme peut devenir féministe. Cette libération personnelle passe par la transformation de la vie individuelle et la modification de la société. C'est une évolution qui n'est pas « contre » les hommes, mais qui a comme objectif de profiter à tous et à toutes. Les questionnements féministes critiquent la hiérarchie des rapports de genres construits sous les structures culturelles et sociales normatives. « Feminist research is politically for women; feminist knowledge has some grounding in women's experiences, and in how it feels to live in unjust gendered relationships » (Ramazanogu et Holland, 2002, p. 16).

Afin de mettre en contexte les œuvres et les conditions de travail des animatrices, il est pertinent d'insister dès le départ sur la notion de recherche féministe. Les concepts et les théories féministes sont pluriels et leurs évolutions non linéaires. Mais principalement, la résistance féministe émane d'une prise de conscience que les conceptions dualistes, longtemps présentées comme « naturelles » par l'épistémologie instituée et la culture dominante, sont en fait essentialistes et fabriquées. La méthodologie féministe critique la pensée dominante qui oppose la nature des femmes à celle des hommes.

Plusieurs chercheuses féministes ont démontré que la notion de genre [14] est façonnée par les construits sociaux. C'est en dissociant les femmes de la notion du déterminisme biologique qu'il est possible de repenser les rapports sociaux de sexe. À ce titre, j'aimerais préciser le choix de l'utilisation du mot autrice dans ma thèse plutôt que le néologisme « auteure ». Dans l'article « Pourquoi on n'a aucun mal à dire coiffeuse et beaucoup plus à dire professeuse » (De Féo, 2018), l'autrice explique qu'« autrice » existe depuis longtemps dans la langue française :

> Auteur, comme professeur, est un métier bloqué dans sa forme masculine. Il s'est récemment féminisé en auteure, qui est là encore inaudible à l'oral, alors que le féminin d'auteure existe : c'est autrice. […] L'emploi du mot autrice en France est attesté dès le Moyen-Âge. Il est défini dans le *Dictionnaire du moyen français* (DMF) comme « femme qui compose un ouvrage. » La plupart des linguistes et historiens imputent sa disparition à la création de l'Académie française en 1635. […] L'Académie a été la « fossoyeuse » du terme autrice : en le faisant disparaître des dictionnaires, elle a effacé toute son histoire, et donc sa légitimité. Ce féminin avait un enjeu politique. Les académiciens n'auraient pas mis autant d'énergie à le faire disparaître s'il ne contribuait pas à la légitimation des femmes ainsi désignées. (Evain, citée dans De Féo, 2018, n.p.)

[14] Nous devons la notion de genre à Simone de Beauvoir qui met en lumière le rapport de force entre le construit social du genre (qui impose un comportement féminin ou masculin) et le sexe biologique. À ce titre, voir la section 7.4 de la thèse.

Dans son article, De Féo démontre que la hiérarchisation des rôles sur le marché du travail (ainsi que les notions de prestige et de pouvoir qui y sont rattachées) influent sur la féminisation des termes. Les chasses gardées masculines qui dominent se féminisent difficilement comparativement aux métiers dans lesquels les femmes se retrouvent dans un rôle d'assujettissement. Parmi les exemples qu'elle cite, celui d'autrice est parlant puisque la professionnalisation du métier et l'accès plus large des femmes à l'écriture constituent en soi une prise de position et de pouvoir politique. En ayant accès à la libre expression de leurs voix, ces femmes menacent le statut économique des hommes et deviennent leurs concurrentes. En faisant disparaître volontairement la féminisation du terme, c'est la reconnaissance de la valeur et de la légitimité de la profession au féminin qui en résulte. Autrice est un mot mal aimé par l'intelligentsia masculine.

> Infirmière, épicière, caissière, pâtissière, paysanne, institutrice, actrice, chanteuse, serveuse, aide-soignante. Les métiers manuels, de service et de la scène n'ont aucun problème à se féminiser, surtout s'ils sont considérés comme subalternes. […] En revanche : auteur, écrivain, médecin, professeur, ingénieur et ambassadeur s'allongent difficilement d'un suffixe féminin. Ainsi dans le binôme employeur-travailleur, seul le second se féminise automatiquement : on dira travailleuse, plus rarement employeuse. (De Féo, 2018, n.p.)

Dans l'esprit de l'article de De Féo, la féminisation des métiers artistiques dans ma thèse sont faites de cette manière : autrice, sculptrice, réalisatrice, etc. Ce choix n'est pas uniquement motivé pour marquer le genre d'une manière sonore, mais avec l'optique d'éviter les néologismes.

Un autre élément qu'il est essentiel de définir d'emblée, c'est la notion d'agentivité. Le mot « *agency* » (de langue anglaise) est souvent traduit en français par « agentivité ». Dans ses notes sur la traduction de l'ouvrage *Trouble dans le genre* (Butler, [1990], 2005), l'autrice Cynthia Kraus désigne cette notion par « capacité d'agir » (et « *political agency* » par « capacité d'agir en politique »). Kraus cite notamment Masson : « Le concept d'agency est difficilement traduisible en français.

Non seulement il connote à la fois les notions de “capacité d’action” et cette “action” elle-même, mais il se réfère aussi à l’intentionnalité de l’acteur ou de l’actrice, au sens des identités et des représentations qui colorent l’action en lui donnant sens et direction. » (Masson, citée dans Butler, [1990], 2005, p. 22) L’agentivité, qui émerge souvent de l’aliénation, c’est la possibilité qu’a le sujet d’agir sur son environnement. La fibre féministe naît justement chez une femme suite à sa prise de conscience de sa domination. Plus spécifiquement, dans le cadre de ma recherche :

> […] l’analyse doit accorder une attention toute particulière à la substance, à l’historicité et à la variété des constructions discursives des sujets et des projets féministes qui donnent corps et substance à l’*agency* des femmes dans la relation à l’État. (Masson, 1999, p. 13)

Tel qu’il le sera démontré dans le présent travail, les œuvres du corpus de la thèse sont agentives puisqu’elles produisent un discours féministe dans lequel les personnages féminins outrepassent le statut d’objet fabriqué pour le plaisir du regard de l’homme hétérosexuel. Tout comme la recherche féministe, l’agentivité des animatrices permet l’élaboration des connaissances sous une nouvelle perspective dans laquelle elles sont en position de contester les rapports de pouvoir auxquels les femmes sont soumises. C’est dans le but de comprendre et de transformer l’environnement que la recherche féministe propose une vision du monde complémentaire aux constructions actuelles. C’est une « position épistémologique privilégiée qui permet une meilleure compréhension des rapports de domination » (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 75). La recherche féministe construit donc son point de vue en tenant compte des rapports de pouvoir, d’aliénation et d’oppression.

À ce titre, certaines réalisatrices se sont approprié le médium du cinéma d’animation pour critiquer le système hétéronormatif et androcentré qui contribue à la hiérarchisation des classes et à la subordination des genres. L’androcentrisme désigne la norme de l’expérience humaine fondée à partir du point de vue masculin. C’est une vision normative dont on ne prend pas toujours conscience tellement elle semble

« naturelle » : pourtant, elle est fabriquée. Je m'intéresse à ces films d'animation qui présentent des inégalités entre les hommes et les femmes.

Il faut souligner qu'il n'existe pas de méthode spécifiquement féministe : la recherche féministe est une perspective qui permet d'analyser le monde en marge du point de vue dominant. C'est avec plusieurs méthodologies qu'il est possible de faire entendre la voix unique de la recherche féministe. Dans *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*, les autrices avancent que l'une des caractéristiques de cette recherche « est sa double dimension : elle présente à la fois un projet sociopolitique de transformation des rapports sociaux et un projet scientifique d'élaboration des connaissances » (Ollivier et Tremblay, 2000, p. 8).

La recherche féministe accueille une diversité de perspectives (théoriques et méthodologiques) pour remettre en cause la notion de pouvoir comme source première des inégalités de sexes en considérant le constructivisme social, les normes de comportements genrés et les mécanismes de la division sexuelle du travail qui spécialise les tâches selon les sexes et contribuent à la domination de la classe des femmes par celle des hommes.

2.2. La notion du point de vue situé

> *The focus on location and translocation recognizes the importance of context, the situated nature of claims and attributions and their production in complex and shifting locales. It also recognizes variability with some processes leading to more complex, contradictory and at times dialogical positionalities that others: this is what is meant by the term* "*translocational positionality*"*. This references the complex nature of positionality faced by those who are at the interplay of a range of locations and dislocations in relation to gender, ethnicity, national belonging, class and racialization.*
>
> — Anthias, 2002, p. 276

Sandra Harding est une scientifique féministe qui a critiqué les mécanismes de la formation épistémologique au sein des organisations officielles. Cette théoricienne a posé les bases d'une réflexion dénonçant les biais sexistes de la recherche scientifique. Pour articuler les connaissances d'un point de vue féministe, Harding propose de combiner trois approches épistémologiques dans la recherche : l'empirisme, le point de vue situé (celui de la différence) et le postmodernisme (mais il n'en sera pas question dans ma recherche).

L'empirisme est un élément fondamental de la recherche féministe puisqu'il vise à faire émerger les femmes de l'oubli. Il faut rendre les femmes visibles pour les inscrire dans les institutions. Il n'y a pas assez de connaissances sur les femmes. Mon travail de recherche empirique est similaire à celui des théoriciennes qui, au début des années 1970, ont posé les bases de l'institutionnalisation de la pensée féministe. Presque tout est encore à faire dans une recherche qui porte sur les animatrices québécoises.

Quant au point de vue situé, il permet de contextualiser la source des connaissances : on ne peut connaître qu'à partir de son point de vue. Dans ma recherche, plusieurs points de vue s'entrecroisent. Le point de vue situé est multiple.

Premièrement, il y a le point de vue des réalisatrices des années 1970 qui s'exprime à l'intérieur de leurs films. La représentation des expériences des femmes dans les animations de ma recherche est limitée aux réalités d'autrices issues d'un groupe spécifique. J'aurais préféré inclure des visions minoritaires dans mon analyse mais, à ma connaissance, il n'y en a pas. Toutes les animations des réalisatrices à l'ONF entre 1970 et 1979 sont créées du point de vue majoritaire de la femme blanche privilégiée et ayant eu accès à une formation académique. Cela peut sembler problématique.

> En plaçant leur propre vécu au centre de l'interrogation féministe, les féministes blanches de classe moyenne se prennent pour la norme et réduisent les femmes à une catégorie unique, la femme générique. Elles créent de ce fait la femme essentielle et la femme non essentielle, définissant les minoritaires comme « Autres ». Considérer les femmes comme femmes supposerait l'existence d'un noyau universel, d'une

> essence, d'une substance partagée, d'une expérience identique du sexisme, en dépit de l'appartenance ethnique, religieuse et de classe. (Juteau, 2010, p. 68)

Voilà la première limite des paramètres représentationnels de la production des animatrices de mon corpus. Leurs films traitent de l'oppression d'une certaine catégorie de femmes : blanches, financièrement privilégiées et scolarisées. Ce sont les difficultés de cette catégorie de femmes face au marché de l'emploi et à la famille qui se retrouvent dans les animations. Ces films ne proposent donc pas une alternative à la pensée féministe dominante. Le corpus ne fait pas l'étude transversale de l'oppression des femmes. C'est l'oppression de la femme blanche hétérosexuelle qui est hiérarchisée au détriment des réalités d'autres groupes de femmes telles les homosexuelles ou de celles provenant de strates sociales défavorisées. Il y a donc des limites au point de vue véhiculé par les animatrices des films sélectionnés. C'est-à-dire que l'intersectionnalité existe (il y a toujours plusieurs formes d'oppression ou de domination), mais elle est limitée à quelques paramètres simples, contrairement à la situation des femmes minorisées ou marginalisées sur le plan de l'orientation sexuelle, de la racisation, de l'appartenance de classe, de l'appartenance nationale, de la capacité, etc. Par exemple, les femmes noires ne sont pas représentées dans mon corpus : elles vivent pourtant une oppression qui diffère de l'expérience des femmes blanches, doublement marginalisées par la race et le sexe.

> Le problème avec la politique de l'identité n'est pas qu'elle échoue à transcender la différence – comme l'en accusent certains critiques – mais plutôt l'inverse : la plupart du temps elle amalgame ou ignore les différences internes à tel ou tel groupe. (Crenshaw, 2005, p. 53)

Le corpus ne représente donc pas la réalité de toutes les femmes au Québec entre 1970 et 1979. Les films produisent des représentations limitées, comme tous les films d'ailleurs, il faut simplement être capable de rendre compte de ces limites. Il semble que les femmes évoluant en marge du groupe dominant n'ont pas eu accès à la réalisation de films. La pensée féministe intersectionnelle n'a pas encore fait son chemin dans les productions animées onéfiennes produites dans les années 1970.

Cependant, favorisées par l'idéologie multiculturelle du gouvernement fédéral, des réalisatrices non blanches auront de plus en plus accès à la réalisation d'animation au sein de l'institution au cours des années ultérieures [15].

Néanmoins, le regard partiel des femmes de mon corpus offre une alternative au regard dominant masculin. Le point de vue y est déplacé : ce n'est plus le regard conventionnel du haut vers le bas de la société qui y est présenté mais plutôt celui du bas de la société vers le haut. Les films sont réalisés par des femmes qui se sentent doublement opprimées : dans la société québécoise et face aux possibilités limitées de réalisation de films.

Deuxièmement, un autre point de vue se retrouve dans le regard de l'institution qui produit le film. Ce regard n'est pas unidirectionnel puisque la pluralité et la transversalité des voix de ses employées et employés contribuent à le façonner. En outre, la voix des femmes existe, même si elle est réduite dans les années 1970. L'ONF est un organisme complexe dans lequel les projets cinématographiques sont analysés, commentés et recommandés avant d'aller en production. Puisque l'ONF a une influence importante sur le point de vue véhiculé dans ses films, un chapitre lui est consacré : il présente les contextes géopolitiques, socioculturels et historiques de l'instauration de l'institution étatique culturelle ainsi que sa relation privilégiée avec le cinéma d'animation [16].

Troisièmement, il y a aussi mon point de vue de praticienne. Ma construction des connaissances est teintée par la perspective de mon expérience de réalisatrice. Je peux recueillir des informations difficiles à saisir pour la chercheuse qui ne pratique pas mon métier : je suis la témoin privilégiée des mécanismes et des ramifications qui tissent les

---

[15] Notamment Christine Amber Tang, Aleathea Arnaquq-Baril, Martine Chartrand, Keyu Chen, Eva Cvjanovic, Claire Helman, Torill Kove, Halya Kuchmij, Cindy Mochizuki, Diane Obomsawin et Cilia Sawadogo pour ne nommer que celles-là.

[16] Voir le chapitre trois.

processus de création et de production cinématographique. « Le récit historique est regard, écriture, artefact, non pas artifice certes, mais choix intimement lié au présent du scripteur » (Hirata *et al*., 2000, p. 93). Mon expérience professionnelle s'articule sous une posture réflexive. J'inclus mes connaissances à l'analyse : « […] le sociologue ne peut produire une connaissance rigoureuse du monde social sans se livrer à une entreprise de connaissance de soi (de son travail, de sa position sociale, de sa vie) » (Rui, cité dans Paugam, 2010, p. 21). J'utilise mes expériences professionnelles dans l'optique de produire des connaissances inédites. En posant mon regard sur les animatrices, j'offre ma compréhension personnelle sur la manière dont elles ont eu accès à la réalisation de films. J'interroge la marge de manœuvre créative des femmes dans l'institution étatique lorsqu'elles imbriquent les revendications des mouvements féministes de la « deuxième vague » à leurs œuvres.

Finalement, le dernier lieu de l'énonciation se construit à partir de mon point de vue de chercheuse. La théorie du point de vue situé valorise la position d'énonciation des marges. Les femmes ne sont pas seulement victimes de l'oppression, mais vectrices de la connaissance marginale des opprimées. Ma position est celle d'une chercheuse émergente dans un système universitaire où ma discipline de recherche est encore marginalisée. Il y a encore beaucoup à faire pour inscrire le cinéma d'animation des femmes dans les institutions académiques. Également, je suis mère monoparentale de trois filles : cette situation personnelle est une réalité moins fréquente dans le milieu de la recherche académique. Cependant, elle est source de connaissance. Ma réalité personnelle influence mon regard sur la situation des femmes dans la société et donne la voix à une femme provenant d'une strate sous-représentée dans les milieux académiques et de la recherche universitaire. Ma critique des relations inégalitaires entre les hommes et les femmes ne se préoccupe pas uniquement des trajectoires socioprofessionnelles en cinéma : elle est aussi nourrie par la réalité de ma situation familiale.

Concrètement, le point de vue est quadruple dans ma recherche puisqu'on y retrouve celui des animatrices qui créent, celui de l'institution qui produit, celui de la praticienne à l'intérieur de l'objet d'études et celui de la chercheuse qui rédige la thèse. Mon travail documente un savoir ghettoïsé dans l'optique de vulgariser les informations pour démocratiser l'accès aux connaissances. Puisque mon approche est féministe, ma vision de la réalité est partielle et partiale. En tant qu'autrice de la thèse, je produis une histoire dont je fais intégralement partie (Lykke, 2010).

2.3. La place des femmes dans l'histoire et l'histoire de l'art

> *Vraiment, j'aimerais aller jusqu'à supposer que cet « anonyme », qui a écrit tant de poèmes sans les signer, était souvent une femme.*
>
> — Woolf, [1929] 1977, p. 74

> *Rendre les femmes visibles, c'est en effet briser le miroir déformant des mythes qui entourent la féminité et partir à la recherche des femmes réelles, des femmes en action, les replacer dans leurs contextes historiques, faire surgir leur statut, leurs travaux, leurs joies et peines, leurs combats. C'est faire des femmes, immense travail, des sujets historiques à part entière.*
>
> — Thébaud, 2007, p. 69

Pour favoriser la compréhension de ce qui a mené à l'effacement d'une mémoire au féminin, il faut analyser la manière dont se construisent les formations épistémologiques : c'est-à-dire mettre en lumière la relation entre la discipline de l'histoire et le rôle marginalisé des femmes dans la société. C'est en articulant ces deux notions qu'il est possible de comprendre le silence historique des femmes.

La place des femmes dans l'histoire est partiellement documentée et ce constat est préoccupant. Les chercheuses féministes ont démontré l'essentialisme de la perspective androcentrée se profilant dans plusieurs disciplines institutionnalisées telles que la science, la littérature et le domaine des arts. Cette exclusion des femmes, comme productrices de savoir, engendre un appauvrissement culturel pour tous et toutes. L'histoire féministe, en rupture avec la naturalisation des savoirs dominants, repense la formation des constructions épistémologiques (partielles et partiales) mobilisées par le point de vue du chercheur universel (masculin, blanc, hétérosexuel et eurocentré).

> […] il y a toujours eu des artistes femmes, elles ont beaucoup travaillé et toujours en nombre important en dépit des limitations et des discriminations; à partir de là, il faut se demander pourquoi elles ont été oubliées, et à cette fin opérer non seulement leur sauvetage, mais aussi la déconstruction des discours et des pratiques de l'histoire de l'art elle-même. (Sellier, 2007, p. 116)

Dans le domaine de l'histoire féministe, les chercheuses révèlent une réalité historique nouvelle : celle des femmes. L'une des premières manifestations féministes critiques sur la construction historique et la préservation des connaissances vient de l'essai *Une Chambre à soi* (Woolf, 1929). Dans ce livre subversif, l'autrice dénonce la formation des discours. Elle critique plusieurs facettes androcentrées de la société et les idées stéréotypées qui sont véhiculées sur les femmes avec leurs représentations au sein de la littérature et des arts. Pendant ses recherches dans les bibliothèques, Woolf découvre que la documentation historique est masculine et constate qu'il y a un décalage entre la réalité historique des femmes et la manière dont elles ont été documentées.

> Elle envahit la poésie d'un bout à l'autre; elle est, à peu de chose près, absente de l'Histoire. […] Jamais elles n'écrivaient leurs mémoires, rarement elles tinrent un journal, on ne possède d'elles qu'une poignée de lettres. Elles ne laissèrent ni drames ni poèmes sur lesquels nous puissions les juger. […] Leur apprenait-on à écrire? Avaient-elles un salon personnel? Combien de femmes avaient-elles des enfants avant leur vingt et unième année? En un mot, que faisaient-elles de huit heures du matin à huit heures du soir? (Woolf, [1929] 1977, p. 69)

Selon Virginia Woolf, l'anonymat des autrices place les femmes en position d'ignorance puisqu'elles ne les connaissent pas. Elle révèle le manque de tradition et de modèles féminins forts dans la création et la littérature. En étant anonymes, les créatrices sont oubliées et leurs successeures ne connaissent pas leurs histoires. Pour l'autrice, le premier devoir d'une femme écrivaine est de « tuer l'ange du foyer » puis de pallier la faiblesse (voire l'inexistence) de son autonomie économique afin d'avoir un espace physique, une chambre bien à elle, pour se consacrer à la création sans avoir à se cacher. Les femmes ont été dépossédées du droit de la parole dans la création artistique.

Dans *Écrire l'histoire des femmes et du genre* (Thébaud, 2007), l'historienne féministe démontre la fragilité théorique de la discipline historique et les points faibles de sa méthodologie. Elle explicite la fabrication partielle des connaissances et démontre l'exclusion des femmes, tant comme objet de savoir que productrice de savoir. Pour l'autrice, la mémoire sélective masculine est le dénominateur commun de l'invisibilité historique des femmes. C'est le piège de l'essentialisation qui se déploie en accréditant « l'idée d'une sphère féminine spécifique » (Thébaud, 2007, p. 110).

Il y a des enjeux politiques à l'intégration des femmes dans l'histoire de l'animation : en s'y situant historiquement, elles reconstruisent leurs récits, sans dépendre de l'autorité (masculine) qui régit la discipline. L'histoire des femmes est un moyen privilégié pour élargir les connaissances :

> Non seulement les expériences et les activités féminines sont historiquement déterminées et constituent de nouveaux objets de l'histoire, mais tout phénomène ou évènement historique peut être observé du point de vue des femmes et prend alors d'autres dimensions et significations, car hommes et femmes peuvent en être affectés différemment. (Thébaud, 2007, p. 91)

Malgré le fait que l'histoire du cinéma est plutôt silencieuse quant aux animatrices, elles étaient bien présentes à la réalisation. Leurs carrières professionnelles ont été mal documentées : il y a peu de traces de leurs travaux dans les archives. C'est ainsi qu'à

travers les relations de pouvoir qui façonnent les discours, l'histoire du cinéma d'animation a peu ou pas documenté les assistantes, même si elles travaillent directement sur les animations et que leur apport est significatif à la construction de l'objet. « Dans un couple dont l'homme est célèbre, on conservera les papiers du mari, pas ceux de sa femme » (Perrot, 2006, p. 25). Notamment, Claire Parker et Faith Hubley ont dédié toute leur carrière à l'assistanat de leur époux animateur, sans être créditées à juste niveau. À propos de sa relation de création avec son mari, Faith Hubley dit de lui : « […] [he] made me feel very inferior. He was the senior artist and he was ten years older » (Hubley, citée dans Pilling, 1992, p. 25).

Dans l'histoire de l'art, nombreuses sont celles qui ont sacrifié leur travail personnel au profit de leur compagnon masculin ou fait passer la carrière de l'homme en priorité au détriment de la sienne. Les créations des femmes (encouragées, effacées ou en collaboration avec leurs amoureux, maris ou amants) ne sont pas le territoire exclusif du cinéma d'animation. À ce titre, plusieurs artistes vivent cette situation comme Frida Khalo et Diego Riviera, Dorothea Tanning et Max Ernst, Georgia O'keefe et Alfred Stieglitz ou encore Camille Claudel et Auguste Rodin, pour ne nommer que celles et ceux-là.

> La relation – professionnelle, privée, parfois amoureuse – entre maître et élève a toujours suscité beaucoup d'intérêt et excité l'imagination. Le rôle de maître pèse plus dans l'éducation d'une femme artiste que dans celle d'un homme. Pendant huit siècles, les femmes se sont vu interdire l'accès aux lieux de formation essentiels que sont l'atelier et l'académie. (González, 2009, p. 298)

Plusieurs femmes contribuent à l'œuvre de leur mari sans reconnaissance historique ou monétaire. Rendre l'autre invisible est l'une des caractéristiques de la domination masculine :

> […] prendre appui sur les rapports sociaux de sexe pour exploiter à des fins rentables le travail féminin – docilité, minutie, tâches répétitives, endurance – faisaient [sic] des femmes une main-d'œuvre corvéable à souhait. La hiérarchie sexuée y était réitérée par une structure d'encadrement largement masculine qui n'hésitait pas à recourir à l'arsenal

> patriarcal habituel pour maintenir la subordination des femmes. (Lamoureux, 2010, p. 28)

Dans l'industrie de l'animation, on retrouve un rapport de classe entre les hommes et les femmes. Il y a l'exploitation des femmes qui travaillent pour des réalisateurs masculins et d'autres en couple qui assistent leur mari réalisateur. Il n'y a aucune mesure de la valeur de la force de travail des femmes dans l'industrie du cinéma d'animation lorsqu'elle est appropriée par d'autres.

Des pionnières réalisatrices américaines en cinéma d'animation comme Mary Ellen Bute et Marie Menken n'ont pas été documentées adéquatement de leur vivant. En réalisant des films expérimentaux en marge des esthétiques commerciales, elles se retrouvent inconnues auprès du grand public. « It is not surprising that the area of independent filmmaking seems to have more woman than men: after all, it is an area of animation which has more room for self-expression and no real traditional hierarchy in which to fit » (Linda Simensky, 1996, n.p.).

La reconnaissance des arts créés par les femmes est une lutte continuelle dans toutes les sphères artistiques. En 1970, l'histoire féministe est à construire. L'essai « Why have there been no great women artists? » (Nochlin, 1971) est considéré par plusieurs comme l'article fondateur de la discipline. Le texte de Linda Nochlin est une critique mordante du point de vue dominant dans l'écriture de l'histoire de l'art où « elle y analyse la représentation des rapports de pouvoir, ce qu'elle nomme "le travail de l'idéologie" dans les œuvres » (Dumont et Sofio, 2007, p. 28). En utilisant les lunettes féministes comme vecteur de son analyse, elle convoque la notion d'interdisciplinarité, recoupant ses pensées avec d'autres domaines dont les sciences sociales, la psychologie et la littérature. En plus de marquer et de transformer sa discipline de recherche, les écrits de Nochlin ont une influence interdisciplinaire, résonnant dans les sciences humaines et sociales. L'autrice remet en cause les fondements méthodologiques et les construits épistémologiques de la discipline sous le prisme du féminisme.

> The fact of the matter is that there have been no supremely great woman artists, as far as we know, although there have been many interesting and very good ones who remain insufficiently investigated or appreciated; nor there have been no great Lithuanian jazz pianists, nor Eskimo tennis players, no matter how much we might wish there had been. (Nochlin, [1971] 1989, p. 150)

La position politique de Nochlin questionne les multiples raisons pour lesquelles les femmes ont été exclues du domaine des arts. Plutôt que de repenser la notion d'auteur, Nochlin critique les absences et les silences. Puisque la solution n'est pas d'ajouter une kyrielle de noms de femmes au domaine de l'histoire de l'art, elle propose de regarder la manière dont la discipline a été construite pour mettre en doute le principe de la documentation universelle. Parler d'un art typiquement féminin ne fait qu'exacerber l'essentialisme de la position dominante. Linda Nochlin se demande ce qui relie réellement les œuvres des femmes entre elles :

> While the members of the Danube School, the followers of Caravaggio, the painters gathered around Gaugin at Pont-Aven, the Blue Rider, or the Cubists may be recognized by certain clearly defined the stylistic or expressive qualities, no such common qualities of "feminity" would seem to link the styles of women artists generally, and more than such qualities can be said to kink women writers […]. No subtle essence of feminity would seem to link the work of Artemesia Gentileschi, Mme Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O'Keefe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou, or Louise Nevelson, any more than that of Sappho, Marie de France, Jane Austen, Emili Brönte, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath, and Susan Sontag. In every instance, women artists and writers would seem to be closer to other artists and writers of their own period and outlook than they are to each other. (Nochlin, [1971] 1989, p. 149)

L'autrice propose plusieurs pistes de réflexion quant aux causes de l'exclusion des femmes du monde de l'art : la sexualisation du marché du travail, la domination homme/femme, les préjugés socioculturels, le mythe du génie artistique, l'accès des femmes à l'éducation ainsi que la filiation du père. Pour Nochlin, l'entrée au statut d'artiste passe en partie par l'éducation familiale : « What if Picasso had been born a

girl? Would Senor Ruiz have paid as much attention or stimulated as much ambition for achievement in a litte Pablita? » (Nochlin, [1971] 1989, p. 155). Quelle aurait été la destinée de Pablita Picasso? Le père de Pablo, lui-même artiste, aurait-il encouragé son enfant de la même manière s'il n'avait pas été un garçon?

Investir les institutions d'enseignement patriarcales pour avoir droit à une formation artistique similaire à celle des hommes est une autre priorité pour les artistes. Pour les femmes peintres ou sculptrices, ce manque d'accès à l'éducation engendre leur exclusion de la communauté artistique. Cette ségrégation les empêche d'atteindre les sommets de la discipline. Pendant longtemps, les arts classiques estiment que le nu représente la quintessence de la beauté. Or, les femmes n'ont pas de contacts avec les modèles nus pour parfaire leurs connaissances, elles s'exercent avec les animaux de la ferme ou les plantes. Les femmes, avec leur formation académique incomplète, sont reléguées aux sujets considérés comme mineurs tels le portrait et la nature morte. Le rôle des femmes, dans le modèle nu, est celui de modèle.

Pour Nochlin, la notion du génie artistique est un mythe au même titre que l'art des femmes. Les canons artistiques sont synonymes des valeurs universelles, portées par les discours dominants, légitimant les paramètres de ce qui est valable et digne d'importance. Il est accablant de constater que les femmes ont été presque entièrement écartées de ces discours fabriqués. Dans le domaine du cinéma d'animation, le « géant » américain Disney (international) ou le « génie » Norman McLaren (national) font figure de proue. Le génie artistique se défend d'être sélectif et prétend à la neutralité. Pourtant, le mythe du grand artiste est une fabrication masculine. Le cercle vicieux d'une surexposition aux canons provoque l'effet entonnoir de l'appauvrissement culturel.

> Il faut entendre par « canons » ces éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique […]. Le canon renvoie aux textes – ou aux objets – que les institutions académiques établissent comme […] les plus significatifs dans les domaines de la littérature, de l'histoire de l'art ou de la musique. (Pollock, [1999] 2007, p. 46)

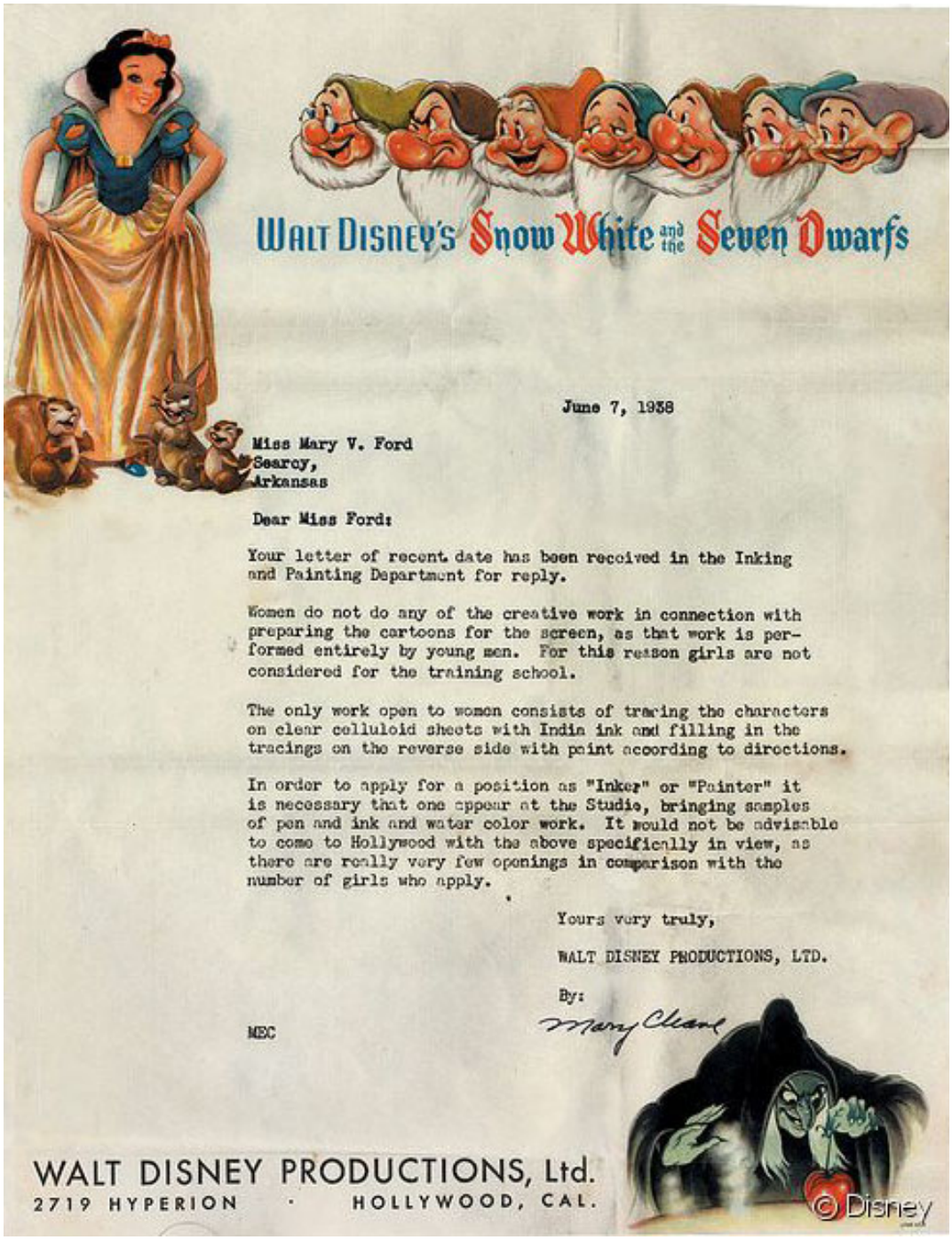
Dans « Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories » (1999), Griselda Pollock se demande comment inclure la voix et la vision des minorités adéquatement si elle ne se fait pas uniquement par un simple renversement des canons? Elle estime que c'est en décentralisant ce qui est perçu comme « naturel » ou « normal » au sein même de la société, de la littérature et de la documentation historique qu'il est possible de faire émerger les femmes artistes et leurs œuvres oubliées.

Pollock démontre que l'origine religieuse des canons est reliée à la sacralisation des écritures, consécration déterminée par ceux qui sont en position de pouvoir. Ainsi, les racines de la fabrication des théories de la connaissance croissent sous ces terreaux fertiles qui alimentent les luttes de pouvoir. Ces constructions épistémologiques reproduisent les contextes de la société, portant l'essentialisme d'une perspective androcentrée, reposant sur une opposition binaire inclusive/exclusive. L'oppression (des femmes et des cultures minoritaires) est inscrite, entre autres, dans l'anonymat de leur existence. Si la transmission des connaissances est lacunaire, c'est que la vision des autres a été exclue dans l'optique de régner et contrôler. Comment repenser la naturalisation des savoirs culturels, historiques et politiques qui a prédominance dans la société? L'autrice exprime sa volonté de construire un discours « contre-hégémonique » (Pollock, [1999] 2007, p. 57).

La critique des canons, cette guerre culturelle, se fait entendre à partir de la voix des exclus et des exclues. Pollock propose de s'éloigner de la canonisation artistique pour s'orienter vers un discours multi positionnel en abolissant les oppositions réductrices telles que le « high art/low art » ou encore « l'inclus, l'incluse/l'exclu, l'exclue ». En évitant ces oppositions, il est possible de repenser le positionnement critique. La canonicité est un modèle de standardisation dont l'objectif est d'assurer une unité transhistorique. Cette tradition est un processus de sélection entrainant la stigmatisation de ce qui est hors canon. Afin d'enrayer ce phénomène de ghettoïsation, il faut abolir les canons. Mais ces deux solutions présentent cependant des limites, car, en créant des

sous-disciplines, ces dernières se retrouvent encore une fois en marge, en périphérie du centre des canons.

L'éducation est primordiale pour l'émancipation des femmes. Pendant longtemps, Disney tient une école aux États-Unis où est enseignée la réalisation du cinéma d'animation : les femmes y sont interdites. Une lettre éclairante quant aux politiques disnéennes en regard de la formation des femmes est adressée à Mary V. Ford en 1938. À la demande de la jeune femme qui formule le souhait d'étudier au sein de l'organisation et d'y travailler, la réponse est catégorique : « Women do not do any of the creative work in connection with preparing the cartoons for the screen, as that work is performed entirely by young men. For this reason girls are not considered for the training school » (Walt Disney Productions LTD, 1938, n.p.). Mary V. Ford est invitée à déposer sa candidature aux postes d'encrage et de peinture sur acétate.



WALT DISNEY'S Snow White AND THE Seven Dwarfs

June 7, 1938

Miss Mary V. Ford
Searcy,
Arkansas

Dear Miss Ford:

Your letter of recent date has been received in the Inking and Painting Department for reply.

Women do not do any of the creative work in connection with preparing the cartoons for the screen, as that work is performed entirely by young men. For this reason girls are not considered for the training school.

The only work open to women consists of tracing the characters on clear celluloid sheets with India ink and filling in the tracings on the reverse side with paint according to directions.

In order to apply for a position as "Inker" or "Painter" it is necessary that one appear at the Studio, bringing samples of pen and ink and water color work. It would not be advisable to come to Hollywood with the above specifically in view, as there are really very few openings in comparison with the number of girls who apply.

Yours very truly,

WALT DISNEY PRODUCTIONS, LTD.

By: Mary Clark

MEC

WALT DISNEY PRODUCTIONS, Ltd.
2719 HYPERION · HOLLYWOOD, CAL.

© Disney

Figure 2.2 Lettre adressée à Mary V. Ford par les Studios Disney (1938), consulté en en ligne à l'adresse https://www.laughingsquid.com/sexist-disney-rejection-letter-shoots-down-woman-wanting-to-join-their-animator-school-in-1938/

Dans le catalogue *L'Officiel Annecy 2015* (Eveno, 2015), édition du festival consacrée au cinéma d'animation réalisé par des femmes, le directeur artistique remarque :

> L'étude de génériques de films de l'époque et la lecture de documents historiques à notre disposition confirment que, selon toute vraisemblance, la politique en vigueur chez Disney n'était pas différente de celles qu'on retrouvait dans l'ensemble de l'industrie pendant la même période. (Jean dans Even, 2015, p. 17)

Ainsi, au début du cinéma image par image, si les femmes ne sont pas carrément exclues, elles se retrouvent uniquement dans un rôle subalterne : elles occupent les postes d'encrage ou elles gouachent les acétates. Elles sont les assistantes des hommes qui prennent les hauts rangs de la hiérarchie décisionnelle : les postes créatifs sont leur domaine exclusif.

Dans l'industrie de l'animation, on assiste donc à la reproduction du rapport de force de l'exploitation et de la domination. Le sexage est omniprésent. Comme pour le travail domestique, il y a un intérêt à faire faire le travail par une autre personne. La fonction des femmes dans le milieu de l'animation est le miroir de leur rôle traditionnel dans la sphère privée. C'est-à-dire que leurs activités sont concentrées sur l'exécution de tâches répétitives n'exigeant pas l'activité intellectuelle requise par la création : elles sont confinées à des tâches manuelles.

Le cinéma d'animation a longtemps été un club masculin exclusif où la réalisation de films n'était pas accessible aux femmes. En général, jusqu'au début des années 1970, les conditions de création et d'accès à la production de films leur sont plutôt défavorables. Dans les prochains chapitres, nous verrons l'écho des revendications féministes dans les productions cinématographiques au Québec. La présence de la pensée féministe dans les institutions culturelles (ONF) et dans les productions cinématographiques des années 1970 est bien réelle.

2.4. Le corpus des films d'animation, l'institution et ses archives

> *En réinscrivant les luttes et les rapports de forces au cœur de la définition conceptuelle de l'État, les nouvelles approches féministes rendent possible une saisie de l'interrelation historique et dynamique entre structure et action, ainsi qu'entre ce phénomène politique complexe qu'est l'État et l'action transformatrice des femmes.*
>
> — Masson, 1999, p. 19

Pour analyser le discours, il faut comprendre les conditions sociales de sa production. Les enjeux de la production cinématographique de l'ONF sont multidimensionnels. Par conséquent, la méthodologie de travail adoptée pour la recherche est en partie axée sur la sociologie néo-institutionnaliste des travaux de DiMaggio et Powell (1991) qui « s'articulent autour d'une construction théorique dont le concept d'isomorphisme institutionnel constitue le socle fondateur » (Huault, 2012, n.p.). Cette typologie analytique se décline sur trois axes : « (1) *coercive* isomorphism that stems from political influence and the problem of legitimacy; (2) *mimetic* isomorphism resulting from standard responses to uncertainty; and (3) *normative* isomorphism associated with professionalization » (DiMaggio et Powell, 1991, p. 67). Tout en reconnaissant que les prémices de l'organisation homogène d'une institution sont basées sur les soucis de la performance, DiMaggio et Powell offrent un déplacement analytique pour mettre en valeur ce que les avantages de la conformité apportent à la légitimité et à la reconnaissance des institutions. À travers le chapitre suivant (qui porte sur l'ONF), il sera possible de mieux comprendre l'institution avec ce modèle de l'analyse néo-institutionelle de Di Maggio et Powell : il convient donc d'illustrer ici brièvement ce modèle.

Les bases théoriques de cette typologie analytique sont établies dans l'article « The Iron Cage Revisited : Institutitonal Isomorphism and Collective Rationality in Organizationnal Fields » (DiMaggio et Powell, 1991). Les auteurs reconnaissent

d'emblée l'importance du travail de Weber (1922) sur la bureaucratie et son efficacité à contrôler les travailleurs et les travailleuses puisque « l'ordre rationnel est devenu une véritable "cage de fer" et l'esprit rationaliste constitue un tel moyen de contrôle des individus que la bureaucratisation est irréversible » (Huneault, 2012, n.p.). C'est cette bureaucratisation qui engendre l'homogénéisation des institutions, des entreprises et des États. L'isomorphisme institutionnel se produit à l'intérieur d'un « champ organisationnel » : des institutions aux services et aux produits similaires. À propos de l'approche néo-institutionnaliste, Huneault fait remarquer que :

> […] en réaffirmant la prégnance des institutions pour comprendre et expliquer les faits sociaux et économiques, la démarche néo-institutionnaliste est davantage orientée vers l'analyse des systèmes inter organisationnels, au-delà de l'attention portée aux seules forces en présence à l'intérieur de l'organisation. (Huneault, 2012, n.p.)

L'isomorphisme coercif signale donc que les changements institutionnels peuvent surgir suite à la refonte des mandats gouvernementaux. L'ONF est effectivement dépendante du gouvernement au pouvoir. Les décisions politiques ont une influence indéniable sur l'institution et ce, parfois à long terme. Ce fut le cas d'ailleurs avec *La Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences du Canada (1949-1951).* Comme il sera explicité dans le prochain chapitre, cette Commission a eu des retombées importantes quant à la refonte du mandat onéfien (comme par exemple avec l'abandon de la production d'un cinéma étatique propagandiste et sa réorientation vers la production d'un cinéma national éducatif que l'initiative privée, soumise à la pression de la rentabilité, ne saurait offrir).

Les contenus de la production onéfienne se sont donc modifiés, car les conditions matérielles de la production institutionnelle ont évolué. Il faut aussi rappeler qu'étant tributaire de financements publics, l'institution est redevable de ses dépenses au gouvernement et au public canadien. Chaque année, les déboursés de l'ONF sont compilés dans des rapports financiers, assurant ainsi la surveillance de l'investissement des fonds publics et légitimant ainsi par le fait même la raison d'être de l'institution.

Les auteurs soulignent également l'importance de considérer les individus qui travaillent pour l'État. Ces acteurs ont des rôles dans l'institution et leurs gestes peuvent bénéficier à l'organisation ou à eux-mêmes puisque « staff become involved in advocacy for their functions that can alter power relations over the long run » (DiMaggio et Powell, 1991, p. 67). À ce titre, les revendications des femmes qui travaillent à l'ONF et qui militent pour avoir accès à la réalisation de films démontrent les rapports de forces entre les individus qui travaillent au sein de la même institution. Il ne faut pas négliger leur pouvoir.

L'isomorphisme mimétique est profondément ancré dans les fondements institutionnels de l'ONF puisque les « organizations tend to model themselves after similar organizations in their fields that they perceive to be more legitimate or successful » (DiMaggio et Powell, 1991, p. 70). Voilà ce que fait, en 1939, John Grierson (spécialiste d'Angleterre), qui base le modèle onéfien sur le GPO Film Unit. Comme il sera détaillé au prochain chapitre, ce mimétisme répond à l'incertitude de l'époque quant à la structure de la production cinématographique étatique canadienne. En empruntant des éléments au modèle anglais, Grierson propose des pistes et des solutions pour améliorer les conditions de production, de travail et de distribution des œuvres.

Le troisième axe, l'isomorphisme normatif, est relatif à la professionnalisation des membres de l'institution ainsi qu'à leur mobilité intraorganisationnelle (c'est-à-dire la possibilité pour un individu d'occuper un poste de direction ou supérieur à celui qu'il tient actuellement). « […] we interpret professionalization as the collective struggle of members of an occupation to define the conditions and methods of their work, to control "the production of producers" » (DiMaggio et Powell, 1991, p. 70). Encore une fois, l'exemple des travailleuses onéfiennes exigeant leur professionnalisation avec l'accès à la réalisation de films s'inscrit dans cet isomorphisme normatif et, par le fait même, elles « establish a cognitive base and legitimation for their occupational autonomy » (DiMaggio et Powell, 1991, p. 70). Les travailleuses onéfiennes, en

contestant leur séclusion professionnelle, contribuent à la réflexivité critique de la légitimité de l'institution chez les autres femmes canadiennes puisque le combat des travailleuses à l'interne, exigeant la professionnalisation et l'accès à des postes prestigieux, est le reflet du combat des femmes sur le marché de l'emploi (à l'extérieur de l'institution). D'autant plus que la professionnalisation des individus à l'ONF est très importante notamment avec la formation [17] et l'accroissement de son réseau professionnel [18].

Quant à sa production cinématographique, l'institution onéfienne est fortement marquée par le rituel cérémonial. On y retrouve une « direct imposition of standard operating procedures and legitimated rules and structure » (DiMaggio and Powell, 1991, p. 68). Les traces des procédés de standardisation des productions se retrouvent dans les archives (rapports de comité de programmation, notes de production, classification de films, etc.). Ma recherche n'interroge pas les interprétations subjectives des réalisatrices dans leurs films mais plutôt les discours institutionnels véhiculés dans les films. C'est le phénomène social qui m'intéresse ici et non les individus. Quel sens donner à la production cinématographique étatique? Pourquoi favorise-t-elle l'accession des femmes au titre de réalisatrices? « Le sens dans les institutions est sans cesse réaménagé dans les "actions situées" et porté par des individus en "chair et en os" » (Michel, 2014, p. 258).

Dans l'article « Herméneutique, pragmatique et critique des institutions » (Michel, 2014), l'auteur interroge la « question du sens » dans les institutions (ses nombreux registres et niveaux d'analyse). Il insiste d'emblée sur l'importance de « reconstruire l'historicité » de l'institution qui, malgré sa pérennité apparente, est influencée par son environnement (ce qui contribue à sa fragilité). Selon lui, la position dominante de

[17] L'ONF forme elle-même ses animateurs et ses animatrices dans les années 1970 puisqu'il n'existe pas, à l'époque, d'école qui enseigne le cinéma d'animation.

[18] À ce titre, plusieurs animateurs et animatrices internationaux de renom ont été invités à travailler à l'ONF, partageant ainsi leurs savoirs et leurs connaissances avec les employés de l'institution.

l'institution peut contribuer à la circulation d'un « surcroît de sens » qui devient un dispositif de légitimation. « Qui dit institution, dit production de codes, de normes, d'un ensemble réglé de conduites typifiées » (Michel, 2014, p. 256). À l'ONF, le processus de production cinématographique et le rituel du comité de programmation constituent, pour ses acteurs, une occasion « d'adapter sa conduite à une grammaire de sens préexistante et naturalisée, d'agir dans une situation en fonction de l'action qui convient » (Michel, 2014, p. 257). Ceci constitue le « premier ordre de sens » auquel vient se greffer un « deuxième ordre de sens » qui contribue à légitimer les processus institutionnalisés. Ce deuxième niveau :

> […] comporte un degré supérieur de réflexivité [et] lorsqu'une institution est sujette à contestation, lorsque les membres rompent avec la "naturalité" de leur rapport aux rôles et aux pratiques instituées, nous sommes alors en présence d'un registre méta-pragmatique de réflexivité critique. (Michel, 2014, p. 257)

Ma recherche considère la naissance et les transformations « sous le coup d'évènements et d'interactions permanentes entre ses membres » (Michel, 2014, p. 261). Faisant partie d'un champ de la fonction publique, il est difficile de penser l'institution cinématographique en dehors de l'État canadien. De ce fait, l'ONF présente une certaine vision du monde social. L'institution a longtemps exercé un monopole sur la construction cinématographique de l'identité canadienne avec l'objectif d'établir une vision commune pour faire la promotion de morales et de valeurs dans l'intérêt de la nation. Mais bientôt, l'ONF construit une l'identité canadienne, en tenant compte du multiculturalisme, des francophones nationalistes et des revendications féministes : à travers son évolution, sa voix glisse de l'officiel vers le peuple.

La pérennité de l'institution provient en partie de son apport à la collectivité. L'ONF est une force majeure du développement de l'identité canadienne : elle influence la population, la production cinématographique en plus de contribuer à forger leurs représentations. Dans l'analyse de la thèse, il sera possible de voir qu'il y a une

modification des buts poursuivis par les films d'animation de l'ONF, initialement vouée à la promotion des visées gouvernementales, pour s'orienter vers une vision plus personnelle de l'artiste. La propagande qui, à l'origine, était claire, devient progressivement voilée et tend à disparaitre complètement.

Malgré le fait que l'institution peut être perçue comme un « gate keeper » en ce qui a trait à l'accès aux ressources cinématographiques, on ne peut prétendre à un consensus idéologique au sein de l'ONF puisque le contenu de sa programmation évolue et devient de plus en plus indépendant de l'État. Les représentations « collectives » deviennent les représentations « individuelles ». Certaines composantes de son corpus, sans être un « écart de conduite », proposeront donc une progression dans la représentation des « attitudes de contestation ouverte » (Michel, 2014, p. 262).

> […] les institutions peuvent être caractérisées et analysées comme des « structures », c'est-à-dire, analogiquement avec les systèmes linguistiques, comme un ensemble relationnel où les parties (les rôles, les règles, les conduites types…) se constituent et se définissent réciproquement pour former un tout. […] un ensemble de règles qui gouverne la manière dont les membres doivent agir les uns par rapport aux autres. […] un « esprit objectif » qui précède toujours déjà les volontés individuelles. (Michel, 2014, p. 258)

C'est ainsi que je considère que générer la signification des films produits par l'ONF ne peut se faire uniquement sur l'angle du texte filmique : il faut prendre en compte la « grammaire » de l'ONF, qui se retrouve notamment dans l'exploration de ses archives, dans l'aménagement hiérarchique de ses travailleurs, dans les conditions socio-économiques de ses productions ainsi que dans son évolution historique. À la base, c'est l'idée documentaire de John Grierson qui fonde l'institution :

> […] John Grierson avait pris appui sur l'assise conceptuelle de l'*idée documentaire* qui soumettait le cinéma à la cause publique. […] Dans la conception ainsi fondée, le mouvement documentaire est un programme d'éducation progressiste adossé à l'État qui peut éventuellement prendre appui sur le documentaire comme catégorie cinématographique [et] désigner une théorie de l'éducation qui ne peut se concevoir que dans le giron de l'État. [Grierson] prévoyait la conception du film documentaire

> selon deux facteurs : « l'observation […] du réel et la découverte dans le réel des structures qui donnent sa signification pour l'éducation civique ». (Zéau, 2015, p. 4)

L'éducation est, et a toujours été, une priorité pour l'institution. « Le système scolaire est une formidable institution pour faire incorporer de l'officiel, pour installer des ressorts qui pourront être mobilisés ultérieurement […] un foyer des valeurs étatiques… » (Bourdieu, 2012, p.69). Dans le chapitre suivant, il sera possible d'évaluer l'importance du monopole de l'institution, sur une certaine période, quant à l'éducation de la population avec le cinéma.

À ce titre, la thèse questionne la production de l'ONF : est-elle la construction d'une fiction collective de l'identité canadienne pour servir les intérêts de l'État et de l'ordre public? Quoi qu'il en soit, l'institution influence la production d'une identité sociale et culturelle légitime, car elle s'approprie les ressources monétaires et techniques du gouvernement canadien. Pourtant, comme il sera possible de le voir dans le chapitre suivant, l'institution n'est pas entièrement répressive, car elle laisse place à l'expression individuelle dans certaines de ses productions. Donc, l'institution évolue.

C'est ainsi que l'échantillon des films d'animation que j'utilise pour rédiger ma thèse est délibérément réduit. Mon travail de sélection est le résultat d'un processus rigoureux qui s'est déroulé sur plusieurs étapes successives dans les quatre dernières années. Mon ancrage spatio-temporel original était international et s'étirait sur plus de cinquante années. Cette approche était irréaliste et trop vague. J'ai décidé de me concentrer sur les productions réalisées uniquement à l'ONF. J'ai écarté les animations indépendantes et commerciales qui sont peu répertoriées. Lors des visionnements, j'ai regardé l'ensemble de la production d'animation réalisée par des femmes. Ce corpus canadien, de 1947 à aujourd'hui, était lui aussi trop vaste. J'ai décidé de me concentrer sur la période de 1970 à 1979 qui marque l'accession des femmes à la réalisation au sein de l'ONF.

La subjectivité est au cœur du processus de l'analyse filmique : il n'y a pas de science exacte de l'interprétation. La réception de l'œuvre est influencée par l'identité et les constructions sociales de l'analyste. Puisqu'il n'existe pas de manière universelle pour analyser un film, mon interprétation est construite sous la posture d'une chercheuse praticienne féministe. Ma recherche engage donc un dialogue entre l'analyse du contenu cinématographique et la pluralité des revendications politiques des féministes dans les années 1970. L'analyse cinématographique de mon corpus recoupe les propos des animations, de l'institution productrice, des discours féministes et de l'analyste. Puisque les films d'animation sont moins revendicateurs que les autres productions onéfiennes réalisées par des femmes à la même époque (documentaires et fictions), je m'appuie sur ces films afin d'expliciter les idées d'autrices marquantes de la « deuxième vague » du féminisme.

J'analyse le contenu des films d'animation avec les techniques, les couleurs, l'esthétique, le rythme, le montage, le son, la narration et les niveaux du discours. L'analyse des éléments *in abstentia* [19] crée des relations de sens entre les unités qui sont présentes et celles qui sont absentes. Il y a un rapport paradigmatique : l'absence fait parfois comprendre autrement les unités présentes.

J'ai décidé d'analyser les films sous une nomenclature identique pour chacun d'entre eux. Le travail a été effectué avec de nombreux retours entre le visionnement et la rédaction. C'est un processus de compréhension par l'écriture et le visionnement sous une nouvelle lumière. La sélection des films a été portée par des critères communs dont la période spatio-temporelle de production, les thématiques féministes, le genre d'animation (fiction, non-commerciale, artistique et expérimentale). Les animatrices de mon corpus sont orientées vers un cinéma avant-gardiste. L'objectif est de combiner

19 Le terme *in abstentia* provient du livre *200 mots-clés de la théorie du cinéma de Gardies et Bessalel* (1992).

l'étude des facteurs internes aux films (comme le scénario) à des informations externes (comme les conditions de productions et les archives).

J'ai choisi d'articuler le clivage entre l'espace privé et l'espace public afin d'analyser le regard militant féministe. Si le corpus semble hétérogène, l'homogénéité se retrouve dans le contexte de la pratique des animatrices. Les productions nous permettent de comprendre certaines facettes de la société québécoise de la période sélectionnée.

> Le film, comme médium de masse, possède une fonction sociale et un statut économique qui se manifeste dans toutes les étapes de fabrication. Le film implicitement ou explicitement par son choix de sujets, son discours, son traitement, se situe par rapport aux problèmes sociaux. (Carrière, 1983, p. 11)

La nature particulière du cinéma d'animation est explicitée en détail au chapitre quatre. Néanmoins, je souligne pour l'instant que l'esthétique des films, les techniques et les textes nous renvoient à la période précise de leur production. « Un film est un produit culturel inscrit dans un contexte sociohistorique donné » (Goliot-Lété et Vanoye, 2015, p. 61). Il est aussi important d'articuler la relation entre la technique d'animation et la thématique des œuvres, car « […] un bon film d'animation est celui qui utilise la technique la mieux adaptée au scénario et du design général du projet. Chaque technique d'animation engendre en effet une esthétique particulière » (Denis, 2017, p. 26). Je souhaite dégager la façon dont les films de mon corpus ont contribué à changer les représentations conventionnelles et l'aliénation à des rôles sexuels. Comme le fait remarquer Carrière :

> Le cinéma d'animation des femmes à l'ONF constitue à cet égard une des plus grandes convergences d'œuvres féministes en moins de quinze ans dans une maison de production mais une très petite minorité tout de même à l'intérieur de l'ONF et du cinéma québécois. (Carrière, 1988, p. 337)

Les animations de mon corpus sont d'avant-garde et cherchent à « libérer le cinéma de l'obligation de raconter des histoires, en faire un art qui se soutiendrait de ses seules richesses formelles » (Goliot-Lété et Vanoye, 2015, p. 35). Comme il est démontré au

chapitre quatre, il y a une recherche esthétique avant-gardiste dans le cinéma des animatrices des années 1970 qui s'inscrit dans la continuité spécifique du mandat onéfien. Les racines de mon corpus ne sont pas disnéennes mais plutôt dadaïstes, surréalistes, expressionnistes et (autant que cela est permis dans les limites de l'institution) ce sont des œuvres personnelles.

J'ai fait le choix de privilégier, comme première piste d'analyse, que le film d'animation est un outil de communication unique permettant de dénoncer certaines conditions de la vie de femmes sous un angle atypique. Selon mon enquête, 34 films d'animation ont été réalisés par des femmes à l'ONF durant la période 1970-1979 (voir l'Annexe A). Pour la sélection du corpus, je me suis questionnée sur les catégories qui traduisent la nature et la dynamique d'ensemble des pratiques de l'époque. J'ai retenu la thématique de l'espace privé et de l'espace public comme sujet transversal de mon corpus. J'ai sélectionné six œuvres qui me semblent révélatrices en exprimant clairement que la division des genres entraîne la hiérarchisation sociale. Trois films sont issus du programme de production française et les trois autres du programme de production anglaise. Si les féministes de la « deuxième vague » ont milité pour mettre en lumière les préoccupations de l'espace privé, les animatrices-réalisatrices de la première section de mon corpus le font avec les films *Petit Bonheur* (1972, Warny), *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) et *La Ménagère* (Bennett, 1975). Quant aux préoccupations dans la sphère publique, elles sont illustrées dans la deuxième section du corpus avec *Token Gesture* (Lanctôt, 1975), *Interview* (Leaf et Soul, 1976) et *Cogne-Dur* (Daudelin et al., 1978). Les réalisatrices ne sont plus limitées au titre de simples spectatrices. Elles agissent en s'inspirant de la réalité de femmes dans l'espace privé et public pour créer un discours critique. Ces représentations sont celles de femmes faites par d'autres femmes dans lesquelles les protagonistes féminines tiennent la place du sujet.

En plus de considérer les œuvres selon leurs arcs narratifs [20], leurs contenus et leurs esthétiques, l'analyse est recoupée avec les éléments d'archives des productions et les compte-rendus des comités de programmation. La juxtaposition de ces deux niveaux d'informations permettra de comprendre l'influence des conditions de production dans l'œuvre des animatrices. C'est-à-dire que je mets en lumière les divers niveaux d'intervention dans le contenu des œuvres. Considérer la pluralité des points de vue qui émanent des productions animées institutionnelles par le recoupement axiologique d'idéologies est le pilier fondamental de la thèse. Les univers idéologiques se déploient sur plusieurs plans diégétiques; celui de l'animatrice, celui du court-métrage, celui de l'ONF et celui de la chercheuse-praticienne féministe critique. Les femmes sont à la fois productrices de savoirs (à la réalisation) et sujets de ces savoirs (dans les films).

Les archives de l'ONF permettent de documenter les diverses étapes qui mènent à la création d'un film, de la préproduction à la postproduction. Les documents d'archives parlent et révèlent des éléments invisibles dans l'œuvre finale mais qui ont marqué le processus de création et la finalité de chacune des animations. Je veux comprendre la réalité du monde du travail (les conditions de création des œuvres) en analysant les traces archivistiques des productions.

Durant la période de mon étude, il y a deux types de films produits à l'ONF : les films de commande et ceux proposés par les cinéastes. Pour ces derniers, les propositions originales de films sont rédigées par l'artiste : c'est la vision de l'autrice, les documents phares qui reflètent l'intention initiale de création. Pour les films de commande, la complexité de l'analyse est augmentée, car en plus de la vision de la réalisatrice et de l'ONF, il faut ajouter celle du ministère qui coproduit le projet de film. Étant donné que le ministère investit de l'argent dans la production, ses intentions de

[20] Élément de narratologie : subdivision du cycle narratif comprenant habituellement différentes phases que sont (sommairement) la mise en place, l'évènement perturbateur, l'action et la résolution du conflit.

communication doivent se retrouver clairement dans le message véhiculé par le film final [21].

Les voûtes de l'ONF contiennent les journaux de bord des productions, des notes de tournage et plusieurs enveloppes avec les éléments de l'animation. Il y a aussi des analyses de mise en marché, des rapports rédigés par le département de la distribution, les fiches des films, des synopsis, des images promotionnelles et des revues de presse. Puisque les réalisatrices ne détiennent pas les droits sur leurs œuvres, tout l'entreposage des éléments d'archives se fait à l'ONF. L'accès et la distribution des archives et des œuvres sont entièrement sous le contrôle onéfien.

Dans l'organigramme de l'ONF, le comité de programmation est l'instance décisionnelle qui donne son aval à la production d'un film. Les rencontres se déroulent entre les dirigeants des départements et les cinéastes. À l'époque (ce qui n'est plus le cas maintenant) toutes ces rencontres étaient documentées et dactylographiées. Ces procès-verbaux rendent compte du processus de ritualisation de l'institution et révèlent l'ensemble des protocoles auxquels les cinéastes doivent se soumettre pour accéder à la réalisation de films [22]. Pour faire ma recherche, j'ai eu accès à tous les procès-verbaux du comité de programmation francophone et anglophobe entre 1968 et 1988. Mais ma recherche dans les documents se concentre principalement sur la période de 1970 à 1979.

Dans ce deuxième chapitre, la méthodologie de la recherche a été présentée. C'est avec une méthodologie de la recherche féministe que j'entends développer mon projet dans le but d'ajouter aux connaissances actuelles. Également, il a été démontré que le point de vue dans la thèse est quadruple puisque je considère la parole des animatrices qui

---

[21] Il n'y a qu'un seul film de commande analysé dans le corpus : *Token Gesture* (Lanctôt, 1975).

[22] Le nombre de documents est immense. À titre informatif, uniquement pour le programme français, plus de 400 rapports ont été rédigés entre 1970 et 1979.

créent, celle de l'institution qui produit, celle de la praticienne qui œuvre dans le domaine du cinéma d'animation ainsi que celle de la chercheuse doctorale. Les écrits d'autrices marquantes (dont Virginia Woolf, Françoise Thébaud, Linda Nochlin et Griselda Pollock) ont mis en lumière certaines causes de l'effacement des femmes dans l'histoire et l'histoire de l'art. La sociologie néo-institutionnaliste de DiMaggio et Powell (1991) a souligné la pluralité des éléments qui devront être considérés pour l'analyse du corpus onéfien tels que l'influence des contextes extérieurs et le pouvoir de ses travailleurs à l'interne. La sélection des films d'animation analysés a été révélée : c'est la thématique de l'espace privé et de l'espace public qui a été retenue comme sujet transversal du corpus. Les diverses archives sont fouillées pour mieux comprendre et documenter le fonctionnement de l'institution onéfienne et de sa logique de production interne. Puisque l'institution cinématographique de l'État canadien est le lieu de la production et de l'action collective des travailleuses dans lequel elles tiennent un discours contestataire sur la place des femmes tant sur le marché de l'emploi que dans la société, le prochain chapitre lui est entièrement dédié.

CHAPITRE III

L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA

Documentary is the creative treatment of reality.

— John Grierson

Les industries culturelles ont en effet le pouvoir de réélaborer et de refaçonner ce qu'elles représentent et, à force de répétition et de sélection, d'imposer et d'implanter les définitions de nous-mêmes qui correspondent plus facilement aux descriptions de la culture dominante ou hégémonique. C'est ce que signifie la concentration du pouvoir au culturel : la capacité d'un petit nombre à fabriquer la culture.

— Stuart Hall



Figure 3.1 *Le Chat dans le sac* (Groulx, 1964) © ONF, tous droits réservés

L'ONF est un vecteur influent de l'identité nationale canadienne qui a su accumuler, depuis sa fondation, un important capital culturel. Définir l'ONF est un exercice compliqué. Le présent chapitre s'intéresse à ses nombreuses missions (éducatives,

politiques et économiques) qui sont révélatrices d'une histoire institutionnelle, sociale et culturelle particulière. Depuis sa création en 1939, le mandat de l'institution a été remis en question à plusieurs reprises, en réaction aux réalités changeantes du Canada, tant dans les domaines politiques que socio-économiques. La corrélation entre les évènements sociaux et le contenu de la production de l'ONF est omniprésente. À travers le temps, il y a un déplacement de la voix onéfienne, initialement vouée à la représentation officielle de l'État vers une participation citoyenne pour mettre en images la diversité de ses individus. La mission onéfienne s'inscrit initialement dans sa volonté de construire une identité nationale forte en utilisant le cinéma comme un outil d'éducation tout en offrant un certain espace de production pour la créativité cinématographique, surtout dans le département d'animation, contribuant à sa renommée internationale et au processus de légitimisation de l'institution auprès des contribuables canadiens.

Les nombreuses controverses à travers lesquelles l'institution se redéfinit continuellement (des contestations sur son mandat, ses politiques de fonctionnement, sur le contenu de ses films parfois propagandistes, à la nécessité d'y laisser l'espace pour un contre-discours et à l'expression des visions personnelles ou minoritaires, de la place et du rôle des travailleurs francophones/ féminins ou encore de sa déloyale concurrence économique envers l'industrie cinématographique privée) permettent de retracer son évolution historique et de « mieux évaluer la position de l'ONF dans l'espace géopolitique et géoculturel canadien » (Véronneau, 1979, p. 3).

Ce chapitre est consacré à la pluralité des éléments qui influencent et façonnent le regard de l'institution face aux changements socioculturels du pays, en portant une attention particulière à la construction de l'identité nationale multiculturelle canadienne ainsi qu'au rôle et à la place des femmes au sein de l'institution. Cette brève analyse historique retrace la création de l'ONF à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à la fin des années 1970, puisque cette décennie a vu apparaître un mouvement féministe contestataire à l'interne dont les revendications portent sur la situation

socioprofessionnelle des femmes et leur accession à la réalisation de films. Une considération toute spéciale est portée à la place et aux propos du cinéma d'animation.

3.1. Des fondations griersonniennes



Figure 3.2 *Grierson* (Blais, 1973) © ONF, tous droits réservés

> […] l'institution constitue un ensemble de dispositions et d'aménagements qui sont culturellement et socialement construits autour d'une activité sociale et qui tendent à se perpétuer dans l'espace et le temps. Autrement dit, « stable designs for chronically repeated activity sequences. » (Dimaggio et Powell, cités dans Turmel, 1996, p. 8)

Fondateur et premier commissaire à la cinématographie de l'ONF, John Grierson a été actif dans le domaine de la production cinématographique en Angleterre et au Canada pendant plus d'une cinquantaine d'années. Plusieurs considèrent Grierson comme le fondateur de l'esthétique documentaire en Grande-Bretagne. Ses intérêts de recherche, initialement orientés vers l'immigration, bifurquent vers l'influence qu'ont les médias sur l'opinion publique quand il découvre les travaux de Lippmann, Herman et Chomsky :

> Lippmann pensait que le principal enjeu de la société de masse, dans sa grande complexité, consistait à susciter la compréhension et l'adhésion du citoyen moyen. Pour ce faire, il préconisait l'organisation d'une « fabrique du consentement » (le « Manufacturing Consent » rendu célèbre par Herman et Chomsky) capable de modeler l'opinion publique. […] Cette coexistence d'une conception autoritaire de l'État et d'une solide croyance de la démocratie est constitutive de ce qui rendit la personnalité de John Grierson si paradoxale pour ses contemporains et ses observateurs. C'est

> Lippmann qui attira finalement l'attention de Grierson sur le potentiel persuasif du cinéma, en conséquence de quoi ce dernier rejoignit Hollywood pour y poursuivre ses recherches et fut engagé comme consultant par Paramount Pictures en 1926. (Zéau, 2008, p. 54)

Grierson rédige des articles comme critique de cinéma sous le pseudonyme de *Moviegoer* (Zéau, 2008) et utilise pour la première fois le terme « cinéma documentaire » en décrivant *Nanook l'Esquimau* (Flaherty, 1922) dans lequel le réalisateur dramatise le quotidien de gens ordinaires de l'Arctique canadien en hybridant la réalité et la fiction. Flaherty recueille le matériel *in situ* en vivant avec le peuple assez longtemps pour s'imprégner de leur existence et ainsi révéler leur réalité, interprétée dans le documentaire.

John Grierson idéalise alors un cinéma proposant une valeur documentaire qui montre une certaine réalité de la vie quotidienne des hommes et des femmes ordinaires. Le septième art a une valeur de vérité et peut contribuer à forger l'identité nationale dans lequel le portrait de la nation n'est pas nécessairement réel, mais modelé sur les intentions de son auteur. Au Canada, l'identité nationale (*nation-building*) créée par l'ONF :

> […] played a pivotal role in unifying and giving identity to a vast, diverse and sparsely populated country. At the time when media representations of Canada were rare or non-existent, the NFB worked to give Canadians the sense that they shared a common national identity. (Jankovic, 2015, n.p.)

L'urbanisation, les communications de masse ainsi que le déclin de l'Église ont tous favorisé l'instauration de l'identité nationale dans laquelle l'identité personnelle se reconnaît dans la collectivité. L'identité peut être définie comme l'ensemble des caractéristiques et des attributs qui font qu'un individu ou un groupe se perçoivent comme une entité spécifique et qu'ils sont perçus comme tel par les autres. Une nation, c'est une communauté imaginaire (Anderson, 1983). Au plan cognitif, l'institution onéfienne a un objectif social d'éducation et utilise les moyens les plus appropriés pour les atteindre. Il est possible d'orienter les mythes représentationnels de l'identité

nationale avec le cinéma. C'est-à-dire ce que Williams appelle la « tradition sélective » :

> […] celle qui, dans les termes de la culture dominante effective, se fait toujours passer pour « la tradition », « le passé important ». Mais la question est toujours celle de la sélectivité – la manière dont, dans tout domaine possible du passé et du présent, certaines significations et pratiques sont choisies et mises en avant tandis que d'autres sont négligées et exclues. Plus crucial encore, certaines de ces significations et pratiques sont réinterprétées, diluées ou présentées sous des formes qui soutiennent ou du moins n'entrent pas en contradiction avec d'autres éléments de la culture dominante effective. Les processus de l'éducation, les processus d'un conditionnement social bien plus vaste au sein d'institutions comme la famille, les définitions pratiques de l'organisation du travail, la tradition sélective au niveau intellectuel et théorique – ce sont toutes des forces qui contribuent à produire et à reproduire continuellement la culture dominante effective, et c'est de ces forces que dépend la réalité de celle-ci, en tant qu'elle est éprouvée, intégrée à notre vie. (Williams, [1973] 2009, p. 43)

Une vision future du documentaire, qui accorde une certaine valeur de vérité au présent en remettant en question le passé : voilà la vision de Grierson. À son retour en Angleterre en 1927, il est à l'emploi de l'*Empire Marketing Board* à titre de *Film Officer*. Il « développe l'idée d'un cinéma de propagande gouvernementale dont le financement serait soumis à la collaboration des différents ministères et organismes gouvernementaux en tant que commanditaires » (Zéau, 2008, p. 55). Sa première réalisation, *Drifters* (Grierson, 1929), fait le portrait de pêcheurs de hareng en mer du Nord et des difficultés auxquelles ils sont confrontés. Il ne réalise qu'un seul autre film, *Granton Trawler* (Grierson, 1934), qui fait le portrait de la travailleuse de la pêche Isabella Grier. Puis, il focalise son attention sur les conditions de production des cinéastes britanniques. Il concentre ses efforts pour que les réalisateurs obtiennent des fonds pour réaliser des documentaires démontrant la réalité de la classe ouvrière. Il crée, en 1933, le département de cinéma au sein du General Post Office, mieux connu

sous le nom de GPO Film Unit. Il engage, entre autres, Norman McLaren et Len Lye qui marqueront ultérieurement l'histoire du cinéma d'animation expérimental [23].

Durant la même période, au Canada, le cinéma est utilisé par divers organes gouvernementaux afin de produire des films publicitaires sur le pays et ses produits. Ces productions sont destinées aux publics nationaux et étrangers. Déjà, au début du XX^{e} siècle, avant même l'instauration de l'ONF, il existe un rapport étroit entre le Canada et l'Angleterre pour la distribution de films étatiques :

> […] it was evident that film was an excellent propaganda vehicle. The Department also had built-in distribution circuit, through its network of Trade Commissioners, who were located in major centres around the world. The most important of these centres was London. (Rodger, 1989, p. 260)

Le marché britannique est un espace important pour la vente des produits canadiens et la promotion de ses attraits touristiques. Cependant, les ministères procèdent indépendamment pour la production de leurs films : le manque de contrôle sur la qualité visuelle et sonore, les copies de distribution peu nombreuses et la petite quantité de films produits compliquent la distribution des films canadiens en sol anglais.

John Grierson est engagé à titre d'expert-conseil pour améliorer la production et la distribution des films canadiens et il rédige le *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien* (Grierson, 1938). Dans son analyse, il établit qu'il y a quatre types de propagande cinématographique gouvernementale : le film informatif (destiné au réseau de l'éducation), le film de promotion (pour la vente), le film ministériel (pour combler les besoins éducatifs des ministères) et finalement :

> Le film de prestige destiné à véhiculer des idées ou à susciter le loyalisme à l'égard d'un pays, d'un ministère ou d'un organisme. Ce film est en général documentaire, c'est-à-dire qu'il traduit de manière narrative ou dramatique certains aspects particuliers de la vie sociale et des réalisations du pays. (Grierson, 1938, p. 12)

---

[23] C'est le *GPO Film Unit* qui produit *Colour Box* (Lye, 1935) et *Love on the Wing* (McLaren, 1938).

Dans son rapport sur la situation de la production cinématographique gouvernementale canadienne, Grierson se réfère au GPO Film Unit en insistant sur l'unicité de la position gouvernementale dans sa capacité à infiltrer le système d'éducation et à produire des films de propagande. « Contrairement à plusieurs sociétés commerciales, le gouvernement a accès au réseau de l'éducation et peut y semer l'idée du Canada en des termes qui font appel à l'imagination tout en étant informatifs » (Grierson, 1938, p. 13). Selon lui, c'est le « film de prestige » qui doit être développé davantage, car il est destiné aux salles de cinéma et rejoint un auditoire international, y faisant ainsi rayonner l'image de marque du Canada. Il recommande la centralisation des services cinématographiques de l'Office du film du gouvernement canadien, tant pour la production que la distribution. Il suggère l'implantation d'un personnel permanent, orienté vers l'administration et un personnel temporaire pour les aspects créatifs. La division entre l'administration et la création est instaurée :

> Le cinéma, comme toute activité créatrice, a besoin d'un flux continu d'idées nouvelles. C'est particulièrement nécessaire à cause des changements techniques fréquents, de la forte compétition entre les pays pour se conquérir une place sur les écrans du monde et de l'obligation d'expérimenter continuellement. Une équipe permanente, exclusivement constituée de techniciens, n'est pas à même d'avoir un point de vue critique et d'être complètement attentive au développement de l'aspect créateur du cinéma. (Grierson, 1938, p. 18)

Suite aux recommandations formulées par Grierson, convaincu par la fonction utilitaire du cinéma et ses possibilités pour éduquer la nation, le gouvernement canadien sanctionne la création de l'ONF. Le premier ministre King est inquiet de l'influence des film américains et veut une présence canadienne sur les écrans. L'institution étatique voit le jour le 2 mai 1939 avec la *Loi nationale sur le cinématographe*. La production de films est destinée « à aider les Canadiens de toutes les parties du Canada à comprendre les modes d'existence et les problèmes des Canadiens d'autres parties » (Point 9.A de la *Loi nationale sur le cinématographe*, 1939, n.p.). L'ONF produit une documentation spécifique : une cinématographie contribuant à définir la culture et l'identité canadienne.

> John Grierson […] avait avancé un argument auquel l'État canadien ne fut pas insensible. Le cinéma documentaire « social » serait le véhicule parfait d'un art national, parce qu'il représente le peuple sans risquer de dégénérer dans le divertissement des foules ou l'expression égotiste des artistes qui ne représentent qu'eux-mêmes. (Froger, 2009, p. 55)

Dans le cas de la production onéfienne, il y a une relation directe entre la politique, la production cinématographique et le contrôle des technologies nécessaires à l'aboutissement d'un film et à ses moyens de distribution. Selon Stuart Hall, la culture est à la fois une pratique politique et une catégorie théorique. En accord avec Hall, j'envisage la production onéfienne comme un terrain de relations de pouvoir :

> For Hall, the study of culture involves exposing the relations of power that exists within society at any given moment in order to consider how marginal, to subordinate groups might secure or win, however temporarily, cultural space from the dominant group. (Procter, 2004, p. 2)



Figure 3.3 *Shameless Propaganda* (Lower, 2014) © ONF, tous droits réservés

Shameless Propaganda (Lower, 2014) est une production onéfienne dans laquelle le réalisateur a regardé plus de cinq cents films produits au cours des six premières années d'existence de l'ONF :

> It should be noted immediately that the portrait of "Canadians" in these films was extremely reductive, limited almost wholly to the white, Anglo-Saxon descendent of Western Europe. Not only were the concerns and lives of Indigenous people, French Canadians, and many racialized immigrants (called "belligerent nationalities"!) completely ignored, there were also papered over with optimistic illusions framing oppression in a positive light. For example, the internment camps to which thousands of Japanese-Canadians were sent during the outbreak of the war in the Pacific were

> reframed as “relocation districts” in one particular film; these locales were made to seem bucolic and delightful. (Jankovic, 2014, n.p.)

Sous le régime de Grierson, l’éducation et la propagande sont entrecroisées. « Nous pouvons, grâce à la propagande, élargir les horizons de l’école et donner à chaque individu, dans son milieu de vie et dans son milieu de travail, une connaissance vivante de la société dans laquelle il a le privilège de servir » (Grierson, cité dans Evans, 1979, p. 5). L’école est le lieu d’instauration par excellence de la nation et du nationalisme. L’ONF fait donc un usage nationaliste de la culture et on assiste à la transformation du champ de l’éducation avec le cinéma qui était originalement sous le contrôle de l’Église pour glisser vers celui de l’État :

> Si, jusqu’au début des années 1960, le réseau paroissial et celui de l’ONF, qui fournissent aux associations, aux écoles et aux syndicats, les films de leur catalogue, se croisaient sans se rejoindre, les rapports changent et l’Église s’intéressera de plus en plus à l’expertise de l’ONF en matière d’animation sociale. On touche là à un des carrefours intellectuels les plus importants dans l’histoire culturelle du Québec : la rencontre des préoccupations sociologiques et religieuses, concilier la modernité et le progrès technique avec la survivance de la culture canadienne-française communautaire et chrétienne, avec les nouveaux instruments de l’animation sociale liés à la diffusion du documentaire. (Froger, 2009, p. 21)

Sortir les films du cinéma et les transformer en art éducatif : voilà une forme avancée d’éducation sociale. L’interventionnisme de l’État dans le système de l’éducation se fait avec le cinéma, un outil puissant pour « modeler » et inculquer l’idéologie dominante chez les jeunes. L’école, comme source de savoir universel, façonne les structures cognitives communes. Les liens sont forts entre la culture, l’école et la nation. Au Québec, les francophones sont fortement influencés par leur culture religieuse. Le glissement d’un contrôle de la représentation identitaire des francophones qui passe de l’Église vers l’ONF contribue à unifier les construits et les connaissances de la culture nationale canadienne-française.

> Au nom de la propagande, le gouvernement et l’industrie ont maintenant pris en charge l’essentiel du processus éducatif. […] Nous pouvons dire

> que nous avons enlevé l'éducation des mains de l'Église pour la remettre entre celles des bureaucrates de l'entreprise publique et privée. (Grierson cité dans Evans, 1979, p. 6)

L'ONF véhicule l'idéologie d'une identité nationale forte et unie. Elle développe son propre réseau de distribution, en parallèle des salles commerciales, afin de rejoindre d'autres communautés. L'ONF propose de nouvelles modalités pour la réception de ses films : dans des bibliothèques, des lieux communautaires et même des « projections de cuisine ». L'ONF emploie des projectionnistes ambulants autonomes techniquement pour la présentation de ses productions. L'ONF fait la promotion de ses œuvres dans les circuits parallèles de distribution afin d'encourager l'utilisation de ses films dans les communautés à travers le Canada. L'institution participe ainsi de ce que Raymond Williams a appelé le processus d'incorporation de la culture dominante :

> […] on ne peut comprendre une culture effective et dominante que si l'on comprend le processus social réel dont elle dépend : ce que j'appelle le processus d'incorporation. Les modes d'incorporation sont d'une importance sociale considérable. Les institutions éducatives sont généralement les principaux agents de la transmission d'une culture dominante effective, et c'est aujourd'hui une activité culturelle, mais aussi économique, majeure – c'est d'ailleurs en même temps une activité économique et culturelle. (Williams, 2009, p. 42)

Zéau estime que la grande découverte de Grierson est l'association du mandat des cinéastes et des éducateurs, produisant ainsi un cadre économique au corpus cinématographique documentaire « que l'industrie rechignait à lui fournir » (Zéau, 2015, p. 5).

> Dans le dernier message qu'il a adressé aux employés de l'ONF avant de quitter l'institution en 1945, John Grierson insistait sur la nécessité de maintenir l'interdépendance ainsi créée entre le mouvement documentaire et le service public. Car celle-ci n'est bien sûr pas seulement structurelle, elle est aussi philosophique : elle induit une relation entre le cinéma et la réalité qu'il permet de penser et la recherche d'un rapport identitaire entre le film et le spectateur auquel il est destiné. Et cette doctrine de production est de nature à faire du cinéma un rouage décisif de la démocratie. Elle permet d'articuler une vision de l'État comme « instrument créatif d'une

> communauté agissant ensemble pour définir ses buts » et la nécessité d'une « citoyenneté active et participante ». (Zéau, 2015, p. 5)

Avec la centralisation des effectifs budgétaires, les ministères ne produisent plus de films individuellement. C'est vers le commissaire Grierson que tous doivent se tourner pour obtenir le feu vert et produire un film. Le commissaire contrôle donc toute la production onéfienne. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Grierson occupe également le poste de directeur général de la Commission d'information en temps de guerre, ce qui lui donne une influence énorme sur le contenu des films et donc sur la perception que les Canadiens ont du conflit mondial.

Pendant les deux Grandes Guerres, on assiste à une évolution des rapports de pouvoir dans la division sexuelle du travail. Les femmes ont davantage accès au marché de l'emploi puisque les hommes sont partis au front et que leurs postes doivent être pourvus. Les champs traditionnellement réservés aux hommes sont disponibles. Les femmes assurent certains travaux qu'elles n'étaient pas considérées comme aptes à assumer en période de paix. Malgré le fait que les femmes accomplissent un travail identique à celui des hommes, leurs salaires sont inférieurs. Si le principe de la séparation des fonctions selon le genre est temporairement effacé, le principe hiérarchique de la valeur supérieure du travail masculin demeure. À titre d'exemple, il est pertinent de s'intéresser aux trois [24] réalisations de Jane Marsh sur la place des femmes en temps de guerre : en plus d'être l'une des premières femmes à réaliser des films à l'ONF, ses trois documentaires permettent d'analyser la visée griersonienne d'un espace de production cinématographique étatique vouée à l'effort propagandiste sous un angle féministe.

[24] Elle réalise également *Canada en guerre* (Marsh, 1942) et *Terre de nos aïeux* (Marsh, 1943), deux productions qui ne sont pas axées sur les femmes.



Figure 3.4 *Les Femmes dans la mêlée* (Marsh, 1942) © ONF, tous droits réservés

Dans le premier court-métrage, *Les Femmes dans la mêlée* (Marsh, 1942), la réalisatrice déconstruit les stéréotypes sur les capacités professionnelles des femmes. Par le biais d'archives, les femmes sont représentées d'une manière atypique ce qui contribue à la transformation des perceptions sociales genrées, mais dans le sens voulu par l'effort de guerre : elles tirent à la mitraillette, travaillent à la forgerie, pilotent des avions et s'adonnent à l'entraînement militaire.

Il n'est pas surprenant que le film propose de regarder l'Angleterre comme modèle du traitement de la force de travail des femmes en temps de guerre. L'Angleterre, terre natale de Grierson et pays allié membre du *Commonwealth*, rassemble les ménagères pour éviter la famine (les assignant aux champs) et pour contribuer à l'effort de guerre (en rejoignant les usines). Le film propose une certaine vision émancipatoire de la fonction des femmes sur le marché de l'emploi (en temps de guerre), mais il n'en demeure pas moins qu'un ton paternaliste et essentialisant teinte certaines portions du film :

> Elles apprirent la mécanique et y apportèrent une finesse de doigté qu'elles avaient apprise à la maison. […] D'autres filles qui regardaient autrefois avec envie la boîte à outils de leur frère posent des rivets sur des plaques d'acier. […] L'aiguille et le fil à coudre ont été remplacés par des armes de guerre. […] Dans l'atelier de sous-assemblage, munies de divers instruments et outils, les femmes d'une main experte exécutent des travaux

> de précision pour lesquels elles sont souvent mieux douées que les hommes. (Marsh, 1942)



Figure 3.5 *Carrières de femmes* (Marsh, 1943) © ONF, tous droits réservés

Le deuxième film, *Carrières de femmes* (Marsh,1943), est un court-métrage de type publicitaire et propagandiste incitant les femmes à joindre l'armée. Il y est question du processus de la formation militaire et des compétences féminines. Le film propose une certaine identité professionnelle de la femme militaire et de son apport spécifique à l'armée. La narration alterne entre une voix masculine et une voix féminine. En ce sens, il y a là un espace minimal pour l'expression d'une pensée féministe dans le cinéma onéfien des premiers temps. Par exemple, dans le préambule, le narrateur dit :

> Dans la Préhistoire, de la Renaissance à nos jours, la femme a pris la place qui lui revient. De tous temps elle a été la fleur et l'ornement de la race humaine. […] Audace, gaïté, affection, modestie, intelligence et faculté de mettre cette intelligence au service de sa beauté. De se rendre ainsi l'objet suprême de l'admiration et de l'estime de l'homme. (Marsh, 1943)

Puis la narratrice lui répond : « Dieu que les hommes sont injustes. Jamais ils ne reconnaîtront à la femme une once de cervelle. La femme est peut-être une fleur, un ornement, mais aujourd'hui elle est beaucoup plus, croyez-moi » (Marsh, 1943). La protagoniste féminine émet une opinion contradictoire à celle du narrateur masculin. Plus loin, la narratrice prend conscience de la valeur des femmes : « Vraiment, plus j'y pense, plus j'ai la certitude que les femmes ne sont pas des petits êtres charmants greffés sur un cervelet d'oiseau. Donnez-leur une tâche à accomplir et vous verrez »

(Marsh, 1943). Le personnage féminin reconnaît ses capacités intellectuelles et physiques. Elle commence à croire en elle : elle peut, comme toutes les autres femmes de la nation, se réaliser de manière socioprofessionnelle. En plus de prendre la parole, elle prend position : les femmes aussi ont droit à l'émancipation, à la reconnaissance et au prestige.

Le film présente un processus de formation militaire fortement idéalisé dans lequel les femmes vivent une franche camaraderie (le narrateur nous spécifie qu'elles ne sont pas jalouses puisqu'elles portent toutes le même uniforme) et qu'elles ont accès aux loisirs (par exemple les danses organisées avec les militaires masculins où elles auront peut-être la chance de rencontrer leur mari). Le court-métrage envoie le message propagandiste qu'elles participent à une activité agréable et émancipatrice dans laquelle elles auront enfin l'occasion de se réaliser pleinement, tout en étant plus utiles à la société en temps de guerre.

La hiérarchie sociale des genres est explicite : une enseignante du niveau primaire devient plus utile à son pays lorsqu'elle œuvre dans l'armée, car elle assure la formation d'hommes adultes. Les qualités professionnelles des femmes sont aussi dépeintes comme inférieures à celles des hommes : « Une fois l'épreuve finale franchie, Aline prit la place d'un homme ainsi libéré pour une tâche plus dure, outre-mer peut-être » (Marsh, 1943). Malgré le fait que les femmes soient encouragées à travailler pour l'armée, elles sont limitées aux postes inférieurs, comparativement à ceux occupés par les hommes.

Certains arguments, pour convaincre les femmes de s'enrôler, sont porteurs de représentations sociales clichées sur le corps : « Il n'y a rien de tel comme cet entraînement militaire mesdemoiselles pour retrouver une taille de style de guêpe et acquérir un contrôle mental et musculaire. […] Voici deux ornements de la création qui vont travailler » (Marsh, 1943). Ce film exprime une vision romantique de la vie des femmes militaires dans laquelle leur force de travail est profitable à la nation quand elle est mise au profit de l'armée canadienne.



Figure 3.6 *Nos femmes ailées* (Marsh, 1943) © ONF, tous droits réservés

Le troisième film, *Nos femmes ailées* (Marsh, 1943), est un court-métrage publicitaire faisant la promotion des femmes dans la division de l'aviation de l'armée canadienne. Ce film est similaire à *Les Femmes dans la mêlée* (Marsh,1942) dans lequel les femmes actives contribuent à l'effort de guerre des pays alliés contre les Allemands. Travaillant en uniforme, occupant divers postes, elles ont le temps de se divertir avec des loisirs. « Un service jeune […] qui regarde avec courage dans les cieux l'avenir qui lui est réservé. Voilà les femmes de l'aviation canadienne. Nos femmes ailées qui permettent aux hommes de voler » (Marsh, 1943).

Les productions propagandistes réalisées par Jane Marsh proposent une certaine vision de la jeune femme canadienne au service de l'État en temps de guerre. Ainsi, ce n'est pas la voix de la réalisatrice que l'on entend, mais la voix de l'officiel : celle du gouvernement canadien qui parle à la nation à travers ses films pour faire la promotion de la participation des femmes à l'effort de guerre. En ce sens, le documentaire propagandiste onéfien est mandaté pour dire au groupe ce que doit penser le groupe. Les femmes dans les films de Marsh incarnent les valeurs officielles de l'État. La souveraineté de l'artiste, dans ce contexte institutionnel précis, est remise en question. Cette professionnelle, mandatée par l'État pour produire un certain discours cinématographique, peut-elle prétendre être artiste? Si Jane Marsh avait été complètement libre pour la réalisation de son film, peut-être aurait-elle préféré montrer

une tout autre réalité des femmes en situation de guerre? Comme par exemple le vide laissé par la mort d'un soldat au front et les conséquences pour sa veuve et ses enfants? Quoi qu'il en soit, cette illusion de productions cinématographiques objectives contribue à faire la promotion de l'ordre social.



Figure 3.7 Deux femmes inspectant une copie de travail (s.d.) © ONF, tous droits réservés

Il existe peu de recherches sur la situation des femmes au sein de l'ONF à ses débuts. Dans l'article « Des femmes devant et derrière la caméra : le cas de l'Office national du film du Canada (1941-1945) », l'autrice Jocelyne Denault nous donne quelques informations. La situation des femmes est semblable à la place qu'elles occupent dans la société puisqu'elles sont étiquetées avec les qualités féminines essentialisantes : minutie, patience, soumission, etc. Elles se retrouvent ainsi dans des postes où elles identifient les archives, développent la pellicule et travaillent au montage des films. Il y a peu de réalisatrices :

> Autre travail que Grierson devra confier à des femmes parce qu'il n'a pas le choix : la réalisation de films. […] Elles sont toutefois en nombre restreint, majoritairement universitaires et anglophones : Evelyn Spice Cherry, Gudrun Bjerring-Parker, Jane Marsh, Laura Bolton et Margaret Perry. (Denault, 1993, p. 115)

Il y a cependant une femme à la direction de la division de la distribution : Helen Watson Gordon. « À 30 ans à peine, elle est à la tête d'une équipe de plus de 150 personnes, dont la majorité, des hommes, ont plus de 40 ans » (Denault, 1993, p. 115).

Cet exemple constitue un cas unique dans lequel une femme est placée dans un poste de direction et ayant des hommes sous son autorité.

> La situation des femmes à l'ONF, de 1941 à 1945, est donc la suivante : la plupart des femmes occupent des postes essentiels, mais sans pouvoir décisionnel; elles ont des salaires inférieurs à ceux des hommes; quelques-unes sont réalisatrices, mais dans des contextes limités et pour une période limitée. (Denault, 1993, p. 116)

Durant la guerre, la majorité des femmes sont engagées d'une manière temporaire. Après la Seconde Guerre mondiale, les hommes reprennent leur place sur le marché du travail : les femmes sont alors redirigées vers la maison, car le secteur de l'emploi ne peut absorber toute la main-d'oeuvre adulte qui souhaite travailler. Les conflits mondiaux ont donc favorisé l'entrée des femmes sur le marché du travail, mais d'une manière temporaire. « Ce renversement confirme la théorie qui veut que les femmes forment un réservoir potentiel de *cheap labor* que l'on peut manipuler au gré des conjonctures économiques » (Collectif Clio, 1992, p. 271). Quant aux réalisatrices à l'ONF, elles sont peu présentes après la guerre. Denault souligne qu'il y a une difficulté à recenser toutes les réalisatrices de l'époque à l'ONF, car plusieurs films n'ont pas de générique. « Pendant la guerre […] la polyvalence et l'anonymat des génériques allaient dans le sens d'une soumission à la cause publique » (Zéau, 2008, p. 67).

3.2. L'animation onéfienne en temps de guerre

> *L'esthétique des cinéastes de l'ONF va à l'encontre des grands courants américains. Et plus que le dessin animé, l'art immense du film d'animation, et de la prise de vue image par image qui sauvent le meilleur du cinéma et dont le cartoon tel qu'on le connaît, n'est qu'une minuscule et étroite application.*
>
> — Martin, cité dans Clarens, 2000, p. 27

La propagande et l'animation forment un couple puissant pour véhiculer les messages à la nation. Il y a donc une corrélation politique entre la situation internationale de l'animation [25] et le mandat initial de l'ONF. Ainsi, le studio d'animation est fondé en 1941 avec l'optique de produire des segments visant à nourrir les films pour soutenir l'effort de guerre. La visée propagandiste est au cœur de l'instauration du programme d'animation de l'ONF.

Norman McLaren (1914-1987) fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Glasgow, mais se lasse rapidement de la statique des images : « Everything I was doing was stationary and didn't move. I felt I wanted to work with something that moved » (McLaren, cité dans Saint-Pierre, 2006). Il est recruté par Grierson pour fonder le département d'animation à l'ONF et arrive à Ottawa en 1941. Grierson a découvert le talent de McLaren lors d'une remise de prix au Festival du film amateur de Glasgow en 1935 et l'a ensuite embauché au GPO Film Unit où McLaren réalise cinq courts-métrages dont *Love on the Wing* (McLaren, 1938). À propos de ce film, McLaren dit :

> Sous John Grierson, à Londres, j'avais fait plusieurs documentaires. Le dernier film que je fis avant de traverser en Amérique s'intitulait *Love on the Wing*. […] Un film publicitaire sur le nouveau service postal aérien. […] Le film était en partie une grande improvisation. La musique comportait une marche nuptiale – donc deux personnages. Mais je devais utiliser une lettre par raison d'économie. J'ai donc commencé par deux lettres puis je les ai changées en deux personnages parce que le surréalisme avait libéré ma façon de penser. Avec le surréalisme, vous pouvez alors changer n'importe quoi en n'importe quoi. (McLaren, cité dans Bonneville, 1975, p. 19)

[25] À ce titre, voir la section 4.4.

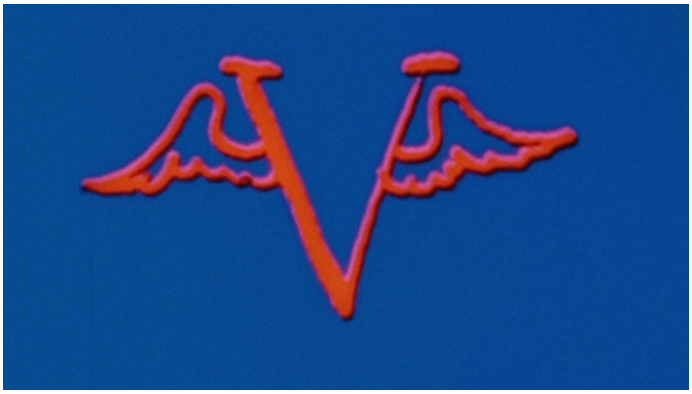


Figure 3.8 *V for Victory* (McLaren, 1941) © ONF, tous droits réservés

À son arrivée à Ottawa, McLaren se consacre à trouver le matériel et les outils techniques nécessaires pour permettre la production d'animations. L'année suivante, il recrute de jeunes artistes étudiants en arts (dont René Jodoin et Grant Munro) pour les former au cinéma d'animation puisque cette forme d'expression cinématographique n'est pas enseignée dans les institutions :

> Ainsi, ce qui n'était au départ qu'une habile incursion de la technique d'animation peu coûteuse dans la propagande cinématographique (génériques, graphiques, cartographie…) prit cette année-là la forme d'un studio d'animation constitué d'un groupe, une dizaine de cinéastes, et d'un programme, de développement de diverses techniques économiques et innovantes offrant une alternative au cellulo. (Zéau, 2008, p. 66)

Parmi les premières réalisations de Norman McLaren à l'ONF on retrouve : *Mail Early for Christmas* (McLaren, 1941), *V for Victor*y (McLaren, 1941), *Hen Hop* (McLaren, 1942) et *Five for four* (McLaren, 1942). *V for Victor*y (McLaren, 1941) est un court-métrage de deux minutes peint directement sur pellicule. À propos de cette réalisation, McLaren dit :

> C'est le V de la victoire (en morse). C'est aussi le début de la 5e symphonie de Beethoven. Durant la guerre, ce symbole était très connu. […] Le message du film était de faire vendre des bonds de la Victoire. Mais Grierson m'a dit : « *Il n'est pas nécessaire de promouvoir la vente. Il faut quelque chose de léger.* » Tous les films du temps de guerre étaient très

> sérieux. Il était préférable de réaliser un film alerte, vivant, pour faire passer le message. (McLaren, cité dans Bonneville, 1975, p. 28)

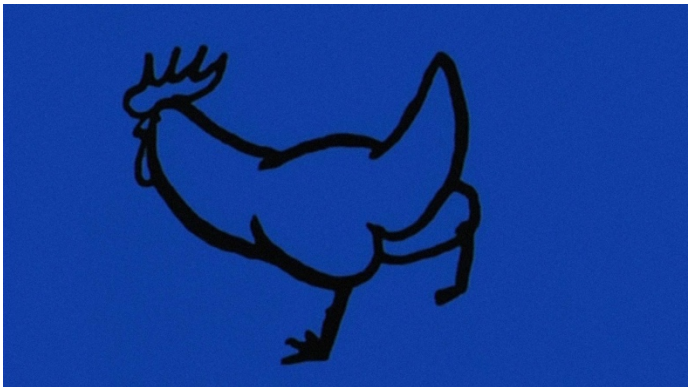


Figure 3.9 *Hen Hop* (McLaren, 1942) © ONF, tous droits réservés

Hen Hop (McLaren, 1942), premier film onéfien de McLaren à s'illustrer internationalement en récoltant des prix, est une animation surréaliste de trois minutes dessinée à la plume directement sur pellicule. « Il s'agit bien d'un film de propagande en temps de guerre. […] Au début il y a un "caller". On le retrouve à la fin, mais au lieu de dire les mots habituels, il donne le message patriotique. Après la guerre nous avons décidé de supprimer cette partie du film » (McLaren, cité dans Bonneville, 1975, p. 30). La version actuelle du film ne présente aucun message patriotique et semble l'étude de la démarche d'une poule au son d'une musique folklorique (non identifiée au générique). On y retrouve uniquement le mot animé *Save* à la fin de l'animation.



Figure 3.10 *Five for Four* (McLaren, 1942) © ONF, tous droits réservés

Five for four (McLaren, 1942) est un court-métrage d'une durée de deux minutes dessiné directement sur la pellicule. « Une fois de plus, on m'a demandé de faire un film de propagande en temps de guerre afin d'inciter la population à économiser » (McLaren, cité dans Bonneville, 1975, p. 29). Le générique d'ouverture annonce que le film a été produit pour le *War Savings Committee* et le spectateur assiste au processus de fructification de quatre dollars placés à la banque qui en deviennent cinq avec les intérêts versés.



Figure 3.11 *Keep your Mouth shut* (McLaren, 1944) © ONF, tous droits réservés

Finalement, McLaren travaille avec George Dunning pour réaliser l'étrange *Keep your Mouth shut* (McLaren, 1944). « C'est le dernier film réalisé en temps de guerre. […]

On répétait souvent : soyez discret, ne divulgez pas de secret en public, soyez prudent. Alors j'ai pensé faire un film à partir de cette idée » (McLaren, cité dans Bonneville, 1975, p. 33). Dans ce film, une tête de mort prévient les spectateurs des dangers du commérage.



Figure 3.12 Evelyn Lambart travaillant à l'animation d'une carte géographique (s.d.)
© ONF, tous droits réservés

Il y a aussi, à la même époque, une femme particulièrement importante qui travaille au sein du département d'animation. Il s'agit d'Evelyn Lambart, qui deviendra la précieuse collaboratrice de Norman McLaren, avant d'entamer une carrière de réalisatrice en solo. Tout comme McLaren, elle est initialement mise au profit de l'effort de guerre car elle travaille à l'animation de cartes géographiques pour l'émission propagandiste *The World in Action* dont la première diffusion a lieu en 1942.



Figure 3.13 *La carte impossible* (Lambart, 1947) © ONF, tous droits réservés

Elle réalise son premier film *La carte impossible* (Lambart, 1947) : selon mes recherches, c'est le premier film d'animation réalisé par une femme à l'ONF. Toutefois, je tiens à souligner qu'Alma Duncan et Audrey McLaren réalisent également un film d'animation en 1947. Il s'agit de *Folksong Fantasy*. Malencontreusement, il n'existe plus de copie de ce film (Denault, 1996). Dans *La carte impossible,* c'est avec un pamplemousse que la réalisatrice représente la terre et découpe la forme tridimensionnelle de la sphère pour la transposer en une carte géographique bidimensionnelle.

3.3. Contestations et réorientations

La propagande onéfienne, sous la main de fer de Grierson, fait l'objet de contestations. *La Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences du Canada (1949-1951)* redéfinit en partie les objectifs de l'ONF. Cette réorientation, sans rupture formelle de mandat, transforme la mission de l'institution étatique. Plusieurs recommandations sont formulées par la commission afin que l'ONF continue de « produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada

aux Canadiens et aux autres nations. […] faire des recherches sur les activités en matière de film et en mettre les résultats à la disposition des personnes adonnées à la production de films. » (Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (1949-1951), 1951, p. 358) Le budget de l'institution est augmenté pour la distribution des films avec l'accroissement du personnel et des copies en circulation. La constitution d'un fonds d'archives devient aussi prioritaire : tant pour la conservation des productions onéfiennes que pour la constitution d'une banque d'archives historiques d'évènements d'importance nationale. Cette stratégie est gagnante car, encore aujourd'hui, l'ONF fait la vente d'extraits d'archives à diverses productions partout à travers le monde. La déloyale concurrence de la production cinématographique étatique envers l'industrie privée est aussi prise en compte par la commission. À ceux et celles qui réclament l'abolition de l'institution et demandent le rapatriement des fonds aux organismes privés, le rapport répond :

> Nul gouvernement démocratique ne peut donc se permettre de négliger un organe d'information possédant la portée et le pouvoir de persuasion du cinéma. Le droit du gouvernement de produire et de distribuer des films d'intérêt national est aussi évident que son droit de publier des livres. (Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (1949-1951), 1951, p. 361)

L'ONF continue donc à produire des films dans l'intérêt national, mais devra : « confier à des producteurs privés le soin de tourner des films […] et augmenter ses collaborations avec les producteurs privés et [encourager] comme par le passé la production privée de films au Canada » (Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (1949-1951), 1951, p. 362).

Quant à la production filmique, ses représentations de l'identité nationale francophone et de la culture canadienne-française sont critiquées. Les films réalisés en français « insistent trop parfois sur l'aspect [identitaire] qui lui reste de son passé, comparativement à ce qu'elles présentent de son visage actuel » (Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (1949-1951), 1951, p. 364). Quelles sont les représentations sociales des francophones au Canada et

comment ont-elles évolué à l'ONF? Je suis en accord avec Hall (1989) qui soutient que les représentations sont des construits intellectuels par lesquels les acteurs rendent intelligible le monde qui les entoure. Ces représentations renvoient à une vision subjectivée de la réalité sociale puisqu'elles sont le reflet des valeurs et des normes de ceux et de celles qui les portent. Les représentations ont donc un impact sur les interactions entre les individus. Les préjugés entraînent la discrimination de par leur simplification cognitive des diversités. L'un des principes de base du racisme c'est la massification et l'indistinction de l'autre : « On ne peut les différencier, car ils se ressemblent tous! ». Pourtant, les définitions du citoyen canadien et de la citoyenne canadienne sont en constantes mutations. Puisque le racisme s'opère en construisant des frontières symboliques infranchissables, l'ethnicité a sa place dans la lecture des rapports de domination : ce ne sont pas des réalités biologiques qui ont des effets sociaux, mais les constructions sociales visant à justifier les rapports de pouvoir. Comme le rappellera Franz Fanon : « Le colonialisme ne se satisfait pas d'enserrer le peuple dans ses mailles, de vider le cerveau colonisé de toute forme et de tout contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit » (Fanon, [1961] 2002, p. 201).

La commission propose d'apporter « une attention particulière à la production de films destinés spécialement aux Canadiens de langue française » (Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (1949-1951), 1951, p. 365). L'intégration des minorités, des migrants et des migrantes au sein de l'identité nationale canadienne deviendra primordial pour l'ONF dans les années 1970 avec les programmes Société Nouvelle/ Challenge for Change [26]. À travers le temps, l'institution devra faire face aux enjeux du biculturalisme, du multiculturalisme, du féminisme, des premières nations, de la pauvreté, de l'éducation, de l'environnement, etc. « La façon dont les communautés ethnoculturelles ont été représentées dans les

[26] Voir les sections 6.1.1 (Société Nouvelle/ En tant que femmes) et 6.1.2 (Challgence for Change/ Studio D).

documentaires de l'ONF a considérablement évolué au cours des 70 ans d'existence de l'organisme » (St-Pierre, s.d., n.p.) [27]. Les révolutions technologiques de la fin des années 1950, qui permettent aux artistes d'aller directement à la rencontre de l'autre et d'enregistrer leur voix, favorise l'émergence d'un nouveau regard qui est « plus sympathique sur l'immigrant et sa communauté » (St-Pierre, s.d., n.p.). Tel qu'il est établi dans le sixième chapitre, l'implantation des programmes Challenge for Change/ Société Nouvelle auront une influence considérable sur la production et la représentation de l'identité nationale canadienne, en réponse aux initiatives multiculturalistes du gouvernement fédéral (1971) :

> […] l'ONF veut faire plus de place aux cinéastes issus des communautés ethnoculturelles. Ces cinéastes venus d'ailleurs proposent une vision de l'intérieur de l'expérience immigrante et un regard intime de leur communauté. La narration fait place aux témoignages des participants, parfois dans leur langue maternelle. Les défis d'intégration et l'attachement à la mère-patrie sont des thèmes récurrents. (St-Pierre, s.d., n.p.)

Le mandat onéfien de la représentation des communautés ethnoculturelles et de l'unité nationale est encore aujourd'hui toujours bien présent. « La notion de représentativité est […] depuis toujours la vocation naturelle et la quadrature du cercle à l'ONF : elle implique, au nom de la responsabilité envers les contribuables, que chacun soit représenté sans pour autant que tout puisse être exprimé » (Zéau, 2015, p. 11). À ce titre, une visite récente sur le site internet de l'ONF avec un objet de recherche portant sur la « diversité et le multiculturalisme » affiche une grande quantité de classifications de films (une partie prenante du processus de ritualisation institutionnel) [28].

---

[27] Brièvement, les premières représentations de la mosaïque culturelle canadienne (1940-1950) sont qualifiées par St-Pierre de « folkloriques », car elles « véhiculent des messages de propagande en affirmant que le Canada est un pays ouvert, tolérant, où peuvent coexister plusieurs cultures, où chacun peut parler sa propre langue » (St-Pierre, s.d., n.p.).

[28] Parmi les classifications, il y a : anglophones au Québec; apport socio-économique des immigrants; bilinguisme; communauté juive; communauté noire; discrimination; diversité culturelle; expérience de l'immigration; groupes ethniques et communautés culturelles; groupes religieux; immigrants et Canadiens d'origine asiatique; intégration des immigrants au Québec; personnes d'origine anglaise

Dans le *Rapport annuel sur l'application de la Loi sur le multiculturalisme canadien 2017-2018*, le mandat de l'ONF est de matérialiser les points de vue et les expériences des communautés sous-représentées dans les médias. L'ONF y est décrit comme étant « un chef de file dans la production d'œuvres qui représentent la diversité du Canada. En 2017-2018, les cinéastes des communautés ethnoculturelles, linguistiques et autochtones ont produit 58% du contenu de l'ONF » (Rapport annuel sur l'application de la Loi sur le multiculturalisme canadien 2017-2018, n.p.).

> Cette réponse au problème de la représentativité et de l'espace s'impose avec une telle force qu'elle conditionne désormais la légitimité de l'Office : c'est en créant des réseaux d'interaction que l'ONF respecte la raison d'être d'un producteur public et qu'il en remplit la promesse (Zéau, 2015, p. 13).



Figure 3.14 *Inside fighting Russia* (Legg, 1942) © ONF, tous droits réservés

Au Québec, le gouvernement Duplessis (qui a peu ou pas d'intérêt pour les arts et la culture) se montre très réticent envers les activités de l'ONF et « avertit les censeurs québécois de bien surveiller les films de l'Office parce que ceux-ci encourageraient la centralisation fédérale » (Véronneau, 1979, p. 9). Duplessis dira de l'ONF que c'est :

(irlandaise, écossaise, antillaise, sud-amérinaine, centraméricaine; chinoise, européenne, italienne, japonaise, ukrainienne, africaine); problèmes d'intégration; relations entre les anglophones et les francophones; relations interculturelles et autochtones, etc.

> […] un vrai nid de communistes […] qui s'est souvent prêté à une propagande tendancieusement communiste et subversive […] il nous faut dans la province un organisme qui protège nos traditions nationales et religieuses contre les dangers de la propagande communiste. (Duplessis, cité dans Véronneau, 1979, p. 9)

La méfiance de Duplessis envers l'ONF est grande. À titre d'exemple, il fait censurer le film onéfien *Inside fighting Russia* (Legg, 1942) puisque ce dernier montre le succès des Russes (pays allié du Canada contre l'Allemagne) au combat. « Ainsi, quand en 1952, l'ONF se met à distribuer des films de propagande russes au Canada, Duplessis s'empresse d'interdire la distribution de tous les films de l'Office fédéral dans les écoles du Québec pour deux décennies! » (Guévin, 2000, p. 12). Duplessis suspend donc la distribution des films de l'ONF par la cinémathèque provinciale en prétextant qu'il doit faire l'inventaire de la collection. Les productions onéfiennes peuvent toujours circuler au Québec, mais par d'autres canaux de distribution. En définitive, les productions cinématographiques produite par l'ONF continuent d'influencer les perceptions de la population nationale et internationale sur ce que sont l'identité canadienne et l'image de marque du Canada, notamment pour favoriser le tourisme et l'immigration.

3.4. De l'animation propagandiste à l'animation artistique

> *[…] l'animation onéfienne appartient non à la tradition américaine, mais à l'école européenne du cinéma d'auteurs visant ainsi à casser le rapport fascination-identification à des héros positifs ou négatifs. Ce choix de distanciation comme celui de ses thématiques situent l'animation au cœur des préoccupations cinématographiques récentes, celles de briser le langage cinématographique traditionnel et d'établir de nouveaux rapports non aliénants entre films et spectateurs.*
>
> — Carrière, 1988, p. 241

Après la Seconde Guerre mondiale, l'ONF continue d'offrir des conditions de création atypiques à ses artistes, car les profits commerciaux sont secondaires. Sans avoir besoin de redevances pour poursuivre son mandat, l'ONF a toujours su évoluer dans un système de distribution alternatif lui permettant la production d'un cinéma d'animation différent, comparativement au cinéma d'animation américain préoccupé par les profits et entièrement soumis aux lois du marché. Donc, même si l'ONF est une institution étatique, qui répond au mandat du *nation-building*, elle propose un cinéma avant-gardiste. Les films de l'ONF sont produits par des « structures-mécènes ». « Les structures-mécènes sont celles qui permettent la plus importante liberté, offrant à l'animateur la sécurité financière, pour une période le plus souvent réduite, afin de mener à bien un projet » (Denis, 2017, p. 33). Mais, la structure de ces institutions (dont l'ONF fait partie) n'est ni dépourvue d'idéologies ni de contingences diverses.

Le cinéma image par image onéfien continue son exploration technique et sa vocation artistique. Les artistes du studio cherchent de nouvelles manières pour travailler et explorent le langage du septième art. La volonté institutionnelle de rayonner internationalement, pour promouvoir la nation et le patrimoine cinématographique canadien, encourage la recherche dans le domaine technique et esthétique de la production image par image. Les films d'animation sont reconnus par les festivals internationaux et les critiques de films car ils font preuve d'une grande innovation créative. L'ONF produit un cinéma d'auteur qui brouille les frontières entre les arts et le cinéma. Le potentiel de création semble illimité :

> We always, all our lives, pushed the equipment beyond its limits and damaged it, and then we would have to invent something new. […] The work was exploratory and originality was valued tremendously. Derivative work was absolutely hated. We didn't do any cell work at all, in fact we were highly contemptuous of Disney… (Lambart, citée dans Pilling, 1992, p. 31)



Figure 3.15 Norman McLaren et Evelyn Lambart travaillant sur la production de *Caprice en couleurs* © ONF, tous droits réservés

Tout comme le travail de Len Lye au GPO Film Unit avec *Color Box* (Lye, 1935), McLaren met de côté la caméra et crée des films directement sur pellicule. En 1949, Evelyn Lambart et Norman McLaren réalisent *Begone Dull Care*, un film complètement abstrait et peint directement sur les deux côtés de la pellicule. Dans certains ouvrages qui traitent du cinéma d'animation, la documentation est axée sur les innovations techniques. Ainsi, la technique d'animation, sa découverte et son application, entraînent la glorification de certains animateurs. Les cinéastes d'animation sont habituellement reconnus pour une technique particulière qui leur confère une signature unique (par exemple Alexander Alexeïeff et Claire Parker qui sont associés à l'écran d'épingles). Mais Norman McLaren s'est réinventé techniquement à presque chacun de ses films. Cette manière de créer est atypique.

> En me rappelant mes vingt-cinq ou trente ans de collaboration avec Norman McLaren, je suis très impressionnée par le nombre de techniques qu'il a expérimentées. Je ne pense pas que nous n'ayons jamais fait deux films avec une technique identique. (Lambart, 1975, p. 130)

La myriade de techniques explorées par McLaren démontre sans l'ombre d'un doute son grand talent; mais il ne faut pas négliger le fait qu'il n'aurait pu réaliser ses créations sans le soutien prolongé de l'État.

On l'a vu, le cinéma d'animation étatique, comme outil pédagogique national, est toujours prioritaire pour l'institution étatique. On retrouve cette dimension pédagogique à l'œuvre de McLaren puisque le film d'animation peut faire comprendre certaines réalités et informer sur le médium lui-même. « McLaren a cherché constamment par ses écrits des années quarante à soixante, à démocratiser l'animation, rendant publiques ses trouvailles et voulant faire une œuvre de pédagogue » (Carrière, 1988, p. 180). Pour McLaren, la volonté de transmettre son savoir se retrouve dans la vulgarisation de ses connaissances des techniques, de la logique du mouvement image par image et du son synthétique.

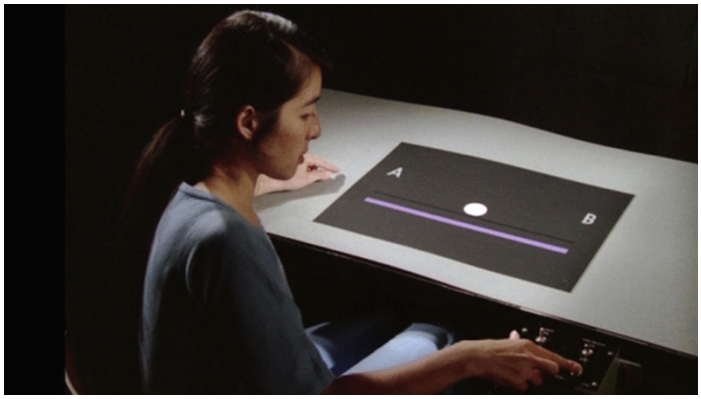


Figure 3.16 *Le mouvement image par image – 1ère partie* (McLaren et Munro, 1976)
© ONF tous droits réservés

McLaren coréalise cinq films pédagogiques pour démocratiser l'accès aux connaissances sur la production d'animation en collaboration avec Grant Munro. Ces films expliquent les possibilités techniques et les principes de base du mouvement image par image. Il s'agit de *Le mouvement image par image – 1ère partie* (McLaren et Munro, 1976) à *Le mouvement image par image – 5ième partie* (McLaren et Munro, 1978).



Figure 3.17 *À la pointe de la plume* (McLaren, 1951 ©) ONF, tous droits réservés

Norman McLaren a aussi étudié les possibilités de représentations visuelles sur l'espace d'impression de la piste sonore : en dessinant les sons plutôt qu'en les imprimant sur la pellicule 35 mm, McLaren a répertorié toute une série de formes qui représentent des tonalités musicales. Ce procédé a été utilisé pour la trame sonore de l'oscarisé *Voisins* (McLaren, 1952). Il explique son procédé de création du son synthétique dans *À la pointe de la plume* (McLaren, 1951). Il informe sur son processus d'enregistrement et de classification visuelle de formes sonores dans *Workshop Experiments in Animated Sound* (McLaren, 1949).

3.5. Les grands bouleversements

> *Il n'est peut-être pas un seul organisme fédéral où la langue et la culture française et les Canadiens français eux-mêmes aient été plus mal traités qu'à l'Office National du Film. Il s'agit pourtant d'un organisme culturel, tout comme Radio-Canada, où le dualisme linguistique aurait dû donner lieu à un partage du travail entre deux équipes distinctes et à une saine émulation.*
>
> — Vigeant, cité dans Véronneau, 1979, p. 45

La francisation de l'ONF est un enjeu politique important. Le déménagement de l'ONF, d'Ottawa vers Montréal, commence à s'organiser à partir du moment où des francophones accèdent à des postes décisionnels. Plusieurs s'insurgent sur la place des francophones qui occupent majoritairement les postes subalternes et d'autres dénoncent le statut de leurs productions cinématographiques au sein de l'appareil d'État : « La production totale de l'Office national du film au cours des années de 1952 à 1956 s'est élevée à 1109 films. La production des films français a été de 69 » (Vigeant, cité dans Véronneau, 1979, p. 49). Malgré la réticence d'anglophones, le déménagement de l'ONF est sanctionné dans l'optique de franciser l'institution et pour se rapprocher de la population francophone. Le déménagement a lieu en 1956. Sans aucun doute, ce déménagement a contribué à la légitimisation de l'ONF auprès de la population québécoise.

En plus d'ouvrir davantage ses portes aux productions francophones, l'implantation de l'ONF à Montréal est une véritable source d'énergie pour les cinéastes québécois. L'évolution des moyens de production techniques (les dispositifs de l'enregistrement) offre de nouvelles possibilités de création. Les caméras deviennent plus petites et légères (Portapak de Sony) : les équipes de tournage ont la possibilité d'abandonner le trépied pour tenir la caméra à l'épaule. Une autre percée technique importante est celle de l'enregistrement sonore simultané. De nouveaux réalisateurs d'animation sont embauchés à Montréal comme Pierre Hébert, Ryan Larkin et Pierre Moretti.

> C'est aussi à la même époque que, sous la direction de Grant McLean, l'on crée le comité de programme qui a l'énorme avantage de permettre à tout cinéaste de soumettre au studio de son choix son scénario. […] ce qui a pour conséquence d'accentuer la séparation entre production francophone et production anglophone. (Véronneau, 1979, p. 17)

Cette séparation de la production culturelle à l'ONF (*divide and conquer*) permet de représenter une réalité sociale directement liée à l'historicité spécifique des francophones au Canada qui sont porteurs d'un capital culturel unique. L'identité canadienne ne peut prétendre à l'universel. Mais la séparation entre les francophones

et les anglophones, des groupes aux intérêts apparemment irréconciliables, permet aux francophones d'accéder à une position particulière : celle où ils peuvent exprimer leur voix. Le Canada n'est pas un pays unilingue : sa production doit refléter cette situation. Même si les cinéastes (francophones et anglophones) sont en état de soumission face à l'institution (puisqu'elle a le monopole des ressources étatiques de la production cinématographique), l'ONF leur octroie une certaine liberté pour créer une production artistique engagée dans les réalités de son époque. La montée de la participation citoyenne à la création de ses films favorisera également la pluralité des regards dans les représentations filmiques.

L'équipe française est ainsi fondée en 1959 sous l'égide de Fernand Dansereau, Bernard Devlin, Léonard Forest et Louis Portuguais. Pierre Juneau est le directeur de la production française. En 1966, le studio d'animation est lui aussi scindé en deux. René Jodoin est le premier directeur du département de l'animation française à l'ONF. D'emblée, il continue la promotion de l'exploration artistique animée :

> Plutôt que d'opter pour la production massive, quasi industrielle, de dessins animés style *cartoon* américain, tournée vers les commandites, qui prédominait à cette époque, René Jodoin oriente résolument son nouveau studio vers les jeunes et une conception artisanale du cinéma, encourageant la recherche, l'expérimentation, l'improvisation et l'expression personnelle. Les jeunes cinéastes seront donc des artisans travaillant directement avec les moyens du bord, visant à réaliser eux-mêmes des œuvres autonomes. (Bégin, cité dans Carrière, 1988, p. 187)

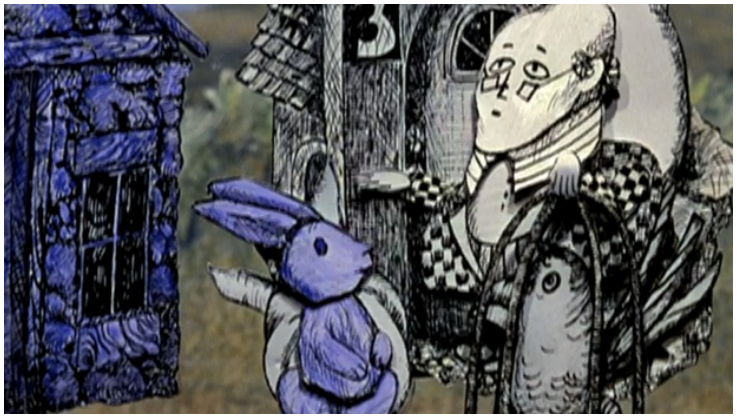


Figure 3.18 *Cadet Rousselle* (Dunning et Low, 1947 ©) ONF, tous droits réservés

René Jodoin met la priorité sur le côté artisanal de la production animée et, tout comme au département anglais, il oriente la production du studio d'animation francophone sur la création de courts-métrages illustrant des chansons folkloriques québécoises. Dans les deux départements d'animation, la relation entre la musique folklorique et les films d'animation est explorée. La série *Chants populaires* produit, entre autres, *C'est l'Aviron* (McLaren, 1944) et *Alouette* (Jodoin et McLaren, 1944). La série *Chanson de chez-nous* voit naître des films tels *Cadet Rousselle* (Dunning et Low, 1947) et *La Poulette Grise* (McLaren, 1947). Le département anglais produit la série *Let's All Sing Together*.

Des musiciens renommés vont également se greffer à des productions animées. Le Trio Oscar Peterson invente la musique originale pour *Caprice en couleurs* (McLaren et Lambart, 1949) et Ravi Shankar celle pour *Il était une chaise* (Jutra et McLaren, 1957). Norman McLaren entretient également une passion pour la danse et réalise trois films qui lui sont consacrés : *Pas de Deux* (McLaren, 1967), *Ballet Adagio* (McLaren, 1972) et *Narcisse* (McLaren, 1983).

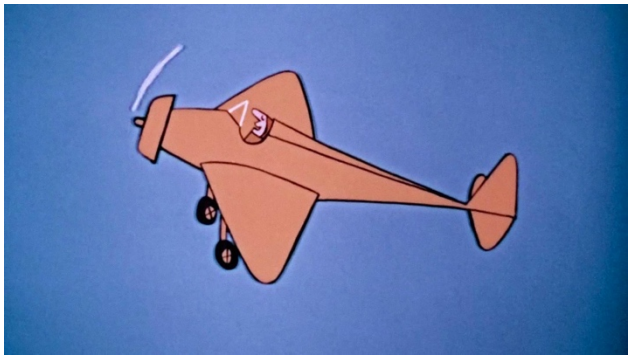


Figure 3.19 *Sports et transports!* (Low, 1952) © ONF, tous droits réservés

À titre comparatif, la production animée des années 1950 du studio anglais est plus axée sur la tradition humoristique du *cartoon* comme avec *Sports et transports!* (Low, 1952). Dans les années 1960 et 1970, un changement s'opère dans la production animée anglophone qui délaisse l'esthétique du *cartoon* et se tourne vers quelque chose de plus poétique. Les cinéastes utilisent les métaphores pour s'exprimer comme dans *Syrinx* (Larkin, 1965), *Cityscape* (Larkin, 1966) et *En marchant* (Larkin, 1968).

> Le cinéma d'animation est d'abord et avant tout art du mouvement, donc du rythme. Placé devant la nécessité de penser le mouvement, de le créer, de l'orchestrer, l'animateur se trouve dans une position similaire à celle du chorégraphe. […] Ainsi, il ne faut pas s'étonner de l'aspect chorégraphique que prennent de nombreux films. (Jean, 2006, p. 135)



Figure 3.20 *Notes sur un triangle* (Jodoin, 1966) © ONF, tous droits réservés

Dans les années 1960, les animateurs du côté francophone vont explorer les formes géométriques et produire des œuvres plus minimalistes. Par exemple, René Jodoin, crée *Ronde carrée* (Jodoin, 1961) puis *Notes sur un triangle* (Jodoin, 1966). Ces deux films, non narratifs, proposent un visuel avec des formes géométriques qui se transforment et dansent au son de la musique. Il coréalise aussi avec McLaren *Sphères* (Jodoin et McLaren, 1969), une animation dans laquelle des formes rondes dansent au rythme d'une composition de Bach interprétée par le pianiste Glenn Gould. Pierre Hébert réalise *Op Hop – Hop Op* (Hébert, 1966), une animation expérimentale en noir et blanc créée en supprimant l'émulsion noire de la pellicule dans laquelle des formes apparaissent furtivement.



Figure 3.21 *Quilt* (Thomas, 1996) © ONF, tous droits réservés.

Cette recherche formaliste dans la production réalisée par des femmes dans l'animation à l'ONF est moins présente. Je n'ai recensé que deux films réalisés de cette manière par Gayle Thomas, il sagit de : *Neige* (Thomas, 1974) et *Quilt* (Thomas, 1996).



Figure 3.22 *Le corbeau et le renard* (Desbiens *et al.*) ©ONF, tous droits réservés

C'est donc suite à la division des studios d'animation français et anglais à la fin des années soixante qu'il se crée, sous l'autorité de René Jodoin, une relève francophone innovante. « Autour de lui, se formera un noyau jeune et dynamique qu'il dirigera pendant plusieurs années » (Beaudet, 1979, p. 4). Les premières réalisatrices au programme français font leur apparition.

> La mise en place du studio français d'animation en 1966, qui ouvre ses portes à plusieurs par le moyen de stages en animation, permet de découvrir les animatrices francophones. Francine Desbiens et Clorinda Warny (arrivant de Belgique) sont les deux premières à se joindre à l'équipe du studio français d'animation, l'une en 1966, la seconde en 1967. D'autres réalisatrices s'ajoutent par la suite dans le cadre des stages de formation : Viviane Elnécavé (1967), Judith Klein (1968), Suzanne Gervais (1969) et Suzanne Olivier (1969). (Denault, 1996, p. 77)

Viviane Elnécavé signe *Notre jeunesse en auto-sport* (1969), Francine Desbiens et Michèle Pauzé se joignent à Pierre Hébert et Yves Leduc pour coréaliser *Le corbeau et le renard* (1969) [29].

[29] L'avènement des femmes réalisatrices dans l'animation onéfienne est abordé plus en détail dans la section 6.2.

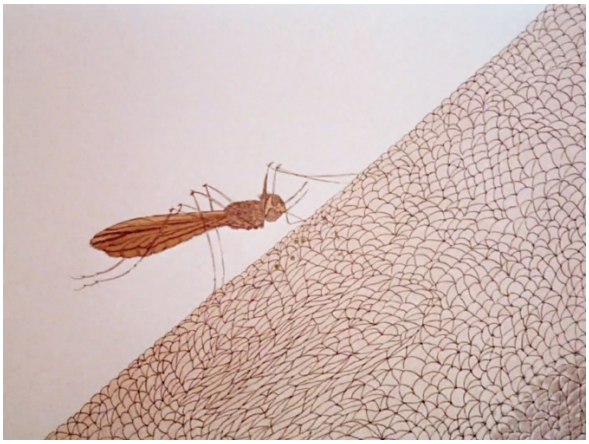


Figure 3.23 *Cosmic Zoom* (Szasz, 1968) © ONF, tous droits réservés

Des animatrices réalisent également des films dans le département d'animation anglais. Eva Szasz crée *Cosmic Zoom* (Szasz, 1968), le trajet animé du microcosme de l'atome d'une cellule humaine jusqu'à l'immensité de l'univers. Rhoda Leyer signe *Little Red Riding Hood* (Leyer, 1969), une animation qui réinterprête le célèbre conte de Perrault. Bozenna Heczko crée *Pictures Out of My Life* (Heczko, 1973), un film inspiré des dessins et des souvenirs de l'artiste inuite Pitseolak.



Figure 3.24 *Little Red Riding Hood* (Leyer, 1969) © ONF, tous droits réservés

3.6. Le double paradoxe onéfien : l'identité nationale francophone produite dans un contexte fédéral et la situation de l'artiste fonctionnaire

> *L'émergence d'un cinéma national durant l'une des montées nationalistes les plus importantes qu'ait connue la province et la participation accrue des cinéastes de cette période à la cause nationaliste ont eu un effet colossal sur la façon dont les Québécois perçoivent le rôle du septième art dans la construction de l'identité nationale.*
>
> — Ravary-Pilon, 2018, p. 23

> *Un des premiers hauts faits de l'équipe française de l'ONF est d'avoir réconcilié des réalités cinématographiques apparemment contradictoires : éducation et divertissement, mode filmique et vie quotidienne, d'avoir débarassé le documentaire de sa froideur didactique et de son ton moraliste.*
>
> — Carrière, 1984b, p. 21

Avec la volonté de démocratiser la production cinématographique, l'ONF autorise les cinéastes à soumettre des projets de films personnels : cela leur offre de nouvelles possibilités de création. Deux facteurs principaux semblent avoir favorisé l'émergence d'un cinéma national québécois au sein de l'ONF. Premièrement : « Duplessis, le plus fidèle disciple de l'autonomie provinciale n'a que très peu occupé le champ de la culture cinématographique et a, ainsi, laissé au gouvernement fédéral un volet important des arts et de la culture » (Guévin, 2000, p. 14). Deuxièmement, en plus du manque d'investissement au plan provincial, la réorientation du mandat de l'ONF au début des années 1950 favorise la production d'un cinéma francophone au Québec et hors Québec. Mais quelles sont les possibilités représentationnelles de l'identité nationale francophone au sein de la production cinématographique étatique canadienne?

> Le Québec a d'ailleurs largement profité de l'expansion qu'a connue l'ONF au cours des ans. Nombre de ses réalisateurs les plus connus (Pierre Brault, Gilles Groulx, Michel Brault) ont acquis leur renommée par le biais de cet organisme et durant les années 1970 il était impensable de pénétrer le milieu du cinéma québécois sans passer par l'ONF. C'est donc avec l'aide d'une institution fédérale que les premiers grands chefs-d'œuvre du cinéma d'ici ont pu être réalisés, présentés au peuple québécois, puis au monde entier. (Guévin, 2000, p. 11)

Dans les années 1960 et 1970, les cinéastes francophones travaillant pour l'ONF s'emparent des ressources étatiques afin de représenter les réalités du Québec moderne dans leur cinéma. À la veille de la Révolution tranquille, il y a un renouveau créatif chez les artistes québécois. Ils sont de plus en plus préoccupés par la ferveur nationaliste et ils inscrivent les changements sociaux dans leurs films. Bien que l'art ne soit jamais vraiment en dehors de ce qui se passe dans la société, les contextes sociaux sont dorénavant plus prégnants dans les œuvres, notamment celles qui portent sur la question de l'identité nationale des francophones au Canada.



Figure 3.25 *On est au coton* (Arcand, 1970) © ONF, tous droits réservés

> Il faudra attendre l'avènement du cinéma direct pour qu'à l'ONF la notion de documentaire se charge d'une dimension esthétique assumée et que la doctrine griersonnienne soit détournée par les réalisateurs et les techniciens qui replacèrent le corps du cinéaste au centre du processus de fabrication du film pour reprendre l'initiative de la création. L'engagement des cinéastes dans la réalité filmée et la réflexion sur la représentation du réel qui résulta de la conquête de l'unité mobile synchrone ont constitué une matrice pour le cinéma documentaire moderne, aujourd'hui nommé *documentaire d'auteur* ou *documentaire de création*. (Zéau, 2015, p. 6)

L'apport de l'ONF dans le paysage cinématographique québécois est incontournable. Sans être entièrement répressif, l'institution contrôle néanmoins le discours. L'organisme gouvernemental sélectionne tous les films qu'il met en chantier et inspecte le contenu des œuvres avant d'en autoriser la diffusion. Sous la direction du commissaire unilingue anglophone Sydney Newman, quatre films sont visés par des mesures de censure dans les années 1970 : *Un pays sans bon sens!* (Perrault, 1970) qui propose des thèses séparatistes, *Cap d'espoir* (Leduc, 1975) qui est jugé vulgaire, *On est au coton* (Arcand, 1970) qui fait la promotion de la lutte des classes et *24 heures ou plus* (Groulx, 1977) qui tient des propos qui déplaisent aux fonctionnaires.



Figure 3.26 *Un pays sans bon sens!* (Perrault, 1970) © ONF, tous droits réservés

Il faut comprendre que le contexte politique du début des années 1970 au Québec est explosif. Les gens descendent dans les rues et manifestent. Avec la crise d'octobre, l'assassinat de Pierre Laporte et la Loi sur les mesures de guerre invoquée par Pierre Elliot Trudeau, des mesures exceptionnelles sont mises en place pour contenir et réprimer la révolte de certains Québécois :

> Le 16 octobre 1970, il [Trudeau] […] faisait envoyer l'armée à Montréal pour assurer la protection des quartiers riches et des édifices gouvernementaux. Bilan de l'opération : une restriction sans précédent des libertés civiles qui permit l'arrestation sans motif valable, sinon le délit d'opinion – nationaliste ou socialiste – de près de 460 personnes. (Froger, 2009, p. 83)



Figure 3.27 *Cap d'espoir* (Leduc, 1975) © ONF, tous droits réservés

En 1976, le Parti Québécois (qui est souverainiste) accède au pouvoir. Les quatre films mentionnés ci-haut ont été mis en circulation après que le commissaire Newman fut remplacé par le francophone André Lamy en 1975. Il est donc possible d'affirmer qu'il y a un certain espace à l'ONF pour la création d'un contre-discours sur l'identité nationale francophone dans un contexte de production fédérale :

> […] ces problèmes de censure […] firent couler beaucoup d'encre […] parce qu'ils posaient chacun à leur manière, la question d'un cinéma plus proche des réalités socio-économiques québécoises. Une orientation clairement définie de la part de beaucoup de cinéastes de l'équipe française de ne pas séparer cinéma et outil d'intervention politico-sociale, créera une multiplication de programmes/séries dont les visées sociales de participation des citoyens à la production même des films étaient l'élément moteur de cette nouvelle sociologie du cinéma. (Jutras, 1979, p. 35)



Figure 3.28 *24 heures ou plus* (Groulx, 1977) © ONF, tous droits réservés

Les films de Pierre Perrault, Michel Brault et Gilles Groulx renvoient aux Québécois une image d'eux-mêmes. Les représentations de la société québécoise dans les films produits par l'ONF dans cette période sont toutefois androcentrées, c'est-à-dire qu'elles ne correspondent pas à la réalité de l'oppression sociale des femmes. Les films proposent une vision masculine de la société québécoise en mettant en image l'expérience des hommes et en offrant une image stéréotypée de celle des femmes. Ainsi, la production invibilise politiquement les femmes. « Le rôle des femmes dans la réalité politique des sociétés a rarement été rendu visible – on nous l'a d'ailleurs fait croire inexistant – car tout comme dans l'ordre de la vie privée, les femmes exécutent toujours un rôle qui n'entre pas dans la mémoire historique » (Brossard, citée dans Arbour, 1982, p. 3).



Figure 3.29 *Les raquetteurs* (Brault et Groulx, 1958) © ONF, tous droits réservés

Les thématiques traitées par la vague de la caméra directe sont masculines : il y a la course à la raquette dans *Les raquetteurs* (Brault et Groulx, 1958), la lutte dans *Golden Gloves* (Groulx, 1961) et la pêche dans *Pour la suite du monde* (Brault et Perrault, 1963). Les réalités vécues par les femmes québécoises sont oubliées par le cinéma direct nationaliste québécois.



Figure 3.30 *Le soleil a pas d'chance* (Favreau, 1974) © ONF, tous droits réservés

J'ai toutefois recensé une exception : *Le soleil a pas d'chance,* (Favreau, 1974) [30] qui propose un regard féministe sur la situation des duchesses du Carnaval de Québec. Le film long-métrage documentaire de la vague du cinéma-vérité est un regard critique sur le concours de la reine du Carnaval de Québec. Lors de son lancement, le documentaire dérange : « Les autorités du Carnaval de Québec ont fait des pieds et des mains pour empêcher sa diffusion, recourant même aux tribunaux, mais elles n'obtinrent pas gain de cause » (Goulet, 1976, p. 42). Radio-Canada refuse de présenter le film produit par l'ONF prétextant qu'il est trop long. Mais Radio-Québec décide de le télédiffuser et plus d'un million de Québécois y sont exposés. Dès l'introduction du film, le narrateur décrit les caractéristiques physiques des candidates recherchées :

> Je veux te parler à toi, déjà femme. Toi qui pourrais devenir duchesse de notre Carnaval. Toi, toi, toi qui deviendras peut-être reine du plus célèbre Carnaval d'hiver au monde. Toi, toi, toi qui mesures entre 5 pieds 2 et 5 pieds 7; toi, toi qui es née entre le 1er octobre 50 et le 30 octobre 56 viens t'inscrire […] Je t'aime! Je t'attends! Les Québécois t'attendent! (Favreau, 1974)

Le film expose l'ambiance paternaliste et sexiste dans lequel le concours se déroule : « Avec quelques cours de personnalité et de maintien, de simples jeunes filles se métamorphosent ainsi, en un clin d'œil, en ces fées ravissantes dont le Québec rêve » (Favreau, 1974). Les filles sélectionnées sont infantilisées : vivant en groupe, la

[30] D'après une idée originale de France Capistran.

consommation d'alcool et la fréquentation des garçons leur sont interdites. Dépersonnalisées, les finalistes sont uniformisées en étant teintes, coiffées et habillées de manière identique. De plus, le concours fait miroiter aux participantes la chance de pouvoir trouver un bon parti : « Chaque année, une ou deux duchesses épousent un journaliste, un animateur ou un annonceur, un réalisateur de la radio ou de la télévision » (Favreau, 1974). Si elles ne gagnent pas le concours, elles pourront peut-être se consoler avec un mari. Le film démontre bien l'emprise des médias de communication, de l'impact de la publicité sur l'image idéale des femmes et des stéréotypes auxquels elles se conforment pour plaire aux hommes et à la société.

Ces films nouveaux de la vague du cinéma-vérité onéfien attirent l'attention critique et médiatique internationale. « En cinq ans, le direct […] est devenu le cinéma canadien par excellence […] celui qui suscite l'intérêt des critiques étrangers et qui apporte à l'ONF plusieurs trophées […] et une réelle heure de gloire. » (Daudelin, 1979, p. 26).



Figure 3.31 *Golden Gloves* (Groulx, 1961) © ONF, tous droits réservés

Comme le fait remarquer Zéau, la légitimation des œuvres du cinéma direct dépasse largement les reconnaissances dans les festivals de films et celles de la critique :

> Le cinéma direct s'est avéré répondre avec pertinence aux exigences de la production cinématographique à vocation publique comme en témoigne ses développements à l'ONF […] mais aussi l'intérêt que lui ont porté des institutions comme le Service de la Recherche de l'ORTF en France ou encore l'Unesco. En réconciliant la pensée collective et la subjectivité, le « nous » et le « je » au cœur de la cause publique, conformément à une

> certaine conception de la démocratie, le cinéma direct a ouvert la voie au documentaire d'auteur. (Zéau, 2015, p. 7)

Malgré l'ouverture de l'ONF, il est essentiel de souligner que ce n'est pas n'importe quelle personne qui peut y réaliser un film. Il serait impossible, par exemple, d'y produire une œuvre déstabilisant les fondements mêmes de l'ordre social établi. *Speak White* (Falardeau et Poulin, 1980) est à ce titre un exemple surprenant d'une production onéfienne, car elle vise à subvertir, critiquer et déstabiliser. *Speak White* est peut-être le film le plus revendicateur jamais produit dans le contexte d'une production étatique au Canada.

> Ce film est l'un des premiers à aborder directement l'oppression et la répression collective avec force en adaptant le célèbre poème du même nom de Michèle Lalonde. […] Falardeau et Poulin veulent briser le confort et l'indifférence, ils multiplient les contrastes et scandent avec leurs photos les vers emportés de l'écrivaine. « *L'esclavage n'est plus simplement culturel, disent-ils, il est violemment politique et économique.* » […] Il devient réquisitoire contre toutes les formes d'exploitation. (Carrière, 1988, p. 235)



Figure 3.32 *Speak White* (Falardeau et Poulin, 1980) © ONF, tous droits réservés

Il faut attendre la fin des années 1960 pour assister à la naissance d'un cinéma féministe à l'ONF : « Avant 1967, au Québec, il n'y a pratiquement aucun film réalisé par des femmes, à propos des femmes » (Carrière, 1983, p. 144) [31]. C'est Anne Claire Poirier

[31] « Au Service de ciné-photographie du Gouvernement du Québec, on note la présence de Dorothée Brisson, puis de Suzanne Caron qui vient se joindre à elle; ces femmes-là ont réalisé des films au milieu

qui, avec *De mère en fille* (Poirier, 1968)[32], réalise le premier long-métrage documentaire sur des femmes à l'ONF. Ainsi, malgré l'ouverture sur le monde et le renouveau cinématographique de la fin des années 1950, la nouvelle vague documentaire de la caméra-directe demeure sous l'emprise masculine. Les réalisatrices restent en périphérie de ce renouvellement cinématographique. En ce qui a trait à l'animation :

> L'image de marque de l'animation onéfienne symbolise un haut degré d'excellence et sa réputation est reconnue partout. La multitude de prix venue couronner le travail des animateurs est un hommage probant. […] Les créateurs du cinéma image par image de l'ONF sont parvenus à une maturité et un éclectisme quasi unique. (Beaudet, 1949, p. 4)

Pourtant, il est paradoxal d'être un artiste créateur employé par le gouvernement. L'artiste souhaite peut-être prendre position et tenir un discours revendicateur, subversif ou anti-impérialiste. Ce paradoxe est au cœur même du travail et de la carrière de Norman McLaren :

> Je crois qu'il [McLaren] se sentait déchiré entre ce qu'il considérait comme son devoir de fonctionnaire (en tant qu'éducateur par le médium du film) et sa propension naturelle à explorer ses propres sources subconscientes (en tant qu'artiste). Il nous poussait à développer notre double mandat d'éducateur et d'artiste, comme s'il n'y avait pas entre ces deux fonctions une incompatibilité fondamentale qui se manifestait dans les tiraillements de son propre travail. Grierson devait déclarer par après : « *Je ne pouvais me permettre qu'un seul artiste*. » Et ce fut Norman McLaren. (Low, 1975, p. 128)

La renommée et le succès du cinéma d'animation canadien sont indissociables de l'ONF : les conditions de création y sont uniques au monde. Norman McLaren devient le premier réalisateur de l'ONF à obtenir une reconnaissance internationale. Mais le

---

des années 50. Elles sont les premières réalisatrices francophones québécoises » (Véronneau, cité dans Denault, 1981, p.43).

[32] L'accession des femmes à la réalisation de film est abordée dans la section 6.2.

duo que Norman McLaren forme avec Evelyn Lambart représente bien le problème du manque de reconnaissance des animatrices.

3.7. Le cas de Norman McLaren et d'Evelyn Lambart : l'invisibilisation de la contribution de la créatrice

> *McLaren est le cinéaste le plus libre au monde. Son gouvernement ne lui passe aucune commande, ne lui fait aucune recommandation, mais lui demande seulement d'expérimenter des modes d'animation sans précédent […]. Mais Norman McLaren doit également sa liberté à des raisons de prestige.*
>
> — Martin, cité dans Clarens, 2000, p. 12

> *Evelyn Lambart, souvent présentée comme l'exemple de femme en animation, est en fait un cas exceptionnel et nullement représentatif de travail des femmes en animation. La pratique de l'histoire-panthéon nuit encore ici aux femmes en éclairant celle qui œuvre auprès d'un grand nom tout en ignorant les autres.*
>
> — Denault, 1976, p. 78

Je peux avancer que Norman McLaren est l'artiste le plus marquant ayant produit ses œuvres au sein de l'ONF. Tout au long de sa carrière, il est un *cinéaste-fonctionnaire* (Carrière, 1988) dont la création artistique est entièrement financée par l'État. Cette ambiguïté fondamentale du *cinéaste-fonctionnaire* place le réalisateur au centre d'un jeu politique particulier. Norman McLaren a largement contribué au rayonnement international de l'ONF et à la prestigieuse réputation de son département d'animation. Il est un exemple atypique de la production cinématographique étatique : sa condition d'artiste et de créateur libre dans le département d'animation est unique, un peu au

même titre que la liberté qui a été temporairement accordée aux réalisateurs du cinéma direct dans les années 1960 et 1970.

> Norman McLaren est probablement le plus connu d'un groupe de cinéastes de haute qualité qui ont eu l'avantage d'élaborer une œuvre continue tout au long d'une période relativement considérable au sein de la communauté créatrice de l'Office national du film. Tenter d'imaginer Norman McLaren en dehors de cette communauté serait de se méprendre. (Glover, 1975, p. 134)



Figure 3.33 *Voisins* (McLaren, 1952) © ONF, tous droits réservés

Au cours de sa carrière, McLaren réalise plus d'une soixantaine de films. Son travail est remarqué par la critique et encensé par les festivals de films : il gagne l'Oscar pour le meilleur court-métrage documentaire avec *Voisins* (McLaren, 1952) et remporte la Palme d'Or au Festival International du Film de Cannes pour le meilleur court-métrage avec *Blinkity Blank* (McLaren, 1955). Les œuvres de Norman McLaren sont bien conservées et facilement accessibles. Puisque les reconnaissances ont été décernées à Norman McLaren, c'est lui qui a été documenté et consacré. La version officielle de l'histoire s'est concentrée sur le « génie » et le succès de Norman McLaren. Mais qu'en est-il d'*herstory* [33]?

[33] « L'origine du jeu de mot *History/Herstory* vient d'une présentation de Sheila Ryan Johansson au congrès annuel de *L'American Historical Association* (1972) » (Thébaud, 2007, p.68).



Figure 3.34 *Blinkity Blank* (McLaren, 1955) ONF, tous droits réservés

Ce que l'histoire passe trop souvent sous silence, c'est la contribution exceptionnelle d'Evelyn Lambart aux films de McLaren. Lambart a consacré la majorité des vingt-cinq premières années de sa carrière à l'assistanat de McLaren. Travaillant sur plusieurs de ses films, elle est demeurée dans l'ombre, méconnue ou quasi absente de la documentation historique [34]. « Si l'histoire universitaire s'est écrite au masculin, c'est majoritairement parce qu'elle a été écrite par des hommes » (Thébaud, 2007, p. 38). À propos de sa relation avec McLaren, Evelyn Lambart se confie :

> Norman had great prestige. I feel that all my life Norman's mantle has fallen a bit on me and I think people respect me mainly because I was working with him. Norman was a big figure. Everything that we created was so good and won many prizes, but working beside someone of this stature had certain disadvantages. I often felt very insignificant beside him, but he respected me very much. (Lambart, citée dans Pilling, 1992, p. 32)

[34] Elle a un crédit de coréalisatrice et de coanimatrice sur cinq courts-métrages auxquels elle a collaboré avec McLaren : *Caprices en couleurs* (McLaren et Lambart, 1949), *Rythmetic* (McLaren et Lambart, 1956), *Lignes Verticales* (McLaren et Lambart,1960), *Lignes horizontales* (McLaren et Lambart, 1962) et *Mosaïque* (McLaren et Lambart, 1965).



Figure 3.35 *Onze moments animés avec Evelyn Lambart* (McWilliams, 2017) © ONF, tous droits réservés

Dans *Onze moments animés avec Evelyn Lambart* (McWilliams, 2017), le réalisateur, qui a aussi créé le long-métrage *Norman McLaren : Le génie créateur* (McWilliams, 1991), nous apprend qu'Evelyn Lambart est presque sourde depuis l'enfance. Elle s'est intéressée très tôt aux langages visuels, particulièrement à la photographie. Elle a toujours voulu être indépendante : acquérir une éducation, travailler et ne jamais avoir à se marier. Diplômée du Ontario College of Art, elle débute sa carrière à l'ONF à Ottawa en 1942 dans le département du lettrage avant d'être réaffectée à la réalisation de cartes géographiques. Elle travaille sur une émission mensuelle prestigieuse et propagandiste *The World in Action*, un magazine politique sur la participation canadienne à l'effort de guerre et ses interventions internationales. C'est là qu'elle est remarquée par McLaren qui lui confie plusieurs travaux d'animation. À cette époque, sous l'initiative de Grierson, Norman McLaren fonde le département d'animation qu'il dirige jusqu'en 1945, avant de laisser sa place à Jim MacKay (1945-1949) pour se consacrer uniquement à ses films.

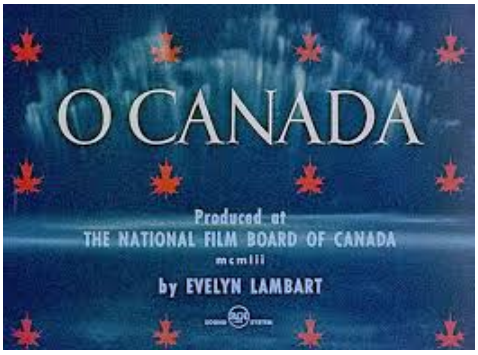


Figure 3.36 *Ô Canada* (Lambart, 1952) © ONF, tous droits réservés

Ce sont les connaissances qu'elle acquiert en travaillant sur *The World in Action* qui donnent à Evelyn Lambart l'expérience et la crédibilité requise pour réaliser son premier film d'animation en solo : *La Carte Impossible* (Lambart, 1947), une illustration de cartes géographiques avec un pamplemousse découpé. Comme souligné précédemment, Evelyn Lambart est la première femme au Canada à avoir réalisé un film d'animation conservé [35] à l'ONF. Puis, elle réalise seule *Ô Canada* (Lambart, 1952) qui reprend la technique du travelling inventée par Norman McLaren pour le film *C'est l'aviron* (McLaren, 1944).

En 1944, Lambart commence à assister Norman McLaren sur plusieurs de ses films. Cette collaboration durera jusqu'en 1965. « Sometimes, I think I'm really a piece of Norman. You can't work that closely with a person for so long and not feel that. We co-ordinated so well together » (Lambart, citée dans Pilling, 1992, p. 31). L'apport de Lambart à l'œuvre de McLaren est difficilement quantifiable. Pour *Le Merle* (McLaren, 1959), c'est elle qui découpe tous les éléments de l'animation et participe à la création et à l'enregistrement des mouvements, mais on ne lui donne pas un crédit de coréalisatrice. Pour *Lignes Verticales* (McLaren et Lambart, 1960), c'est elle qui a gratté toute la pellicule du film en plus de créer les dessins originaux des mouvements.

[35] Selon Denault (1996), avant que l'ONF ne déménage d'Ottawa vers Montréal, Alma Duncan et Audrey McLaren réalisent le film d'animation *Folksong Fantasy* (Duncan et McLaren, A., 1947). Il n'existe acune copie de ce film. Voir la section 6.2.

Dans *Caprices en couleurs* (McLaren et Lambart, 1949) elle a réalisé toute la coloration de l'animation. Les trente dernières secondes du film, elle les a faites seule.

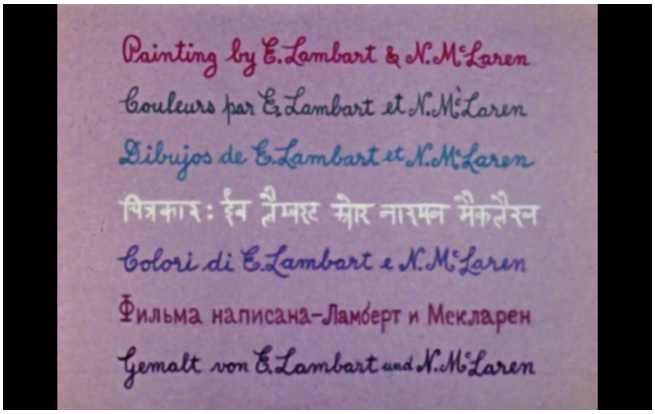


Figure 3.37 *Caprices en couleur* (McLaren et Lambart, 1949) © ONF, Tous droits réservés

Si le site internet de l'ONF la cite à titre de réalisatrice et animatrice au même titre que Norman McLaren, il n'en demeure pas moins que le film tel quel ne lui donne que la mention pour la coloration : « Couleurs par E. Lambart et N. McLaren. » Dans le générique de conclusion la mention finale est : « By Norman McLaren ». Le générique de fin du film ne reprend pas le nom d'Evelyn Lambart. Or, un public non averti ne pourra savoir qu'un titre de coréalisation lui a été attribué. Pourtant, elle a participé activement à toute la production du film, au même titre que McLaren. Pour d'autres productions sur lesquelles l'ONF lui a accordé un titre de coréalisatrice, la répartition des titres au générique semble plus équitable, car Evelyn Lambart partage un seul et même carton avec Norman McLaren.

Concernant la disparité salariale entre les deux animateurs, Evelyn Lambart dit: « When it came to earning a salary, of course Norman earned more then I did, but then I earned more than some of the other men » (Lambart, citée dans Pilling, 1992, p. 31). Lambart semble considérer comme naturel d'avoir gagné un salaire moindre que celui de Norman McLaren. Mais, après une vingtaine d'années, la collaboration se détériore :

> It was in the early 60s that I started thinking about the idea of doing my own films. Norman was beginning to take in interest in ballet films, which didn't hold any interest for me. […] I felt very lost at that time; I had always worked with Norman and I found it difficult to have to make my own decisions. I had to force myself. (Lambart, citée dans Pilling, p. 32)



Figure 3.38 *Fine feathers* (Lambart, 1966) ONF, tous droits réservés

En 1965, encouragée par Wolf Koenig, Evelyn Lambart débute une carrière en solo. Dans la continuité de la pionnière allemande Lotte Reiniger, la technique d'animation favorisée par Lambart est celle du papier découpé. Elle réalise *Fine Feathers* (Lambart, 1966), *The Hoarder* (Lambart, 1969), *Paradise Lost* (Lambart, 1969), *L'Histoire de Noël* (Lambart, 1970), *Mr. Frog Went A-Courting* (Lambart, 1973), *Le lion et la souris* (Lambart, 1976) et, finalement, *Le rat de maison et le rat des champs* (Lambart, 1980). Lambart, tout comme Disney, s'inspire de contes anciens pour créer ses films. Ces fables moralistes utilisent les animaux pour représenter la condition humaine.



Figure 3.39 *The Hoarder* (Lambart, 1969) © ONF, tous droits réservés

Fine Feathers (Lambart, 1966) est un court-métrage d'une durée de cinq minutes en papiers découpés. L'animation est sentie, bien contrôlée, le tout sur une palette de couleurs agréable. Dans ce film, deux oiseaux se querellent à propos de leur apparence physique. La première protagoniste, une geai bleu, décide de modifier complètement son corps en échangeant ses plumes pour les branches d'un arbre. La huard, quant à elle, se crée un collier avec de belles fleurs colorées. Mais lorsqu'elle aperçoit la geai bleu, elle devient folle de jalousie et la confronte en essayant de lui enlever ses branches vertes. Cependant, elle aussi se trouve un arbre et se refait le corps avec des feuilles colorées. Les deux oiseaux semblent décider de modifier leur apparence visuelle par pure vanité. D'ailleurs, la jalousie de la huard envers la geai bleu est uniquement motivée par la volonté de s'approprier son apparence physique. Les pressions sociales sont fortes sur les femmes pour qu'elles répondent à des critères de beautés limités et exigeants; c'est peut-être cette pression sociale sur le corps des femmes que Lambart a voulu animer. Quoi qu'il en soit, à la fin du film, le vent se lève et les deux protagonistes perdent leurs décorations. Ce n'est qu'en reconstruisant leur apparence « naturelle » qu'elles deviennent heureuses, épanouies et amies.

Lambart réalise ensuite *The Hoarder* (Lambart, 1969) une animation qui la disparité de la répartition des ressources naturelles. L'oiseau protagoniste souhaite tout avoir pour lui. Il vole les biens de ses concitoyens pour les cacher dans sa caverne. De l'oisillon, il vole la coccinelle et le vers à soie qu'il essaie d'attraper pour se nourrir; de la mère qui couve ses œufs, il vole le nid puis ensuite les œufs; il va même jusqu'à décrocher le soleil ce qui plonge les habitants de la forêt dans l'obscurité et la nature se meurt. C'est en redonnant le soleil et les autres objets qu'il a volés à la collectivité que la vie reprend et que la bonne entente s'installe. Un peu fleur bleue, cette animation peut représente la problématique d'une répartition inéquitable des richesses dans une société capitaliste.

L'année suivante, c'est *Paradise Lost* (Lambart, 1969) qu'elle réalise. Cette courte animation de trois minutes est encore plus sombre. Dans une forêt, où des papillons et

un oiseau vivent agréablement, la vie est chamboulée lorsqu'un avion passe dans le ciel et déverse des produits toxiques sur la terre. Un nuage de fumée envahit la forêt. L'oiseau et les papillons tentent de s'enfuir, mais ils sont rattrapés par la pollution. Tous meurent en s'écroulant au sol et les feuilles tombent des arbres pour les ensevelir. Le message de l'animatrice est limpide : ce sont les inventions humaines qui causent la pollution et détruisent la nature. Son film est une œuvre écoféministe 36.

C'est au son d'une musique médiévale et de trompettes retentissantes que les magnifiques personnages détaillés en papiers découpés de *L'Histoire de Noël* (Lambart, 1974) évoluent. Ce court-métrage d'animation raconte l'histoire de la naissance de Jésus. Les trois anges sont omniprésents et voyagent à travers le territoire pour transmettre la bonne nouvelle aux bergers et aux rois mages. Les rois suivent une énorme étoile scintillante pour se rendre à l'étable où le divin enfant est né. Tous lui offrent des cadeaux somptueux. Le choix des couleurs est exceptionnel et le fonds noir fait ressortir les sélections de Lambart.

Mr. Frog Went A-Courting (Lambart, 1973) est un film pour enfants. Chanté par Derek Lamb, cette animation légère raconte l'histoire d'une grenouille qui demande une souris en mariage après avoir obtenu le consentement de son oncle le rat. On assiste à la réception de ce drôle de couple et de leurs invités (puce, abeille, papillon et araignée). Même si le film est léger, il se termine d'une manière dure. Tragiquement, les nouveaux mariés sont dévorés par un immense serpent noir alors qu'ils sont en bateau en direction de leur voyage de noces.

Les deux dernières productions de Lambart sont inspirées des fables d'Ésope. *Le lion et la souris* (Lambart, 1976), un film très court de quatre minutes, raconte l'histoire d'un lion assoupi qui est approché par une souris curieuse. Lorsqu'elle lui touche la

[36] « Le néologisme " écoféminisme " est employé pour la première fois en 1974 dans *Le Féminisme ou la mort* par l'autrice féministe Françoise d'Eaubonne, pour établir un rapprochement entre l'écologie politique de Serge Moscovici et la pensée féministe de Simone de Beauvoir » (Ravary-Pilon, 2018, p. 90).

patte, le lion se réveille. Il rugit et la souris tremble. Avec sa griffe pointue, il l'épingle au sol : elle est prise au piège. Néanmoins, le lion décide de la libérer et la souris court se mettre à l'abri. Le temps s'écoule paisiblement jusqu'à ce que le lion rugisse de nouveau. Il est prisonnier d'un filet de chasse. C'est maintenant la souris qui libère le lion en grugeant le filet. Elle le réconforte puis saute sur son dos et les deux nouveaux amis partent dans la forêt.

Le rat de maison et le rat des champs (Lambart, 1980) fait la comparaison entre deux styles de vie opposés d'un rat qui vit à la campagne (minimalisme) et d'un autre qui habite en ville. Le rat des champs se nourrit exclusivement des éléments de la nature et vit sobrement. Celui de la ville a des vêtements, porte un fusil et se nourrit de restes humains. La morale de cette fable est qu'il est dangereux de vivre en ville puisque les deux comparses sont poursuivis par un chat féroce; mais heureusement ils réussissent à s'enfuir.

Malheureusement, les films de Lambart ne seront jamais acclamés par la critique : conséquemment peu documentés et peu connus du grand public. « Marquée par la discrétion, la carrière de cette femme remarquable est exemplaire du parcours effectué par plusieurs animatrices au cours des décennies qui ont précédé 1970 » (Roy, 2007, p. 12). Il y a donc une méconnaissance de l'animation réalisée par Evelyn Lambart, malgré son importance dans l'histoire du cinéma d'animation de l'ONF. Même s'il y a un récent intérêt pour son travail collaboratif à l'œuvre de McLaren, son œuvre personnelle demeure marginalisée. Elle travaille également en dehors des contextes de luttes idéologiques au Canada dans les années 1960-1970 et des bouleversements socio-économiques qui ébranlent le pays. Il est donc impossible d'affirmer qu'Evelyn Lambart exprime des revendications féministes dans ses œuvres.

C'est dans un esprit de continuité et de pérennité du mandat éducatif de l'institution que, depuis 2009, l'ONF numérise sa collection pour la mettre en ligne. Une grande partie de la production onéfienne est disponible gratuitement à la population canadienne sur le site www.onf.ca : « Cette solution renoue [...] avec certaines qualités

du réseau de distribution non-commercial instauré pendant la guerre par John Grierson » (Zéau, 2015, p. 9). La volonté d'innovation technique se poursuit avec le développement des œuvres interactives. « Cette valeur peut être comprise comme prolongeant la vocation de "recherches sur les activités en matière des films" inscrite dans la loi de 1950 » (Zéau, 2015, p. 9).

L'ONF joue un rôle important dans la préservation d'une certaine mémoire du peuple canadien. Elle est une figure d'autorité symbolique, une autorité officielle qui a cherché initialement à produire une vision universelle. Mais qui dit vision universelle ne dit pas vérité, mais plutôt la représentation d'un point de vue parmi d'autres. Il faut souligner que, dans les productions onéfiennes depuis la commission de 1950, si l'on observe le basculement d'une approche de la propagande vers celle de la participation citoyenne démocratique dans le cinéma documentaire, ce renversement ne s'opère pas dans l'animation qui passe de la propagande artistique vers l'innovation artistique.

Ce chapitre a mis en lumière la pluralité des facettes de l'ONF et notamment l'évolution de son mandat. À travers les nombreux rebondissements qui façonnent son histoire, sa production s'est progressivement transformée en intégrant la voix et la participation des citoyens à sa production, créant ainsi une identité multiculturelle diversifiée. C'est en grande partie en relayant la voix de l'État à celle du peuple que l'ONF donne les outils aux femmes pour qu'elles puissent exprimer leurs opinions et leurs oppressions collectives à travers le cinéma. Comme il sera possible de le lire dans les prochains chapitres, un grand pas est ainsi franchi si l'on compare les premiers films signés par des réalisatrices à l'ONF. L'exemple de Jane Marsh, qui crée des films propagandistes sur l'intégration de la force de travail des femmes en temps de guerre, a démontré que ce n'est pas l'individu qui parle ici mais bien l'État au nom du bien commun. Puisque la production de l'ONF passe de la diffusion d'un discours officiel de l'État vers une tribune pour le peuple, les réalisatrices onéfiennes dans les années 1970 pourront agir à titre de catalyseurs des valeurs du groupe de certaines femmes. Les réalisatrices ne sont pas les ventriloques de l'État car elles proposent une vision singulière de femmes

qui ont mis leurs connaissances en commun. On a aussi vu dans ce chapitre qu'en tenant compte du malaise quant à la sous-production de films réalisés par des francophones et de leur représentation dans ces films, les règles du jeu vont changer à l'ONF : les travailleurs et les travailleuses à l'interne prennent de plus en plus de pouvoir et de poids politique. L'ONF entretient des liens importants avec la culture, la nation, l'unité nationale et l'intégration sociale.

CHAPITRE IV

LA NATURE PARTICULIÈRE DU CINÉMA D'ANIMATION

L'animation a implicitement été considérée comme un genre « autonome », « extérieur » à l'histoire du cinéma et des mouvements socioculturels au Canada. Par ses parentés picturales, elle a toujours été abordée d'un point de vue descriptif et esthétisant. Les relations entre forme/contenu et mouvements socioculturels sont délaissées.

— Louise Carrière



Figure 4.1 *Un Printemps* (Chen, 2017) © ONF, tous droits réservés.

Le cinéma d'animation est un champ cinématographique particulier et ce chapitre vise à clarifier la pluralité des perspectives contribuant à son unicité. Définir le cinéma d'animation est un exercice complexe. Un survol historique permet de retrouver ses origines. Déterminer la manière dont l'enregistrement du mouvement diffère de la création du mouvement s'impose comme l'une des considérations essentielles dans ma

réflexion. L'animation commerciale étasunienne, qui progresse à une vitesse fulgurante, jette les bases d'une industrie et de son hégémonie identitaire. Toutefois, l'animation de propagande demeure un véhicule fort pour diffuser l'idéologie officielle à la nation. L'émergence d'un cinéma d'animation avant-gardiste, une pratique artistique peu connue, crée un espace pour contester l'identité attribuée au cinéma image par image tout en contribuant à changer la perception péjorative du cinéma d'animation. Mon objectif est de mettre en lumière des raisons pour lesquelles le cinéma d'animation est trop souvent marginalisé au sein des études cinématographiques.

4.1. Définition d'un cinéma d'animation

> *[…] animation signifies in so many different ways. At different moments, it becomes synonymous with the whole range of much more specific terms and concepts, including movement, life itself, a quality of liveliness (that does not necessarily involve movement), spirit, nonwhiteness, frame-by-frame filmmaking processes, variable frame by frame filmmaking processes and digital cinema, as well as a range of mobilized media that appear within animated film, including sculpture, drawing, collage, painting, and puppetry.*
>
> — Beckman, 2014, p. 1

La marginalisation de l'animation est « one of the great scandals of film theory » (Gunning, cité dans Beckman, 2014, p. 1). Plusieurs facteurs contribuent à l'invisibilisation et au manque de reconnaissance du cinéma d'animation. La terminologie utilisée par les études cinématographiques n'est pas adéquate pour l'analyse du cinéma image par image : « Film history and film theory both frequently rely on a series of binary terms, including continuous versus non-continuous, narrative versus experimental, indexical versus handmade and animated versus live action »

(Beckman, 2014, p. 2). Un langage cinématographique universel est limitatif si l'on tente de théoriser le cinéma image par image avec les particularités du cinéma, sans considérer les spécificités de l'animation.

« Cinéma » (1893) c'est l'abréviation de « cinématographe » provenant du grec *kinêma* voulant dire « mouvement » et de *graphein* signifiant « écrire ». Le « Cinématographe », cet appareil servant à la projection d'images, est initialement orthographié « cynématographe » par Léon Bouly qui dépose un brevet en 1892. Bouly change l'orthographe de son invention l'année suivante pour « cinématographe ». N'ayant pas renouvelé ses frais de brevet, le mot redevient libre de droits en 1895 et est réapproprié par les frères Lumière qui organisent la première projection publique payante à Paris en décembre 1895 : c'est la naissance du cinéma [37].

De par la pluralité de ses significations, l'étymologie d'« animation » est difficile à saisir. L'animation est polymorphe et son évolution technique est fulgurante : si bien qu'elle se retrouve dans plusieurs médiums et qu'il est difficile de retracer ses avancées dans les divers pays où elle a évolué, de manière non linéaire. Puisque dans ma recherche j'analyse le cinéma d'animation comme une pratique sociale ayant des conditions d'émergence spécifiques, ma volonté est d'évacuer une définition purement technique de mon objet d'études.

Le terme « animation », du latin *animato*, c'est l'action d'animer. Mais la signification d'« animation » s'est déplacée avec le temps dans la langue française vers « agitation,

[37] « Polysémique, il peut désigner l'art (le 7e art!), la technique, le lieu, la salle dans laquelle les films sont projetés. Il peut aussi, complété par un déterminant, désigner un ensemble d'œuvres classées selon un genre – film d'aventure –, une origine culturelle et/ ou géographique – cinéma américain –, une technique – cinéma parlant – une école artistique – cinéma néo-réaliste – ou encore, s'employer pour désigner un ensemble lié à son activité, à l'histoire et aux sciences humaines. » (Dictionnaire Les Lyriades de la langue française, 2019)

emportement ». « Animer » peut également être utilisé comme « incitation » ou « inspiration » provoquant le désir d'accomplir quelque chose chez une personne.

L'adjectif « animé » se dit d'un être qui est doué de vie ou d'une situation empreinte de dynamisme; « inanimé » signifie « non doué de vie » et parmi les mots qui lui sont associés on retrouve « ranimer », « ranimation », « réanimer » et « réanimation ».

Le verbe « animer », du latin *animare* (de *anima*) signifie « insuffler la vie », « donner du mouvement », « rendre plus vif » ou « donner du dynamisme, stimuler, vivifier ». Un « animateur » ou une « animatrice », c'est la personne qui insuffle la vie : « In the Bible, it is the anima that God breathes into Adam to give him breath, that is to bring clay to life » (Crafton, 2001, p. 97).

La notion de l'artiste qui insuffle la vie aux éléments du film est centrale à mon processus de réflexion sur la nature du cinéma d'animation. « C'est là dit-on, l'essentiel de cet art, donner vie au dessin fixe, l'éveiller à mille possibles, enrichissement presque illimité. […] J'anime un dessin fixe » (Hébert, 2006, p. 15). Pierre Hébert, cinéaste et théoricien, compare l'activité du peintre avec celui de l'animateur pour expliciter l'unicité du praticien d'animation. En regardant la toile terminée, on ne peut voir la succession des mouvements. Le mouvement est réintroduit dans la projection d'images destinées au cinéma d'animation puisque « les mouvements animés ne sont les mouvements de personne, ils ne sont pas des mouvements réels, mais des mouvements représentés, des illusions issues d'un dessin fixe » (Hébert, 2006, p. 34). Paradoxalement, animer n'est qu'une suite d'interruptions : c'est la création d'une série d'images fixes qui seront ultérieurement projetées en continu. « Le métier de l'animateur consiste précisément à s'acharner sur chacune de ces parcelles d'insignifiance que sont les photogrammes » (Hébert, 2006, p. 22). Pour l'animateur, la magie s'opère lors de la projection de son travail; ses images qu'il a laborieusement créées et qui enfin se mettent à bouger. L'animation ajoute une autre dimension au dessin car « dans l'animé, quelque chose est gagné par rapport au simple dessin, à

savoir le mouvement. […] libérant les images de leur fixité, leur donnant la vie, les rapprochant ainsi des arts du spectacle vivant » (Hébert, 2006, p. 30).

Puisque le « cinéma d'animation » signifie simultanément *insuffler la vie à l'inanimé* et *mouvement*, il veut aussi dire *changement*. Si la prise de vues réelles est l'enregistrement du mouvement (immortaliser), le cinéma d'animation est la création du mouvement. La spécificité des prises de vues réelles se situe dans l'enregistrement mécanique des images avec l'objectif (parfois) d'imiter le réel. Les animatrices et les animateurs réussissent à entrer dans l'inobservable en construisant des mécanismes de fabrication d'images inédites et des mouvements originaux. L'art de la création du mouvement change la perception du réel. « Pour les animateurs, chaque image du film constitue une occasion de réflexion, de méditation, un élément de synthèse préparant la création de mouvements et de formes inédits qui n'apparaîtront pour la première fois que sur l'écran » (Martin, s.d., n.p.).

Pour les cinéastes d'animation, ce n'est donc pas tant ce qui se retrouve « sur » le photogramme, mais bien ce qui se passe « entre » l'enregistrement des images individuelles qui prime :

> Animation is not the art of *drawing-that-move* but the art *of movements that are drawn*. What happens *between* each frame is much more important that what exists *on* each frame. Animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between each frame. (McLaren, cité dans Hébert, 2006, p. 165)

Il n'est pas ici question de dévaloriser la fonction du montage mais plutôt d'attirer l'attention sur ce qui se passe conjointement dans le cadre de l'image et hors du cadre de l'image projetée. Il est essentiel de considérer l'impact de la différence entre les mouvements représentés d'un cadre à l'autre. Car l'animateur ou l'animatrice souhaite créer le mouvement. Or, il ne peut y parvenir qu'en imaginant les différences subtiles des mouvements dans la suite d'images qu'il crée puisqu'il lui est impossible de dessiner le mouvement en soi. McLaren met l'accent sur ce qui se passe *sur* la bande filmique qui sépare les photogrammes projetés : entre ces images imprimées, il y a le

néant. Pourtant, même s'il ne s'y passe rien à proprement parler, l'interstice « donne un support matériel […] à la virtualité d'un mouvement entre les photogrammes, ce qui en réalité n'est que fiction, illusion d'optique » (Hébert, 2006, p. 167). Chaque animation comprend sa propre logique interne du mouvement qu'elle crée : « the way movement is connected with the unitary character of the figure that moves and its relation to the background against which it moves. This cannot be understood in purely temporal terms, but is also essentially spacial » (Malpas, 2004, p. 6).

Ainsi, ce qui qualifie l'ensemble des pratiques du cinéma d'animation, ce n'est pas le processus de l'enregistrement des images. Tous les films, même ceux en prises de vues réelles, enregistrent les images une à une. Selon Bendazi (2015), la préhistoire de l'animation et du cinéma sont identiques : « Wether the image was drawn […] or photographed […] it didn't matter » (Bendazzi, 2015, p. 12). Je ne partage pas cette opinion : le mouvement enregistré et le mouvement fabriqué diffèrent. L'artiste confère une toute nouvelle dimension au cinéma avec la trace physique qu'il laisse dans son œuvre : le procédé de création prime sur le processus d'enregistrement. Les erreurs techniques, les poussières ou les empreintes sont la trace du passage de l'artiste dans le film.

André Martin a toujours souligné l'importance de l'artiste qui réalise le travail dans l'animation : « Dans les plus grands films d'animation, le long travail constant de l'image par image est toujours soutenu par le talent et le tempérament des animateurs » (Martin, cité dans Clarens, 2000, p. 11). Martin souligne l'unicité de l'artiste qui crée. L'artiste n'est pas l'artisan qui reproduit le mouvement : « Dans l'animation, il y a une âme. Entre le personnage et l'animateur, il n'y a pas seulement l'effort fourni pour lui donner le mouvement. Quelque chose reste de la chaleur qui a accompagné l'évolution » (Martin, cité dans Clarens, 2000, p. 32). La trace physique de l'animateur et de l'animatrice est inscrite directement dans son œuvre.

Lorsque Donald Crafton (2013) traite de la performativité dans le cinéma d'animation, il explique que le spectateur n'assiste pas à la performance du personnage animé, mais

plutôt à celle de la personne qui a insufflé la vie au personnage : l'animateur ou l'animatrice. Voilà une différence fondamentale avec les prises de vues réelles dans lesquelles le spectateur ou la spectatrice peut voir l'acteur ou l'actrice à l'œuvre directement comparativement à l'animation où l'artiste, le réel acteur ou la réelle actrice, demeure dans l'ombre et n'est jamais connu par le public. C'est une plongée dans l'imaginaire de son auteur ou de son autrice : la subjectivité de la réalisation est inhérente à l'animation.

Le concept de la métamorphose est un élément central à la particularité du cinéma d'animation : « Erwin Panofsky, who said the very virtue of animated cartoon is to animate; that is to say, endow lifeless things with life, or living things with a different kind of life. It reflects a metamorphosis » (Lindvall et Melton, 2009, p. 64). Les possibilités de transformation des lignes et des formes sont sans fin. « En animation, la métamorphose est d'abord et avant tout une figure du temps, un effet du temps davantage que du mouvement » (Jean, 2006, p. 58). Le cinéma d'animation, c'est beaucoup plus que de recréer le mouvement : « animation always involves a transformation rather then merely a replication of movement or its immediate transference. The moving image, the animated image, is thus not an illusion. » (Malpas, 2004, p. 76). Ainsi, le cinéma d'animation est un monde entièrement imaginaire qui, habituellement, ne souhaite pas reproduire la réalité. Une dimension onirique lui est associable : rêves, fantasmes, désirs, etc.

L'animation permet de décupler les possibilités d'abstraction du langage cinématographique, car tout y est imaginaire (l'anthropomorphisme, l'immortalité, l'insoumission aux lois de la physique, la corporéité, etc.). Dans ce monde, c'est toute la relation entre l'humain et l'objet qui est désaxée. L'anthropomorphisme défie les lois de la nature et fait abstraction de la réalité. Le recours à l'humanisation d'objets ou l'attribution de traits humains aux animaux est courant. Mickey Mouse rappelle davantage un jeune garçon qu'une souris. Donald Duck personnifie un vieil oncle grincheux plutôt qu'un simple canard. Dans *La Belle et la Bête* (Trousdale et Wise,

1991), l'humanisation des objets est omniprésente : la théière est la mère de la petite tasse mignonne, le plumeau est en fait une ravissante femme de chambre et l'horloge est un majordome fort sérieux.

Les éléments animés ne sont pas soumis aux lois de la logique. « Film […] has the ability to overcome the limitations of time and space to which we are normally subjected. The imagination of the audience can be appealed in such a way that it is fed from the restrictions of the physical world » (Leslie, 2009, p. 25). Les personnages animés sont éternels. Dans *Bip Bip et Coyote* (Jones, 1950), le personnage de Coyote meurt continuellement, mais il est constamment ressuscité par son animateur. Ainsi, l'image animée propose au spectateur ou à la spectatrice une expérience unique, car dans le monde du cinéma d'animation « there is absolutely no distinction between appearance and reality » (Beckman, 2014, p. 7). Dans le cinéma d'animation, ce que croit le spectateur ou la spectatrice, ce qui est réel ou imaginaire : tout est entrecroisé.

Le cinéma d'animation n'est pas un genre en soi. Il possède les mêmes genres cinématographiques que le cinéma traditionnel : fiction, fantaisie, noir, etc. Par exemple, le film d'animation d'horreur reproduit les caractéristiques semblables à ceux réalisés en prises de vues réelles comme *Coraline* (Selick, 2009) ou *ParaNorman* (Butler et Fell, 2012). Même le film d'animation documentaire, a priori en opposition ontologique avec la volonté d'enregistrer le réel, est un genre dynamique : *Never Like the First Time!* (Odell, 2007), *Persepolis* (Satrapi et Paronnaud, 2007) ou *Waltz with Bashir* (Folman, 2008) sont quelques exemples de production documentaires animés primés partout à travers le monde.

Le médium du cinéma d'animation présente des possibilités de création de techniques illimitées. Encore de nos jours, on continue d'inventer de nombreux procédés. Les techniques d'animation sont nombreuses : le dessin animé sur papier et sur celluloïd, l'animation sans caméra, la peinture, la retouche d'images photographiques et vidéo, les aquarelles (ou autres supports 2D), la marionnette animée, la pixellisation, l'écran d'épingles, l'animation de sable (ou tout autre support tridimensionnel) ainsi que

l'animation produite par ordinateur (2D et 3D). Parfois, les techniques peuvent être mixtes : à la fois combinées sur la même image ou lors de différentes séquences. Chaque technique engendre une esthétique particulière et son choix est souvent guidé par le propos narratif avec l'intention de le mettre en valeur. Le cinéma d'animation superpose plusieurs codes artistiques dans la même œuvre. Mais les contraintes dans la production animée sont majeures, surtout en ce qui a trait aux frais encourus pour produire l'animation et le temps requis pour bâtir les séquences.

> Il n'en reste pas moins que malgré une technique lourde (ou légère), le véritable auteur est bien entendu celui qui réussit à dépasser les contingences matérielles de l'image par image pour proposer une vision de cinéma directement liée à son imaginaire. (Denis, 2017, p. 6)

Comme le fait remarquer Marco De Blois (2006), l'Association Internationale du Film d'Animation (ASIFA), fondée à Annecy en 1960, ne fait aucunement mention du « cinéma » dans sa définition de l'animation : « The art of animation is the creation of moving images through the manipulation of all varieties of techniques apart from live action methods » (De Blois, 2006, p. 29). Il faut remonter aux origines du cinéma d'animation afin de comprendre ce positionnement.

4.2. Origines du cinéma d'animation

Il n'y a pas, en matière de travail intellectuel sérieux et critique, de « commencements absolus » — et il n'y a que très peu de continuités ininterrompues.

— Hall, [1980], 2017, p. 135

[…] sujette à de nombreuses polémiques en fonction des pays, la naissance du cinéma d'animation fait problème : les inventions sont très nombreuses dans le domaine des techniques filmiques, et la chronologie des faits est difficile à établir.

— Denis, 2017, p. 57

L'humanité a cherché, depuis la nuit des temps, à représenter l'homme et ses mouvements par divers médiums. Il faut remonter à la période préhistorique pour déceler la volonté humaine d'insuffler le mouvement aux dessins. Sur les parois rocheuses des cavernes, des peintures montrent déjà la succession de mouvements de chevaux à la course ou de personnages à la chasse. Ces représentations sont peintes en séquences avec des altérations subtiles de mouvements (Poncet, 1952) comme si les images quotidiennes de la vie des hommes du Paléolithique voulaient s'animer. On retrouve une volonté de représenter la vie en mouvement sans doute à toutes les époques et dans toutes les civilisations, comme au Moyen-Âge européen : des suites sont peintes sur de la vaisselle, sculptées dans des fresques ou reproduites à travers divers artéfacts. Dans l'Antiquité grecque, les sculpteurs du Parthénon de Phidias ont montré les différentes phases du mouvement d'un cavalier avec son cheval de course (Bendazzi, 2015).

Au cours du XIX^{e} et du XX^{e} siècle, une pluralité de jouets optiques sont inventés : zootrope, kaléidoscope, thaumatrope, phénakistiscope, le disque stroboscopique, la lanterne magique, etc. Cependant, ces différents jouets qui recréent l'illusion du mouvement n'ont pas encore absorbé les paramètres technologiques complexes de l'appareillage cinématographique : « the transformation of movement that is evident in the moving image requires a different and more developed form of animation machinery than do automata and similar contrivances » (Malpas, 2004, p. 5).

Donald Crafton critique le réductionnisme d'une association univoque entre les jouets optiques et l'origine historique du cinéma d'animation. Pour que l'animation soit cinématographique, elle doit être projetée avec l'appareillage technique du cinéma. Le jouet, plus accessible, engage physiquement la personne dans l'exploration visuelle de la succession des images, mais d'une manière personnelle. La vitesse de déroulement est donc variable et non rigoureusement établie à la cadence de vingt-quatre images

secondes comme prescrit par le dispositif de projection dans les salles de cinéma [38]. Donc, s'il y a une corrélation technique entre les jouets optiques et l'animation, elle exclut la dimension cinématographique.

Il ne faut pas négliger l'influence de la recherche photographique sur la perception des mouvements à la fin XIX^{e} siècle. Edward Muybridge, avec *Étude sur le mouvement du cheval* (Muybridge, 1878), réussit à prouver qu'un cheval de course a (à un moment précis) toutes les pattes dans les airs. Étienne-Jules Marey étudie aussi les mouvements des humains et des animaux avec des essais photographiques qui présentent simultanément les différentes étapes de la succession des mouvements comme par exemple dans *Saut à la perche* (Marey, 1887).

L'illusionnisme est au cœur des premières expériences de pionniers qui, dans leur cinéma, donnent la vie aux choses inertes. Ces films ont quelque chose de magique. Par la voie de trucages, du montage ou de la manipulation de l'image, les réalisateurs s'intéressent à la prestidigitation. Des pionniers enregistrent les images une à une. Entre chaque prise de photo, les réalisateurs effectuent des altérations dans les positions des objets de la composition. Lorsque ces photographies sont projetées les unes à la suite des autres, le mouvement semble s'opérer comme par « magie » puisqu'il n'y a pas d'enregistrement visuel de la trace humaine qui a provoqué le déplacement de ces objets. Ces cinéastes élaborent les bases dans l'art de créer des effets spéciaux, mais ces innovations sont associées aux trucages et à la magie. Ce n'est donc pas de l'animation dont il est ici question, mais d'expérimentations qui poussent les créateurs et les créatrices à prendre conscience de l'importance des changements qui s'opèrent entre les interstices des photogrammes :

> En somme, ce sont les doigts, le doigté (prestidigitation) contre la main (manipulation). […] Filmer le truc ou truquer le film, en même temps qu'une opposition contemporaine de son invention : la main libre de

[38] Je mentionne cependant que ce n'est pas avant le passage au cinéma sonore et parlant à la fin des années 1920 que les films commencent à être présentés à une vitesse stabilisée.

> l'artisan (qui précède un peu toujours la « main du maître » – de l'artiste – dont la trace est l'objet même de la connoisseurship) contre la main mécanisée de l'ouvrier. (Joubert-Laurencin, 1997, p. 22)

La fascination des spectateurs et des spectatrices face à l'invisibilité de l'intervention humaine et les manifestations irréelles sont bien présentes. *Le Voyage dans la Lune* (Méliès, 1902) devient célèbre : « It includes stopped-camera effects, double exposures, and a variety of miniature models. […] It was also unusual because the action was staged on multiple sets, resulting in scenes that were edited together after shooting (something few films then did) » (Furniss, 2016, p. 34). Avec *The Haunted Hotel* (Blackton, 1907), les cinéphiles sont médusés : ils essaient de percer le mystère qui insuffle le mouvement aux éléments non vivants. Dans ce court-métrage, les effets spéciaux sont utilisés pour créer l'illusion d'objets autonomes qui se déplacent par eux-mêmes. « It showed a table being set, a wine bottle pouring its contents into a glass, and a knife slicing a loaf of bread, all in large closeup and without any apparent wires » (Crafton, 1982, p. 14). Dans *The Electric Hotel* (de Chómon, 1908), des bagages se déplacent seuls, des brosses sortent d'une valise pour se ranger d'elles-mêmes dans les tiroirs avant d'aller nettoyer les souliers des clients et des clientes (interprétés par de Chómon et sa femme Mathieu). Les deux relaxent, se font coiffer et enlever leurs manteaux par les objets animés qui les entourent. « Ironically, none of the animated props in the film […] would actually be run by electricity. […] As in all magic, however, it has the capacity to go wrong and when an inebriated employee interferes with the electrical circuits, the room's objects go crazy » (Furniss, 2016, p. 36).

Il y a deux écoles de pensée sur le point de vue à adopter quant aux origines du cinéma d'animation : animato-centré et cinémato-centré, tel est le constat de Massuet [39] avec l'analyse de la querelle Cholodenko/Crafton [40].

> Cholodenko est défenseur de l'idée consistant à affirmer que tout le cinéma est de l'animation, tandis que Crafton y voit un amalgame sémantique finalement peu convaincant, car largement décontextualisé. Le jeu sur les mots et les concepts, témoin d'une approche de théoricien du cinéma, est donc remis en question par Crafton, préférant à la démarche théorique une démarche de type historiographique. (Massuet, 2006, p. 2)

Comme le souligne Massuet, les deux théoriciens ont raison, selon l'angle d'approche privilégié pour regarder l'objet d'étude. Les théoriciens s'entendent sur le signifié animation, mais le bât blesse quand au signifiant « impactant en réalité très directement son objet et surtout la manière de l'appréhender » (Massuet, 2016, p. 4). Pour Crafton, l'évènement qui marque la naissance du cinéma d'animation est la projection à Paris de *Fantasmagorie* (Cohl, 1908). Pour Cholodenko, c'est plutôt à Émile Reynaud, l'inventeur du « théâtre optique » (1889), à qui on doit la paternité de l'animation. « Reynaud, on le sait, représente un point de discorde fréquemment rencontré chez les historiens du cinéma » (Massuet, 2006, p. 8).

Cholodenko se base sur Reynaud pour argumenter que tout cinéma est animation. Émile Reynaud est l'inventeur du praxinoscope, un jouet optique pour enfant qui se vend partout en Europe au début des années 1870. Il modifie son dispositif technique afin de pouvoir présenter son œuvre sur un grand écran et devant un auditoire. C'est avec sa création, le « théâtre optique » (pour laquelle il a reçu un numéro de brevet en 1889) qu'il présente sa première œuvre : *Un Bon bock* (Reynaud, 1888). Le « théâtre optique » est d'une fragilité extrême, ce qui limite sa distribution. Reynaud signe un

---

[39] Voir l'aticle de Jean-Baptiste Massuet : Débats animés sur l'animation. La querelle Donald Crafton/Alan Cholodenko, *Mise au point*, (8), 2016.

[40] *Mickey – The Animated Film, 1898-1928* (Crafton, 1982), *The Illusion of Life* (Cholodenko, 1991), *The Animation of Cinema* (Cholodenko, 2008) et *The Veiled Genealogies of Animation and Cinema* (Crafton, 2011).

contrat d'exclusivité avec le Musée Grévin, ce qui l'empêche de présenter son invention ailleurs en Europe puis à l'étranger. Il passe plusieurs années à créer ses « pantomimes lumineuses » comme *Le Clown et ses chiens* (Reynaud, 1892), *Pauvre Pierrot!* (Reynaud, 1892) et *Autour d'une cabine* (Reynaud, 1894). Plus de cinq cents mille personnes ont assisté aux projections des « pantomimes lumineuses » de Reynaud entre 1890 et 1900 (Bendazzi, 2015). La technique de Reynaud, qui consiste à peindre individuellement chacun des photogrammes, est difficile à reproduire : laborieusement, il redessine toutes les images du film pour effacer complètement les traces de la prise de vue réelle. Puisqu'il n'existe qu'une seule copie de chaque œuvre, les procédés de reproduction mécaniques du cinéma ne sont pas encore inventés, cela limite énormément ses possibilités de distribution dans une société qui déjà valorise la production de masse. Désabusé, en fin de vie, Reynaud détruit ses trois « théâtres optiques » et jette toutes ses « pantomimes lumineuses » dans la Seine. Seules deux bobines subsistent de son œuvre : *Pauvre Pierrot* (Reynaud, 1892) et *Autour d'une cabine* (Reynaud, 1894).

Donald Crafton fait de Reynaud un « précurseur » du cinéma d'animation, mais non son « inventeur ».

> Mais là où Cholodenko cherche les racines de sa théorie en s'interrogeant sur les origines du cinéma et de l'animation, Crafton réexplore les origines du cinéma et de l'animation en s'interrogeant sur la pertinence d'une approche théoricienne sur cette question. (Massuet, 2016, p. 9)

Ainsi, la recherche de Crafton s'intéresse aux « formes cinématographiques » (Massuet, 2016) de l'animation, et il considère l'œuvre de Reynaud au même titre que les spectacles des lanternes magiques qui, elles, seraient précurseures du cinéma. De plus, Reynaud commente son travail directement devant l'auditoire et Crafton fait un rapprochement avec les *lightning sketches* [41], précurseures au film d'animation. « Ce sont des sujets animés que présente l'artiste et non pas une animation de sujets »

[41] Voir la section suivante (5.3) pour la recherche sur les *lightning sketches*.

(Massuet, 2006, p. 12). Crafton a une démarche d'historien qui s'intéresse aux racines étymologiques du terme, tandis que Cholodenko est axé sur la technique tout en cherchant ses racines socioculturelles : « pour le premier, l'animation passe par la dimension performative d'un acte créateur extérieur à l'objet animé, tandis que pour l'autre, la performativité est intrinsèque à l'animation » (Massuet, 2006, p. 13). Crafton attribue la naissance du cinéma d'animation à Émile Cohl et *Fantasmagorie* (Cohl, 1908).

Cohl œuvre d'abord dans la caricature politique, où il atteint une certaine notoriété. C'est à titre de scénariste chez Gaumont qu'il débute sa carrière en cinéma où, parallèlement, il dessine toutes les images de *Fantasmagorie* (Cohl, 1908). Il faut plus de sept cents dessins à Émile Cohl pour créer ce film de deux minutes. Il photographie individuellement chacun des dessins sur de la pellicule cinématographique puis, lorsque les dessins sont projetés les uns à la suite des autres, ils se mettent à bouger. La première projection a lieu en 1908 à Paris et le film obtient un succès international instantané.

Dans son film, Cohl exploite les qualités intrinsèques à l'animation : « the action is so irrational and the events unfold so quickly that the "plot" is difficult to decipher on first viewing » (Crafton, 1982, p. 66). Cohl enregistre les images en se mettant lui-même en scène :

> *Fantasmagorie* begins and ends with the hand of the artist bringing to life a line-drawn clown, which drifts in and out of the action, metamorphosing into other forms as it moves. The structure follows a stream-of-consciousness style, like that of a dream. It does not relate to real "life". (Furniss, 2016, p. 40)

Tout comme Reynaud, Cohl termine sa carrière tristement:

> Stricken with desperate poverty, Cohl found himself unknown to the public and ignored by the industry of which, with good reason, he considered himself a founder. Between 1908 and 1921 he had completed more than 250 animated films. He was especially bitter because George Méliès, who had been "rediscovered" by journalists and cinéastes in 1929, had been

> achieving considerable acclaim while Cohl could not even afford the price of a movie on his 100-francs-a-month welfare income. (Crafton, 1982, p. 59)

Plusieurs pionniers et pionnières de l'animation se mettent en scène dans leurs films. La main de Blackton insuffle la vie aux dessins dans *Humorous Phases of Funny Faces* (Blackton, 1906). Winsor McCay se met en scène dans *Gertie the Dinosaure* (McCay,1914) où, en prises de vues réelles, il prend le pari avec des amis qu'il peut faire revivre un dinosaure avec ses dessins. On le voit ensuite en train de créer le film d'animation. De même, lorsque son film est présenté devant public à l'époque, McCay apparaît souvent sur la scène pour interagir avec l'animation. Il y a le prolongement de la performance vaudevillesque dans le cinéma d'animation. « By depicting themselves at work on the screen, engaged in their business of making magic, moving drawings, these artists showed themselves impairing the anima – the breath of life » (Crafton, 1982, p. 57).

Il existe donc un rapport de force entre l'animateur et le personnage qu'il anime. Si la main de l'artiste se retrouve à l'écran pour donner vie à son personnage, elle peut la reprendre tout aussi facilement. À ce titre, *A Cartoonist's Nightmare* (King, 1935), illustre bien ce concept (mais d'une manière inversée) puisque dans ce court-métrage l'animateur tombe dans son propre film et est malmené par les divers personnages qu'il a animés.

4.3. Le cinéma d'animation commercial

> *Beaucoup d'attributs superficiels du cinéma d'animation se sont noyés dans l'évolution de l'illustration caricaturale dans les magazines. […] Devant cette concurrence perpétuelle des langages visuels les plus intenses, la position de l'animation s'est déplacée.*
>
> — Martin, cité dans Clarens, 2000, p. 12

Le passage d'un travail animé d'une manière artisanale vers une activité réalisée par un groupe favorise la production de masse et marque la naissance d'une animation commerciale aux États-Unis. Le *cartoon* est souvent associé au monde de la bande dessinée et de la caricature dans les journaux puisque plusieurs artistes travaillant dans ce domaine expriment leur volonté d'insuffler la vie à leurs dessins et font le saut dans le monde de l'animation. Mais, comme le démontre la recherche de Crafton :

> […] though the comic strips were an important narrative source for the early live-action cinema, their influence on film form and on the animated cartoon was slow to develop, was often indirect, and, as far as these early years is concerned, has probably been overrated. (Crafton, 1982, p. 47)

Ainsi, l'influence des bandes dessinées est tout aussi présente dans le cinéma de prises de vues réelles que dans l'animation. À titre d'exemple, Crafton cite : *Arroseur et arrosé* (Lumière, 1895), la série *Buster Brown and the Dude* (Porter, 1904) ou *The Dream of a Rarebit Fiend*, (Portet et McCutcheon, 1906).

Plusieurs pionniers et pionnières de l'animation débutent avec des *lightning sketches* pour ensuite aller vers le cinéma d'animation. Ainsi, l'émergence du *cartoon* a une corrélation importante avec le théâtre de vaudeville. Avec les *lightning sketches*, les animateurs et les animatrices performent directement devant l'auditoire : il y a coexistence entre l'artiste qui dessine (performance et trace) et l'œuvre d'art créée pour un public tel le cinéma d'animation.

> There were three irreducible components : an artist, ostensibly the protagonist of the film and invariably played by the filmmaker himself; a drawing surface (sketch pad, blackboard, or canvas), always initially blank; and the drawings, shown being executed by the artist. (Crafton, 1982, p. 50)

Dès le début du XX^{e} siècle, l'industrie commerciale du cinéma d'animation américain se développe à une vitesse fulgurante et deux studios sont fondés à New York : un par l'américain John Randolph Bray (Bray Productions) et l'autre par l'américain Bill Nolan et le québécois Raoul Barré (Barré-Nolan Studio). La technique d'animation utilisée est celle du dessin et de la peinture sur acétate, qui permet à l'arrière-plan de

transparaître à travers la feuille, évitant ainsi aux animateurs la lourde tâche de redessiner le décor à chaque image, accélérant grandement le processus de production.

On retrouve principalement trois écoles de lignes et de mouvements animés aux États-Unis. Premièrement, il y a la fluidité (ligne courbe en O) dans l'imitation du réel chez Disney. Deuxièmement, la vitesse dans la caricature chez Avery et la ligne droite et angulaire d'UPA. Troisièmement, il y a la cassure d'avec le réel chez plusieurs cinéastes d'avant-garde (Jean, 2006). Au fil du temps, le mouvement dans l'animation a évolué et il est maintenant au service de l'œuvre et non plus créé dans l'optique de reproduire un style établi.

Parmi les productions commerciales pionnières, Dave et Max Fleisher créent *Koko the Clown* pour la série *Out of the Inkwell* (Fleisher's, 1918). Pat Sullivan et Otto Mesmer inventent *Felix the Cat* (Pat Sullivan's studio, 1919) qui est le premier personnage animé à atteindre une reconnaissance internationale. La distribution de *Felix the Cat* se fait à l'extérieur des salles de cinéma, c'est-à-dire qu'il est le premier personnage animé à être marchandisé commercialement avec des produits dérivés.

Dans les années 1920, Disney déménage en Californie. C'est donc sur la côte ouest que le premier court-métrage d'animation complètement sonorisé est créé : *Steamboat Willie* (Disney et Iwerks, 1928) où apparaît pour la première fois l'iconique Mickey Mouse. Les séries *Mickey Mouse* (Disney et Iwerks, 1928) et *Silly Symphonies* (Disney et Iwerks, 1929) sont mises en marché et permettent aux travailleurs du studio de développer l'expérience nécessaire pour la production de *Blanche-Neige et les Sept Nains* (Hand, 1937). Plusieurs longs-métrages disnéens sont produits dans les années suivantes tels *Pinocchio* (Kuske et Sharpsteen, 1940), *Fantasia* (Alger et *al.*, 1940), *Dumbo* (Sharpsteen, 1941) et *Bambi* (Hand, 1942). Des personnages marquants des

studios Disney voient le jour dans les années 1930 comme Pluto, Goofy et Donald Duck[42].

Au cours de la même période, les studios Fleischer vont créer un premier personnage principal féminin pour une série animée, Betty Boop, qui remporte un grand succès. L'apparence physique de Betty Boop est proche de l'esthétique des *pinups*, icônes de la culture populaire massivement reproduites. Elle est vêtue d'un corset, de talons hauts et de jarretelles. Elle agit d'une manière *sexy* et a tout pour satisfaire les fantasmes masculins hétérosexuels. Elle est comme « une créature de rêve, artificielle, inaccessible » (Jean, 2006, p 99).

> Betty Boop was first introduced in 1930 – as a dog – in the "Talkartoon" *Dizzy Dishes*, alongside Bimbo the dog. The following year she appeared in her own series – as a woman – and quickly became a star. One of the primary influences of her design was Helen Kane, an American signer famous for her song "I want to be loved by you", which was first performed onstage in 1928 and includes Betty's signature phrase, "boo poop a doop". Betty Boop, who was primarily voiced by Mae Questel, was unique among female characters of the time, because of her sexualized persona. By 1934, however, Betty Boop had been subjected to censorship. (Furniss, 2006, p. 116)

Avec la censure des années 1930, ses vêtements recouvrent son corps davantage, elle a un petit frère et un chien : elle devient donc une figure respectable et perd une partie de son public. Mais il ne faut pas négliger son agentivité car Betty Boop est une femme forte : elle tente de se faire élire à la présidence et elle possède sa propre compagnie. La série *Popeye* contribue aussi à la reconnaissance et à la vitalité du studio Fleischer. Le premier long-métrage du studio est mis en marché deux années après celui de Disney, il s'agit de : *Gulliver's Travels* (Fleischer, 1939).

[42] Les personnages disnéens, tels Mickey ou Minnie Mouse, sont reconnus partout dans le monde. Ils sont des vedettes de cinéma au même titre que les humains avec l'avantage d'être immortels et de ne pas vieillir. Les personnages disnéens baignent l'enfance de plusieurs et leur influence dans la culture « populaire » est frappant. L'empreinte socioculturelle de Disney est omniprésente.

Une femme invisibilisée dans la documentation historique de cette période est Margaret Winkler, pionnière dans le milieu de la distribution. Après avoir acquis de l'expérience professionnelle dans les studios de production Warner Bros à titre de secrétaire, elle fonde sa propre compagnie de distribution, spécialisée dans l'animation. « She began distributing in 1921, and went by the initials M.J. to disguise the fact she was a woman (named Margaret) in a field dominated by men » (Furniss, 2009, p. 105).

Elle assure la distribution exclusive des premières œuvres de Walt Disney, la série *Alice Comedies* (Disney, vers 1920) puis elle acquiert la distribution de *Felix the Cat* (Pat Sullivan's studio, 1919) et *Out of the Inkwell* (Fleischer, 1918) : « What makes Winkler's accomplishment all the more significant is that she not only had an eye for incipient animation talent, but, once these soon-to-be-legendary artists were signed, she seemed to bring out the best in them » (Furniss, 2016, p. 106). La carrière de Winkler est brève, seulement cinq années. À la suite de son mariage avec Charles Mintz, qui prend la relève des opérations, elle devient mère au foyer :

> Her career reflects the opportunities open to women in a field that was not yet solidified as an industry […] at perhaps no other time in cinema history were women able to command as much power, relatively speaking, as they did during the silent era, through the late 1920s. (Furniss, 2009, p. 3)

En général, le public ne questionne pas le contenu des films d'animation puisqu'ils sont d'emblée considérés comme apolitiques et familiaux. Pourtant, le cinéma d'animation est un outil précieux pour faire de la propagande. Pendant un moment, l'animation américaine et internationale (tout comme l'animation produite au Canada) est mise au profit de l'effort de guerre.

4.4. L'animation de propagande

L'animation peut aller plus loin que le simple divertissement et mettre en scène des figures allégoriques, apparemment détachées de la réalité, mais pouvant en fait entrer en

résonnance avec le contexte sociopolitique de production du film.

— Denis, 2017, p. 145

En parallèle avec l'animation commerciale et industrielle, la portée propagandiste de l'animation est reconnue par des personnes en position de pouvoir et ces dernières exploitent la force de communication de l'animation pour répandre leurs visions. Plusieurs gouvernements, aux quatre coins du monde, financent des films d'animation propagandistes durant la Première et la Seconde Guerre mondiale.

Aux États-Unis, Max Fleischer est le premier à développer des films d'entraînements militaires, car le gouvernement réalise que la rétention de l'information est meilleure pour les troupes si les messages sont véhiculés avec l'animation. Les *cartoons* politiques sont des moyens précieux pour rejoindre la nation et véhiculer les discours. À ce titre, les ateliers Disney [43] ont été réquisitionnés par le gouvernement américain durant la Seconde Guerre mondiale afin de soutenir l'effort de guerre. Tous les employés sont répertoriés et surveillés de près, même Walt Disney porte sur lui une identification permanente à l'intérieur de ses studios (Solomon [1998] 2009). Malgré le fait qu'il était importuné par cette présence, Disney n'était pas contre le fait de produire des films de propagande pour le gouvernement américain [44].

Même l'ONF, semble-t-il, a recours aux services des studios Disney : « John Grierson, who organized the National Film Board of Canada, bought the Canadian rights to *Four Methods* and commissioned Disney to produce a training film for a new anti-tank rifle, as well as four shorts urging viewers to buy war bonds » (Solomon, [1998] 2009,

[43]D'autres studios de production d'animations américains comme MGM, Fleischer Studios et Warner Bros sont également mis au service de la mission propagandiste du gouvernement américain.

[44] Trois ans après *Blanche-Neige et les Sept Nains* (Handy, 1937), deux autres longs-métrages sont lancés : *Pinocchio* (Luske et Sharpsteen, 1940) et *Fantasia* (Algar et *al*., 1940). Malheureusement, ces deux nouveaux films ne sont pas rentables et Disney croule sous les dettes ce qui expliquerait en partie sa non-opposition à la production de dessins animés destinés à l'effort propagandiste du gouvernement américain. (Solomon [1998] 2009)

p. 145). De 1941 à 1945, Disney produit plusieurs films pour la propagande militaire américaine et ses personnages célèbres (Donald Duck, Goofy et Mickey Mouse) sont utilisés pour transmettre à la nation les idées du gouvernement sur le nazisme, le communisme, l'axe du mal et le patriotisme. Le film de propagande *Der Füehrer's Face* (King, 1943) gagne l'Oscar du meilleur court-métrage animé.

Les films de propagande ne sont cependant pas l'apanage des gouvernements. Certains artistes produisent eux-mêmes des animations propagandistes personnelles. *The Sinking of the Lusitania* (McCay, 1918) est un film d'animation documentaire propagandiste qui recrée le naufrage d'un navire britannique, coulé par un sous-marin allemand. Cette animation est reconnue comme la première animation de genre documentaire. Un autre film d'animation propagandiste important est le moyen-métrage d'animation *L'Idée* (Bartosch, 1932) [45]. Ce film influence plusieurs artistes car il est précurseur d'une contestation de gauche et de la représentation stéréotypée de la figure et du mythe de la féminité. À sa sortie, il « a été immédiatement censuré et n'a été redécouvert qu'en 1945 » (Denis, 2017, p. 147). Un autre exemple d'une animation dénonciatrice non gouvernementale est le long-métrage *La ferme des animaux* (Halas et Bachelor, 1954), adaptation du livre *Animal Farm* de George Orwell (1945). L'animation met en scène des animaux qui se révoltent face aux humains parce qu'ils sont maltraités. Il est donc possible de faire de l'animation politique en dehors des cadres gouvernementaux et de s'inscrire dans « la position la plus extrême de l'avant-garde, celle de la révolte contre tous les pouvoirs et toutes les institutions » (Bourdieu, 1992, p. 114). Cette révolution peut subvenir tant dans la forme que le contenu.

[45] Bartosch a collaboré au film *Les Aventures du Prince Ahmed* (Reiniger, 1926).

4.5. Une esthétique animée atypique

> *L'animation est clairement la forme cinématographique la plus proche de l'imaginaire.*
>
> — Denis, 2017, p. 8

> *Fine art animation is the new name of an art that began early in this century, when Futurists, Dadaists and other modern artists were eyeing the motion picture as the medium that could add movement to their painting and graphic designs.*
>
> — Starr, [1987] 2009, p. 67

Au début du XX^{e} siècle, les artistes des grandes villes telles Paris et Berlin s'intéressent à la culture populaire. Dans le champ de la peinture, le cubisme connaît son apogée. C'est en 1907 que Picasso peint *Les Demoiselles d'Avignon*. Le controversé Marcel Duchamp, inspiré par les travaux photographiques d'Edward Muybridge et d'Étienne-Jules Marey, peint *Nu Descendant Un Escalier, No. 2* (1912). Cette représentation cubiste, en rupture totale avec les traditions picturales classiques, dépeint les différentes étapes du mouvement d'une femme descendant un escalier. Cette œuvre d'art exprime ce que plusieurs artistes ressentent : la volonté de détruire l'iconographie traditionnelle et la fixité de l'image. À l'opposé des productions commerciales, les artistes de l'avant-garde animée vont proposer des films abstraits et non narratifs.

Pour expliquer ce phénomène, j'adopte la perspective de Stuart Hall : la marginalité dans la culture constitue un espace productif. Hall (1980, 1981, 1992 et 1994) décrit la lutte contre l'hégémonie culturelle : celle de la haute culture et de la culture populaire. Il existe une esthétique animée atypique, contraire à la position hégémonique conquise par les studios Disney voulant que le cinéma d'animation soit une activité commerciale ; c'est un cinéma qui explore le langage cinématographique et se considère comme un art. En rupture avec les conventions et les standards formels des

cartoons américains, les animations avant-gardistes sont souvent radicales. « Nous sommes projetés à l'envers des visions paradisiaques d'un Walt Disney, à l'envers aussi des *cartoons* bon enfant, compétitifs et agressifs » (Carrière, 1983, p. 44). Ce phénomène n'est pas exclusif au cinéma d'animation puisque, tel que l'écrit Bourdieu dans *Les Règles de l'art : Génèse et structure du champ littéraire* :

> […] se développe, au sein de chaque genre, un secteur plus autonome – ou, si l'on veut, une avant-garde. Chacun des genres tend à se cliver en un secteur de recherche et un secteur commercial, deux marchés entre lesquels il faut se garder d'établir une frontière tranchée et qui ne sont que deux pôles, définis dans et par leurs relations d'antagonisme, dans un même espace. (Bourdieu, 1992, p. 203)

L'animation d'avant-garde artistique se retrouve doublement marginalisée : par le monde de l'art et par le monde du cinéma. Pourtant, cette esthétique contribue au monde de l'art puisque les artistes tournés vers l'animation donnent une nouvelle dimension à leurs œuvres en insufflant la vie et le mouvement :

> L'animation peut donc participer de l'avant-garde cinématographique, qui se définit par le rejet des formes traditionnelles, aussi bien en termes artistiques (les beaux-arts, le cinéma) que structurels (la production et le contrôle). Dans le domaine des arts contemporains, l'animation est également utilisée par les artistes dans des réflexions très diverses sur le statut de l'image. (Denis, 2017, p. 79)

Le peintre français Fernand Léger coréalise avec Dudley Murphy *Ballet Mécanique* (Léger et Murphy, 1924) un court-métrage avant-gardiste proposant un collage de diverses techniques de prises de vues réelles (trucages, effets kaléidoscopiques et enregistrement à différentes cadences) et des techniques d'enregistrement image par image (les papiers découpés et la peinture directe sur film). C'est un film expérimental teinté par l'improvisation et la liberté de création. Le rythme du montage, parfois lent, mais souvent très rapide, juxtapose les images pour leur donner un sens nouveau. Parfois, les images sont abstraites, symboliques ou réduites à de simples formes géométriques alors qu'à d'autres moments elles sont réalistes : une femme se balance, un gros plan sur des lèvres, une femme corpulente gravit un escalier, etc. *Ballet*

Mécanique est, à son époque, une proposition cinématographique innovante qui influence le milieu du cinéma d'animation et du cinéma expérimental. C'est un film d'auteur.

> L'appellation « cinéma d'auteur », la plus floue, mais aussi la plus englobante correspond à une réalité historique bien précise. Elle est née après la Deuxième Guerre mondiale, a eu son apogée dans les années 60 et concerne tout autant le cinéma d'animation que le cinéma de prises de vues réelles. (Hébert, 2001, p. 42)

Un autre phénomène observable après la Seconde Guerre mondiale est l'augmentation des artistes travaillant seuls à l'élaboration d'un film d'animation. L'accès à l'éducation et la démocratisation du médium ont favorisé un accès plus large à l'animation puisqu'il permet aux artistes d'occuper presque toutes les fonctions d'une manière simultanée : la scénarisation, l'animation, la réalisation, la direction photo et la production. Cet accès direct et instantané au médium permet une grande créativité : il y a place à la spontanéité, à l'expérimentation et au droit à l'erreur, ce qui serait impensable avec un long-métrage de fiction.

> Lorsqu'on sort des courants commercialement forts de l'histoire de l'animation, on se rend compte que l'éclatement narratif est encore plus grand. […] Nous ne sommes plus soumis à ce que Bazin appelait le réalisme ontologique de l'image photographique. (Jean, 2006, p. 111)

Un cas exemplaire est Alexander Alexeïeff qui connaît une carrière dans l'illustration avant de se lancer dans l'animation après avoir vu *L'Idée* (Bartosch, 1932). Dès ses débuts, Alexeïeff se dissocie des caractéristiques burlesques des productions commerciales. Originaire de Russie, il invente avec Claire Parker l'écran d'épingles [46]. Ils travaillent ensemble pour réaliser plusieurs films d'animation et la technique de l'écran d'épingles est au cœur de leur projet artistique. Leur première animation est *Une nuit sur le mont Chauve* (Alexeïeff et Parker, 1933), puis ils réalisent aussi, entre

[46] L'écran d'épingle consiste en une surface composée de milliers d'épingles qui créent des ombres et des contrastes selon la pression et le degré avec lesquels elles sont positionnées. Cette technique d'animation unique exige un travail rigoureux et une incroyable quantité de temps pour produire une animation.

autres, *Le Nez* (Alexeïeff et Parker, 1963), *Tableaux d'une exposition* (Alexeïeff et Parker, 1972) et *Trois thèmes* (Alexeïeff et Parker, 1980).

Malgré les deux guerres qui frappent le pays, l'Allemagne est un centre névralgique de l'avant-garde artistique et particulièrement de l'avant-garde cinématographique. L'authenticité de l'expressionnisme allemand est portée à bout de bras par des réalisateurs tels Fritz Lang et Paul Wegener. Plusieurs artistes talentueux s'intéressent au cinéma image par image et de nombreux chefs-d'œuvre sont créés : *Motion Painting No.1* (Fischinger, 1947), *Lichtspiel Opus* I (Ruttmann, 1921), *Rhythmus 21* (Richter, 1921) et *Diagonal* Symphony (Eggeling, 1925). On l'a vu précédemment, Lotte Reiniger est une figure féministe pionnière incontournable : c'est elle qui a réalisé le premier long-métrage d'animation avec *Les Aventures du Prince Ahmed* (Reiniger, 1926).

En Tchécoslovaquie, les cinéastes se spécialisent dans l'animation de marionnettes. Trnka, artiste multidisciplinaire, réalise plusieurs films dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. D'abord avec des celluloïds, *The Gift* (Trnka, 1946), il s'intéresse ensuite aux marionnettes et s'impose en tant que chef de file de cette technique d'animation. Parmi ses films de marionnettes, on retrouve *A Midsummer Night's Dream* (Trnka, 1959) et *The Hand* (Trnka, 1965).

Aux États-Unis, les Américaines Mary Elle Bute et Marie Menken font progresser l'expérimentation du cinéma image par image. Bute, influencée entre autres par Kandinsky et Fischinger, réalise ses premières animations expérimentales au début des années 1930. Avec *Abstronics* (Bute, 1952), elle est la première artiste à faire de l'art vidéo (Pilling, 1992). Peintre de formation, Marie Menken réalise son premier film expérimental *Visual Variations on Noguchi* (Menken, 1945). Elle expérimente plusieurs techniques d'animation au cours de sa carrière, dont le collage et l'enregistrement d'images d'une manière non continue. Méconnue, elle a influencé plusieurs artistes visuels, dont le cinéaste avant-gardiste Stan Brakhage qui a réalisé,

entre autres, *Window Water Baby Moving* (Brakhage, 1959) et *Mothlight* (Brakhage, 1963).

Len Lye réalise le premier film sans caméra au GPO Film Unit en Angleterre en dessinant directement sur la pellicule cinématographique pour *Colour Box* (Lye, 1935). Il délaisse la caméra en grattant directement la pellicule pour enlever l'émulsion noire dans *Free Radicals* (Lye, 1958) et *Particles in Space* (Lye, 1966). Il y a donc une corrélation dans la technique et l'esthétique du travail de Lye et McLaren, sauf que Lye est un artiste indépendant avec des moyens financiers réduits. Il passe la majorité de sa carrière à New York à titre d'artiste cinéaste indépendant.

Selon Pierre Hébert, l'animation d'auteur avant-gardiste est redevable de plusieurs facteurs dont : la démocratisation et l'éclatement des techniques de production, la réhabilitation des pionniers, la fondation du Festival International d'Animation d'Annecy et de l'Association Internationale du Film d'Animation ASIFA.

> Il y a une indécidabilité entre le fait que, sous un certain éclairage, toute image animée ne peut prétendre au statut d'art et le fait que la potentialité artistique d'une œuvre animée dépend profondément de la nature même de son dispositif technique. Il devient dès lors très difficile, avec les catégories traditionnelles, de décider dans le cinéma d'animation, et dans le cinéma tout court, où finit et où commence l'art. (Hébert, 2001, p. 44)

On l'a vu plus tôt, l'esthétique du cinéma d'animation reconfigure notre rapport et notre perception du réel. Les films de Walt Disney sont considérés comme inoffensifs et proposent un contenu familial. Pourtant, il n'en est pas toujours ainsi. Voici une comparaison éclairante de la théoricienne féministe Amy M. Davis :

> The target audience for Disney films is traditionally seen as the child/family audience, despite the high degree of violence and terror which is typical in Disney films. It is interesting that the same parents who would not think twice about forbidding their child from seeing *Silence of the Lambs* (1991) in which a man kidnaps and murders various women with the intention of making a suit of clothes from their skins would probably also think nothing about allowing their child to see *One Hundred and One Dalmatians,* in which a psychotic woman is systematically kidnapping the

> "children" of various families of Dalmatians with the intention of slaughtering them and making a coat from their skin. (Davis, 2006, p. 26)

L'hégémonie de l'animation commerciale américaine engendre la perception d'un cinéma d'animation de l'ordre du divertissement : c'est une activité commerciale destinée aux enfants, à la famille et aux masses qui occupe le bas de l'échelle de la hiérarchie du monde des arts. Il y a un « discrédit qui s'attache au succès populaire » (Bourdieu, 1992, p. 141). Le cinéma d'animation en est probablement victime. Pourtant, cet art « populaire » est un objet culturel légitime qui mérite d'être reconnu et étudié au même titre que les arts « savants » tels que la peinture ou la sculpture. Tout comme les rapports de genre, la culture est le produit de la société. Bourdieu (1992) fait une analyse sociologique de la concomitance de l'art, des affaires, de la politique et des positions de pouvoir (sociales et symboliques). L'auteur emprunte la notion économique du champ littéraire qu'il télescope au champ de l'art :

> On peut rendre compte de la structure chiasmatique de cet espace, dans lequel la hiérarchie selon le profit commercial (théâtre, roman, poésie) coexiste avec une hiérarchie de sens inverse selon le prestige (poésie, roman, théâtre), par un modèle simple prenant en compte deux principes de différenciation. (Bourdieu, 1992, p. 195)

Ces constatations renforcent l'idée qui remet en cause l'identité du cinéma d'animation d'auteur au sein du septième art : serait-il l'équivalent de ce que la poésie est au champ littéraire tel qu'analysée par Bourdieu ? L'auteur distingue et oppose deux types de production :

> Le pôle de la production pure, où les producteurs tendent à n'avoir pour clients que les autres producteurs (qui sont aussi des concurrents) et où se retrouvent des poètes, des romanciers et des hommes de théâtre dotés de propriétés de position homologues, mais engagées dans des relations qui peuvent être antagonistes; le pôle de la grande production, subordonnée aux attentes du grand public. (Bourdieu, 1992, p. 204)

Il faut nuancer les notions d'art savant/ art populaire car il y a une fragilisation de la réelle possibilité de séparer les choses distinctement. Par exemple, la perméabilité des frontières permet maintenant à la culture de l'élite d'absorber la culture populaire, ce

qui engendre une diversification des intérêts et des pratiques des groupes culturels. La consommation culturelle ne représente plus nécessairement la classe sociale. « Il y a un abaissement des frontières symboliques entre les groupes sociaux et un affaiblissement du poids de la légitimité culturelle dans l'orientation des pratiques individuelles » (Coulangeon, 2004, p. 60). La théorie selon laquelle la classe dominante rejette automatiquement les arts populaires et la culture de masse ne serait plus valable.

> On dit souvent que le cinéma d'animation est confiné à un ghetto, c'est-à-dire qu'en dehors de ses manifestations les plus commerciales – les longs métrages de type Disney et Pixar, les séries télévisées, le cinéma d'animation est exclu des activités cinématographiques courantes. On ne retrouve, par exemple, que très peu de films d'animation dans les grands festivals généralistes (comme à Cannes, à Venise ou à Berlin). De la même façon, les meilleurs films d'animation, parce que ce sont généralement des courts métrages, ne prennent pratiquement jamais l'affiche dans les salles commerciales. Il en résulte donc une totale méconnaissance de ce secteur d'activité, même parmi les cinéphiles les plus avertis. (Jean, 2006, p. 77)

L'accès aux courts-métrages d'animation et leur diffusion ont toujours été problématiques. Marcel Jean estime que les cinéastes d'animation sont victimes d'une ghettoïsation parce qu'ils font rupture avec le cinéma narratif : les cinéastes d'animation, privilégiant le format court-métrage, ne sont pas exclusivement soumis aux règles narratives du cinéma commercial. « On constate, lorsqu'on survole l'histoire du cinéma d'animation, que celui-ci, majoritairement, ne s'est pas conformé à ces modes de récit » (Jean, 2006, p. 13). C'est donc leur prérogative de réaliser des films en marge de la narration traditionnelle, mais à quel prix?

Dans le cas spécifique de ma thèse, il est essentiel de souligner que les analyses des films d'animation féministes institutionnels permettront d'approfondir « la discussion sur l'État et sa relation à l'action politique des femmes » (Masson, 1999, p. 6). Bien que l'État soit largement reconnu comme un instrument du lieu de pouvoir masculin : « l'État pourra être rendu égalitaire si les intérêts des femmes y sont représentés »

(Masson, 1999, p. 7). Les productions animées réalisées par des femmes à l'ONF durant la « deuxième vague » sont produites par l'État.

> Malgré leur relative hétérogénéité, les nouvelles approches féministes convergent vers des conceptions qui voient l'État comme le produit historique, variable et paradoxal de luttes, d'alliances et de compromis sociopolitiques à l'issue desquels des rapports de forces particuliers se retrouvent institutionnalisés dans sa réalité organisationnelle, ses politiques, sa procédure et son processus. (Masson, 1999, p. 10)

À travers l'analyse des animations du corpus, les comptes-rendus des comités de programme sont la trace du processus de ritualisation de la production cinématographique institutionnelle. L'importance de ces archives est indéniable car elles rendent compte d'une réalité cachée, c'est-à-dire la composition des comités (individus masculins versus féminins) et donc des rapports de forces sexués aux niveaux décisionnels. Les rapports de domination et de subordination au sein de la culture sont tous aussi réels que les dominations de genre. Le prochain chapitre s'intéresse à la représentation des genres dans la culture.

CHAPITRE V

(RE)PRÉSENTER LE FÉMININ

Les murs de la ville sont saturés d'images de femmes. Mais que nous disent-elles sur leur vie et leurs désirs?

— Michelle Perrot

S'interroger sur le regard signifie s'intéresser à la manière dont les images contribuent à produire la réalité dans laquelle nous vivons. Ce n'est pas un hasard si les théorisations du regard les plus articulées ont été développées dans les études féministes sur l'art et le cinéma. La perspective féministe a en effet permis de penser le regard dans le cadre des dispositifs de savoir et de pouvoir qui façonnent l'histoire de la modernité occidentale.

— Giovanna Zapperi



Figure 5.1 *La peau et les os* (Prégent, 1988) © ONF, tous droits réservés

Pendant longtemps, les représentations artistiques ont été presque exclusivement créées sous le regard masculin. La place des femmes est celle de muse, rarement d'autrice. Les études cinématographiques féministes ont contesté l'iconographie traditionnellement associée à la représentation au féminin avec, entre autres, la manière dont la sexualité, la vertu et la vie quotidienne des femmes sont mises en images. C'est en se réappropriant des expériences féminines telles que la maternité ou l'accouchement que certaines réalisatrices proposent des visions alternatives au discours cinématographique dominant [47]. Toutefois, avant d'analyser la manière dont les artistes féministes ont réalisé un soulèvement créatif collectif pour accéder à la réalisation de films au sein de l'ONF, il est essentiel de se concentrer sur l'évolution des représentations féminines au cinéma. Il sera possible, au chapitre suivant, de comprendre la manière dont les artistes femmes se sont réapproprié les médiums d'une manière féministe pour créer un discours en marge du circuit dominant. Ce chapitre aborde brièvement la représentation des figures féminines dans l'art avec l'historienne féministe de l'art Linda Nochlin. L'attention se porte ensuite sur la représentation des femmes dans le cinéma en prises de vues réelles. La dernière section se concentre sur les études cinématographiques féministes.

5.1. La représentation des femmes dans l'art

> *Les représentations (artistiques, médiatiques, scientifiques) sont des pratiques culturelles qui produisent du sens. Loin de se limiter à reproduire un monde déjà existant, les représentations construisent « la femme » comme un ensemble de significations, dans le cadre des idéologies et de pratiques de domination qui se définissent à travers les images (Kuhn,*

[47] Quelques doutes persistent sur ce que pourrait être le regard masculin. Une vision alternative au regard masculin devrait-elle se définir comme tout ce qui n'est pas « masculin », blanc et eurocentré? Cette réflexion embryonnaire nécessite des recherches additionnelles qui seront poursuivies lors de mes travaux de recherche subséquents afin d'éviter les propos essentialistes.

> *1985; Eiblmayr, 2000). Dans le domaine des arts visuels, les stratégies de monstration jouent un rôle primordial dans ces processus ; depuis une dizaine d'années, un nombre important d'expositions féministes essaient de mettre en cause les « manières de voir » héritées de la tradition patriarcale qui façonnent l'espace normatif du musée et de la galerie d'art.*
>
> — Zapperi, citée dans Rennes, 2016, p. 551

> *Le concept de « représentation » doit être abordé dans ses deux sens principaux. D'une part, il se réfère aux processus de représentation politique par lesquels les acteurs s'affrontent dans les arènes institutionnelles de la démocratie formelle. D'autre part, il fait référence aussi aux « représentations », c'est-à-dire aux significations sociales construites dans le langage et les discours, et qui sont, dans cette analyse, le médium principal de ces affrontements politiques.*
>
> — Masson, 1999, p. 14

L'historienne de l'art féministe Linda Nochlin est incontournable lorsque le sujet de la représentation des femmes et de l'histoire de l'art s'entrecroisent. Dans « Women, art and power » (1988), Nochlin analyse la manière dont les femmes sont représentées dans la peinture (principalement par les hommes) en rappelant la corrélation entre pouvoir et idéologies. Ce texte est fondamental : en voici donc un survol.

Les serments des Horaces (Jacques-Louis David, 1784) est un tableau d'histoire de la Rome Antique dans lequel trois frères, accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants, jurent allégeance à Rome devant leur père. Si les hommes sont debout, forts, musclés, énergiques et concentrés, les femmes, quant à elles, sont passives, assises, soumises et leurs regards tournés vers l'intérieur. Cette représentation reconduit l'idéologie sur la force physique des hommes et la faiblesse des femmes : un stéréotype attribuant la puissance physique selon le genre.

In Memoriam (Sir Joseh Noel Paton, 1858) illustre la fragilité des femmes et leur incapacité à se défendre contre la violence faite par des hommes. Lors de l'exposition de son œuvre à l'Académie Royale en Angleterre, Sir Joseh Noel Paton affirme qu'il a souhaité rendre hommage aux qualités chrétiennes et héroïques des femmes britanniques en Inde lors du massacre de 1857. Mais comment l'héroïsme des femmes est-il représenté dans cette toile? Alors que les ennemis envahissent la demeure, les femmes sont agenouillées pour la prière, passives et vulnérables. Le tableau nous laisse entrevoir l'horreur qui les attend : elles seront fort probablement violées et tuées par l'ennemi. Pourtant, les femmes sont bien mises et ne posent aucun geste pour se défendre. La figure féminine principale tient une bible dans ses mains : c'est sa force. Pour Linda Nochlin, ce qui est sous-entendu ici, c'est qu'une femme vertueuse n'irait jamais jusqu'à lever la main et utiliser sa force physique pour se défendre. À contrario, il y a la représentation des femmes dans *Et elles sont comme des bêtes sauvages* (Francisco Goya y Lucientes, 1863). Dans ce tableau, les femmes se battent pour protéger leurs enfants. Elles ont recours à la violence pour se faire justice. « The Spanish mothers who fight so desperately to defend their children, it is implied, are something other then women: they are like "wild beasts" » (Nochlin, [1988] (1989), p. 7).

Avec *La Mort de Sardanapale* (Eugène Delacroix, 1827) ce qui est représenté, c'est le déploiement du fantasme masculin qui veut dominer sexuellement le corps de la femme en la brutalisant et en la détruisant. Lorsque la toile est exposée en 1828, le public et les critiques sont consternés. Delacroix exprime ouvertement le fantasme masculin hétérosexuel qui veut posséder la femme et l'assujettir pour assouvir ses fantasmes. À titre comparatif, Nochlin propose *Le Marché d'esclaves* (Jean-Léon Gérôme, 1866), une toile dans laquelle une femme nue est entourée par des hommes. Dénudée et à vendre dans un marché d'esclaves, cette représentation est jugée acceptable (comparativement à Delacroix), car elle propose la femme nue à titre de marchandise. Quant à *Le Bal masqué à l'Opéra* (Édouard Manet, 1873), il illustre selon Nochlin un

« marché de la chair » : c'est le spectacle de la sexualité féminine à vendre. Les corps coupés symbolisent la disponibilité sexuelle des femmes des classes pauvres pour le plaisir des hommes des hautes classes.

L'Artiste sculptant Tanagra (Jean-Léon Gérôme, 1890) présente l'artiste masculin dans son rôle de créateur, qui travaille avec un modèle nu féminin. Dans la toile, ce n'est pas la jambe du modèle vivant qu'il touche, mais celui de la sculpture qu'il crée, les mains gantées. L'artiste, d'un âge avancé, a l'allure vénérable d'un sage avec ses cheveux blancs. Il rappelle plus le médecin que l'artiste. Son regard est concentré sur l'œuvre plutôt que le corps féminin nu à ses côtés. Sa position de pouvoir est justifiée par la cause noble qu'il poursuit : sa quête de la beauté.

Dans ce contexte de passivité et de disponibilité sexuelle, Nochlin se demande comment une artiste femme qui se respecte pourrait se représenter en tant qu'artiste professionnelle? Peu de gens comprendront que c'est sa situation d'artiste qu'Emily Mary Osborn a peint dans *Nameless and Friendless* (1857). Dans la revue *The History and Philosophy of Art Education* (1970), le personnage féminin y est décrit comme : « reduced to dependance upon her brother's art » (Nochlin, [1988] (1989), p. 16). Pourtant, suite à des recherches dans les archives de la peintre, tout porte à croire qu'Osborn avait l'intention de représenter dans son œuvre une jeune femme artiste proposant anxieusement son travail à un vendeur de toiles.

La Vénus à son miroir (Diego Vélasquez, 1644) est attaquée à la hache en mars 1914 par la suffragette britannique Mary Richardson (alias Polly Dick). Sa volonté d'anéantissement crée un tollé : en plus de détruire la propriété publique, elle utilise une arme dangereuse dans un espace public. S'il est possible d'admirer son acte politique et revendicateur, il ne faut pas négliger le fait que cette action contribue à renforcer la vision de « femmes folles » que sont les suffragettes.

> La peinture moderne n'est pas exempte de ces structures idéologiques du regard […] représentant des figures féminines en situation de passivité, se fondent sur une politique sexuelle du regard qui est au cœur de l'art

> moderne et, par conséquent, de l'histoire de l'art moderne. […] S'intéresser au regard dans une perspective féministe signifie interroger le dilemme dans lequel se trouvent les femmes aux prises avec ce régime de représentation. (Zapperi dans Rennes, 2016, p. 551)

À travers l'histoire de l'art, les femmes ont été beaucoup plus souvent sujets qu'autrices. Comme l'a souligné le groupe féministe newyorkais *The Guerilla Girls* (qui fait la promotion des arts réalisés par des femmes et des personnes non blanche): « Do woman have to be naked to get into the Met. Museum? Less then 4% of the artists in the Modern Art sections are woman, but 76% of the nudes are female. » Les représentations des femmes au cinéma offrent-elles des alternatives à ces regards tels que décrits par Nochlin? La prochaine section s'intéresse à la problématique de la représentation au féminin dans le cinéma.

5.2. La représentation des femmes dans le cinéma québécois

> *Il y a […] abondance, voire surabondance, de discours sur les femmes; avalanche d'images, littéraires ou plastiques, la plupart du temps œuvre des hommes, et dont on ignore le plus souvent ce que les femmes en pensaient, comment elles les voyaient ou les ressentaient. Des femmes, on parle. Sans cesse, de manière obsessionnelle. Pour dire ce qu'elles sont, ou ce qu'elles devraient faire.*
>
> — Perrot, 2006, p. 25

De 1933 à 1966, le code Hayes est en vigueur aux États-Unis et le contenu des films est étroitement surveillé. Encore au début des années 1970, plus de la moitié de la production américaine est créée sous ces conditions. Représenter la nudité, la séduction, la sexualité explicite, perverse ou hors mariage ainsi que le viol sont interdits. Ces limites imposées aux représentations féminines codifient le langage

cinématographique produisant principalement deux identités féminines antagonistes : d'un côté, il y a la puritaine mère au foyer et de l'autre, il y a la femme fatale tentatrice et sexuellement active. Il n'est donc pas étonnant que les féministes s'intéressent au cinéma puisque la :

> […] fiction a été, en particulier à Hollywood, un puissant instrument de domination sociale et sexuelle, en même temps qu'il travaillait les contradictions engendrées par ces rapports et leur évolution. Il est donc logique que les mouvements féministes des années soixante et soixante-dix aient pris pour objet privilégié de leurs investigations critiques ce champ de la production culturelle, d'autant plus que son public très large et souvent majoritairement féminin lui donnait un poids particulier dans la construction sociale des identités. (Sellier, 2005, p. 71)

Dans la majorité des films américains créés sous le règne du code Hayes, la destinée de la femme fatale est soit la mort ou sa domestication par un homme : « la femme fatale du film noir a souvent un rôle actif de sujet désirant que le film va s'employer à contrôler ou à détruire. […] Sa sexualité active la rend à la fois fascinante et terrifiante pour les protagonistes masculins » (Sellier, 2005, p. 76). À la sortie du code de la censure, les personnages féminins sont des femmes trophées ou de pauvres demoiselles en détresse. Leurs statuts sont déterminés par les relations qu'elles entretiennent avec les protagonistes masculins. Les représentations des archétypes féminins se cristallisent majoritairement autour de la figure de la mère, de l'ange, de la déesse, de la vierge, de la putain, de la femme fatale, de la démone, de la garce, de l'hystérique, de la lesbienne et de la rivale. Le « male gaze » (Mulvey, 1975) est omniprésent dans le cinéma et la beauté des vedettes féminines est survalorisée. Les actrices deviennent l'objet des désirs sexuels des hommes hétérosexuels, créant l'absence de modèles féminins forts et crédibles. Ces représentations féminines irréelles sont absorbées par les femmes, polluant leur imaginaire : elles définissent leur valeur dans ce cadre superficiel du culte de la beauté au cinéma.

Au Québec, le clergé voit initialement d'un mauvais œil le cinéma le croyant corrupteur et nuisible à la nation puisqu'il présente majoritairement des films américains.

L'intervention se manifeste par la tentative de limiter l'accès aux salles avec la restriction de l'âge d'entrée et des heures d'affaires. De plus, le clergé censure intégralement certaines productions ou intervient sur le montage en coupant des scènes : c'est le « règne des ciseaux » [48].

Cependant, réalisant ultérieurement les possibilités d'animation sociale et d'éducation avec le cinéma, il y a un renversement de l'attitude de l'Église envers le septième art. D'ailleurs, même des prêtres deviennent cinéastes, notamment Albert Tessier et Maurice Proulx. C'est ainsi que les premières réalisatrices au Québec sont issues des communautés religieuses et elles réalisent principalement trois types de films (Denault, 2002). Il y a ceux de recrutement, qui ont pour objectif de montrer la vie quotidienne des femmes dans les congrégations. Ces représentations cinématographiques entremêlent le documentaire et la fiction avec l'objectif de dépeindre la réalisation personnelle des femmes dans leur vocation religieuse. Ces films sont créés pour attirer les nouvelles recrues.

Pour leur part, les films de souvenirs documentent les évènements marquants de la communauté, de la vie quotidienne ou sont plutôt des carnets de voyages se déroulant au Japon, en Chine, en Corée et aux Philippines (dans lesquels les sœurs à l'étranger présentent leur travail charitable). Ces films amateurs sont presque exclusivement filmés par les religieuses. À propos d'une séquence d'archives tournée en Chine qui l'a grandement marquée, Denault écrit :

> […] les sœurs jouent avec les enfants dans la cour de l'orphelinat, puis tout le monde s'interrompt, la caméra se tourne vers un vieux monsieur qui tire une charrette. La caméra avance vers la charrette et nous dévoile lentement son contenu : des petits bébés emmaillotés, « cordés » les uns contre les autres […]. (Denault, 2002, p. 93)

[48] Le bureau de la censure a le loisir d'interdire les films qu'il juge inapropriés ou de couper des extraits dans les longs-métrages comme bon lui semble.

Il y a aussi les films de prières qui sont plus créatifs car ce sont des représentations audiovisuelles mystiques créées avec des compositions et des paysages poétiques.

La censure a cours dans la Belle Province jusque dans les années soixante, suite à des manifestations de cinéphiles contre les coupures dans *Hiroshima mon amour* (Renais, 1959) :

> Devant la frustration grandissante des spectateurs, le gouvernement québécois met en place, au début des années 1960, une commission chargée de réviser le rôle et les pouvoirs du Bureau de la censure. En 1967, cette commission suggère son abolition complète. Sa fermeture mènera plusieurs cinéastes à explorer les limites de ce qui peut être projeté en matière de mœurs sexuelles et de nudité sans que les œuvres ne soient censurées ou étiquetées comme pornographiques. (Ravary-Pilon, 2018, p. 60)

Les premières représentations féminines dans le cinéma de fiction québécois sont créées par des hommes. *La Femme-image* (1960) est une fiction expérimentale indépendante d'une durée de trente-cinq minutes réalisée et produite par Guy Borremans. Ce film érotique surréaliste porte sur l'obsession amoureuse. À sa sortie, il fait scandale :

> Diffusé d'abord par son auteur puis intégré au circuit des ciné-clubs alors très actifs, *La Femme-image* a choqué, provoqué, bousculé quelques tabous. Il a contribué, avec d'autres films à prouver que le cinéma oneffien [sic] n'était pas le seul cinéma possible ici. (Houle *et al.*, 1978, p. 102)

Selon mes recherches, Borremans présente, pour la première fois dans la cinématographie québécoise, une femme complètement dévêtue. Son film explore le désir sexuel au masculin et les relations amoureuses hétérosexuelles.

Dans la revue de littérature, il est mentionné que peu de livres traitent de l'histoire des réalisatrices au Québec. Heureusement, *Femmes et cinéma québécois* (Carrière, 1983) pose un double regard sur la situation : tant sur la création des femmes que de la représentation des femmes au cinéma. Le livre propose quatre périodes pour définir la représentation des femmes dans le cinéma québécois entre 1942 et 1982.

Christiane Tremblay-Daviault signe le premier article de l'ouvrage intitulé « Avant la Révolution tranquile : Une Terre-Mère en perdition ». Un thème récurrent de cette période (1942-1960) est l'opposition de la vie en ville (danger) et de la campagne (sécurité). L'autrice rend compte que la représentation des femmes se conforme à l'archétype féminin de la terre-mère, soumise, nourricière, vertueuse et condamnée aux fourneaux. Elle analyse des films tels *À la croisée des chemins* (Guèvremont, 1942), *Le Curé du village* (Gury, 1949), *Le Gros Bill* (Delacroix et Bigras, 1949) et *Cœur de maman* (Delacroix, 1953). Ces productions poursuivent des visées cléricales, façonnant les femmes pour le regard d'un imaginaire collectif traditionnel.

Tremblay-Daviault observe également une autre tangente : certains personnages féminins se démarquent des représentations traditionnelles en symbolisant les anti-mères. Ces femmes à connotations négatives sont à contre-courant des normes sociales de l'époque : Donalda ne peut enfanter dans *Un homme et son péché* (Gury, 1949), la belle-mère tue l'enfant dans *La Petite Aurore, l'enfant martyre* (Bigras, 1952), la pianiste Nicole Payette cherche son émancipation à l'extérieur de sa paroisse dans *Le Rossignol et les Cloches* (Delacroix, 1952) ou encore Marie-Ange qui épouse un homme dont elle n'est pas amoureuse, uniquement pour son argent dans *Tit-Coq* (Gélinas et Delacroix, 1953).

Dans le même ouvrage, Louise Carrière rédige le chapitre « Les Images de femmes dans le cinéma masculin (1960-1983) ». Sous le nouveau code de la censure et avec l'accès au cinéma étranger, les réalisateurs fabriquent des figures féminines émancipées et ingénues. « Ces changements allaient sonner le glas de la représentation traditionnelle de la femme gardienne du Foyer et de la Vertu » (Carrière, 1983, p. 56). Transgressant les interdits, ces personnages féminins fument, prennent de l'alcool, se permettent un langage grossier et explorent leur sexualité à l'extérieur des liens sacrés du mariage.

> Ce sont des femmes qui ont des opinions, chose très nouvelle à l'écran. […] Ces femmes, ce sont : Barbara dans *Le Chat dans le sac*, qui voudrait, tant

> bien que mal, sensibiliser Claude à ses problèmes; Pierrette dans *Mon amie Pierrette*, de Jean-Pierre Lefebvre, qui conteste pour la première fois l'autorité familiale. […] Plus tard nous connaîtrons Mouffe dans *Jusqu'au cœur* et dans *Où êtes-vous donc?* qui cherche son chemin dans le monde de la publicité, et Geneviève, dans *Entre la mer et l'eau douce*, fascinée […] par l'artiste Claude. (Carrière, 1983, p. 60)

Suite à l'abolition du bureau de la censure en 1967, le cinéma québécois n'échappe pas à l'influence internationale qui imbrique dorénavant sexualité et cinéma. Cette période, surnommée « Maple Syrup Porn », propose une femme gratuitement déshabillée pour le plaisir du regard masculin. Entre 1969 et 1971, pas moins de douze films érotiques sont produits au Québec. Il y a les longs-métrages de Denis Héroux comme *Valérie* (Héroux, 1969), *7 fois… par jour* (Héroux, 1971) et *L'initiation* (Héroux, 1970) puis ceux de Claude Fournier tels *Deux femmes en or* (Fournier, 1970*)* et *La pomme, la queue… et les pépins!* (Fournier, 1974). La « sexploitation », sous-genre du film d'exploitation, présente de la nudité. Ces productions commerciales utilisent les corps nus des femmes pour vendre des billets de cinéma.

Ainsi, si la production de « films de fesses » explose, ce ne sont pas tous les réalisateurs qui créent des « films de déshabillage ». Par exemple, Jean-Pierre Lefebvre, en réaction au succès commercial de *Valérie* (Héroux, 1969) crée *Q-bec My Love* (Lefebvre, 1970), le premier film long-métrage de fiction féministe au Québec [49]. Dans une scène mémorable, la protagoniste dévêtue tient un miroir circulaire devant son sexe dans lequel se reflète l'équipe de tournage. Cette allégorie puissante et satyrique symbolise le regard voyeuriste du spectateur et lui renvoie directement son « male gaze ». « Dans la séquence du miroir, le cinéaste confronte, par différents procédés, les attentes du spectateur en ce qui a trait à la mise en scène de la nudité féminine dans le cinéma québécois populaire de l'époque » (Ravary-Pilon, 2018, p. 71).

[49] *La vie rêvée* (Dansereau, 1972) est le premier long-métrage de fiction féministe réalisé par une femme. *De mère en fille* (Poirier, 1968) est le premier long-métrage documentaire féministe réalisé par une femme.

L'analyse de Louise Carrière, entre 1970 et 1982, sépare la production documentaire de la fiction. Dorénavant, la télévision, la radio, les magazines, les publicités et les journaux sont omniprésents dans le quotidien des québécois. L'influence de la mode, du maquillage et du cinéma américain se fait de plus en plus ressentir au Canada. Grâce au programme *Premières Œuvres* de l'ONF, Carrière note que certains films échappent à ces schémas représentatifs. Il y a des œuvres intellectuelles [50] qui traitent du mal de vivre, mais elles font tout de même preuve de misogynie :

> Ici, les femmes ne jouent plus le rôle de mère, mais il s'établit curieusement, à un premier niveau, une relative inégalité au profit des femmes quant à leur force de caractère et à leur pouvoir d'organisation. Mais, dans le cinéma québécois, ces « femmes fortes » sont presque toujours représentées sous les traits stéréotypés des « waitress », « go-go girls » ou semi-prostituées. (Carrière, 1983, p. 91)

Ces représentations ne sont toujours pas les idéaux auxquels les femmes aspirent. En positionnant ces personnages comme des « femmes fortes » cela contribue à masquer l'oppression dont les Québécoises sont victimes. Ces femmes sont naïves, simples, superficielles et exploitées. Carrière estime que même l'œuvre de Gilles Carles ne réussit pas à échapper à cette misogynie :

> Avec les années 70 et la libération de la femme, Gilles Carles ne dérougit pas. Il veut nous faire connaître les prétendues nouvelles femmes libérées du Québec : chanteuses, danseuses, demi-prostituées sympathiques. […] Ses femmes sont toujours très jeunes, sans amies et disponibles aux hommes. Leur principale liberté sera celle de choisir : quel homme, quels hommes? (Carrière, 1983, p. 96)

L'ouvrage collectif dirigé par Carrière distingue quatres périodes de la représentation des femmes. La troisième, rédigée par Josée Boileau, est intitulée « Images récentes dans les films à succès ». Pour son analyse, Boileau retient trois films : *Les Plouffe* (Carle, 1981), *L'homme à tout faire* (Lanctôt, 1980) et *Les Bons Débarras* (Mankiewicz,1980). Film à succès, *Les Plouffe* fait le portrait d'une famille

[50]L'autrice cite *Mon enfance à Montréal* (Chabot, 1970), *Ty-Peupe* (Bélanger, 1971) et *Ainsi soient-ils* (Patry, 1970).

traditionnelle québécoise dans laquelle il y a trois personnages féminins principaux : la mère Plouffe, Rita et Cécile. La mère Plouffe est représentée d'une manière conventionnelle : pieuse et dédiée à sa famille, elle évolue presque exclusivement dans la cuisine. Rita est une femme fatale émancipée, désirée par plusieurs hommes, qui, suite à ses agissements, est étiquetée comme une putain. Il y a aussi Cécile, la vieille fille amère, frustrée et asexuelle. Dans *Les Plouffe*, ce sont les hommes qui sont les héros et c'est autour d'eux que le scénario du film évolue.

L'homme à tout faire est le premier long-métrage de Micheline Lanctôt. Même si la réalisatrice évite le ghetto des femmes qui ne peuvent parler que des femmes (son personnage principal est masculin), Boileau remarque que « les rôles féminins ne sont guère fouillés et, il faut bien l'admettre, apparaissent comme des copies conformes des modèles les plus typiquement et les plus péjorativement féminins » (Boileau dans Carrière, 1983, p. 123). Certaines veulent séduire, d'autres sont naïves et puis il y a celles qui se vautrent dans le confort de leur foyer, dont la vie tourne exclusivement autour du mari. Ce n'est donc pas parce qu'une femme réalise un film qu'elle réussit à éviter de stéréotyper ses personnages féminins.

Les Bons Débarras, d'après un scénario original de Réjean Ducharme, offre quant à lui des modèles féminins contemporains plausibles. Marie Tifo interprète avec brio une mère monoparentale (Michelle) aux prises avec des problèmes de consommation et qui a peine à joindre les deux bouts. Sa fille Manon, interprétée par Charlotte Laurier, est rebelle, refuse d'aller à l'école et lutte de toutes ses forces pour survivre dans ce monde difficile. Les deux héroïnes évoluent dans la pauvreté et sont d'une classe sociale défavorisée. Néanmoins, malgré ses manières maternelles peu orthodoxes, la mère aime profondément sa fille et fait le choix, à la fin du film, d'en faire sa priorité.

> On nous a servi *ad nauseam* la frivolité, la servilité, la docilité, la fragilité, la domesticité des femmes. Bien au-delà de la facture d'un film, les cinéastes nous proposent en quelque sorte une esthétique de la faim. Car si « Les fées ont soif », les femmes ont faim. Faim de modèles positifs d'identification. Faim de voir éclater les tabous phallocrates. Faim de voir

> agoniser les interdits sexistes qui nous frappent toutes. Faim de voir se briser la stéréovision maman-putain. Faim de voir s'incarner des femmes fidèles à la multiplicité de nos existences. Faim de voir enfin s'évanouir les mythes de la féminité et de la virilité (Lamartine, 1980, p. 32).

Ce survol a permis de voir sommairement la manière dont les femmes sont représentées dans le cinéma de fiction québécois jusqu'au tout début des années 1980. Mais qu'en est-il du cinéma féministe réalisé par des femmes? La prochaine section s'intéresse à cette question en abordant les études cinématographiques féministes.

5.3. Les études cinématographiques féministes

Moreover, because of the nature of the animated film, because it is a unique combination of printed popular culture (as in drawings done for newspapers, books, and magazines) and the twentieth century's later emphasis on more lifelike visual media (such as film, television, and various forms of photography) it is argued here that it is within the most constructed of all moving images of the female form – the heroine of the animated film – that the most telling aspects of Woman as the subject of Hollywood iconography and (in the case of the output of US animation studios) ideas of American womanhood are to be found.

— Davis, 2006, p. 3

L'écriture féminine, c'est comme les arts ménagers et la cuisine.

— Monique Wittig

[…] few female directors have become household names, unlike a multitude of male directors. Contrary to the claims that feminism's aim have largely been achieved […] there is a long way to go before powerful women in the arts no longer seem rare.

— Chaudhuri, 2006, p. 6

Mais toujours, dans cet effort d'appropriation ou de territorialisation demeure présent le danger, en marquant des limites, une enceinte, de contribuer à un nouvel enfermement. D'où l'indécision qui traverse les concepts de la féminité, de féminin ou même de femme, à la fois revendiqués ou désavoués.

— Collin, citée dans Lamoureux, 1986, p. 11

Les pratiques artistiques associées à la sphère traditionnelle féminine telles la couture, la poterie, la broderie, le tissage ou le découpage sont reléguées dans le bas de l'échelle de la hiérarchie des arts. Évidemment, ces pratiques artistiques sont presque absentes de l'histoire de l'art et justement, dans la période étudiée, cette hiérarchisation des disciplines et des techniques est largement remise en cause par l'art féministe. C'est en s'appropriant les outils tels que le tricot, la céramique, la dentelle, la tapisserie, le découpage et l'écriture que des femmes marquent leur rejet de la hiérarchie du monde des arts et prennent la parole. Avec ces matériaux majoritairement dévalorisés par les institutions, elles peuvent créer une brèche dans un domaine qui leur a longtemps refusé son accès. D'ailleurs, certaines artistes féministes revendiquent et revalorisent ces médiums « mineurs » traditionnellement associés à la sphère (féminine) privée. En se référant à la production de femmes dans le cinéma, Carrière remarque :

> En refusant le star-system, le voyeurisme, le sexisme et les règles traditionnelles du cinéma de grands spectacles, bon nombre de femmes se sont retrouvées à l'écart des grands circuits commerciaux. […] La voie empruntée par plusieurs cinéastes utilisant documents réels, éléments autobiographiques, tournage direct, documentaire et fiction, échappe aussi aux critères traditionnels d'appréciation des œuvres. (Carrière, 1983, p. 200)

À titre d'exemple, la polémique explicitée en début de thèse sur l'attribution historique du premier long-métrage d'animation à Disney (*Blanche-Neige et les Sept Nains*, 1937) plutôt qu'à Reiniger (*Les Aventures du Prince Ahmed,* 1926) pourrait s'expliquer aussi

en partie par la comparaison des procédés de production utilisés. Les techniques de Reiniger sont aux antipodes des procédés *Technicolor* coûteux des studios Disney. Ils sont réalisés avec une technique d'animation « artisanale » : le découpage de silhouettes noires cartonnées. Ce procédé de production est dévalué par la critique cinématographique car il est perçu comme du « bricolage ». L'œuvre de Reiniger est associée à une technique de production « non professionnelle » et « féminine ». Pourtant, cette appropriation d'une technique « féminine », transmise de manière orale, de génération en génération, est un geste féministe revendicateur :

> The genre of silhouette films also constitutes for Reiniger a kind of feminist validation of women's folk art form. […] After the middle of the nineteenth century it came to be practised more and more by women who were not allowed to access to other art training but who learned scissor craft as part of their household duties. (Starr, [1987] 2009, p. 15)

Il faut donc comprendre qu'en plus des contextes sociaux, politiques et économiques qui influent sur les conditions de création des femmes, l'accessibilité du médium est un facteur primordial pour la création. Reiniger se réapproprie en quelque sorte la table de la salle à manger pour en faire un banc d'animation : elle est ainsi perçue comme une artisane et non une artiste.

Les réalisatrices féministes proposent une représentation des femmes qui diffèrent du *male gaze* décrit dans *Visual pleasure and narrative cinema* (Mulvey, 1975), considéré par plusieurs comme l'article fondateur des études cinématographiques féministes. Pour Mulvey, les constructions stéréotypées des personnages, façonnées par l'inconscient symbolique, sont le véhicule des fantasmes masculins projetés à l'écran. Le film engendre des figures et des relations reproduisant les idéologies des rapports de genre. Le spectateur adopte le regard masculin : il doit porter les lunettes d'un homme hétérosexuel pour en retirer un plaisir maximal, car c'est pour lui que le film est construit. Le cinéma met en images les comportements androcentrés de la société.

> The image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order as it

> worked out in its favorite cinematic form – illusionistic narrative film. (Mulvey, 1975, p. 815)

Mulvey fait une lecture féministe d'œuvres cinématographiques avec la psychanalyse freudienne (le regard) et lacanienne (le miroir). Le cinéma est une activité de voyeurisme dans laquelle le regard masculin est actif et le féminin passif. Ainsi, en s'identifiant au protagoniste masculin, le spectateur projette une double fonction érotique sur le personnage féminin. « The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure which acts accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their visual and erotic impact [...] » (Mulvey, 1975, p. 809). Dans la grande majorité des films de fiction américains, la fonction de l'héroïne sert à générer et à justifier les actions du protagoniste masculin. Le cinéma féministe souhaite produire une vision alternative au regard masculin. Comment les femmes peuvent-elles représenter les femmes pour qu'elles reflètent les modèles forts et réels auxquels elles aspirent? [51]

Dès 1957, André Bazin réfléchit sur le désir et le regard masculin dans *Les Cahiers du Cinéma*. À propos du striptease au théâtre il écrit :

> […] on notera comme essentiel que la femme s'y déshabille elle-même. Elle ne saurait l'être par un partenaire sous peine de provoquer la jalousie de tous les mâles de la salle. En réalité, le striptease est fondé sur la polarisation et l'excitation du désir des spectateurs, chacun possédant virtuellement la femme feignant de s'offrir […] (Bazin, 1957, p. 30)

[51] Plusieurs critiques sont adressées à Laura Mulvey voulant que sa thèse soit trop généraliste puisqu'elle exclut l'agentivité des femmes et semble endosser des positions essentialistes. Avec *Afterthoughts on* "*Visual pleasure and narrative cinema*" (Mulvey, 1989), l'autrice répond à ses détracteurs et reconsidère son point de vue. Elle concède que, parfois, le regard féminin peut s'émanciper de son statut passif « en découvrant qu'un film comme *Duel au soleil* (Vidor, 1947) pouvait mettre en scène un désir de femme d'un point de vue qui ne soit pas simplement masculin » (Sellier, 2005, p. 73). À l'époque, elle était intéressée par la relation entre l'image de la femme à l'écran et la masculinisation de la position spectatorielle, peu importe le sexe réel du spectateur ou de la spectatrice. Elle reconnaît que la nature des êtres humains est variable (psychologie, orientation sexuelle, désirs et fantasmes) et que les définitions de ce qui est « masculin » ou « féminin » ne sont pas immuable.

Mais Bazin remarque qu'au cinéma, qui se déroule dans un espace imaginaire, le spectateur (en s'identifiant au protagoniste) peut accepter que l'objet de sa convoitise, la femme-objet, soit approché par un autre mâle. « L'acteur triomphant de la femme me comble par procuration. Sa séduction, sa beauté, son audace n'entrent pas en concurrence avec mes désirs, elles les réalisent » (Bazin, 1957, p. 30). L'art cinématographique est effectivement influencé par plusieurs paramètres qui lui sont particuliers.

Deux années avant Mulvey, Claire Johnston publie le remarqué *Women's cinema as counter-cinema* (Johston, 1973). Pour l'autrice, le cinéma n'est qu'une interprétation de la réalité dont les significations sont créées à partir des construits cinématographiques. Elle se positionne contre la représentation d'une « nature » féminine à l'écran, car cela valide les stéréotypes de la société patriarcale. En plus de la psychanalyse, Johnston utilise la sémiotique (les codes de l'éclairage, du montage et de la narration) et emprunte à l'anthropologie structurelle, *Les Structures élémentaires de la parenté* (Lévi-Strauss, 1949), pour analyser les femmes comme objets d'échanges symboliques dans les discours cinématographiques.

Teresa de Lauretis est une autrice essentielle aux études cinématographiques féministes. Avec *Alice Doesn't* (de Lauretis, 1984) et *The Technology of Gender* (de Lauretis, 1987), elle articule la manière dont les femmes ont été inscrites et (re)produites par le discours dominant. Elle critique l'opposition binaire du regard masculin/ féminin qui perpétue les constructions de la société patriarcale. Dans son travail, l'analyse du désir est centrale : elle oppose le sujet social au sujet psychanalytique. Elle combine donc les recherches de Freud (les fantasmes et l'inconscient) avec les constructions sociales. Ainsi, de Lauretis affirme que la technologie du sexe (un appareillage complexe de représentations cinématographiques, de la culture populaire et de l'institutionnalisation du discours) produit le genre :

> What I would call alternative films in women's cinema are those which engage the current problems, the real issues, the things actually at stake in

> feminist communities on a local scale, and which, although informed by a global perspective, do not assume or aim at a universal, multinational audience, but address a particular line in its specific history of struggles and emergency. (de Lauretis, 1990, p. 17)

Les films réalisés par des femmes au Québec peuvent-ils offrir une vision alternative au cinéma dominant? Carrière (1983) fait l'inventaire des thématiques dans les films féministes québécois (documentaire, animation et fiction) et regroupe les productions dans cinq catégories : la vie familiale, les portraits de femmes, le corps des femmes, la vie quotidienne et le milieu du travail. Si le premier mouvement cinématographique féministe est institutionnel (entre 1972 et 1975 avec le programme En tant que femmes), le second (entre 1972 à 1978) s'intéresse plutôt aux problématiques individuelles. À ce titre, Mireille Dansereau est la première femme francophone à réaliser un film féministe dans le secteur privé avec *La vie rêvée* (Dansereau, 1972).

> Il s'agit de l'histoire de deux femmes qui veulent se libérer de l'emprise masculine et mener une vie telle qu'elles la rêvent. Dansereau s'attaque à la mythologie masculine, creuse les fantasmes féminins et propose une approche féministe de son sujet. Un film libre qui marque le point de départ prometteur d'une cinéaste indépendante et personnelle. (sans auteur, consulté en ligne à l'adresse https://elephantcinema.quebec/films/vie-revee_7557)



Figure 5.2 *Mourir à tue-tête* (Poirier, 1979) © ONF, tous droits réservés

Le troisième groupe de Carrière (entre 1975 et 1980) regroupe les films féministes « plus explicites sur le pourquoi et le comment de l'oppression des femmes » (Carrière, 1983, p. 44). Anne Claire Poirier repense l'expérience du viol sous le point de vue de

la victime dans *Mourir à tue-tête* (Poirier, 1979). C'est un film cru voire difficile sur la violence sexuelle. Pendant la séquence du viol, la protagoniste ferme les yeux. Plutôt que de nous montrer la femme en train de se faire violer, Poirier met en images les couleurs que la protagoniste voit quand elle ferme ses yeux, comme si la spectatrice était dans la tête de la victime.

Dans l'article « À propos des films faits par des femmes au Québec » (Carrière, 1981), l'autrice se questionne à savoir si ce sont tous les films créés par des femmes réalisatrices qui sont d'emblée féministes :

> Pour répondre rapidement, nous pensons que les nombreux films faits par les femmes au Québec vont contribuer en grande partie à poser les questions d'égalité entre hommes et femmes. De nombreux films, de manière non implicite, vont témoigner des changements nombreux apportés depuis plus de vingt ans soit sur la vie de couple, l'éducation des enfants, la sexualité ou les valeurs sociales (Carrière, 1981, p. 45).

L'inégalité des femmes dans le domaine de la réalisation au cinéma est de nos jours encore présente. L'objectif de la parité, dans le milieu de la production cinématographique canadienne, est toujours un enjeu actuel. De fait, emboîtant le pas à l'ONF, la SODEC et Téléfilm Canada ont récemment mis en place des mesures de discrimination positives pour favoriser l'accession des femmes au financement de films à titre de réalisatrices, scénaristes et productrices. Les femmes dans le milieu du cinéma sont victimes d'inégalité et de discrimination : « […] budgets moins élevés, cachets inférieurs, genres cinématographiques restreints, palettes de rôles limitées, longévité moindre à l'écran, diffusion réduite des films, manque ou absence de longévité » (Rollet, 2017, p. 7).

En mai 2018, dans le cadre du Festival International du Film de Cannes, 82 femmes ont gravi les marches du Palais des Festivals afin de dénoncer les inégalités dans le domaine. Ces femmes représentent les quatre-vingt-deux réalisatrices dont un film fut présenté à la prestigieuse compétition, contre mille six cent quatre-vingt-huit réalisateurs masculins. *La leçon de piano* (Campion, 1994) demeure l'unique film

réalisé par une femme ayant reçu la Palme d'Or. Cependant, Jane Campion a partagé ce prix avec un autre film réalisé par un homme : *Adieu ma concubine* (Chen, 1993).

Comme on le sait, la reconnaissance est un facteur important pour la promotion et l'archivage des films. Du côté de la réalisation de longs-métrages de fiction, uniquement quatre femmes ont été mises en nomination aux Oscar depuis les débuts [52]. Et, en 2010, une première femme remporte le titre en tant que réalisatrice avec *Démineurs* (Bigelow, 2008) [53]. Quant aux longs-métrages d'animation, sur les neuf femmes [54] qui ont été nommées, seulement trois [55] ont remporté l'honneur de l'Oscar pour la meilleure animation, mais elles ont toujours partagé le titre avec un ou des coréalisateurs masculins. L'Academy of Motion Picture Arts and Sciences n'a intronisé le prix de l'Oscar pour le meilleur long-métrage d'animation qu'en 2002, alors que la remise a lieu annuellement depuis 1929. Selon le Geena Davis Institute on Gender in Media :

> Dans les films sélectionnés aux Oscars entre 2007 et 2010, parmi 1425 personnages parlants, seulement 33% sont des femmes (Smith, Choueiti, Gall, 2012). La répartition des rôles est encore plus déséquilibrée dans les films états-uniens destinés à un public familial diffusés en salles entre 2006 et 2009 où seulement 30% des personnages parlants sont des femmes. Ces dernières y étaient d'ailleurs représentées partiellement nues, sexy et physiquement attrayantes de 3 à 6 fois plus souvent que leurs interlocuteurs masculins (Smith et Coueiti, 2012). Ces recherches confirment également

[52] Il s'agit de *Pasqualino* (Lina Wertmüller, 1977), *La leçon de piano* (Jane Campion, 1994), *Traduction infidèle* (Sofia Coppola, 2003) et *Démineurs* (Kathryn Bigelow, 2008).

[53] Étrangement, dans *Démineurs*, il n'y a aucun personnage féminin qui parle; les dialogues sont entièrement interprétés par les protagonistes masculins.

[54] Il s'agit de la coréalisatrice de *Persepolis* (Marjane Satrapi, 2007), de la réalisatrice de *Kung Fu Panda II* (Jennifer Yuh Nelson, 2011), la coréalisatrice de *How to train your Dragon 2* (Bonnie Arnold, 2015), la coréalisatrice de *Frozen* (Jennifer Lee, 2010), la coréalisatrice de *Brave* (Brenda Chapman, 2012), la coréalisatrice de *Coco* (Darla K. Anderson, 2017), la coréalisatrice de *La Passion de Van Gogh* (Dorota Kobiela, 2017) et la coréalisatrice de *Parvana, une enfance en Afghanistan* (Nora Twomey, 2017).

[55] Jennifer Lee (2010), Brenda Chapman (2012) et Darla K. Anderson (2017).

> que la sous-représentation des femmes à l'écran et la présence de personnages féminins stéréotypés tendent à diminuer lorsque la proportion des femmes derrière la caméra – réalisatrices, scénaristes, productrices – augmente. (Lupien *et al*., 2013, p. 2)

La marginalisation des femmes dans le domaine du cinéma est fortement contestée par les études cinématographiques féministes. Dans l'article *Gender studies et études filmiques* [56], Geneviève Sellier dénonce la cinéphilie comme « une pratique théorique sexuée » (Sellier, 2005, p. 63) qui serait l'une des causes de la marginalisation historique des réalisatrices.

> L'abstraction comme gage d'un rapport sublimé aux œuvres, la construction d'un panthéon comme preuve de la légitimité artistique du cinéma, le culte des œuvres arrachées aux contingences sociohistoriques, autant de traits qui construisent la cinéphilie comme une pratique culturelle masculine, individualiste et élitiste. (Sellier, 2005, p. 68)

La cinéphilie est une pratique observable en France dès les années 1920 avec des critiques comme Louis Delluc et Jean Epstein : « la cinéphilie – invention française – est une vision masculine de la création, prônant une esthétique formaliste et un panthéon de "grands auteurs" masculins » (Sellier, 2005, p. 63). La cinéphilie valorise l'idéal viril du regard masculin (esthétique) sans prendre en considération les contextes socioculturels de la production et de la réception. Ce genre d'analyse cinématographique glorifie l'esthétique cinématographique et non le contenu des œuvres.

> Cette dichotomie entre un intérêt réel pour la façon dont le cinéma parle de l'ici et maintenant, et une admiration plus forte pour ce qui les transcende, nous renvoie à la dimension à la fois chrétienne, bourgeoise et masculine du regard cinéphilique tel qu'il va se développer en France à partir des années cinquante. Pour que le film soit l'objet du culte qu'il mérite, par la

[56] La conception développée par l'article de Sellier propose que les études cinématographiques féministes sont le croisement entre les cultural studies et les gender studies.

> contemplation de ses beautés, il faut l'arracher au contexte sociohistorique de sa production. (Sellier, 2005, p. 67)

Dans l'introduction de *Feminist film theory: A reader* (Thornham, 1999), la théoricienne insiste sur le fait que c'est la combinaison du texte cinématographique avec son contexte de production qui permet d'analyser et de critiquer le film. Considérer les contextes sociohistoriques des productions est essentiel. Au début des années 1970, animées par un sentiment de révolte, les pionnières des études cinématographiques féministes ont dénoncé la triple oppression des femmes dans le cinéma (Thornham, 1999). Elles critiquent le regard masculin, les limites du rôle des femmes à l'écran et s'insurgent à propos des postes de subalternes qu'on leur laisse dans le métier (maquilleuse, costumières, coiffeuses et monteuses). C'est la prise de conscience par les femmes de leur oppression par les hommes, au sein de l'industrie cinématographique, qui est au cœur de leur révolte. Le statut de réalisatrice leur est refusé et elles exigent d'y accéder.

> Comme si, née femme, il était normal que je me consacre de préférence à des films pour enfants. Ça allait de soi en quelque sorte. J'étais à ma place et tout tournait rond dans un monde qui aime bien mettre des étiquettes et préfère que chacun reste à sa place. Mais ma place, je ne la sens nullement définie une fois pour toutes, du fait de ma condition féminine. Je ne me sens pas plus vouée à faire des films pour enfants que je ne me sens obligée de prendre la parole aux noms de toutes les femmes, même si j'en partage probablement toutes les préoccupations. Je me sens libre et souhaite rester libre de choisir et de rechoisir, en tant qu'individu, ce que j'ai envie de dire, et comment, et à qui. (Dousseau, 1980, p. 1)

Souvent, le cinéma féminin est associé à un art cinématographique léger, frivole, un *feel good movie* qui s'adresse exclusivement aux femmes. C'est le piège de l'essentialisation qui se déploie : un phénomène qui enferme toutes les femmes dans le même ensemble. Comment dé-biologiser la « nature » des femmes au cinéma?

> […] c'est commettre une erreur qu'utiliser et propager cette expression : qu'est-ce « féminin » de « écriture féminine »? […] C'est amalgamer donc une pratique avec un mythe, le mythe de la femme. […] « Écriture féminine » est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes et comme tel grossit l'appareil sous lequel

> s'avance la « féminité » : Différence, Spécificité, Corps/Femelle/Nature. […] car écriture et féminine s'associent pour désigner une espèce de production biologique particulière. (Wittig, 2001, p. 99)

Parmis les courants théoriques principaux qui ont façonné la pensée féministe, il y a le différentialisme, l'universalisme et la théorie féministe post-moderne. Le courant différentialiste est essentialiste. C'est la notion « d'essence féminine » qui est au centre des convictions. Les représentantes de ces idéaux différentialistes sont portées par des autrices comme Luce Irigaray et Hélène Cixous. La glorification des seins, de l'utérus et de la maternité sont parmi les éléments phares de l'écriture féminine. Au cinéma, la célébration, entre autres, de l'hystérie, de la maternité, de l'accouchement et de l'allaitement sont parmi les sujets privilégiés des réalisatrices féministes différentialistes. Cette théorie valorise la différence entre les deux sexes.

> Le rejet, l'exclusion, d'un imaginaire féminin met certes la femme en position de ne s'éprouver que fragmentairement, dans les marges peu structurées d'une idéologie dominante, comme déchets, ou excès, d'un miroir investi par le « sujet » (masculin) pour s'y refléter, s'y redoubler lui-même. Le rôle de la féminité est d'ailleurs prescrit par cette spécula(risa)tion masculine et ne correspond que bien peu au désir de la femme, qui ne se récupèrerait qu'en secret, en cachette, de façon inquiète et coupable. (Irigaray, 1977, p. 29)

Au sein des mouvements féministes, ces théories sur la notion de « féminité » ou de la « nature » des femmes se sont heurtées à d'autres visions. Les universalistes ont remis en question les notions des différentialistes qui célèbrent le féminin : entre femmes, pour les femmes et par les femmes. Selon le courant universaliste, les femmes sont un sujet neutre, au même titre que les hommes.

> La critique de la pensée de la différence a déjà été effectuée très systématiquement par Colette Guillaumin. Cette pensée nous conduit à une quête d'identité, plutôt qu'à une analyse des rapports dans lesquels nous sommes impliquées. La critique de Guillaumin porte essentiellement sur les points suivants : la différence se penche dans un rapport où il y a un référent. Quelque part, comme dans la pensée égalitaire, le référent est masculin et les femmes ne sont qu'une spécificité par rapport à ce référent masculin, ce qui est une autre façon d'ériger le masculin en universel. […] La pensée égalitaire tend à réduire les différences hommes/femmes à des

> différences culturelles et rejette d'emblée le féminin comme un fait socialement (culturellement) construit. […] Ce qui pose problème dans cette valorisation de la différence c'est l'acceptation de la féminité. Parce que celle-ci, dans un monde à dominante masculine, est dévalorisée (ce qui est féminin est mineur), toute une composante du féminisme a cherché à la positiver. […] Il ne s'agit donc pas de positiver le féminin, comme certaines ont eu tendance à le faire […] mais plutôt de s'interroger sur ce que pourrait signifier un mode non masculin et, par là, mettre en lumière la spécificité de la masculinité. (Lamoureux, 1986, p. 46)

Quoi qu'il en soit, on retrouve une volonté chez les réalisatrices féministes de s'exprimer différemment, tant sur le plan de la forme que du contenu : « la représentation visuelle de la femme est une question essentielle, car cette représentation peut confronter la domination patriarcale ou la contredire radicalement. » (des Rivières et Saint-Martin 1994, p. 3) Le cinéma d'avant-garde, dont celui qui est féministe, offre les outils pour construire une subversion narrative. Dans la cinématographie, tous genres confondus, les réalisatrices ont cette volonté de mettre à l'écran des protagonistes légitime révélant leurs perspectives. Dès lors, la « deuxième vague » du féminisme voit ses revendications se transmettre dans le contenu des œuvres. Plusieurs réalisatrices sont engagées dans une quête pour favoriser une prise de conscience de l'oppression et de la domination des femmes : c'est une conceptualisation nouvelle de leur vécu qu'elles transposent dans le septième art. Cette révolte des réalisatrices souhaite faire changer les choses; leur arme est le cinéma. Elles utilisent le médium pour promouvoir des idées des mouvements féministes, comme par exemple, les droits des femmes, l'égalité des genres ou l'accès à l'avortement. D'autres cinéastes utilisant la vidéo, telles Carolee Schneemann (*Meat Joy*, 1964 et *Fuses*, 1965), Annie Sprinkle (*Slut and Goddesses*, 1992) et Émilie Jouvet (*Too Much Pussy! Feminist Sluts, a Queer X Show*, 2010), proposent des représentations sexualisées des corps féminins en renversant l'utilisation de l'iconographie :

> […] en lui donnant une valeur politique fondamentale, car par son corps, la performeuse critique l'ordre hétéronormatif, décloisonnant la pornographie commerciale par un discours tenu par des femmes, et

> déconstruisant les identités de genre et les pratiques sexuelles genrées. (Bilodeau, 2016, p. 164)

Un film féministe propose une posture politique et idéologique en opposition avec le système dominant, dans une optique revendicatrice. Le film féministe n'est pas le territoire exclusif du documentaire, il se retrouve dans le film de fiction, d'animation et l'expérimental. La prise de parole n'a pas obligatoirement besoin d'être explicite et revendicatrice dans le film féministe. Regarder les œuvres cinématographiques sous le prisme d'un regard féministe permet de décloisonner les principales caractéristiques du cinéma commercial puisque :

> Toute œuvre d'art produite par une femme est féministe dans la mesure où elle associe critique et créativité. L'art réclame franchise et prise de risque; il ne tient rien pour acquis, ne repose que sur le processus qui le produit. Transformateur et rebelle, inspiré et contestataire, l'art féministe est une autre forme d'intensité structurée : il soutient le projet de créer de nouveaux commencements, de donner naissance à des mondes possibles. (Braidotti, 2015, p. 26)

Il est essentiel de souligner qu'il n'est pas nécessaire d'être une femme pour réaliser un film féministe. À ce titre, les exemples de films féministes réalisés par des hommes sont nombreux : *Hors jeu* (Panahi, 2006), *Julia* (Zinnemann, 1977), *Une Affaire de femmes* (Chabrol, 1988), *Impromptu* (Lapine, 1990), *G.I. Jane* (Scott, 1997), *Le Cercle* (Panahi, 2001), *Le Procès de Bobigny* (Luciani, 2006), *4 mois, 3 semaines, 2 jours* (Mungiu, 2007) ou encore *Polytechnique* (Villeneuve, 2009). Au sein de l'ONF, des réalisateurs masculins ont traité de notions féministes dans leur film dès les années soixante, notamment avec la série *La femme hors du foyer*. Parmi les œuvres créées dans la série, on retrouve : *Il y eut un soir, il y eut un matin* (Patry, 1964), *Solange dans nos campagnes* (Carle, 1964) ou encore *Caroline* (Dufaux et Perron, 1964). Dans *Caroline*, la protagoniste est une jeune femme de vingt-quatre ans à la fois mère, épouse et employée de bureau qui a sacrifié sa passion pour le piano afin d'accomplir les tâches qui sont attendues d'elle. Elle se questionne sur son rôle dans la société et notamment sur son apparence :

> Les enseignes lumineuses, les vitrines qu'on lèche avant d'aller travailler, achetez vous serez heureuse, payez quand vous voulez, les mannequins qui vous donnent une leçon, la joie de vivre dans cette robe, des souliers en daim rouge, […] des marchandes de fleurs, des marchands de bonheur. […] Je voudrais que tout le monde m'aime. (Dufaux et Perron, 1964)

Voilà un tout autre champ de recherche à explorer : « Comment ces réalisateurs ont-ils témoigné de la présence féminine durant les changements apportés par la Révolution tranquille, comment ont-ils présenté à l'écran les contradictions rencontrées par les femmes dans et hors du foyer? » (Carrière, 1981, p. 45) C'est un autre sujet d'études fascinant que celui des films féministes réalisés par des hommes. Cependant, cette piste devra être explorée lors d'une autre recherche.

En terminant, les théories issues de la psychanalyse freudienne et des théories lacaniennes demeurent une approche constante dans les études cinématographiques féministes. Cet angle a été largement documenté par plusieurs théoriciennes de renom (notamment Teresa de Lauretis 1984, 1986, 1987, 200, 2010 et Laura Mulvey 1973, 1981, 1996 et 2009). Cependant, l'analyse des animations du corpus de ma thèse se fait principalement avec le recoupement des discours de la « deuxième vague » du féminisme, la production cinématographique animée institutionnelle, les archives de l'ONF et la production de documentaires et de fictions produites durant la même période. Cette manière d'analyser le film d'animation est une opportunité unique pour observer l'objet d'études sous un angle inédit. Le chapitre suivant s'intéresse aux conditions de l'émergence et à la création d'un cinéma réalisé par des femmes à l'ONF.

CHAPITRE VI

SOULÈVEMENTS FÉMINISTES DANS LA CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE ONÉFIENNE

C'est n'est pas dans l'ordre naturel des choses : les femmes étant naturelles tout court et qualifiées pour ne rien du tout d'autre qu'exprimer cette nature, il en résulte que dès qu'elles ouvrent la bouche ce ne peut être qu'une menace venue du fond de la Nature...

— Colette Guillaumin.

L'art à discours féministe est un lieu de remise en question du rôle, de la fonction et de la nature de l'art, parce qu'il assume les contradictions et les luttes de la vie sociale à l'intérieur du champ artistique. [...] Un art à discours féministe se redéfinit comme art de la communication par le rapport qu'il établit entre le personnel et le politique, entre l'art et la vie, entre l'artiste et le public.

— Rose-Marie Arbour.

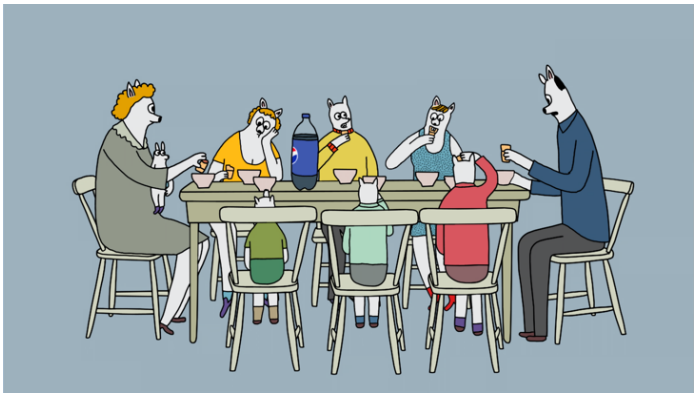


Figure 6.1 *J'aime les filles* (Obom, 2014) © ONF, tous droits réservés

Si le féminisme est posé dans ma recherche comme point de vue catalyseur, je veux éviter l'essentialisation de la féminité. Les femmes ne constituent pas un ensemble homogène et leur travail artistique non plus : « Je ne crois pas qu'il y ait un cinéma de femme, il y a tout simplement des femmes qui font du cinéma, des cinéastes à part entière qui expriment leur identité et leurs valeurs » (Poirier, citée dans Lamartine, 2010, p. 7). Or, on l'a vu au chapitre précédent, la possibilité pour les femmes de se représenter elle-même au cinéma contribue à subvertir le regard dominant (blanc, masculin et hétérosexuel). Voilà un enjeu fondamental du cinéma féministe : celui qui consiste à déplacer le regard. C'est en participant à la construction d'un point de vue féministe au cinéma que les femmes réalisatrices peuvent parler de l'autre et non pour l'autre (Spivak, 2009).

Influencé par les autres arts tels le dessin, la peinture, la danse, le théâtre, la poésie, la littérature et la musique, le cinéma d'animation s'inscrit dans le continuum des arts féministes. L'art féministe est engagé politiquement avec les revendications socioéconomiques et culturelles des femmes. Dans la pratique artistique féministe, les femmes prennent la parole et expriment leur réalité et celle d'autres femmes. Elles mettent en images l'oppression des femmes, elles font la promotion de leurs droits tout en sensibilisant la population à la condition des femmes et en diffusant l'information sur les changements revendiqués par les mouvements féministes.

Ce chapitre aborde l'accession des femmes à la réalisation chez l'ONF et leurs œuvres pionnières dans le champ de la fiction, du documentaire et de l'animation. En cela, on assiste à la représentation des femmes et à leur professionnalisation au sein d'une institution gouvernementale. C'est donc une double représentation politique des femmes (devant et derrière l'écran) qui s'opère à l'ONF. Ce qui est à l'œuvre ici, c'est le féminisme qui travaille et infiltre l'instance gouvernementale, créant ainsi des représentations cinématographiques dans les limites d'un féminisme d'État. L'attention est portée sur les programmes Société Nouvelle/ Challenge for Change qui ont respectivement donné naissance au programme En tant que femmes/ Studio D. La dernière section est consacrée à trois réalisatrices animatrices pionnières de l'ONF (Desbiens, Elnécavé et Gervais) qui ne sont pas traitées dans le corpus filmique de la thèse mais qui m'apparaissent comme incontournables puisqu'elles ont créé plusieurs œuvres phares de la décennie des années 1970.

6.1. Les réalisatrices dans le cinéma au Québec

> *Une grande partie de l'art des femmes témoigne de manières de faire, de manières de concevoir et de dire qui marquent non seulement la pratique artistique, mais la théorie. [...] Que le thème du cercle, de l'enclos, de l'abri, de la chambre, bref d'un espace intérieur clairement séparé de l'extérieur et complet en lui-même, revienne comme un leitmotiv dans l'art de nombreuses femmes, cela relève d'un vécu collectif (le confinement) qui fut commun aux femmes d'où la séparation entre leur vie domestique et la vie sociale. La vie domestique est le lieu et le mode d'organisation de l'existence de la majorité des femmes (épouses ou filles) et les valeurs idéologiques rattachées à la « féminité » sont définies par ce lien à la vie domestique.*
>
> — Arbour, 1982, p. 7

> *Sortir du ghetto dans lequel on voudrait nous maintenir et qu'on appelle « femmes-cinéastes ». Il ne viendrait à l'esprit de personne de cataloguer les Groulx, Dufaux, Brault, Arcand, Beaudin, Lamothe, etc. sous le vocable « hommes-cinéastes ». Ils sont des cinéastes à l'état pur, nous ne sommes que des femmes cinéastes, une sous-catégogrie, un peu le tiers-monde de notre profession. […] Je suis née femme, je suis devenue cinéaste.*
>
> — Poirier, 1980, p. 18

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, on assiste à un moment charnière pour la condition des femmes au Canada. La « deuxième vague » se concentre à faire reconnaître que les problèmes vécus par les femmes dans l'espace privé sont l'affaire de toute la société. Les féministes amènent de nouvelles causes dans l'espace public. Par exemple, il y a plus de divorces, donc plus de familles monoparentales, ce qui entraîne un changement dans la structure familiale. Plus de femmes doivent travailler. La société est en pleine mutation : le rôle des femmes aussi.

Une trentaine de groupes féministes se rassemblent pour exiger du gouvernement fédéral une commission d'enquête sur la condition et l'égalité des chances pour les femmes au pays. *Le Rapport Bird sur la condition des femmes au Canada* (1970) est polarisé autour de la question de la place des femmes dans la société. À cette période, on assiste au retour massif des femmes vers le travail rémunéré et une question qui les préoccupe est : dois-je rester au foyer pour m'occuper de mes enfants ou aller sur le marché de l'emploi?

La présidence de la commission est attitrée à Florence Bird, journaliste bilingue de Toronto, qui ne se revendique pas du féminisme (elle veut, par exemple, se faire appeler par le prénom et le nom de son mari : Madame John Bird). Composé de quatre femmes et de deux hommes (sociologues, démographes et juristes), le but de la commission est de faire le portrait de la situation des femmes au pays. Les audiences se déroulent en 1968 et durent six mois : d'une importance nationale, la commission parcourt le

Canada. Afin d'assurer que les audiences puissent rejoindre le plus de femmes possible, les débats se tiennent dans des lieux alternatifs où elles sont à l'aise de se présenter : les centres commerciaux, les bibliothèques, le YMCA, etc. Les audiences sont aussi télévisées. Plus de neuf cents personnes sont entendues, mille lettres sont rédigées et quatre cent soixante-huit mémoires sont déposés. La commission ratisse très large et s'intéresse à la condition des femmes sous un angle social, ce n'est plus une affaire individuelle. C'est l'ensemble de la société qui est responsable de l'amélioration de la condition des femmes.

La conclusion est qu'il faut améliorer le statut des femmes au Canada pour s'assurer qu'elles aient des chances égales aux hommes dans toutes les sphères de la société, un constat qui est bien dans le ton du féminisme égalitaire libéral. Il faut enrayer la discrimination et éduquer la nation quant aux préjugés tenaces et défavorables sur les femmes. La commission insiste sur l'importance de la reconnaissance de la valeur du travail ménager et constate que les femmes n'ont pas ou très peu d'argent dans leurs poches. Sur le marché du travail, elles sont moins rémunérées que les hommes. De plus, l'éducation des jeunes filles ne convient pas aux attentes du marché du travail. La publication du rapport en 1970 contient cent-soixante-sept recommandations et plus du deux tiers sont mises en place. D'autres suggestions de la commission sont l'équité salariale, la protection des femmes en cas de divorce, l'enseignement non sexiste, la prise en considération de la condition des femmes ménagères et des femmes autochtones (comme l'abolition de la perte du statut autochtone des femmes qui marient des hommes allochtones). Des organismes gouvernementaux fédéraux et provinciaux sont créés tels que Le Conseil du statut de la femme (dans toutes les provinces). La commission Bird marque un tournant important de l'opinion publique sur la condition des femmes au Canada.

Les comportements envers les femmes sur le marché du travail et à travers l'éducation reproduisent les valeurs de la société dans laquelle elles sont inscrites, car elles sont victimes de discrimination. En ce sens, les stéréotypes sur les qualités et les capacités

des femmes amenuisent leurs chances de pouvoir se réaliser. Il n'est donc pas étonnant que des mouvements féministes se radicalisent et critiquent la société androcentrée. Les féministes radicales veulent refaire le cadre hiérarchisé de la société afin d'atteindre l'égalité et souhaitent le renversement des construits du système. L'émergence des pratiques féministes en cinéma d'animation, documentaire et de fiction sont influencées par les revendications radicales. La « deuxième vague » du féminisme au Québec s'inscrit donc au sein de transformations majeures de la société.



Figure 6.2 *La Beauté Même* (Fortier, 1964) © ONF, tous droits réservés

Selon mes recherches, le premier film féministe réalisé à l'ONF par une femme [57] est : *La Beauté Même* (Monique Fortier, 1964) [58]. À propos de son film, la réalisatrice dit :« J'ai réalisé un petit film sur la beauté de la femme. Je n'étais pas féministe, mais c'était des choses qui me préoccupaient, parce que je pensais à partir de mon propre corps. » (Fortier, citée dans Daudelin, 1980, p. 15) D'une durée de neuf minutes, ce film médite sur les stéréotypes de la beauté féminine et les facteurs contribuant à sa promotion. Par la mise en images du monologue intérieur d'une jeune femme, interprétée par Monique Miller, la protagoniste se questionne sur la beauté. Au commencement, elle la définit en fonction du regard de l'autre : « Je me vois sans cesse

[57] Sa première réalisation est : *À l'heure de la décolonisation* (Fortier, 1962) produit par Hubert Aquin.

[58] Fortier ne réalisera pas d'autres films et consacre sa carrière au montage. Elle travaille avec Anne-Claire Poirier, Pierre Perrault et Denis Arcand sur *Le Déclin de l'empire américain* (Arcand, 1986).

dans le regard des autres, je me vois tantôt fleur, enfant, idole, tantôt mère, servante, ensorceleuse, sorcière » (Fortier, 1964). Le film critique la manière dont la culture populaire s'approprie le corps des femmes et le fétichise pour plaire au regard de l'homme hétérosexuel :

> Je me suis souvent demandé ce qui fait la beauté. Je la vois paraître et disparaître en moi selon les heures. Je voudrais la saisir, la garder tout le jour. Où est ma beauté? Qui suis-je quand je suis loin du regard des hommes? Depuis mon enfance je cherche à plaire. Il faut plaire. Concours de beauté tous les jours, cours de beauté à Atlantic City. (Fortier, 1964)

Le film dénonce le concours de beauté *Miss America* où de jeunes femmes défilent en robe de soirée puis en bikini : « Quelques rides demain et la partie sera perdue. […] Beauté en pièces détachées. Dangers des regards qui se posent sur moi. Ils me prennent au piège. […] Je veux courir le risque de la beauté » (Fortier, 1964). Avant-gardiste, Fortier signale le concours de beauté *Miss America* quatre années avant les militantes radicales américaines de 1968, une année charnière des mouvements féministes aux États-Unis. Les féministes matérialistes radicales américaines dénoncent la représentation des femmes dans la culture populaire et dans les médias de masse en condamnant la marchandisation du corps et les discours de consommation qui sont véhiculés : les femmes sont esclaves des critères de beauté.

Les féministes s'attaquent au symbole du concours de beauté *Miss America*. Le cerveau de l'opération est Carol Amish qui lance le célèbre slogan « Le privé est politique! ». Shulamith Firestone [59] milite aussi avec les féministes radicales lors de ce concours. Les femmes noires (qui ne cadreraient pas avec les paramètres de beauté) ne peuvent

[59] Shulamith Firestone est une féministe radicale, cofondatrice du groupe newyorkais *Redstockings*, autrice du très remarqué *The Dialectic of Sex : The Case for Feminist Revolution* (Firestone, 1970). Firestone veut déconstruire la société pour mieux la rebâtir : elle prône la destruction de l'organisation sociale. Firestone propose la thèse selon laquelle le « sexual class system » (Firestone, 1970) est la division sociale et économique la plus importante et constitue l'épicentre de l'oppression des femmes. Pour elle, la grossesse est barbare, donner naissance est « like shitting a pumpkin » (Firestone, 1970) et la petite enfance est la supervision d'un cauchemar. Simone de Beauvoir dit, à propos du livre de Firestone, qu'elle propose quelque chose de nouveau car elle associe la libération des femmes avec la libération des enfants (Faludi, 2013).

participer au concours *Miss America*. Pourtant : « Black is beautiful! » [60]. Les militantes créent alors des « Freedom Trash Can » dans lesquelles elles jettent des magazines (notamment *Playboy*), des gaines, des bigoudis, des brassières et autres instruments de torture au féminin. Elles critiquent le système capitaliste et couronnent une brebis pour symboliser la victorieuse *Miss America*. Le maquillage peut-il cacher les cicatrices de l'oppression des femmes?

Dans le film de Fortier, des mannequins dans les vitrines du centre-ville et des couvertures des magazines font échos à ces discours en bombardant les femmes d'images stéréotypées auxquelles elles doivent se conformer. En questionnant son rapport à la beauté, Fortier conclut qu'elle ne peut provenir que de l'amour de soi. C'est en renversant le regard désirant masculin qui fétichise les femmes qu'elle propose au regard féminin de reconnaître sa valeur par lui-même.



Figure 6.3 *De mère en fille* (Poirier, 1968) © ONF, tous droits réservés

À ma connaissance, Anne Claire Poirier est la première femme à réaliser un long-métrage documentaire féministe au Québec : *De mère en fille* (Poirier, 1968). Effectuant des allers-retours entre les genres (documentaire, autobiographie et fiction), Poirier pose son regard sur la grossesse, l'accouchement et la maternité. Elle met en

[60] Derrière le spectacle de *Miss America*, il y a aussi des visées commerciales qui font la promotion et la vente d'une station balnéaire.

images le monologue intérieur d'une femme qui attend son deuxième enfant en dévoilant ses questionnements, ses inquiétudes et ses peurs. La narration est inspirée du journal personnel de l'autrice et c'est la voix de Poirier que l'on entend. Empruntant par moments à l'esthétique de la caméra directe, Poirier se faufile dans les salles d'accouchements en documentant des naissances réelles. Ces images graphiques présentent une réalité féminine jusque-là cachée au grand public, car la majorité des hommes sont exclus de la salle d'accouchement dans les années 1960 (les caméras y sont encore moins permises).

Le film explique des préoccupations féminines post-accouchement. La protagoniste peine à concilier vie familiale et professionnelle : épuisée par la routine, elle s'oublie pour prendre soin des autres et se sent prisonnière, écrasée sous les responsabilités et la charge mentale. Malheureuse, elle est tiraillée par la culpabilité de laisser ses enfants à la garderie et sa volonté d'aller sur le marché de l'emploi. Elle s'interroge sur sa relation de couple qui change et les désirs de son partenaire pour elle. Elle scrute son corps qui n'est plus le même après ses deux grossesses. Ce film de Poirier présente la réalité d'une femme mais qui fait écho dans la vie réelle à d'autres Québécoises en mettant en images la réelle oppression des femmes dans la maternité.

> Certes, je suis féministe, dans ce sens que je souhaite le mieux-être des femmes; mon cinéma est politique, engagé dans le mouvement de libération le plus important de notre époque. Mais quels que soient les sujets que j'aborderai, que je parle de vieillissement, d'amour ou de guerre, mon cinéma sera toujours féminin. C'est comme ça, ce n'est ni mieux, ni moindre, je suis une femme. (Poirier, 1980, p. 18)



Figure 6.4 *The Things I Cannot Change* (Ballantyne, 1967) © ONF, tous droits réservés

Du côté de la production anglophone, *The Things I Cannot Change* (Ballantyne, 1967) est un long-métrage documentaire qui fait le portrait bouleversant d'une famille très pauvre de Montréal. Entre le chômage du père et ses déboires avec la police, la réalisatrice documente les difficultés alimentaires de la famille et leurs conditions de vie misérables. Ils auront bientôt dix enfants et leur irresponsabilité face à la pauvreté dans laquelle ils élèvent leur famille est choquante. À propos de leur situation, le père dit : « I think children are nice if you can afford them. I don't think I can but I still want them. […] They are not hungry. They have a roof over their heads and I try hard to give them […] clothes. Lots of handouts. I am not proud » (Ballantyne, 1967). Lorsque la réalisatrice demande à la mère pourquoi elle a tant d'enfants, elle répond : « We've got nine children. And another one coming, that's the worst. […] Well I don't know. That's nature so you have to ask that. […] I heard so much about birth control pills. But I've heard they do this and they do that » (Ballantyne, 1967). Le film a l'effet d'une bombe auprès des instances institutionnelles car il démontre crûment des problèmes socioculturels tels que le manque d'éducation, la pauvreté, la négligence parentale et la violence.

Selon Nicole Van Enlis (2012), c'est à la suite de 1968 que la « deuxième vague » du féminisme s'installe. Cette période est marquée par de nombreux mouvements et soulèvements sociaux se manifestant aux quatre coins du monde. Parmi les évènements

marquants de 1968 il y a : le « Mai 68 » en France, le « Printemps de Prague » en Tchécoslovaquie, le « Massacre de Tlatelolco » au Mexique, le meurtre de Martin Luther King en plus de maintes révoltes étudiantes. Ces évènements ont des répercussions dans la création faite par des femmes :

> Un grand nombre des caractéristiques majeures du mouvement artistique féministe – […] ses ambitions politiques, la critique de la séparation en genres populaires et élitistes, la volonté de travailler collectivement, la critique de l'histoire de l'art euroaméricaine, l'exploration d'images à caractère explicitement sexuel et la valorisation de l'autobiographie – ont été influencées par les autres évènements artistiques et politiques de la fin des années 60. (Cottingham, 2000, p. 39)

Au Canada, le gouvernement met en place au sein de l'ONF le programme Société Nouvelle/ Challenge for Change : l'optique est d'accorder la chance aux gens des marges de s'exprimer à travers le cinéma. Le programme Société Nouvelle/ Challenge for Change a un triple objectif. Premièrement, cette initiative veut permettre l'expression des cultures minoritaires avec le septième art. Deuxièmement, le programme veut diffuser les connaissances des communautés minoritaires auprès de la population et des instances décisionnelles. Troisièmement, ces films vont recueillir des informations précieuses chez les minorités afin de mieux comprendre leurs réalités, leurs visions et leurs défis. Le programme mise sur le fait que les gens sont en mesure d'identifier leurs problèmes et d'y trouver des solutions.

Ce programme met les ressources audiovisuelles de l'ONF à la disposition de la population canadienne appartenant à une culture minoritaire. Le gouvernement canadien encourage ainsi l'expression artistique des minorités pour offrir une alternative aux représentations traditionnelles dans le cinéma national. « Société Nouvelle devient dès son origine un des rares projets cinématographiques dans le monde à appuyer ouvertement et officiellement le changement social » (Carrière, 1984b, p. 24).

Présenter le problème de la pauvreté au Canada est l'un des enjeux majeurs du programme. Par ricochet, Société Nouvelle/ Challenge for Change favorise

l'émergence d'autrices onéfiennes et de leur pratique féministe dans la réalisation. Dans le département anglais, les créatrices travaillent avec le Studio D. Du côté du département français, c'est avec le progamme En tant que femmes que tout a débuté.

6.1.1. Le programme En tant que femmes

> *L'Office National du Film, c'est comme tout le reste : une affaire d'hommes. Une institution masculine, où les hommes prennent des décisions importantes, occupent les postes de la direction, avec ici et là quelques femmes parsemées dans la hiérarchie.*
>
> — Sans auteur, Médium Média, 1973, p. 2

> *Il semble alors que les femmes [à l'ONF] sont sérieusement désavantagées, qu'elles soient en majorité ou en minorité. Dans le premier cas, elles sont regroupées dans des ghettos peu lucratifs. Dans le second, elles sont concentrées dans un petit nombre d'emplois, notamment ceux dont les classifications et les salaires sont les plus bas.*
>
> — Véronneau, 1980, p. 5

C'est à l'intérieur des murs de l'ONF que tout débute pour le programme En tant que femmes. Des travailleuses se sentent doublement lésées : elles n'ont pas accès à la réalisation de films et les emplois qu'on leur laisse sont assujettissants. Les femmes souhaitent bouleverser les politiques et les structures onéfiennes régissant l'accession à la réalisation de films et à la distribution des postes. Blais constate le problème de l'assistanat et de la surreprésentation des femmes au sein de l'ONF dans certaines fonctions :

> À propos du type de représentation des femmes à l'ONF, diverses constatations s'imposent : les femmes représentent 40% de la population globale [à l'ONF]; elles sont surreprésentées dans trois catégories (services administratifs, secrétaire et commis) qui offrent les salaires les plus bas et les possibilités d'avancement les plus faibles; elles sont sous-représentées dans un bon nombre de catégories (entre autres : agent de film, technicien,

> caméraman et production de films) où on les retrouve, par ailleurs, dans l'échelle salariale la plus basse, alors que les hommes sont répartis selon les divers échelons. (Blais, citée dans Carrière, 1983, p. 204)

L'article « Qui sont les femmes qui travaillent à l'ONF? » (Sans auteur, Médium Média, 1973, p. 11) critique la place des femmes et le travail qu'on leur laisse au sein de l'institution :

> À la section française, on compte deux réalisateurs féminins sur 21, deux femmes au service de montage, aucun « caméraman » féminin, trois femmes sur dix au service de l'animation… et beaucoup de secrétaires et de réceptionnistes. Kathleen Shannon est réalisatrice à la section anglaise de l'Office. Elle a envoyé à toutes les employées de l'ONF, au printemps dernier, un long questionnaire pour mieux les connaître. (Sans auteur, Médium Média, 1973, p. 11)

La compilation préliminaire du questionnaire de Shannon avance des chiffres fort révélateurs : 76% des femmes travaillent à l'ONF pour des raisons financières, 66% des répondantes s'estiment insuffisamment payées, 26% considèrent qu'un homme faisant le même travail qu'elles serait mieux payé, 25% n'aiment pas le travail qu'elles y font, 50% affirment avoir eu de la difficulté à être embauchée ou avoir une promotion parce qu'elles sont des femmes et 38% croient avoir subi de la discrimination à cause de leur genre.

Ainsi, les travailleuses onéfiennes saisissent leur chance d'agir avec la mise en place du programme Société Nouvelle/ Challenge for Change car : « Minoritaires en égard au pouvoir qu'elles détiennent – ou ne détiennent pas – les femmes en tant que collectivité sont un sujet de premier choix pour un programme comme Société Nouvelle » (Sans auteur, Médium Média, 1973, p. 3). L'ONF n'a pas le mandat spécifique de produire des films féministes mais il doit représenter la pluralité des points de vue minoritaires au Canada. Visiblement défavorisé quant au nombre de leurs productions cinématographiques à l'ONF, le regard des femmes fait partie du point de vue minoritaire. Même si les forces semblent contradictoires quant à l'agentivité possible d'un film produit dans les limites d'un cadre institutionnel, les réalisatrices féministes utilisent le lieu du pouvoir, l'institution, pour dénoncer.



Figure 6.5 Page couverture du dossier de production En tant que femmes (s.d.) © ONF, tous droits réservés

Le 21 mars 1971, Jeanne Morazain, Monique Larocque et Anne-Claire Poirier (employées féministes de l'ONF) proposent la création du programme En tant que femmes. Leur but est de produire une série de films sur le vécu des femmes, réalisés par des femmes et dans la mesure du possible, n'ayant que des femmes occupant les postes sur tous les aspects de la production. Elles rédigent collectivement le volumineux *En tant que femmes, rapport de recherches* : un document qu'elles soumettent au gouvernement fédéral. Dans ce rapport, elles expriment leurs oppressions :

> Suffisamment de données et de fait ont été mis à jour et largement diffusés, au cours de la dernière décennie, pour que nous osions croire qu'on ne nie plus l'existence d'une discrimination à l'endroit des femmes, et que le portrait freudien d'une femme essentiellement « passive, narcissiste [sic] et masochiste » est chose du passé. La discrimination, elle, n'est pas encore de l'histoire ancienne. […] La solution ne réside pas dans une seule réforme de l'ordre social existant; elle viendra d'une société nouvelle, d'une révolution en profondeur des attitudes et des mentalités, du renversement du régime sexiste comme tous les autres régimes qui s'appuient sur la violence et la domination. (Morazain *et al.,* 1971, p. 1)

L'une des préoccupations centrales de cette proposition cinématographique, c'est de dénoncer les stéréotypes auxquels les femmes sont confrontées. Par exemple, les autrices contestent la rigidité institutionnelle de l'éducation sexiste inculquée aux enfants qui perpétue les représentations sociales traditionnelles et la domination des femmes par les hommes. Elles exposent la construction des rôles et la division des tâches selon le genre appris depuis l'enfance. Morazain, Larocque et Poirier veulent créer et revaloriser les images de femmes réelles, ancrées dans le quotidien et le contexte des années 1970 :

> L'image de la femme transmise par le cinéma, la littérature, l'humour, la publicité […] (tous contrôlés par des hommes) fait d'elle une névrosée, une mégère, une emmerdeuse, une popote… […]. L'émotivité féminine, voulue, entretenue et vantée, a servi de prétexte à exclure la femme des centres décisionnels et de la politique parce qu'on la disait incapable de logique et de commandement, et qu'on craignait les manifestations « hystériques » de cette même émotivité. Bien plus, on s'est assuré de son obéissance et de sa soumission en entretenant son sentiment d'infériorité par des lois sociales, religieuses et morales. (Morazain *et al.,* 1971, p. 2)

Ces femmes veulent créer des films pour enrayer la discrimination dont elles sont victimes en proposant un regard de femmes sur la société et en dénonçant les stéréotypes et les tabous. Elles veulent raconter différemment, parler des « femmes qui se sont distinguées dans notre histoire autrement que comme mères, institutrices ou infirmières » (Sans auteur, Médium-Média, 1973, p. 3). Leur réflexion collective est influencée par les autrices Betty Friedan, Germaine Greer et Kate Millet

(abondamment citées dans le rapport de recherches). Elles valorisent aussi le travail de groupe et la collaboration entre les participantes :

> […] plutôt que de tenter encore une fois de nous expliquer aux autres, nous allons essayer de trouver qui nous sommes, qui sont les femmes, quels sont les besoins des femmes, en parlant entre nous, le plus honnêtement possible, sans nous inquiéter de ce que les autres penseront. (Sans auteur, Médium-Média, 1973, p. 2)

Les autrices s'appuient également sur le rapport de recherches de la Comission Bird et ses recommandations.

> En tant que femmes est une expérience probablement unique au monde […] son acceptation par l'ONF, constitue l'histoire d'un combat. […] Ces films ne seront donc pas une dissertation sur les femmes, mais une entreprise collective d'un groupe de femmes parlant à leur manière de ce qui les concerne, elles et les autres femmes. (Sans auteur, Médium Média, 1973, p. 1)

Faire accepter le projet s'avère difficile, car la hiérarchie décisionnelle est presque exclusivement masculine : « Les hommes qui composent majoritairement le Comité du programme, ils avaient déjà bien assez d'entendre leur femme se plaindre "de rien", comme ils disent, sans que toutes les femmes en fassent autant dans les films de l'ONF! » (Dansereau, citée par Ouvrard, Le Nouvelliste, 1974., n.p.). De plus, la soumission a besoin d'une double approbation : en plus de passer au comité de programmation de l'institution, le gouvernement fédéral doit aussi donner son aval à la mise en place du programme par l'approbation d'un comité interministériel spécial. Avant tout, ce programme, c'est une :

> […] première expérience systématique de films réalisés par des femmes s'expliquant sur leur condition féminine. Non pas par des femmes isolées jouant à pratiquer un métier d'hommes et réussissant à percer parce qu'elles font aussi bien qu'eux, mais précisément en tant que femmes cinéastes de plein droit. Plus important encore, par des femmes travaillant en groupe dans un désir de création collective et avec une perspective de changement social. (Lever, 1974, n.p.)

La création de la série est acceptée en septembre 1971 et les films réalisés sont révélateurs d'une réalité sociale dénoncée par les féministes de la « deuxième vague ».

En travaillant avec des groupes de femmes partout au Québec, issues de plusieurs horizons sociaux, les réalisatrices construisent des personnages féminins sous un angle nouveau. Ce sont des protagonistes qui évoluent dans leur quotidien en s'interrogeant sur leurs réalités et leurs oppressions. Des femmes « ordinaires » dont les réalisatrices ne font ni la promotion du physique ni la glorification de l'existence. Les films sont antisexistes, non radicaux et revalorisent l'apport particulier des femmes à la société québécoise en offrant une image positive des rôles traditionnels et de la vie quotidienne. « Remettre en question, interroger, redéfinir, ne plus accepter sont les termes fréquents des synopsis des films » (Carrière, 1983, p. 196). Les réalisatrices mettent en images l'apport des femmes à la société à travers un regard minoritaire tout en créant un contenu culturel féminin au sein d'un corpus au style libre, tant au plan de la forme que du contenu. En tant que femmes est un moment fort pour les employées onéfiennes car c'est la première fois que les femmes se regroupent pour revendiquer la parole au sein de l'institution étatique. Les productions remettent en question les construits sociaux dans lesquels les protagonistes évoluent. La redéfinition de l'identité se fait au plan individuel, collectif et social :

> Malgré leurs différences, les femmes ont une même condition, disent les films : elles sont toutes ménagères, victimes de l'histoire et de l'éducation sexiste. […] On dénonce explicitement le travail ménager aliénant, la responsabilité harassante pour les femmes d'élever des enfants seules. (Carrrière, 1983, p. 201)

Au cours des trois années du programme, six productions touchant à diverses thématiques féministes sont réalisées. La perte d'identité à travers le mariage et la maternité est explorée dans *Souris, tu m'inquiètes* (Danis, 1973). Les garderies d'État et la volonté de collectivisation des services sont questionnées dans *À qui appartient ce gage?* (Blackburn *et al.*, 1973). Les relations complexes que les femmes entretiennent avec les hommes sont inspectées dans *J'me marie, j'me marie pas* (Dansereau, 1973). L'identité des femmes et leur place sur le marché du travail sont analysées dans *Les filles du Roy* (Poirier, 1974). L'adolescence au féminin est

documentée dans *Les filles, c'est pas pareil* (Girard, 1974). Puis, finalement, la contraception et l'avortement sont discutés dans *Le temps de l'avant* (Poirier, 1975) [61].

Cette série va déranger. Les propos choquent. Les cinéastes entrent dans les maisons et braquent leurs caméras sur l'intime. Elles osent présenter le privé en public. On l'a vu au chapitre trois, l'animation sociale (Froger, 2009) est une stratégie de diffusion implantée très tôt dans la mission onéfienne afin de rejoindre le plus grand nombre de canadiens. Or, la projection de films en dehors des cinémas est une activité essentielle pour la promotion des films de la série afin de communiquer avec les femmes et les inciter à sortir de la maison pour discuter entre elles de leurs problèmes communs. À la télévision, la série obtient une grande visibilité avec sa diffusion à Radio-Canada [62] (sans pause publicitaire). Des tribunes téléphoniques sont mises en place après les présentations et les appels sont nombreux.

> Comment le public a-t-il réagi devant le début de cette présente série? D'après l'ONF, la réponse est venue au-delà de tout espoir. Un inventaire public a donné 1,800 réponses écrites. Le soir de la première projection, on a enregistré environ 350 appels téléphoniques et encore davantage après la deuxième : de ce nombre, on calcule environ 19 pour cent provenant des hommes. (Timmerman, Ottawa, s.d., n.p.)
>
> L'ONF demande vos commentaires (C.P. 6100, Montreal 101). Nous aussi d'ailleurs, car nous aurons l'occasion de reparler de ces productions entreprises avec l'argent des contribuables, que ces derniers soient de méchants mâles dominateurs ou des femmes émasculatrices [...] (Sans auteur, L'Actualité, 1974, n.p.)

La diffusion de la série est plus large que les salles de cinéma et la télévision : en région (notamment avec le Ciné Vidéo-Bus), dans les écoles, dans les milieux communautaires, les salles paroissiales et dans les réseaux francophones canadiens à

---

[61] Je reviens sur les films de cette série dans les chapitres huit à treize pour étayer l'analyse du discours féministe onéfien.

[62] Quatre films sont diffusés à Radio-Canada : *J'me marie, j'me marie pas* (9 janvier 1974), *Souris tu m'inquiètes* (16 janvier 1974), *À qui appartient ce gage?* (27 février 1974) et *Les filles du Roy* (13 mars 1974).

l'extérieur de la province de Québec. Après les projections, les débats sont animés. Les films sont rassembleurs et stimulent les discussions. L'objectif initial, qui était de briser l'isolement des femmes pour leur donner un sens de la solidarité, est atteint. De plus, les femmes ont aussi parfois la possibilité de s'initier à la vidéo après les projections en expérimentant la technique. Lors de la circulation des films de la série, des courts-métrages et des animations sont aussi programmés [63].

Dans son mémoire qui porte sur le programme Société Nouvelle/ Challenge for Change, l'historienne Louise Carrière souligne les limites du projet En tant que femmes en critiquant l'esthétique des films qu'elle juge peu innovants. Il y a aussi des limites dans les sujets traités. La pauvreté des femmes, qui était pourtant l'un des principes fondateurs des programmes Société Nouvelle/ Challenge for Change est complètement écartée. La spécificité du point de vue est aussi dénoncée par Carrière : « Ce regard subjectif sera celui de femmes très scolarisées, professionnelles, venant pour la plupart de milieux assez favorisés » (Carrière, 1983, p. 180). Ainsi, les visions minoritaires et alternatives des femmes ne sont pas mises en images dans la série. En fait, les films issus de la cuvée En tant que femmes reflètent majoritairement les problématiques des classes sociales les mieux nanties :

> Chercher dans les films une série miroir fidèle des préoccupations des femmes de l'époque, de toutes les femmes, serait une erreur. […] On peut dire par contre que la série est un révélateur des principaux problèmes de la condition des femmes tels qu'entrevus à cette époque par des cinéastes très scolarisées. C'est à partir de cette réalité des femmes privilégiées qu'elles abordent les problèmes de leurs consoeurs […] cela explique en partie ses limites. (Carrière, 1983, p. 181)

Il ne faut toutefois pas négliger la portée agentive des films puisqu'ils favorisent les interactions sociales entre les femmes qui y sont exposées. Elles se rassemblent sur la

[63]Entre autres : *La Beauté Même* (Fortier, 1964), *Essor Féminin* (Tunstell, 1959) et *Notre jeunesse en auto-sport* (Elnécavé, 1969).

place publique pour en discuter et prennent conscience de leur oppression commune. Le corpus du programme En tant que femmes est un legs cinématographique unique : un contenu culturel féminin spécifique de la « deuxième vague » du mouvement féministe. « Les cinéastes vont utiliser non pas l'identification aux femmes présentées, mais aux problèmes posés » (Carrière, 1983, p. 199). Les réalisatrices mettent en lumière le travail invisible des femmes, leur vécu et leur vision. Elles utilisent le cinéma comme un outil pour faire la promotion des revendications féministes. C'est en éveillant les femmes québécoises quant à leurs conditions d'assujettissement et en leur proposant des pistes pour effectuer les changements que les réalisatrices conscientisent les femmes dans l'espace privé.

> […] la série En tant que femmes est extrêmement importante pour les femmes-cinéastes du Québec, parce qu'elle constitue un premier déblocage au niveau de la réalisation. Il est évident que le déblocage se limite à l'ONF, mais il n'en constitue pas moins une première porte ouverte au niveau de la réalisation. (Carrière, 1981, p. 47)

Le programme En tant que femmes nous apprend plusieurs choses sur l'institution qui modifie son processus de production afin d'octroyer la réalisation à un point de vue minoritaire, celui des femmes. De plus, les travailleuses onéfiennes (qui réussissent à changer leurs rôles) vont avoir un effet à long terme sur les relations de pouvoir genrées dans l'institution. L'ONF reproduit les comportements des autres intitutions du gouvernement fédéral en donnant une place plus équitable aux femmes sur le marché de l'emploi, encourageant ainsi leur professionnalisation. Quant au département anglophone, c'est avec la mise en place du Studio D que les femmes accèdent à la réalisation de films.

6.1.2. Le Studio D

Un témoignage d'une femme-cinéaste? Je regimbe. Pourquoi pas un témoignage de cinéaste tout simplement? Idiote.

Comme si nous pouvions, nous, les femmes, oublier la condition dans laquelle nous devons créer.

— Carré, 1980, p. 20



Figure 6.6 Image publicitaire de la série *Working Mothers* © ONF, tous droits réservés

Du côté de la programmation anglaise, le Studio D est fondé en 1974 sous l'initiative de Kathleen Shannon. Cette unité de production féministe du studio anglais a été active jusqu'en 1996. Studio D est une unité de production cinématographique unique au monde : à ma connaissance, c'est la seule cellule de création filmique féministe financée par une institution étatique[64]. Le Studio D est un regroupement de femmes féministes financées par le gouvernement fédéral. Le programme :

[64] Pas très loin, à la même époque, il y aura le centre Vidéographe, le Groupe Intervention Vidéo et Vidéo Femmes (anciennement nommé La femme et le film et fondé en 1973 par Helen Doyle, Nicole Giguère et Hélène Roy). Vidéo Femmes est « un centre de production et de diffusion / animation de vidéos réalisés par / pour les femmes. […] C'est un 'collectif féministe d'intervention vidéo'. […] Notre choix de vidéo comme moyen d'expression et de communication a été arrêté de façon claire et définitive dès la fondation officielle de notre centre. » (Giguère et Pérusse, 1980, p. 35) En effet, la vidéo est une forme d'expression souple et moins coûteuse que le cinéma, ce qui en fait un outil d'intervention privilégié et plus accessible pour les femmes qui y « voyait là un outil privilégié d'intervention sociale. » (Giguère et Pérusse, 1980, p. 35)

> […] apporte au cinéma le point de vue des femmes sur toutes les questions d'envergure sociale. Il comble les besoins spécifiques en information des auditoires féminins et fournit aux femmes la possibilité d'exprimer et de développer leur potentiel créateur à travers le cinéma. Le Studio D procure aux femmes un lieu où elles peuvent travailler ensemble dans une atmosphère collective de support mutuel (Burnett, 1980, p. 33).

La mission du Studio D est de produire des films réalisés par, pour et sur des femmes afin qu'elles génèrent leurs propres représentations médiatiques. Plusieurs films ont marqué la production du Studio D et je m'intéresse particulièrement à la série *Working Mothers* (1974-1975) financée par Challenge for Change. Cette série de courts-métrages place les défis des femmes travailleuses au centre de la production culturelle nationale afin de conscientiser les Canadiennes sur leurs conditions d'emplois; c'est une critique des conditions économiques des canadiennes.

Onze films sont produits dans le cadre de cette série : *The Spring and Fall of Nina Polanski*[65] (Hutton et Roy, 1974), *Would I ever like to work* (Shannon, 1974), *Luckily I Need Little Sleep* (Shannon, 1974), *Mothers are People* (Shannon, 1974), *Tiger on a Tight Leash* (1974), *It's Not Enough* (Shannon, 1974), *Extensions of the Family* (Shannon, 1974), *The Appreciate You More* (Shannon, 1974), *Like the Trees* (Shannon, 1974), *Our Dear Sisters* (Shannon, 1975) et *And They Lived Happily Ever After* (Angelico, Henderson et Shannonm 1975). Ces films ont été tournés partout au Canada.

Les films de la série *Working Mothers* sont présentés à deux reprises lors d'une tournée pancanadienne en 1975. Cette manière de faire une distribution auprès des femmes canadiennes est similaire à celle de la série En tant que femmes :

> The important fact was that Shannon and other women distributors in the community became determined to hear people's thoughts and feelings. Numerous "kitchen screenings" gave women a space to conduct intimate discussions and to express opinions about their lives. (Ryohashi, 1995, p. 30)

[65] *The Spring and Fall of Nina Polanski* est le sujet du chapitre huit.

Les spectatrices se reconnaissent dans les documentaires : ils contribuent à la prise de conscience des femmes du traitement inégalitaire dont elles sont victimes.

D'autres films produits au sein du Studio D ont profondément marqué la cinématographie canadienne. La liste serait trop exhaustive pour être détaillée ici mais deux productions en lien avec ma thèse ont retenu mon attention. Il s'agit de *Some American Feminists* (Brossard *et al.*, 1977) et *Not a Love Story : A Film about Pornography* (Sherr-Klein, 1981).



Figure 6.7 *Some American Feminists* (Brossard *et al.*, 1977) © ONF, tous droits réservés

En 1975 et 1976, trois réalisatrices (Nicole Brossard, Luce Guilbeault et Margaret Westcott) partent à New York pour tourner *Some American Feminists* (Brossard *et al.*, 1977). Elles font des entrevues avec des féministes radicales comme Betty Friedan, Kate Millet et Rita Mae Brown. Le documentaire cherche, entre autres, à saisir les raisons de la crise identitaire du mouvement féministe [66] en révélant les dissensions au sein du mouvement, particulièrement la division raciale et le lesbianisme.

[66] Le début d'une scission idéologique se manifeste au sein des mouvements féministes dès la « première vague » car des femmes se questionnent sur leur rôle fondamental dans la société moderne. Certaines

> L'ambiguïté […] est présente dans la définition même de la catégorie sous laquelle les femmes se rassemblent. Car que forment les femmes? Une quasi-classe? Une quasi-race? Une quasi-nation? Donc, moins qu'une classe, qu'une race, qu'une nation, un sexe qui ne se soutient ni du biologique ni de l'historique, peut-on penser dans la difficulté où on est de désigner exactement les frontières et l'identité de ce groupe. Car l'oppression des femmes a ceci de particulier qu'elle atteint chaque femme de manière singulière, jusque dans son intimité, et que c'est à travers chaque femme, par chaque femme, comptable devant elle seule, qu'elle doit être collectivement combattue. La lutte des femmes ne peut faire l'économie des individus pour se produire comme généralité. (Collin, citée dans Lamoureux, 1986, p. 12)

Plusieurs visions s'affrontent pendant la « deuxième vague » : les féministes homosexuelles ne se reconnaissent plus dans le féminisme défendu par les hétérosexuelles, les féministes noires n'adhèrent pas aux préoccupations des blanches, les féministes américaines et françaises se perdent dans la traduction des discours transatlantiques. « Les expériences des femmes se multiplient, se transforment et les éloignent en apparence des conditions communes d'oppression qui avaient servi à leur regroupement initial » (Descarries et Corbeil, 1991, p. 354). L'internationalisation du mouvement laisse place à la multiplicité des voix, ouvrant la voie à la transformation et à la démocratisation des mouvements féministes. De ces questionnements intersectionnels découlent les théories du féminisme noir et du féminisme lesbien.

> […] les questions de l'identité raciale ou nationale cloisonnent le mouvement, et la solidarité commune des femmes est partout très vite mise à mal par le soupçon d'ignorance des problèmes propres à chaque groupe identitaire, par la crainte de se voir créer de nouvelles formes de dominations entre homosexuelles et hétérosexuelles, entre bourgeoises et prolétaires, entre les mères et celles qui ne le sont pas, entre les femmes blanches et les femmes noires […]. (Hirata *et al*., 2000, p. 141)

---

remettent aussi en question l'expression culturelle du sexe et la fabrication du genre et croient que les attitudes et les comportements sont standardisés par l'hétérosexualité normative.

C'est à la fin des années 1960 que le *Black Feminism* se manifeste : la domination n'est pas uniquement le produit du genre, mais émane aussi de la classe et de la race. Les féministes noires veulent défaire les stéréotypes associés aux femmes noires. Une partie du *Black Feminism* s'en prend aussi au *White Feminism* qu'il juge raciste. Des regroupements féministes sont en parallèle les uns aux autres et, aux États-Unis, certains ne se mélangent même pas racialement dans le sud du pays. Les féministes du sud rejettent le style des féministes lesbiennes du nord. Ainsi, ces luttes féministes se minent de l'intérieur et redonnent donc leur pouvoir à l'extérieur.

> L'impuissance du féminisme à interroger la race aboutit à des stratégies de résistance qui trop souvent reproduisent et renforcent la subordination des gens de couleur, tandis que l'impuissance de l'antiracisme à interroger le patriarcat se traduit dans la reproduction trop fréquente de la subordination des femmes au sein de ce courant. (Crenshaw, 2005, p. 61)

En présentant une série d'entrevues de féministes radicales, *Some American Feminists* permet « une connaissance de ces militantes qui ont influencé le mouvement des femmes » (Carrière, 1981, p. 50). Cependant, puisqu'il n'y a pas de mise en contexte, ce film demeure descriptif « même si on tente une saisie plus générale à partir de cas particuliers » (Carrière, 1981, p. 50). Ce film illustre bien la problématique selon laquelle :

> [Au] fur et à mesure que certains groupes de femmes voient leur statut dans l'espace public progresser ou connaissent une amélioration de leur statut économique ou professionnel, le mouvement des femmes se voit davantage interpellé par les différents clivages et conflits potentiels que génèrent la diversité des allégeances politiques et idéologiques, tout comme celle des status économique et socioprofessionnel. (Descarries et Poulin, 2010, p. 16)

L'autre film qu'il est impératif d'aborder c'est : *Not a Love Story : A Film about Pornography* (Sherr-Klein, 1981), l'une des productions les plus marquantes du Studio D.



Figure 6.8 *Not a Love Story : A Film about Pornography* (Sherr-Klein, 1981) © ONF, tous droits réservés

> En remarquant que sa fille de huit ans était exposée à des rangées de revues pornos au magasin où ils achetaient leurs billets d'autobus, Bonnie [Sherr-Klein] en vient à se demander s'il existe des liens entre l'image qu'ont les hommes des femmes et celles qu'ont les femmes d'elles-mêmes. (McHugh, 1980, p. 29)

Progressiste, ce documentaire pose un regard sur la pornographie en faisant le portrait de la travailleuse du sexe Linda Lee Tracy.

> Because the film includes sexually explicit clips from hard-core pornographic films and magazines, the Saskatchewan Censor Board as well as the Ontario Censor Board banned it from public screening. However, there were about 300 private screenings in Ontario alone. In Montreal, the film became the largest grossing film in Film Board history as a result of a nine-month commercial run in theatres. (Ryohashi, 1995, p. 34)

Le film explore la représentation des corps nus des femmes dans les magazines, les films pornographiques et les clubs de danseuses. Bonnie Sherr-Klein, la réalisatrice, cherche à comprendre ce qui se cache derrière la marchandisation commerciale de la pornographie :

> A thought-provoking chronicle of the odyssey of two women, Bonnie [Sherr-]Klein, the director of the film, and Linda Lee Tracey, a stripper. Together they set out to explore the world of peep shows, strip joints and sex supermarkets. Both are motivated by the desire to know more about pornography—why it exists, the forms it takes, and how it affects relations between men and women. *Not a Love Story* offers insights and perspectives from men and women who earn their living in the porn trade, and from some of pornography's most outspoken critics. This film contains sexually

> explicit material that may be disturbing to some people. (Archives ONF, s.d.)

Linda Lee Tracy, qui pratique le métier de stripteaseuse, ne croit pas être une victime. Elle se considère comme une artiste qui performe devant l'auditoire, et son métier lui en a appris beaucoup sur les relations entre les hommes et les femmes. Elle ne souhaite recevoir ni de condescendance ni de pitié pour ce qu'elle a choisi comme métier.

La démocratisation de l'accès à la pornographie a provoqué l'explosion de l'industrie. Les représentations pornographiques sont de plus en plus osées, poussées et explicites. Dans ce film, Kate Millet exprime l'opinion que la pornographie ne met pas fin à la répression sexuelle, mais plutôt, elle l'encourage. Le monde a besoin d'érotisme et non de pornographie. Les standards représentationnels ont évolué : le traitement sexuel des femmes est de plus en plus violent et assujettissant qu'auparavant. La compétition augmente et les éditeurs veulent se démarquer. Lors d'une entrevue, un éditeur estime que c'est la révolution des femmes qui fait en sorte que le fantasme le plus populaire chez les hommes est d'avoir une femme agenouillée lui pratiquant une fellation. Dans cette position, elle est douce et soumise.

Kate Millet estime que, dans la pornographie, les hommes ne veulent pas être les égaux des femmes. Les images produites encouragent leur dégradation, entretenant les fantasmes de violence. Il n'y a pas d'amour : c'est de la sexualité brute. L'intimité et l'imaginaire du couple s'en retrouvent pollués.

> Bonnie [Sherr-Klein] a l'impression que le but du studio [D], c'est de créer une sorte d'anti-esthétique, en égard aux pratiques traditionnelles et conventionnelles de l'Office. Sous l'influence de la démarche de Challenge for Change qui privilégie le respect de la personne filmée et les enjeux sociaux, le studio essaie de définir à quel public il s'adresse et de produire les films les plus utiles. « Nous rejetons la voix de l'autorité, la voix du spécialiste qui est le lot de la tradition documentaire à l'Office. […] Nous ne réalisons pas des films parce que nous éprouvons un besoin urgent de nous exprimer, mais parce que nous sommes conscientes des problèmes et des femmes qui ont besoin littéralement de ces films. » (Sherr Klein, citée par McHugh, 1980, p. 29)

D'autres films produits par le Studio D vont explorer des thématiques tabous sur l'accouchement tels *An Unremarkable Birth* (Beaudry, 1978), *Abortion: Stories from North and South* (Singer, 1984) et *A Mother and Daughter on Abortion* (Cowan, 1984). Cependant, ce ne sont pas tous les films qui sont radicaux. Le mandat est de faire un portrait diversifié des problèmes rencontrés par des femmes. Le Studio D est donc, en quelque sorte, coincé entre le mouvement féministe et la ghettoïsation culturelle : « Celebrated as a "national treasure" and the only state-sponsored feminist film studio in the world, Studio D has been criticized for embracing the politics of "liberal feminism", for producing rigid and reductive filmic representations of women » (Vanstone, 2003, p. iv). Effectivement, les réalisatrices créent au sein de l'État, ce qui entraîne inévitablement les compromis :

> Le courant institutionnel résulte fondamentalement d'une volonté étatique de formaliser et de canaliser l'existence de lobbies. […] La caractéristique majeure de ce courant, c'est qu'il tire sa légimité et ses moyens d'intervention de sa relation à l'État et qu'il agit comme médiateur entre l'appareil d'État et la révolte des femmes. (Lamoureux, 1986, p. 40)

Au même titre que la série En Tant que Femmes, les productions du Studio D sont critiquées pour leurs représentations d'un féminisme libéral bourgeois, produisant une vision incomplète des femmes canadiennes, abordant des représentations limitées et homogènes (blanches, hétérosexuelles, éduquées et de classe moyenne). Paradoxalement, les limites représentationnelles d'un féminisme libéral seraient essentiellement liées à l'incapacité de concilier un féminisme radical aux paramètres de l'institution étatique qui produit les films, car le féminisme radical veut détruire les cadres de la société et non évoluer de concert avec les structures de pouvoir existantes.

Ces productions onéfiennes proposeraient donc une vision d'un féminisme institutionnel dans lequel productrices et réalisatrices peuvent créer des œuvres uniquement en se pliant à la vision idéologique de l'ONF : elles seraient limitées à construire leurs identités sous l'égide des valeurs de la nation canadienne. Or, cela est faux. Certaines créatrices jouissent d'une grande liberté, mais cela ne se fait pas sans

heurts : « […] when a feminist film collective and a federal cultural institution are allied, resulting tensions complicate the production of a unifying Canadian identity » (Vanstone, 2003, p. 12). Des films tels *Like the Trees* (Shannon, 1974) et *Our Dear Sisters* (Shannon, 1975), tous deux issus de la série *Working Mothers*, traitent des difficultés de femmes non blanches issues de milieux non privilégiés.



Figure 6.9 *Our Dear Sisters* (Shannon, 1975) © ONF, tous droits réservés

Our Dear Sister fait le portrait d'Alanis Obomsawin, chanteuse et cinéaste abénakis, mère monoparentale qui ne s'est jamais mariée et qui a adopté son enfant. Elle souligne l'importance de la famille et d'y inclure toutes les générations. En parlant des blancs, Obomsawin critique l'esthétique à laquelle les femmes doivent se soumettre. Son opinion est la suivante :

> […] and the size of the woman has no barrier whether she is taken out or not. She can be this wide, and she will look like a beautiful princess. And her husband will be very proud of her and so will the children. […] The white people, the wife has to be so efficient, she has to be a certain size, she has to be so skinny, she has to be fit […] and often if she is not like that the husband will not take his wife out to certain things because he is slightly embarrassed because his wife is not the exact measurements she should be in his mind. […] We don't see that in our people. […] You are loved. (Shannon, 1975)



Figure 6.10 *Like the Trees* (Shannon, 1975) © ONF, tous droits réservés

Like the Trees (Shannon, 1974), fait le portrait de Rose, une femme métisse de l'Alberta. La protagoniste discute des stéréotypes auxquels elle est confrontée à titre de femme métisse qui veut travailler dans la ville des blancs. Pour convenir aux attentes, elle devrait se faire couper les cheveux, porter des souliers à talons hauts, revêtir un certain genre de vêtement et parler l'anglais parfaitement. Elle est obligée d'aller travailler car elle est divorcée et le bien-être social ne lui offre que soixante-quatorze dollars par mois pour elle et ses quatre enfants. Elle a fait une dépression et a entretenu des pensées suicidaires. Elle a commencé à boire et à se battre. La protagoniste parle de son vide identitaire : son manque d'appartenance à la fois à la culture blanche et à la sienne. Elle a l'impression de n'appartenir à aucune des deux. C'est en s'intéressant à sa culture Woodland Cree qu'elle a l'impression d'avoir trouvé une identité.

Malgré toutes les productions, notamment l'oscarisé *If you love this planet* (Nash, 1982), la dissolution du Studio D est sanctionnée en 1994 suite aux coupures dont l'ONF est victime. Cette abolition est une perte pour tous les citoyens et les citoyennes du pays car l'unité produisait des films uniques, sur l'oppression des femmes et selon le point de vue femmes et « [it] fulfilled a unique mandate in this respect through its

films “by and for women” […] fulfilling the activist role that Studio D envisionned for itself » (Vanstone, 2003, p. 249).

> If Studio D came into being as a significant component of the Canadian women’s movement in the seventies, existing within an institution celebrated for its creation and promotion of national culture, its disappearance represents […] a lamentable official retreat from women’s issues, signalling a new chapter in the struggle of Canadian women nationally to have their voices heard and their stories taken seriously. (Vanstone, 2003, p. 3)

Au cours des années 1970, une grande étude est menée au sein de l’ONF sur la disparité des genres. Le rapport *Les femmes à l’Office national du film : une étude sur l’égalité au travai*l (1978) offre un regard encore plus détaillé sur la disparité professionnelle dans l’institution signalée par les militantes au début des années 1970. Le rapport expose les raisons pour lesquelles les femmes sont limitées quant à l’accession à l’emploi à l’ONF, à l’avancement de leur carrière et au genre de postes qu’elles peuvent exercer :

> L’étude a révélé : 1. Le refus systématique d’embaucher les femmes à certains postes, le refus d’embaucher des femmes mariées ou celles qui ont de jeunes enfants, l’indication du sexe sur les avis de postes vacants, la sexualisation des titres d’emplois, la limitation des postes d’entrée pour les femmes à ceux de commis et de secrétaire; 2. la sous-évaluation des travaux réalisés par des femmes et leur sous-rémunération; 3. le manque de connaissance technique et le manque d’apprentissage des femmes; 4. le peu d’avancement auquel elles doivent s’attendre; 5. le manque de bonne volonté de la part des hommes à vouloir intégrer les femmes à leur milieu de travail, lié à la peur qu’elles leur fassent perdre leurs emplois; 6. le peu de droits accordés aux femmes qui travaillent, par l’employeur et par l’État, parce qu’on estime que leur place est au foyer; 7. le peu d’activité syndicale en ce qui concerne la discrimination; 8. l’impropriété des législations qui forcent les femmes à jouer un rôle secondaire dans la structure économique et sociale du pays. (*Les femmes à l’Office national du film : une étude sur l’égalité au travail*, 1978, p. 16)

Le rapport reconnaît que les femmes sont victimes de préjugés et de discrimination à l’ONF en raison de leur sexe. Mireille Dansereau avance même que c’est uniquement

avec l'approche féministe que les femmes peuvent accéder à la réalisation de films au Québec dans les années 1970 :

> Il y a dix ans, la pensée féministe était tellement peu avancée que si tu voulais avoir une place dans le cinéma québécois, tu ne pouvais le faire qu'en tant que femme – même femme rétrograde – à tous les niveaux! […] Sinon il n'y avait pas de place… (Dansereau, citée dans Daudelin, 1980, p. 15)

Cette section a permis de voir la manière dont les femmes francophones et anglophones ont eu accès à la réalisation de films documentaires et de fictions à l'ONF. Qu'en est-il de la situation des réalisatrices dans le cinéma d'animation?

6.2. La réalisation de femmes dans le cinéma d'animation à l'ONF

Evelyn Lambart travaille à l'ONF de 1942 à 1974, collaborant avec Norman McLaren puis se concentrant uniquement à la réalisation de ses films. Avant que l'ONF ne déménage d'Ottawa vers Montréal, Alma Duncan et Audrey McLaren réalisent le film d'animation *Folksong Fantasy* (Duncan et McLaren, A., 1947). À propos de cette animation, Denault écrit :

> Il ne sortira qu'en 1951 et ne porte que le nom d'Alma Duncan à l'animation. Aucun nom à la réalisation. […] D'autres ne font que passer : Gretta Ekman et Helen MacKay, que nous n'avons retracée que par hasard. Les outils de recherche dans ce domaine sont si inexistants que nous ne savons pas si le hasard ne nous permettra pas d'en découvrir d'autres un jour. (Denault, 1996, p. 75)

À Montréal, la recherche de Denault découvre Alice Lemire qui fait son entrée dans le département d'animation en 1958. Elle fait de l'animation sur des films, de l'assistanat mais ne réalise jamais sa propre création :

> […] la plupart des femmes que nous avons retracées sont restées dans l'ombre, parce qu'elles exécutaient des tâches variées, dont de l'animation mais sans le titre officiel d'animatrice. […] Sans le titre ni la

> reconnaissance au générique, comment pourrait-on les reconnaître et identifier leur travail? (Denault, 1996, p. 77)

Établir le corpus pour la thèse a été une étape difficile puisque en choisissant les animations à analyser, j'ai été confrontée à des décisions déchirantes. Dans la section suivante, j'ai retenu trois animatrices qui m'apparaissent essentielles pour la période de mon étude mais qui ne sont pas abordées dans le corpus cinématographique. Il est essentiel de souligner le travail de ces pionnières car elles ont réalisé un travail novateur dans les années 1970 à l'ONF. Il s'agit de : Francine Desbiens, Viviane Elnécavé et Suzanne Gervais.

> Clearly, the development of women in animation has a lot to do with the impact of feminism on funding policies in arts institutions and television, i.e. there's been a concern to redress the "traditional gender imbalance", to increase both women's access to the media and the rage of representation of women within it. […] It is clear that opportunities vary enormously between countries. Canada's National Film Board has done perhaps more, historically, than any other institution to support the development of animation as an art form and have provided opportunities for many women filmmakers. There is a need for a detailed study of its role, and the results, in this area. (Pilling, 1992, p. 7)

Si des employées onéfiennes se sont réunies pour créer des unités de productions féministes avec le programme En tant que femmes et au sein du Studio D, je n'ai pas observé de phénomène similaire dans les départements d'animation français et anglais. Je n'ai recensé aucune manifestation ou regroupement collectif de femmes à l'animation revendiquant d'avoir accès à la réalisation de films. Dès la fin des années 1960, sous l'égide de René Jodoin, trois femmes accèdent à la réalisation de films. En 1969, Viviane Elnécavé signe *Notre jeunesse en auto-sport* (Elnécavé, 1969) puis Francine Desbiens et Michèle Pauzé se joignent à Pierre Hébert et Yves Leduc pour coréaliser *Le corbeau et le renard* (Desbiens *et al.,* 1969). Au début des années 1970, plusieurs autres femmes accèdent à la réalisation de films.

> Bon nombre de femmes [...] ont produit au Québec des films d'animation de très grande qualité. L'importance récente des femmes dans le film d'animation peut être attribuée à un certain processus de démocratisation

> du médium. Le passage de la production collective au film d'artiste, accompagné par une floraison de diverses techniques d'animation, ont facilité l'entrée des femmes en animation, domaine qui, jusqu'aux années 60, était en majeure partie réservé aux hommes. (Levitin, 1992, s. p.)

La majorité des animatrices qui accèdent à la réalisation sont d'abord formées à titre de stagiaires ou d'assistantes sur les productions des autres car il est impossible à cette époque d'étudier à Montréal le cinéma d'animation. Habituellement, les premières réalisatrices à qui l'on confie un projet d'animation sont assignées à la création de films éducatifs. Evelyn Lambart crée des cartes géographiques avec *La carte impossible* (Lambart, 1947). Clorinda Warny travaille sur les mathématiques avec *Multiplication 1* (Warny, 1972), *Multiplication 2* (Warny, 1972) et *Multiplication 3*(Warny, 1973). Quant à Francine Desbien, elle est assignée à la gamme chromatique des couleurs dans *Les Bibites de Chromagnon* (Desbiens, 1971).

En ce qui a trait à l'assistanat des femmes, c'est un phénomène qui, pour certaines, est une réalité sur plusieurs années. Lambart se dévoue plus d'une vingtaine d'années à la carrière de McLaren, Francine Desbien assiste [67] Bretislav Pojar à la réalisation de *E* (Pojar, 1981) et Suzanne Gervais aide Co Hoedeman sur le film *Tchou-Tchou* (Hoedeman, 1972). Cependant, il est faux de croire que le phénomène de l'assistanat est unidirectionnellement masculin/féminin. Plusieurs animatrices ont été appuyées par d'autres animatrices. Notamment Clorinda Warny qui a été asssistée par Lina Gagnon et Suzanne Gervais avec *Premiers jours* (Warny, 1980). Suzanne Gervais a d'ailleurs débuté sa carrière en étant l'assistante de Clorinda Warny. Ainsi, on ne peut affirmer que l'assistanat onéfien est l'affaire de femmes au service des hommes. Cependant, je n'ai pas relevé le phénomène inverse, c'est-à-dire des hommes qui assistent les animatrices.

[67] Sur le site internet de l'ONF, on tente de rattraper le manque de reconnaissance du travail de l'animatrice puisqu'il est écrit que le film est réalisé par Francine Desbiens et Bretislav Pojar. Cependant, dans le générique d'ouverture, il est possible de lire sur le même carton que le réalisateur est Bretislav Pojar et que l'assistante à la réalisation est Francine Desbiens.

J'ai constaté que la grande majorité des animatrices sont recrutées par le biais de productions à faible coût. Notamment la série *Poets on Films* qui a donné une première chance à plusieurs d'entre elles. Ces coréalisations sont des interprétations visuelles de poèmes d'auteurs canadiens. Parmi les recrues : Bozenna Heczko, Elisabeth Lewis, Janet Perlman et Gayle Thomas sur *Poets on Film No.1* (Heczko *et al.,* 1977); Joyce Borenstein, Janet Perlman et Véronika Soul sur *Poets on Film No.2* (Borenstein *et al*., 1977) ainsi que Francoise Hartmann sur *Poets on Film No.3* (Doucet et Hartmann, 1977). Ce qu'il faut comprendre entre ces lignes c'est que sur les dix cinéastes d'animation travaillant sur cette série à très faible coût de production, huit sont des femmes et deux sont des hommes (Sheldon Cohen et Robert Doucet).

6.2.1. Francine Desbiens

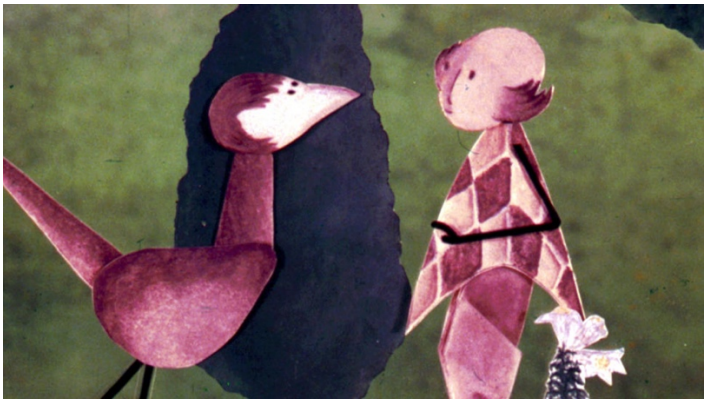


Figure 6.11 *Dernier envol* (Desbiens, 1977) © ONF, tous droits réservés

Francine Desbiens est une animatrice importante au sein du programme d'animation français de l'ONF. Après avoir coréalisé *Le corbeau et le renard* (1969, Desbiens *et al.*) avec Pierre Hébert, Yves Leduc et Michèle Pauzé et le film éducatif *Les Bibittes de Chromagnon* (1971, Desbiens), elle crée un film d'animation de fiction d'une durée de neuf minutes : *Dernier envol* (Desbiens, 1977). Produit par René Jodoin, ce film de papiers découpés (sur une musique originale de Maurice Blackburn) est l'histoire d'un

homme dont la quiétude est troublée par l'arrivée d'un oiseau au printemps. Les deux protagonistes deviennent inséparables mais le temps passe si vite que lorsque l'automne arrive, l'homme réalise qu'il ne peut plus se passer de la compagnie de l'oiseau et fait tout en son pouvoir pour le garder avec lui. L'oiseau meurt de froid.

> La force de destruction de l'amour est traitée [...] sur un ton intimiste et de confession, dans *Le Dernier envol* de Francine Desbiens. Apparente histoire d'amitié entre un monsieur et un oiseau, le film raconte comment cette présence a changé toute une vie. Comment le travail, les saisons, les senteurs ne sont plus les mêmes. Et ce, jusqu'au jour où le monsieur retrouve l'oiseau gelé mort sur le sol enneigé. Impossibles amours d'un monsieur et d'un oiseau, cri sourd de détresse face à l'absence et à l'éternelle solitude. (Carrière, 1983, p. 150)



Figure 6.12 *Ah! vous dirai-je maman* (Desbiens, 1985) © ONF, tous droits réservés

D'une durée de treize minutes, *Ah! vous dirai-je maman* (Desbiens, 1985) est produit par Yves Leduc et animé avec des papiers découpés. Ce film est le tableau en mouvement d'un album de photos de familles. Dans une maison, l'animatrice inscrit le passage du temps et de l'éclatement de la famille qui se modifient au fil des souvenirs :

> Il s'agit d'un film discret, d'un récit pudiquement chuchoté à l'oreille du spectateur. C'est l'histoire d'une vie. L'histoire d'une femme que nous ne connaîtrons que par les lieux qu'elle a habités, que par les objets qui l'auront entourée. Sans dialogue, avec pour trame sonore la musique de Mozart, Francine Desbiens transforme progressivement une pièce en y modifiant l'ameublement, en y ajoutant ou en y enlevant un accessoire. […]

> un film plein de silence, qui refuse de s'expliquer, qui attend que le spectateur vienne à lui. […] J'aime y voir l'ultime propos de la cinéaste : quand on est disponible à la vie, elle apparaîtra. Belle conclusion pour un film chargé de détails autobiographiques, un film qui est pour Francine Desbiens une sorte de retour sur sa propre existence. (Jean, 2006, p. 118)

Dessine-moi une chanson (Desbiens, 1990), produit par Yves Leduc, est un autre film de papiers découpés qui traite aussi de la famille. Il raconte l'histoire d'un jeune garçon qui s'ennuie beaucoup de son père musicien lorsqu'il est à la garderie.

> D'une simplicité désarmante sur le plan de l'anecdote (le fils fait parvenir des messages d'amour à son père absorbé par son travail), le film est révélateur des préoccupations de Desbiens et de sa volonté manifeste d'aborder les relations parent/enfant à l'intérieur de son cinéma. (Roy, 2007, p. 9)

La carrière onéfienne de la cinéaste se poursuit dans les années 1990 avec *Voir le monde* (Desbiens, 1992), *Le Tournoi* (Desbiens, 1995) et *Mon enfant, ma terre* (1998). De plus, Francine Desbiens est l'une des seules cinéastes qui a été promue au titre de productrice pour des films d'animation dont notamment : *Chérie, ôte tes raquettes* (Leduc, 1975), *La Plage* (Gervais, 1978), *Moi je pense* (Tunis, 1979), *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1979) et *Luna, Luna, Luna* (Elnécavé, 1981).

6.2.2. Viviane Elnécavé

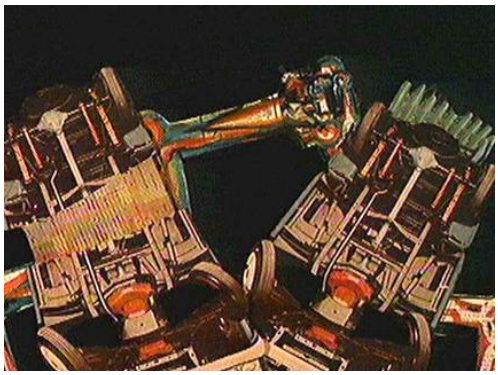


Figure 6.13 *Notre jeunesse en auto-sport* (Elnécavé, 1969) © ONF, tous droits réservés

Née au Caire, Viviane Elnécavé a fait des études à l'École des Beaux-Arts de Montréal puis à l'Université McGill. Elle obtient un poste de stagiaire à l'ONF et accède ensuite à la réalisation de films. Selon mes recherches, *Notre jeunesse en auto-sport* (Elnécavé, 1969) est la première animation réalisée par une femme dans le programme français de l'ONF. Cette courte animation (deux minutes trente secondes), produite par René Jodoin, n'est pas sans rappeler l'esthétique de *Notes sur un triangle* (Jodoin, 1966). Film abstrait (sur une musique de Claude Gauthier) l'animation présente les métamorphoses expérimentales d'une voiture fabriquée avec des objets quotidiens, des photographies et des formes géométriques.

Elle réalise ensuite *L' Œil* (Elnécavé, 1972) une animation produite par Pierre Moretti. Ce court-métrage est une représentation poétique des conditions de l'existence humaine, de sa beauté et de sa laideur. L'idée de la domination est explorée avec un personnage qui, boulet au pied, est pris au piège et ne peut s'échapper. Sans parole, le film cherche la manière dont il est possible de cohabiter avec son voisin et ce, malgré les différences.



Figure 6.14 *Rien qu'une petite chanson d'amour* (Elnécavé, 1974) © ONF, tous droits réservés

Rien qu'une petite chanson d'amour (Elnécavé, 1974) est une animation de dix minutes produite par Gaston Sarault sur une musique entraînante de Peter Seeger. La technique d'animation est celle de dessins à l'encre noire sur papier. C'est l'histoire d'un homme qui danse avec les éléments de son environnement. Puis, il tue un poulet, le plume et le dévore en compagnie de sa femme. S'ensuit la représentation du cycle de la vie : la

femme donne naissance à un enfant, qui devient poulet, le poulet devient homme et se fait tuer.

> Dans *Rien qu'une petite chanson d'amour*, Viviane Elnécavé parlera des chocs de la vie à deux. Volontairement ironique, le titre n'a rien à voir avec la ruse, la force de destruction des deux formes qui s'accouplent, basculent et s'aspirent l'une l'autre. (Carrière, 1983, p. 150)

Tout cela soulève des questionnements sur le pouvoir de certaines personnes qui s'approprient le droit de vie ou de mort sur les autres.

> La passion et le cri se déchaînent dans les deux premiers films de Viviane Elnécavé [*Rien qu'une petite chanson d'amour et L'Œil.*]. C'est avec une violence quasi dévastatrice qu'elle se réapproprie les situations de rejet, c'est avec détermination qu'elle fixe ensuite dans *Luna, Luna, Luna* la noirceur malgré la peur. Elle imprime alors les lents déplacements de la vie. Apparitions fugitives, spectres menaçants, l'adulte n'aura de répit qu'en affrontant les yeux ouverts. (Carrière, 1984a, p. 44)



Figure 6.15 *Luna, Luna, Luna* (Elnécavé, 1981) © ONF, tous droits réservés

Luna, Luna, Luna (Elnécavé, 1981) est la dernière œuvre d'Elnécavé réalisée au sein de l'ONF. Cette animation de treize minutes est produite par Francine Desbiens et Pierre Moretti. La technique d'animation est celle du grattage de peinture noire sur acétates et la trame sonore est chantée par Obomsawin. Ce film est un jeu d'ombres et de lumières explorant les dangers de la nuit et des animaux sauvages sous le regard

d'une petite fille qui quitte sa maison. Les formes apparaissent et disparaissent en suggérant qu'elles ont été grattées directement sur l'émulsion noire de la pellicule.

> Viviane Elnécavé, dans *Luna, Luna, Luna* (1981) […] fait apparaître de petites créatures magiques dans la nuit, sous la lumière tremblante de la lune. Ici, le trait est brisure dans l'enveloppante noirceur, révélation d'une présence furtive et jusque-là insoupçonnée. (Jean, 2006, p. 49)

6.2.3. Suzanne Gervais

> *Ses choix sont radicaux, sans compromis. […] c'est sa contribution la plus importante à l'art du cinéma d'animation, ce qui fait d'elle une cinéaste considérable qui va compter pour longtemps. Il s'agit d'animations aventureuses de larges éléments de papier découpé, assez grands pour que leur fabrication appelle un travail de peintre…*
>
> — Hébert, 2006, p. 120



Figure 6.16 *Cycle* (Gervais, 1971) @ ONF, tous droits réservés

Suzanne Gervais est une autre incontournable chez les premières animatrices onéfiennes. Formée aux Beaux-Arts (dessin, sculpture et peinture), c'est en découvrant le travail de McLaren qu'elle comprend que le cinéma d'animation n'est pas que des « cartoons ». Elle débute à l'ONF en tant qu'assistante de Clorinda Warny : elle a

appris directement avec les animatrices, sans formation académique. Le milieu de l'ONF étant favorable à la démarche artistique de Suzanne Gervais, elle réalise son premier film d'animation : *Cycle* (Gervais, 1971).

Ce film dessiné au crayon de plomb sur papier blanc, d'une durée de cinq minutes, est produit par Pierre Hébert. C'est une série de métamorphoses sur le corps humain, d'éléments de l'univers, de la nature et du cosmos. Sans montage, la suite d'animations est réalisée en continu. Les corps sont parfois masculins, parfois féminins ou androgynes. L'impression de l'emprisonnement est omniprésente : au début, l'être humain fait éclater son enveloppe corporelle mais il s'y retrouve plus tard emmuré.



Figure 6.17 *Climats* (Gervais, 1975) @ ONF, tous droits réservés

Elle réalise ensuite *Climats* (Gervais,1975), une animation de dix minutes produite par Pierre Moretti. En créant avec des aquarelles et des encres, il lui est impossible d'effacer ce qu'elle peint, elle ne peut donc que recouvrir les éléments, une technique d'animation très rigide. « L'utilisation d'une technique difficile à maîtriser – l'encre et l'aquarelle sur papier appliqué directement sous la caméra – donne à cette œuvre un caractère figé favorisant l'approche introspective privilégiée par Gervais » (Roy, 2007, p. 6). Sans narration, l'animation explore les rapports amoureux. Le ton est organique. Des formes sortent parfois des paysages et on y perçoit le rapport de l'homme à la terre. Une esthétique cubiste est manifeste dans certaines sections du film. Les couleurs

chaudes se transforment pour devenir froides, telle une relation de couple qui évolue négativement avec le temps :

> *Climats* (1975) est explicitement un film de peintre, on peut même dire le film d'un peintre cherchant ce que la peinture donne au cinéma. Il avait pour objectif d'exprimer les sentiments amoureux de deux personnages par un constant passage de la figuration à l'abstraction. Peint directement sous la caméra, image par image, d'une façon telle que l'on sente la matière même de l'eau et des encres, ce film apparaît aujourd'hui comme un film aquatique annonçant le thème de la rivière. Il a été travaillé en improvisation, en acceptant de trouver au fur et à mesure le chemin à peindre, acceptant aussi le risque inhérent à cette façon de faire. Cette approche spontanée, mimée sur le processus intuitif d'élaboration d'un tableau sera reprise et transformée dans le cadre plus narratif de la grande trilogie des films de papier découpé *Trêve*, *L'Atelier* et *L'Attente*, où une sorte de mise en scène exploratoire des actions fera fonction de révélateur des émotions et des fantasmes. (Hébert, 2006, p. 119)

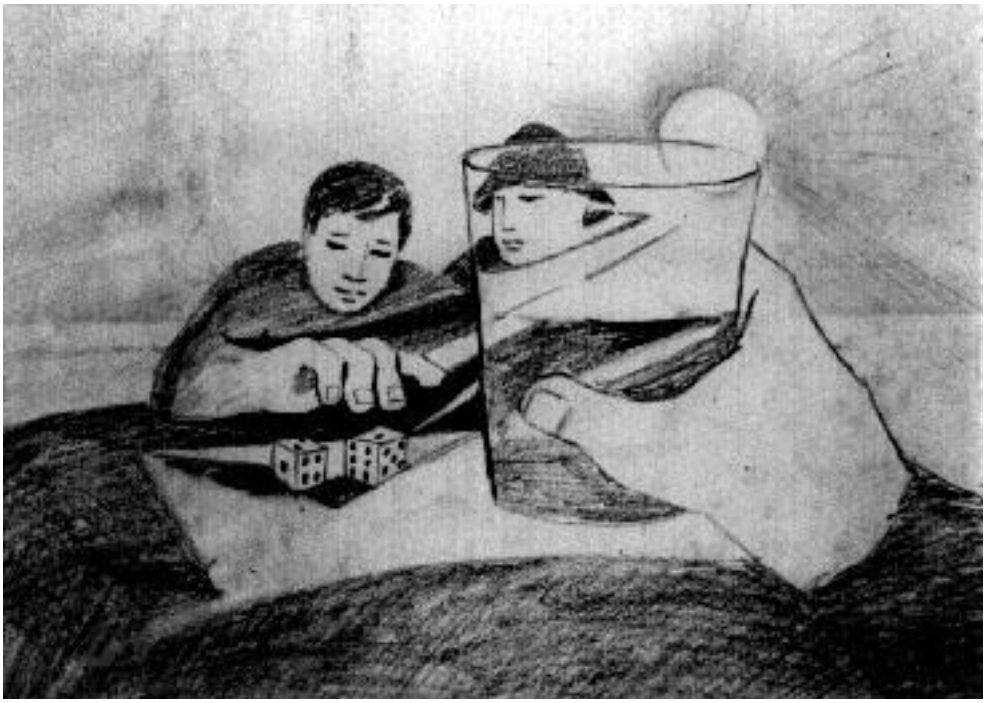


Figure 6.18 *La Plage* (Gervais, 1978) @ ONF, tous droits réservés

La Plage (Gervais, 1978) est un film de trois minutes et trente secondes créé avec du crayon noir sur papier blanc et produit par Francine Desbiens. Avec ce film, c'est la première fois que Suzanne Gervais ajoute une dimension littéraire à son œuvre en adaptant une nouvelle de Roch Carrier. Sans paroles, l'animation est fluide et abstraite. Un homme boit un verre d'eau, sur le bord de la plage, pendant qu'une femme en arrière-plan se noie. On la retrouve simultanément dans les vagues et dans le verre d'eau de l'homme. Elle échoue, seule et morte, sur la berge. Ce film dépeint la banalité de la noyade; quand personne ne réalise qu'il se déroule une tragédie à deux pas.

Elle réalise ensuite *Trêve* (Gervais, 1983) une animation d'une durée de cinq minutes et trente secondes produite par Robert Forget. Les techniques d'animation sont plurielles telles la peinture, la photographie et le papier découpé. Les couleurs sont similaires à celles de *Climats*. C'est dans cette animation qu'émergent les mouvements saccadés et imparfaits qui caractériseront la suite des films d'animation de Suzanne Gervais. Dans *Trêve*, une femme nous raconte son histoire sombre. Elle est seule avec son chat. Lugubre et énigmatique, elle est emprisonnée dans ses souvenirs. C'est une animation sur la solitude et l'isolement. Le personnage principal vit dans un monde fermé.



Figure 6.19 *L'Atelier* (Gervais, 1988) @ ONF, tous droits réservés

Suzanne Gervais décode et recode le regard de l'artiste sur un modèle nu dans *L'Atelier* (Gervais, 1988). Produite par Yves Leduc, l'animation est d'une durée de dix minutes trente secondes. Les techniques d'animation sont mixtes (dessin, papier découpé, sculpture et peinture). Le film propose un regard alternatif sur les relations entre les hommes et les femmes. C'est une artiste femme qui dessine un modèle nu masculin. La narration entre les deux personnages et le dialogue intérieur de la protagoniste se portent sur des questionnements existentiels. L'animation de papier découpé n'est pas fluide, et comme le dit Pierre Hébert : « À cette texture dérangeante et interpellante (qui, je crois, a nui à ses films dans les comités de présélection des festivals d'animation) s'ajoute un impressionnant travail de l'espace et de la lumière » (Hébert, 2006, p. 122). Voilà peut-être une piste sur le manque de reconnaissance du travail de l'animatrice Suzanne Gervais.

> C'est d'ailleurs ce désir de casser les apparences pour atteindre autre chose qui est à la base de l'histoire de *L'Atelier*. En effet, pour la peintre qui est au centre du film, il s'agit de se demander, à travers ses rapports avec le modèle masculin qui pose pour elle, « si on est si fragile à l'intérieur ». Le récit en entier est donc celui d'une recherche, tantôt tâtonnante, tantôt plus précise, visant à accéder à un autre niveau, à travers la nudité du modèle qui, au fond, n'est que la nudité de l'apparence. « Ce que je cherchais est inscrit en toi », dit l'artiste au modèle. « Je ne verrai rien en toi qui ne soit pas toi », ajoute-t-elle pour le rassurer. Mais voilà, l'être est un « paysage qui se dérobe » et il faut prendre des risques et bousculer des habitudes pour atteindre son essence. En essayant de provoquer des choses, en introduisant dans l'atelier un miroir qu'elle installe devant le modèle pour qu'il ne soit pas « comme quelqu'un qui se tourne le dos, refuse de se voir », l'artiste risque sa sécurité. Elle génère une tension qui peut tout aussi bien faire éclater la situation que l'amener au plus près de ce qu'elle veut toucher. En cela, elle est un peu le double de Suzanne Gervais qui, dans sa démarche d'introspection, sacrifie le confort d'une animation lisse et d'un récit limpide. (Jean, 2006, p. 28)

Sa carrière se poursuit dans les années 1990 avec la réalisation de *Les Iris* (Desbiens et Giraldeau, 1991), *L'Attente* (Desbiens, 1993) et *Le Seuil* (Desbiens, 1998) :

> La recherche d'harmonie demeure une quête ardue. De *Cycle* en passant par *Climats*, pas le traumatisme de *La Plage* jusqu'à la synthèse qu'est

> *Trèves*, l'esprit se départit de ses carapaces cherchant un équilibre entre pulsions et expériences. Répétitions des mêmes gestes, reprises des objets, des rêves jusqu'à ce qu'ils nous habitent et coulent en nous. Trouver dans la vie un rythme, s'harmoniser et se retrouver malgré les angoisses, les déchirures et les souvenirs. Fonctionner malgré et avec cela. (Carrière, 1984a, p. 44)

Dans la foulée des recommandations de la Comission Bird, ce chapitre a démontré la manière dont les femmes ont eu accès à la réalisation cinématographique à l'ONF avec les programmes En tant que femmes, le Studio D et dans les départements d'animation. Cependant, il n'en demeure pas moins qu'en inscrivant leur cause féministe auprès de l'instance gouvernementale pour atteindre la parité dans la réalisation et la représentation, les femmes demeurent tout de même marginales au sein de l'ONF. L'expression de leur vision cinématographique s'opère dans les limites d'un féminisme produit par l'État (Bereni et Revillard, 2007).

Sans briser sa logique de production institutionnelle, l'ONF permet à des voix personnelles de s'élever et de se faire entendre. En créant des films, les réalisatrices défient les règles de la normalisation du rôle des femmes dans la société tout en bousculant la hiérarchisation des rôles professionnels dans la production cinématographique onéfienne, dénonçant par ricochet la séclusion des femmes sur le marché de l'emploi. Néanmoins, cette prise de parole, encadrée par l'élaboration d'un programme politique institutionnel, attire l'attention sur le rôle de certaines femmes dans la société.

Dans les prochains chapitres, six films d'animation seront analysés. Les trois premiers sont voués à la représentation de l'espace privé et de la vie quotidienne des femmes avec *Petit Bonheur* (Warny, 1972), *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy,1974) et *La Ménagère* (Bennett,1975). Les animations traitent ensuite des femmes dans l'espace public avec *Token Gesture* (Lanctôt, 1975), *Interview* (Leaf et Soul, 1976) et *Cogne-Dur* (Daudelin et *al*., 1979). Tour à tour ces films sont décrits pour ce qu'ils présentent, ce qu'ils suggèrent (le discours *in abstentia*), ce que les archives de

l'ONF révèlent sur le processus de création et de ritualisation institutionnel pour se conclure avec une analyse féministe critique de l'oeuvre.

CHAPITRE VII

PETIT BONHEUR : LA MATERNITÉ ET LA CHARGE MENTALE

La femme n'est victime d'aucune mystérieuse fatalité : il ne faut pas conclure que ses ovaires la condamnent à vivre éternellement à genoux.

— Simone de Beauvoir

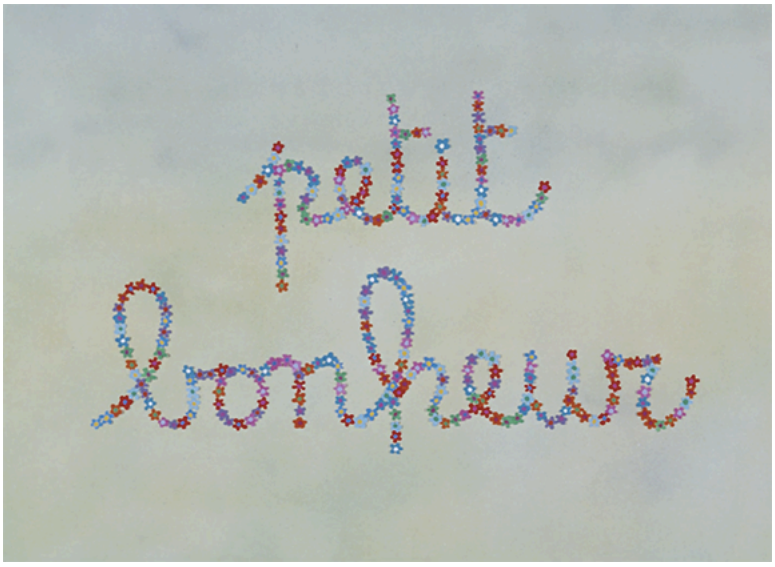


Figure 7.1 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

Réalisé en 1972 par Clorinda Warny, produit par Gaston Sarault, *Petit Bonheur* est un film d'animation couleur d'une durée de sept minutes. C'est l'histoire d'une jeune mère qui promène son bébé inconsolable dans une poussette. Elle tente de le calmer par tous

les moyens, mais en vain. La colère, l'impuissance et le désarroi s'emparent d'elle. Puis, des professionnels de l'enfance (tous masculins) viennent lui prodiguer des conseils. Le marchand de jouets estime qu'elle devrait stimuler son enfant par le jeu. Le psychanalyste cherche la solution dans le refoulement de son inconscient. Quant au militaire, il entraîne le bébé pour le soumettre aux ordres. Les hommes se querellent à savoir lequel d'entre eux offre la bonne solution. Le bébé hurlant se met à uriner abondamment sur tous les protagonistes, ce qui le soulage et il redevient parfaitement heureux.

Dans ce huitième chapitre, l'analyse se fait en quatre temps. Il est d'abord question du discours cinématographique de l'œuvre. Ensuite, l'intérêt se porte sur les métaphores, les représentations symboliques et les éléments in abstentia. Suit la recherche dans les archives onéfiennes qui vient mettre en lumière les coulisses et les contextes de la production. La dernière section porte sur l'analyse féministe de l'œuvre avec divers concepts, dont le construit social du genre et du sexe biologique (Simone de Beauvoir, 1949), les idées préconçues sur la maternité et la charge mentale. Trois films onéfiens du programme En tant que femmes et du Studio D viennnent appuyer cette analyse. Ces films sont : *À qui appartient ce gage?* (Blackburn *et al.,* 1973), *Mothers Are People* (Shannon, 1974) et *Le temps de l'avant* (Poirier, 1975).

7.1. Une crise incontrôlable



Figure 7.2 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

Au commencement de *Petit Bonheur*, la maman promène fièrement son bébé dans un landau. Elle est heureuse et son sourire est éclatant. Elle est bien habillée et porte une robe avec des souliers à talons hauts. Les deux protagonistes croisent un chat noir et le considère avec beaucoup d'intérêt. Un gros plan sur le visage de la mère : elle est calme et épanouie. Un gros plan sur le visage du bébé : il est paisible et comblé. Le duo atteint une section du parc avec un petit étang dans lequel deux poissons rouges nagent vigoureusement. Ils s'arrêtent pour contempler le spectacle. La jeune mère prend son bébé et le dépose tout doucement sur le sol afin qu'il puisse apprécier la scène de plus près. Le bébé est fasciné par les poissons. Ellipse.

Ils continuent leur promenade et rencontrent un prêtre, plongé dans la lecture d'un gros livre. Lorsqu'il croise la mère, le prêtre lève les yeux vers elle et lui fait un sourire. Son chapeau se soulève de lui-même et un petit ange en sort. L'ange minuscule a des cheveux blonds et des ailes blanches; il tient une gerbe de fleurs. Le petit ange vole au-dessus de la poussette puis disparaît dans le ciel. La mère et le prêtre poursuivent leur chemin en directions opposées. Ellipse.

La mère arrive à l'aire de repos : elle décide d'y faire une pause et s'assied sur un banc. Un petit papillon blanc, rouge et jaune vient voler au-dessus de la poussette. Les protagonistes sont ravis, hypnotisés par les mouvements du papillon. Plan moyen de la

mère qui se détend sur le banc du parc puis qui perd son sourire. Elle se précipite vers le bébé : il hurle. La mère bouge doucement la poussette pour tenter de calmer le bébé, mais le chérubin ne remarque même pas que sa mère est à ses côtés pour le consoler.

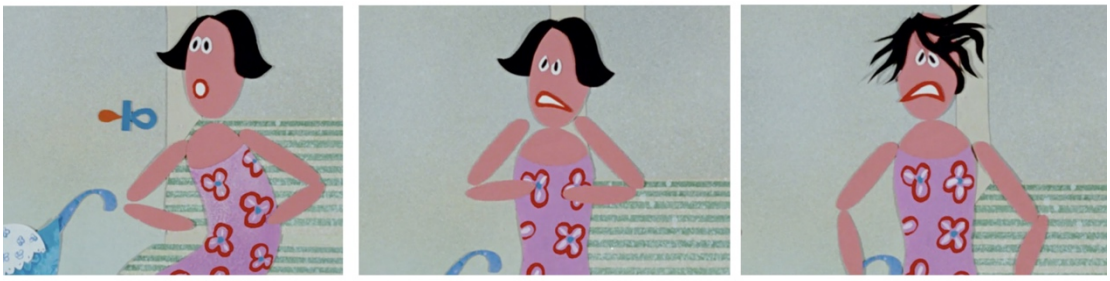


Figure 7.3 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

La mère se met à faire bouger la poussette vigoureusement : rien n'y fait. Le bébé garde les yeux fermés, obnubilé par sa crise. La mère perd son sourire, puis elle a une idée : elle prend la suce qui se trouve dans la poussette et la place doucement dans la bouche du bébé. Assise sur le banc, pleine d'espoir, elle le regarde. Ce dernier ne pleure plus et suce avidement. Mais il recrache la suce et elle tombe par terre. Surprise, la mère la ramasse et sans la laver, la replace dans la bouche du nourrisson. Elle est instantanément recrachée. La mère est alors vraiment frustrée. Elle saute, gesticule, sa bouche est déformée et son visage se crispe. Ses cheveux sont en bataille. Épuisée et défaite, elle s'assoit sur le banc. Le petit ange qui s'était échappé du chapeau du prêtre sort de la tête de la mère et se dirige vers le bébé. L'ange explose en une série de petits nuages noirs.



Figure 7.4 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

Percevant le flash d'une caméra, la mère se ressaisit : elle remet ses cheveux en ordre et sourit : elle est dans un espace public. Alors que le montage suggère initialement que la mère est le sujet des clichés, on découvre plutôt que c'est une autre femme qui est photographiée. Cette dernière se fait immortaliser, assise sur le banc, juste à côté de la mère. Le photographe et son modèle ignorent complètement la mère et son bébé qui pleure toujours. La mère essaie de le distraire en faisant des grimaces, mais cela ne donne aucun résultat. Elle se remet en colère : son visage et ses cheveux se redéfont. Ellipse.

S'il semble impossible de déterminer précisément la durée de la crise du bébé, les deux scènes suivantes viennent marquer le passage du temps. Premièrement, il y a le plan d'un édifice avec une horloge où défilent rapidement les dix minutes qui séparent onze heures cinquante de midi et le second plan, celui d'un canon qui tonne. Un nuage blanc envahit l'écran. Ellipse.

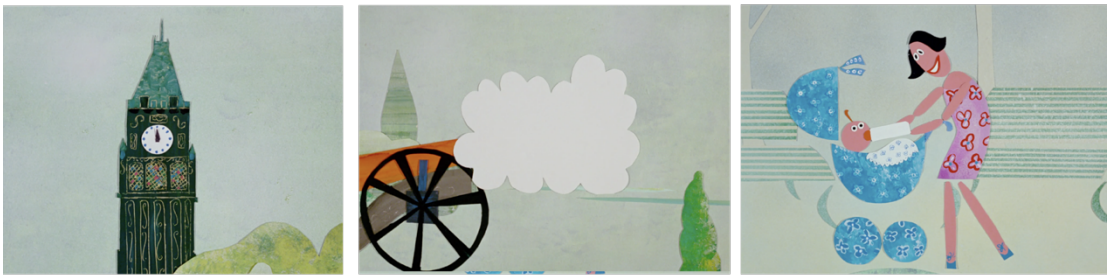


Figure 7.5 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

La mère a un nouveau plan. Elle sort un biberon et l'offre au bébé qui se calme et boit quelques secondes avant de le lancer violemment sur le sol. La mère se vexe et place rudement le biberon dans la bouche de son bébé. Le biberon se retrouve à nouveau par terre. La colère de la mère se transforme alors en découragement total : elle se met à pleurer.



Figure 7.6 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

C'est à cet instant qu'un homme arrive. Il questionne la mère sur son désarroi. Vêtu d'un habit et d'une cravate, il est d'un âge respectable. Adoptant une posture rassurante, il se dirige vers la mère qui retrouve son sourire. Il lui présente deux hommes : un médecin et un militaire. Un nuage se forme au centre de l'image. Ellipse.



Figure 7.7 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

Dans la première démarcation, le bébé est seul dans un espace gris : il est rouge et hurle de colère. Une boîte tombe du ciel : cela l'intrigue. Une corde arrive vers lui et un levier apparaît : le bébé s'empresse de l'actionner. Un ballon de plage coloré sort de la boîte. Le bébé joue avec le ballon et éprouve du plaisir. Il actionne plusieurs fois le mécanisme et divers objets sortent : un livre qu'il déchire en deux, un chariot qu'il pousse, une petite chaise bleue, des blocs de construction, une trompette, une petite voiture, un pistolet, un ourson en peluche, une poupée, un jeu de société, une grenouille, un cheval à bascule, etc. L'espace se remplit de jouets et le bébé est heureux. C'est la fin de la première démarcation : le nuage explose et nous sommes de retour dans l'univers narratif initial. Dans le parc, l'homme offre sa carte d'affaires à la mère qui est ravie de découvrir que c'est probablement l'ennui qui est la cause du malaise de son bébé. Mais le médecin intervient, visiblement en désaccord. Il se dirige vers la mère et lui montre un papier. Un nuage se forme au centre de l'écran. Ellipse.

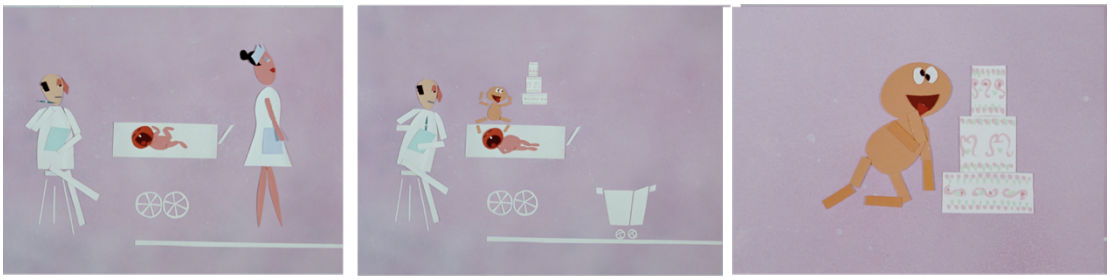


Figure 7.8 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

La deuxième démarcation se déroule dans l'univers du médecin où une infirmière lui apporte le bébé hurlant sur un chariot à roulettes. Une poubelle roule d'elle-même jusqu'à côté du chariot. C'est alors que le bébé se dédouble et sort de lui-même. Il s'imagine en train de dévorer un immense gâteau à plusieurs étages. Ayant mangé le gâteau en entier, il se sent mal et devient vert. Tous les éléments visuels de cette séquence imaginaire s'en vont d'eux-mêmes à la poubelle. Le bébé original hurle toujours sa colère pendant que le médecin prend des notes.

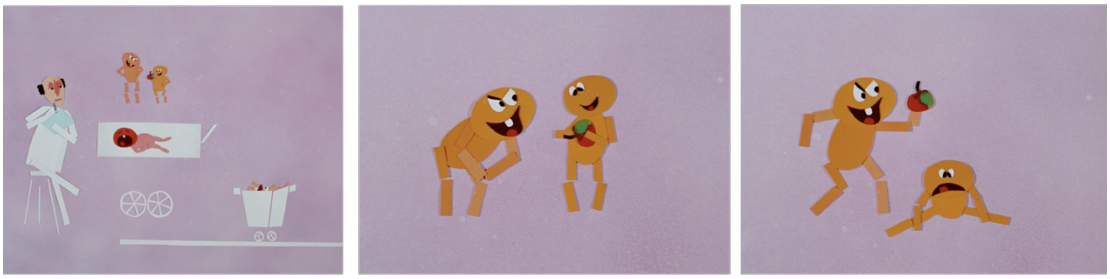


Figure 7.9 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

Un deuxième dédoublement s'opère : le bébé sort de lui-même et tient une belle pomme rouge. À ses côtés, un enfant plus grand lui enlève et le frappe sur la tête puis mord dans la pomme. Le bébé est dans tous ses états et se met à pleurer. Les éléments visuels se déplacent et cette hypothèse s'en va rejoindre la première à la poubelle.



Figure 7.10 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

Sur le chariot, le bébé continue de pleurer. Le troisième dédoublement se produit très rapidement. Le bébé se métamorphose en poupée surréaliste bleue qui, d'elle-même, va directement aux rebus.



Figure 7.11 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

Dans le quatrième dédoublement, le bébé est assis devant une femme adulte aux cheveux blonds. Il discute avec elle et semble lui faire la cour. Il essaie de regarder sous sa jupe. La femme le frappe à la tête. La scène s'en va à la poubelle.



Figure 7.12 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

Dans le cinquième et dernier dédoublement, le bébé se querelle avec une femme d'âge adulte. Il prend un fusil et tire sur la femme qui tombe par terre et meurt. Ces idées s'en vont aussi à la poubelle.

Dans le bureau du psychanalyste, un petit nuage blanc explose de la tête du bébé et il se sent beaucoup mieux : son teint est redevenu normal et il ne pleure plus. Il a extériorisé les refoulements de son inconscient. La poubelle roule d'elle-même pour sortir de l'espace avec tous les maux que le bébé a extériorisés.

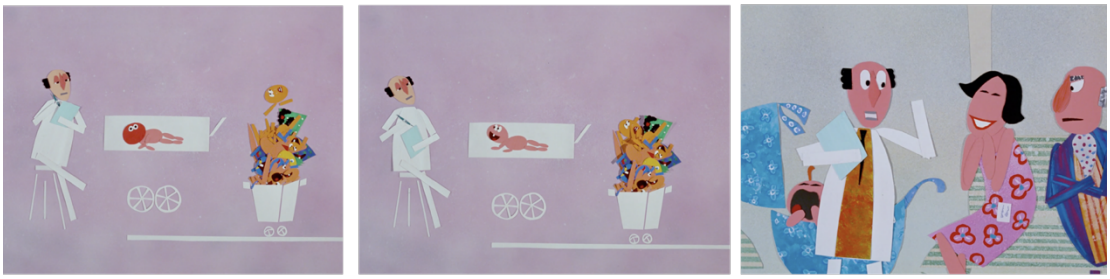


Figure 7.13 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

De retour dans le premier univers narratif, le médecin donne sa carte d'affaires à la mère qui est ravie d'avoir une autre alternative pour aider son bébé. Cependant, le premier homme s'avance vers le médecin : ils se querellent. Le militaire intervient et les sépare. Il prend la parole. Un nuage se forme au centre de l'écran. Ellipse.

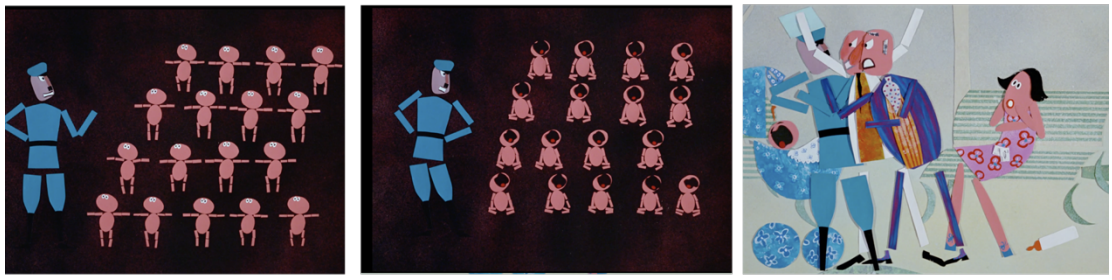


Figure 7.14 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

Dans la troisième et dernière démarcation, le militaire entraîne dix-sept bébés identiques. Il leur fait faire divers exercices physiques et, comme des soldats, les bébés obéissent. Ils sont rythmés, synchronisés, robotisés. Les petits soldats pratiquent leurs sentiments : joie, colère, tristesse. Les bébés manifestent leurs émotions sur commande et s'arrêtent automatiquement tel qu'ordonné par leur chef. C'est la fin de la séquence.



Figure 7.15 *Petit Bonheur* (Warny, 1972) © ONF, tous droits réservés

De retour au premier univers narratif, les trois spécialistes se querellent et se bousculent. Le bébé est très rouge. Soudainement, le pénis au garde-à-vous, le bébé se met à uriner sur tout le monde. Tous les personnages sont aspergés du liquide jaune. Le bébé est fou de joie : il est enfin soulagé. Le prêtre revient, salue tout le monde et un petit ange passe. Tous les hommes quittent le parc. Le bébé est très content et la mère est heureuse.

7.2. La professionnalisation de « l'instinct maternel »

> *[…] le rapport des femmes à la procréation et à la maternité […] a non seulement justifié historiquement leur exclusion sociale et contribué à leur dépendance économique, mais encore il a représenté pendant fort longtemps l'unique justification sociale de leur rôle et de leur vie.*
>
> — Descarries et Corbeil, 1991, p. 348

Dans le titre du film, le bonheur est qualifié de petit : doit-on y lire le manque de prestige associé à la maternité, un évènement mineur, une affaire de femmes? Le père est totalement absent; il n'a aucune présence à l'écran. Son attention est probablement portée sur quelque chose de plus valorisant que les couches. L'absentéisme paternel provient peut-être du manque de modèles ou d'un désintérêt envers l'enfant. Le père semble aussi abandonner la mère émotionnellement car elle est seule à prodiguer les soins au bébé. Isolée, elle est incapable d'y arriver : elle manque de patience et de confiance. Elle n'a pas de cercle pour la soutenir, l'aider ou l'encourager. Laissée à elle-même, elle prend sans hésitation les recommandations de parfaits étrangers qui veulent l'aider à calmer la colère de son bébé.

Au début du film, la mère est belle et bien mise, visiblement préparée pour sa sortie : elle est coiffée, maquillée et porte même des talons hauts pour une promenade au parc. Elle maintient les standards de beauté véhiculés par les médias de masse. Puisqu'il n'y a pas de paroles, l'importance du langage non verbal est augmentée. Le visage de la mère est très expressif et fait l'inventaire de la large gamme d'émotions qui peuvent être vécues lorsqu'une femme s'occupe seule de son bébé.

La mère et le bébé sont au parc : il y a peu d'endroits publics où aller avec un nouveau-né. Si la société glorifie les bébés mignons et silencieux, ceux qui hurlent sont proscrits. Les mères se retrouvent souvent ghettoïsées dans des espaces spécifiques où elles peuvent passer du temps avec leurs bébés sans importuner les autres. Il est acceptable

de sortir avec ses enfants au parc même s'ils sont sales et bruyants. De plus, l'accès y est gratuit.

Les deux protagonistes croisent un prêtre : incarnation physique de l'autorité divine dans la religion chrétienne, le prêtre a longtemps été (au Québec) une figure emblématique de la moralité, de la droiture et du comportement social à adopter. Ici, il semble approuver le statut de la mère de famille qu'il salue poliment. Il tient un gros livre mauve, fort probablement une bible, symbolisant la vertu et l'obéissance. La religion catholique a eu une grande influence sur la société québécoise et a été déterminante dans la division sexuelle du travail en reléguant les femmes à la sphère privée, aux travaux non rétribués et aux soins des enfants.

Un petit ange blond, avec une gerbe de fleurs, sort du chapeau du prêtre et vole vers la poussette du bébé. Les anges sont les intermédiaires entre les dieux et les humains : d'apparence enfantine, ces êtres spirituels protecteurs veillent sur l'humanité. Ils sont parfois considérés comme des messagers de l'au-delà, porteurs de missives positives. Sa gerbe de fleurs symbolise le cycle éphémère de la vie puisque le stade de nourrisson n'est qu'une brève phase dans l'existence humaine. Lorsque l'ange [68] se manifeste une seconde fois, sa symbolique est toute autre : il sort du nuage noir de la colère de la mère et puis il explose. Faut-il y voir là la frustration de la femme qui croyait au message annonciateur de bonheur et d'émancipation à travers la maternité véhiculée par les médias de masse? La réalisatrice a peut-être voulu ici exprimer le décalage entre les représentations médiatiques et la réalité des mères.

Les protagonistes croisent un papillon, un être léger qui a vécu une métamorphose pour devenir gracieux. Tout comme le fœtus qui se développe dans le ventre de sa mère, la chenille renait sous la forme d'un papillon. Devenir mère est une profonde transformation physique et psychique. La fragilité du papillon et l'état psychologique

[68] On pourrait aussi avancer que l'ange manifeste simplement la morale toute faite du prêtre, déconnectée de la réalité et un peu risible (comme le chapeau qui se soulève tout seul).

précaire de certaines nouvelles mères est une association possible. L'idée du cycle de la vie, de ses différentes étapes et de ses perpétuelles transformations est présente encore ici.

Le photographe et la modèle ignorent complètement la mère et son bébé. Il y a une désexualisation dans la représentation des femmes lorsqu'elles deviennent mère. Les standards de beauté sont ceux de femmes sans enfants, jeunes et belles. La mère n'existe pas comme symbole sexuel. Les femmes se définissent par la beauté quand elles sont jeunes puis par la maternité, deux états temporaires dans l'imaginaire collectif.

À aucun moment dans le film la mère ne prend son bébé dans ses bras pour le consoler. Pourtant le réconfort que procure la proximité physique de la mère est bien réel pour l'enfant. Nourri au biberon, il n'a pas accès à la chaleur du corps de sa mère lors de l'allaitement.

Le stéréotype de la femme éplorée qui doit être « sauvée » par un protagoniste masculin est reconduit dans ce film : ce sont uniquement des hommes qui interviennent pour prodiguer des conseils. Où sont les femmes dans *Petit Bonheur*? Les professionnels semblent faire valoir de faux savoirs ou une expertise qui leur convient. Peuvent-ils convaincre la jeune mère qu'il existe un instinct maternel?

Il y a trois démarcations dans le film : ces variations dans le traitement cinématographique propulsent les spectatrices et les spectateurs dans les univers professionnels des protagonistes masculins. Dans la première capsule, il n'y a pas d'arrière-plan et il est difficile de déterminer l'endroit où se trouve le bébé. Le premier intervenant est un marchand de jouets : il propose la thèse que les biens matériels procurent la joie. Avec cette analogie, la réalisatrice critique-t-elle le monde capitaliste qui pousse les mères de famille à consommer pour instruire et divertir leurs enfants? Dénonce-t-elle le désœuvrement intellectuel de la mère qui ne sait pas stimuler son bébé?

La deuxième capsule entraîne le spectateur dans le bureau d'un psychiatre. Il y a matière ici à développer une analyse sur le désir, la jalousie, l'intérêt sexuel et la curiosité envers l'autre, le rejet par l'objet de son désir, le narcissisme, la vengeance et la violence. En fait, le spectateur assiste en quelque sorte au processus psychanalytique dans lequel le patient se libère de ses démons.

La dernière démarcation est celle où plusieurs bébés sont entraînés par le militaire pour agir de la même manière. En se conformant au moule social, aux ordres et aux standards de la société, les bébés sont-ils heureux et épanouis? Non seulement sont-ils contrôlés et standardisés, ils apprennent à gérer leurs émotions sur commande. Cette désensibilisation aux émotions permet-elle de mieux contrôler la population?

Le film se termine avec le bébé qui se soulage en urinant sur tout le monde. Il retrouve la sérénité non dans la consommation de biens, la psychanalyse ou le dressage : il règle son problème tout seul en satisfaisant un besoin naturel.

7.3. De l'équipement de production de deuxième classe

> *Ce film d'animation qui utilise la technique de papier découpé raconte la plus fascinante des histoires : celle de l'enfant au seuil du monde des adultes. Non sans humour, il montre le désarroi d'une mère inexpérimentée et se moque gentiment de ceux qui n'ont recours qu'aux lumières de leur profession pour régler les problèmes des tout-petits.*
>
> — Sans auteur, consulté en ligne à l'adresse https://www.nfb.ca/film/petit_bonheur/

Clorinda Wany en est venue à la réalisation de films d'animation à l'ONF de la même manière qu'Evelyn Lambart. C'est-à-dire qu'elle débute sa carrière en réalisant trois films d'animation éducatifs : *Multiplication 1* (Warny, 1971), *Multiplication 2* (Warny, 1971) et *Multiplication 3* (Warny, 1971). Ces trois courts-métrages illustrent les

théories mathématiques de Zoltan Dienes. Leur objectif est de faire la démonstration visuelle du phénomène des multiplications pour favoriser la compréhension des enfants.

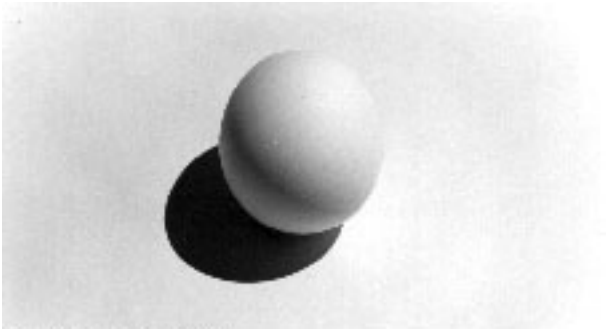


Figure 7.16 *L'Œuf* (Warny, 1971) © ONF, tous droits réservés.

Lors de la recherche dans les rapports des comités de programmes, le nom de Clorinda Warny est revenu une douzaine de fois sur une période de vingt ans (1968-1988). Sa première occurrence est le 3 octobre 1969 alors que le comité de programmation recommande la production de son film provisoirement intitulé *Un Projet*. Cette animation est probablement rebaptisée *L'Œuf* (1971), premier film personnel que Warny réalise à l'ONF. *L'Œuf* est une exploration impressionniste du cycle de la vie à travers différentes cultures et civilisations telles l'Égypte, l'Inde et la Grèce.

Dans le procès-verbal du 18 novembre 1970, il est écrit : « Le projet est d'une telle richesse que le comité croit que le film pourrait dépasser la durée prévue de 6 minutes et aller jusqu'à 10 minutes » (Archives ONF, 1970). La durée finale du film est de 5 minutes. La production de *L'Œuf* a été programmée dans le cadre d'une série de films d'animation produits à très faibles coûts (c'est-à-dire dix mille dollars et moins).

En ce qui a trait à *Petit Bonheur*, la recherche dans les archives a révélé que très peu d'éléments de la production sont conservés dans les voûtes de l'ONF. J'en ai retrouvé quatre : une note du comité de programme, un budget de production, une note de service et une fiche cinématographique pour la distribution du film. Il semble qu'aucun

élément physique de l'animation ne soit conservé (personnages, accessoires, arrière-plans, etc.). Tout a disparu.

La note du comité de programmation, datée du 1er décembre 1971, contient une description sommaire de l'animation: « Petit film léger démontrant l'attitude des adultes face à un phénomène naturel. Leur interprétation et leur déformation professionnelle nous amènent à nous écarter du véritable problème n'y apportant aucune solution » (Archives ONF, 1971).

Deux ans de production sont nécessaires pour créer ce « petit » film : si le tournage débute à l'été 1971, la copie finale n'est approuvée que le 27 avril 1973. « C'est là un temps incroyablement long à première vue pour un film d'animation en papier découpé » (Sarault, Archives ONF, 1973). La production du projet est difficile. L'animatrice tourne le film en entier à l'été 1971 (sur format 16 mm). Même si l'animation est de bonne qualité, rien ne peut être utilisé car l'éclairage fluctue lors de l'enregistrement : près de la moitié des séquences sont surexposées. Warny doit tout recommencer.

À l'automne 1971, le producteur Sarault décide de produire le film sur format 35mm. Warny effectue quelques tests sur une caméra 35mm et remarque qu'elle n'est pas stable : elle a besoin de réparations. Les mois de novembre et décembre 1971 sont consacrés à la réparation de la caméra par les services techniques de l'ONF, ce qui engendre de nouveaux délais de production.

Même si la caméra est réparée, le tournage est difficile. Les problèmes avec l'équipement persistent, notamment le régulateur à voltage qui fonctionne mal. « Malgré tout Clorinda Warny se rend au bout du film » (Sarault, Archives ONF, 1973). Son tournage est entrecoupé à plusieurs reprises car Warny fait de l'assistanat pour Bretislav Pojar qui réalise *Balablok* (Pojar, 1972).

À la fin du mois de mars 1972, Sarault et Warny réalisent que la caméra est toujours défectueuse : elle laisse entrer la lumière sur la pellicule. Le tournage est arrêté. Warny

est réaffectée à la réalisation d'une carte animée pour un film de Marcel Carrière, puis à la création de décors pour un film de la série En tant que femmes. Entre le 21 juin et le 25 juillet 1972, Clorinda Warny tourne, pour une troisième fois, le film en entier.

Comment se fait-il que la réalisatrice a dû recommencer le tournage de son film à trois reprises? Pourquoi a-t-elle eu accès uniquement à des caméras de tournage de mauvaise qualité? L'ONF aurait-elle mis des équipements techniques de piètre qualité à la disposition d'un réalisateur masculin tel Bretislav Pojar? La musique n'est enregistrée qu'en décembre et la copie finale du film est acceptée en avril 1973.

Dans le rapport final du producteur, destiné au chef du studio de l'animation francophone, on apprend que le but de la réalisatrice : « […] était de faire ressortir que trop souvent dans la vie chacun cherche à solutionner un problème en fonction de ses préoccupations personnelles plutôt qu'en fonction des données véritables du problème » (Sarault, Archives ONF, 1973). Puis, Sarault émet la réserve suivante :

> Elle a donc choisi de nous montrer un bébé qui se met à pleurer sans raison apparente et que rien ne semble consoler. La mère est dans tous ses états. Arrivent trois spécialistes. Chacun propose sa solution. Une dispute s'ensuit. Pendant que les adultes se chicanent, le bébé résout son problème tout seul et les réconcilie d'une façon inattendue. (Cet élément de surprise comporte cependant une invraisemblance qui risque d'affaiblir la portée du film. Un bébé qui a envie ne pleure pas avant, mais après. […] La recherche qu'il reste à faire auprès de l'auditoire nous dira si Clorinda Warny a vraiment atteint le but qu'elle s'était fixé. […] Je ne déplore qu'une chose c'est que la bande sonore ne soit pas vraiment intégrée au film. (Sarault, Archives ONF, 1973)

La critique de Sarault est pertinente puisqu'il y a invraisemblance qu'un bébé pleure s'il a envie d'uriner. La clé du malaise est simple quoique peu probable. Néanmoins, cette proposition atypique permet de créer un réel élément de surprise quant à la résolution du conflit. La réalisatrice a peut-être choisi d'utiliser le jet d'urine pour asperger les adultes, car les possibilités visuelles sont plus spectaculaires. Je suis entièrement en accord avec sa critique de la bande sonore : la musique et les effets semblent plaqués sur le film. L'intégration de l'image et du son n'est pas optimale. Le

musicien pressenti pour composer la musique originale, Maurice Blackburn, était malade pendant la même période et n'a pu la composer.

Le devis du film nous apprend que son coût total est de trente mille dollars. Clorinda Warny a été payée cinq-mille-six-cent-quarante dollars pour la réalisation et l'animation du film, soit un salaire de soixante dollars par jour. Elle a dû tourner le film à trois reprises. Alain Clavier, le compositeur, a reçu mille-six-cent-quatre-vingts dollars pour son travail, ce qui équivaut à un tarif de quatre-vingt-quatre dollars par jour. Le compositeur a donc été payé vingt-quatre dollars de plus par jour que la réalisatrice. Le monteur de son a également été payé plus que la réalisatrice pour un total de cent-trente-six dollars, c'est-à-dire soixante-huit dollars par jour pendant deux jours. Quant à la fiche de distribution de *Petit Bonheur*, elle décrit le film en ces termes :

> Tout beau, tout frais dans sa poussette, Bébé se promène. À lui seul, il possède le plus grand jardin du monde, des fleurs, de l'air pur, le soleil, un ciel d'azur limpide où se poursuivent ses mystérieuses aventures. En plus, Maman est là. Il le sait bien. Tendre esclave de son rejeton, elle le soigne et le cajole, se rengorge à ses moindres finesses, prévient ses désirs tout en souriant aux passants avec cet air de dire : « Vous nous voyez, n'est-ce pas? » Mais les enfants sages comme des images n'existent que dans les légendes. Sans raison apparente, Bébé décide tout à coup de changer d'humeur et de hurler comme un fauve. Mise en déroute par ses cris et ses larmes, la pauvre mère qui ignore à peu près tout de l'univers complexe de l'enfance, s'agite et se désespère, multiplie les gestes maladroits et finalement crie au secours. (Archives ONF, s.d.)

La fiche cinématographique pose la protagoniste féminine comme ignare : « […] la pauvre mère qui ignore à peu près tout de l'univers complexe de l'enfance, s'agite et se désespère, multiplie les gestes maladroits et finalement crie au secours » (Archives ONF, s.d.). Pourtant, dans le film, elle ne crie pas au secours : elle s'effondre en larmes. C'est un homme qui semble passer là par pure coïncidence qui lui demande ce qui ne va pas et qui lui offre son aide. La description se poursuit :

> Férus de sciences pratiques, quatre professionnels s'amènent. Ne faut-il pas guérir ce bébé pleurnicheur et grognon? Évidemment, le curé n'a pas le point de vue du marchand de jouets pas plus que ce dernier ne partage

> l'opinion du psychiatre, lui-même en conflit avec le militaire. À vrai dire, chacun est influencé par son métier ou sa profession. Des solutions contradictoires sont proposées d'où un imbroglio inextricable dont se tire joyeusement l'enfant, grâce à la seule arme naturelle dont il dispose… Sans crier gare, le torse rejeté en arrière comme un homme comblé, il pisse sur eux avec un cynisme qui jette la consternation chez nos savants. (Archives ONF, s.d.)

La mère n'est pas adéquate, car elle n'est pas savante et ses connaissances sont dévalorisées. Or, la mère aime son bébé. Mais il est surprenant de constater que dans la fiche de distribution du film, il n'y a pas un mot sur la charge mentale d'un nouveau-né, de la solitude de la nouvelle mère ou de son épuisement. La compassion pour le personnage féminin est absente. Le discours de l'institution insiste sur l'étroitesse du point de vue des « experts » et de leurs pseudo-solutions. Le film reproduit la hiérarchie des genres dans l'ordre social.

7.4. Le construit social du genre et le sexe biologique

> *Il faut porter au crédit de Simone de Beauvoir d'avoir [...] su repérer et articuler pour la première fois dans une réflexion générale les manifestations les plus diverses de la dualisation hiérarchique des sexes, et les formes variées sous lesquelles celles-ci se déclinent à travers les périodes de l'histoire et les cultures : formes sexuelles, reproductives, intellectuelles, culturelles, politiques, économiques [...].*
>
> — Collin, s.d.

Simone de Beauvoir (1908-1986) met en lumière le rapport de force entre le construit social du genre (qui impose un comportement féminin ou masculin) et le sexe biologique avec *Le Deuxième sexe I (Les faits et les mythes)* (de Beauvoir, 1949) et *Le*

Deuxième sexe II (L'expérience vécue) (de Beauvoir, 1949) [69]. Le premier livre porte sur les idées construites par la société et le second raconte les expériences des femmes dans cette société. Ces deux ouvrages exposent le binarisme de la culture et de la nature. Beauvoir est la première à articuler que c'est la société qui construit le genre « femme ». Elle élabore une théorie du constructivisme social (la dialectique du genre féminin) et propose un projet de libération des femmes.

> On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. (de Beauvoir, [1949] 1976, p. 13)

Simone de Beauvoir écrit une phénoménologie du vécu des femmes dans une société androcentrée : elle raconte leur soumission. Cette domination, imposée par la force ou le conditionnement, c'est un ensemble de règles, de symboles, de rôles et d'attitudes exercés par le groupe privilégié des hommes. En exposant les mécanismes du constructivisme social, elle offre une nouvelle compréhension de la marginalisation des femmes. Elle montre les difficiles conséquences qui résultent de cette marginalisation qui contraint les femmes à adopter des rôles et des attitudes pour éviter l'exclusion. « Beauvoir argues here that belonging to an oppressed group entails a lived experience of oppression that cannot be shared by another individual who expresses solidarity with the group's struggle » (Tidd, 2009, p. 85). *Le Deuxième Sexe* est un manifeste politique pour le progrès et l'émancipation des femmes qui a favorisé l'institutionnalisation du discours féministe.

> […] Beauvoir was perceived as launching an attack on the sacred institution of motherhood and as preaching free love. […] France was a country steeped in gender conservatism in which women had been considered legal minors until 1938. Women had finally been granted rights

[69] Quelques extraits de son livre ont préalablement été imprimés dans la revue *Les Temps Modernes* qu'elle a cofondée avec Jean-Paul Sartre en 1945.

> to vote in 1944 […]. Contraception and abortion were illegal until 1967 and 1975 respectively. (Tidd, 2009, p. 103)

Simone de Beauvoir critique les représentations symboliques, culturelles et collectives des femmes avec une volonté de les réformer. Elle propose une révolution conceptuelle. Socialement, elle analyse la deuxième place laissée aux femmes et les rôles qui leur sont destinés dans le mariage, la maternité et sur le marché de l'emploi. Cette seconde place voue les femmes à la dépendance et à l'assujettissement des hommes. En divisant et en hiérarchisant les sexes, cela permet d'exploiter le travail des femmes : il vaut moins que celui des hommes. Le livre fait scandale quand il sort en France et il est mis à l'Index par le Vatican.

> Pour Simone de Beauvoir, la réflexion sur […] les femmes est cardinale. En analysant la féminité, non comme un fait de nature, mais comme un produit de la culture et de l'histoire, elle inaugure une pensée de la déconstruction d'une grande portée, mais sans doute plus difficilement recevable dans son temps. Elle est, en quelque sorte, la mère du genre (sans le mot, elle ne l'employait pas). (Perrot, 2006, p. 134)

Que faut-il penser des responsabilités parentales qui reviennent d'office aux mères dans nos société dites « modernes »? La société légitime-t-elle cette condition astreignante en argumentant que la procréation constitue une fin en soi pour les femmes? Que représente la maternité pour les femmes : est-elle même un choix? Les femmes souhaitent-elles réellement demeurer à la maison pour élever une marmaille braillarde? Voilà des questions que j'ai abordées dans mon film d'animation *Femelles*. Pour certaines, la maternité est source de fierté et de bonheur; pour d'autres, cela constitue plutôt une difficile épreuve pour laquelle elles ne sont pas préparées. En effet, la charge mentale et physique pour répondre aux besoins du bébé s'avère écrasante pour certaines et je dirais même qu'à l'occasion, elle est tout un choc. « Chaque seconde de temps – et sans espoir de voir cesser à heure fixe cette préoccupation, même la nuit – elle est absorbée dans d'autres individualités, détournée vers d'autres activités que celle qui est en cours » (Guillaumin, 1978, p. 17).

Pourtant, la société fait miroiter à travers les médias et la publicité que la nouvelle identité de mère doit rimer avec pur bonheur. L'enfantement est souvent présenté comme l'accomplissement ultime de la féminité : la pression est très forte pour que les femmes fassent leur « devoir » biologique. Les mères sont invitées par la société à endosser le rôle de la maman épanouie. Cependant, il est faux de penser que ce sont toutes les mères qui sont heureuses dans la maternité. Certaines font une dépression post-partum et d'autres, très rarement, commettent même l'infanticide. Comment demander de l'aide à son entourage lorsque les idées préconçues sur la maternité symbolisent bonheur inconditionnel et émancipation? Un des slogans rassembleurs des militantes féministes des années 1970 est : « Un enfant si je veux, quand je veux, comme je veux! » Y a-t-il un espace pour l'accomplissement et la revalorisation des femmes autrement que par la maternité?

Ce qui revenait le plus souvent en recoupant les témoignages de mon film *Femelles* sur les tabous de la maternité, c'est le sentiment de solitude et d'isolement qui est présent à la condition de nouvelle mère. Clorinda Warny propose un point de vue qui n'est pas empreint d'eau de rose. Warny ne représente pas une mère heureuse et en contrôle comme l'image fabriquée dans les médias. En fait, l'identité de la nouvelle mère est plurielle.

Pour mettre en perspective *Petit Bonheur*, je ferai maintenant un survol de trois films créés dans les années 1970 à l'ONF qui s'attardent à la condition des femmes en traitant de la maternité et de la charge mentale. Ces films sont : *À qui appartient ce gage?* (Blackburn *et al.*, 1973); *Mothers Are People* (Shannon, 1974) et *Le temps de l'avant* (Poirier, 1975).



Figure 7.17 *À qui appartient ce gage?* (Blackburn *et al.*, 1973) © ONF, tous droits réservés

Suite à la Comission Bird, des mesures importantes sont recommandées pour favoriser l'accès des femmes au marché du travail comme l'établissement d'un système de garderies national et un congé de maternité payé (d'une durée de dix-huit semaines à l'époque, ce congé est actuellement de cinquante-deux semaines au Québec). Produit avec la série En tant que femmes [70], *À qui appartient ce gage?* (Blackburn *et al*., 1973) c'est :

> […] un appel à l'aide pour les femmes et leurs enfants dans le contexte de la très discutée question des garderies d'État. Sans équivoque possible, les femmes laissent entendre qu'elles n'en peuvent plus et réclament le partage de la responsabilité parentale. (Archives ONF, s.d.)

Dans ce documentaire [71], trois groupes discutent honnêtement : certaines femmes habitent dans le quartier défavorisé de St-Henri, d'autres sont issues du milieu ouvrier

[70] Ce film de cinquante-sept minutes a été réalisé par plusieurs femmes dont Clorinda Warny. Les autres réalisatrices sont Marthe Blackburn, Susan Gibbard, Jeanne Morazain et Francine Saia.

[71] Le film débute avec l'animation de statistiques (créées par Clorinda Warny) : s'il y a cent-vingt-quatre terrains de jeux à Montréal, cela représente un terrain de jeux pour neuf-cent-soixante-quinze enfants. S'il y a quarante-huit pataugeuses, cela équivaut à une pataugeuse pour deux-mille-cinq-cent-quatorze enfants. Mais s'il y a vingt-cinq garderies subventionnées, cela signifie qu'il y a une seule garderie pour quatre-mille-huit-cent-vingt-huit enfants.

de Rosemont et le dernier groupe d'intervenants et d'intervenantes est composé de jeunes contestataires. Même si les personnes sont de milieux divergents, les commentaires sont similaires. À propos de leur accès aux garderies, des femmes disent :

> Je serais pas capable, je serais obligée de les mettre en pension, je serais pas capable de les garder. […] C'est de les entendre brailler. Faudrait se mettre des bouchons dans les oreilles pis on n'a pas. […] Rien que deux jours à la garderie, pis si elle l'était pas, je pense que j'en tuerais une coupe pour faire peur aux autres. (Blackburn *et al*., 1973)

Les femmes et les hommes s'accordent sur le fait que la garderie est une expérience positive pour les enfants. Ils y socialisent, s'y divertissent et sont beaucoup plus heureux et sages qu'à la maison. Cela procure du bien autant aux parents qu'aux enfants. Un père exprime une opinion positive sur les garderies parce que sa fille découvre de nouvelles choses qu'il ne peut lui procurer, par exemple l'amitié.

Pour les femmes qui veulent avoir accès au marché de l'emploi, les garderies subventionnées sont essentielles. Cette ressource leur permet d'échapper à leur emprisonnement domestique. Sur le marché du travail, elles peuvent communiquer avec des adultes, sans négliger le fait qu'elles gagnent aussi un salaire :

> En même temps ça apporte un peu du côté financier, mais pas beaucoup parce que dans ce qu'on fait, on gagne pas tant un gros salaire. […] Mais ça fait rien, c'est de dire qu'on se change les idées et puis quand on arrive le soir […] mes enfants m'ont manqué peut-être un peu et mon mari aussi. […] On est heureux comme ça. C'est pour ça qu'il fallait que j'aille à l'extérieur, parce que dans la maison ce n'était plus vivable. (Blackburn *et al.*, 1973)

Quand les garderies ne sont pas subventionnées par l'État, plusieurs parents n'ont pas les moyens d'y envoyer leurs enfants. Quant aux garderies subventionnées, il n'y en a pas dans tous les quartiers. L'idée générale qui revient dans le film, c'est que l'idéal serait que le gouvernement administre le système des garderies. Une mère divorcée témoigne sur sa nécessité d'y avoir accès :

> Avec les enfants j'ai ben de la misère […] mais je voudrais pas m'en défaire. La manière que ça va là j'aimerais autant pas être ici. […] Si les enfants peuvent vieillir, être plus raisonnables, comprendre […]. Je leur dis : « Une bonne journée vous allez vous réveiller pis je vais être partie moi là. Je vais m'en aller. » Je viens assez au boutte que je m'en irais. […] Je déménage pis je laisse les enfants là. J'avais appelé mon mari à l'ouvrage pis je lui avais dit : « T'es mieux de venir prendre soin de tes petits parce que moi je les laisse là pis je m'en va. » (Blackburn *et al.*, 1973)

Pour d'autres femmes, la maternité est si difficile qu'elles ne veulent plus de leurs enfants :

> J'ai pas de problème avec mon mari, mais j'ai des problèmes avec mes enfants en maudit! Avoir su que c'était ça, je me serais jamais mariée. […] Saturée à un point que t'es fatiguée et que tu les veux plus […]. J'ai laissé faire parce que j'ai toujours la peur que je leur donne une tape, que je pogne trop les nerfs, que je leur donne un coup que je vais le regretter après si sont infirmes […]. Un moment donné ça nous tentait d'en avoir, je sais pas pourquoi. […] Je les ais voulus au commencement du mariage, mais là j'en veux plus. […] On peut pas s'avouer qu'on est pas contentes d'avoir les enfants qu'on a. […] Beaucoup le pensent, mais jamais elles n'avoueront. […] Tu te sens coupable […]. La responsabilité des enfants revient à la femme et je suis pas d'accord […]. Tu coupes la moitié de tes aspirations. […] C'est évident que chacune de nous, ça éclate, on est frustrées et on ne veut plus voir l'enfant […]. Toutes les femmes vivent ces situations-là. (Blackburn *et al*., 1973)

Certaines femmes se sentent dévalorisées, car la société entretient l'opinion qu'une femme à la maison, ce n'est rien : qu'elles ne pensent pas et qu'elles ne font que du ménage. Or, les femmes font beaucoup plus que ça : c'est tout le système capitaliste qui s'effondre si les femmes ne travaillent pas gratuitement dans l'espace privé. Les femmes se sentent emprisonnées, l'une d'entre elle exprime même sa volonté d'en finir avec la vie tant elle est opprimée.

D'autres femmes, sur le marché de l'emploi, culpabilisent de laisser leurs enfants à la garderie. Puis, après une journée de travail, elles sont épuisées et peu réceptives aux besoins de leurs enfants. Et c'est là que l'agressivité sort. C'est le cercle vicieux d'avoir plusieurs enfants et du coût de les mettre à la garderie qui est préoccupant. Les femmes

manquent d'expérience pour avoir accès aux bons emplois sur le marché du travail. Pour celles qui font des petits salaires, il est plus réaliste d'aller sur le marché du travail quand les enfants sont d'âge scolaire : l'école est gratuite.



Figure 7.18 *Mothers Are People* (Shannon, 1974) © ONF, tous droits réservés

De la série *Working Mothers* du Studio D, *Mothers Are People* (Shannon, 1974) fait le portrait de Joy, une chercheuse en biologie qui travaille au sein d'une grande compagnie. Joy est aussi une veuve mère de deux enfants. Son discours sur la problématique du travail (discrimination envers les femmes sur le marché de l'emploi) et des services de garde (manque de soutien et culpabilité maternelle) résonne avec la réalité de plusieurs mères. Originaire de la Jamaïque, Joy estime que le Canada est en retard à tous les niveaux pour les soins des enfants et compare le Canada à un pays en voie de développement sur ce point-là. En tant que veuve, elle rencontre beaucoup de difficultés :

> I had to say: " My children will never come in between me in my job. " […] I need to lie and say I am sick when the children need to be looked after. […] You have to be well off to have children here otherwise you are tied down to them. You stay home with them. […] What could I do? […] Especially when I became a widow, I had to survive. The places I've had to leave them… Especially when I was starting, when I did not have a lot of money. I used to be ashamed but now I think I should make this publicize… The deficiencies in society so something can be done. […] This service need not to be only for working mothers, it just has to be for mothers, because mothers are people. […] You don't have to be punished because you are the sex that bears them. Life doesn't end because you have children. (Shannon, 1974)

Plus que la problématique du soin des enfants et de l'accès aux garderies, les femmes se sentent aussi souvent seules face aux questions concernant la grossesse, la contraception et l'avortement. Parmi les revendications des mouvements féministes de la « deuxième vague », il y a la volonté de se réapproprier le contrôle des corps. Cette libération sexuelle se joue sur plusieurs plans. Des femmes veulent échapper aux pouvoirs décisionnels qui régissent leur cycle de fertilité et d'enfantement. « Nous aurons les enfants que nous voulons si nous en voulons et quand nous voudrons » (Hirata *et al*., 2000, p. 3). L'accès à la contraception et la régulation des naissances sont des enjeux de premier ordre pour les femmes. « Dans les sociétés occidentales modernes, la sexualité a fait l'objet d'un encadrement par l'Église, hégémonique jusqu'au XVIII^{e} siècle, à laquelle ont succédé, sans jamais la détrôner totalement, la médecine et le droit civil pénal » (Foucault, cité dans Hirata *et al.*, 2000, p. 214). La commission Bird recommande d'ailleurs une meilleure diffusion de l'information sur la contraception partout au Canada et la modification des mesures juridiques pour un plus grand accès à l'avortement (mais ce ne sont pas tous les commissaires qui s'entendent sur ce point). Les féministes revendiquent donc simultanément l'accès à la contraception et à l'avortement. Tardivement, en 1969, la décriminalisation de l'avortement au Québec est officialisée. Ainsi, les droits des femmes sont reconnus et s'imposent avant ceux de la morale religieuse : elles ont le choix d'interrompre leur grossesse dans des conditions légales et sanitaires.



Figure 7.19 *Le temps de l'avant* (Poirier, 1975) © ONF, tous droits réservés

Le temps de l'avant (Poirier, 1975), produit avec le programme En tant que femmes, est un long-métrage de fiction d'une durée de quatre-vingt-sept minutes mettant en scène deux sœurs, interprétées par Luce Guilbault et Paule Baillargeon. « À la fois recherche en profondeur sur cette question très controversée et du drame intérieur de la femme, *Le temps de l'avant* met en cause la possibilité pour la femme de donner la vie dans un monde qui n'y invite plus » (Archive ONF, s.d.). La problématique centrale du film est celle de la grossesse non désirée de l'une d'entre elles : même si elle est déjà mère de famille dans un couple uni. « Les problèmes de la contraception et de l'avortement sont au cœur des luttles du MLF des années 1970 » (Perrot, 2006, p. 93). En contemplant le choix de l'avortement, elle se sent coupable de ne pas vouloir un autre bébé :

> Peut-être que ça s'rait pas si pire que ça avoir un autre enfant… Ah... C'est-tu pas effrayant de m'entendre dire ça : « Pas si pire que ça! » Comme si c'était une catastrophe. Ho non, je ne pourrai pas lui dire que je suis enceinte et que ça ne me tente pas… C'est pour ça qu'on s'est mariés. Pour avoir des enfants. Pour avoir une grosse famille. C'est ça que je voulais dans ce temps-là. […] Je me demande si on a le droit de se la poser cette question-là. En tous cas j'ai jamais autant réfléchi que depuis que je suis enceinte. […] Est-ce que j'ai le droit de me faire avorter? (Poirier, 1975)

Les protagonistes discutent du tabou de l'avortement et s'imaginent faire des campagnes pro-avortement pour sortir les femmes de la honte devant ce choix

déchirant. Hélène ne veut pas d'un quatrième enfant : mais face à la morale catholique, à son mari et à ses enfants, sa culpabilité est très grande.

En plus de parler de contraception et de la commercialisation des divers produits pour protéger les femmes des grossesses non désirées, les deux sœurs discutent ouvertement de la jouissance au féminin lors de l'acte sexuel. Elles aussi souhaitent avoir un orgasme. Elles traitent de thématiques qui les touchent ouvertement, mais qu'elles ont tendance à cacher à leurs compagnons : « Les menstruations, les pilules, l'avortement… Les hommes n'aiment pas ça parler de ça… C'est pas ben ben sentimental… » (Poirier, 1975).

Dans la dernière section du film, Hélène a une discussion honnête avec son mari pour décider conjointement si la grossesse ira ou non à terme. Elle explique qu'elle se sent déjà surmenée avec leurs trois enfants et que l'argent suffit à peine à faire vivre leur famille. Elle a peur d'avoir un autre bébé. Son mari l'écoute et les deux discutent sans toutefois parvenir à une décision. La fin du film est ouverte si bien qu'il est impossible de connaître leur choix.

> C'est au sein d'une autre tendance au féminisme radical, soit le féminisme « de la spécifité », que s'énonce une théorie de l'oppression des femmes plus centrée sur l'expérience maternelle. Les radicales « de la spécifité » partagent […] la conviction que la source de l'oppression des femmes n'est pas tant leur fonction de génétrice, comme l'avait soutenu Firestone (1972), mais bien leur responsabilité exclusive à l'égard des enfants et de la production domestique. (Descarries et Corbeil, 1991, p. 352)

Petit Bonheur contribue à repenser l'oppression des femmes à travers la maternité et réussit à articuler cette problématique en rendant « compte de l'expérience quotidienne des mères dans sa double composante matérielle et affective » (Descarries et Corbeil, 1991, p. 347). La dimension affective est souvent oubliée par les critiques féministes radicales et pourtant, c'est un aspect essentiel dans l'analyse de la relation parent-enfant.

Dans ce chapitre, il a été question de la professionnalisation de l'instinct maternel dans une animation qui présente le personnage d'une mère qui tente de réussir, par tous les moyens, à combler les besoins de son bébé pour qu'il soit calme et heureux. Mais la protagoniste manque de confiance en elle et s'en remet à des « experts » masculins pour tenter de faire cesser les pleurs de son bébé. Mais les causes du malaise du nourrisson sont exclusivement physiques. Ainsi, les « experts », pas plus que la mère, ne sont en mesure d'aider le bébé. Les archives de l'ONF ont révélé que l'équipement offert à la réalisatrice pour animer son film était de deuxième classe : elle a donc dû reprendre l'animation complète de son court-métrage à trois reprises. Les écrits de Simone de Beauvoir ont démontré que la construction culturelle du genre entraîne la ségrégation des femmes dans des rôles très précis et largement exécutés dans la sphère privée, sans aucune rétribution. Le domaine des enfants serait un champ destiné exclusivement aux femmes.

Dans le chapitre suivant, l'analyse de l'oppression des femmes à travers la maternité se poursuit avec *The Spring and Fall on Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974), une animation qui s'intéresse à la vie quotidienne des femmes. De plus, l'analyse féministe critique est développée avec l'ouvrage phare qu'est *La Femme mystifiée* (Friedan, 1963). Il semble que la maternité s'avère, pour plusieurs femmes, un non-choix : c'est-à-dire qu'après le mariage, logiquement, l'étape suivante est celle des enfants. Simplement parce que c'est ce qu'il faut faire. Mais à quel prix pour les femmes? Sont-elles en mesure de s'épanouir pleinement à travers cette destinée?

CHAPITRE VIII

THE SPRING AND FALL OF NINA POLANSKI : LE MARIAGE ET *LA FEMME MYSTIFIÉE (FRIEDAN, 1963)*

L'amour maternel n'a rien de naturel.

— Simone de Beauvoir

Each suburban wife struggles with it alone. As she made the beds, shopped for groceries, matched slipcover material, ate peanut butter sandwiches with her children, chauffeured Club Scouts and Brownies, lay beside her husband at night — she was afraid to ask even of herself the silent question — "*Is this all?*"

— Betty Friedan

La sphère dite privée est déterminée également par des mécanismes sociaux. Mais très rapidement nous en sommes arrivées à penser que c'est au niveau privé que commençait le travail de déstructuration des rapports de domination.

— Diane Lamoureux



Figure 8.1 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Réalisé en 1974 par Joan Hutton et Louise Roy, *The Spring and Fall of Nina Polanski* est un film d'animation couleur d'une durée de six minutes produit par Kathleen Shannon et le producteur exécutif est Wofl Koenig. Ce film illustre le parcours de la vie d'une jeune femme, Nina Polanski, qui quitte sa terre natale en milieu rural pour se consacrer à la destinée traditionnelle d'une jeune fille québécoise dans un milieu urbain dans les années 1970 : celle de se marier, d'avoir des enfants et de devenir mère au foyer. Confinée à la sphère privée, le centre de la vie de Nina s'orchestre au rythme des besoins de ses enfants et du travail domestique non rétribué. Rapidement, elle est soumise à une vie entièrement domestique où son identité devient exclusivement celle d'une mère de famille. Évoluant entre la cuisine et la salle de lavage, elle consacre ses journées à cuisiner, faire la vaisselle, repasser les vêtements et s'occuper de ses enfants. Elle se métamorphose physiquement en machines qu'elle utilise quotidiennement pour faciliter l'accomplissement de son travail domestique. À la fin du film, elle semble abandonner sa famille pour retourner dans la forêt.

Avec *La Femme mystifiée* (1963), Betty Friedan explicite pour la première fois le profond mal de vivre qui tenaille plusieurs mères au foyer. Certaines sont déprimées, éprouvent un vide profond et un sentiment d'impuissance face à leur condition. « You wake up in the morning, and you feel there is no point in going on another day like this » (Femme anonyme, citée dans Friedan, 1963, p. 20). Ce chapitre aborde le problème « that has no name shared by countless women in America » (Friedan, 1963, p. 7). Il sera possible d'analyser l'oppression des femmes à travers le mariage et la maternité. Trois films onéfiens du programme En tant que femmes et du Studio D viennnent ensuite appuyer l'analyse : *And they lived Happily Ever After* (Shannon, 1975); *J'me marie, j'me marie pas* (Dansereau, 1973) et *Souris tu m'inquiètes* (Danis, 1973).

8.1. La cage dorée de la « reine du foyer »

> *Tant que les femmes ont été maintenues dans leur rôle exclusif de mères entièrement vouées à l'éducation des enfants et au culte du foyer, tant qu'on a vu en elles des êtres inférieurs et soumis à l'homme, la force de la coutume et des préjugés leur ont interdit d'envisager une carrière autre que domestique.*
>
> — Sutherland, Harris et Nochlin, 1981, p. 13



Figure 8.2 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Ce court-métrage d'animation débute dans la forêt où les variétés de plantes et d'arbres sont nombreuses; la tonalité des couleurs rappelle la saison estivale. Au plan sonore, des oiseaux chantent et la musique classique d'un violoncelle crée une ambiance relaxante et feutrée. À tour de rôle, trois feuilles de marguerite tombent lentement du ciel. La caméra se dirige vers la droite pour révéler la protagoniste : Nina se promène lentement et effeuille une marguerite.



Figure 8.3 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Vêtue d'une robe vert menthe, elle a des cheveux blonds, longs et épais qui cascadent jusqu'à ses épaules. À son cou, elle porte une chaîne sertie d'un cœur rouge. La deuxième section du film est marquée par la transition des couleurs : alors qu'elle était seule dans une forêt colorée, elle se retrouve maintenant parmi la foule où, statique, elle est habillée en mariée, représentée par des photographies en noir et blanc. C'est le mariage de Nina : le temps semble s'être arrêté. Même si Nina est illustrée exclusivement en noir et blanc dans la section du mariage, la couleur est tout de même un peu présente dans les arrière-plans et autres composantes des images.

Entre chacune des images qui relatent le déroulement de la cérémonie, il y a du noir pour suggérer la projection de diapositives. Plusieurs photographies se succèdent : un portrait de famille officiel dans lequel Nina (au centre) tient un bouquet de roses rouges; une image où Nina (devant l'église) lance son bouquet aux femmes rassemblées qui

tentent de l'attraper; un moment où Nina tient les mains de son mari alors qu'ils se regardent les yeux dans les yeux, complices et amoureux.



Figure 8.4 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

La projection des diapositives se poursuit : Nina Polanksi tient un chien brun sur ses genoux. Des invités prennent un verre en discutant. La dernière diapositive est celle du traditionnel gâteau de noces, une pièce montée de trois étages avec au sommet la figurine des deux amoureux : c'est un gros plan sur les mains jointes des mariés qui coupent le dessert pour ensuite le partager avec leurs invités.



Figure 8.5 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés



Figure 8.6 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Le troisième acte du film se déroule dans la maison de Nina Polanski. Elle est habillée d'une robe rose avec par-dessus un tablier de travail blanc et des souliers à talons hauts. Dans sa cuisine, elle fredonne et dépose une à une des fleurs colorées dans un vase sur la table : elle crée un immense bouquet. La tapisserie rouge de la cuisine est décorée de nourriture : fraises, melons d'eau, raisins, pommes, carottes, champignons, tomates, poulet, etc. Nina respire le parfum de ses fleurs : elle est heureuse. Elle regarde sa montre et se dirige vers le comptoir, puis elle coupe des carottes en rondelles pour les déposer ensuite dans un grand bol. Avec le malaxeur, elle fait mousser la préparation.

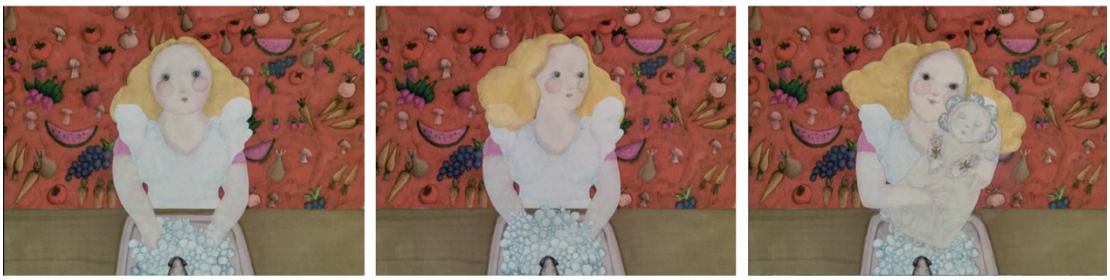


Figure 8.7 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Nina fait la vaisselle. Soudainement, un bébé endormi apparaît dans ses bras. Elle est surprise de la situation : elle émet un « Oh! ». C'est la seule chose qu'elle dit dans tout le film. Elle est ravie de cette apparition et approche le bébé de son visage pour lui faire un câlin. Elle le serre amoureusement dans ses bras. Elle quitte la cuisine et dépose le bébé dans son couffin. Elle l'embrasse sur la joue. Le bébé est profondément endormi.

Nina retourne alors à ses occupations de ménagère : elle ramasse le panier à linge et repasse les vêtements. Lorsqu'elle a terminé son travail, tout le linge est savamment plié dans son panier. Nina continue ses tâches en transportant un gros sac de poubelle vert. Son bébé a grandi : il se promène maintenant à quatre pattes sur le sol. Une deuxième enfant, d'âge scolaire, apparaît spontanément dans la scène. Nina ne semble pas remarquer l'arrivée de cette deuxième enfant. Elle ne manifeste aucune émotion. Elle n'a aucune réaction.



Figure 8.8 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Nina retourne dans la cuisine où le contenu de la marmite frémit. En passant devant le frigo, celui-ci se détache de l'arrière-plan et devient le corps de Nina Polanski. Elle ne porte plus de robe rose avec un tablier blanc : elle est devenue frigo. Son corps est réfrigérateur. C'est sa quatrième robe qui est en cours de construction : la robe-machine. Sa fille d'âge scolaire vient la rejoindre et ouvre la porte du frigo (le corps de Nina) et en sort une pomme dans laquelle elle croque.



Figure 8.9 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Une troisième enfant apparaît. Elle est blonde comme Nina et plus âgée que les deux autres. Nina se retourne vers elle puis se transforme davantage, la cuisinière s'étant maintenant ajoutée à son lourd costume qui comportait déjà le frigo. Elle se déplace en direction de la table de la salle à manger sur laquelle se trouvent les trois boîtes à lunch des enfants. La table se rajoute à son costume. Sans lui porter attention, les trois enfants ramassent leurs boîtes à lunch et sortent de la maison. De sa fenêtre, Nina envoie la main à ses enfants dans l'autobus scolaire. Nina ne sort pas de la maison pour les accompagner. Elle ne les embrasse pas non plus.



Figure 8.10 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés



Figure 8.11 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Maintenant seule à la maison, Nina se dirige vers la porte entrouverte. Lentement, la table à manger, la cuisinière et le frigo tombent de son corps. Elle retourne dans la forêt; la même où elle était au début du film. Assise sur une roche avec sa robe rose et son tablier de ménagère, elle regarde les feuilles d'automne tomber. La caméra se rapproche lentement de son visage. C'est la fin du film.

8.2. Une femme mariée à son rôle de mère et à sa vie domestique

> *L'institution du mariage et l'assignation des femmes à la production et à l'entretien des enfants et du foyer sont alors identifiées comme lieu spécifique de la triple oppression sexuelle, socio-économique et politique des femmes. L'expression « maternité-esclavage » est proposée pour caractériser la dynamique contradictoire de la condition sociale des mères (Collective les Chimères, 1975). D'emblée, les féministes radicales dénoncent la mystique de l'amour maternel et refusent systématiquement de souscrire aux valeurs hiérarchiques d'un système où la maternité n'est légitimée que*

dans le cadre privé du mariage et par des normes hétérosexistes et patriarcales.

— Descarries et Corbeil, 1991, p. 352

The Spring and Fall of Nina Polanksi est un titre à double sens. En effet, *spring* pourrait être ici interprété comme la saison du printemps. D'un autre côté, *to spring* veut dire s'élancer. C'est une action qui provient d'un ressort. Quoi qu'il en soit, dans un cas comme dans l'autre, ces interprétations sont synonymes d'énergie, de nouveau départ et de mouvement. Le printemps c'est aussi l'éveil de la nature : la période prépubère de Nina.

Quant à *fall* on peut également y accoler deux significations : il y a tout d'abord la saison de l'automne, l'antonyme du printemps. À un deuxième niveau, il y a l'action de tomber : *to fall*. Dans ces deux interprétations possibles, il y a la métaphore de la fin d'un cycle, de l'étape d'une vie. Il y a une sensation de perte et de défaite. Toutes les feuilles tombent à l'automne.

Un autre questionnement quant au titre du film est l'appropriation de Nina. Est-ce qu'elle était une Polanski avant son mariage? A-t-elle pris le nom de son mari? La forme sociale des femmes mariées au Québec les a longtemps obligées à prendre le nom de leur mari.



Figure 8.12 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Lorsque le film débute, Nina est seule dans la forêt. En quittant sa terre natale pour la grande ville, elle expose la dualité entre la vie rurale et la vie urbaine. Ce déplacement de la protagoniste pourrait aussi être vu comme une critique écoféministe [72] (exploitation de la nature et des femmes) dans laquelle la société capitaliste pousse la population à consommer. Non seulement est-il nocif pour l'environnement de surconsommer, mais la réalisation des tâches quotidiennes avec des appareils ménagers met de la pression sur les femmes pour atteindre la perfection.

Ce déplacement de la campagne vers la ville pourrait également être interprété comme un changement de pays pour Nina, une immigration dans un nouveau pays où elle serait seule et sans famille. Nina effeuille une marguerite en enlevant les pétales une à une. Cela n'est pas sans rappeler la comptine : « Il m'aime! Un peu! Beaucoup! À la folie! J'me marie! J'me marie pas! »



Figure 8.13 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Au début du film, Nina porte un collier serti d'un cœur. C'est seulement à la suite de son mariage qu'elle enfile un nouveau bijou : son collier a laissé place à une montre. Elle devient préoccupée par la notion du temps, ce temps qui ne lui appartient plus.

[72] « Le néologisme " écoféminisme " est employé pour la première fois en 1974 dans *Le Féminisme ou la mort* par l'autrice féministe Françoise d'Eaubonne, pour établir un rapprochement entre l'écologie politique de Serge Moscovici et la pensée féministe de Simone de Beauvoir » (Ravary-Pilon, 2018, p. 90).

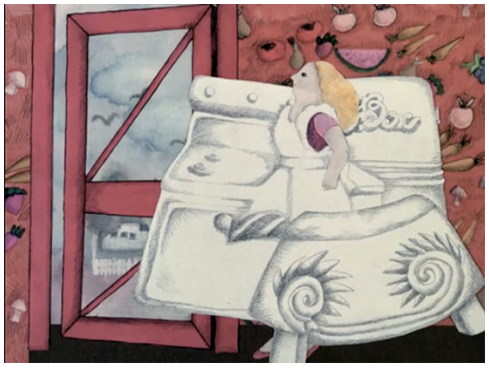


Figure 8.14 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Les vêtements sont parfois la manifestation visible de la personne intérieure : il y a fort à parier que l'apparence de Nina représente son état d'esprit. Au début, elle porte une robe vert menthe et elle semble douce, heureuse et peut-être même naïve. Tout porte à croire qu'elle symbolise le culte de la virginité avant le mariage : une petite agnelle qui sera consommée lors de sa soirée de noces.

Si les vêtements sont indicateurs du statut social ou de l'appartenance d'une personne à un groupe, il est possible de déduire que le début de la vie matrimoniale et les premières expériences maternelles de Nina sont conformes aux attentes et aux valeurs de son milieu et de son époque. Elle est vêtue d'une belle robe rose, de souliers à talons hauts et d'un tablier de travail blanc.

Si on se réfère au sens du vêtement à titre de symbole, il vient ici extérioriser l'évolution de l'état d'âme de la protagoniste. Riche en métaphores, la robe-machine de Nina Polanski n'est pas étrangère à la nature de son malaise. Ce vêtement exprime une réalité fondamentale de la mère de famille au foyer : en plus du dépouillement de son individualité, elle est écrasée par le poids des tâches domestiques qu'elle doit accomplir. La robe-machine se rattache à la nature et à la fonction de la mère de famille. Nina se mécanise. Elle se robotise. Elle est ces machines qui améliorent la productivité du travail ménager.

Les mères au foyer sont confrontées à la consommation ménagère. Les messages véhiculés par les médias de masse visent à faire rouler l'économie capitaliste. On assiste à une professionnalisation du rôle de maîtresse de maison. Les femmes doivent en faire beaucoup pour maintenir les standards véhiculés par la publicité qui veut faire consommer les mères de famille. « Les technologies modernes qui pénètrent dans la maison n'abolissent pas le travail ménager, mais modifient les méthodes de travail » (Collectif Clio, 1992, p. 297). De nouvelles machines font leur apparition comme le lave-vaisselle, la laveuse, le four électrique et l'aspirateur. Le but est d'améliorer la vitesse et la production des tâches ménagères. C'est l'autonomisation, la mécanisation et la professionnalisation du travail ménager.

> De toute façon, ces innovations, même si elles réduisent la fatigue reliée aux tâches ménagères, n'éliminent pas le caractère répétitif et ennuyeux du ménage et du lavage. De plus, elles incitent souvent les femmes à nettoyer plus à fond ou à faire le ménage plus souvent. (Collectif Clio, 1992, p. 323)

Devant la quantité d'options, il est plus difficile de faire des choix en tant que consommatrice : Quel est le meilleur savon au meilleur prix? Comment préparer des repas équilibrés cuisinés rapidement? Comment professionnaliser l'éducation de ses enfants en leur donnant l'accès à la meilleure école possible, tout en pratiquant des sports, des activités culturelles et artistiques? On assiste à une véritable marchandisation de l'entreprise ménagère. Il ne suffit plus de faire, mais de faire mieux. La charge mentale des mères de famille augmente : leur productivité doit être maximale.

Ce « lavage de cerveau » engendre l'image de la parfaite mère au foyer et des attentes que son mari a envers elle. Des guides font leur apparition sur le retour du mari à la maison. Des dépliants conseillent de préparer ses pantoufles et son journal, de lui verser un verre de sa boisson préférée, d'avoir lavé et coiffé les enfants, d'avoir préparé le repas, d'être maquillée et de ne surtout pas embêter le mari avec des discussions qui pourraient le contrarier, car il a déjà assez vécu de stress lors de sa journée de travail. Il s'installe ainsi au Québec jusqu'à la fin des années 1960, l'image de la mère parfaite,

dans un climat de course au rêve américain, où le peuple s'émancipe à travers les construits publicitaires du bonheur qui lui sont présentés.



Figure 8.15 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Toute la vie maritale de Nina se déroule dans sa maison. La maison est pour la famille le centre du monde. C'est le royaume de la ménagère : Nina est la « reine du foyer ». Symboliquement, la maison représente l'être intérieur et ses états d'âme. La maison est souvent associée à l'espace féminin. Dans la maison de Nina Polanski, les murs sont revêtus d'une tapisserie rouge aux motifs colorés de nourriture de fruits, de légumes et de viande. Le monde intérieur et l'espace physique dans lequel Nina Polanski évolue suggèrent qu'elle est une mère nourricière. La cuisine est effectivement le lieu principal de l'action. C'est dans la cuisine qu'elle doit accomplir les différentes tâches associées à la maternité.



Figure 8.16 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

La facilité avec laquelle Nina a ses enfants est fascinante. Pour le premier bébé, il apparaît pendant qu'elle fait la vaisselle. Sa réaction est d'émettre un « Ho! ». Nina a-t-elle eu une grossesse planifiée? À l'arrivée de sa deuxième et troisième fille, elle ne réagit plus. Elle ne semble pas éprouver de sensation de plaisir avec ses enfants. Elle n'exprime pas de joie. Elle ne joue pas avec eux. Elle est complètement obnubilée par les tâches domestiques qu'elle doit accomplir.

La technique d'animation est saccadée. Les décors manquent de profondeur. Les mouvements des prises de vues sont latéraux et il y a peu de progression. La perspective est toujours frontale et l'animation est un peu maladroite. Quoique, comme le fait remarquer Marcel Jean (2006) à propos du travail de Suzanne Gervais, la rupture de la fluidité des mouvements est parfois un choix :

> Son travail [Gervais] est l'expression d'une quête, d'une réflexion en cours sur la capacité de l'art d'aller au fond des choses. Cette volonté d'atteindre le « fond » de ses personnages par-delà leur « forme » a d'ailleurs eu d'importantes répercussions esthétiques sur ses films, la plus importante étant sans doute la remise en cause du mouvement. Par exemple, dans *L'Atelier* (1988), le mouvement est abrupt, morcelé, bousculé. Il est en rupture catégorique avec la fluidité privilégiée par l'animation académique. (Jean, 2006, p. 27)



Figure 8.17 *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Lorsque ses enfants quittent pour l'école dans des vêtements propres et avec la nourriture qu'elle a préparée, elle n'obtient aucune gratification pour le travail qu'elle vient de réaliser. Ses enfants dépendants semblent tenir pour acquis le travail de la mère. Ils ne la remercient pas. Ils ne l'embrassent pas non plus.

Dans ce court-métrage, il n'y a pas de réseau pour épauler et aider Nina avec ses enfants. Son mari est totalement absent de la vie matrimoniale : après une brève apparition lors de la cérémonie du mariage, on ne le revoit plus. Nina n'a aucune communication avec les gens à l'extérieur. Elle est seule. A-t-elle accès à une garderie en 1974?

À la fin du film, Nina semble abandonner sa vie domestique et ses enfants pour retourner dans la forêt. Cette conclusion ouverte laisse place à plusieurs interprétations. Pourquoi décide-t-elle de s'isoler dans la forêt? Est-ce qu'elle fait une dépression? A-t-elle craqué sous le poids de la charge mentale que doit gérer une mère de famille? Va-t-elle revenir? Sans connaître les réponses à ces interrogations, une chose est certaine : Nina Polanski semble être une mère de famille malheureuse dans sa vie domestique.

8.3. Quand la parole d'une femme compte pour toutes les femmes

> *L'exploitation des femmes est la base de toute réflexion sur les rapports entre classes de sexe, quelle que soit son orientation théorique.*
>
> — Colette Guillaumin

La recherche dans les archives du film *The Spring and Fall of Nina Polanski* s'est faite en deux temps. Lors de mes premières visites, j'ai fait une fouille directement dans les archives conservées dans les voûtes de l'édifice du chemin de la Côte-de-Liesse. Cette recherche initiale m'a permis de trouver les traces physiques de la production telles des notes de service, un sommaire du budget, des dessins et le scénarimage. Malheureusement, peu d'éléments du tournage ont été conservés. L'élément le plus complet de ces archives papier, c'est le scénarimage original de Joan Hutton qui est conforme à la version finale du film. Ainsi, je suis en mesure d'avancer que la vision de l'autrice a été respectée.

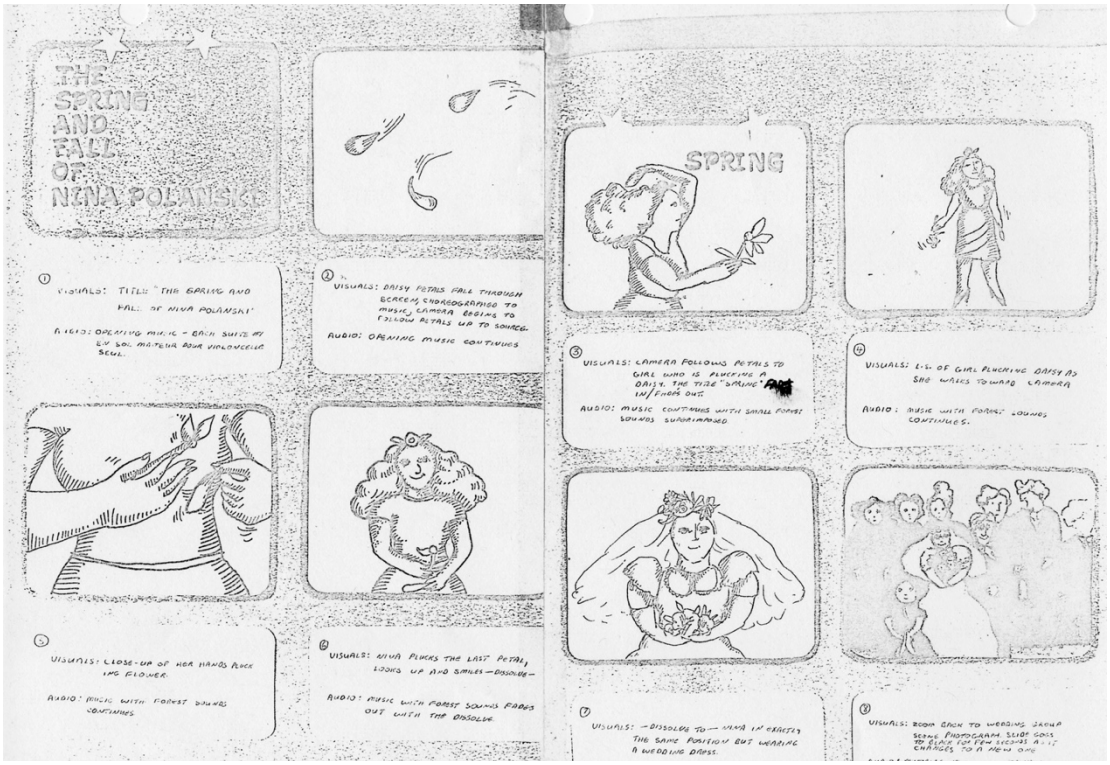


Figure 8.18 Scénarimage du film *The Spring and Fall of Nina Polanski* (Hutton et Roy, 1974) © ONF, tous droits réservés

Dans le catalogue de l'ONF, le film est décrit comme suit :

> An animation film depicting the life of a certain Nina Polanski, who could be any woman. She marries amids much fanfare and photo-snapping, and settles into a domestic routine of cooking, washing dishes, ironing, and babies. Eventually she becomes the very machines she uses every day, until one day she walks into the woods and takes back her old self. (Archives ONF, s. d.)

Une lettre rédigée par Kathleen Shannon, adressée au comité de programmation, donne des informations sur la production. On apprend que deux jeunes réalisatrices (Roy et Hutton) ont approché Wolf Koening en 1973 avec leur scénarimage. Il a aimé le projet et leur a donné l'autorisation d'utiliser gratuitement la caméra d'animation à l'ONF et leur a offert le matériel artistique nécessaire à la réalisation de tests. Il n'est pas mentionnné si les deux femmes ont été rétribuées.

À la suite de la réalisation des tests, Koenig est allé voir Kathleen Shannon au Studio D en lui demandant de fournir l'argent nécessaire pour la production du court-métrage d'animation. Puisque le film cadre bien avec les visées du programme *Working Mothers*, le film a été recommandé pour la production sur format 16 mm.

La lettre de Shannon révèle également que Joan Hutton a passé l'été de 1973 à l'ONF, travaillant sur l'animation du film, mais qu'elle n'a pu effectuer tout son travail avant de retourner à l'Université Ryerson à l'automne. C'est donc là-bas, de manière indépendante, qu'elle a poursuivi le tournage de l'animation en noir et blanc. Hutton a pu utiliser l'équipement gratuitement à Toronto, ne recevant aucune rétribution pour son travail, étant compensée par l'attribution de crédits pour ses cours universitaires. Elle est ensuite retournée à Montréal pour montrer le montage initial à Koenig qui estime alors que le film mérite d'être tourné en 35 mm. Kathleen Shannon termine cette lettre en expliquant que tous les coûts pour la production du film en 16 mm sont déjà couverts par le programme *Working Mothers* et que le projet est présenté devant le comité de programmation pour financer la différence de coûts pour le format 35 mm.

Dans les procès-verbaux du comité de programmation du département d'animation anglais, le nom de Louise Roy n'est apparu aucune fois. Celui de Joan Hutton est apparu deux fois en 1974 et une fois en 1977. C'est dans le procès-verbal du 25 juillet 1974 qu'il y a une première discussion du comité de programmation à propos du film : « A short animation film, in which a woman is gradually transformed into a domestic appliance, and leaves the house to take stock of her situation in the woods. » (Archives ONF, 25 juillet 1974). Étaient présents à la première réunion : Arthur Hammond (directeur de la programmation), Dorothy Courtois (représentante du directeur de la production), les réalisateurs John Knight, Don Rennick, John Spotton et David Wilson, Russ Searle et Tom Bindon (représentants de la distribution) et Marcel Malacket (officier des finances). Il y a donc une femme et huit hommes autour de la table.

Lors de cette réunion, qui se déroule sans les réalisatrices et la productrice Kathleen Shannon, c'est un assemblage de tous les tournages (couleur et en noir et blanc) qui

sont présentés au comité de programmation. Le projet accuse de fortes critiques et la réaction du comité est plutôt défavorable :

> Several members of the committee then took issue with this view of the interest of the idea, finding it an "illustration of the obvious", "a banal statement of a cliché", "very boring", etc. Russ Searle wondered why and how working mothers would be interested in it, and Dorothy Courtois, a working mother herself representing the Director of Production, said that it certainly didn't interest her. No one seemed able to understand what purpose of the film would serve in the *Working Mothers* series. (Archives ONF, 25 juillet 1974)

Cette citation soulève de nombreux questionnements. La seule femme présente à cette réunion est Dorothy Courtois. Il semble que les autres membres du comité, tous masculins, s'appuient grandement sur Courtois pour valider ou non la raison d'être de ce film. Ce qui est problématique avec ce genre d'intention, c'est que l'opinion d'une femme (Courtois) serait valide pour toutes les autres femmes. Le raisonnement semble être que si Courtois ne se sent pas interpellée par la représentation de Nina Polanski, toutes les autres femmes seront indifférentes à cette représentation. Mais l'opinion de Dorothy Courtois est l'opinion d'une femme et non l'opinion de toutes les femmes. De toute manière, est-ce vraiment son opinion? Est-il possible pour elle de s'exprimer librement et de dire le contraire devant sept hommes?

De plus, Courtois semble être dans une position professionnelle atypique : c'est-à-dire qu'en étant présente à titre de représentante du directeur de la production, elle est dans une position de pouvoir privilégiée. Tel qu'il a été présenté dans le chapitre six, la place des femmes à l'ONF en est habituellement une qui est en marge des positions décisionnelles. Malgré le fait que l'ONF crée des mesures de discrimination positive au début des années 1970, la parité décisionnelle et les postes de pouvoir sont loin d'être égaux en 1974. De plus, en étant active sur le marché du travail, Courtois n'a pas une réalité similaire à celle de Nina Polanski qui n'effectue que des tâches domestiques seule pendant la journée, sans salaire. Courtois est une femme active dans

l'espace public qui n'est pas isolée du reste du monde : c'est une femme sur le marché de l'emploi qui exécute un travail rétribué et donc valorisé.

En ce qui a trait aux qualités techniques de l'œuvre, Wolf Koenig défend ses mérites face à ses détracteurs. Malgré le fait que le test qui est présenté devant le comité de programmation soit un peu maladroit, il est convaincu que le film mérite d'être tourné en format 35 mm. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le film est présenté devant le comité puisqu'il faut y injecter plus d'argent afin de le produire sur ce format.

Le comité estime que malgré le fait que cette copie de projection ne soit qu'un brouillon du film final, l'animation semblait étrange (mais il n'y a pas plus de détails sur l'étrangeté de l'animation). Koenig reprend la défense du film et explique que l'animatrice n'avait pas beaucoup d'expérience et ce qui importait selon lui c'était, d'abord et avant tout, l'idée du film parce que les dessins sont riches et expressifs.

Une autre critique émise envers le film est sa forte ressemblance avec l'animation *La Ménagère*, produit durant la même période et animé par Cathy Bennett. Cette animation, qui est d'ailleurs terminée l'année suivante, fait l'objet d'une analyse dans le prochain chapitre. Ce sera l'occasion pour moi de démontrer que, malgré les thématiques similaires, le traitement et le discours cinématographique offrent une réalité animée autre que celle créée dans *Nina Polanski*.

Le réalisateur John Spotton, quant à lui, émet l'opinion que le film est l'idée d'un seul plan. En effet, il croit que c'est l'instant où la femme se transforme en réfrigérateur qui importe. Il estime que tout est dit avec cette seule séquence. Spotton croit qu'il n'y a rien d'autre à ajouter autour du plan. Sa proposition est donc de se servir du dit plan pour en faire un logo introductif à tous les films de la série *Working Mothers*. Ce à quoi le producteur exécutif Koenig conclut la première discussion sur *The Spring and Fall of Nina Polanski* de la manière suivante :

> Wolf said that he felt we had to trust Kathleen's judgment on this : the fact that she felt it would be useful for her was enough for him. It was not the greatest film on earth, but there was much that he admired about it. It was

> generally regretted that Kathleen had been unable to be present for the discussion and agreed that a recommendation should not be made without hearing from her. The proposal was therefore held over to the next meeting. (Archives ONF, 25 juillet 1974)

Le rôle de Kathleen Shannon a été essentiel quant à la complétion du film en format 35 mm. Dès la réunion suivante, en date du 1er août 1974, Shannon est allée défendre le court-métrage devant le comité de programmation. Tel que les prochains paragraphes le démontrent, l'importance de l'intervention de Shannon est indéniable lors de la deuxième discussion sur le film pour l'obtention de fonds supplémentaires.

La réunion débute avec une rétroaction de la dernière rencontre et la réponse négative que le film a suscité : il n'était que l'expression d'une chose évidente, faite de manière maladroite, avec une ressemblance à un autre film en production *La Ménagère*. « No one could imagine what use it could be in the *Working Mothers*' series, except perhaps as a logo, at a shorter length, or why working mothers should be interested in it » (Archives ONF, 1er août 1974). Après avoir exposé les points négatifs, l'ambiance se transforme progressivement vers une attitude plus favorable :

> From there, of course, there was nowhere to go but up. Kathleen said that there had been a good reaction from women at home to the storyboard of the film and explained that it would be used in discussions and workshops with women. The film's open-endedness, which the committee had found feeble and pointless, made it especially good for discussion. This film had been programmed, by Challenge for Change, before *Housewife*, which she had seen and which she considered more a study in repetitive motion and animation technique. *Nina Polanski* was very appropriate as one of the *Working Mothers*' films and had always been intended to be part of the series. (Archives ONF, 1er août 1974)

Shannon établit que la demande n'est pas pour se prononcer sur la viabilité de la production du film (puisqu'il a déjà été accepté pour la série *Working Mothers*), mais plutôt pour augmenter son budget afin de tourner en format 35 mm. « Somewhat grudgingly, since the film was going to be finished anyways, the committee voted to recommend that it be finished in 35 mm (5 in favour, 1 opposed, 2 abstentions) » (Archives ONF, 1er août 1974).

Dans une note de service datée du 2 août 1974, le directeur de la programmation Arthur Hammond signe la recommandation pour un financement additionnel de cinq mille trois cent cinquante-quatre dollars. Le tournage se déroule très rapidement : du 29 juillet au 26 août 1974. Joan Hutton n'a jamais eu la chance de réaliser un autre film à l'ONF même si tout porte à croire qu'elle a voulu le faire. Dans un procès-verbal en date du 24 février 1977, le nom de Joan Hutton revient. Le Studio D à Winnipeg lui offre mille quatre cent quatre vingt seize dollars pour faire de la recherche sur un film d'animation sur les sorcières. Joan Hutton n'a jamais réalisé son film.

8.4. Ce mystérieux « mal sans nom »

> *Nous ne sommes pas seulement des mères, affirment, dès le début des années soixante, les féministes égalitaristes à la recherche d'une nouvelle identité et d'une participation plus équitable des femmes aux sphères publiques et économiques. […] Le discours des féministes égalitaristes porte peu sur la relation maternelle. Il se limite à proposer un réaménagement partiel des responsabilités à l'égard des enfants avec le très net objectif de faciliter la participation des mères au marché du travail salarié.*
>
> Descarries et Corbeil, 1991, p. 350

La parution de *The Feminine Mystique* (Friedan, 1963) dénonce plusieurs inégalités sociales et économiques dont les femmes sont victimes tels que l'impossibilité (pour la majorité d'entre elles) d'avoir accès au crédit sans la cosignature d'un homme; le contrôle de leurs finances et de la propriété par leur mari; leur exclusion du marché du travail; leurs représentations dans les médias, etc. « There was a strange discrepancy between the reality of our lives as women and the image to which we were trying to conform, the image that I came to call the feminine mystique » (Friedan, 1962, p. XXII). L'affliction des mères au foyer, insatisfaites de la réalité de leur quotidien, est pour Friedan une condition générale dont elles souffrent en silence. Leur

ségrégation dans les maisons les empêche de réaliser que le « housewife syndrome » est une maladie commune.

Parmi les causes qui limitent l'existence des femmes à laver la maison, s'occuper des enfants et préparer les repas, il y a la question de l'éducation. « They learn that truly feminine women do not want careers, higher education, political rights – the independence and the opportunities that the old feminists fought for » (Friedan, 1963, p. 2). Friedan observe une régression des femmes dans les universités après la Seconde Guerre mondiale et fait le constat que plusieurs d'entre elles étudient au niveau supérieur pour y faire la chasse au mari.

> This image, created by the women's magazines, by advertisements, television, movies, novels, columns and books by experts on marriage and family, child psychology, sexual adjustment and by the popularizers of sociology and psychoanalysis – shapes women's lives today and mirrors their dreams. (Friedan, 1963, p. 24)

Il y a une hausse considérable du lectorat de la presse féminine à partir du XX^{e} siècle. Cette presse féminine glorifie le rôle des femmes au foyer, car le seul endroit où elles peuvent réellement régner, c'est dans la maison familiale. Cette célébration d'un certain style de vie dans les magazines féminins n'encourage pas les femmes à s'émanciper. À propos des magazines américains destinés aux femmes, Betty Friedan écrit : « […] women's world was confined to her own body and beauty, the charming of man, the bearing of babies, and the physical care and serving of husbands, children, and home » (Friedan, 1963, p. 27). Le contenu de la presse féminine entérine l'impression que les femmes au foyer n'ont aucun intérêt pour la politique, les affaires publiques ou internationales. Que leurs préoccupations ne dépassent pas les murs de leur maison, de leur apparence et de l'éducation de leurs enfants. L'esthétique féminine véhiculée par les médias valorise les femmes minces et maquillées qui centrent leur vie autour de la cuisine. Elles ne sortent de la maison que pour faire les courses, reconduire leurs enfants à des activités ou accompagner leurs maris à des fonctions professionnelles. Plusieurs femmes rêvent d'être la mère et la femme au foyer parfaite.

Elles sont dépersonnalisées, usurpées de leur identité et deviennent « la mère de », « l'épouse de » ou « la belle-fille de » :

> She has no identity except as a wife and mother. She does not know who she is herself. She waits all day for her husband to come home at night and make her feel alive. And now it is the husband who is not interested. It is terrible for the women, to lie there, night after night, waiting for her husband to make her feel alive. (Sanger, citée dans Friedan, 1963, p. 19)

Dans les années 1960, de plus en plus de femmes expriment ce vide : le manque de réalisation et la sensation d'être incomplète. Elles sont fatiguées, irritables et s'ennuient à la maison. Elles poursuivent l'utopie de la féminité fabriquée par la publicité et les médias de masse dans le but de reproduire cette image qui est attendue d'elles. À toujours être en définition en rapport avec quelqu'un ou quelque chose d'autre, les femmes ne sont plus elles-mêmes. Elles aspirent pourtant à autre chose qu'un mari, des enfants et une maison :

> I became aware of a growing body of evidence, much of which has not been reported publicly because it does not fit current modes of thought about women – evidence which throws into question the standards of feminine normality, feminine adjustment, feminine fulfillment, and feminine maturity by which most women are still trying to live. (Friedan, 1963, p. 21)

Pour mettre en perspective *The Spring and Fall of Nina Polanski*, je ferai maintenant un survol de trois films créés dans les années 1970 à l'ONF qui s'attardent à la condition des femmes en traitant du mariage et du mal sans nom. Il s'agit de : *And they lived Happily Ever After* (Shannon, 1975); *J'me marie, j'me marie pas* (Dansereau, 1973) et *Souris tu m'inquiètes* (Danis, 1973).



Figure 8.19 *And they lived Happily Ever After* (Shannon, 1975) © ONF, tous droits réservés.

> Made in 1975, as part of the Challenge for Change program, this film takes a long, hard look at marriage and motherhood as expressed in the views of a group of young girls and married women. Their opinions cover a wide range. At regular intervals glossy advertisements extolling romance, weddings, babies, flash across the screen, in strong contrast to the words that are being spoken. The film ends on a sobering thought: the solution to dashed expectations could be as simple as growing up before marriage. (Archives ONF, s.d.)

Produit pas le Studio D, *And they lived Happily Ever After* (Angelico *et al*., 1975) est un documentaire produit par Kathleen Shannon. Ce film pose un regard critique sur le mariage : « Do girls tend to grow up thinking : I'll be somebody when I become Mrs. Somebody else? Does marriage help us find our identity? » (Archives ONF, s.d.). La parole est donnée à des femmes (mariées ou non) qui expriment leurs opinions sur la condition des femmes mariées et leurs attentes personnelles. « They grow up with the idea that marriage is the ideal thing for everybody. […] And they want to get married at the earliest opportunity » (Angelico *et al*., 1975). Même si les jeunes filles interrogées disent qu'elles souhaitent attendre pour se marier, elles conviennent que dans la grande majorité des cas cela se passe vite après le secondaire. « Men and women get married for the wrong reasons. You have the Hollywood version of boy meets girl sort of thing and falls in love and that no matter how a man is you can change him. […] Which is ridiculous » (Angelico *et al.*, 1975).

Le montage propose des coupures de magazines, des publicités destinées à un public féminin et des images de la maternité qui s'opposent au discours tenu par les femmes du film. « We were supposed to have this magical child who would only add to our happiness » (Angelico *et al.*,1975).

> Force fed by advertising in every medium, we seem to develop an impression of honeymoons and vacations with light housekeeping in between and, of course, a couple of healthy, happy children. Yet, a third of married women are working outside the home, and an ever-increasing proportion of marriages end in early separation. **(**Archives ONF, s.d.)



Figure 8.20 *And they lived Happily Ever After* (Shannon, 1975) © ONF, tous droits réservés.

La conclusion du film est sobre et propose comme piste de solution la réflexion suivante : il ne faut pas se marier quand on est trop jeunes. Les femmes doivent être éduquées et préparées pour les réalités du mariage et des défis de la maternité. « I thought getting married meant that I would have someone else pay my bills and I could have a good time! » (Angelico *et al*.,1975). Il faut déconstruire les mythes, comme par exemple que les femmes peuvent vouloir des enfants sans nécessairement vouloir se marier.



Figure 8.21 *J'me marie, j'me marie pas* (Dansereau, 1973) © ONF, tous droits réservés

Une autre production onéfienne qui traite du mariage est *J'me marie, j'me marie pas* (Dansereau, 1973). Il s'agit d'un film de quatre-vingt-une minutes produit par Anne Claire Poirier et Jean-Marc Garand dans le cadre du programme En tant que femmes. Le documentaire propose des entrevues avec quatre femmes qui témoignent de l'aventure du mariage :

> Tout ce que je savais à dix-huit ans, c'est que je ne voulais pas vivre la vie que j'ai vu mener ma mère. […] Elle était la mère de deux enfants, le jour où elle s'est mariée elle a arrêté de travailler et ma mère quand même à l'époque elle avait fait sa maîtrise en littérature et langues. […] Elle aurait pu avoir une vie dans la société en plus de sa vie de famille. Elle a tout tout tout arrêté pour faire cette vie insulaire. (Dansereau, 1973)

Dans ce documentaire, les femmes tiennent un discours similaire sur les pressions exercées par la société qui les pousse à se marier et à être soumises, gentilles et compatissantes envers les hommes. Les protagonistes dénoncent le fait qu'elles n'ont pas de modèles de femmes qui réussissent à se débrouiller seules.

> Ma mère c'est une femme qui a vécu toute sa vie au service des autres : de son père […] de sa famille. Je rêvais d'une vie différente de ma mère, plus libre, plus indépendante, professionnelle, mais avant que je prenne la décision de choisir une carrière avant de choisir le mariage, ça m'a pris du temps. […] Si j'avais des enfants sans me marier ça aurait fait un scandale. En tous cas, je voulais me marier parce que je voulais baiser. […] Pas que c'était indispensable de se marier, mais c'est le risque qu'on courait à ce

moment-là. Pour les gens de l'Est, c'était pas facile de se procurer la pilule. (Dansereau, 1973)



Figure 8.22 *Souris tu m'inquiètes* (Danis, 1973) © ONF, tous droits réservés.

Le thème de la monotonie de la vie des femmes à la maison est exploité dans le long-métrage *Souris tu m'inquiètes* (Danis, 1973). Ce film de cinquante-six minutes est réalisé par Aimée Danis et produit par le programme En tant que femmes (Anne-Claire Poirier et Jean-Marc Garand). Entremêlant le documentaire et la fiction, le propos central du film porte sur la quotidienneté de la vie des femmes à travers l'exploration de la perte de l'identité d'une mère de famille dans le mariage et la maternité. Le film débute avec l'entrevue d'enfants d'une même famille qui émettent leurs opinions sur ce qu'est une famille heureuse. Le garçon aîné, Philippe, dit : « [Mon père] c'est lui qui travaille pour avoir l'argent pour acheter la nourriture pour tout le monde. Ma mère elle prépare la nourriture : c'est la deuxième » (Danis, 1973). Le film se transpose ensuite dans le monde de la fiction dans lequelle la mère de famille, interprétée par Micheline Lanctôt [73], est surmenée et en opposition disciplinaire avec son fils aîné.

[73] Micheline Lanctôt est la réalisatrice de l'animation *Token Gesture* (1975) qui sera analysée au chapitre dix.



Figure 8.23 *Souris tu m'inquiètes* (Danis, 1973) © ONF, tous droits réservés

Le film propose aussi des extraits documentaires. Par exemple, dans une salle de radio où s'enregistre une tribune téléphonique, des mères expriment ouvertement leurs opinions divergentes sur les mères célibataires, les enfants de familles divorcées et les garderies. Il y a même le témoignage d'une mère célibataire déprimée et suicidaire qui se plaint d'être seule pour élever son enfant et qui a envie de le faire adopter. Elle est pauvre et n'a pas les moyens d'acheter des vêtements d'hiver pour son fils. Les femmes qui animent la tribune lui offrent leur aide.

De retour à la fiction, la belle-mère, qui visiblement approuve le rapport de subordination de la femme à son mari, dit à la mère de famille :

> Mon Dieu que Jean-Pierre est tombé sur une bonne femme! Non mais y'en a tellement qui se plaignent tout le temps! […] Sais-tu ce que je lisais justement à ce propos-là dans un magazine qui traînait en haut […] je pense que c'est dans *Elle*. […] Ben dis-toi que le président Nixon dit : « L'homme politique tient les reines du pouvoir, mais c'est sa femme qui guide sa main! » […] Va te changer toi! Tu sais comment Jean-Pierre aime pas ça attendre! (Danis, 1973)

Dans le film, la première interaction entre la femme et son mari est à propos de sa tenue vestimentaire pour la sortie de ce soir-là. Il lui demande de s'acheter des vêtements plus *sexy* pour en profiter pendant qu'elle est encore jeune. La soirée se déroule dans

un restaurant avec le patron sexiste de son mari qui émet plusieurs remarques à connotations sexuelles et verbalise l'opinion selon laquelle : « C'est stressant les affaires ma petite dame! […] Les femmes sont ben mieux à maison! » (Danis, 1973). À propos du personnage du patron, la journaliste Hélène Ouvrard écrit :

> Portrait pris sur le vif aussi, et à peine transposé, que ce patron beau parleur (rôle interprété par Yves Létourneau) dont les propos, envoyés à la blague, n'en sont pas moins profondément humiliants pour la femme. Il est remarquable que ce ne sont pas des hommes agressifs mais des époux irréprochables et des séducteurs pleins de galanterie qui professent souvent le plus écrasant mépris de la femme. (Ouvrard, Le Nouvelliste, 1974, n.p.)

De retour chez elle, la mère se confie (à la caméra) sur ses regrets professionnels et sur le fait que sa vie n'est plus que ménage et lavage. Elle voudrait faire autre chose avec sa vie. Elle a l'impression de tourner en rond, d'être une toupie qui crie tout le temps. N'étant plus excitée comme avant par sa famille qui a grandi, son mariage s'en ressent : il est vide. Elle aimerait retourner en arrière et élever ses enfants autrement pour avoir plus de liberté et plaide pour avoir accès aux garderies. Dans la scène suivante, la belle-mère dit à la mère de famille :

> Les jeunes filles travaillaient aussi dans mon temps. […] Sais-tu ce que je faisais? J'écrivais une chronique chaque semaine dans *Le Sorellois* […] « L'opinion du sexe faible », ça c'était le titre de ma chronique. Pis je recevais un dollar par article. […] [Je parlais] de mode, de meubles, de tricot… de choses de femmes. Mais moi ce que j'aurais aimé […] c'est de rapporter les feux, les accidents, les grosses tragédies… T'aurais dû me voir dans ce temps-là, j'étais un peu *Tom Boy.* […] J'portais même une casquette d'homme en *tweed*. (Danis, 1973)

À l'opposé, la belle-soeur Pierrette (interprétée par Luce Guilbeaut) est divorcée. Elle se confie sur son ex-mari qui ne veut plus voir ses enfants. Elle se sent bien. Elle est contente d'avoir quitté son mari et parle de ses amants.

Vers la fin du film, il y a une discussion entre la mère de famille et son mari. Elle lui exprime sa volonté d'aller sur le marché du travail. Il lui répond :

> Travailler? Tu veux travailler, toi? […] Qu'est-ce que tu vas faire? […] Une maudite bonne idée ça secrétaire. […] Tu vas gagner soixante-quinze piasses par semaine et tu vas donner cinquante à une bonne qui sait rien faire. Bon calcul ça. Calcul de femme. (Danis, 1973)

Lorsqu'elle va en entrevue pour un emploi, l'homme qui la reçoit ne prend même pas son numéro de téléphone, car il va donner sa réponse à celui qui l'a recommandée et non pas directement à elle.

Dans la dernière scène du film, on la retrouve à l'aéroport de Dorval, prête à prendre l'avion pour une destination inconnue et tout abandonner : « J'ai besoin de partir. C'est niaiseux, mais y'a pas d'autre chose à faire. J'ai pas de drame, j'ai pas de tragédie, j'ai pas de grave problème… Seulement qu'un malaise par exemple. Un gros malaise. […] Ça va pu comme ça allait. Ça va pu comme ça allait » (Danis, 1973). Le dernier plan du film est celui où la mère de famille marche dans un long tunnel qui la mène vers son vol. Tout comme pour Nina Polanski, la fin ouverte du film nous laisse imaginer plusieurs possibilités quant à sa destinée future.

Ce film met en image ce que Friedan met en mots, ce problème sans nom, ce tabou, ce malaise généralisé chez les femmes qui restent à la maison pour élever leurs enfants. Le *housewife's syndrome,* ce sont ces difficultés qu'éprouvent les mères de famille à s'adapter à une vie monotone et répétitive. N'ayant pas d'espace commun pour se regrouper et discuter, les femmes ignorent que leurs souffrances sont communes. *The Feminine Mystique* offre un territoire pour discuter.

À la fin du film d'animation, Nina reprend sa mobilité physique : elle quitte sa maison familiale, le lieu de sa domiciliation qui est la source de son oppression. En posant ce geste, elle se réapproprie son agentivité en traversant ces frontières invisibles qui lui imposent des limites et cela « traduit un besoin urgent de rompre avec le confinement et la reproduction immuable du destin » (Lord, 2009, p. 34). Nina a besoin de changer les paramètres de sa vie et elle veut exister en dehors du cercle familial. Elle passe d'un objet passif à un sujet actif. Même si Nina a un statut hétéronormé et son identité est

définie selon l'homme qu'elle a épousé, elle refuse le destin de la femme heureuse qui se marie et a beaucoup d'enfants, comme les princesses de Disney.

Dans son livre, Friedan dénonce également le cliché selon lequel il est impossible pour une femme de s'épanouir personnellement tout en réussissant professionnellement : elle doit choisir l'un ou l'autre. Ce choix ne se présente pas aux hommes qui ont la chance de se réaliser dans les deux : parce qu'ils s'approprient gratuitement le travail de leurs femmes à la maison.

Cette animation a mis en images la naïveté d'une jeune femme qui s'engage dans le mariage sans imaginer la charge de travail qu'elle devra assumer pour élever ses enfants et subvenir aux besoins de sa famille. De plus, les archives de l'ONF ont démontré la réticence d'un jury majoritairement masculin à financer un film sur la vie quotidienne des femmes et les difficultés qu'elles peuvent éprouver dans l'espace privé. Quant à l'autrice Betty Friedan, elle met en mots ce mal tabou partagé par quantité de femmes emmurées dans le silence de leurs maisons et écrasées par leurs responsabilités familiales. Dans le prochain chapitre, le film *La Ménagère* me permet de continuer la discussion sur les difficultés rencontrées par les femmes au foyer et leurs rêves d'émancipation. De plus, cette animation illustre selon moi la notion de sexage et la volonté d'un partage égalitaire des tâches ménagères entre les conjoints.

CHAPITRE IX

LA MÉNAGÈRE : L'IDENTITÉ ET LE SEXAGE

No woman gets an orgasm from shining the kitchen floor.

— Betty Friedan

Pour parler de ce labeur, il faut d'abord le nommer, le définir. Le travail ménager comprend généralement les tâches d'entretien ménager du logis, l'achat de biens pour le ménage, les tâches de planification, la préparation des repas, l'éducation des enfants et le soin des proches. Certaines féministes incluent également dans cette définition l'affection, la sexualité et la grossesse.

— Camille Robert

Elle s'occupe des travaux de ménage, du linge, des courses, de la préparation des repas, au meilleur prix (pot-au-feu plutôt que rôti). Elle fabrique et ravaude elle-même les vêtements de la famille. [...] Elle est le médecin de la famille et surtout son « ministre des Finances », car elle gère le budget. [...] Le jour de la paie est un jour de contestation dans nombre de ménages. [...] La ménagère est donc très occupée et on comprend que les ménages ouvriers la préfèrent au foyer plus qu'à l'usine. [...] Si la ménagère cesse d'être une bonne ménagère, le couple, le foyer vont à vau-l'eau.

— Michelle Perrot

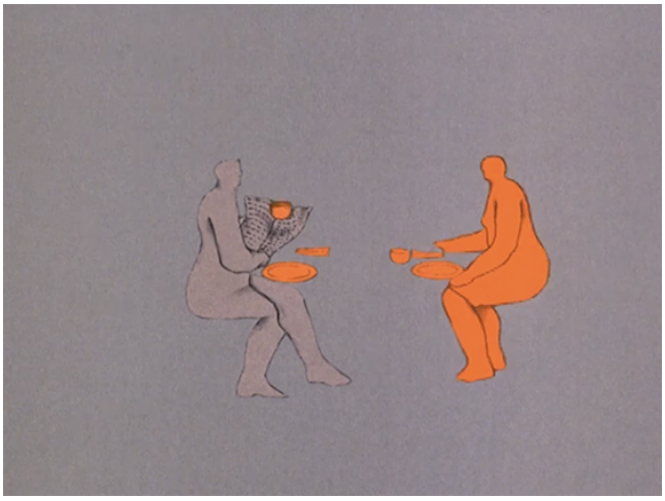


Figure 9.1 *La Ménagère* (Cathy Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

Réalisé en 1975 par Cathy Bennett, *La Ménagère* a été produit par Wolf Koenig et Guy Clover. D'une durée de six minutes, ce film dénonce l'esclavagisation [74] des femmes dans l'espace privé. Le personnage principal est la figure politique de la ménagère : une femme au service de son mari. Puisque c'est lui qui va travailler, elle n'a probablement pas d'autonomie financière. La ménagère est complètement déconnectée de l'espace public. Elle est emprisonnée dans la monotonie de la répétition des tâches domestiques. Mais elle exprime sa volonté d'émancipation en rêvant d'une autre vie où elle serait active dans la sphère publique. Elle s'évade dans ses pensées et s'imagine danseuse, chanteuse ou comédienne. La réalisatrice propose une chorégraphie rythmée d'une ménagère qui déploie ses actions au cœur de gestes répétitifs. Le malaise de son non-épanouissement personnel et l'isolement de son quotidien sont omniprésents. Cathy Bennett met en images un discours féministe sur l'aliénation des femmes dans le travail ménager et la perte d'identité dans l'espace privé.

La reconnaissance économique du travail ménager est une question éminemment politique. Au Québec, cette revendication est au cœur des préoccupations féministes

[74] Voir *Pour une théorie globale de l'exploitation* (Delphy, 2015).

de la « deuxième vague » et certaines femmes militent pour la salarisation des femmes qui travaillent dans la sphère privée.

> En parcourant les publications de différents collectifs féministes actifs durant les décennies 1970 et 1980, il semble évident que la question du travail ménager soit centrale dans la pensée féministe. Grâce à ces débats portant sur l'expérience familiale et sociale des femmes, la ménagère émerge progressivement comme un sujet politique contribuant au changement historique à travers son travail de reproduction sociale. Si le mouvement féministe s'appuie d'abord sur le travail des épouses et des mères pour formuler des demandes à l'État, ce travail est ensuite redéfini, au tournant des années 1970, comme jouant un rôle central dans les rapports d'exploitation capitalistes et patriarcaux et, conséquemment, dans leur contestation. (Robert, 2017, p. 19)

Ce chapitre aborde la question du travail ménager, de la solitude, de l'ennui, de la dépendance économique, du travail invisible, des théories de l'exploitation des femmes ménagères et du rêve d'émancipation de la protagoniste. Deux films onéfiens produits par le Studio D viennnent ensuite appuyer l'analyse féministe critique : *Would I ever like to work* (Shannon, 1974) et *Luckily I need little sleep* (Shannon, 1974).

9.1. Une journée typique dans la vie solitaire d'une ménagère

> *Le travail domestique est donc un élément clé dans le processus de la reproduction du travailleur, sur lequel est prise la plus-value. Étant donné que ce sont habituellement les femmes qui accomplissent le travail domestique, on fait remarquer que c'est à travers la reproduction de la force de travail que les femmes sont connectées à la plus-value, condition sine qua non du capitalisme. On pourrait affirmer, de plus, que dès lors qu'aucun salaire n'est payé pour le travail domestique, le travail des femmes à la maison contribue à la quantité finale de plus-value que réalise le capitalisme.*
>
> — Rubin, 1998, p. 11

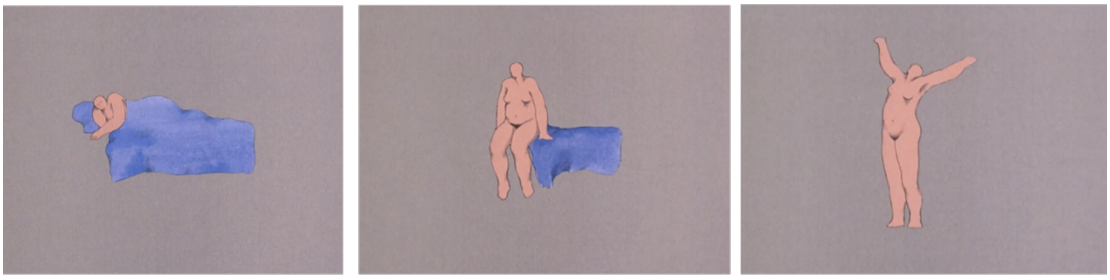


Figure 9.2 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

La ménagère se réveille, seule dans son lit. Elle se lève et s'étire : elle est nue. Sa couverture bleue disparaît. Elle se dirige vers la droite de l'écran et la couleur de sa peau devient rouge.

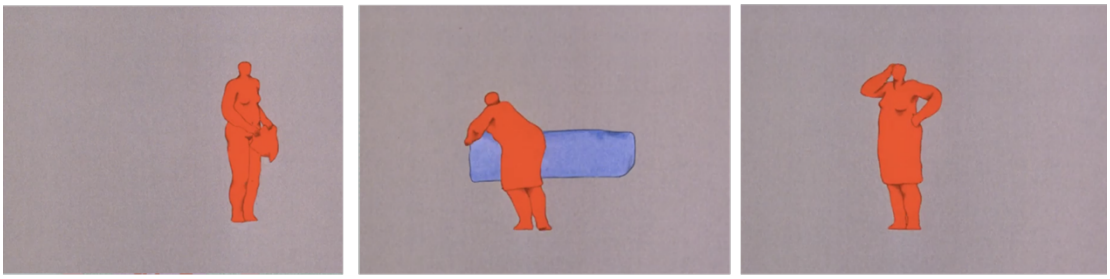


Figure 9.3 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

Elle revêt une robe informe qui camoufle les contours de sa silhouette. La couverture réapparaît. La ménagère retourne vers son lit et remet le drap à sa place. La couverture bleue disparaît à nouveau. Ellipse.

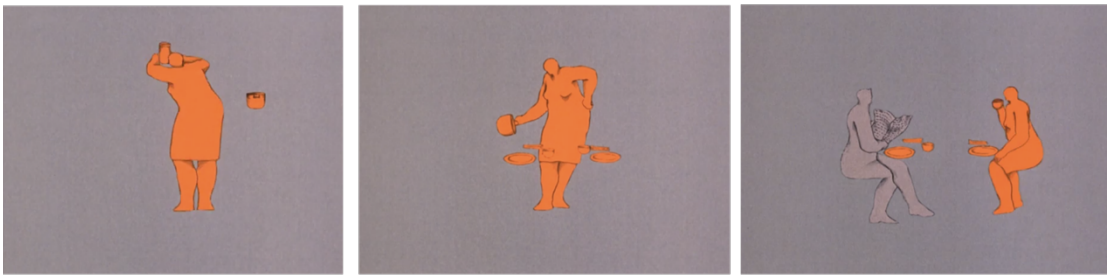


Figure 9.4 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

La ménagère, de couleur orangée, est dans la cuisine. La trame sonore est celle d'un piano sur lequel une personne répète les exercices techniques que sont les gammes. Les notes résonnent mécaniquement. La ménagère prépare le déjeuner et dépose les couverts sur une table invisible. À même le chaudron, elle verse le repas qu'elle a préparé dans les assiettes. Un homme apparaît à la table, assis sur une chaise qui échappe à la vue. L'homme ne lui adresse pas la parole : il est plongé dans la lecture de son journal. Les deux protagonistes mangent leur repas sans communiquer. L'homme disparaît. La ménagère ramasse la vaisselle et nettoie la cuisine. L'homme réapparaît à ses côtés et elle se retourne pour l'embrasser sur la bouche. L'homme redevient invisible. La ménagère termine le ménage, sa couleur orangée devient plus pâle et l'arrière-plan change : elle est maintenant dehors. Elle lave des vêtements dans un gros évier et les étend sur la corde à linge pour les faire sécher. Ellipse.

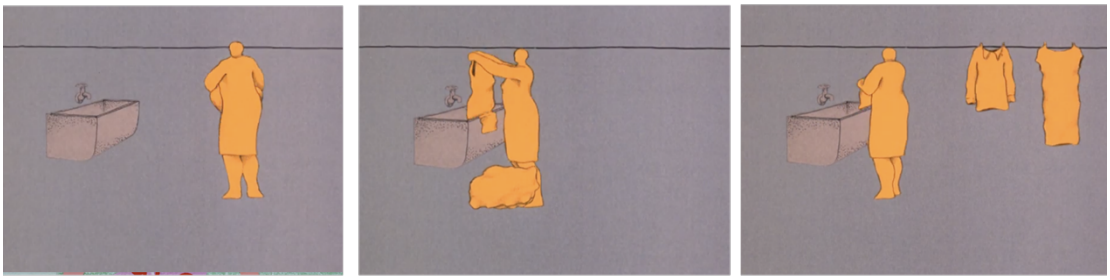


Figure 9.5 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés



Figure 9.6 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

La ménagère passe le balai. Sa figure est vert foncé. Au plan sonore, le piano est passé aux arpèges. La ménagère interrompt son travail et s'immobilise pour regarder au loin. Elle se métamorphose, projetée dans une fantaisie : elle s'imagine coiffée d'un énorme chapeau avec une grosse plume bleue. Elle est vêtue d'une magnifique robe avec des cheveux blonds. Son balai s'est transformé en une ombrelle dorée. Des yeux apparaissent sur son visage, elle est maquillée. Elle sort rapidement de sa rêverie, redevient une figure anonyme verte et ramasse les déchets sur le sol avec le porte-poussière. Ellipse.

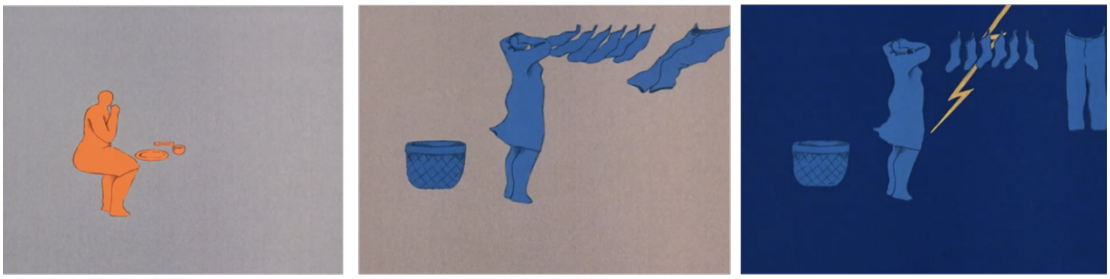


Figure 9.7 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

La ménagère est dans la cuisine et prépare le repas. Elle met la table pour une seule personne. Elle s'assit et mange, mais est vite interrompue par des éclairs. À l'extérieur, sa figure est bleue. Elle ramasse rapidement le linge qu'elle avait mis à sécher sur la

corde à linge un peu plus tôt. Ellipse. Avec des gestes répétitifs, la ménagère repasse les vêtements et plie sa brassée. Ellipse.

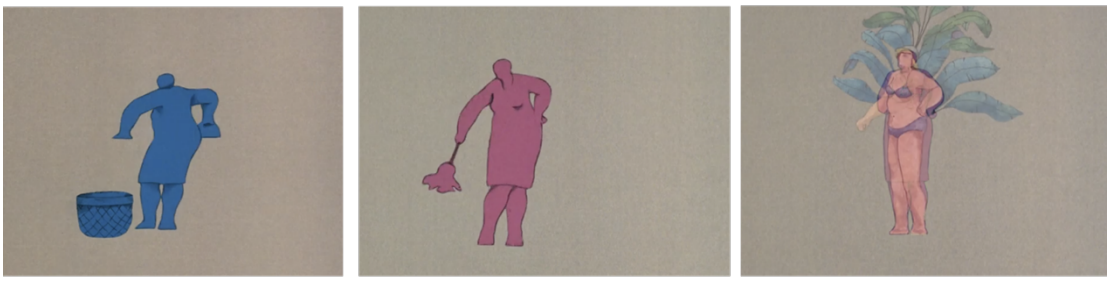


Figure 9.8 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

La ménagère époussette l'espace autour d'elle avec un plumeau. Sa figure est colorée d'un ton rose vif. Elle interrompt son travail et s'imagine porter un bikini avec des plumes vertes et bleues. Elle ressemble à une danseuse sur une scène de spectacle dans un cabaret. Ellipse.

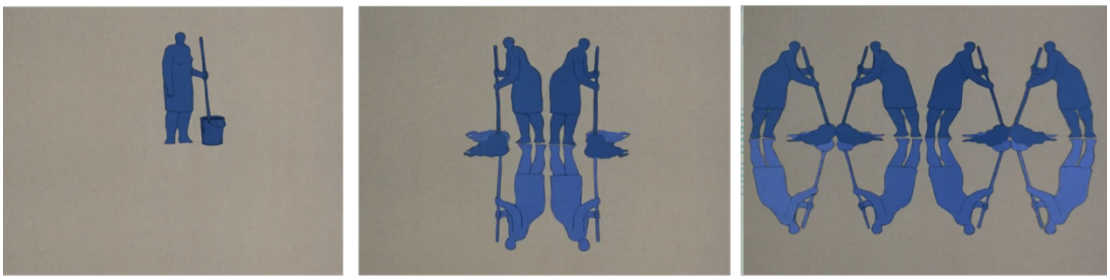


Figure 9.9 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

La ménagère est bleue. Elle passe la serpillière et sa silhouette se dédouble avec une réflexion sur le plancher. Un effet de miroir fait apparaître une autre ménagère : elle aussi a un reflet sur le plancher. Un autre effet de dédoublement est encore créé : il y a maintenant quatre ménagères et leurs reflets qui astiquent le plancher. La chronologie des évènements se répète de manière inversée : de quatre à deux, elle redevient finalement seule. Ellipse.

La ménagère est dans la cuisine, sa figure d'un orange vif. L'homme apparaît à ses côtés : elle se penche vers lui pour l'embrasser. Il s'efface. Elle continue de préparer le repas et sert la nourriture de la même manière qu'elle l'a fait ce matin-là. L'homme se manifeste à la table : les deux mangent sans communiquer. L'homme disparaît encore. La ménagère débarrasse et fait la vaisselle.

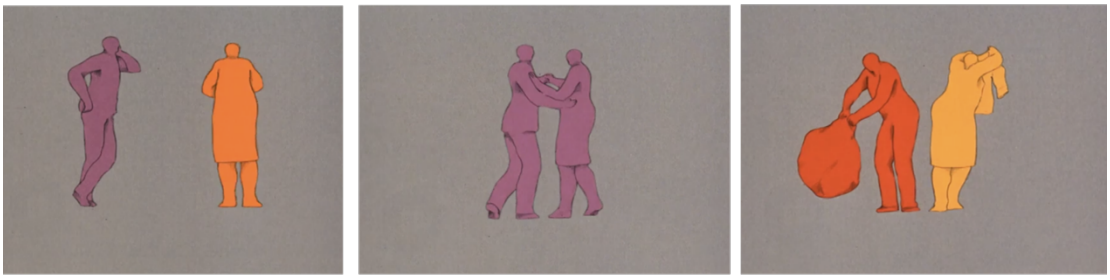


Figure 9.10 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

L'homme revient, cette fois la silhouette de la ménagère est mauve foncé. La ménagère se retourne vers l'homme et absorbe la même coloration que lui. Ils dansent. Une série de portraits du couple vaquant à diverses occupations se succèdent : l'homme a une pelle et la femme un balai, l'homme a une pioche et la femme étend le linge, l'homme a une bêche et la femme fait la cuisine, l'homme sort les poubelles et la femme plie les vêtements, l'homme a un marteau-piqueur et la femme un plumeau.

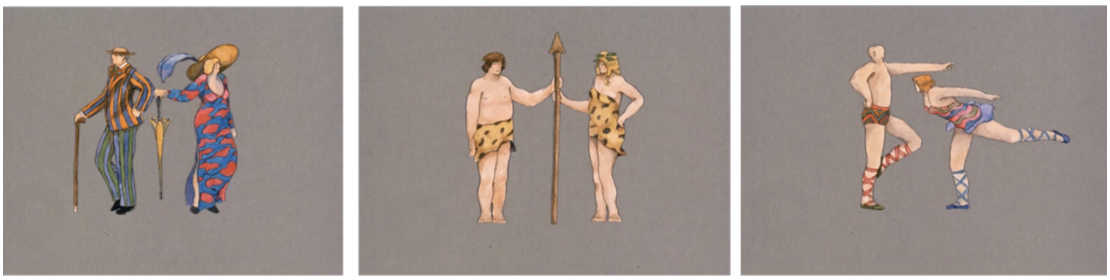


Figure 9.11 *La Ménagère* (Bennett, 1975) © ONF, tous droits réservés

Le couple est ensuite représenté avec des costumes provenant d'époques diverses. La ménagère qui porte une belle robe, une ombrelle dorée et ses cheveux blonds est à côté de l'homme qui revêt de beaux habits et une canne. Puis, l'homme est vêtu d'un habit de style colonial et la femme porte une robe bleue, un chapeau de paille et tient un éventail. L'homme et la femme se retrouvent au temps des cavernes, vêtus de peaux de lions, ils tiennent conjointement une lance. Le couple prend une position acrobatique et ils sont vêtus de souliers avec de longs rubans et des maillots moulants. Les deux protagonistes retournent à leur état initial : deux figures mauves anonymes.

La ménagère, rouge, se déshabille et retourne se coucher, seule. Elle répète les mêmes gestes qu'au début du film, mais de manière inversée. C'est la fin de l'animation.

9.2. Des femmes interchangeables

> *La femme est d'abord une image. Un visage, un corps, vêtu ou nu. La femme est apparences. Et ceci, d'autant plus que, dans la culture judéo-chrétienne, elle est assignée au silence en public. Elle doit tantôt se cacher, tantôt se montrer. Des codes très précis régissent ses apparitions et celles de telle ou telle partie de son corps. Les cheveux, par exemple, condensés de sa séduction.*
>
> — Perrot, 2006, p. 62

D'emblée, ce qui est marquant dans l'illustration de la ménagère, c'est qu'elle est à contre-courant de la norme de l'esthétique corporelle. Lorsqu'elle se réveille le matin, elle ne prend pas le temps de faire sa toilette, elle ne se regarde pas dans le miroir et ne brosse pas ses dents. Elle a des rondeurs et porte des vêtements qui effacent les contours de ses courbes. Son corps semble être celui d'une femme à l'automne de sa vie, vieillissante et ménopausée. Les traits de son visage sont imperceptibles. Elle ne

possède ni yeux, ni nez, ni bouche et elle ne parle pas. Elle est anonyme et sans-voix. Il est impossible de déchiffrer ses émotions avec ses expressions faciales.

Sa sexualité semble refoulée et absente. Elle dort seule. Elle n'a pas de chevelure, parure souvent utilisée dans la représentation de la sexualité féminine à travers l'art. Les cheveux des femmes sont le symbole de leur vitalité sexuelle, de leur puissance séductrice et de leur féminité. Michelle Perrot fait un rapprochement entre la chevelure des femmes et la pilosité : les poils recouvrent l'intimité de leur sexe. À l'opposé : « Raser quelqu'un, homme ou femme, c'est prendre possession de lui, l'anonymiser » (Perrot, 2006, p. 65). Cathy Bennett ne dessine de chevelure à sa protagoniste qu'au moment où elle se projette dans ses univers fantasmagoriques. Dans la monotonie de son quotidien, la ménagère n'est jamais présentée comme un objet sexuel : elle ne revêt les caractéristiques sexualisées que dans ses mondes fantaisistes. Sans avoir caché les cheveux de la ménagère sous un voile, la réalisatrice confirme, en les invisibilisant, cette perte de pouvoir séducteur de la femme au foyer, sa désexualisation et la perte de sa féminité. La société met au rancart les femmes vieillissantes. La maternité a-t-elle achevé sa sexualité? Est-elle nostalgique de la beauté de sa jeunesse perdue?

Avec les tonalités des couleurs qui changent, il est possible d'offrir des interprétations sur les émotions ressenties par la protagoniste. Cependant, les couleurs ont plusieurs significations et conventions qui influencent leur perception. Le sens des couleurs n'est pas immuable et évolue, comme l'histoire de la ménagère.

Lorsqu'elle passe la serpillière, la ménagère double et se dédouble : elle se télescope dans une chorégraphie de danse. Avec ses multiples dédoublements, la ménagère exprime-t-elle son désir d'avoir de l'aide? Quoi qu'il en soit, cette multiplication de la figure accentue l'impression d'une chorégraphie robotisée et répétitive de la femme qui astique le plancher.

Même si elle est active en réalisant des tâches, la ménagère est passive quant à sa destinée. Elle est soumise, docile, attentionnée et semble exister uniquement pour

combler les besoins de son compagnon en préparant de la nourriture et en réalisant les travaux nécessaires à l'entretien du foyer. Elle accomplit les tâches qui sont attendues de la « reine du foyer ».

Le cycle de la reproduction est absent de l'arc narratif. La ménagère n'est jamais en contact avec des enfants. Cette absence est un vide significatif. Plusieurs interprétations sont ici possibles. Son nid est-il vide car ses enfants sont grands? Que devient la femme au foyer lorsque les enfants ont quitté la maison? Une autre possibilité interprétative c'est que la ménagère est peut-être infertile [75]. La société regarde d'un œil réprobateur les femmes qui n'ont pas d'enfants, elles sont jugées incomplètes. Elles ne sont pas de « vraies femmes » : « Over and over again, stories in women's magazines insist that woman can know fulfillment only at the moment of giving birth to a child. […] there is no other way for a woman to dream of creation or of the future » (Friedan, 1963, p. 59). Mais, la ménagère a peut-être aussi volontairement refusé la maternité? L'accès à la contraception et à l'avortement a permis aux femmes de se réapproprier leur corps en contrôlant les naissances.

Quelle est l'utilité de la ménagère vieillissante qui n'a pas d'enfants? Qu'est-ce qui la valorise? Quelle est son identité? La société rejette la femme ménopausée car elle a dépassé sa période de productivité. La solitude de la ménagère ne s'en trouve qu'exacerbée. Comment peut-elle intégrer le marché du travail si sa vie entière a été vouée à élever sa famille et à nettoyer la maison? Elle n'a pas d'expérience professionnelle pour trouver un bon emploi puisque son travail n'a jamais été rétribué, il a toujours été dévalorisé. Pourtant, elle a beaucoup d'expérience dans plusieurs corps de métiers : cuisinière, chauffeuse, infirmière, pédagogue, couturière, décoratrice intérieure, comptable, etc.

[75] On sait toutefois, qu'il n'y a pas que les femmes qui puissent être infertiles.

La ménagère semble s'émanciper et affirmer la singularité de sa personnalité lorsqu'elle se projette dans ses fantaisies. En extériorisant les refoulements de sa vie rêvée, la réalisatrice lui dessine un visage. En s'évadant dans ses fantaisies, elle se réinvente et devient une autre personne : « […] our culture does not permit women to accept or gratify their basic need to grow and fulfill their potentialities as human beings, a need which is not solely defined by their sexual roles » (Friedan, 1963, p. 77). L'émancipation rêvée par la protagoniste est dans l'espace public : dans ses fantasmes, elle devient tour à tour une belle blonde habillée à la mode puis une danseuse exotique parée de plumes.

Dans sa vie de ménagère, elle ne réussit pas à outrepasser l'identité de la femme silencieuse au service des autres. Contrairement à Nina Polanski, elle n'a aucun outil technologique pour faciliter la production de son travail domestique. La protagoniste ne contribue pas à faire rouler la société de consommation en utilisant des machines pour faciliter la production de son travail ménager.

L'isolement de la protagoniste est palpable. Il n'y a pas d'arrière-plans ou de décors qui l'entourent. Cathy Bennett choisit de documenter le vide et l'absence. Dans le cinéma d'animation, où tout est construit, calculé et dessiné, le choix de restreindre le nombre d'éléments visuels est une décision significative. La ménagère est complètement déconnectée de l'espace public et confinée au champ domestique. Son univers est insulaire et hermétique. Elle répète docilement les gestes robotiques requis pour compléter les tâches domestiques.

Contrairement à son mari, elle ne lit pas les journaux. Elle n'a pas de livres ou de magazines. La ménagère ne regarde pas non plus la télévision. Or, la télévision est un moyen privilégié pour rejoindre les femmes à la maison. La protagoniste est seule, sans aucune stimulation. Rien ne semble venir nourrir son esprit. À part l'homme qui entre et sort de la maison, personne ne communique avec la ménagère. Elle n'a aucun autre contact humain. Elle n'a même pas le téléphone.

Au plan sonore, la première partie du film est accompagnée par les gammes au piano, une monotonie répétitive d'exercices musicaux techniques. Comme la ménagère qui s'adonne aux tâches quotidiennes dans la maison, insipides et ennuyantes. Ce n'est pas de la musique qu'on entend, mais un exercice. La trame sonore n'est pas celle d'un concert de piano qui fait retentir le talent de l'interprète devant l'auditoire : elle est enregistrée dans l'espace privé où il y a répétition de gammes, d'arpèges et de motifs. C'est l'apprentissage et non la démonstration d'une connaissance musicale.

La Ménagère illustre aussi l'idée que les femmes sont plus en sécurité lorsqu'elles sont dans la maison. Dans le film, le monde extérieur est représenté comme étant très dangereux puisqu'il y a des éclairs et du tonnerre :

> L'intériorisation de la clôture s'obtient par dressage positif et également par dressage négatif. […] L'inventaire des lieux et temps de clôture, des espaces interdits, des dressages affectifs par gratifications et menaces, leur inventaire amer commence à se faire aujourd'hui. (Guillaumin, 1978, p. 25)

Dans les années 1960, les femmes ne sont habituellement pas encouragées à faire carrière hors de la maison : car cela n'est pas féminin. Elles peuvent parfois être bien perçues professionnellement si les rôles sont ceux des objets qui plaisent au regard masculin. Par exemple, les actrices vedettes de cinéma sont bien vues et enviées : les hommes rêvent de les posséder et les femmes de leur ressembler. Il est si important pour une femme d'être belle. La beauté est une qualité essentielle pour être valorisée et acceptée en tant que femme. À propos de la représentation de la figure de la ménagère dans le cinéma québécois réalisé par des femmes dans les années 1970, Carrière fait remarquer que :

> Malgré leurs différences, les femmes ont une même condition, disent les films : elles sont toutes ménagères, victimes de l'histoire et de l'éducation sexiste. […] On dénonce explicitement le travail ménager aliénant, la responsabilité harassante pour les femmes d'élever des enfants seules. (Carrrière, 1983, p. 201)

Dans le film de Bennett, on devine que c'est le mari qui va travailler : la ménagère n'a donc probablement pas d'autonomie financière. En plus d'être gratuit et invisible, le travail des ménagères est effectué quand la porte est fermée. Tout se fait dans le privé où il est naturel que les femmes ne soient pas payées. Emprisonnée dans la monotonie de la sphère privée, la volonté d'émancipation de la ménagère se manifeste lorsqu'elle rêve éveillée.

> Un imaginaire fou nous fait surmonter le fait de notre appropriation par une panoplie de fantasmes qui soutiennent le rêve de notre indépendance : fantasme de « dominer moralement la situation », fantasme d'y « échapper personnellement », fantasme « les femmes c'est les autres : les bonnes femmes, les nanas ». […] Voilà le grand fantasme que nous déployons dans notre cinéma inconscient. (Guillaumin, [1978] 2016, p. 28)

De par les projections que *La Ménagère* s'invente, il est possible de percevoir l'insatisfaction avec la vie qu'elle mène et la nouvelle identité qu'elle souhaite. Paugam (2010) décrit l'identité comme l'ensemble des caractéristiques et attributs qui font qu'un individu ou un groupe se perçoivent comme une entité spécifique et soient perçus comme tel par les autres. L'identité n'est jamais fixe, elle est mouvante. L'identité n'est jamais réalité; elle est perception. L'identité est toujours construite par le regard personnel et celui des autres. L'identité est plurielle, en constante transformation. De plus, l'identité intérieure ne se reflète pas toujours dans l'identité extérieure.

> Qu'est-ce qu'une femme domestiquée? Une femelle de l'espèce. […] Une femme est une femme. C'est seulement dans des conditions déterminées qu'elle devient une domestique, une épouse, un bien meuble, une minette du club *Playboy*, une prostituée ou un dictaphone humain. Arrachée à ces conditions, elle n'est pas plus l'assistance de l'homme que l'or n'est par lui-même de la monnaie, etc. Quelles sont donc ces relations sociales qui font qu'une femelle devient une femme opprimée? (Rubin, 1998, p. 4)

À la fin de *La Ménagère*, la protagoniste imagine ce qu'elle aimerait faire de sa relation : un terrain d'échange égalitaire où l'homme participerait davantage aux tâches domestiques. Mais la ménagère n'a pas la puissance d'agir. Le film maintient l'ordre entre les hommes et les femmes, consolidant par le fait même les rôles de genres et leur

hiérarchie. Ce film ne réussit pas à outrepasser les représentations hétéronormatives, car l'imaginaire de la ménagère est confiné à des paramètres conventionnels.

Les représentations de Bennett ne dépassent pas la dichotomie masculin/féminin. Elles se limitent aux identités binaires. C'est une entreprise de représentation hétéronormative qui se déploie en fin de récit. Il n'y a pas de clivage entre le corps (le sexe) et le genre (construit). « Dans tous les cas, on figure le corps comme un simple instrument ou un véhicule auxquels on attache un ensemble de significations culturelles qui leur sont externes » (Butler, 2005, p. 71). Cathy Bennett pense les normes et les ordres sexuels à l'intérieur des paramètres hétéronormatifs.

Judith Butler repense les normes et les ordres sexuels. Elle utilise la notion de genre pour mettre en lumière les rapports de pouvoir. Les fantasmes de la ménagère sont limités à des représentations féminines traditionnelles. La femme est campée dans les rôles performatifs féminins et n'est pas représentée à travers des métiers habituellement « réservés » aux hommes : autrice, policière, mécanicienne, pompière, directrice, etc. Le film ne repense pas la sexualité des femmes qui sont dans la marge, ou qui ne se conforment pas aux normes hétérosexuelles. En ce sens, le film sous-tend la difficulté de remettre en cause l'hétérosexualité des femmes. Cette assignation normative de la féminité idéalise les normes et répète les dictats sociaux sans faire de transgression. Cathy Bennett est prise dans les filets de l'hétéronormativité.

Malgré le fait que la mobilité physique de *La Ménagère* est restreinte (tout le film se déroule dans l'espace privé), elle exprime sa volonté d'égalitarisme avec son conjoint. Elle tente de renégocier la répartition des tâches ménagères. Il y a une progression dans son rapport avec la source de son oppression : elle est donc agentive. À la fin du film, l'homme et la femme communiquent à travers leurs transformations respectives. Même si l'« héroïne » est entièrement subordonnée à son mari, elle projette sur lui de nouveaux rapports. La conclusion ouverte du film pourrait suggérer que ce sont les hommes, tout autant que les femmes, qui sont pris dans le piège de la domination.

9.3. La vie quotidienne d'une ménagère intéresse-t-elle les cinéphiles?

> *Après tout il suffit pour savoir d'écouter sans l'esquiver le discours banal et quotidien qui dévoile la nature spécifique de l'oppression des femmes : l'appropriation.*
>
> — Guillaumin, [1978] 2016, p. 15

Durant la recherche institutionnelle, je me suis concentrée sur les archives relatives au film *La Ménagère*, à sa réalisatrice Cathy Bennett ainsi qu'aux rapports des comités de programmation. J'ai trouvé une notice biographique sur Cathy Bennett : elle est née le 13 juin 1948 à Toronto et a obtenu un B.A. à l'Université McGill. Ses occupations, avant d'être embauchée à l'ONF en décembre 1970, sont : « Life guard, waitress, sales girl » (Archives ONF, s.d.). Bennett commence à travailler au sein du département d'animation à titre de coloriste. Elle collabore ensuite à plusieurs films dont elle fait les arrière-plans, crée des éléments visuels, fait le design et l'animation. *La Ménagère* (1975) est le seul film qu'elle réalise.

Dans les procès-verbaux de l'ONF, sur une période de dix ans (1970-1979), le nom de Cathy Bennett n'apparaît que trois fois (1973-1974). La première occurrence est le 10 août 1973 où il est mentionné que le projet *La Ménagère* est en production. Puis, le 13 juin 1974, Cathy Bennet assiste à la réunion du comité de programmation. Les autres personnes présentes sont Bob Verrall, Bill Davies, John Knight, Russ Searle, Marcel Malacket, Arthur Hammond (directeur de la programmation), Wolf Koening (producteur exécutif), les réalisateurs Martin Defalco, Jacques Bensimon, Ches Yetman, Len Chatwin, Jim Domville, Tony Ianzelo, Doug Jackson, Jim Bragg et Dan Driscoll, Chex Yatman (représentant de la distribution), Ken McCready, John Smith, Jana Subert, Joe Harvey et Bill Litwack. Il y a donc deux femmes (incluant Cathy

Bennett) et vingt-et-un hommes à la réunion. Les critiques sont peu positives. La première remarque à l'endroit du film vient du réalisateur Jacques Bensimon :

> [Bensimon] referred back to *Housewife*, which the committee had screened before the meeting. In *Housewife*, though the drawings and animation technique were interesting, the story was extremely literal. […] The filmmaker was not getting through to him the fantasy world she wished to deal with. (Archives ONF, 13 juin 1974)

Bob Verrall, producteur exécutif du studio d'animation anglais, émet l'opinion « that there was a dramatic problem in *Housewife* which he hoped would be solved » (Procès-verbal, ONF, 13 juin 1974). Ce à quoi le producteur du film rétorque :

> Wolf explained that the cutting copy of *Housewife* which the committee had seen was by no means finished : it was long. He felt the film, which had been Cathy's idea, would be a good classroom discussion film on the place of women in society, and the dignity or degradation of work. He and Cathy were aware of the problems and were working on them. Cathy herself said that she agreed with many of the comments, and found them useful. (Archives ONF, 13 juin 1974)

Lorsque le comité se retrouve en caucus, c'est-à-dire au moment où Cathy Bennett est priée de sortir, il formule le même genre de critique qu'envers *The Spring and Fall of Nina Polanski* :

> To go back to *Housewife*, was the animation there really creative and exploratory? Wasn't this a very limited kind of product for the NFB's Animation Department? Wolf assured that *Housewife* animation was, in fact, talented, and […] was a valuable opportunity to train young animators. It was by no means the whole output of the Animation Department. In fact, it represented no more then 10% of their programme. (Archives ONF, 13 juin 1974)

La réception du film par le comité de programmation est peu favorable. Il est essentiel de rappeler que ce dernier commentaire est formulé alors qu'il y a vingt-et-un hommes autour de la table et une seule femme : Jana Subert. Il est aussi possible d'avancer que la thématique de la ménagère n'est pas considéré comme un sujet « sérieux » ou d'intérêt général par le comité de programmation.

Finalement, en novembre 1974, le nom de Cathy Bennet revient une troisième et dernière fois dans les procès-verbaux. Elle reçoit huit-cent-quarante-quatre dollars pour développer un film d'animation de danse intitulé *Ladies and Gentlemen*. Donc, tout comme Joan Hutton, Cathy Bennett démontre la volonté de poursuivre sa carrière de cinéaste d'animation au sein de l'ONF. Mais *Ladies and Gentlemen* ne s'est jamais matérialisé en production.

La Ménagère est tournée en format 35 mm. La note de production envisage le coût de la production à seize-mille-huit-cent-trente-trois dollars. Cependant, le coût réel du film est de vingt-deux-mille-cent-soixante-dix-neuf dollars. Le dépassement est justifié ainsi : « Overbudget due to remake of some of the animation done early on in the film to match the superior quality of the later work. Also, the technique being used is taking longer than anticipated originally » (Archives ONF, s.d.). Il est reconnu que Cathy Bennett a su développer son talent et ses habiletés à titre d'animatrice en créant le film.

Pour la réalisation du film, Cathy Bennett a été payée deux jours à quarante-cinq dollars par jour. Pour l'animation, elle a reçu le salaire quotidien de trente-cinq et soixante-quinze dollars pendant cent dix jours. Quant à l'homme qui a fait l'enregistrement du son (Roger Lamoureux), il est payé quatre-vingts dollars par jour pendant deux jours; son salaire quotidien est donc plus que le double de celui de Cathy Bennett à l'animation.

Parmi les archives, un dernier élément digne de mention est la fiche de distribution qui met en évidence les intentions de l'autrice :

> L'on sait maintenant que les gestes qu'elle pose sont devenus clichés. Ils sont devenus du même coup les leitmotives d'une certaine forme de contestation qui parle d'aliénation, de la dignité et de la place des femmes au travail. Quand toute la journée, pour ne pas dire toute une vie, se ramène à des milliers de gestes dits dérisoires, il n'y a pas lieu de s'étonner que l'on rêve à une autre condition sociale comme la ménagère le fera ici. Les repas à préparer, le lavage et le ménage sont des tâches qu'elle accomplit selon un rituel bien arrêté. (Archives ONF, s.d.)

9.4. Le travail ménager et la notion de sexage

> *On parle ici du travail multiforme et non reconnu, indispensable et producteur de richesses, effectué majoritairement par des femmes dans les familles et au sein des communautés. Jusque-là considérée sous l'angle de la gratuité, de l'amour et du don de soi censément propre aux femmes, cette activité est désormais vue, avec l'arrivée du néo féminisme et de certaines de ses théoriciennes, comme un véritable travail et, qui plus est, un travail objet d'exploitation.*
>
> — Toupin, 2014, p. 14

> *Pour les radicales matérialistes, le rapport d'oppression des femmes est directement lié aux conditions matérielles et économiques dans lesquelles s'actualise le rapport d'appropriation de leurs capacités de reproduction biologique et de production.*
>
> — Descarries et Corbeil, 1991, p. 352

> *Le féminisme des années 1970 introduit là une rupture, tout en reprenant une tradition : par-delà l'analyse de la place des femmes dans le système de production et dans l'organisation traditionnelle du rapport entre la famille et le travail, il propose que cette condition soit représentée en termes d'« oppression » et d'« exploitation ».*
>
> — Fraisse, s.d.

Faire émerger la parole des femmes est essentielle et elle se retrouve dans leur vécu. Avec *La Ménagère*, le cinéma d'animation est le témoin privilégié de la vie des femmes au foyer en illustrant, selon moi, le concept de sexage. Le système libéral n'a jamais considéré le travail des femmes à la maison dans le rendement économique d'un pays. L'idéologie marxiste, qui remet en cause l'oppression et l'exploitation des travailleurs avec les structures, les mécanismes et les conditions de production, n'a su considérer

les femmes qui œuvrent dans la sphère privée. Pour enrayer l'exploitation injuste des travailleurs dans le système capitaliste, Marx prône une révolution sociale en regardant uniquement le traitement des travailleurs masculins et féminins au sein des usines. En considérant seulement les femmes salariées comme exploitées dans le système capitaliste, l'idéologie marxiste laisse en plan près de la moitié de la population adulte. Karl Marx oublie la valeur du travail ménager des femmes. Pourtant, l'exploitation des femmes se pratique en amont du marché capitaliste puisqu'elles ne sont pas rétribuées pour leur travail domestique. Leur labeur bénéficie gratuitement aux autres. Cette piste d'analyse, comme le fait remarquer Micheline Dumont, se retrouve dans le livre *Tavail Ménager* (Toupin, 2014) :

> Toupin propose une version renouvelée du marxisme. Elle montre comment ce débat a pu proposer une définition des femmes par leur travail commun (de reproduction et d'entretien des individus). Elle explique comment les militantes ont défini la question du « salaire » comme un levier de pouvoir et comme un moyen de dénaturaliser le travail ménager. Elle montre aussi comment la contrainte à l'hétérosexualité est reliée à la question du salaire au travail ménager, tout comme celle de l'école ou celle de la violence domestique. Elle montre enfin que la problématique du salaire au travail ménager permet d'articuler ensemble le sexe, la classe et la race. (Dumont, 2015, p. 7)

La sociologue Christine Delphy [76] remet aussi en cause le système capitaliste comme source première de l'exploitation des femmes. Le féminisme matérialiste critique l'androcentrisme de la société et les constructions hétéronormatives de ce système, car il privilégie les hommes salariés qui travaillent hors du foyer et condamne les femmes, dépendantes, à la maison sans aucun salaire. Le système de sexage est la cause principale de l'exploitation des femmes :

> […] dans mon analyse les bénéficiaires du travail domestique ne sont pas les capitalistes, mais les conjoints (maris ou concubins), les pères (si ce sont les filles qui font le travail domestique), les enfants (si ce sont les

[76] Toutefois, il faut souligner que le concept de sexage a été intégré dans la littérature par Collette Guillaumin (1978).

> mères qui font le travail domestique), de toute façon les partenaires dans la famille, et non pas la classe capitaliste. (Delphy, 2001, p. 57)

Cette incapacité de l'idéologie marxiste à penser et à niveler la hiérarchie des genres dans l'ordre social est peut-être la plus grande faiblesse de la pensée de Marx : il n'a su prendre en considération les relations de genre. Pourtant, les genres sont socialement construits et constituent l'un des fondements de l'organisation sociale. Au sein de troupes marxistes, les féministes qui font valoir cette faiblesse idéologique sont accusées de divisionnisme. L'idéologie marxiste ne reconnaît pas les femmes comme une classe : c'est précisément ce qui va changer avec le féminisme radical et le féminisme matérialiste. La reconnaissance de classe est attribuée selon les valeurs de l'économie capitaliste.

Pour Christine Delphy, les femmes constituent bel et bien une classe. Dans la sphère privée, les femmes mariées, en concubinage ou les mères seules ne reçoivent aucun salaire pour le travail qu'elles exécutent. C'est ce qui, pour elle, forme le groupe des femmes, car elles ont en commun « qu'on leur extorque du travail gratuit, donc qu'elles sont dans des rapports de production spécifiques, ce qui est la définition d'une classe » (Delphy, 2001, p. 54). Le système capitaliste ne considère pas la valeur du travail ménager, invisibilisé par sa non-rétribution.

En effet, l'économie domestique n'est pas compilée dans le PIB d'un pays puisque la production dans la sphère privée n'est pas incluse dans ses théories économiques. Or le travail des femmes à la maison en est un de service et de transformation de biens en produits de consommation. Certains travaux de la sphère domestique sont rémunérés dans l'espace public : les femmes ou les hommes de ménage, les nettoyeurs (blanchisseries) ou encore les cuisiniers et les cuisinières. Selon Delphy, le coupable est clair. « C'est le mariage qui nous fait sortir de la productivité, du marché, et il ne faut pas regarder les tâches, il faut regarder les rapports de production » (Delphy, 2001, p. 64). L'autrice critique le contrat social du mariage qui condamne les femmes à la

« tutelle économique » de leurs maris, les empêchant ainsi de vivre une relation égalitaire.

> Certes, ces tâches de l'entretien physique existent également dans le circuit monétaire du travail, sont effectuées parfois professionnellement contre salaire (mais ce n'est pas un hasard que là encore, aujourd'hui et ici, ce sont quasi exclusivement des femmes qui les font). Mais si on compare le nombre d'heures respectivement salariées et non-salariées consacrées à ces tâches, elles sont à une écrasante majorité effectuée hors du circuit commercial. (Guillaumin, [1978] 2016, p. 16)

La sociologue Colette Guillaumin utilise également le terme de sexage pour définir l'appropriation des femmes par la classe des hommes. Le sexage est, pour l'autrice, la nature spécifique de l'oppression des femmes. *Dans Pratique du pouvoir et idée de Nature (1) : L'appropriation des femmes* (1978), deux piliers constituent la base de son analyse : l'un est matériel (les femmes sont des objets) et l'autre idéologique (les femmes relèvent de la « nature »). La matérialité de l'appropriation de la classe des femmes par celle des hommes se décuple en plusieurs utilisations. Fondamentalement, la force de travail des femmes est acquise gratuitement par les hommes et Guillaumin n'hésite pas à comparer cette situation avec l'esclavage :

> L'appropriation physique dans les rapports de sexes […] contient l'accaparement de la force de travail et c'est à travers la forme que prend cet accaparement qu'on peut discerner qu'il s'agit d'une appropriation matérielle du corps; mais elle est distincte par un certain nombre de traits dont l'essentiel, commun avec l'esclavage, est qu'il n'existe dans cette relation aucune sorte de mesure à l'accaparement de la force de travail. […] Le corps est un réservoir de force de travail, et c'est en tant que tel qu'il est approprié. […] C'est le résultat d'un long et dur processus que d'être parvenu à ne vendre QUE sa force de travail et à ne pas être soi-même approprié. L'appropriation physique s'est manifestée dans la plupart des formes d'esclavage connues. (Guillaumin, [1978] 2016, p. 18)

Pour Guillaumin, les quatre clés des rapports de sexage sont : l'appropriation du temps, les produits du corps, l'obligation sexuelle et la charge physique des membres du groupe. Dans le contrat non écrit du mariage, il y a appropriation du temps de la femme puisqu'elle n'a aucun horaire. Sa force de travail doit être disponible jour et nuit, sept

jours sur sept, vingt-quatre heures sur vingt-quatre. « Tout se passe comme si l'épouse appartenait en nue-propriété à l'époux et la classe des femmes en usufruit à chaque homme et particulièrement à chacun de ceux qui ont acquis l'usage privé de l'une d'entre elles » (Guillaumin, [1978] 2016, p. 20). De plus, il n'y a pas que les épouses qui travaillent sans cesse pour le « chef de famille ». Les autres femmes (les filles, les sœurs, les tantes, les cousines, etc.) qui ne sont pas sous contrat avec lui par les liens du mariage sont également victimes de cette appropriation de leur temps :

> […] on attend que les femmes (la femme, les femmes) fassent le nettoyage et l'aménagement, surveillent et nourrissent les enfants, balayent ou servent le thé, fassent la vaisselle ou décrochent le téléphone, recousent le bouton ou écoutent les vertiges métaphysiques et professionnels des hommes, etc. (Guillaumin, [1978] 2016, p. 20)

Quant à l'appropriation du corps, c'est bien sûr de l'enfantement dont il est ici question. L'accès à la contraception et à l'avortement n'est pas toujours évident. L'appropriation du corps ne se limite pas à l'enfantement, mais aussi à la production du lait maternel et à l'allaitement. Ce bien produit par le corps de la femme requiert beaucoup de temps et d'énergie. En termes d'appropriation des biens de la production, les enfants ont longtemps appartenu exclusivement au père. Ainsi, dans l'institution du mariage, les femmes sont utilisées pour la production d'un capital symbolique : les enfants. Pour Guillaumin, la maternité c'est la soumission des femmes à un ordre naturel : l'esclavage reproductif.

La charge physique des membres du groupe est aussi dénoncée par Guillaumin qui passe par l'entretien physique, matériel et émotionnel des autres. Ce travail a aussi la particularité de ne pas être payé. Les femmes ne s'appartiennent plus, elles sont devenues propriété de la classe des hommes. Tel qu'il est possible de le voir avec *Nina Polanski*, le rôle de la mère nourricière, c'est un gros mandat. Pour nourrir les enfants, la mère de famille doit faire l'achat, la préparation, la cuisson, la vaisselle et le nettoyage de l'espace de cuisson puis de l'endroit où mangent ses enfants. La mère de famille rend des services à toutes les personnes qui sont au foyer avec elle (les enfants,

les dépendants physiques, le mari, etc.). Les implications physiques et mentales d'un tel travail, constant, prive la femme d'elle-même. Elle ne s'appartient tout simplement plus.

> La parenté de l'institution esclavagiste avec le sexage réside dans l'appropriation sans limites de la force de travail, c'est-à-dire de l'individualité matérielle elle-même. […] Mais sans doute avions-nous été longtemps aveuglées par l'illusion qu'il s'agissait d'un « rapport naturel » et cela nous cachait qu'il s'agissait d'une forme sociale propre. (Guillaumin [1978] 2016, p. 13)

Dans *Pratique du pouvoir et idée de la Nature (2) : Le discours de la Nature* (1978), Collette Guillaumin argumente que, dans la société, on retrouve le construit de la « nature naturelle » des femmes et de la « nature culturelle » des hommes. Si la nature féminine est décrite par le groupe dominant comme elle l'est (docile, patiente, soumise, faible, sans intelligence, etc.) c'est qu'il est ainsi plus facile de se l'approprier par l'assujettissement, le sexage et la revendication des produits du corps (comme la sexualité, la force de travail gratuit et le capital de la reproduction). L'esclave n'a pas de contrat car il appartient à son propriétaire. Une femme se retrouve dans une situation similaire avec le mariage, car sa force de travail est automatiquement acquise et sa valeur indéterminée.

> La publicité même de cette mainmise, le fait qu'elle revête aux yeux de beaucoup, et en tous cas des hommes dans leur ensemble, un tel caractère de « naturel », de quasi « allant-de-soi », est l'une de ces expressions quotidiennes et violentes de la matérialité de l'appropriation de la classe des femmes par la classe des hommes. (Guillaumin, [1978] 2016, p. 14)

L'idéologie de la nature, qui rend compte de la « nature » des femmes, ne provient pas de la génétique, mais plutôt de leur appropriation par les hommes. « L'univers des femmes ce serait plutôt les vêtements, les pommes de terre, les parquets et autres vaisselles et dactylographies […] » (Guillaumin, [1978] 2016, p. 8). Ces constructions sur la « nature » des qualités et de l'intelligence des femmes les relèguent aux choses pratiques et non aux domaines prestigieux comme les mathématiques ou les sciences.

Monique Wittig argumente aussi dans ce sens. L'idée que les actions des femmes seraient « naturelles » et indépendantes des rapports sociaux est fausse :

> La pérennité des sexes et la pérennité des esclaves et des maîtres proviennent de la même croyance. Et comme il n'existe pas d'esclaves sans maîtres, il n'existe pas de femmes sans hommes. L'idéologie de la différence des sexes opère dans notre culture comme une censure, en ce qu'elle masque l'opposition qui existe sur le plan social entre les hommes et les femmes en lui donnant la nature pour cause. (Wittig, 2001, p. 38)



Figure 9.12 *Would I Ever Like to Work* (Shannon, 1974) © ONF, tous droits réservés

Afin d'appuyer les propos féministes critiques développés dans *La Ménagère*, l'analyse se concentre maintenant sur deux productions réalisées par Kathleen Shannon au Studio D. Le premier est *Would I Ever Like to Work* (Shannon, 1974), un documentaire coup de poing de la série *Working Mothers* qui fait la démonstration des ravages de la violence conjugale. Une victoire importante des revendications féministes de la « deuxième vague » au Canada est la reconnaissance par la Commission Bird de la violence dans la sphère privée et du viol conjugal. L'État peut maintenant intervenir dans le domaine familial pour protéger les femmes contre des relations sexuelles non consenties et la violence physique.

D'une durée de neuf minutes, *Would I Ever Like to Work* est une entrevue avec une mère monoparentale vivant du bient-être social qui parle de son grand regret de ne pas avoir eu accès à une instruction. Elle aurait aimé être infirmière ou travailler comme serveuse, mais elle ne peut pas payer les tarifs de la garderie. Son témoignage sur son impossibilité à rejoindre le monde du travail est percutant :

> I have seven kids, 12 to 18 months. […] I live on welfare […]. Would I ever like to work? But I can't go, because of the kids. We are trying to get daycare centers here […]. If I had a daycare center that wouldn't cost too much, I could live better. […] To get away from these monsters. I think I would be cut out better for work […] then I am as a homemaker. […] I can't take the noise of those kids anymore. […] They're getting on my nerves. […] They're fighting all the time. […] It's always mommy this and mommy that. You know I lose my temper. […] They shouldn't be beaten all the time. […] I have to get out of the house. […] The kids are really on your head when you are home all the time, twenty-four hours a day and seven days a week […] it's a little bit too much. When I got married […] I thought it was something that was going to last for life […] I was too young, I was sixteen and my husband was nineteen, it did not last very long. […] I was stupid I took his foolishness and had a baby every year. […] I haven't seen him. I don't even know where he is. (Shannon, 1974)

La jeune mère de famille se confie aussi sur le cycle infernal de la violence conjugale dont elle et ses enfants ont été victimes de la part de son mari. Les violences envers les femmes (physiques, psychologiques et sexuelles) ont longtemps été considérées comme normales et naturelles. Que l'on pense au « droit de cuissage » à l'époque médiévale, au viol conjugal ou extra-conjugal, au harcèlement sexuel ou aux corrections infligées par le mari, les femmes sont et ont toujours été grandement exposées à l'assujettissement de leur corps par certains hommes. Elle dit :

> Once the baby was born, it was hell because he would beat her. She had a broken arm when she was three weeks old. […] And at first I didn't think it was him and then she had another one when she was five months old and the doctors figured. Because every time he would pick her up, she would scream even as an infant, three and four weeks old so he must have done something really bad to her. […] I gave him another chance and then he started beating me. […] I was terrified he would take the children away

> from me and I did not want to lose the children. […] Finally I packed my bags. (Shannon, 1974)



Figure 9.13 *Luckily I Need Little Sleep* (Shannon, 1974) © ONF, tous droits réservés.

Un autre film de la série *Working Mothers* qui traite des thématiques du mariage et du sexage est *Luckily I Need Little Sleep* (Shannon, 1974). Ce documentaire traite du problème de la surcharge de travail chez les mères de famille. D'une durée de sept minutes, il fait le portrait de Kathy qui habite l'Alberta depuis douze ans : « Kathy worked as a nurse in Greece and then came to Canada. She and her family live in northern Alberta, where they are developing a farm. Kathy works outside the home as a nurse, sews for the children, maintains the house, and helps with the farm work » (Archives ONF, s.d.).

Kathy, qui a eu ses enfants au Canada, regrette que le système de garderies ne soit pas plus développé dans la région rurale où elle habite. C'est pour elle la plus grande difficulté que de ne pouvoir avoir accès à des professionnelles pour l'aider avec le soin de ses enfants. Elle trouve que le tissu social au Canada ne fait pas assez la promotion de l'entraide familiale. Par exemple, dans son pays natal, les grands-mères sont beaucoup plus impliquées avec les enfants. Il faut aussi supposer que sa propre mère est toujours en Grèce ce qui ajoute sa condition d'immigrante à celle de mère.

Elle constate également qu'il est difficile pour les femmes de faire un retour sur le marché du travail après qu'elles aient eu des enfants parce que la technologie évolue rapidement, et qu'elles sont facilement dépassées par les progrès. Leurs compétences ne sont plus à jour pour leur métier. En plus de travailler à temps plein à l'extérieur de la maison comme infirmière, Kathy s'occupe de aussi de ses enfants et tient la maison. « Women are brought up with a service mentality » (Shannon, 1974). Elle estime consacrer environ six heures par jour au travail ménager, en plus d'aider son mari avec le travail de la ferme. « As long as my energy lasts it's alright but I contrive to be in two places at one time, two places at the right time. When I get tired, I lose interest in both or find it difficult to do, to keep up with » (Shannon, 1974). Le film dénonce la quantité inhumaine de travail qu'elle doit abattre chaque jour.

Ce chapitre a démontré que l'assignation des femmes à la sphère privée et au travail ménager non payé contribue sans contredit à leur exploitation et à leur domination. Ce type d'arrangement place les femmes dans une situation de dépendance économique envers leurs conjoints : elles sont donc moins portées à revendiquer leur liberté ou leur émancipation professionnelle. Les archives de l'ONF ont démontré que la thématique d'un film portant sur la vie ordinaire d'une ménagère n'intéresse pas vraiment un comité de programmation presque entièrement masculin. Les autrices féministes matérialistes Christine Delphy, Collette Guillaumin et Monique Wittig ont présenté plusieurs arguments convaincants sur l'appropriation du travail gratuit de la classe des femmes par celle des hommes : cela constitue de l'exploitation. Parce que ce travail se fait en tout temps, sans horaire de travail, elles avancent que cette appropriation s'apparente à de l'esclavage.

Les chapitres six, sept et huit ont présenté des animations critiques et militantes sur la situation des femmes dans la sphère privée en abordant le mariage, la maternité, la charge mentale, la ségrégation des femmes à la maison et le travail domestique non rétribué. Ce que l'on pourrait peut-être reprocher à ces courts-métrages, c'est qu'ils « évacuent la maternité comme acte de création et le potentiel procréateur/ créateur des

femmes comme source de pouvoir et d'identité » (Descarries et Corbeil, 1991, p. 355). Ce que ces trois chapitres ont démontré, c'est que :

> Le courant féministe radical oppose à la vision idéaliste de la maternité où tout n'est qu'amour, générosité et empathie, une autre conception qui est celle de l'impuissance, de l'infériorité et de la révolte contre la condition imposée aux femmes. Néanmoins, le discours radical qui appelle au refus de la maternité et au rejet de toute « différence biologique », ne rejoint pas la grande majorité des femmes, pas plus qu'il en permet d'inclure dans une même représentation, toutes les dimensions du vécu maternel. Parce qu'il est formulé sur le ton de la dénonciation et de l'opposition, il est jugé comme menaçant par l'ordre patriarcal établi, mais aussi par des femmes qui lui reprochent d'être trop théorique, trop négatif et, par conséquent, trop éloigné de leurs réalités quotidiennes et affectives (Descarries et Corbeil, 1991, p. 352).

Dans les trois prochains chapitres, il sera question des femmes dans l'espace public avec des thématiques comme l'accession des femmes au marché de l'emploi, la réalisation professionnelle, l'autoportrait et la réflexivité, le féminisme nationaliste québécois ainsi qu'à la possibilité de niveler le genre pour atteindre l'égalité sociale. Dans la prochaine section, le gouvernement canadien s'intéresse à la condition des femmes et à leur situation professionnelle avec *Token Gesture* (Lanctôt, 1975), le seul film de commande du corpus de la thèse.

CHAPITRE X

TOKEN GESTURE : LA CONDITION DES FEMMES ET LE MARCHÉ DE L'EMPLOI



Figure 10.1 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Réalisé en 1975 par Micheline Lanctôt, *Token Gesture* est un film couleur de huit minutes produit conjointement par le Women's Program Department of the Secretary of State du gouvernement fédéral et l'ONF. Les producteurs sont Julie McGregor (Women's Program), Don Arioli (ONF) et le producteur exécutif est Wolf Koening (ONF). Cette animation est programmée par le gouvernement fédéral (c'est un film de

commande) pour souligner l'Année internationale de la femme [77], telle que décrétée par les Nations Unies (1975). *Token Gesture* traite des constructions stéréotypées de la société et de la hiérarchie des genres. Parmi les questionnements soulevés : la manière dont les connaissances et les conceptions dominantes à propos des femmes sont construites. Serait-il possible de créer une société dans laquelle il y aurait égalité des genres? C'est un film riche sur l'histoire de la domination des femmes par les hommes et de la volonté d'émancipation des femmes dans la société traditionnelle et hétéronormative. L'objectif de cette production est de conscientiser la population à la disparité du traitement entre les hommes et les femmes, de manière humoristique, en illustrant les stéréotypes sur la construction des genres. L'analyse féministe de l'œuvre traite notamment de l'exploitation des femmes sur le marché du travail et de la perception de leurs aptitudes professionnelles. En terminant, c'est le mythe de la superfemme et de sa double journée de travail qui est critiqué avec le film de la série *Working Mothers* : *It's not enough* (Shannon, 1974)

[77] Dans la thèse, c'est le terme « Année internationale de la femme » qui est utilisé plutôt que l'« Année internationale des femmes ». En effet, à l'époque, on utilisait l'expression « Année internationale de la femme ». Cette locution met en lumière la problématique (toujours actuelle) de l'homogénéité/hétérogénéité du groupe femmes. « D'où l'hésitation des féministes en matière de terminologie : "la femme" ou même "les femmes" faisant place, dès le début du mouvement, à "des femmes", d'où l'important entrelacement de l'éthique et du politique, du privé et du public. Car le paradoxe de cette lutte collective est qu'elle a pour objectif de produire des sujets, de dégager les femmes de l'emprise du même, de la généralité de la féminité sous laquelle le patriarcat les a enfouies » (Collin dans Lamoureux, 1986, p.12).

10.1. Un discours féministe libéral égalitaire



Figure 10.2 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Gros plan sur la ville. Un bébé pleure. La caméra s'approche de la fenêtre et entre dans une chambre à coucher. Un homme, réveillé par les pleurs d'un bébé, bien au chaud sous les couvertures dit : « Honey, the baby is awake. While you are up, could you get breakfast? I'm starved. Honey? Honey? Sweet heart? Woo-hoo! Stella? Where are you? » Plan large de la ville : plusieurs voix masculines s'entremêlent. Ils chialent : « Where is my breakfast? Sylvia? Fiona? My sock has a hole in it! I'd like my coffee! Just get the phone… Where is my sponge? » Un avion passe dans le ciel :« This is your pilot speaking, I'll be serving drinks momentarily. » Coupe à un plan où plusieurs visages d'hommes pleurent comme des bébés : « They have left us! »

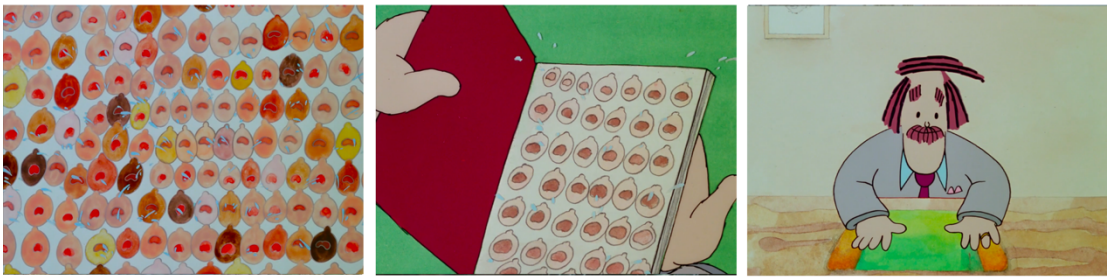


Figure 10.3 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Les visages d'hommes qui pleurent sont maintenant sur la première page d'un livre. Un homme trapu à moustache, assis à son bureau, referme le livre et le jette à la poubelle. Il dit : « This computer projection is ridiculous. It certainly can't happen here. » Il se retourne vers sa secrétaire, une jeune femme blonde et filiforme et lance : « Isn't that right Miss Nomer? » Miss Nomer répond : « Yes sir! » Le patron dit : « I'd like my coffee now please… » Miss Nomer répond automatiquement : « Yes sir! »

Le patron s'adresse ensuite à l'auditoire : « Hello… I'm the spokesman… Euh… The spokesperson. Hehe… for the Department of Needs and Responses. It's been brought to our attention that women appear to be victims of unfair treatment... » Miss Nomer s'avance lentement vers le bureau : un fouet claque au-dessus d'elle. Une chaîne avec un boulet est attachée à son bras gauche : ses déplacements sont difficiles. Le patron lui lance l'ordre de : « Make that a black coffee! » Sans broncher, robotique, Miss Nomer retourne chercher un café noir.



Figure 10.4 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Assis à son bureau, le patron reprend : « In any case… We feel it is our duty to evaluate the issue from all angles… » Au moment où Miss Nomer revient, le patron ajoute : « ... and curves! » Il rigole grassement de sa blague salace et les joues de Miss Nomer s'enflamment. Furieuse, mais silencieuse, elle repart. Le patron se calme et continue : « Ouh… Thank you, dear! It's quite possible we have ignored the demands of women. So the least we can do is make a TOKEN GESTURE. » Titre du film et générique d'ouverture.

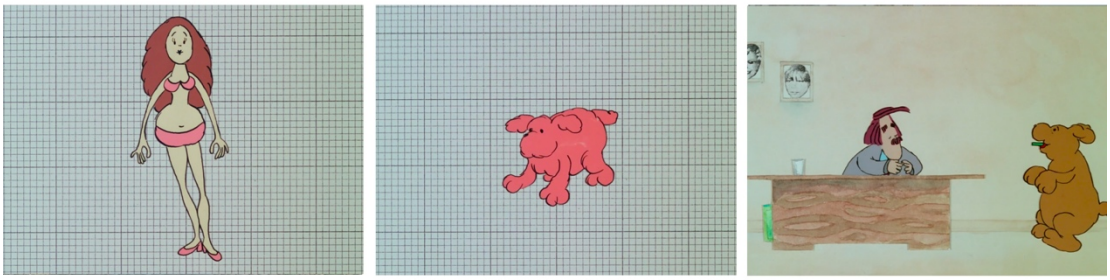


Figure 10.5 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Assis à son bureau, le patron poursuit : « Now then… First let's look at the facts. It has been established that women have a tendency to be smaller, weaker, gentler, more affectionate, cute, loyal and submissive. » Une première démarcation se produit : l'arrière-plan devient quadrillé. Une femme change de position afin de traduire en images les paroles du patron. La femme transformée en chienne de compagnie arrive dans le bureau du patron et se métamorphose en Miss Nomer qui lui apporte un paquet de menthes. Le patron lui dit : « Isn't that so Miss Nomer? Did you get my mints, hum? » La secrétaire dépose la boîte sur le bureau et repart.

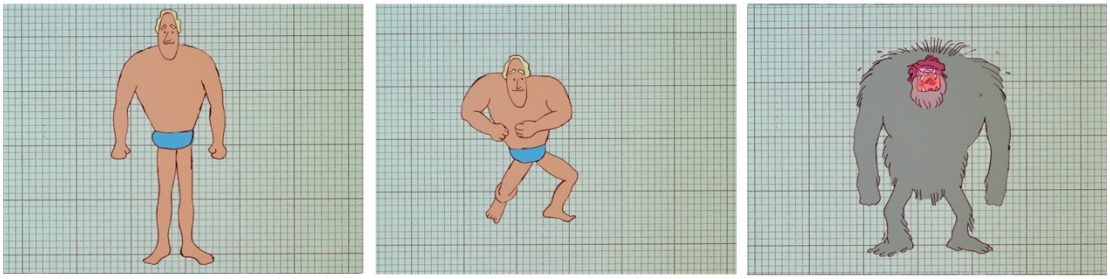


Figure 10.6 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Lors de la deuxième démarcation, l'arrière-plan devient aussi quadrillé. Un homme change de position afin de représenter les paroles du patron. Toujours en s'adressant au public, l'homme dit : « On the other hand, man are taller, stronger, more competitive, aggressive and domineering. » Si la femme s'est transformée en chienne

de compagnie, l'homme se métamorphose en grosse bête semblable à l'abominable homme des neiges. Le patron demande : « Right Miss Nomer? » Miss Nomer : « Well… »

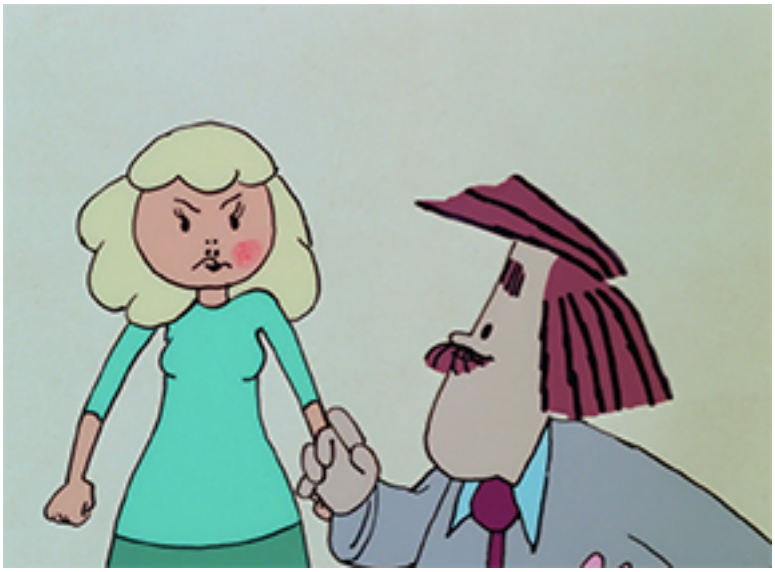


Figure 10.7 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Sans lui laisser le temps de répondre, le patron quitte sa chaise et enchaîne : « We do share some characteristics. For example, I happen to like pink. I can type. I hate washing dishes too. » Puis, il pince la joue de Miss Nomer qui rosit sous la force de son emprise. La secrétaire est en colère. Le patron dit : « And I am not a very good driver… » Il retourne s'asseoir à son bureau et lance : « I know, I know, we can't have babies. But you can't grow beards! Hahaha! » Assise derrière sa machine à écrire, Miss Nomer semble s'ennuyer. L'homme enchaîne : « Now I am not saying that men are superior... But you cannot deny the evidence that history gives of man's inventive genius. »



Figure 10.8 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

La troisième démarcation se déroule aux temps préhistoriques où un homme et une femme cognent des pierres les unes contre les autres. Ensemble, ils font apparaître le feu. Juste à côté, un homme rédige sur une ardoise l'évènement qui vient de se dérouler. Cet historien écrit : « And today, fire was discovered by a man and a wo… Hum… I am running out of space here… Man! That is good enough. They will get the idea. » Puisqu'il n'a pas assez d'espace pour rédiger toute l'histoire sur la pierre, l'historien choisit d'attribuer le crédit de la découverte à l'homme (universel) sans mentionner la femme.

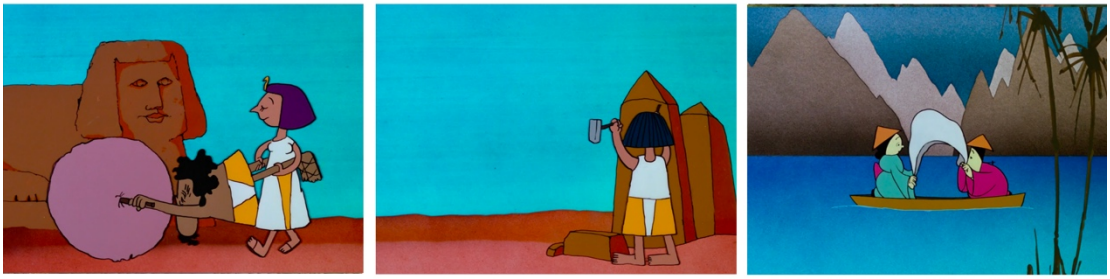


Figure 10.9 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

La démarcation se poursuit dans l'empire égyptien où un homme court sur une falaise avec une pierre circulaire et saute dans un précipice en criant : « Honey, I have just discovered the parachute! » En bas de la falaise, une femme le ramasse par les pieds. L'homme, accroché à son « parachute », est en fait promené par la femme en position

de brouette : ici, c'est l'invention commune de la roue qui est mise en images. C'est donc la femme qui, en portant assistance à son mari, concrétise le principe de la roue. L'historien en leur présence rédige : « Once again, man surprises us with his genius. The invention of the wheel would no doubt open up new avenues for mankind. » Puis la démarcation continue en Chine où deux femmes sont assises dans une barque et lorsqu'elles secouent un drap, ce dernier prend le vent et se transforme en voile. Leur bateau se déplace. Le narrateur, hors-champ : « What with the harnessing of the wind, man has beyond a doubt proved his superiority... »

De retour dans le bureau, le patron dit : « And another thing you cannot deny are the biological facts. Boys are boys and girls are girls. And we are born that way. » Une longue démarcation s'en suit.

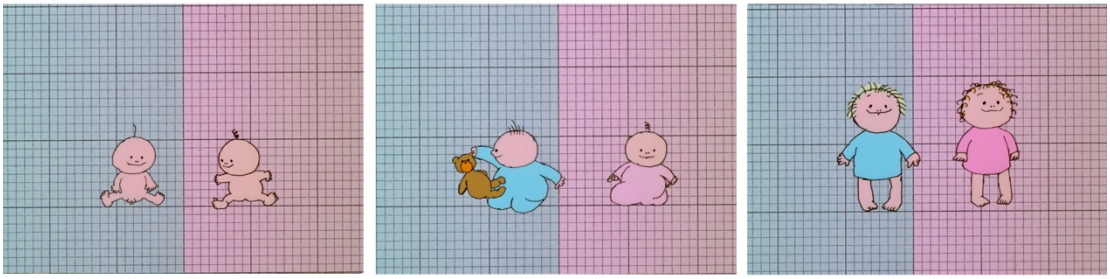


Figure 10.10 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

L'arrière-plan quadrillé est divisé en deux : le côté gauche est bleu et celui de droite est rose. Deux bébés nus sont assis l'un à côté de l'autre. Narrateur : « Hey it's a boy! Have a cigar! » Narratrice : « Ho… It's a girl. Have some candy and flowers! » Le bébé de gauche revêt un chandail bleu et le bébé de droite un chandail rose. Narrateur : « Hi son… Look at those muscles, wow! » Narratrice : « Isn't she cute? Isn't she dainty? Hello sweetheart! » Un ourson brun apparaît sur les genoux du bébé vêtu de bleu. Narrateur : « Gee, I hope he does not rip it apart! » Le même ourson apparaît ensuite sur les genoux du bébé vêtu de rose. Narratrice : « I hope it is not too heavy for her! » Les jambes tremblantes, le bébé garçon se tient debout. Narrateur : « He stood up! He

is strong as an ox! » Les jambes tremblantes, le bébé fille se tient debout. Narratrice : « She is standing, what a little baby girl. »

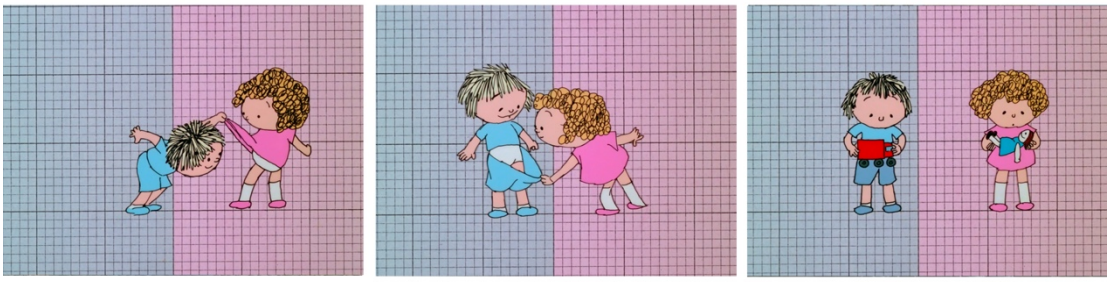


Figure 10.11 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Le petit garçon porte maintenant des pantalons courts et un chandail à manches courtes. La petite fille porte une robe rose. Le garçon tente de regarder sous la robe de la petite fille et la petite fille baisse les pantalons du petit garçon. En chœur, le narrateur et la narratrice s'écrient : « You mustn't play with those. No! No! No! Play with these. » Dans les mains du petit garçon apparaît un camion rouge et dans celles de la petite fille une poupée. Narrateur : « That's a boy! Hahahaha! »

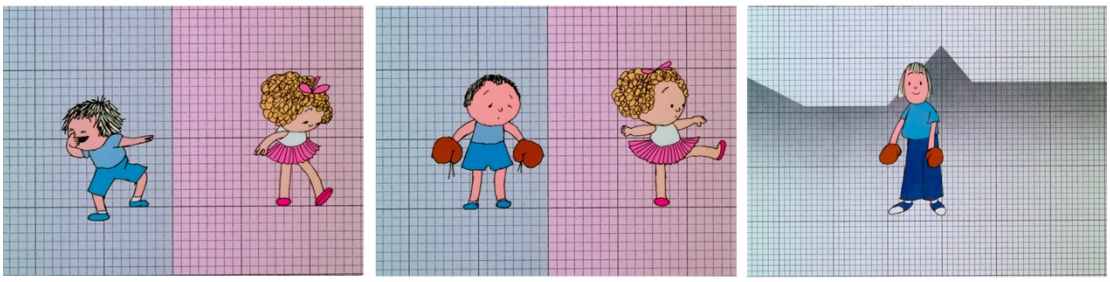


Figure 10.12 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

La petite fille est vêtue d'une robe de ballerine. Narratrice : « Isn't she cute? Ho, you will make a wonderful dancer. » Le petit garçon est habillé en boxeur. Narrateur : « Come on, thoughy! Put on those gloves and don't be a sissy. » Narratrice : « Come on now, show us how you can dance. Oh, no, no… You are as clumsy as a boy. » Par

inadvertance, le garçon frappe la petite fille. Narrateur : « Not so rough, she is only a girl! »

Devant l'arrière-plan quadrillé gris, le garçon s'est transformé en adolescent. Dans l'espace public, il reproduit les actions énumérées par la voix masculine. Narrateur :

> Be a man and pass the test. Smoke and swagger like the rest. Drink a beer and crush the can. Don't let on you hurt your hand. Show them real and act real though. Don't be like a powder puff. And when the girls come out to play, rig them in on manly way.

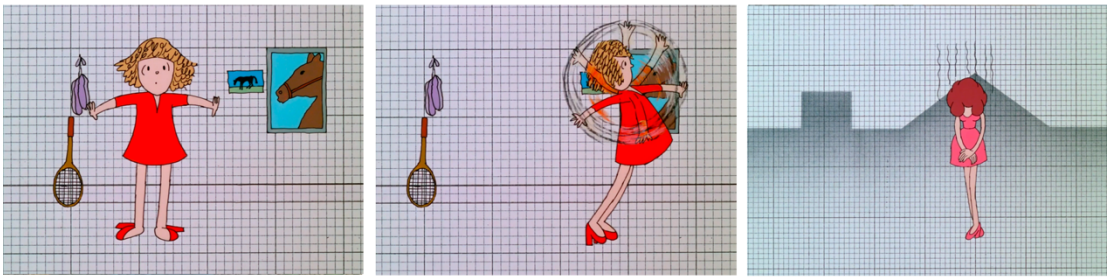


Figure 10.13 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

La petite fille se transforme en jeune femme. Elle est dans la maison et reproduit les actions énumérées par la voix féminine. Narratrice :

> Now when you are walking down the street, this is how to move your feet. Make sure you are not too fat or strong, you don't want the boys to take you wrong! Pluck your eyebrows and dye your hair, act shy, helpless when he is there. And don't be clever or too smart. That is no way to win his heart.

L'homme et la femme se marient, ils s'embrassent avec des étoiles dans les yeux.



Figure 10.14 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

De retour dans l'univers professionnel, le patron est assis à son bureau et Miss Nomer, les bras croisés, est appuyée sur sa machine à écrire. Il dit : « Now then, apparently, some woman are unhappy with the state of affairs. So, we are recommending possible changes in various fields. Fairy tales and nursery rhyme for instance… » Miss Nomer : « What? » Les images de contes se succèdent : «We could have Brush cut and the three bears; Tall, dark riding hood; Raponsol : Raponsol, Raponsol throw down your beard!; Person Goose and Little Miz Muppet! »

Au bureau, le patron a une nouvelle idée : « Well, we should also consider television commercial! » Dans la télévision, un homme vêtu d'un chapeau de cowboy tient un fer à repasser et le presse sur sa vache. Narrateur de la publicité : « Cow people, show the heard you care. Use a steam spray Brandon iron. » Une autre publicité montre une femme qui utilise une tronçonneuse pour couper la viande. Narratrice de la publicité : « People! When you have a tough job ahead of you, use a though tool. »

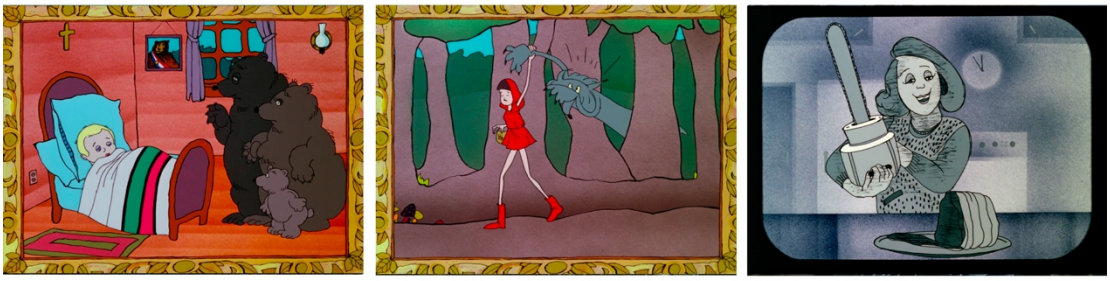


Figure 10.15 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Au travail, le patron considère une autre alternative : « And if that won't make them happy, we'll pass a law making everyone the same. That would be something, wouldn't it? I can see it now… » Un bébé pleure. L'homme et la femme sortent du lit en même temps et disent : « I'll get up. I'll get up. » Ils courent dans la chambre et entrent en collision. Les parents disent : « I'll get the baby. I'll get the baby. » La mère a le bébé dans ses bras et le père tente de lui enlever. Ils disent : « I'll burp the baby. I'll burp the baby. » Les parents sont dans la cuisine et passent le balai : « I'll clean and sweep. No, no, I'll clean and sweep. » L'homme et la femme tentent de sortir de la maison en même temps, mais ils sont pris dans le cadre de la porte qui est trop petite pour qu'ils puissent passer simultanément : « I'll go to work. I'll go to work. » Au restaurant, les mains du mari et de la femme se disputent la facture : « I'll pay. No, no, I'll pay. » Sur un site de construction, la femme tente d'arracher le marteau-piqueur à l'homme : « I'll dig the hole. I'll dig the hole. » Les deux sont habillés en gardiens de but et tentent d'arrêter les rondelles qui se dirigent vers eux : « I got it. I got it. » L'homme et la femme sont des astronautes dans l'espace, ils sont reliés par un fil à leur fusée : « I'll close the airlock. I'll close the airlock. » Les deux sont au lit : « I'll get on top. No, I'll get on top. Let me get on top. It's ok, I'll get on top. Come on! Then we both get on top… »

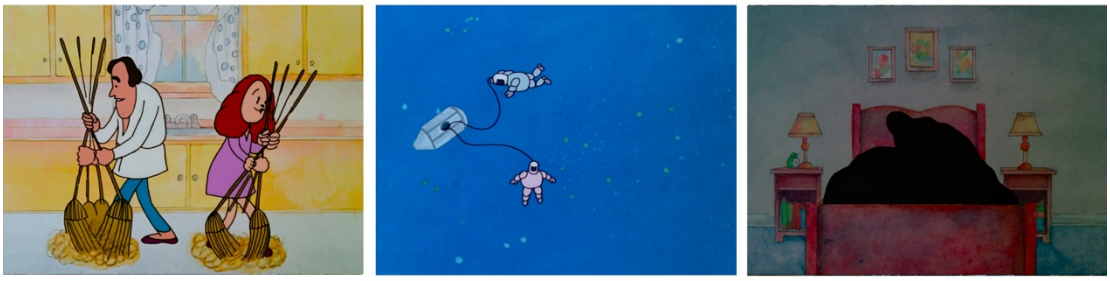


Figure 10.16 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Dans son bureau, le patron conclut : « This may be an utopian ideal but we are striving to make it a reality. This file is under… Under… Equality. Miss Nomer? Miss Nomer? Miss Nomer! » Gros plan sur la ville où plusieurs voix d'hommes résonnent en pleurnichant : « They have left us! »

10.2. Dénoncer les stéréotypes avec humour

Le mot *token* a plusieurs significations et dans le cas de cette production, c'est la notion de preuve dont il est question. Un *token*, c'est une chose officielle qui fait autorité. Dans le film, c'est peut-être le personnage du patron qui est le *token* puisqu'il tente d'aider à l'amélioration de la condition des femmes. Pourtant, derrière sa façade officielle, il est condescendant et peu crédible.

Un *token* peut également symboliser un souvenir. Dans le titre du film, *token* est utilisé comme un adjectif pour qualifier le geste. Mon interprétation est que le mot *token* représente le geste symbolique de l'État et de sa volonté d'éduquer la population sur l'importance d'atteindre l'égalité entre les hommes et les femmes. Avec ce film, l'ONF et le gouvernement fédéral posent un simple geste (*a token gesture*).

Dans le film, il y a aussi le jeu de mots *misnomer*, car la secrétaire est nommée *Miss Nomer*. Un *misnomer* c'est l'utilisation inexacte d'un terme pour illustrer quelque

chose qui comporte une valeur morale ou politique dans l'utilisation du terme impropre. Dans la grammaire anglaise, on insiste sur le fait que le *misnomer* est souvent un produit de l'histoire de la langue, au même titre que les métaphores ou les anachronismes. Ce jeu de mots pourrait représenter la mauvaise utilisation que le patron fait de sa secrétaire puisqu'il l'emploie à titre de servante sans considérer son opinion. En aucun cas il ne s'adresse à elle comme son égale. Lorsqu'il lui demande son opinion, il n'attend jamais sa réponse.

Le film débute dans une ville où les femmes sont parties [78], abandonnant les hommes et les enfants. Ces derniers ne peuvent subvenir eux-mêmes à leurs besoins et chialent : l'un réclame son café, l'autre son déjeuner, le suivant veut faire repriser ses chaussettes puis l'autre exige que sa compagne décroche le téléphone ou s'occupe du bébé qui pleure. Toutes ces demandes sont en fait des actions que les hommes peuvent accomplir eux-mêmes. Sont-ils si habitués à déléguer ces travaux subalternes aux femmes qu'ils sont incapables de s'abaisser à les exécuter? On l'a vu, il s'agit là de travaux manuels simples, ne requérant pas d'efforts intellectuels pour être réalisés et ce sont ces tâches « naturelles » qui sont reléguées aux femmes (soin des enfants, couture et cuisine). En introduction du film, c'est un homme qui pilote l'avion et il est sous-entendu que c'est une femme qui devrait servir les boissons aux passagers puisqu'il lance : « This is your pilot speaking, I'll be serving drinks momentarily » (Lanctôt, 1975).

Si le personnage de la secrétaire est tout ce qu'il y a de plus stéréotypé (grande, mince, jeune et blonde) le patron est, quant à lui, à l'opposé des idéaux de la beauté masculine : il est petit et gros. Représenté de manière caricaturale, il est peu crédible. En comparant les protagonistes, on assiste à un renversement dans les représentations physiques entre les hommes et les femmes, car c'est la secrétaire qui est plus grande que le patron. Dans un monde hétéronormatif où ce sont les hommes qui dominent, on leur pardonne assez

[78] L'animation fait peut-être référence à l'idée d'Éva Circé-Côté qui propose, dans les années 1920, un débrayage fictif des ménagères québécoises pour qu'elles soient rétribuées par les maris (Robert, 2017).

facilement les écarts par rapport à la norme corporelle, des écarts qui sont encore refusés aux femmes. Dans l'animation, un petit patron bedonnant et chauve passe encore bien.

Lorsque la secrétaire va chercher le café de son patron, elle est illustrée comme une esclave qui traîne un boulet et un poids sur ses épaules. Cette séquence démontre toute la soumission dont la secrétaire doit faire preuve devant son employeur.

Il est remarquable que le générique du film soit au début du court-métrage plutôt qu'à la fin. C'est une manière atypique de fonctionner pour l'ONF, car dans la très grande majorité des films (pour ne pas dire presque tout le temps) les génériques sont en fin de film.

Il est possible d'avancer que le film est un peu dénonciateur de certaines formes d'harcèlement sexuel dont sont parfois victimes les femmes au travail. La secrétaire devient rouge de colère lorsque son patron dit : « In any case… We feel it is our duty to evaluate the issue from all angles… and curves! » (Lanctôt, 1975). Un peu plus tard, il va même jusqu'à lui pincer la joue et Miss Nomer rosit sous la force de son emprise. Le patron se permet donc un commentaire sexiste en faisant allusion aux courbes de la femme puis une autre forme de violence, physique, en s'accordant le droit de toucher le visage de la secrétaire et de la pincer.

Quant à la description qu'il fait de « la » femme, elle ne saurait être plus réductrice : « It has been established that women have a tendency to be smaller, weaker, gentler, more affectionate, cute, loyal and submissive » (Lanctôt, 1975). La femme est vêtue d'un bikini, de souliers à talons hauts et a de longs cheveux bruns. Pendant la description qui est faite d'elle, elle danse, porte la main à son front et fait semblant de s'évanouir pour illustrer sa faiblesse. Cette description misogyne des qualités féminines culmine avec la transformation de la femme en chienne rose qui ensuite se métamorphose en Miss Nomer. Le patron dit : « On the other hand, man are taller, stronger, more competitive, aggressive and domineering. » L'homme est décrit en

comparaison avec la femme, mais uniquement en le revalorisant. Cette description renforce les stéréotypes de la division des genres et de la supériorité masculine.

Certaines représentations humaines, telles que celles des deux bébés (garçon et fille) se font sur des arrière-plans quadrillés. À travers l'histoire de l'art, l'utilisation d'une grille a permis aux artistes la mesure pour représenter plus facilement la perspective et les proportions dans leurs œuvres ou encore d'équilibrer les parties qui constituent le tout. Les formes géométriques (cercles, triangles, rectangles, spiraux, etc.), les formules mathématiques et les nombres sont parfois utilisés pour créer ou analyser des œuvres d'art. (Hemenway, 2008)

La section plus positive quant au rôle et à l'influence des femmes dans la société se traduit avec le parallèle qui démontre la place des femmes à travers l'histoire. Lors de la séquence de la découverte du feu, l'historien tente de donner le crédit aux deux sexes, mais étant donné qu'il manque d'espace pour rédiger, il coupe le mot femme. Cela illustre bien que les femmes sont écartées des discours historiques malgré le fait qu'elles y ont contribué. Également, le plan suivant qui traite de l'invention de la roue est une collaboration entre les deux sexes et non une invention exclusivement masculine.

La section sur l'évolution du nourrisson jusqu'à l'âge adulte met clairement en évidence les stéréotypes sexués, la valeur de chacun et l'inégalité du traitement que reçoivent de leurs parents le petit garçon et la petite fille.

> Comme le référent est « masculin », le projet égalitariste mène à penser qu'il suffit de socialiser différemment les petites filles pour que les effets discriminatoires de la division sexuelle du travail disparaissent. […] Tant et aussi longtemps que leur fonction et leur rôle maternels servent de prétexte à leur discrimination dans les sphères économique et politique et, en l'absence de mesures correctrices véritablement efficaces, les femmes continuent, en effet, d'être pénalisées et reléguées au statut de citoyennes de deuxième zone tout en ayant l'impression d'avoir secondarisé la dimension affective de leur expérience maternelle. (Descarries et Corbeil, 1991, p. 351)

Dans le film, on offre des fleurs et des bonbons pour la naissance d'une fille, mais un cigare pour la naissance d'un garçon. Ce sont les muscles et la force qui sont valorisés chez le bébé de sexe masculin, mais la beauté et la grâce chez le sexe féminin. Les vêtements, les intérêts et les jouets sont attitrés selon le genre. La représentation qui est faite du jeune homme c'est qu'il peut boire et fumer. Le film propose l'image d'une jeune fille qui, pour être aimée par un homme, doit être belle, maquillée (épilation des sourcils et teinture des cheveux), porter des talons hauts, marcher d'une certaine manière, sans poids superflu, être fragile, désirable, sans démontrer trop d'intelligence. Devant les hommes, elle doit agir de manière gênée et avoir l'air d'être en détresse. Sa force est sa beauté, son pouvoir est la séduction. Sa réussite sociale se situe dans l'institution du mariage où le mari lui procure l'étiquette de la respectabilité et de la stabilité. Le célibat est un échec.

> Au niveau le plus général, l'organisation sociale du sexe repose sur le genre, l'hétérosexualité obligatoire et la contrainte de la sexualité des femmes. […] Loin d'être l'expression de différences naturelles, l'identité de genre exclusive est la suppression de similitudes naturelles. Et ceci exige la répression : chez les hommes de ce qui est la version locale (quelle qu'elle soit) des traits « féminins »; chez les femmes, de ce qui est la définition locale des traits « masculins ». La division des sexes a pour conséquence de réprimer certaines caractéristiques de la personnalité en fait chez tout le monde, hommes et femmes. C'est le même système social qui opprime les femmes dans les rapports d'échange et opprime tout un chacun par son insistance sur une division rigide de la personnalité. (Rubin, 1998, p. 48)

En ce qui a trait aux commerciaux à la télé, même si le film tente de renverser les rôles traditionnels, il n'y arrive pas. C'est l'homme qui est à l'extérieur et qui travaille sur la ferme pour marquer les animaux (avec un fer à repasser) et c'est une femme qui est dans la cuisine à préparer le repas (coupant la viande avec une tronçonneuse). À la fin du film, les deux personnages tentent de faire les mêmes choses en même temps ce qui est contre-productif. Cet humour un peu grossier souligne la profonde incompréhension du problème chez les hommes et l'inefficience des solutions officielles ou celles du

« sens commun ». L'égalité, ce n'est pas deux personnes qui font les mêmes choses en même temps.

10.3. Les préoccupations des travailleuses onéfiennes sont ignorées

> *Depuis la Révolution tranquille jusqu'au référendum, la culture politique dominante a eu tendance à voir dans l'État […] l'agent principal des transformations sociopolitiques. Cette prééminence de l'étatisme a dominé l'ensemble des projets politiques au cours des vingt dernières années, qu'il s'agisse de projets véhiculés par les classes dominantes ou par les classes dominées par la société. [L'État joue un rôle capital] dans l'articulation des projets de changement de société.*
>
> — Lamoureux, 1986, p. 81

La Commission Bird, qui conclut sur la nécessité de l'égalité des femmes dans les institutions et dans les faits, apporte l'aide aux femmes pour revendiquer l'accès à la réalisation de films au sein de l'ONF. C'est également suite aux recommandations de la Commission Bird que plusieurs mesures sont rapidement mises en place dans les années 1970 afin d'améliorer la condition des femmes au Canada et au Québec : le parlement fédéral adopte la *Loi sur le divorce* (1968); les avortements sont légaux dans les hôpitaux (1969); la première clinique du Dr Morgentaler est ouverte à Montréal (1969); Le Front de la Libération des femmes est fondé (1969); les femmes peuvent être jurées (1971); des Québécoises sont élues à la Chambre des communes (1972); il y a la création du Conseil du statut de la femme du Québec (1973); la création du Conseil consultatif canadien sur la situation de la femme (1973); l'ONU déclare l'Année internationale de la femme (1975); la *Charte des droits et des libertés de la personne* interdit officiellement la discrimination fondée sur le sexe (1975); il y a la publication des recommandations du Conseil du Statut de la femme dans *Pour les*

Québécoises : Égalité et indépendance (1978); etc. Ces actions démontrent la capacité des mouvements féministes à infiltrer les institutions qui posent « le cadre général des logiques de consolidation de la cause de la représentation politique des femmes dans les préoccupations des instances étatiques chargées de la défense des intérêts de celles-ci » (Bereni et Revillard, 2007, p. 6). La pensée féministe a un impact sur l'ensemble du système de valeur de la société qui reconnait le traitement inégal envers les femmes. Ce processus de « modernisation » de la condition des femmes passe beaucoup par l'État qui « doit donner l'exemple et être à l'avant-scène du changement des pratiques sociales » (Lamoureux, 1986, p. 82).

L'année 1975 est importante pour la condition des femmes puisque les Nations Unies la décrètent comme l'Année internationale de la femme. La production de *Token Gesture* est une réponse directe à cette initiative par le gouvernement fédéral.

> As part of its activities for International Women's Year, the Women's Program has planned a short animated film to be produced by the National Film Board Animation Unit. The 7 – 10 minute film will be used as a Secretary of State contribution to the 1975 Federal Presence Exhibition and later released for theatrical and governmental distribution. It is aimed at a broad audience of men and women at all levels of awareness of women's issues. The film will be coproduced by Kathleen Shannon and Wolf Koenig with storyline by Don Arioli. Kathleen Shannon has just completed a series of film *Working Mothers*, and Don Arioli and Wolf Koenig have worked together on many films including the award-winning *Propaganda Message*. The film will be in both official languages simultaneously following the techniques used in *Propaganda Message*. (Findlay, 16 septembre 1974)

Parmi les objectifs de la production, il y a la volonté d'illustrer la manière dont les attitudes sexistes empêchent les femmes de participer pleinement à toutes les sphères de la société; de démontrer la manière dont les idées préconçues limitent l'accession des femmes à l'égalité; d'illustrer les représentations stéréotypées dans les discours dominants; de favoriser la compréhension des comportements sexistes tout en faisant la promotion d'une attitude positive quant aux changements des rôles des femmes dans la société.

Beaucoup d'archives papier de la production *Token Gesture* ont été conservées. Les premières communications internes entre l'ONF et le Women's Program font état de la volonté de créer une production animée qui serait supervisée par Kathleen Shannon et Wolf Koening. Étrangement, à la fin du processus de production, Kathleen Shannon n'est pas présente. Elle possède pourtant une expertise considérable sur la situation des femmes au Canada (Studio D) et la crédibilité nécessaire pour influencer le comité de programmation (comme elle l'a fait pour *The Spring and Fall of Nina Polanski*).

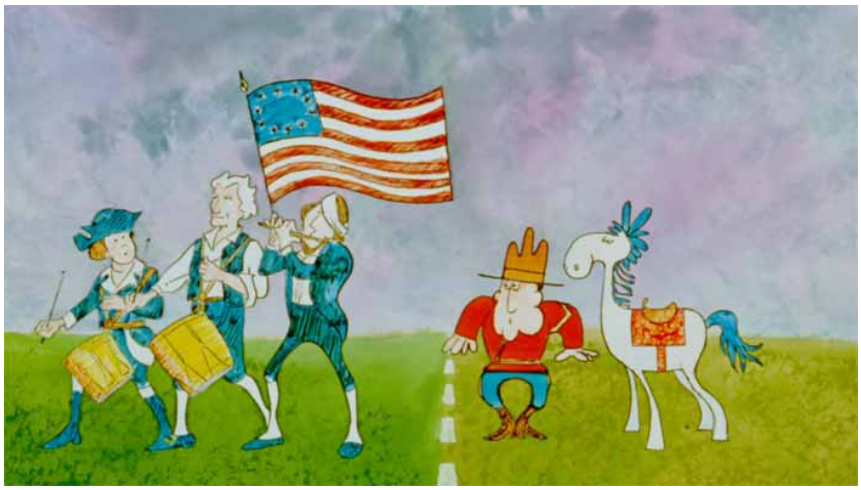


Figure 10.17 *Propaganda Message* (Nelson, 1974) © ONF, tous droits réservés

Dès les premières communications entre l'ONF et le Women's Program, il est entendu d'emblée que l'histoire originale du film sera écrite par Don Arioli parce que cet homme a créé le scénario de *Propaganda Message* (Nelson,1974), film qui a gagné plusieurs prix. Pour donner une idée de ce que le Women's Program recherche, *Propaganda Message* est un film qui met en lumière les idées préconçues sur les identités canadiennes : francophones, anglophones, noirs/ noires, italiens/ italiennes, juifs/ juives, indiens/ indiennes, etc. Ce film utilise un certain genre d'humour pour, par exemple, défaire les préjugés que les francophones entretiennent envers les anglophones et vice versa :

> Le Canada est divisé par un conflit racial. Basically, the French are nice people but they are dominated by the church. Their families are too big. They are all anarchists trained in Algeria. They haven't got the brain to hold executive jobs. Anyways, they are all separatists. I must say, though, they have lots of rythmn... Les Anglais sont toutes pareils. Ils contrôlent tout. La haute finance, les grosses compagnies… Sont insensibles, froids, frigides même! C'est toutes des monarchistes. Il faut admettre qu'ils sont plus doués pour les affaires. Mais ils ne savent pas jouir de la vie. (Nelson, 1974)

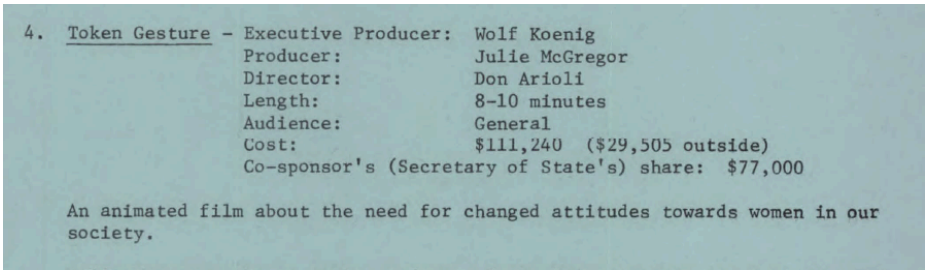
Dans l'un des dossiers de production, le résumé du film est : « *A Token Gesture* is an amusing animation film that pokes fun gently at the stereotyped attitudes that are applied to the sexes. It does a brief history of these attitudes starting at birth right through to adulthood » (Archives ONF, s.d.). Il est essentiel pour le Women's Program d'utiliser l'humour afin de transmettre son message car le succès du film en dépend. Le gouvernement fédéral préfère donc utiliser le médium de l'animation comparativement au cinéma de prises de vues réelles puisque :

> […] many viewers may feel hostile to or threatened by women's issues. The film attempts to make the viewer laugh at his/her own foibles while understanding the discriminatory attitudes which they reflect. Audiences expect to laugh at animation and such film can present ideas humorously which in a live action would be ponderous and threatening to the audience. (Archives ONF, s.d.)

Sur dix années (1970-1980), il n'y a que trois références au film dans les rapports des comités de programmation : deux fois en 1975 et une fois en 1976. La première manifestation est lors de la réunion du 13 février 1975 où sont présents : Arthur Hammond (directeur de la programmation), Bob Verrall (directeur de la production), John Boundy et Barbara Janes (représentants de la distribution) et les cinéastes John Spotton, Mike McKennirey, Bill Pettigrew et Ginny Sikeman. Assistent également à la réunion à titre d'observateurs (c'est-à-dire qu'ils n'ont pas le doit de vote, mais peuvent exprimer leurs opinions) : Mike Rubbo, Leonard Goodman, Wolf Koenig, Don Arioli, Dorothy Courtois, Gloria Demers, Doug MacDonald, Maureen Mosseau, Julie McGregor, Louise Spence, Janet Preston, Carmel Kelly, Irene Angelico, Beverly

Schaeffer et Anne Gally. Il y a donc douze femmes et onze hommes qui assistent à cette réunion : néanmoins, il n'y a que deux femmes et six hommes qui peuvent voter.

Micheline Lanctôt, qui signe la réalisation du film *Token Gesture*, est absente. Je tiens à souligner que la lettre d'embauche pour confirmer l'emploi de Micheline Lanctôt à titre de réalisatrice du film est datée du 3 avril 1975, plus de deux mois après cette réunion officielle. Lors de la présentation du projet devant le comité de programmation, il est inscrit que le réalisateur est Don Arioli et non Micheline Lanctôt tel qu'indiqué au générique du film et sur tous les éléments promotionnels.



4. Token Gesture - Executive Producer: Wolf Koenig
Producer: Julie McGregor
Director: Don Arioli
Length: 8-10 minutes
Audience: General
Cost: $111,240 ($29,505 outside)
Co-sponsor's (Secretary of State's) share: $77,000

An animated film about the need for changed attitudes towards women in our society.

Figure 10.18 Extrait du compte rendu du comité de programmation anglais, daté du 13 février 1975 © ONF, tous droits réservés

Julie McGregor, qui travaille pour le Women's Program, explique qu'initialement, le film était destiné à toute la société, mais que la version du scénarimage présentée au comité pour approbation n'est pas destinée aux femmes, mais bien aux hommes. Irene Angelico, une réalisatrice qui assiste à la réunion à titre d'observatrice, critique le scénarimage et émet l'opinion selon laquelle la fin est confuse puisque les femmes partent lorsqu'on leur offre la possibilité de travailler de concert avec les hommes. Angelico croit que cela pourrait donner l'impression que le message est que les femmes quittent le monde du travail car elles ne souhaitent pas partager le fardeau du travail professionnel, ce qui détruit complètement le but du film. Don Arioli est d'accord avec le fait que la fin du film pourrait être mal interprétée et ajoute que le scénarimage qui a été soumis au comité est une première version et qu'il y aurait beaucoup de changements apportés lors de la production.

D'autres personnes émettent des critiques similaires. Gloria Demers s'oppose à ce que le projet passe en production. Elle demande à ce que le scénarimage soit à nouveau soumis au comité de programmation puisque tellement de choses allaient être modifiées que le comité ne savait plus sur quoi il devait exactement voter. « However, members of the Committee seemed reassured by the fact that the content was to be supervised by a woman who, in her official position, was hardly likely to let anything pass which might prove objectionable to women » (Archives ONF, 13 février 1975). Le comité de programmation fait encore l'équation ici que l'opinion d'une femme, Julie McGregor, compte pour toutes les femmes [79]. Si Julie McGregor n'est pas insultée par les propos du film, toutes les femmes seront en accord avec elle. C'est dire que le scénarimage ne nécessite pas de réelle approbation finale. Sur les huit personnes qui peuvent voter (six hommes et deux femmes), sept personnes sont en faveur de la production et une personne s'abstient. Il semble donc que les objections soulevées par les femmes « témoins » de la réunion et qui s'opposent au contenu du scénarimage ne sont pas entendues par les membres votants. Cette version qui sera modifiée, on ne sait comment, est approuvée comme « définitive ». Lors de la réunion de la semaine suivante, une critique est adressée au comité de programmation :

> As for *Token Gesture*, the Chairman had been criticized after the meeting by a couple of the women who were present for not asking for a resubmission. So much was going to be changed in the storyboard that they felt that the committee did not actually know what it was voting on. His own feeling had been that the woman producer from the Secretary of State's office was a sufficient insurance — she was not likely, and could not afford, to make a film that would offend women. As well, there had been enough women at the meeting to object if they found the situation really objectionable. It had been suggested that he should have encouraged them to speak up, which he felt would have been condescending. He suggested that if the women on the committee had asked for it to be resubmitted, he would have put that to the vote. (Archives ONF, 20 février 1975)

[79] C'est ainsi que le même problème explicité dans les archives du film *The Spring and Fall of Nina Polanski*, dans laquelle l'opinion de Dorothy Courtois comptait pour celle de toutes les autres femmes, se répète.

Voilà la manifestation d'un profond malaise interne concernant le projet pour souligner l'Année internationale de la femme. Ce qui est dit ici, c'est que les femmes qui ont assisté à la réunion à titre de « témoins » (et les femmes sont numériquement majoritaires ce qui est peut-être une première dans ce type de réunion) manifestent qu'elles n'ont pas été écoutées. Elles avaient peur d'exprimer leurs opinions et d'être ridiculisées. Cette situation n'est pas anodine considérant la thématique du film qui porte sur la revalorisation du statut égalitaire entre les hommes et les femmes sur le marché du travail.

À titre de réponse, le président de l'assemblée (Arthur Hammond) laisse tomber le blâme sur le dos des femmes : si elles étaient insatisfaites, elles n'avaient qu'à exprimer leurs opinions et il aurait demandé une nouvelle soumission. Pourtant, des femmes ont bien pris la parole : mais elles n'avaient pas le droit de vote. La réunion se poursuit et le président ne fait rien pour répondre au mécontentement des femmes.

Cette non-intervention confirme que l'opinion des femmes qui travaillent sur ce film n'est pas importante. Pourtant, dans le rapport final de la production du film il est écrit : « The storyboard was presented and approved by the NFB/ONF Program Committee on February 13, 1975 » (Archives ONF, s.d.). Il n'y a donc jamais de retour sur le contenu du scénarimage malgré la dénonciation des travailleuses. Les documents officiels sur le rapport de production ne font aucunement état du mécontentement des femmes et de la discorde sur le contenu. Ironiquement, le processus décisionnel de l'ONF reproduit ce qu'il s'est donné comme mission de dénoncer. Le Women's Program est très clair sur la procédure à suivre pour la création du film : « No changes can be made after final storyboard approval as each frame must be co-ordinated exactly to sound and script » (Archives ONF, 16 septembre 1974). Le scénarimage est placé à l'étape de la production sans être définitif.

Dans un document interne, Arthur Hammon rédige une note de service à l'attention de Wolf Koenig, Julie McGregor et Don Arioli :

> After the program meeting on February 13, I was fairly heavily criticized by a couple of people for not having asked that the storyboard of *Token Gesture* be resubmitted when it had been revised. […] My own feeling was that Julie McGregor's connection with the film was a guarantee that nothing would emerge that was going to offend women. I also felt that there were enough women at the meeting to object if they felt something was objectionnable. However, I have been told that some of those present were still somewhat hesitant to speak up in the committee and that their silence did not indicate total peace of mind about the project. However, at the following meeting, when this was discussed, I said that I would write you this note to say that there are a number of women who would like the opportunity of seeing the revised storyboard […] and I'm sure you won't object to their looking at it and discussing it with you, if they feel inclined to. (Archives ONF, 12 mars 1975)

Suite à cette note, Julie McGregor confirme l'intention de continuer le film malgré l'inconfort produit par les commentaires de femmes qui se plaignent de ne pas avoir été entendues. Dans une note de service, elle écrit :

> […] I am a strong believer in the « speak now or forever hold your peace maxim ». While recognizing that women in our society have never been taught to be assertive and outspoken, I felt there was ample opportunity for women to contribute at that meeting and afterwards. […] I felt totally at ease and free to talk at the program committee meeting. […] Women, as well as men, must learn to speak their feelings in spite of their socialization. If they do not have « total peace of mind » about a project, they must be prepared to verbalize those feelings even in intimidating circumstances. […] To me, to keep silent at that point is to forfeit the right to be critical later. […] I am satisfied with the storyboard and my concern now is that production be hurried along so that we may release the film on time. (Archives ONF, 21 mars 1975)

Il n'y a plus aucun suivi sur la polémique du contenu du scénarimage après ce mémorandum de Julie McGregor. J'ai été en mesure de mettre la main sur un scénarimage du film et c'est fort probablement celui-là qui a été « approuvé » par le comité de programmation. Le début du projet est sensiblement le même avec un homme qui se réveille et cherche sa femme dans son lit pour qu'elle réponde à ses besoins et à ceux du bébé.

Les plans suivants diffèrent : on se retrouve dans un quartier résidentiel où des hommes crient : « Blanche! Harriet! Sylvia! Fiona! Goddamit!! […] Gladys where's my breakfast? Where's my shirt? » (Arioli, s.d.). La coupe suivante est au centre-ville et, dans les lieux de leurs activités professionnelles, les hommes crient : « Miss Smith the phones are ringing!! Miss Brown where are my files? Mrs. Pennywhistle, where is my next appointment? Miss Grey I'd like my coffee!! » (Arioli, s.d).

La coupe suivante est un autre paysage urbain dans lequel les hommes réclament les femmes : « Nurse! My sponge! Where are my teachers?? Where are my piece workers?? Someone answer the phones!! » (Arioli, s.d.).



Figure 10.19 Extrait du scénarimage de *Token Gesture* (Arioli, s.d.) © ONF, tous droits réservés

Les hommes discutent entre eux :

> Can't anybody here read shorthand?? Can you cook? Gee, my sock has a hole in it… Have you tried your mother? Gee… Who will I give these flowers to? By the way, where are the women? I don't know. You don't think… Oh no… Not THAT? You mean? Yes! He means… THEY'VE LEFT US??!! » (Arioli, s.d.)

Ils se mettent à pleurer.

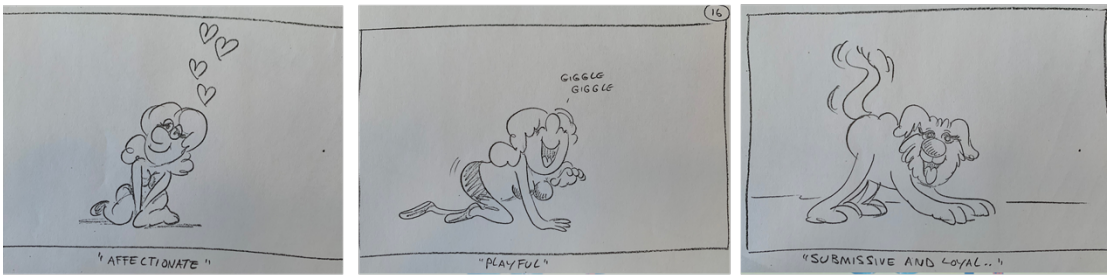


Figure 10.20 Extrait du scénarimage de *Token Gesture* (Arioli, s.d.) © ONF, tous droits réservés

Il est surprenant que certains extraits du scénarimage se retrouvent tel quel dans le court-métrage. La décision de conserver la corrélation entre la soumission de la femme et l'obéissance canine est plutôt discutable.

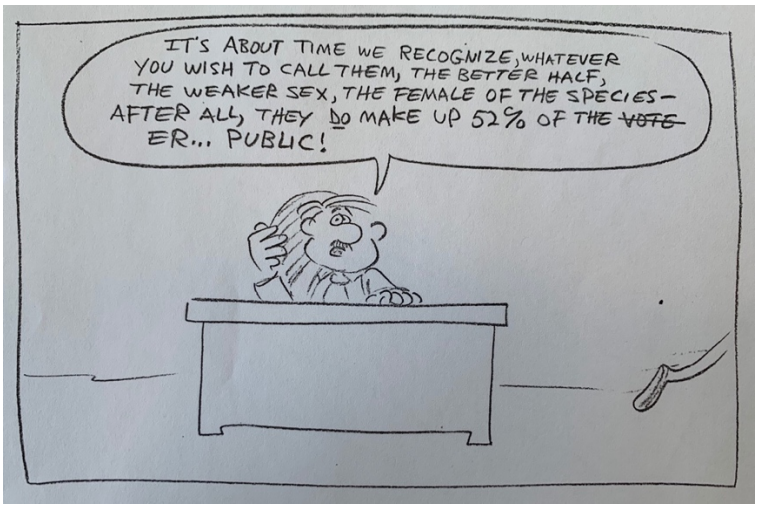


Figure 10.21 Extrait du scénarimage de *Token Gesture* (Arioli, s.d.) © ONF, tous droits réservés

Certaines scènes ont été coupées. Ci-haut, un dessin où le patron se questionne sur la meilleure appellation pour les femmes : « It's about time we recognize whatever you wish to call them, the better half, the weaker sex, the female of the species, after all, they do make up to 52% of the ~~vote~~ er… public! » (Arioli, s.d.). Cette manière de

décrire les femmes est péjorative. Le patron laisse aussi sous-entendre qu'il leur accorde de l'attention, car elles ont un poids politique : le droit de vote.

Dans les cases suivantes (ci-bas) également supprimées au final, le patron tient sa secrétaire d'une manière qui, dans les termes de nos règlements actuels, met en scène un comportement typique d'attouchement sexuel non désiré : il appuie sa tête sur sa poitrine. Il entretient des stéréotypes sur le genre car il estime que les vêtements fleuris sont à l'opposé de la virilité masculine, symbolisée ici par sa pilosité.

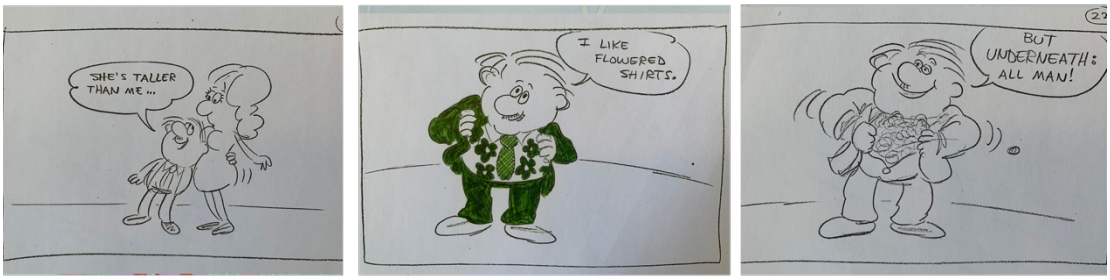


Figure 10.22 Extrait du scénarimage de *Token Gesture* (Arioli, s.d.) © ONF, tous droits réservés



Figure 10.23 Extrait du scénarimage de *Token Gesture* (Arioli, s.d.) © ONF, tous droits réservés

Une autre séquence, qui n'a pas été intégrée au film, est celle où le patron fait référence aux menstruations des femmes et l'effet de celles-ci sur leur tempérament. Ainsi, il dit : « And I have my bad periods too, right Miss Nomer? » (Arioli, s.d.). Ici, le caractère odieux du personnage masculin force le questionnement que cherche le film en interrogeant le sentiment de honte associé aux menstruations et à vouloir les garder secrètes.

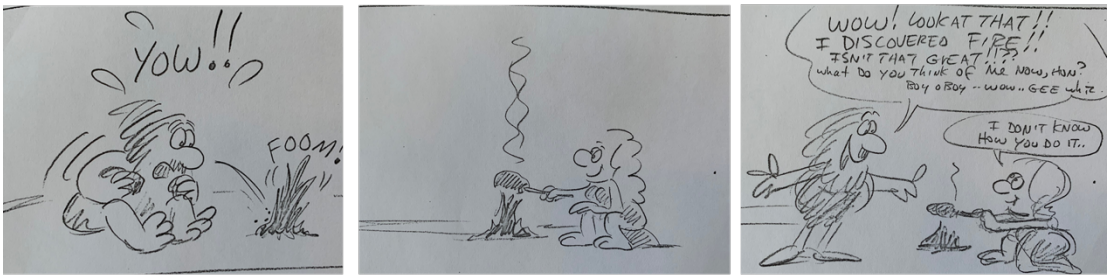


Figure 10.24 Extrait du scénarimage de *Token Gesture* (Arioli, s.d.) © ONF, tous droits réservés

Dans la version du scénarimage, l'homme découvre seul le feu puis il court se cacher car il en a peur. C'est la femme qui s'assied près du feu pour y faire cuire un aliment. L'homme revient et réalise que le feu n'est pas dangereux. Il s'accorde tout le mérite de la découverte : « Wow! Look at that!! I discovered fire!! Isn't that great??!! What do you think of me now, hun? » (Arioli, s.d.). Ce à quoi la femme répond, d'un air admiratif : « I don't know how you do it… » (Arioli, s.d.). On peut penser qu'elle comprend parfaitement que c'est elle qui a fait quelque chose avec le feu et que lui n'a précisément rien fait : il était simplement là quand le feu s'est produit.



Figure 10.25 Extrait du scénarimage de *Token Gesture* (Arioli, s.d.) © ONF, tous droits réservés

La section sur la représentation sociale des femmes et les stéréotypes professionnels auxquels elles doivent faire face ont aussi été modifiés. « Teachers, typists, nurse… These are jobs to look for first » (Arioli, s.d.). Il n'y a pas de carrières prestigieuses (dans le film final non plus) pour les femmes comme celles de médecin, de notaire ou d'avocate. Longtemps, les femmes se retrouvent ségréguées dans les domaines d'emploi typiquement féminins : elles travaillent dans les usines, dans la vente au détail, effectuent le travail de bureau et occupent les emplois du « care » (travailleuses sociales, domestiques, infirmières et enseignantes). Ces emplois peu prestigieux sont habituellement moins payés que ceux occupés par les hommes.

« Housewife, Mother – learn those too… That might me the life for you. Also learn to cook and sew – and meet a guy with dough » (Arioli, s.d.). Voilà précisément le sexisme que dénoncent les féministes de l'époque : l'idée que les femmes produisent un capital symbolique (les enfants) et valorisent leur existence avec leur force de travail ménager. Le message est celui que si la femme est formée comme une fée du logis, elle pourra rencontrer un homme riche qui la fera vivre. C'est là que se trouve son bonheur. Le message est peut-être un peu bête, gentil, certainement pas radical mais il invite tout de même à interroger les stéréotypes.



Figure 10.26 Extrait du scénarimage de *Token Gesture* (Arioli, s.d.) © ONF, tous droits réservés

Plus que le contenu de l'œuvre, la question de la participation des femmes à la création et à la production du film *Token Gesture* est un aspect essentiel à l'analyse. Dans le cadre de cette production, un titre de productrice est attribué à Julie McGregor. Lors de la réunion du comité de programmation du 13 février 1975, le président demande à McGregor si elle a de l'expérience à titre de productrice et elle répond que non et ajoute d'ailleurs qu'elle est mal à l'aise avec le fait d'être nommée productrice sur le film, cela lui semble louche. Son travail a été de se concentrer sur le contenu. L'attribution du titre de productrice à Julie McGregor est contestée à l'interne. Au dossier du film, une lettre fait mention de :

> Rappelons que Wolf Koening a nommé Julie productrice déléguée tout en sachant qu'elle n'y connait rien. Seule raison valable : un film produit pour l'année de la femme devrait avoir une femme au générique. Belle histoire truquée et nouveau chapitre dans les emballements du directeur de l'équipe. (Archive ONF, 12 août 1975).

À l'automne 1975, Julie McGrergor est réaffectée à l'interne aux relations avec le secrétariat d'État et ce, avant que le film soit complété. Il revient donc à sa supérieure Sue Findlay de continuer la supervision du processus de production. A-t-on jamais entendu parler d'une productrice qui se retire du processus de production de son film? Dans les archives, un document fait mention du personnel devant être affecté au film :

> One of the first requirements of the production was that it employs women wherever possible in the production. Micheline Lanctôt, a gifted animator

> and a talented actor, was chosen to animate and direct the film. Women were drawn from all parts of NFB/ONF to contribute their skills. Because the Women's Program felt that all the women who were involved in the production should be given credit, the list of credits is slightly longer than usual. (Archives ONF, s.d.)

À la lumière de cet extrait, plusieurs questionnements surgissent. Doit-on comprendre que si la liste du générique est plus longue qu'à l'habitude, c'est qu'il est coutume dans les productions onéfiennes de ne pas accorder de crédit à toutes les femmes qui travaillent sur la production d'un film? Qu'en est-il du rôle de Micheline Lanctôt, propulsée à la réalisation du film en avril 1975 alors que la production est déjà en cours et qu'elle ne semble avoir aucun contrôle sur le contenu du film? Doit-on aussi conclure que Micheline Lanctôt, réalisatrice du film, a été mise en place (remplaçant Don Arioli) un peu comme un prête-nom pour promouvoir un film réalisé par une femme? Quel est le statut et le rôle réel de Micheline Lanctôt? A-t-elle eu une influence sur l'œuvre et son contenu? Qui parle dans ce film? Pour qui? De qui? Quelle voix est-il possible d'entendre?

Dans le budget de production, Don Arioli est inscrit à titre de réalisateur (à plusieurs endroits) et son tarif est de cent cinq dollars par jour. Au total, il reçoit un montant similaire à celui de Micheline Lanctôt : approximativement cinq mille dollars pour le scénarimage du film. Pour Micheline Lanctôt, qui obtient sa lettre d'embauche en date du 3 avril 1975 et dont les services sont retenus jusqu'au 30 septembre 1975 pour la « réalisation » du film, elle reçoit un montant forfaitaire de douze mille cinq cents dollars (en plus des perdiem et du séjour à l'hôtel). Ainsi, Arioli (cent cinq dollars par jour) est payé à un taux plus élevé de 65% par rapport à celui de Lanctôt (environ soixante-huit et soixante-huit dollars par jour).

Micheline Lanctôt, quant à elle, est inscrite dans le budget de production au poste de « Animation Artist » et non à celui de « Director ». Les animatrices qui travaillent sur le film sont rétribuées entre trente et soixante-sept dollars par jour pour leur travail. Ces montants ne sont aucunement comparables avec les cent-cinq dollars quotidiens de Don

Arioli. Le monteur de musique (Karl Duplessis) gagne quatre-vingt-dix dollars par jour. La monteuse de son gagne quarante-cinq dollars par jour, la moitié du salaire de son collègue masculin. Le monteur image gagne cinquante-deux dollars par jour.

Au mois d'avril 1976, le film est sélectionné par Colombia pour une distribution en salle.

> De juillet 1976 à la fin mars 1977, *A Token Gesture* aurait été projeté pendant un total de 267 jours, multiplié par le nombre de présentations quotidiennes, cela étant déterminé par les salles commerciales mêmes. *A Token Gesture* semble avoir été particulièrement populaire à Toronto et Vancouver […]. » (Dennie, 20 juin 1977)

Cependant, cette distribution est limitée à un public anglophone. La version du film en français n'a jamais été réalisée puisqu'une question de financement n'a pu être résolue : lequel des deux organismes doit fournir les fonds nécessaires pour réaliser la version francophone? Women's Program croit que les douze mille dollars nécessaires doivent provenir de l'ONF et l'ONF croit que le Women's Program doit fournir le montant pour payer la version en français. Plusieurs documents officiels font état des allers-retours entre divers intervenants sur la nécessité de produire une version francophone. Plus que des problématiques relatives au financement (dont l'idée de partager les frais à parts égales), l'impossibilité de produire le film en français paraît une évidence :

> […] l'humour qu'il contient (!!!) ne peut absolument pas se rendre en français, sans parler des "nursery rhymes", pour lesquelles il n'existe aucun équivalent en français. Faire une version de ce film entraînerait des réactions de dérision dont le secrétariat serait victime, ainsi que nous-mêmes. (Charette, 26 janvier 1977)

Dans une note de service ultérieure, Jean-Paul Vanasse écrit :

> À titre de président (à mon corps défendant) du Comité des versions, je dois te communiquer une nouvelle désagréable que tu sauras faire avaler au commanditaire. Le comité est unanime dans son refus de faire une version du film *A Token Gesture*. Ne disons pas que le film est trop "corny" bien qu'il le soit – mais que ce genre d'humour n'a pas son égal en français. Donc inversionnable ou intraduisible! On trouve que c'est déjà assez d'être "con" dans une seule langue. (Vanasse, 4 mars 1977)

De cette impossibilité de traduire le film résulte la fin de sa distribution tel que l'explicite Lucile Bishop dans une note de service, car « le ministère doit tout distribuer dans les deux langues officielles : brochures, livres, films et simultanément. La version originale reste donc sur la tablette. (Sauf le 35mm distribué par Columbia) » (Bishop, 22 avril 1976).

10.4. La superfemme et sa double journée de travail

> *Society has assumed that Men have responsibilities – a family to support, a house to pay for – and that all women have someone to care for them. The facts are otherwise : increasing numbers of women must contribute to the financial care of others. In addition to that, society needs the presence of women outside the home. If all the women – even all the married women – in offices in the helping professions, in service work were to disappear, society would collapse. These are contemporary realities. Yet the failure of our institutions to accommodate women's increased participation in the world outside the home is creating tremendous pressures, especially on working women with children.*
>
> — Archives ONF, s.d.

> *Les femmes sont exploitées sur le marché du travail de deux façons complémentaires et non mutuellement exclusives, mais généralement successives au cours de leur vie : soit en étant exclues, soit en y étant incluses dans des conditions discriminatoires.*
>
> — Delphy, 2015, p. 54

Dans *Token Gesture*, il est pertinent de se questionner sur le fait que le personnage principal du film soit un homme. La secrétaire est silencieuse : elle n'émet aucune opinion et elle est complètement soumise à son patron. Dans une note de service, Julie McGregor écrit à propos du projet de film qu'elle veut développer avec l'ONF :

> Now I don't mean that the film should be anti-male because that would defeat the whole purpose but I am concerned that it not to be a film about a man's reaction to the women's movement. It would be very wrong to make the man the central character of the thing even if he is portrayed as a bombing or befuddled. (Archivhes ONF, 31 octobre 1974)

McGregor discute d'un personnage féminin qui se questionnerait sur la représentation des femmes dans les médias et la manière dont ces représentations ne sont pas celles auxquelles les femmes aspirent. Également, McGregor souhaite :

> What I think you could stress here is the unrealistic fears that men have about what that restructured society will be like – is this really an end to Mom and Apple Pie, will hordes of bra-burning women swop down and take away his job, chain him to the kitchen sink, and they retire in the library for brandy and cigars. I really think that most men are not afraid of thinking, breathing, independent women but rather of some obscure "liberated women" image that is tucked away in some dark corner of the jock strap. (Archives ONF, 31 octobre 1974)

McGregor parle d'une protagoniste féminine qui serait une pilote d'avion ou encore une présidente de compagnie. Un personnage féminin qui ne serait ni une super-femme, ni une féministe radicale, ni contre la maternité, mais qui aurait des réactions face à la discrimination dont elle est victime. McGregor demande que le film traite de la réelle oppression des femmes comme le manque d'accès aux garderies et les liens du mariage dans lequel plusieurs d'entre elles perdent leur liberté. « Many women now find that going to work has merely meant they are doing twice as much work as before rather than changing the marriage and domestic arrangements » (Archives ONF, 31 octobre 1974). À voir le film terminé, c'est à se demander si Don Arioli a eu le mémo de Julie McGregor. Ses suggestions sont très pertinentes. Quel était le rapport de force entre McGregor, Arioli et Koening? McGregor termine la description du projet qu'elle envoie à Arioli et Koening comme suit :

> Sorry if these ideas don't seem too clear (but women are so illogical) or if they conflict with discussions we have had before (it's a woman's right to change her mind). Of course, you couldn't have guessed what we wanted (women, on the other hand, are so intuitive). Just writing this has made me so excited about doing the film (women are so emotional), and I'm really

> looking forward to meeting with you on Thursday (I hope the moons are right, women are influenced by them, you know). I enjoy working with you both so much – but then you men are so masterful. (Archives ONF, 31 octobre 1974)

Token Gesture ne participe pas à la création d'un changement au plan de la représentation des genres : en aucun cas le film n'est radical ni revendicateur. La protagoniste féminine est illustrée par une secrétaire soumise, incapable de se tenir debout et de manifester son mécontentement. McGregor voulait une protagoniste féminine agentive. Elle n'existe tout simplement pas.

Il faut aussi souligner que *Token Gesture* traite de l'exploitation particulière d'une femme, blanche, blonde, mince, etc. Les femmes sont exploitées et affectées différemment par les mesures sexistes sur le marché du travail. Il n'y a aucune allusion à la discrimination systématique envers l'âge, la race ou l'apparence physique des femmes. La représentation de la secrétaire renforce les stéréotypes dominants/ dominés dans la hiérarchie professionnelle. Miss Nomer est au service de l'homme et représente l'expression : « Sois belle et tais-toi! ». Durant tout le film, elle ne réussit pas à émettre une opinion sur sa situation. Elle ne prend pas sa place et elle ne s'exprime pas. Elle n'est pas entendue. Il y a ici un rapprochement entre la situation de la secrétaire et les travailleuses onéfiennes qui souhaitent que le scénarimage soit modifié avant de passer à la production et qui ne sont pas entendues.

Le potentiel politique de l'art est bien réel. Le patron tient des propos à connotations sexuelles : « In any case… We feel it is our duty to evaluate the issue from all angle... and curves! » Miss Nomer est rouge de colère lorsqu'elle entend ces paroles mais elle ne dit rien. Pourquoi n'a-t-on pas choisi ici de proposer une figure féminine forte qui aurait réagi et remis son patron à sa place?

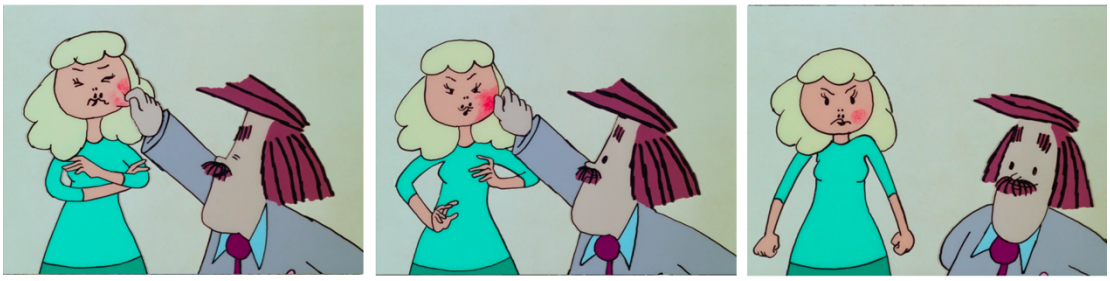


Figure 10.27 *Token Gesture* (Lanctôt, 1975) © ONF, tous droits réservés

Plus troublant, le patron se permet de lui pincer les joues. Comment se fait-il que l'homme se permette de toucher physiquement la femme pour l'infantiliser? Tel qu'il a été possible de le lire dans le rapport du comité de programmation, le film est en priorité dirigé vers les hommes : quel genre de message envoie-t-il? La femme n'aime pas se faire toucher de la sorte, mais à part la colère qui se traduit par son attitude physique, elle ne manifeste aucune agentivité. Elle n'ose même pas utiliser sa voix pour se faire entendre. Le message est-il que même si les femmes n'aiment pas se faire toucher de cette manière elles n'oseront pas dénoncer?

> Le passage du sujet soumis au sujet libre suppose la mise en cause des formes du pouvoir qui s'exerce sur chaque individu. Le pouvoir de dire « je » est aussi une lutte contre les formes d'assujettissement – contre la soumission de la subjectivité – dont les femmes sont particulièrement victimes. (Hirata *et al*., 2004, p. 169)

Il aurait été intéressant de voir la secrétaire se réapproprier sa voix, de la voir articuler ses pensées sur sa domination professionnelle, sociale, économique et politique. N'est-ce pas à travers le dialogue avec cet homme (misogyne) qu'elle aurait été en mesure de valider son point? Les résistances essentielles, les vraies luttes des femmes (le viol, l'exploitation, la violence, les garderies populaires, l'avortement libre et gratuit, la libération sexuelle, etc.) ne sont pas effleurées dans le film.

On pourrait reprocher au corpus des films féministes produits dans les années 1970 par l'ONF de ne pas avoir abordé la violence conjugale et le viol. Mais était-ce possible?

Peut-on y voir là un acte de censure, une volonté de l'État de ne pas y exposer les femmes et les enfants? Pourtant, on l'a vu précédemment, l'officiel est en quelque sorte de la censure, puisque c'est la représentation d'une certaine réalité passant pour la vérité universelle.

Token Gesture n'aborde pas non plus la base des rapports de l'intersexualité, c'est-à-dire l'exclusion d'un sexe par l'autre. C'est en mettant en relation les catégories sociales des hommes et des femmes qu'il est possible de progresser en repensant les rapports sociaux de sexe. Il faut analyser le regard dominant : les hommes sont en mesure d'exposer les mécanismes de la domination puisqu'ils les produisent eux-mêmes.

> Il ne s'agit pas tellement de chercher les femmes « derrière » les formes sociales manifestes, mais de voir dans les structures sociales étudiées la signification de leur absence. (J'ajouterai qu'il faut la voir aussi dans les structures des sociétés qui produisent l'ethnologie.). (Mathieu, 1985, p. 126)



Figure 10.28 *It's not enough* (Shannon, 1974) © ONF, tous droits réservés

Le travail des femmes à l'extérieur du foyer est un sujet préoccupant dans les années 1970. Un film onéfien qui traite de la place des femmes sur le marché du travail est *It's Not Enough* (Shannon,1974) de la série *Working Mothers*. Dans ce documentaire, il y a des entrevues avec plusieurs femmes qui réfléchissent sur les emplois auxquels elles

ont accès. Elles affirment qu'elles travaillent car elles le doivent, et non pour se divertir :

> We tend to assume that many women go out to work for very frivolous kinds of reasons and yet we know that the vast majority of the women who work are working in occupations where the income is very low and where they really need to either support themselves and their children or else to supplement a family income that is relatively small. […] Women go out to work to get out of the house. We often hear the comment made that women are getting out of the house to go to work because that it is the easier way out. But if you stop and look at was going into a day for a woman who both works and looks after her family, it's an argument that is very easily refuted. […] I personally don't know of any woman or any mother that works for fun. They work because they must. (Shannon, 1974)

Le film débute avec des statistiques sur la disparité salariale entre les genres : si la moyenne gagnée mi-annuellement par les femmes est de quatre-mille-huit-cents dollars, celle des hommes est de neuf-mille-sept-cents dollars. Près du quart des femmes gagnent moins que trois mille dollars par an comparativement à moins de dix pour cent pour les hommes. Les femmes représentent plus du tiers de la force de travail au Canada et plus de deux cent cinquante mille d'entre elles sont séparées, veuves ou divorcées. Ce genre de statistiques fait tomber le mythe voulant que les mères de famille aient quelqu'un pour les faire vivre. Une seule famille monoparentale sur six a un homme comme parent et ces pères monoparentaux gagnent en moyenne soixante-dix pour cent de plus que les femmes dans la même situation. En fait, plus de la moitié des familles monoparentales ayant une mère à la tête de la famille vivent avec un revenu en dessous du seuil de la pauvreté. De plus, une mère qui travaille à l'extérieur doit en plus de s'occuper de ses enfants et des tâches ménagères : cela représente facilement une centaine d'heures de travail par semaine.

> En réclamant l'égalité des chances dans l'univers du travail, de la politique et de l'éducation, en préconisant l'entrée des femmes dans les chasses gardées masculines, les féministes égalitaristes contribuent à mettre au monde le modèle de la superfemme capable de tout concilier : famille, études, mari, carrière, loisirs. [Cela reproduit] l'illusion que toutes les

> femmes peuvent, sans changements fondamentaux des structures sociales, s'épanouir.» (Descarries et Corbeil, 1991, p. 351)

Le film analyse également le genre d'emplois auxquels les femmes ont accès :

> […] the occupations that employs the most women tend to be the most boring, ill-paid ones. Of course many men have tedious jobs too, but they are better paid and very few men go home to do more work of the same kinds of things to respond to all the things implied by questions like : « What is for supper? » « Are there any clean socks? » « Where did you put my skates? » (Shannon, 1974)

Les préjudices envers les femmes sont réels car il y a une disparité dans plusieurs métiers tels que celui de médecin ou d'avocat. Celles qui ont un emploi plus prestigieux se retrouvent souvent à répéter un travail similaire à celui qu'elles réalisent à la maison : « Doing things for other people, organizing things for them, remembering things for them, serving them, cleaning up after them… And like housework there are constant interruptions as if what you are doing cannot be very important » (Shannon, 1974).

Dans ce chapitre, la recherche dans les archives de l'ONF a révélé les difficultés engendrées par la représentation de la vision de l'officiel dans un film de commandite puisque *Token Gesture* se développe à partir de l'idée du mandataire (le Women's Program) dont l'objectif de faire la promotion de la condition et des droits des femmes. En ce sens, *Token Gesture* devient le porte-parole du Women's Program pour sensibiliser la population à la condition des femmes. Le film met en images le discours de l'autorité étatique sur la place des femmes sur le marché de l'emploi, leur manque de reconnaissance à travers l'histoire en plus de présenter les stéréotypes culturels auxquels elles sont confrontées.

En définitive, *Token Gesture* ne propose pas l'expérience et la subjectivité féministe dont il aurait pu faire preuve; il y avait tant à dire. Il n'y a pas de points de résistance dans ce qui est (dé)montré et pas de différence dans les (re)présentations de genres. Produit dans les limites d'un féminisme institutionnel, le film ne pouvait faire la promotion du décloisonnement du modèle familial traditionnel dans lequel les femmes

assurent gratuitement les soins de base. Si ce modèle tombait, c'est toute la société capitaliste qui s'effondrerait. Dans *Token Gesture*, il n'y a pas de femmes différentes, fortes et émancipées qui contestent le système et l'ordre social. Où est le « female gaze » dans le récit? C'est avec une production construite par la subjectivité d'un regard personnel et féminin qu'on peut le retrouver. Dans le prochain chapitre, le film *Interview* pose ce point de vue au féminin.

CHAPITRE XI

INTERVIEW : LA RÉALISATION PROFESSIONNELLE DES FEMMES ET L'AUTORÉFLEXIVITÉ



Figure 11.1 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Réalisé en1976 par Caroline Leaf et Veronika Soul, *Interview* a été produit par David Verrall et le producteur exécutif est Derek Lamb. C'est un film d'animation atypique pour une production onéfienne car il présente une conversation libre et intime entre Caroline Leaf et Veronika Soul. Les animatrices méditent sur leurs questionnements existentiels touchant à l'identité et au métier de réalisatrice. *Interview* est un autoportrait, mais aussi le portrait d'une réalisatrice par une autre. Les femmes se questionnent, se répondent et se comparent. Puisqu'elles sont en plein travail d'animation, les réalisatrices proposent une perspective rarissime dans le cinéma

onéfien : une mise en abyme du travail de l'animatrice et de questionnements féministes. Plus qu'anecdotique, le film touche à un sujet universel en abordant l'expérience des femmes à partir d'un point de vue de l'intérieur. L'autobiographie, la réflexivité, la création au féminin et l'émancipation professionnelle des femmes sont les thèmes forts de ce film d'animation. Trois films onéfiens sur la condition des mères travailleuses viennnent ensuite appuyer l'analyse féministe critique : *They Appreciate You More* (Shannon, 1974), *Tiger on a Thight Leash* (Shannon, 1974) et *Il y eut un soir… Il y eut un matin* (Patry, 1964).

11.1. Un autoportrait animé

> *We propose to make a 15 minutes film about ourselves as women animators at the N.F.B. […] There will be no formal presentation of technique. Rather, technique will be a means of presenting personality. The overall form of the film will be documentary.*
>
> — Archive ONF, s.d.



Figure 11.2 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Le film débute avec une série de photographies en noir et blanc dans lesquelles Caroline Leaf et Veronika Soul sont assises à une table de cuisine. Tenant en main l'interrupteur pour actionner la prise des photographies, les réalisatrices nous donnent l'impression

d'assister directement à l'enregistrement de leur film. Caroline : « This is a film about two people who make movies, usually not about themselves. » Veronika : « That's Caroline, screen right. And I am Veronika, screen left. Hollywood, Hollywood! Ho, that could be our title! » Veronika : « No, our film is called *Interview*. » Caroline : « Oooh! »



Figure 11.3 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Dans son appartement, Véronika se réveille. La lumière animée, ajoutée sur la photographie, suggère le lever du soleil. La protagoniste est assise sur son lit : elle bâille. La technique de production change vers l'enregistrement de prises de vues réelles dans lesquelles Veronika se touche les cheveux. Veronika : « I shoud look like my ideal person. I shoud look like David Bowie and act like Lauren Bacall. I always wanted to be a man but now I don't because I have to lose too much. There could never be a man like me. I wish I had hair like a paintbrush. »



Figure 11.4 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Sur une photographie de l'épaule nue de Caroline Leaf il est inscrit : « location change – Caroline's apartment ». Plusieurs photographies couleur se succèdent pour dévoiler la routine matinale de Caroline : elle prend sa douche, prépare son café puis elle s'habille. Caroline : « As I picked up the letter, I'd think that someone was thinking of me. I had a dream about Anna. I should remember to tell Veronika tonight. I like to be alone in the morning. I like do things slowly, but it makes me late for work. »



Figure 11.5 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Veronika : « I am never late. I work at home. Life gets easier when people like your face or your feet or your films. I love my red fingernails. » Veronika s'applique du vernis à ongles rouge et observe ses doigts à côté d'une image d'un magazine dans lequel la femme a des ongles identiques aux siens. Elle place ses ongles derrière la photographie d'une belle femme qu'elle a édentée : elle remplace les dents de la mannequin avec ses ongles colorés. Elle pose ensuite sa main sur sa cuisse : elle porte à son annulaire gauche la photographie d'une énorme bague en diamants avec une émeraude au centre, symbolisant la femme mariée.



Figure 11.6 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Caroline regarde directement la caméra. Puis, elle regarde son reflet dans le miroir. Elle continue de se préparer, enfile son manteau rouge et part pour le travail. Caroline : « I love adulation. Oh Caroline! I want to kiss you… On the snout! People like my films and it makes me like myself more then I used to. But I think people see my films and they don't see me. I don't think very many people see me. » Veronika : « You are very hard to see Caroline. » Caroline : « I wish I had hair like Oscar Werner. » Veronika : « Oscar who? » Caroline : « I never know what people are talking about. » Veronika : « You're in a cloud, like a foreign person. You are a cloud in skirts and I am a cloud in pants. »



Figure 11.7 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Sur la scène, une animation de papiers découpés présente des personnages, des animaux et des mains qui projettent des ombres sur l'arrière-plan. Caroline : « Well, you are like the circus animal, and when I introduce you to people I want you to entertain them. »

Veronika : « But I a m a very serious, mature person. What, what circus am I from? » Caroline : « I don't know. You are all alone. » Veronika : « Oooh. I'm this person who is all alone, in the world, and that's what happens when people dont understand you. »



Figure 11.8 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Dans son appartement, sous une couverture colorée, Veronika est couchée dans son lit. Veronika :

> It's very pleseant to lie in between cold sheets in a cold bed all flat, like a fish with your mother on the edge, reading comic books. It's very hard when you stay in your bed waiting for someone to read you a comic book because that person may be waiting for you to write the comic book.

Dans son atelier, une surimpression abstraite montre plusieurs Veronika Soul en train de travailler, de répondre au téléphone et de boire un café. Veronika :

> I like doing nothing. You don't have to be anywhere for anybody. You don't have to produce anything. You have no deadlines. No obligations. When you can just go along, doing whatever it is youre doing. That's doing nothing. I am always working, even when I am not working.

Le point de vue de la caméra dévoile Veronika en train de créer puis la création elle-même. Elle travaille avec deux mannequins masculins sur un chemin de fer, ensuite avec une femme vêtue d'un manteau de fourrure sur un arrière-plan de jambes nues. À même le sol, Véronika découpe les images, les place sur les arrière-plans, prend des notes pour les repères des déplacements puis enregistre la séquence d'images avec sa caméra.



Figure 11.9 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Dans son local à l'ONF, Caroline Leaf travaille sous la caméra d'animation Oxberry à peindre son film d'animation. La pièce est complètement noire et il n'y a pas de fenêtres, elle est éclairée uniquement par les lumières dirigées sur la table d'animation. Le spectateur observe Leaf en train d'animer une séquence pendant qu'elle décrit son processus de création. Caroline :

> I understand so well how you make decisions because of what your hands are doing. I love what my hands are doing. I would never sacrifice my own life now for anybody. My work is like finger-painting on glass. I draw a new shape in the paint with a wood stick and fill it in with my fingers. Then I wipe away the old image with a wet cloth, so when I'm finished there's nothing left except the film. Drawing and re-drawing the image makes it move.

La caméra se rapproche de l'espace de travail de Leaf pour dévoiler la complexité du processus d'animation. Chaque prise d'images nécessite une infime modification en rapport à la précédente. On voit la main de l'artiste en plein travail qui crée l'anima : elle dessine, elle peint, elle efface, elle enregistre les images, etc.

Veronika : « I can't draw. » Caroline : « That's ok. Your films are made with things that you find. And you assemble them in wonderful ways. » Veronika : « Oooh! » Caroline :

> My work is so slow. But I don't have to re-draw each image completely. I'm only careful with shapes I now the eye will follow. I work in a dark dark room without windows, all day. It's calm and it's cut off from the excitement of daily life. I love it! But my work would be more powerfull if

> I didn't hide from life. I feel I'm losing my life. I feel trapped by my own personality.

La séquence dévoile simultanément plusieurs éléments du processus de création cinématographique : le scénarimage est à la gauche, la palette des couleurs est en haut, les notes et les croquis sont à droite puis, au centre, se retrouve l'image animée, celle qui sera seule en fin de production. C'est le cadre de l'image auquel la spectatrice et le spectateur est habituellement exposé lorsqu'elle ou il va au cinéma.

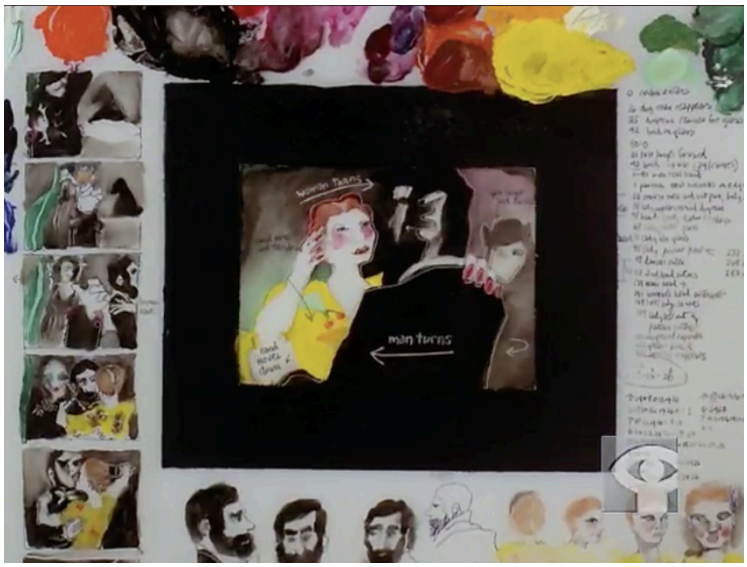


Figure 11.10 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Au centre de l'écran, la séquence sur laquelle Caroline travaille se met en mouvement. Puis elle s'arrête et l'artiste recommence à y travailler. La séquence se remet en mouvement et il est possible d'observer des modifications hors du cadre de l'image qui sera projetée : les notes et les croquis s'accumulent à la droite de l'écran, le scénarimage change, ßles positions clés des personnages en rotation sont peints dans le bas de l'image… Il y a donc une multitude d'animations car la caméra photographie tout l'espace de travail de la table d'animation.

Dans la salle d'animation, un plan large montre Caroline (de dos) qui travaille sur son film. Un immense personnage peint par-dessus les prises de vues réelles sort de

l'arrière-plan, tourne autour d'elle à deux reprises, puis s'immobilise près de Caroline. Il lui souffle à l'oreille : « Trapped! » Il disparaît et Leaf continue son processus de création. Caroline : « I am afraid of being ridiculous and that makes me shy. » Veronika : « It seems like forever under the camera. » Caroline : « When you make movies, you are your own anesthesiologist. »



Figure 11.11 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

À la fenêtre de son appartement, Veronika est immobile et regarde à l'extérieur : c'est le jour. Lentement, l'éclairage change : d'abord en contre-jour, l'intérieur de l'appartement se révèle lorsque les lumières dans la maison s'allument et que la ville à l'extérieur devient sombre. Une journée entière passe sans que Véronika ne bouge de sa fenêtre. Veronika : « Caroline, I am waiting for you! Where are you? I am always waiting, I am waiting for night. I'm thinking of everyone who didn't call me : Chekhov, Lermontov, Maïakovski... »

En prises de vues réelles, Soul sort de son appartement et se promène dans la ville. Une séquence de pixellation cahotique exhibe le point de vue de Véronika qui marche sur les trottoirs bondés. Des photographies couleurs montrent Veronika dans une boutique de journaux. Puis, en prises de vues réelles, elle retourne dans son appartement. « When I get tired of everything, I read the newspaper, every section, every word. » Caroline : « You must read very fast. » Veronika : « No, it takes me a very long time to read the paper. I love the paper! I love it because nothing in it is real. I like reading about smart people, how they make money and commit crimes. I love seeing things I can't have. »

Veronika : « My day felt on the fork and killed itself. When that happens, the best thing to do is jump into bed, all flat like a fish and no comic book. And do nothing. »



Figure 11.12 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

La séquence suivante, qui se déroule dans l'ONF, est peinte du point de vue d'une personne qui court dans des escaliers et des corridors pour essayer de sortir de l'immeuble. Caroline : « I need a place to cry in. » Veronika : « I didn't know you cried. I thouhgt I was the only person who cried. » À l'extérieur, devant l'ONF, Caroline attend l'autobus. Un personnage peint sur les prises de vues réelles tombe du ciel et la prend dans ses bras puis attend l'autobus avec elle. Véronika est immobile à sa fenêtre et la séquence antérieure est inversée : c'est maintenant la nuit qui laisse place au jour.

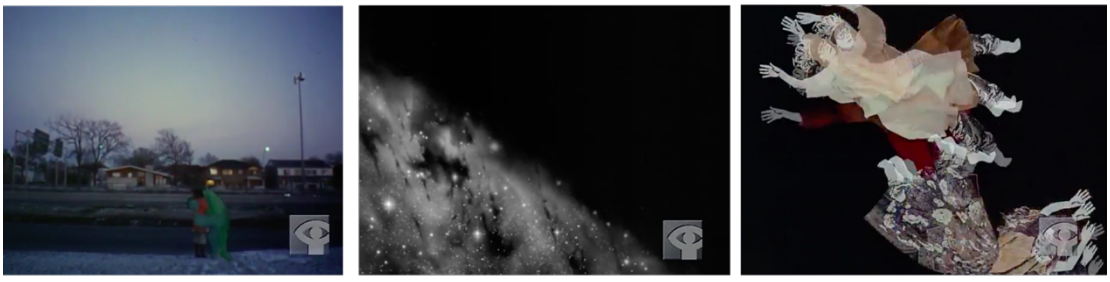


Figure 11.13 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Au-dessus de la tête de Soul, photographiée de dos à sa fenêtre, apparaît une longue flèche qui pointe vers le haut de l'écran. Il est écrit à la main : « Flies aways ». S'ensuit

une séquence en noir et blanc dans le cosmos. Les deux protagonistes, en papier découpé, tombent alors du ciel en souriant. L'herbe est verte et il y a des fleurs rouges : leurs pieds de papiers découpés en talons hauts s'y posent. Caroline : « Ho! The night has wonderful energies. » Veronika : « The things I love keep me awake at night. I love the night. The night keeps me awake at night. » Caroline : « The day keeps me awake at night! Vee? Are we… Are we still flying here? » Veronika : « Yeah! »



Figure 11.14 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Dans un restaurant où l'ambiance est animée, plusieurs voix s'entrecroisent. Leaf et Soul sont assises l'une à côté de l'autre comme au début du film, mais leurs corps sont peints et leurs visages photographiés ont été retravaillés avec une photocopieuse. Les deux protagonistes observent d'une manière incrédule le contenu de leur assiette : un poisson bleu et vert. Une immense main blanche vient retirer l'assiette de la table. « I want to eat and drink. » Plusieurs assiettes aux contenus variés passent au-dessus de la tête de Soul qui les regarde avec envie. « I would like to get thinner. »

Soul attrape ses cheveux et tire dessus pendant que Caroline se rapproche d'elle pour mieux la voir. « Points? Points coming out of here? » Plan sur le restaurant où les personnages peints mangent leur repas. « We shoud have invited George Griffin. At least he's polite. » Caroline et Veronika dévorent leurs repas. « People go to the movies just to eat, except Leonard Berstein, because he is a purist and only does one thing at the time. What kind of bird did you get? I love big feet. I love great big clean feet. Bird. Whose? I like feet. »

La caméra se promène dans le restaurant. « I like little animals. » Un animal peint invite Veronika à danser. Les personnages dansent dans le restaurant. « Cat is a bad dancer. He's arythmic. » La tête sur la table du restaurant, Veronika est triste et regarde un ananas. « And now on my plate I have such a lovely pineapple. Pineapple! Pineapple! The pineapple is mine. It was the only pineapple, and now there are no more pineapples. »

Séquence de photographies abstraites et hors foyer. « My dinner is all gone. I ate it. Well, where is your dinner? I ate it too. I am a big eater. I will eat your dinner. You want a rice? » Les personnages dansent et Veronika s'interrompt pour parler dans un micro : « My films begin in the dark, like a mystery novel. The pieces fit together at different times for different people. » Séquence abstraite de la photographie d'un corps d'une femme en noir et blanc en perpétuelle rotation. « A person who is only a foot, falls in love with a person who is only part of a face. A difficult courtship, full of mystery. I never figure out mysterious stories. »

Du haut de la balustrade, Leaf crie à Soul sur la piste de danse : « Your films are like the night, and my films are like the day! » Leaf parle au micro avec un journaliste : « I make my films very clear because I want them to be understood. » Suite d'aller-retours entre les photographies abstraites et les séquences de danse peintes : « I was with Anna. We were both pregnant. She was more pregant then I was. What a funny dream! We were kissing each other. Our stomachs were in the way. I was very warm and close to her. Veronika, you were not listening! I'm not listening to you. »



Figure 11.15 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

Une photographie en couleur floue de Caroline qui arrive chez elle. Caroline : « Oooh! It's nice to be home alone and feel good about myself again. I sometimes forget who I am when everyone around me is so much brighter. » À sa table de travail, Veronika lit le journal dans son atelier. Veronika : « When I sleep my mind goes out to lunch. What does it eat? » C'est la fin du film.

11.2. Prendre la parole dans sa création

L'idée même d'être une artiste, d'y prétendre, de vouloir représenter sa propre vision du monde, de savoir qu'on est capable suppose déjà une force morale et psychique considérable. En cela, les artistes – tous les artistes, femmes et hommes – sont dangereux, car ils contiennent en eux une capacité de perturbation et de révolte qui contrevient, en les niant, aux règles qui nous régentent. Et la femme qui crée, le plus souvent en solitaire, sans soutien d'aucune sorte, dans l'exclusion de la communauté qui ne lui donne pas droit à cette forme d'accomplissement, est donc perçue comme une

exception, une anomalie, comme un monstre, bien plus souvent que comme un génie.

— Alder et Viéville, 2018, p. 13

Ce film est une incursion dans l'expérience de création d'un court-métrage d'animation réalisé par deux femmes à l'ONF. C'est une mise en abyme du processus de création filmique : un film d'animation à l'intérieur d'un autre. L'art, le travail et la vie personnelle des protagonistes sont entrecroisés, produisant ainsi des frontières embrouillées entre le documentaire et la fiction. L'autoreprésentation et l'agentivité sont des notions intimement liées au courant des féministes différentialistes qui encouragent les femmes à se représenter dans leurs créations à titre de sujets. Par l'autoreprésentation, l'artiste peut exprimer son désir de révolte et ainsi ouvrir un espace nouveau pour opérer une métamorphose représentationnelle de soi. L'autoreprésentation dans l'art créé par des femmes s'inscrit souvent comme une protestation des représentations « féminines » des Vénus/ déesses/ mères fécondes.

À ce titre, la peintre Artemisia Gentileschi crée des interprétations radicales de la féminité dans la mythologie en représentant des femmes puissantes et déterminées. Dans *Judith décapitant Holopherne* (1611), Gentileschi peint le moment où Judith et sa servante décapitent violemment le général endormi : les femmes sont fortes, décidées et énergiques. Les effluves de sang renforcent la sensation de la violence du meurtre. Dans *Autoportrait en allégorie de la peinture* (vers 1636-1639), l'artiste choisit une position atypique : elle ne regarde pas le spectateur puisque son visage est tourné de trois quarts, concentré sur sa peinture. De ce fait, elle s'identifie à son rôle de créatrice (à son art) en démontrant sa profonde implication/ concentration sur l'œuvre. Mary Cassatt a également contribué à changer la représentation des femmes à travers la peinture. « Ses multiples portraits de mère et de fille, celui entre autres où l'échange des regards se multiplie sans fin (*Mère et fille*, 1905), font se dégager un regard décentré, non unilatéral, tout à l'opposé en fait de celui dominant, centralisateur

des portraits classiques. » (St-Gelais, 2010, p. 15) D'autres femmes peintres mettent dans l'environnement de leur autoportrait des éléments susceptibles d'amplifier les autres connaissances qu'elles possèdent. C'est entre autres le cas de Marietta Robusti (*Autoportrait*, 1580) qui peint un instrument de musique et une partition pour démontrer son savoir de musicienne ou encore d'Angelica Kauffmann (*Autoportrait*, vers 1780) qui met l'accent sur sa formation culturelle avec le buste de Minerve et son cahier de croquis.

L'autoportrait dans l'art créé par des femmes offre également de nouvelles modalités de représentations et Frida Khalo l'utilise dans plusieurs de ses œuvres. Avec *L'Hôpital Henri Ford* (1932), l'artiste y exprime sa douleur d'une deuxième fausse-couche à Détroit. L'arrière-plan présente le paysage industriel de la ville, elle inscrit le nom de l'hôpital sur son lit, six cordons rouges (des cordons ombilicaux) la relient à un fœtus puis à une colonne vertébrale et un pelvis (endommagés lors d'un accident qu'elle subit à dix-huit ans et entraînant son incapacité à pouvoir mener une grossesse à terme), etc. Le sang rouge sur les draps manifeste tant sa douleur physique et psychologique. Dans *Les Deux Fridas* (1939), l'artiste y exprime une autre douleur, celle de son divorce de l'artiste Diego Rivera. Dans cette œuvre, deux Fridas assises se tiennent par la main. Celle de gauche est fragile, porte une robe de mariée tachée de sang et elle n'a pas de cœur. Celle de droite est forte, porte une robe traditionnelle mexicaine et tient un minuscule portrait de son ex-époux. Khalo a réalisé de nombreux autoportraits au cours de sa carrière.

Interview est un savant mélange d'éléments réels et fantaisistes. Les techniques d'animation, en plus d'insuffler les émotions, mettent en relief les personnalités uniques et divergentes des deux animatrices. Les techniques interprètent les personnalités. Dans la proposition écrite de leur film à l'ONF, les autrices écrivent : « While portrait and self-portrait films are common, we feel it is unusual for two filmmakers with such distinct styles to combine them in describing one other in a film »

(Archives ONF, 2 août 1977). En effet, la combinaison des talents respectifs de Leaf et Soul est l'une des grandes forces de cette œuvre.

En compressant leur personnalité sur une seule journée de travail, les deux amies sont créatives, travaillant simultanément à la création de leur film et du film que l'auditoire est en train de regarder. Elles réalisent donc un documentaire sans toutefois utiliser les techniques documentaires traditionnelles.

> Autobiographical films can only be regarded as self-portraiture if they fit into the margins of old documentary, with the artist appealing to the audience, talking in first person. […] Animated animatrices have emphasized plural perspectives rather than their private and professional sides, creating a polyhedral discourse on life and animation. However, autobiographical films are the results of an evolution of the female animator's status : once it is no longer essential to legitimate their position in the industry […] animatrices may focus more extensively on episodes in their life, inviting the viewer's identification through the exploration of universal matters. (Hernandez, 2010, p. 78)

L'empreinte des deux animatrices est distincte car leur style d'animation est contrastant. Veronica Soul travaille principalement le cinéma d'animation à l'aide d'images trouvées avec le découpage de photographies et de journaux. Ce type d'animation génère habituellement des mouvements saccadés. « I like to see stills in films even when there isn't the illusion of motion. I like difficult films. Films that make the viewer wonder why the filmmaker has chosen a certain assembly of still. Films in which the viewer had to fill in the missing parts of the story » (Soul, citée dans *Pot Pourri*, 1977, p. 5). Elle télescope cette pensée dans *Interview* puisqu'elle dit : « Everything is association. Everything is altered by what it's next to. Printed images are much more accessible than film. They are everywhere all the time. That's how to touch the most people » (Leaf et Soul, 1976).

Caroline Leaf, quant à elle, se spécialise dans l'animation peinte sous la caméra. C'est un processus d'animation long et laborieux. Dans le film, Leaf dit : « I like do things slowly » (Leaf et Soul, 1974). Avec son processus d'animation, Leaf explore « the ordeal of creativity; the suffering and sacrifice that are an integral part of any

meaningful artistic creation. This idea, divine in itself, is reflected in the high, almost ascetic standards, according to which Caroline lives and works » (Stojanova, 1992, p. 14).

Dans l'animation de peinture sous caméra et dans celle de papiers découpés, les artistes manipulent l'espace avec leurs mains. À la fin du processus de création, il n'y a que la suite d'images imprimée sur la pellicule qui subsiste car le travail n'existe pas physiquement (contrairement à une animatrice qui dessine sur papier ou acétates). L'autrice efface continuellement ses peintures ou déplace tout le temps ses découpes pour les mettre en mouvement.

D'emblée, la narration met en évidence le lien qu'entretiennent les réalisatrices entre elles mais également avec le film qu'elles sont en train de créer. Caroline dit : « This is a film about two people who make movies, usually not about themselves. » Puis, Veronika lui répond : « That's Caroline, screen right. And I am Veronika, screen left. » Déjà, l'auditoire est en mesure d'identifier Caroline et Veronika de manière visuelle et sonore. Ce sont les réalisatrices créant le film qui sont à l'écran et qui parlent aux spectateurs et aux spectatrices, une proposition narrative atypique. Cette mise en abyme nous permet d'assister à l'enregistrement du film et à son processus de création. En fait, le film lui-même, de par le déploiement de son dispositif technique, constitue un personnage en soi. L'animation est la troisième protagoniste d'*Interview* parce qu'elle est l'écho visuel des mondes intérieurs des narratrices.

Les photographies en noir et blanc au début du court-métrage (dans lesquelles les protagonistes sont assises à la table de la salle à manger) sont réutilisées ultérieurement dans l'animation. C'est à partir de ces photographies que la séquence d'animation peinte au restaurant est créée. Les visages photographiés et retravaillés à la photocopieuse sont accrochés aux corps peints, assis au tour de la table de la salle à manger ou en train de danser. Sans savoir si l'auditoire peut réellement faire le lien avec ces photographies et leur utilisation subséquente (pour générer une nouvelle

séquence d'animation), ce « recyclage » d'images contribue aux vertus économiques de l'animation, mis ici en relief de manière très discrète.

Interview, c'est une journée dans la vie quotidienne de Veronika Soul et Caroline Leaf. Elles se réveillent, se lavent, mangent, se préparent pour aller travailler; elles sont actives toute la journée dans leurs studios pour créer leur film d'animation. Elles terminent la journée en partageant un repas dans un restaurant fantaisiste avant de regagner leur demeure. Ce film examine donc leur personnalité, leur art, leur apport à la création, leur vie personnelle et professionnelle. À propos du film, Hernàndez écrit:

> […] the two women represent graphically stylized figures of themselves just the way they are – their animated doubles facing each other, avoiding the limitations that the male perspective projects on the iconography of the female. They are independent women who work autonomously, – but not in creative isolation, since they establish conversation with other artists, other women, while they are developing unconventional animation processes. (Hernàndez, 2010, p. 77)

Plus que les techniques d'animation qui reflètent l'état intérieur des personnages, les environnements contribuent à façonner la représentation des personnalités de Leaf et Soul : « […] these animated self-portraits delved into the identity of the animatrices by sharing with the audience their creative process, depicted as personal, almost intimate, experience » (Hernàndez, 2010, p. 74). L'action du film se déroule initialement dans leurs appartements respectifs : si celui de Veronika est hétéroclite et plein de couleurs, le logement de Leaf est peu coloré et presque vide. Veronika est extrovertie et flamboyante; Caroline est calme et réservée. « All Leafs are cursed with shyness and awkwardness in social situations, Caroline is a quiet participant who is more comfortable when the focus of attention is on another » (Beaudet, 1992, n.p.). Caroline Leaf et Veronica Soul se mettent explicitement en scène et montrent leurs espaces intimes, des caractéristiques qui se retrouvent souvent dans le cinéma autobiographique :

> On y est confronté à l'univers personnel de l'auteur, celui qui appartient à sa vie privée et qui reflète son point de vue. On voit sa maison, notamment

> la chambre et la salle de bain (lieux privés par excellence), parfois la cuisine, et bien sûr ses objets personnels. […] Le cinéaste peut également nous faire visiter les lieux qui lui sont familiers […] les endroits qu'il traverse et découvre […] son point de vue sur le monde qui l'entoure. (Tinel, 2004, p. 27)

Le premier plan de Véronika est fixe. C'est la lumière en surimpression qui est animée pour représenter le jour qui se lève. Le temps s'écoule; pourtant Soul est immobile. Sur une autre couche, un oiseau se promène à l'extérieur de la fenêtre. La technique d'animation utilisée ici est mixte. Véronika dit : « I always wanted to be a man but now I don't because I have to lose too much. There could never be a man like me. » Cette citation est très intriguante, d'autant plus que dans sa biographie (rédigée et conservée dans les archives de l'ONF pour la promotion du film) il est écrit : « Veronika Soul always wanted to be a man. But she isn't. She is more like a circus animal, in the words of a friend. She wears huge spectacles and has hair like a red paintbrush. She is wonderfully outrageous » (Archives ONF, s.d.). Que signifie ce texte? Veronika est-elle transgenre? Est-elle un esprit masculin emprisonné dans un corps féminin? Fait-elle cette affirmation pour souligner que les possibilités de création sont limitées par le genre ou, au contraire, que la création n'est pas limitée par le genre? Si elle ne veut plus être un homme, car elle aurait trop à perdre, fait-elle référence aux mesures de discriminations positives de l'ONF qui favorisent l'accès des femmes à la réalisation? Accepte-t-elle ou se résigne-t-elle à être une femme dans un monde dirigé par les hommes? Seule Soul pourrait répondre à ces questions car il n'y a pas plus d'informations dans les archives.

Un peu plus loin dans le film, Soul se compare à Caroline et dit : « You are a cloud in skirts and I am a cloud in pants. » Une allusion possible au poème futuriste *Le Nuage en pantalons* (1915) écrit par Vladimir Maïakovski [80]. Ce poème, inspiré par l'amour à sens unique qu'il porte à la sculptrice Maria Denissova, est une œuvre phare dans la

[80] Maïakovski est un auteur, acteur, artiste et signataire du manifeste futuriste *Une gifle au goût du public* (1912).

littérature russe. Dans le poème, il attend la jeune femme dans une chambre d'hôtel : cette dernière arrive pour l'informer de ses fiançailles avec un autre homme et le poète est complètement dévasté. Dans la suite du texte, Maïakovski attaque la poésie contemporaine et prône la révolution. Veronica Soul utilise peut-être cette allusion pour symboliser la révolution des rôles de genres auxquels elle aspire. Caroline lui répond : « Well, you are like the circus animal. » Veronika : « Oooh. I'm this person who is all alone, in the world, and that's what happens when people don't understand you. » Soul ne se considère peut-être ni homme, ni femme mais comme une créatrice incomprise.

Forte en contraste, la deuxième séquence du film se déroule dans l'appartement de Caroline, un logement sobre. Les photographies se succèdent pour illustrer sa routine matinale. Lorsqu'elle est dans la douche, elle dessine des flèches au crayon à l'encre bleue pour symboliser la direction de l'eau qui coule sur son corps. Une série de photographies recrée le mouvement de l'animatrice qui remue son café. Puis, Leaf est complètement immobile : pourtant, la trame sonore suggère qu'elle est en mouvement.

Dans d'autres images, elle est photographiée d'une manière floue : elle s'habille et se confie qu'elle aime être seule le matin et prendre son temps, mais que cela la met souvent en retard pour le travail. Après la série de photographies floues, plusieurs techniques se succèdent : la pixillation est utilisée quand Leaf enfile son manteau. Puis, ce sont les prises de vues réelles quand la caméra se promène dans l'appartement pour aller à la porte d'entrée. À ce moment, Caroline n'est plus réelle : elle se métamorphose en personnage dessiné qui bouge d'une manière saccadée sur l'arrière-plan réel. Elle redevient humaine pour ouvrir la porte d'entrée et prendre l'ascenseur. Ainsi, au cours de la même prise de vue, elle apparaît plusieurs fois, entrant et sortant du cadre de l'image, sous plusieurs déclinaisons animées.

Les deux protagonistes sont présentées dans leur espace de création respectif. Veronika travaille à partir de son studio où plusieurs éléments hétéroclites se côtoient; « […] ce n'est plus vraiment sa maison que le cinéaste montre, mais ce qui constitue son atelier,

son lieu de travail, l'endroit où il est possible pour [elle] de se montrer en train de faire du cinéma. […] une partie de son espace privé » (Tinel, 2004, p. 27). Soul travaille principalement avec des photographies découpées. En contraste, Caroline est dans une salle d'animation noire à l'ONF où elle crée ses animations avec de la peinture sur la table d'animation et photographie chacune des images avec une caméra Oxberry.

En se représentant sur une scène de spectacle, c'est la réalité professionnelle des animatrices qu'elles mettent en image. Réaliser un film, c'est s'exposer au public. Veronika l'a déjà mentionné, elle se sent comme un animal de cirque. Quant à Caroline, elle est très timide et maladroite en public.

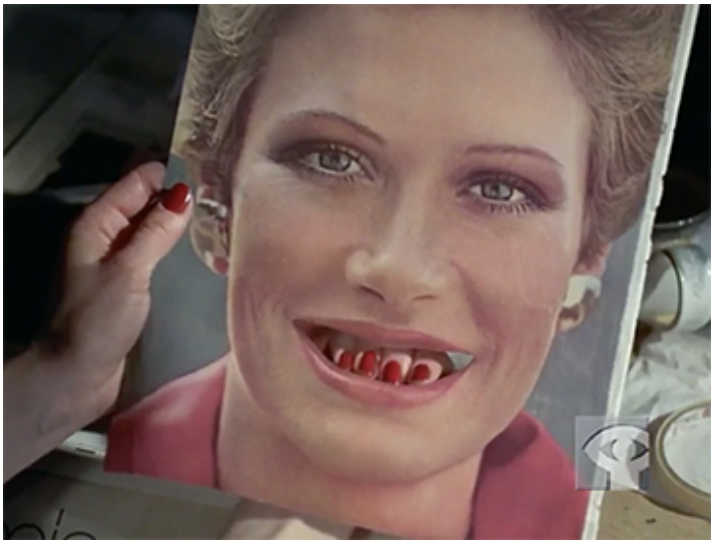


Figure 11.16 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

D'ailleurs, le travail artistique de Soul pense la représentation des femmes dans la culture populaire : « Everything is association. Everything is altered by what it's next to. Printed images are much more accessible than film. They are everywhere all the time. » Tel qu'il a été démontré (notamment avec les écrits de Betty Friedan), les constructions de la figure féminine qui sont véhiculées par la publicité et les médias de masse sont largement accessibles.

> I think each viewer sees a different film when he sees a collage film. Not all the connections are obvious to all viewers. In dreams there are episodes that are seemingly unrelated but when you work them over, you make the connections. […] Dreams follow standard sequences. But connections aren't always visible to everyone all of the time. Nothing in my films is necessarily related to anything else. It's not all that obvious. (Veronika Soul, citée dans *Pot Pourri*, 1977, p. 6)

En comparaison, la personnalité de Caroline paraît plutôt réservée. Elle trouve la joie en travaillant seule toute la journée, sans adresser la parole à qui que ce soit, concentrée sur l'animation de ses peintures. Mais, elle exprime la volonté d'être plus extrovertie : « I work in a dark dark room without windows, all day. It's calm and it's cut off from the excitement of daily life. I love it! But my work would be more powerfull if I didn't hide from life. I feel I'm losing my life. I feel trapped by my own personality. » Leaf explique ici que ses conditions de création provoquent son isolement. Depuis au moins les romantiques, c'est aussi une idée convenue, et un thème central de la poétique moderne : l'isolement de l'artiste, l'étrangeté de son langage, etc.

Il y a aussi une certaine dimension éducationnelle à cette section du film car Caroline expose toutes les étapes de son processus de création pour créer une animation peinte sous la caméra. « My work is like finger-painting on glass. I draw a new shape in the paint with a wood stick and fill it in ith my fingers. Then I wipe away the old image with a wet cloth, so when I'm finished there's nothing left except the film. Drawing and re-drawing the image makes it move. »

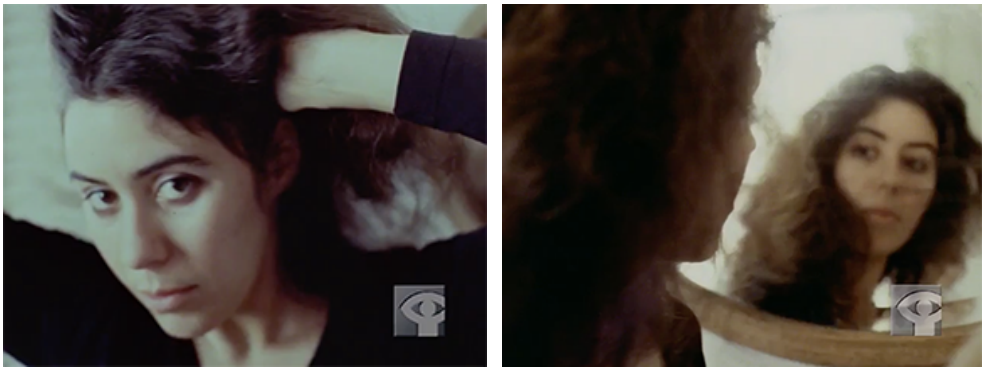


Figure 11.17 *Interview* (Leaf et Soul, 1976) © ONF, tous droits réservés

> *Interview* est un premier pas en dehors du monde clos de l'animation […] suit le processus d'autocritique de Caroline, qui nous donne une image d'elle-même assise à sa table d'animation, entourée par les animaux qui sortent de son imagination, absorbée par son travail et comme inconsciente de leur présence. […] pour Caroline, c'est un constat de son isolement. Des gens se sont sentis embarrassés par le manque de gêne de Caroline à s'exposer dans ce film, mais ce fut sa manière de prendre conscience d'elle-même et de dépasser ce caractère livré sur l'écran. (Levitin, 1992, n.p.)

Complètement éclatée, la dernière section du film plonge les protagonistes dans un univers hétéroclite où elles s'autoreprésentent dans un univers fantaisiste. Les personnages peints, parfois humains ou animaux, proviennent de la séquence d'animation que Caroline était en train de peindre quelques secondes plus tôt. Les deux animatrices dévorent leur repas avec appétit, socialisent, s'amusent puis retournent dans la solitude de leurs appartements.

Le parcours individuel des cinéastes résonne avec celui d'autres animatrices : elles sont en marge des rôles traditionnels associés aux femmes. L'identité des animatrices, qui souhaitent rendre visible l'expérience des femmes dans le cinéma d'animation, dévoile leurs conditions personnelles de création au sein de l'ONF. C'est une démarche artistique inscrite dans les conditions de production d'un discours féministe étatique au sein de l'institution de l'époque. Elles s'approprient et revalorisent le rôle des femmes réalisatrices animatrices. L'autoportrait est un espace possible pour l'expérimentation filmique. Il y a une volonté d'ébranler les conventions narratives habituelles : le choix

du genre (l'animation documentaire autobiographique), le mode narratif (qui combine des propos à la première personne et la discussion entre les deux réalisatrices) ainsi que la structure du film qui est complètement éclatée. *Interview* est un film dans lequel les réalisatrices sont agentives car elles détournent l'acte de narration de sa voie habituelle et elles prennent la place de l'autorité discursive.

11.3. Un film dans le film

> *[…]* Interview *(1979), que Caroline Leaf coréalise avec Veronika Soul. Il s'agit d'une œuvre expérimentale dont l'un des principaux attraits réside dans sa liberté stylistique : il s'agit d'une réalisation hybride dans laquelle deux portraits de femmes se développent en parallèle, comme au fil d'une conversation. Dans le style graphique qui leur est propre – l'une utilisant principalement la technique de la peinture sur verre, l'autre celle du collage – les cinéastes parlent d'elles-mêmes avec une apparente spontanéité, se confient l'une à l'autre, dévoilent leur conception du cinéma, etc. Tout ce dialogue se déroule sur le ton de la confidence et l'ensemble évoque l'écriture d'un journal intime visuel.*
>
> — Roy, 2007, p. 7

Les deux réalisatrices d'*Interview* sont natives des États-Unis. Veronika Soul travaille pour des revues américaines et arrive à Montréal en 1970. Elle réalise son premier film d'animation à l'Université McGill. Au sein de l'ONF, elle réalise plusieurs animations [81] et quitte ensuite le Canada pour poursuivre une prolifique carrière aux États-Unis.

---

[81] *How the hell are you?* (Soul, 1972), *Tales from the Vienna woods* (Soul, 1973), *The Light fantastik* (Soul, 1974), *L'Impôt: les comptes de l'amère loi* (Soul, 1975), *Poets on film No. 2* (Soul, 1977), *Interview* (Soul, 1979), *New Jersey Nights* (Soul,1980), *Canada Vignettes : Countdown* (Soul, 1981), *End Game in Paris* (Soul, 1982) et *Unknown Soldiers* (Soul, 1992).



Figure 11.18 *La Rue* (Leaf, 1976) © ONF, tous droits réservés

Caroline Leaf réalise son premier film d'animation, *Sand or Peter and the Wolf* (Leaf, 1969), dans le cadre de ses études en arts visuels au Radcliffe College et démontre déjà un talent inouï. Elle remporte, grâce à cette œuvre, une bourse de l'Université Harvard et termine deux films : *Orfeo* (Leaf, 1970) et *How Beaver Stole Fire* (Leaf, 1971). Norman McLaren découvre son travail en visitant Derek Lamb à Boston. Leaf est invitée à venir travailler à l'ONF en 1972. Elle y réalisera plusieurs films [82] avant de délaisser l'animation pour se consacrer à la peinture.

Caroline Leaf est la cinéaste d'animation onéfienne qui a atteint la plus grande notoriété internationale dans les années 1970. Il y a beaucoup de coupures de presse à propos d'elle dans les archives de l'ONF. Leaf est la cinéaste de mon corpus la plus documentée. À propos de son film *La Rue* (1976), Hébert écrit :

> [...] [il] constitue un point majeur dans l'histoire récente du cinéma d'animation, non seulement pour ses qualités en tant que film, mais aussi parce qu'elle a inauguré ainsi un nouveau registre stylistique : animer et métamorphoser l'espace. On a pu en voir l'influence dans de nombreux films par la suite. (Hébert, 1992, n.p.)

Interview est la seule coréalisation qu'elle signe à l'ONF. C'est aussi la dernière animation qu'elle y réalise pour plusieurs années. Au sommet de sa gloire, elle décide

[82] *Le Mariage du hibou : une légende eskimo* (Leaf, 1976), *La rue* (Leaf, 1976), *La métamorphose de Mr. Samsa* (Leaf, 1978) et *Entre deux sœurs* (Leaf, 1991).

de passer aux prises de vues réelles et à la peinture, elle ne revient à l'ONF qu'une dizaine d'années plus tard pour y réaliser sa dernière production onéfienne : *Entre deux sœurs* (Leaf, 1990).

> C'est le sentiment d'avoir atteint un plateau dans ses films d'animation qui pousse Caroline Leaf à réaliser avec Veronica Soul le film *Interview*, où elle expérimente les techniques d'animation de photos reproduites sur Xerox et les images en direct. « J'ai commencé à sentir que je m'épuisais. J'avais toujours pensé que je pouvais travailler en ne comptant que sur mes propres moyens, et faire bouger les choses par moi-même. Il me semblait que je n'avais qu'à chercher les choses en moi. Finalement mon monde intérieur a commencé à m'ennuyer. » (Levitin, 1992, n.p.)

Les archives de la production *Interview* sont peu nombreuses. Cependant, j'ai retrouvé la proposition originale rédigée par Caroline Leaf et Veronika Soul dans laquelle les réalisatrices envisagent d'emblée l'enregistrement de leur propre voix pour la narration. Elles veulent parler de manière formelle et informelle : à partir de textes préparés et de séances d'improvisation. À cette étape du développement, les réalisatrices ont l'intention d'inclure une troisième piste narrative, celle des spectateurs et des spectatrices, mais l'idée n'est pas retenue dans la version finale. Elles ont aussi envisagé d'ajouter une quatrième piste de commentaires sur leurs propres impressions du film pour donner un autre point de vue dans le temps sur le processus de création.

Dès le départ, Leaf et Soul ont l'intention d'utiliser une multitude des techniques : prises de vues réelles, photographies, diapositives, animations et combinaison de ces diverses techniques. « Since by its very nature this cannot be a scripted film, the film will exist as a filmic experience » (Archive ONF, s.d.). Elles projettent d'utiliser des transparences multiples sur des acétates, des photocopies, des éléments de papier découpés et un échantillonnage de coloration avec des encres, crayons et pastels. Les réalisatrices comptent varier leurs portraits avec les couleurs, les ambiances sonores et les techniques d'animation. Ces séquences sont des portraits de l'une sur l'autre ou des autoportraits. Si les parties représentant Véronika sont rythmées, celles de Caroline sont lentes. Une grande attention est portée, dans la description du projet, sur la

corrélation entre les images et les sons. Les réalisatrices souhaitent qu'ils soient utilisés en complémentarité pour se nourrir l'un et l'autre : « When a conversation touches on technique, we will not illustrate it by excerpts from a completed film. Instead, we would apply the technique to images of the location in which the conversation took place » (Archives ONF, s.d.). Elles souhaitent donc mettre à l'écran le point de vue de l'animatrice qui travaille et anime son film.

> This is to be a film on several levels. It is, first, a portrait film in which personalities will be altered by one another. It is a film about filmmakers in which technique interprets personality. It is a film about women… And in this case, women filmmakers. It is a film about visual interpretation. In summation, we see the film as a multi-levelled teaching tool. (Archives ONF, s.d.)

La mise en abyme se déploie rarement dans le cinéma commercial qui cherche souvent à rendre les actions avec réalisme. C'est plutôt dans le cinéma d'auteur qu'elle trouve sa place. « Le concept de "film dans le film" peut prendre, selon le réalisateur, de multiples avenues; mais chaque fois, le même type de questionnement sur la nature du cinéma est au cœur de leur travail. » (Hamel, 2001, p. 48) Le récit réflexif au cinéma est abordé par plusieurs réalisateurs et réalisatrices, dont Frederico Fellini (*8$^{1/2}$*, 1963) ou François Truffault (*La Nuit américaine*, 1973) qui utilisent un double fictif pour aborder leur point de vue sur la réalisation cinématographique. Dans le cadre hollywoodien, le récit réflexif est habituellement dirigé vers une critique du système de production cinématographique américain comme avec *The Player* (Altman, 1992) ou encore dans les deux films de David Lynch : *Mulholland Drive* (2001) et *Inland Empire* (2006).

> Même si les approches de ces cinéastes sont foncièrement différentes, leurs films témoignent d'une préoccupation commune, celle de la relation entre l'artiste et son œuvre. Ainsi, le processus de mise en abyme leur permet de réfléchir à cette problématique, de la théoriser tout en l'incluant dans une structure dramatique narrative. (Hamel, 2011, p. 51)

Dans le cas d'*Interview*, c'est l'autoportrait des cinéastes au travail qui se déploie puisque le processus de création est l'arc narratif du film. Le court-métrage ne se veut

pas réaliste car il ne masque pas les procédés qu'il utilise. Les personnages liés à la fabrication du film sont les réalisatrices elles-mêmes. Elles ne jouent pas de rôles, elles jouent leurs rôles, en train de faire du cinéma d'animation et cela « fonctionne comme un repère guidant le regard que l'on porte sur le film. » (Tinel, 2004, p. 28)

> […] les termes comme autobiographie, autoportrait, journal, lettre, mémoires, confessions ou encore récits de voyage sont souvent convoqués pour décrire des films de famille, des journaux filmés, des installations vidéo, des films commerciaux plus ou moins confidentiels, des films expérimentaux, des documentaires ou bien encore des reportages TV. Cette prolifération est inhérente au corpus même […] la conséquence d'une classification presque impossible, tant les frontières entre les genres sont fragiles et poreuses. (Tinel, 2004, p. 25)

Les réalisatrices font le récit de leur acte de création, elles se mettent en scène énonçant leurs désirs et leurs valeurs. Il y a une grande diversité de films dans lesquels les cinéastes s'auto-représentent au travail comme dans *Aprile* (Moretti, 1998); *Demain et encore demain* (Cabrera, 1998); *Bologna Centrale* (Dieutre, 2003) ou encore *Panic Bodies* (Hoolboom, 1998) (Tinel, 2004, p. 25). Ainsi l'autoportrait :

> […] n'est ni un portrait de soi enregistré au jour le jour, ni un récit rétrospectif de la vie du cinéaste. Il s'agit plutôt d'une représentation de l'artiste par lui-même, à un instant donné de son travail, quand se pose pour lui la question : qu'en est-il de mon travail maintenant dans le cinéma et qu'en est-il du cinéma maintenant pour moi? Ce n'est pas seulement la place de l'individu qui est ici en jeu, mais celle de l'artiste (et de sa figure), dans un moi-ici-maintenant où le temps et l'espace mis en scène ne peuvent être que ceux du film à faire, autrement dit, du film en train de se faire. (Tinel, 2004, p. 26)

La recherche dans les comités de programmation n'a révélé aucune trace de Caroline Leaf et Veronika Soul avant l'année 1972. La première occurrence sur Caroline Leaf est dans le compte rendu du 9 février 1972 qui fait état de la décision de ne pas produire son film intitulé *Gloria*. Quant à Veronika Soul, j'ai repéré son nom pour la première fois en date du 6 juin 1974 alors qu'elle assiste à une réunion du comité de programmation. Son film *How the Hell Are You?* (Soul, 1972) est projeté au début de la session. Ensuite, le premier point discuté lors de cette même réunion est la production

de son film *A Said Poem,* la partie qu'elle anime dans *Poets on Film No.2* (Borenstein *et al.*, 1977). Au début de la présentation, le producteur Wolf Koenig explique le principe derrière la série de poèmes animés produits par le studio d'animation du département anglais qui consiste à illustrer visuellement les « grands » poètes du Canada. Veronika Soul passe un difficile moment :

> […] the Chairman said that he hated to [sic] continually parading his ignorance, but he neither understood this poem nor the relationship of the storyboard to it. The filmmaker was amazed by this, and attempted to explain how her storyboard interpreted the poem. Needless to say, she was interrupted before she got very far. Amidst growing irritation and embarrassment of the part of the rest of the committee, the Chairmain continued to exhibit his incomprehension of the meaning of the film. With difficulty he was silenced. […] There was a request for a caucus, and the filmmaker withdrew. Some concern was expressed the filmmaker was American and perhaps doing a job which could be done by a Canadian of equal talent. The Board has given training and work to several Americans over the past few years who had subsequently returned to the States, thus depriving the Board of any benefit from its investment in their development. (Archives ONF, 6 juin 1974)

Le chapitre portant sur l'ONF a démontré l'importance qu'accorde l'institution à véhiculer une identité nationale canadienne forte. Dans la continuité des intentions nationalistes, le comité de programmation insiste pour former des animateurs et des animatrices de nationalité canadienne pour éviter d'investir dans la formation d'artistes qui ne travailleraient pas pour l'ONF et le Canada. Le projet de Soul est toutefois recommandé avec six personnes en faveur contre deux en désaccord.

La prochaine occurrence de Soul est le 28 novembre 1974, réunion lors de laquelle le scénarimage pour un film de commande du gouvernement fédéral lui est confié. Il s'agit de *The History of Taxation* produit par Rupert Glover. Deux mois plus tard, soit le 30 janvier 1975, la réalisation de ce projet lui est confiée. Le titre final de ce film est *L'Impôt : les comptes de l'amère loi* (Soul, 1975).

Le 15 avril 1976, Caroline Leaf reçoit le financement du comité de programmation pour développer une technique d'animation, peinte sous la caméra, pour une nouvelle

production intitulée *La Rue* (Leaf, 1976). *La Rue* est basée sur une nouvelle de Mordecai Richler.

Lors de la réunion du 9 décembre 1976, les films *L'Impôt : les comptes de l'amère loi* (Soul, 1975) et *La Métamorphose de Mr. Samsa* (Leaf, 1977) sont projetés au comité de programmation. *La Métamorphose de Mr. Samsa* est l'adaptation de *La Métamorphose* (Kafka, 1915). Ce projet de Leaf est presque terminé et la cinéaste l'a produit et réalisé elle-même. Ce film avait été présenté au comité de programmation il y a quelques années mais rejeté. Caroline Leaf veut savoir s'il y a maintenant de l'intérêt de la part de l'ONF pour l'aider à financer la fin de sa production. Elle leur offre ses droits de distribution en sol canadien et conserverait ceux des États-Unis et internationaux. Les membres du comité de programmation sont d'accord sur la qualité du projet et se rallient en accordant leur appui au financement pour la postproduction.

Environ sept mois après le premier visionnement de *La Métamorphose de Mr. Samsa* (le 28 juillet 1977), le comité de programmation décide de faire l'acquisition du film, malgré le fait que Leaf y a travaillé seule pendant deux ans à l'extérieur de l'ONF :

> The films Caroline has made for the Board have attracted international acclaim and as a result have contributed to the international prestige of our Animation Department and the Board as a whole. I feel that as she is now working at the Board, it is vital for us that all of her future films go out under the Film Board's logo. For this reason, I am proposing that English Production purchase *The Metamorphosis of Mr. Samsa* in the same way we would program an original film, giving us total rights to it as if we had produced it ourselves. (Archives ONF, 28 juillet 1977)

L'appropriation du travail de l'artiste pour continuer de faire rayonner l'institution au niveau national et international est inscrit au cœur de la mission onéfienne. La nomination de l'artiste pour l'Oscar du meilleur court-métrage d'animation l'année précédente avec *La Rue* (Leaf, 1976) y est fort probablement pour quelque chose. Caroline Leaf accepte la proposition de l'ONF pour un montant de trente mille dollars, même si cela ne représente pas une rétribution complète pour toutes les heures qu'elle a consacrées au projet. Le comité décide également de réinvestir de l'argent dans le

projet pour refaire la trame sonore, les titres et un salaire de quatre semaines pour Caroline Leaf.

Quant au film *L'Impôt : les comptes de l'amère loi* (Soul, 1975), il est réalisé à partir de photographies et de tournages appartenant à Revenu Canada.

> I wanted to make a fresh and entertaining film from an apparently boring subject. The deadline was very tight so there wasn't much time to assemble as mush material as I would have liked. So the film is boring in parts. Long holds where I would have preferred more variety. There wasn't time to think about anything. (Soul, citée dans *Pot Pourri*, 1977, p. 5)

Le film propose un montage de photographies animées et de dessins médiévaux superposés sur des archives de prises de vues réelles contemporaines. L'objectif du film est de montrer que « our present system of taxation has grown out of a struggle between federal and provincial governments that is as old as Confederation itself » (Archives ONF, s.d.).

Le 11 août 1977, le comité de programmation reçoit la proposition de Leaf et Soul pour le film *Interview*. Suite à la présentation de l'idée de film, le comité soulève de vraies questions et émet quelques critiques :

> Fred asked why the Film Board should establish some kind of personality cult around any particular animator or filmmaker. Veronika Soul replied that it had nothing to do with personality cults whatsoever. The purpose of the film was to present personalities through techniques in ways which she had never seen it done. Caroline Leaf agreed that the film was more about showing their techniques of animation than about showing themselves. […] Fred Riche said that although he had no doubts about the talents of the filmmakers concerned, he felt the proposal was premature, too personal, and could be detrimental to the Film Board. David Verrall stressed again that the personalities were not the key element of the film. Although the film would illustrate personalities, it would be a fascinating film first. (Archives ONF, 11 août 1976)

La première critique, à savoir pourquoi il faudrait créer un culte de la personnalité chez les animateurs et les animatrices de l'ONF, me semble peu fondée en ce sens que déjà, à l'époque, Norman McLaren est édifié par l'ONF comme la vedette de l'animation.

De plus, les animatrices expliquent que le film est sur l'animation elle-même et que c'est en utilisant leur personnalité qu'elles déploient le dispositif cinématographique. Les réalisatrices réussissent à convaincre le comité : elles sont très talentueuses et elles proposent un traitement cinématographique vraiment original se représentant à travers le médium de l'animation. L'acceptation de ce projet constitue une transformation dans la politique de la production de l'institution puisque les animatrices font preuve d'une agentivité qui provoque le changement.

11.4. Créer, enfanter et travailler

> *[…] some animatrices took as their main theme the impact of the feminist cultural revolution, emerging from the creative invisibility that a production's secondary role tended to imply, to eventually become protagonists and designers of their own work. Feminism has encouraged women to investigate themselves in many ways : through their animated self-portraits, animatrices have explored their own identity as woman and artists, developing new discourses and models for a subgenre that existed from the early days of cinema animation.*
>
> — Hernandez, 2010, p. 75

Le processus de création est une activité constante. « I am always working even when I am not working » (Leaf et Soul, 1976). Veronica Soul met ici en mots la difficulté d'être cinéaste en ce sens que les idées et le processus cinématographique sont toujours dans l'esprit de la créatrice. Ces réalisatrices font des films parce qu'elles sont passionnées par leur travail et non parce qu'elles sont rétribuées avec un salaire à taux horaire fixe.

Veronika exprime la nécessité pour une femme de se sentir bien dans sa peau et de réussir professionnellement : « Life gets easier when people like your face, of your feet,

or your films » (Leaf et Soul, 1976). Même son de cloche du côté de Caroline Leaf : « People like my films and it makes me like myself more than I used to » (Leaf et Soul, 1976). Les deux animatrices formulent leur besoin de revalorisation personnel à travers leur accomplissement professionnel. « I love adulation » (Leaf et Soul, 1976).

Interview est un regard sur soi-même, sur l'autre, sur le regard des autres et un regard sur les autres : c'est la quête identitaire de deux femmes réalisatrices. « Reflexivity, or the tendency to look back at oneself, is a common attribute of animated production. […] They also explore the relationship between the animated work and its viewer » (Furniss, 2009, p. 3). Caroline Leaf et Veronika Soul mettent en images l'apport nouveau qu'elles souhaitent insuffler à la discipline et demandent qu'on reconnaisse leur statut d'artiste légitime : toutes deux réussissent dans leur domaine.

> Animated films demonstrate self-reflexivity in three general and overlapping ways. First, they comment on filmmaking and the filmmaking industry by unveiling the raw materials and methods of the filmmaking process […]. Second, animated films possess the ability to function as discourse, speaking directly to their audiences. Third, animated films reflect their relationships to their creators. The animators themselves enter their cartoon and become deconstructive agents of their own artifice. (Lindvall et Melton, 2009, p. 65)

Dans *Interview*, les animatrices ont la possibilité de s'adresser à l'auditoire. Elles explorent leur travail créatif tout en le questionnant. Elles déconstruisent le processus de production cinématographique animé. « The intrusion of an outer reality, even a small as the cartoonist's hand or drawing tools, transforms the cartoon world » (Lindvall et Melton, 2009, p. 69). Sans parler directement à la caméra, elles mettent en images leur expérience personnelle et professionnelle, un geste féministe novateur et revendicateur. En présentant leur intimité, les réalisatrices proposent leur perception du monde. Elles réussissent à créer un nouvel espace pour leur discours et proposent de réelles alternatives aux représentations uniformisantes des femmes dans le cinéma d'animation.

Dans les années 1970, le travail des femmes à l'extérieur du foyer devient un sujet de plus en plus questionné par les mouvements féministes. L'accession des femmes au marché du travail ainsi que leur réalisation socioprofessionnelle est un enjeu majeur pour l'amélioration de la condition de leur existence. Non seulement parce qu'elles s'y réalisent autrement que par le mariage et la maternité, mais parce qu'elles ont accès à une autonomie financière. En exposant leur processus de création et leur perception de leur travail à titre d'animatrices, Leaf et Soul contribuent à la promotion de modèles féminins forts dans la discipline.



Figure 11.19 *They Appreciate You More* (Shannon, 1974) © ONF, tous droits réservés

Une production onéfienne marquante sur la vie professionnelle des femmes provient de la série *Working Mothers*: *They Appreciate You More* (Shannon, 1974). Dans ce documentaire, une femme témoigne de son accès au marché du travail alors que son troisième enfant est âgé de seulement trois semaines. En rétrospective, elle estime que c'était beaucoup trop tôt. Lorsque cet enfant a eu un an et demi, elle a été hospitalisée trois semaines pour épuisement : elle travaillait six jours et quatre soirs par semaine. Son mari ne travaillait pas et c'est lui qui s'occupait des enfants à la maison.

> I was the first one to start to work. […] It was hard, I had a lot of complains. […] After a while a neighbour said: « If you are not at home to bring up your children, I am going to bring them up for you. » […] I was not very

> welcomed by my neighbours because I was working. […] But they are all talking about going to work now! (Shannon, 1974)

C'est avec les larmes aux yeux que la mère parle de sa relation difficile avec ses enfants quand ils étaient plus jeunes. Ils lui ont reproché son manque d'attention. Avec le temps, ils se sont habitués à l'idée qu'elle travaille et elle croit qu'ils ne voudraient plus qu'elle reste à la maison. Maintenant que son mari travaille à temps plein, le deuxième salaire de la mère procure plus de liberté financière à la famille pour l'achat de matériel de loisirs comme de l'équipement de camping ou un piano. La protagoniste estime que les femmes ne sont pas aussi fortes qu'elles le croient et qu'elles doivent demander de l'aide à leur entourage pour y arriver. L'intervention du mari est éclairante quant au partage des tâches ménagères dans ce couple :

> We have to understand one another. […] I think it wouldn't be fair if I let Ariette work and dump all the housework on her. […] It's not very masculine work, I admit it, but still […] it's security that Ariette works and it's appreciated. […] I should do my share in that respect. […] At the beginning I was not quite housebroken, I did not like the chores too much. […] It's a team work. (Shannon, 1974)

Pour cette famille, la vie est beaucoup plus facile depuis qu'ils partagent les tâches ménagères. Les enfants participent aussi. Le mari estime que sa femme se sent plus libre et qu'ils ont un partenariat égalitaire. Les deux peuvent être indépendants. Le mari croit aussi qu'il est plus gentil avec sa femme car elle pourrait simplement faire ses bagages et s'en aller : elle est autonome financièrement. La femme nuance cependant les propos car la question de l'argent est tout de même sensible : elle ne doit pas gagner plus que son mari. Les deux s'entendent que la famille est plus harmonieuse car ils ne passent que les soirées et les week-ends ensemble.



Figure 11.20 *Tiger on a Thight Leash* (Shannon, 1974) © ONF, tous droits réservés

Un autre documentaire, *Tiger on a Thight Leash* (Shannon, 1974), fait le portrait d'une mère de trois enfants à la tête d'un département universitaire dans une ville des Maritimes. « She speaks of the insecurity she experiences because of unpredictable day care arrangements, and of the reflection of the same difficulty in the work of her married students » (Shannon, 1974).

La réalisatrice Kathleen Shannon est surprise de constater que malgré le fait que Cathy soit à la tête d'un département universitaire de langues et puisse se payer de l'aide à la maison, elle rencontre les mêmes problèmes que les autres mères de famille. Au début du tournage, la femme de ménage de Cathy a quitté son emploi à une journée d'avis, laissant les vêtements des enfants dans la machine à laver. « We have a succession of live-in housekeepers when we can. […] It's hard to find anybody who is really interested in being a housekeeper » (Shannon, 1974).

En traitant du problème de la double journée de travail pour les femmes salariées, le film montre aussi les difficultés de Cathy pour mener sa carrière professionnelle, notamment à cause de l'instabilité engendrée par le manque de soin des enfants. La protagoniste relève un problème similaire chez les étudiantes à qui elle enseigne et qui

sont mères : « They don't work as creatively as they could » (Shannon, 1974). Son constat est celui que la maternité est un handicap pour l'émancipation professionnelle des femmes. Elle croit que les problèmes principaux sont ceux de la fatigue excessive et du manque de temps.

> I think the idea is still fairly prevalent that the women's place is in the home, and if she isn't in the home, and if she has to go out to work, or if she chooses to go out to work, that's alright providing she does both. […] The problem is that the working mother doesn't have time, and doesn't have energy and doesn't have the political influence, doesn't usually have the money, and that so far we just haven't reached the stage where it's widely accepted… (Shannon, 1974)



Figure 11.21 *Il y eut un soir... Il y eut un matin* (Patry, 1964) © ONF, tous droits réservés

Autre film représentant l'importance de l'accomplissement d'une femme sur le marché du travail : *Il y eut un soir… Il y eut un matin* (Patry, 1964). Dans ce film de fiction, Françoise, une jeune professionnelle, excelle dans son métier de dessinatrice. Elle est déchirée entre sa carrière florissante et un retour au foyer pour s'occuper de son enfant. Pourtant, à la maison, elle n'est pas heureuse, car elle s'ennuie. « Serait-ce un malheur d'être née femme? Qui suis-je? La femme de Jacques? La mère de Michel? Je ne suis rien par moi-même. Je suis l'image qu'on me renvoie » (Patry, 1964).

De plus, il y a beaucoup de tension avec son collègue masculin qui effectue le même travail qu'elle. Cette présence féminine le dérange d'autant plus qu'elle avance plus vite que lui dans la compagnie. Il expose comment des femmes sur le marché du travail menacent les chasses gardées masculines dans certains domaines professionnels. Réalisé par un homme, la lecture de ce film est claire :

> […] la femme hors du foyer est une catastrophe. Parce qu'au bureau plus personne ne travaille, on essaie de draguer une femme ou on est jaloux de ses promotions. À la maison, c'est un désastre : le mari ne parle même plus à sa femme [et] son enfant la culpabilise parce qu'elle rentre tard. […] L'ONF d'ailleurs dans son catalogue […] la description du film […] pose des questions comme : « Mais pourquoi faut-il qu'il y ait dans l'esprit de la femme des questions? » La description du film est négative. (Jaubert, cité dans Denault, 1981, p. 51)

Même constat pour les réalisatrices d'*Interview*. Les deux protagonistes sont des femmes libres et indépendantes qui refusent de choisir les contraintes de la vie traditionnelle de la femme mariée « reine du foyer ». Caroline dit : « I would never sacrifice my own life now for anybody » (Leaf et Soul, 1976). Avec cette affirmation, Leaf revendique son droit à la maternité volontaire et d'exister sans être mère mais plutôt en tant qu'artiste.

> « Nous ne voulons plus d'enfants », clament, pour leur part, les premières féministes radicales qui rejettent tant l'idéologie de l'instinct maternel défendue par les théories naturalistes, que les notions de complémentarité des sexes propres aux théories fonctionnalistes et au féminisme égalitariste. [Les féministes radicales contestent] l'hétérosexualité et l'imposition de la maternité comme seule voie d'expression et de réalisation des femmes. […] Seule une libération des fonctions reproductrices et des contraintes liées au maternage permettra l'abolition de la différenciation sexuelle et mettra fin à l'appropriation du corps et de la vie des femmes. (Descarries et Corbeil, 1991, p. 351)

Interview est un film dans lequel les réalisatrices prennent la parole. Le potentiel subversif de cette animation est bien réel puisqu'il représente une prise de position politique en résistance aux modèle « féminins » traditionnels. L'agentivité des protagonistes est aussi remarquable : en plus de créer une œuvre d'art, elles s'inscrivent

à l'extérieur des dictats sociaux qui condamnent les femmes à la sphère privée, à la reproduction et au sexage. Leaf et Soul se réalisent professionnellement tout en créant un cinéma qui transforme la production habituelle de l'institution. Elles s'y représentent comme des « personnages féminins se créant et s'affirmant comme sujets et agents » (Lord, 2009, p. 26). Ainsi, Leaf et Soul ont un statut autonome qui n'est jamais défini en rapport avec une autre personne. « Lorsqu'on sait qui l'on est, il est plus facile de tenir à distance les étiquettes qu'on veut nous apposer de l'extérieur, de décider pour soi-même et d'agir en conséquence » (Lord, 2009, p. 31). Les réalisatrices altèrent également les conventions cinématographiques traditionnelles en intégrant les techniques d'animation dans la narration (habituellement, les films tentent de cacher les dispositifs de la production cinématographique). Dans le prochain chapitre, le film *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) démontre que c'est en regroupant les talents de tous les membres de la société qu'il est possible de contribuer à l'égalité des genres.

CHAPITRE XII

COGNE-DUR : NIVELER LE GENRE POUR ENRAYER LA DOMINATION

Le féminisme est-il le « devenir-homme » des femmes ou le devenir-autre des hommes et des femmes?

— Collin et Kaufer, citées dans Braidotti, 2015, p. 25

Comme il y eut un mouvement ouvrier, il y a un mouvement des femmes, c'est-à-dire un mouvement social et politique, expression d'un groupe social porteur d'une demande de changement général et global de société. Ces deux traditions sont réunies dans la définition du féminisme qu'a proposée Léon Abensour au début du XX^e^ siècle : « cas d'aspiration collective vers l'égalité ».

— Fraisse, s.d.

Artiste, femme, Québécoise, je me suis d'abord vécue comme trois fois colonisée, comme à l'envers des trois pouvoirs : physique, rationnel, économique. Je me suis ensuite perçue comme l'envers de la culture, du progrès et de l'éphémère. […] Femme, artiste, Québécoise, je commence à peine à vivre, en hauteur, en largeur et en profondeur. J'aime la lumière, le son, les petits êtres dans les grands espaces. Le cinéma est un moyen.

— Cardin-Rossignol, 1980, p. 22



Figure 12.1 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Cogne-Dur, réalisé en 1979 par Mitsu Daudelin, Estelle Lebelle et Rachelle Saint-Pierre, est une animation couleur d'une durée de 10 minutes produite par Francine Desbiens. Inspirée de *La Grande Margaude*, un conte recueilli par Luc Lacourcière pour les archives de folklore de l'Université Laval, cette création collective critique les inégalités sociales d'un système découlant de la monarchie absolue. C'est la révolte d'un peuple qui, par la mise en commun des talents individuels, se fait lui-même justice en anéantissant la source de son oppression. Refaire les cadres de la société pour niveler les inégalités de genre, voilà le projet des féministes les plus radicales qui estiment que les balises actuelles ne peuvent contenir les relations égalitaires entre les hommes et les femmes. Une vision du féminisme que défend Françoise Collin expliquée ici par Rosi Braidotti :

> […] tout à la fois une philosophie éthique de la libération humaine et une pratique politique visant à améliorer la situation sociale des femmes en remédiant à la violence sociale et symbolique du patriarcat. [...] les deux sexes doivent redoubler d'efforts sur les plans éthiques et politiques afin de

> reconstruire leur relation et de transformer la sphère publique en lieu commun. (Braidotti, 2015, p. 22)

Cogne-Dur est un film politique. Dans cette animation, le combat pour la libération des femmes s'accorde avec une lutte pour la liberté de tous et de toutes. L'analyse féministe de l'œuvre montre la corrélation entre la représentation des femmes et la notion de territoire puis de la lutte des femmes dans le contexte du mouvement nationaliste québécois. Le chapitre se termine avec l'analyse féministe critique de deux autres films onéfiens : *Madame vous avez rien* (Teufel, 1982) et *Extensions of the family* (Shannon, 1974).

12.1. Revendiquer une nouvelle société

> *Dénonciation des préjugés et de l'hypocrisie sociale, le film Cogne-Dur de Lebel, Daudelin et Saint-Pierre s'en prend aussi aux inégalités sociales. La fable retient surtout la nécessaire intervention collective pour se débarrasser des fraudeurs et des exploiteurs. Les paysans n'ont que leur force collective à opposer et cela réussit.*
>
> — Carrière, 1984a, p. 44



Figure 12.2 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

L'animation débute sur une musique folklorique où l'intertitre nous informe que le film est inspiré d'un conte de la tradition orale. Gros plan sur le village : des nuages de

fumée émanent de la scierie. Sur un écriteau, on peut lire : « Moulin du roi, fondé en 1760. » Le narrateur dit : « Dans un p'tit village par-là, y'avait un roi qu'était ben riche. Tout le monde travaillait pour lui. » De dos, un homme avec une badine surveille les employés du moulin.



Figure 12.3 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Dans la scierie, quatre hommes s'exécutent à la chaîne. Le premier travailleur court dans une immense roulette pour actionner la courroie qui alimente la scie. Narrateur : « Lui, c'est Court-Vite. Ha! Y'était rapide! Il courait quasiment à vitesse de la pensée. » Un deuxième homme coupe des billots de bois. Le narrateur dit : « Lui, c'est Vise-Juste. Y paraît qui peut viser une mouche à dix milles d'ici. » Un troisième ouvrier souffle sur les billots de bois pour les faire avancer dans la chaîne de production. Narrateur : « Eh v'là Tempête! Ah, il souffle aussi fort que le vent. » Le quatrième homme soulève facilement les gros billots de bois pour les placer sur le tapis roulant. Narrateur : « Pis lui ben, c'est Cogne-Dur. Y'était fort, c'est effrayant. J'vous en dis pas plus long. »



Figure 12.4 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

La sirène retentit. Les travailleurs font la pause pour déjeuner. Les enfants et les femmes du village les rejoignent pour partager le repas et des jeunes s'amusent sur les billots de bois. C'est l'harmonie. Soudain, l'homme à la badine fait sonner le gros triangle pour attirer l'attention de tous. Les villageois le regardent : le roi est à ses côtés. Des banderoles de texte apparaissent autour du roi : « On est une grande famille! On va faire une fête! Ma princesse n'a jamais été battue à la course ! »

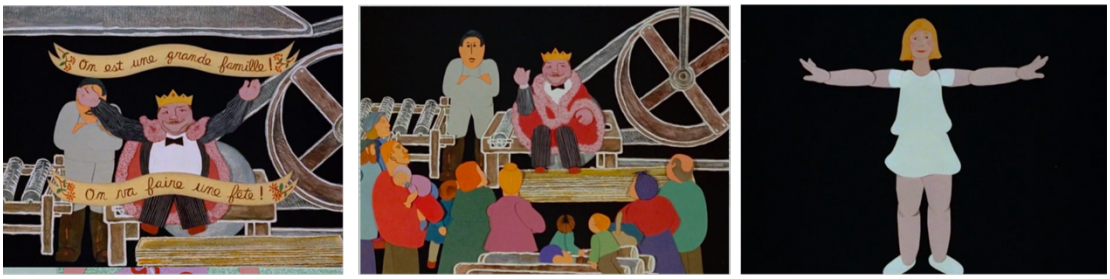


Figure 12.5 *Cogne-Dur* (Daudelin et al., 1978) © ONF, tous droits réservés

La princesse apparaît : elle est jeune, a des cheveux blonds coupés au menton et sa silhouette est athlétique. Vêtue de blanc, elle porte des espadrilles, des shorts et un chandail à manches courtes. Elle fait des exercices d'échauffement. Autour du roi, les banderoles de texte annoncent : « Qui la battra... La mariera. » Des fleurs blanches tombent autour d'un portrait encadré de la princesse. Plan large sur les villageois.

Cogne-Dur tient un bébé endormi dans ses bras et crache sur le sol. La cloche sonne : les ouvriers retournent travailler. Ellipse.



Figure 12.6 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

C'est la nuit. Dans sa maison, Court-Vite porte une robe de nuit avec un bonnet blanc et tient une chandelle. Il regarde le portrait de la princesse. Des cœurs sortent de sa poitrine, volent vers le cadre de la jeune femme et tournent autour puis disparaissent. Il souffle sa chandelle. Ellipse.



Figure 12.7 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Le roi et la reine sont assis aux premières loges afin d'assister à la course. Une trompette retentit. L'homme à la badine tient un parchemin. Gros plan du village où le tracé de la course se dessine : les coureurs doivent aller à la source d'eau, remplir leur bouteille et revenir au point de départ. Les villageois applaudissent. Des cœurs rouges sortent de la poitrine de Court-Vite. La princesse et Court-Vite sont en position de départ avec leur bouteille vide. Cogne-Dur crache sur le sol. Le signal de départ est

donné. La princesse s'élance à toute allure. Court-Vite part tout de suite après et la dépasse facilement. Il remplit sa bouteille d'eau et fait demi-tour pour revenir à la ligne de départ.



Figure 12.8 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Lorsqu'il recroise la princesse, il tombe à la renverse et plusieurs cœurs sortent de sa poitrine pour ensuite retourner dans sa tête. Étendu sur le sol, Court-Vite somnole pendant que la princesse remplit sa bouteille et fait demi-tour. La princesse arrive à la hauteur de Court-Vite et s'arrête : elle fait de petits pas silencieux pour ne pas le réveiller. Elle lui retire doucement sa bouteille et vide son contenu sur le sol.

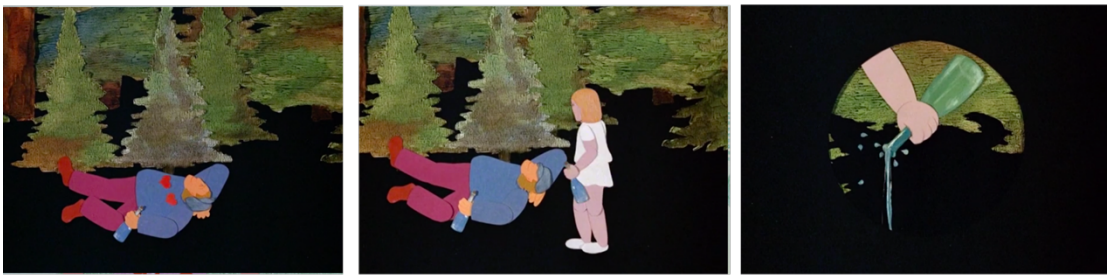


Figure 12.9 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Vise-Juste, avec son regard télescopique, aperçoit la princesse qui vide l'eau de la bouteille de Court-Vite. Les villageois se mettent à huer. Cogne-Dur crache par terre. La princesse se débarrasse de la bouteille de vitre vide en la lançant sur le sol. Avec son souffle puissant, Tempête tente de réveiller Court-Vite. Il échoue. Vise-Juste

s'empare d'un fusil et tire sur la tête de Court-Vite, ce qui le réveille. Il constate que sa bouteille d'eau est vide et court la remplir. Il réussit à rejoindre le fil d'arrivée avec sa bouteille pleine avant la princesse. Les villageois sont fous de joie.



Figure 12.10 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

L'homme à la badine, le roi et la reine sont horrifiés. Les villageois portent Court-Vite à bout de bras et festoient. Court-Vite envoie des cœurs dans le ciel. Une banderole sur la reine dit : « C'est épouvantable! » Une autre, au-dessus de la princesse désespérée: « Non, c'est pas mariable! »



Figure 12.11 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés



Figure 12.12 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Au-dessus de Court-Vite, debout, courbé et déprimé, il est écrit : « Pauvre Court-Vite! » Le roi est entouré de nouvelles banderoles : « On va faire un marché! Je t'offre une charge d'homme [sic] d'or et d'argent! » Les villageois se rassemblent autour de Court-Vite et leur banderole dit : « On pensait que le roi n'avait qu'une parole! Ça se passera pas de même! » Ellipse.



Figure 12.13 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

C'est la nuit. Un hibou sur une branche hulule. Un écriteau pointe en direction du « Pré Royal ». Des vaches broutent l'herbe. Un petit garçon, lanterne à la main, dirige le troupeau. Cogne-Dur donne un violent coup de masse sur la tête d'un taureau : le sang gicle et il meurt. Tempête, lanterne à la main, se promène dans le village et se dirige vers un groupe de femmes qui font de la couture avec des peaux de vaches. Cogne-Dur tue un autre bœuf. De la poitrine de Court-Vite qui est appuyé sur un arbre, des cœurs brisés tombent sur le sol et se fracassent. Cogne-Dur vient lui donner une tape sur

l'épaule et le ramène avec lui. Court-Vite réapparaît avec plusieurs peaux de vaches qu'il apporte aux couturières. Ellipse.



Figure 12.14 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Un coq chante le lever du soleil. Les villageois sont rassemblés autour de l'immense sac de peaux de vaches qu'ils ont créé pendant la nuit. Cogne-Dur roule le sac en forme de billot, le place sur ses épaules et l'apporte au château du roi. Sans cogner, les quatre protagonistes entrent dans le château.



Figure 12.15 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

En compagnie de l'homme à la badine, le roi est assis sur son trône. À côté de lui, il y a un gros sac d'argent. Cogne-Dur dépose le sac de peaux de vaches sur le sol et donne un coup de pied dessus, ce qui le déroule. Il prend le sac d'argent et le lance dans le sien. Le roi et l'homme à la badine lui montrent la sortie. Cogne-Dur pointe vers le coffre-fort. Le roi et l'homme à la badine se mettent à rire grassement.



Figure 12.16 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Cogne-Dur arrache la porte du coffre-fort et la lance. Les deux hommes se précipitent à l'entrée pour lui bloquer l'accès. Cogne-Dur les attrape et les lance au bout de ses bras. Il entre dans le coffre-fort et siffle : les trois autres compagnons viennent le rejoindre. Ils emportent tout le trésor du roi ainsi que sa nourriture.



Figure 12.17 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

En essayant de faire passer l'énorme sac par la porte, Cogne-dur détruit le château. Du haut de sa tour qui repose sur des ruines, le roi pleure et hurle sa colère. Court-Vite joue du violon et les villageois festoient en mangeant la nourriture du roi. Ils dansent dans le village et applaudissent devant le château détruit. Ellipse.



Figure 12.18 *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Dans la scierie, le roi a pris la place de Court-Vite : maintenant, c'est lui qui court dans la roulette pour faire fonctionner la scie du moulin. Le roi est rouge écarlate, épuisé par l'effort physique. Dans la scierie, Court-Vite est assis sur une corde de bois et joue du violon. Sur l'intertitre, il est écrit « Pis nous autres ils nous ont envoyés vous raconter ça! » C'est la fin du film.

12.2. Le corps « féminin » comme territoire de contestation

> *[…] l'histoire de l'oppression de la lutte des femmes est si longue, un tel conditionnement existe, depuis la famille et l'école jusqu'aux institutions juridiques et politiques, pour renforcer les différences sexuelles au détriment de la femme, qu'il ne faut pas hésiter, hommes et femmes, à s'attaquer à toutes les formes de domination, sexuelles, psychiques, intellectuelles; s'y attaquer dans les rapports intersubjectifs et dans les rapports collectifs; ne pas oublier que ces formes de domination ne sont que les garants de ces divisions, que les ferments de l'exploitation. Quand la domination sexuelle, raciale, politique est vue et acceptée comme phénomène naturel et inaliénable, il n'est pas surprenant que l'exploitation d'une classe par une autre le soit aussi.*
>
> — Collectif, 1975, p. 7

Il me semble incontournable d'inclure ce film d'animation dans ma recherche puisqu'il contribue à raviver les analyses féministes nationalistes en sol québecois. Deux thématiques principales du discours *in abstentia* ressurgissent suite au visionnement de *Cogne-Dur* : il s'agit de l'association de la domination des femmes à la notion de la conquête de territoire ainsi que la division entre les habitants d'une même région, vivant une oppression commune. Dans le cas spécifique de la province de Québec, cette division pourrait être interprétée comme celle qui sépare les francophones des anglophones.

Terre-mère nourricère source de vie ou territoire à conquérir, l'imagerie associant le corps de la femme à la terre est une symbolique utilisée depuis fort longtemps. À propos du dessin *America* de Jan van der Straet (1575) montrant une amérindienne nue accueillant un Européen, Ravary-Pilon écrit :

> […] cette rencontre érotique entre le conquérant masculin et le territoire féminin […] cette association entre femme et terre, terroir, nation ou nature est le fruit d'une construction et non d'une essence; une association qui en dit moins sur le corps de la femme et davantage sur la régie d'un corps par l'inscription d'un discours historique et culturel spécifique. (Ravary-Pilon, 2018, p. 17)

Tel qu'avancé par Nochlin avec « Why Have There Been No Great Women Artists? » (1971), la représentation du corps des femmes à travers l'art propose souvent un discours genré, similaire à celui de l'époque où il a été créé. En ce sens, il n'est pas surprenant que des artistes féministes prônent l'utilisation du corps « féminin » à titre d'outil politique revendicateur afin de manifester leur volonté de transgression sociale et de remise en question des stéréotypes. Ces constructions visuelles sont, en quelque sorte, « des photographies des rapports sociaux » (Guillaumin, [1978] 2016, p. 15). Pour les artistes féministes :

> La création artistique où le sujet femme est au premier plan évolue vers des références culturelles, sociales et politiques qui expriment ce que la théorie féministe appelle le « genre » ou la définition sociale de l'identité (Butler, 2005). De sorte que l'art féministe s'apparente à un processus de réappropriation de l'identité qui va de l'affirmation de la féminité à la quête

> d'une identité de femme dépourvue ou exempte de rapports de subordination et d'infériorité sociale et politique. (Beaudry, 2014, p. 12)

Il n'est pas anodin qu'une des premières images du film soit un écriteau où il est possible de lire : « Moulin du roi, fondé en 1760 ». À cette époque, le conflit mondial de la Guerre de Sept Ans (1756-1763) oppose le royaume de France (et ses alliés) à celui de la Grande-Bretagne (et ses alliés). Les Français perdent la ville de Québec lors de la Bataille des Plaines d'Abraham (1759) et, en 1760, capitulent en donnant toutes les colonies françaises d'Amérique du Nord à la Grande-Bretagne. 1760 est un moment fort quant à l'imaginaire de l'histoire de ce qui deviendra plus tard le Canada et ses interprétations divergeantes (point de vue francophone versus anglophone) diviseront la population. Ces visions antagonistes résonnent dans l'affirmation d'un sentiment nationaliste québécois et *Cogne-Dur* contribue à raviver « les analyses de l'État en termes de classes » (Lamoureux, 2010).

Il est donc possible d'interpréter de *Cogne-Dur* comme mettant en scène le régime politique d'une monarchie absolue dans laquelle le roi détient l'ensemble des pouvoirs et dont l'autorité n'est encadrée que par la coutume. Le monarque ne partage son autorité ni avec ses sujets ni avec quelques institutions que ce soit (comme le parlement ou le droit formel). Le roi détient ainsi le pouvoir exécutif (il règne seul sur son territoire), législatif (il décide des lois et des réglements) et judiciaire (il applique ces lois et règlements tel qu'il l'entend) : il n'est donc pas étonnant que le roi de *Cogne-Dur* décide de changer le prix décerné au gagnant de la course sans que personne ne puisse s'y opposer ou avoir recours à une forme d'assistance juridique.

Dans cette animation, tout porte à croire que le roi, propriétaire des terres et du moulin, fait travailler les villageois pour la production d'un bien, dans l'optique de s'enrichir personnellement. Rien n'indique que les profits sont redistribués au peuple. La puissance du roi est totale et il s'approprie toute la valeur de la production des travailleurs. Les travailleurs sont étroitement surveillés par un homme à badine, l'assistant du roi, qui marque les temps de travail et les temps de pause. Cette injustice,

dans la répartition des richesses, engendre de la souffrance chez la population et contribue à sa révolte (puisque sans elle, le changement est impossible, le pouvoir se transmettant habituellement par les liens filiaux, de père en fils). Pendant longtemps au Québec, la population francophone a été exploitée sur le marché du travail par la population anglophone et cela a contribué à la montée de la ferveur nationaliste.

Les quatre personnages principaux masculins du film possèdent des talents individuels : Cogne-Dur fait preuve d'une force physique herculéenne, Vise-Juste a une vision télescopique précise, Tempête peut produire un vent fort et Court-Vite est plus rapide que son ombre. C'est avec la mise en commun des talents individuels de ces compagnons et de ceux des femmes du village que la population réussit à anéantir le roi pour corriger l'injustice dont la population et Court-Vite sont victimes. Les villageois se rassemblent et se coordonnent pour lutter contre leur oppresseur.

Même si *Cogne-Dur* anime des personnages féminins campés dans des rôles traditionnels (qui s'occupent des enfants, apportent le dîner aux maris qui travaillent sur le chantier et font de la couture) elles sont incluses dans la vie sociale et évoluent dans l'espace public. En outre, ce sont leur talent de couturières qui est utilisé pour fabriquer le sac en peaux de vache. En créant un objet utile à la destruction de la source de leur oppression, elles « obtiennent une reconnaissance formelle de leur valeur » (Lamoureux, 2010). En créant le sac, utilisé pour emporter les trésors et la nourriture, elles contribuent au même titre que les hommes à la libération collective des villageois lors du pillage à la fin du film.

À propos de la hiérarchie des classes, le roi offre sa fille en mariage à celui qui la battra à la course. Puisque sa fille n'a jamais été battue, le roi estime probablement qu'elle est supérieure à tous les habitants. C'est sûrement pour cette raison qu'il n'hésite pas à l'offrir en mariage à celui qui la battra : il doit s'imaginer que cela est impossible.

La princesse est active, sportive, athlétique, porte les cheveux courts, des pantalons courts. Elle contribue à défaire les stéréotypes de la demoiselle en détresse qui doit être

sauvée par un homme. Elle a le contrôle sur sa destinée. Lorsqu'elle perd la course, elle refuse de marier Court-Vite, tel que l'a promis son père. Le roi se soumet à la volonté de sa fille : il acquiesce instantanément à son refus. La princesse n'est pas un objet d'échange. Elle est un être pensant qui exprime ses désirs. Elle est écoutée par la source du pouvoir. Elle a donc le contrôle sur sa destinée.

Les villageois s'approprient les biens du roi, ses vaches, afin de les transformer en un objet (un immense sac) qui leur permet de lui reprendre son argent. Puisqu'il y a la destruction collective du symbole de l'oppression (le château du roi), il est possible d'avancer que *Cogne-Dur* est l'animation de mon corpus qui se rapproche le plus du féminisme matérialiste radical puisque les militantes radicales souhaitent défaire les cadres de la société pour recréer une société égalitaire. Le pouvoir est anéanti dans le film et la structure de la société est à rebâtir.

12.3. Le folklore à l'écran

> *La beauté de ce conte tient aussi à son actualité, à sa pertinence sociale à notre époque. Ces « compagnons doués » mettent en commun leurs capacités pour vaincre à la course cette fille que personne n'a jamais réussi à battre et redistribuent la richesse du roi […] pour le plus grand bonheur de tous les gens du village.*
>
> — Archives ONF, s.d.

De tous les films de mon corpus, *Cogne-Dur* est l'animation pour laquelle le plus d'éléments ont été conservés dans les archives. Ainsi, il est possible de retracer le processus de production et de création de l'animation. De plus, l'année précédente, les trois réalisatrices de *Cogne-Dur* créent collectivement (avec l'aide de Pierre Hébert) l'animation *Maricoquette qui n'a ni chaud ni frette* (Daudelin, Lebel et Sain-Pierre, 1977). Produite de manière indépendante, cette animation bénéficie du programme

d'Aide au Cinéma Indépendant de l'ONF qui octroie des fonds pour la postproduction des films. D'une durée de 13 minutes, ce conte folklorique (lui aussi recueilli par Luc Lacourcière) raconte l'histoire d'un homme (Maricoquette) qui se promène de maison en maison dans le but d'augmenter son butin.

Maricoquette qui n'a ni chaud ni frette débute en prises de vues réelles : un huissier et ses acolytes prennent possession d'une maison un téléviseur et une machine à coudre. La mère et ses trois enfants, impuissants, les regardent partir avec leurs précieuses possessions. Pour consoler ses enfants, la mère leur raconte le conte de Maricoquette. Dans la partie animée, l'homme, qui va de maison en maison, prend une poule de la première demeure. Alors qu'il l'a fait garder dans la deuxième maison, la poule est tuée, il emporte alors le coq. Dans la troisième maison, le coq est tué par le cheval, alors il prend le cheval. À la quatrième maison, le cheval se fait briser le sabot, alors il prend la jeune fille. Arrivé à la cinquième maison, il laisse la petite fille dans son sac pour aller chasser. Les femmes du village se rassemblent et se racontent leurs histoires et réalisent que Maricoquette n'est en fait qu'un profiteur. Elles remplissent alors son sac d'insectes et de serpents. Maricoquette revient, reprend son sac et lorsqu'il l'ouvre, il est attaqué par des insectes et des serpents : il meurt. Voici le commentaire de Carrière sur le discours féministe de cette œuvre :

> Les femmes ne sont pas seulement isolées dans leurs maisons : elles subissent les pressions des profiteurs et des vendeurs de toutes sortes. *Maricoquette qui n'a ni chaud ni frette* de Mitsu Daudelin, Rachel Saint-Pierre et Estelle Lebel montre les ménagères en action : après s'être fait berner par l'exploiteur Mariecoquette, ces femmes en prennent conscience collectivement et décident de le remettre à sa place. Délaissant l'imagerie de Walt Disney, ce film d'animation s'appuie sur la tradition populaire pour proposer des images de solidarité. La présentation visuelle des femmes, les chansons folkloriques, l'utilisation de la danse illustrent avec intelligence le lent réveil des femmes, puis leur cohésion et leur colère contre le profiteur Marie Coquette. (Carrière, 1983, p. 182)

En consultant les archives, j'ai été en mesure d'établir que les réalisatrices débutent le travail de recherche sur *Cogne-Dur* en même temps que la postproduction de

Maricoquette, qui n'a ni chaud ni frette. Je tiens à souligner que *Cogne-Dur* est le seul film de mon corpus au département français produit par une femme : Francine Desbiens. Dans une lettre rédigée par les trois réalisatrices à l'attention de Desbiens, elles ont l'intention de développer un conte folklorique, car :

> La culture d'un peuple porte toujours la trace de la lutte des classes et c'est pourquoi il faut la mettre en rapport avec l'histoire. […] Que le peuple sache ce qu'il a fait, ce qu'il a produit mais aussi ce qu'il a créé comme chanson, rythme, danse, son à chaque moment de son histoire. (Archives ONF, 10 juin 1977)

Les réalisatrices proposent de développer un projet de film à partir du conte *La femme toujours contente*. Elles veulent mettre en image la vie de cette femme qui évolue « dans un contexte réaliste d'oppression et d'exploitation : elle doit rester à la maison, et est ainsi dépendante de son mari. Son mari est lui-même exploité » (Archives ONF, 10 juin 1977). Dans ce conte, la protagoniste (qui d'abord accepte sa situation) se révolte :

> Sa révolte n'est pas d'ordre féministe (au sens de contre les hommes) mais bien le geste d'une femme qui comprend que son mari n'est pas le vrai responsable. […] nous croyons que c'est en dehors du système de profit, d'exploitation de l'homme par l'homme que les femmes pourront se libérer de leur oppression spécifique. (Archives ONF, 10 juin 1977)

Dans une note de service datée du 20 juin 1977, Francine Desbiens écrit à propos du projet des trois réalisatrices qu'elle le recommande pour une mise à l'étude par le programme d'animation francophone. Ce projet de film, c'est l'histoire d'une femme qui vit de grands malheurs car son mari perd l'argent du ménage en faisant de mauvais échanges, mais elle est forte et s'adapte aux problèmes avec imagination. Elle termine sa note de service en précisant que le choix de ce conte n'est pas final puisque : « Nous voulons dans cette étude inventorier le répertoire des autres contes sur ce sujet afin de vérifier si celui-ci est celui qui convient le mieux » (Archives ONF, 20 juin 1977).

Effectivement, suite à leurs recherches dans les archives de folklore de l'Université Laval, les trois réalisatrices décident de changer de conte puisque le mari dans *La*

femme toujours contente ne fait que des échanges désavantageux et les réalisatrices estiment qu'il pourrait être perçu comme naïf par l'auditoire (comme s'il était lui-même la cause de ses problèmes financiers). Cela renforcerait l'idée que « ceux qui sont pauvres c'est bien parce qu'ils sont niaiseux » (Archives ONF, s.d.). Touchées par l'universalité et l'actualité du conte *La Grande Margaude*, elles le choisissent :

> Le budget d'étude nous a permis la découverte d'un conte absolument merveilleux, jouant sur le thème des compagnons doués. […] Ce conte nous a séduites par : son merveilleux et sa richesse folklorique, ses images et son mouvement extraordinaire, son actualité, c'est-à-dire sa pertinence dans la société d'aujourd'hui. […] nous entendons appuyer par un traitement visuel simple, nous souvenant de l'art populaire de nos ancêtres; que ce soit dans le schématisme des formes des tapis crochetés par nos grands-mères ou la simplicité du graphisme des bas-reliefs, moules de toutes sortes et jouets fabriqués par nos grands-pères. (Archives ONF, s.d.)

Les réalisatrices souhaitent adapter le conte en lui donnant une continuité dans la société des années 1970. Elles s'inspirent de diverses versions qu'elles ont recensées pour mettre en mouvements les conséquences de la répartition inéquitable des richesses et des souffrances que cela cause à la population. Par exemple, dans une version dialoguée du conte qu'elles ont repéré, il est écrit :

> - On dit : « le roi vit et est riche ». Mais qui fait tourner le moulin à farine pour lui?
>
> - À ¾ de mile d'ici vous ne voyez pas un moulin à vent destiné à moudre le grain? Si je n'étais pas ici toute la population de la vallée mourrait de faim faute de farine. C'est moi qui actionne le moulin de mon souffle…
>
> - Et tu travailles gratuitement?
>
> -Ah! Je ne reçois que ma nourriture. (Archives ONF, s.d.)

La première ébauche du scénario (sans coupe ou scénarimage) diffère grandement de la version finale du film en ce sens que les personnages ont des monologues. L'exemple précédent (qui porte sur l'introduction du personnage de Tempête) est rédigé ainsi par les trois réalisatrices : « On m'appelle Tempête. Je travaille avec eux autres. Mon souffle est si puissant qu'en un rien de temps je nettoie la scierie. Dans le temps, j'actionnais le moulin à vent pour moudre le grain, sans moi toute la vallée serait morte

de faim » (Archives ONF, s.d.). En plus de la première version du scénario qui est complètement dialoguée, un autre élément qui diffère de la version finale c'est la jambe de Court-Vite : elle est amovible. Ainsi, pour être au même rythme que les autres, il se promène habituellement avec une seule jambe. Ce n'est qu'au moment où il visse sa deuxième jambe que sa rapidité légendaire se manifeste. Les réalisatrices écrivent : « Je peux rarement la mettre, car lorsque je la revisse, je deviens si agile que je me déplace presque à la vitesse de la pensée. Rien m'arrête, quand je suis rendu au bout du monde, je cours encore » (Archives ONF, s.d.). Dans ce scénario préliminaire, plusieurs gens du village participent à la course. Court-Vite (dont l'orthographe a été modifié de « Coure-Vite ») prend le temps de visser sa jambe après le signal de départ mais rattrape tout de même la princesse qu'il salue avant de continuer sa course. Voici un extrait de la première version du scénario :

> À mi-chemin entre le puits et l'estrade royale, le coureur risque un œil en arrière… Pas de princesse! « Je vais l'attendre! » se dit-il à lui-même. Il dévisse sa jambe, s'assied au grand soleil… Prend une position confortable et s'endort, le chapeau sur la figure. Les spectateurs suivaient les concurrents attentivement au moyen de longues-vues. Ils voient la princesse revenir; elle s'approche tranquillement de son concurrent endormi, elle vide le contenu de sa bouteille, puis elle poursuit sa course. Les gens sont stupéfaits devant tant de mesquinerie. […] C'est la victoire. La foule délire; un des leurs a gagné. Dix-sept hommes se mettent vis-à-vis un de l'autre, pour former une chaîne afin d'arrêter « Coure-Vite ». Le premier le pogne, çà r'volle comme une tonne. On l'attrape par le fond de la culotte, puis y tiennent bon, y tiennent comme si tu tenais un chien fou. C'est comme çà qu'il a pu s'arrêter. (Archives ONF, s.d.)

Dans cette version dialoguée, il y a également plus d'informations sur le raisonnement du roi quant au refus de sa fille de marier le gagnant de la course. Lorsque le roi vient pour remettre la récompense au jeune homme, la princesse dit :

> - C'est-i-décourageant. Çà pas d'bon sens. Marier une affaire de même. C'est pas mariable.
>
> - Voyons, c'est toujours pas un fou, dit le roi. Il pourrait mal prendre ça. Il est ben capable de se fâcher, pis tout le monde est de son bord. Ils t'ont vu jouer ton petit tour avec la bouteille.

> - Je l'aime pas. Vous êtes fortuné, de grâce donnez-y d'l'argent. Des gens de même, çà les arrange, des fois que çà le ferait taire. (Archives ONF, s.d.)

Dans la deuxième proposition du film, le résumé dit simplement : « Mais la princesse ne veut pas d'un ouvrier dans son lit. Le roi, pour l'excuser et avoir quand même l'air de tenir parole, offre au gagnant une charge d'homme [sic] d'or et d'argent » (Archives ONF, s.d.). C'est aussi dans la deuxième version du scénario que les réalisatrices abordent l'aspect visuel du projet. Elles orientent leurs recherches sur le traitement de tapis crochetés. « Nous avons vu au Musée McCord – qui prépare une exposition et un catalogue pour novembre – des tapis particulièrement inspirants » (Archives ONF, s.d.).



Figure 12.19 Scénarimage, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Ces tapis crochetés sont souvent entourés de banderoles pour commémorer une date, un lieu ou exprimer un souhait. C'est là que les trois autrices trouvent l'idée de « banderoles qui sortent de la bouche de nos personnages lorsqu'ils ont à parler » (Archives ONF, s.d.). Et elles choisissent aussi la technique d'animation pour ce traitement visuel qui se prête au papier découpé.

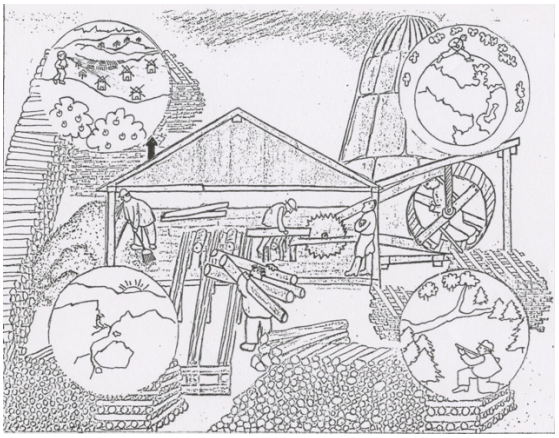


Figure 12.20 Scénarimage, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Les réalisatrices abandonnent l'idée d'utiliser l'effet d'une loupe grossissante pour mettre en relief des actions particulières comme dans les tapis crochetés de l'exposition au Musée McCord. Dans la deuxièmre version du scénario, la première scène (qui se déroule dans la scierie) utilisait l'effet de loupe grossissante pour dévoiler la personnalité des protagonistes.

Le scénario final, approuvé pour la production de *Cogne-Dur*, est très détaillé (scène à scène) et fidèle à la version finale du projet. Les modifications sont mineures. Certains angles de caméra sont changés comme ici à la fin du film qui se déroule dans le château du roi. La caméra est déplacée derrière Cogne-Dur plutôt qu'à sa droite :

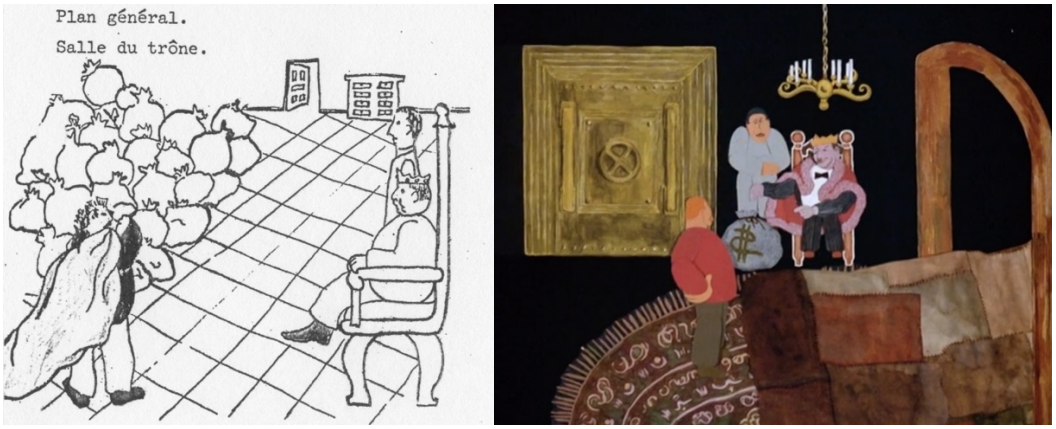


Figure 12.21 Changement de l'angle de la caméra du scénarimage au film terminé, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Pour d'autres plans, c'est le placement de certains personnages qui a été modifié. Lorsque le roi travaille à la scierie, Court-Vite n'est plus à côté de lui mais au premier plan, ce qui permet une meilleure répartition des personnages dans l'espace :

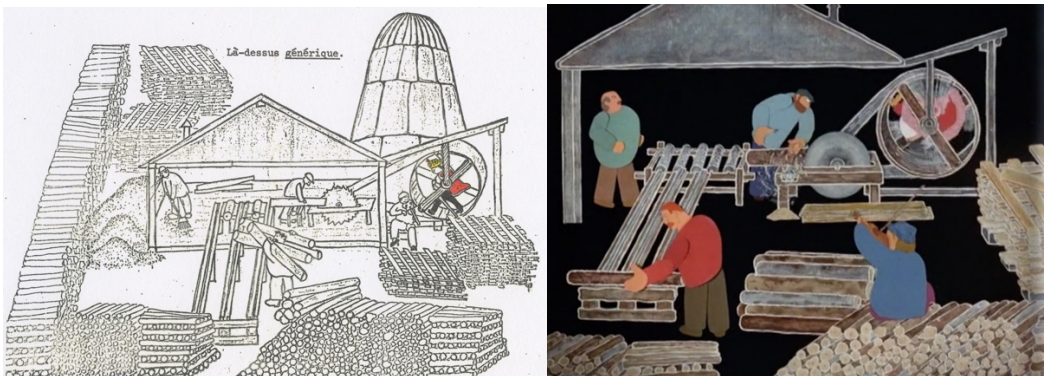


Figure 12.22 Déplacement du personnage Court-Vite (de l'arrière-plan vers l'avant-plan) du scénarimage au film terminé, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Finalement, autre modification mineure, certaines scènes sont complètement coupées comme celle-ci où Cogne-Dur entre dans le château :

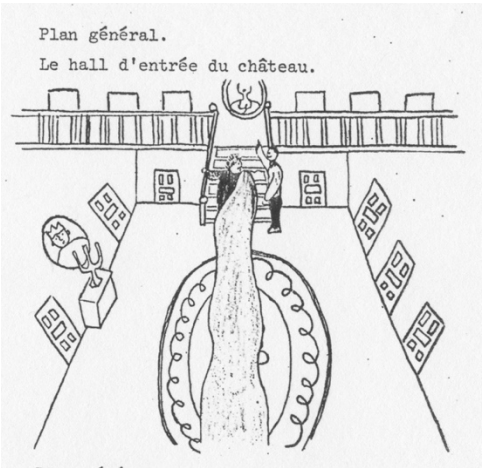


Figure 12.23 Scène coupée du scénarimage au film terminé, *Cogne-Dur* (Daudelin *et al.*, 1978) © ONF, tous droits réservés

Dans cette section sur le discours institutionnel, on a finalement très peu de choses au-delà du processus de production que révèlent les archives. Comment *Cogne-Dur* cadre-t-il avec la mission de l'ONF, dans sa stratégie éducative ou propagandiste? Comment se fait-il que le film le plus matérialiste et radical soit facilement accepté par le comité de programmation? Parmi les raisons qui peuvent expliquer ce phénomène : l'éducation. La recherche a démontré la volonté de l'ONF de former ses propres artistes d'animation. En effet, les trois réalisatrices sont des cinéastes de la relève, ce qui a peut-être contribué à l'acceptation de leur projet. De plus, il n'est pas anodin que cette animation soit la seule produite exclusivement par une femme dans le corpus étudié. Francine Desbiens était-elle elle-même une féministe matérialiste radicale? Se sentait-elle interpellée par les propos du film? Quoi qu'il en soit, il semble que cette équipe de femme a réussi, dans les limites d'un féminisme institutionnel, à élargir les horizons du contenu de la production animée onéfienne. Le contenu du film propose un mouvement collectif plutôt qu'une personne seule (comme dans *La Ménagère* ou dans *The Spring and Fall of Nina Polanski*). Le film est aussi réalisé par un collectif.

Au total, les trois réalisatrices ont été payées dix-sept mille cent soixante-quinze dollars chacune pour toutes les étapes de création, de la recherche à la postproduction sur une

période allant du 19 août 1977 au 1er août 1978. Selon une note de service datée du 25 mai 1979, elles ont cependant eu des problèmes techniques pour terminer la production mais il n'y a pas plus de détails sur cet incident.

12.4. Nationalisme, féminisme et incapacité juridique

> *L'originalité du féminisme tient aux caractères particuliers du problème soulevé, mais aussi au moment historique de son émergence, ces deux composantes étant d'ailleurs difficilement séparables. […] Il répond à l'appel du moderne quand il revendique l'égalité, cherchant à obtenir pour les femmes les droits acquis pour les hommes et à élargir la notion de droits de l'homme en droits de la personne.*
>
> — Collin, citée dans Lamoureux, 1986, p. 9

> *Au Québec, cette identification de la lutte des femmes à la libération nationale a imprégné le discours féministe d'autant plus facilement que le nationalisme, dans sa composante radicale, constituait le discours par excellence de la critique sociale et des mouvements de changement social. On ne peut donc que constater les coïncidences entre les thématiques féministes et les thématiques nationalistes.*
>
> — Collin, citée dans Lamoureux, 1986, p. 101

Au Québec, l'articulation d'un féminisme individuel et collectif (qu'il soit radical ou égalitaire) est indissociable du mouvement nationaliste. En ce sens, la libération des femmes (discrimination sexuelle) et la lutte des classes (exploitation) sont deux paramètres fondamentaux. C'est ainsi que le combat féministe québécois s'allie avec la lutte pour la libération nationale. Les féministes québécoises ne sont pas seulement des colonisées, elles sont des femmes colonisées. Leur contribution à la lutte des

femmes se fait dans l'optique d'une double libération : libération de genre et libération nationale. Pour atteindre la libération collective, il faut d'abord passer par la libération individuelle : être une femme puis être une Québécoise. Particulièrement, la période des années 1970 dans laquelle :

> […] l'insistance […] est mise sur la conquête de nouveaux « droits » par les femmes de même que la volonté de faire en sorte que ceux-ci ne restent pas des vœux pieux mais se traduisent par des transformations importantes dans les pratiques quotidiennes. Dans ce cadre, le mouvement des femmes a aussi pu bénéficier du développement d'un mouvement parallèle d'affirmation de droits collectifs, le nationalisme, qui a fait de la promotion des francophones québécois un de ses principaux objectifs, même si le débat public a eu tendance à se centrer autour de la question de l'indépendance. De fait, le mouvement des femmes des années 70 peut apparaître assez rapidement comme un mouvement de transformation des femmes en « individus libres », au sens où le libéralisme du siècle dernier définissait cette notion. (Lamoureux, 1986, p. 70)

Tel que mentionné précédemment, il s'opère (dans le cinéma québécois) un glissement dans la représentation des personnages féminins dans les années 1970, passant de l'archétype féminin de la terre-mère nourricière vers celui d'une femme émancipée, libre et sexualisée que Ravary-Pilon (2018) qualifie de « femme-nation ». Dans son livre, l'autrice fait ressortir le rapprochement entre la révolution sexuelle dans le cinéma québécois et les bouleversements socio-identitaires de la libération nationale. Elle cite un texte de Diane Lamoureux :

> *Nationalisme et féminisme : impasse et coïncidences* (1983), souligne que les différents discours en faveur de la libération sexuelle des femmes étaient fortement ancrés dans les discours de libération nationale de l'époque. Les mouvements féministes québécois eux-mêmes allaient jusqu'à penser la libération des femmes comme indissociable de la libération nationale. (Ravary-Pilon, 2018, p. 55)

En sol québécois, les progrès vers l'égalité et l'émancipation des femmes sont plutôt lents comparativement au reste du Canada. « Un tel retard est à mettre en rapport avec le Code Napoléon (1804) qui consacre l'incapacité juridique des femmes mariées » (Hirata *et al.*, 2000, p. 17). L'une des revendications les plus importantes de la

« première vague » au Québec est le changement du statut de la femme mariée dans la loi.

> Au début du siècle, les femmes célibataires ou veuves jouissent d'une pleine capacité de droit privé. Il n'en va pas de même pour la femme qui convole en justes noces, et Marie Gérin-Lajoie ne se gênera pas pour qualifier le mariage de mort légale de la femme. L'incapacité juridique de la femme mariée est le principe sur lequel repose toute l'organisation familiale. Le mari étant le chef incontesté de la communauté, c'est lui qui voit à l'entière administration des biens communs. Pour exercer ses droits civils, les femmes doivent obtenir l'autorisation maritale. (Collectif Clio, 1992, p. 348)

Le premier ministre Taschereau (qui refuse d'accorder le droit de vote aux femmes) met sur pied, à la fin des années 1920, la première étude sur la situation des femmes au Québec : *La Commission Dorion.* Cette enquête sur la situation des droits civils des femmes n'est réalisée que par des hommes. Parmi les demandes de modifications au Code civil, les femmes mariées réclament la liberté de disposer pleinement de leur salaire (sans que le mari puisse y avoir accès), la possibilité d'être reconnue tutrice de leurs propres enfants, la simplification des procédures de divorce, l'abolition d'une double morale en cas d'adultère [83] et la cessation du recours à l'autorité maritale.

La Commission Dorion conclut que les revendications des femmes sont absurdes et refuse de modifier le Code civil. En fait, les autorités ont peur de favoriser le divorce. Mais, pour atténuer la colère des femmes, une notion est introduite dans le Code civil : les femmes mariées peuvent jouir de leur propre salaire et disposer des biens qu'elles achètent avec leur argent. Cependant elles ne peuvent toujours pas contracter, être propriétaire ou tutrice de leurs enfants. « Entre (ces) lignes, il est facile de constater l'attitude méprisante et orgueilleuse de notre élite masculine vis-à-vis les femmes

[83] « [...] le Code civil de cette époque stipule que seul le mari peut demander la séparation pour l'adultère de son épouse. Mais l'épouse ne peut le faire que si le mari établit sa concubine sous le toit conjugal » (Collectif Clio, 1992, p.352).

qu'on traitait volontiers en inférieures, même dans la famille » (Collectif Clio, 1992, p. 357).

C'est Claire Kirkland-Casgrain, première femme élue au Québec (1961), qui reprend le flambeau quarante ans plus tard afin de faire modifier le statut de la femme mariée dans le Code civil. Le 1er juillet 1964, la loi 16 est adoptée : « […] les principales clauses mettent fin à l'incapacité juridique de la femme mariée. Avec près d'un siècle de retard sur leurs consœurs canadiennes, les Québécoises mariées accèdent à l'égalité juridique avec leur conjoint » (Collectif Clio, 1992, p. 442). Cette modification du statut juridique des femmes mariées est une victoire historique pour les Québécoises. Néanmoins, en cas de séparation, plusieurs femmes se retrouvent dans des situations précaires :

> Les « reines du foyer » sont très ébranlées par l'augmentation des […] divorces et plusieurs d'entre elles qui travaillent, souvent sans contrepartie salariale, dans l'entreprise familiale (ferme, petit commerce, petite industrie) n'acceptent pas d'être complètement dépourvues de ressources lors d'une séparation ou d'un divorce. (Lamoureux, 1986, p. 57)



Figure 12.24 *Madame vous avez rien* (Teufel, 1982) © ONF, tous droits réservés

Un film onéfien qui met en images la problématique de l'incapacité juridique des femmes est *Madame vous avez rien* (Teufel, 1982), un moyen-métrage qui documente la manière dont certaines femmes québécoises n'ont pas accès à une répartition

égalitaire des richesses. Ce film de cinquante-deux minutes aborde le combat de femmes mariées à des fermiers qui réclament d'être reconnues comme partenaires égales dans la ferme familiale aux niveaux juridique, moral et financier.

> […] le capitalisme est l'héritier d'une longue tradition où les femmes n'héritent pas, où les femmes ne dirigent pas, où les femmes ne parlent pas à dieu. C'est cet « élément moral et historique » qui a apporté au capitalisme un héritage culturel de formes de masculinité et de féminité. C'est sous cet « élément moral et historique » qu'est subsumé dans son entièreté le domaine du sexe, de la sexualité et de l'oppression du sexe. (Rubin, 1998, p. 5)

Traditionnellement, dans les entreprises familiales de la ferme, les femmes sont des collaboratrices (non des assistantes) et elles méritent d'avoir leur nom sur le titre de propriété. Dans le couple, elle est l'associée du mari puisqu'elle a construit la ferme avec lui. Dans le système capitaliste, le mari est propriétaire et c'est habituellement le fils qui est son héritier. Dans ce système, la femme collaboratrice n'est pas considérée comme une associée dans l'entreprise familiale, ce qui fait en sorte qu'elle est dépendante de son mari et n'a aucune reconnaissance juridique. Les femmes veulent des titres, des actions et l'accès aux profits. L'une d'elles exprime son envie d'avoir un prêt personnel à la banque, sans la signature de son mari, pour s'acheter une voiture à son nom.

Dans *Cogne-Dur,* la volonté collective de repenser les cadres de la société pour enrayer la domination est l'un des thèmes forts. Il y a un rapprochement possible ici entre l'instauration d'un :

> […] État-providence comme un mécanisme d'inclusion des femmes […] à une prise en charge collective de tâches qui étaient autrefois assurées privément par les femmes au sein de la famille. […] l'État-providence, en contribuant à l'avènement de la femme en tant qu'individu, offre de nouvelles possibilités aux femmes. (Lamoureux, 2010, p. 24)

Plusieurs mesures ont été créées par l'État québécois, pour favoriser la santé (physique et financière) des femmes et reconnaître la valeur de leur travail, telles que l'Assistance maternelle (1912), la Loi de l'assistance des mères nécessiteuses (1937), la Loi des

allocations familiales (1944) et la Loi sur l'aide sociale (1969). « Précarité, flexibilité, pauvreté (en partie liée à la monoparentalité) sont le lot des femmes (et de leurs enfants) qui, ici comme ailleurs, ont subi de plein fouet les transformations […] engendrées par les politiques néolibérales » (Descarries et Poulin, 2010, p. 18).

Cogne-Dur permet de repenser la lutte des femmes à la lumière de la lutte des classes, de la lutte des races et de la lutte des nations. La logique de l'impérialisme américain augmente l'oppression de la nation québécoise, ce qui entraîne inévitablement la radicalisation de la faveur nationaliste. Il y a un lien entre la libération des femmes et la lutte contre les injustices de la nation dominante (canadienne-anglaise) sur la nation québécoise. Mais le mouvement indépendantiste aide-t-il la classe ouvrière contre la domination du capitalisme et de l'impérialisme? Je l'ai souligné précédemment, les divisions des féminismes s'opèrent à partir du féminisme radical et du clivage avec les femmes lesbiennes et racisées, ce qui affaiblit le mouvement. Cette scission, à une échelle internationale, relève les problèmes fondamentaux du féminisme radical. À contrario, la solution se retrouve peut-être dans le nationalisme culturel des femmes qui se reconnaît comme une classe, avec un but commun, un héritage commun et une culture commune. « Le nationalisme culturel a eu un succès beaucoup plus grand, aussi bien au sein du Mouvement noir que chez les féministes, que le nationalisme à base territoriale. » (Atkinson et Coryell, 1984, p. 43)

Cogne-Dur dénonce l'injustice, la disparité des richesses et le système de domination : il y a l'inégalité entre les classes sociales (et non pas uniquement selon le système sexe/genre) qui contribue à hiérarchiser les individus. Dans cette animation, c'est le cadre de la société qui est détruit pour niveler le genre. Un film autre film qui repense les cadres de la société traditionnelle et les rôle genrés est *Extensions of the Family* (Shannon, 1974) de la série *Working Mothers*. Ce documentaire propose une solution alternative au mode de vie et aux soins des enfants : vivre en communauté. Shannon fait le portrait d'une famille de treize personnes ayant acheté une maison en banlieue.



Figure 12.25 *Extensions of the family* (Shannon, 1974) © ONF, tous droits réservés

L'objectif de la commune est de décloisonner le modèle traditionnel de la famille nucléaire avec un mode de vie basée sur l'entraide collective. Les tâches domestiques sont effectuées en rotation. En plus d'être financièrement avantageux, il y a toujours une personne adulte de disponible pour garder les enfants. Les parents ont plus de liberté et peuvent sortir plus souvent. En rapport avec les avantages de ce mode de vie pour ses enfants, un père dit :

> I don't know if I can speak for the kids, I can speak for myself. One of the things I have always known about my kids is that if I got the energy to deal with them whether it is through a period of crankiness or whatever that usually in the end that's a good thing for them. And I found that in a nuclear family I just didn't have the energy to go around and so I took the easy way, many times. I used brute authority or else conned them or manipulated them and just shoved them into a corner. Didn't deal with the problem at all. But one of the things that happens here is that other people got the energy, Nancy mentioned it, and they can kind of move in. And sometimes I've got energy when Carol doesn't. […] In that sense, I think the kids have a more honest response from adults than they would in a nuclear family. I think it is more fun for them. (Shannon, 1974)

Dans le film, les participants et les participantes affirment que ce mode de vie permet l'égalité entre les hommes et les femmes qui partagent tous les aspects du travail ménager et de l'entretien de la maison. Cela permet l'épanouissement de tous les individus qui développent de nouvelles compétences. Les hommes apprennent à cuisiner et les femmes à faire des travaux de réparation dans la maison. Les participants

et les participantes se disent heureux et comblés par ce mode de vie. Ils estiment que cette façon alternative de vivre est une solution pour enrayer le sentiment d'isolement dans la société moderne. C'est en nivelant le genre que l'égalité entre les hommes et les femmes peut devenir une réalité. Il est donc primordial que le système dans lequel les gens évoluent puisse permettre cette égalité.

Les chapitres neuf, dix et onze ont présenté des animations critiques et militantes sur la condition des femmes, leur insertion socioprofessionnelle, le mythe de la superfemme et de sa double journée de travail, l'autoréflexivité, l'autobiographie, la réalisation professionnelle, le corps « féminin » comme territoire de contestation, l'incapacité juridique des femmes mariées et la relation entre le nationalisme québécois et le féminisme. Le prochain chapitre s'intéresse plus particulièrement à l'agentivité des animatrices dans leurs films onéfiens en utilisant la thématique de la sexualité, longtemps au cœur de la domination des femmes, comme point de vue catalyseur. L'évolution de la représentation de la sexualité par des animatrices à l'ONF est démontré avec les films suivants : *Premiers jours* (Warny, 1980), *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992) et *J'aime les filles* (Obom, 2016).

CHAPITRE XIII

CINÉMA D'ANIMATION ET PENSÉE FÉMINISTE : LA SEXUALITÉ COMME MOTEUR D'AGENTIVITÉ

Existe-t-il une « écriture féminine » dans le domaine du cinéma d'animation? Peut-on affirmer que les films réalisés par des femmes forment un corpus plus ou moins homogène, à l'intérieur duquel il est possible de reconnaître des thèmes, des préoccupations, une unité esthétique?

— Roy, 2007, p. 1



Figure 13.1 *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992) © ONF, tous droits réservés

Le présent chapitre cherche à penser le cinéma d'animation lorsqu'il s'entrecroise avec la pensée féministe institutionnelle. Dans l'article « Les Femmes et le cinéma d'animation au Québec : Un cinéma de l'intimité », Roy aborde le cinéma d'animation réalisé par des femmes et de leur « écriture d'un journal intime visuel » (Roy, 2007,

p. 8). L'autrice analyse les thématiques abordées par certaines femmes (Leaf, Desbiens, Warny, Elnécavé, Gervais, etc.) dans le cinéma d'animation onéfien avec l'expérience de l'intime et mentionne plusieurs œuvres qui font ressortir les grands thèmes explorés par ces réalisatrices : l'autobiographie, l'introspection et des sujets qu'elle qualifie de « spécifiquement féminins ».

> On ne s'étonnera guère de constater que l'arrivée massive de femmes cinéastes dans le milieu du cinéma d'animation d'auteur, au Québec, à l'aube de la décennie 1970, provoque une transformation profonde de la cinématographie tant sur le plan thématique (ces femmes expriment le désir de parler d'elles, de sujets qui les concernent) que sur le plan stylistique (dans l'ensemble, leur approche est moins directement narrative, plus métaphorique ou symbolique). (Roy, 2007, p. 3)

Selon Roy, l'utilisation du médium de l'animation par certaines animatrices est l'opportunité par excellence pour exorciser les peines, les peurs, les angoisses et les envies. Cependant, elle nuance ce propos :

> Quant aux films de Caroline Leaf, sans conteste la femme cinéaste d'animation la plus célèbre de l'époque, s'ils se distinguent par leur virtuosité et leur efficacité narrative (*Le Mariage du hibou : une légende eskimo*, 1974; *The Street*, 1976; *The Metamorphosis of Mr Samsa*, 1977), ils ne nous permettent pas de risquer des hypothèses quant à leur spécificité. (Roy, 2007, p. 7)

Carrière, quant à elle, affirme que le corpus des femmes en animation est particulier et que son genre le plus parlant est l'autobiographie : les animatrices proposent des récits introspectifs qui font l'exploration des relations amoureuses et du cycle de la vie, une démarche artistique qu'elle qualifie « d'autoconscience » (Carrière, 1984, p. 149). « La qualité première des œuvres des animatrices demeure leur aspect visionnaire. Elles rendent souvent visibles les rivières souterraines, les rythmes et les pulsions vitales » (Carrière, 1984, p. 43).



Figure 13.2 *Étienne et Sara* (Hébert, 1984) © ONF, tous droits réservés

Mais Carrière, tout comme Roy, nuance ses propos : elle estime qu'on ne peut figer les hommes et les femmes dans des styles et des cadres rigides. En ce sens, elle s'oppose à la vision de l'historien Bruno Edera : « L'homme raconte une histoire, la femme se raconte » (Edera, 1983, p. 73). « L'emploi du journal, du ton intimiste ou encore de l'introspection est-il l'apanage des femmes? Les films de Jacques Drouin, de Pierre Moretti ou de Ron Tunis suffisent à nous convaincre du contraire » (Carrière, 1984, p. 43). *Souvenirs de guerre* (Hébert, 1982), qui s'interroge sur la condition et le futur des enfants en situation de guerre; *Étienne et Sara* (Hébert, 1984), un film d'animation qui porte sur l'enfance ou encore *Le Cirque* (Brault, 2010), un court-métrage sur les derniers instants d'une mère mourante racontée sous le point de vue de son fils de cinq ans, ne sont que quelques exemples sur les dangers de l'essentialisation.

Carrière et Roy mentionnent également le travail d'Evelyn Lambart comme étant à contre-courant des stéréotypes qui classent les animatrices dans l'autobiographie et les préoccupations personnelles. Les films de Lambart n'expriment nullement les sentiments cachés ou intérieurs de l'animatrice. Ils sont plutôt dans la veine des contes tels qu'abordés par Lotte Reineger.

Ce sont ces films qui décodent, recodent et critiquent les représentations des femmes, tout en proposant de nouvelles constructions des rôles sexuels et des rapports de genre,

qui sont le point de rencontre entre la pensée féministe et l'animation. Afin d'expliciter mon point de vue, j'ai choisi d'explorer la thématique de la sexualité et du désir des femmes dans le cinéma d'animation d'une manière qui n'est tout simplement pas possible dans les prises de vues réelles. Dans le chapitre précédent (qui porte sur *Cogne-Dur*) il y a une progression de l'analyse féministe vers le collectif et les rapports de classes. Or, les préférences ou les orientations sexuelles sont aussi de l'ordre du collectif et renvoient à des constructions sociales. Le choix de la thématique de la sexualité pour expliciter mon point de vue n'est pas anodin : ce dispositif est au cœur de l'aliénation des femmes. L'utilisation de la sexualité dans la création des femmes est motrice d'agentivité et permet la production d'un discours qui leur est propre : les réalisatrices peuvent critiquer, protester et dénoncer. Cette stratégie narrative permet de renverser la domination sociale des femmes et de l'oppression de leurs corps en identifiant certains fantasmes et désirs. Ce territoire n'est pas exclusif à l'animation. Des cinéastes telles Carolee Schneemann (*Meat Joy*, 1964 et *Fuses*, 1965), Annie Sprinkle (*Slut and Goddesses*, 1992) et Émilie Jouvet (*Too Much Pussy! Feminist Sluts, a Queer X Show*, 2010) proposent des représentations sexualisées des corps féminins en renversant l'utilisation de l'iconographie du corps.

> […] lui donnant une valeur politique fondamentale, car par son corps, la performeuse critique l'ordre hétéronormatif, décloisonnant la pornographie commerciale par un discours tenu par des femmes, et déconstruisant les identités de genre et les pratiques sexuelles genrées. (Bilodeau, 2016, p. 164)

Les trois films proposés pour l'analyse suivante représentent l'évolution en rapport avec l'acceptation sociale de la mise en image de la sexualité des femmes, abolissant ainsi les frontières entre la sphère privée et publique.

> S'il paraît évident que s'affirmer comme sujet agissant passe par la parole et les actions, le regard et le désir ressortent également comme des vecteurs importants de l'agentivité féminine dans les fictions nées dans les régimes patriarcaux. Le regard – à la fois celui que pose autrui sur les femmes et la perspective de ces dernières sur elles-mêmes et le monde – de même que le désir, domaine tabou s'il en est un, et réservé aux hommes, constituent

> en effet des points névralgiques. […] Le désir comme axe essentiel autour duquel se manifeste l'agentivité des figures féminines qui défient l'ordre traditionnel. (Lord, 2009, p. 30)

Si, dans ce chapitre, le regard sur le cinéma d'animation se déplace un peu, les questions de recherches demeurent à savoir quelles sont les conditions de création à l'ONF; quel est le discours institutionnel à l'égard de ces créations portant plus spécifiquement sur la sexualité tout en regardant l'évolution dans la création des films après les années 1980. Plus particulièrement, je m'intéresse à trois films d'animation onéfiens offrant une proposition formelle atypique, intime et personnelle : celle du désir et de la sexualité au féminin à travers les trois œuvres phares que sont *Premiers jours* (Warny, 1980), *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992) et *J'aime les filles* (Obom, 2016). Ces trois films représentent la sexualité des femmes sous un point de vue féministe, d'après les expériences personnelles des autrices, tout en critiquant les représentations androcentrées. C'est-à-dire qu'il y a une subversion dans la représentation de la figure « féminine » et ces trois films proposent d'aborder autrement la sexualité des femmes telle que représentée dans le cinéma traditionnel. Les animatrices ont la capacité d'intervenir car elles prennent la parole en réalisant des films; elles ont la puissance d'agir face à la représentation de la sexualité féminine stéréotypée au cinéma en défaisant les mythes de la tombeuse, de la putain, de la lesbienne, etc. Les animatrices se situent en position de sujet et non d'objet. Premier pas exploratoire de la sexualité des femmes dans l'animation onéfienne, *Premiers jours* (Warny, 1980) film posthume de Clorinda Warny, s'inscrit dans une prise de position revendicatrice mais non explicite.

> Pour réaliser un film comme celui que nous sommes en train de faire, il est nécessaire de le sentir vraiment, de l'avoir dans le « ventre ». Ce film fait le lien entre la nature et l'homme. C'est les quatre saisons de la nature et, à la fois, les quatre saisons du couple, c'est le rapprochement en image de ce qui est déjà uni, fondamentalement. (Warny, citée dans Champoux, 1978, p. 2)

D'un point de vue féministe, ce film d'animation est revendicateur puisqu'il permet la prise de parole par Clorinda Warny à propos de la sexualité. Cette représentation de la

sexualité cadre avec l'archétype féminin de la terre-mère, façonné pour le regard d'un imaginaire collectif conventionnel. La représentation sexuelle hétéronormative, moteur de la division des sexes et de la ségrégation des femmes à l'espace privé, cantonne les propos de Clorinda Warny à une vision traditionnelle des rapports sexuels entre les hommes et les femmes. La version essentialiste de la femme mère-nature aboutit à son ultime destinée biologique : celle de l'enfantement. La réalisatrice a toutefois le mérite de ne pas hyper-sexualiser ni les rapports sexuels ni la protagoniste féminine. Warny renégocie le regard androcentré : un grand pas est ainsi franchi si on compare la représentation du personnage féminin à Betty Boop ou Jessica Rabbit.

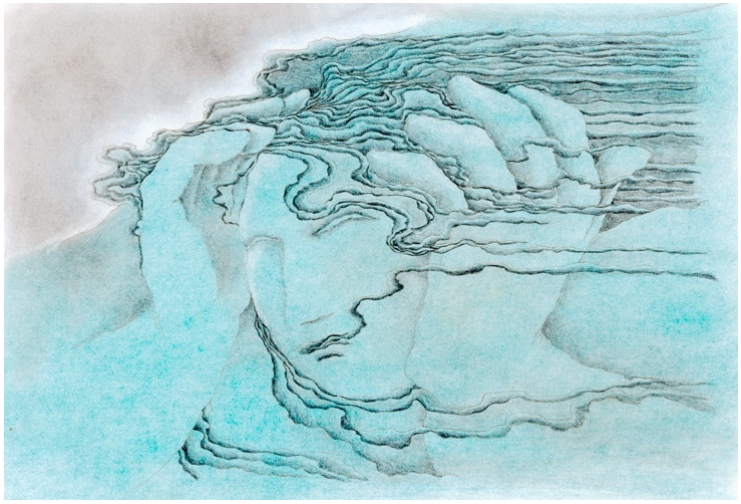


Figure 13.3 *Premiers jours* (Warny, 1980) © ONF, tous droits réservés

Dans *Premiers jours*, un renversement de la représentation stéréotypée des genres s'opère. Le personnage féminin n'est pas créé comme l'objet sexuel convoité par le désir masculin mais plutôt comme son égale; elle n'est en aucun cas soumise à son compagnon. En ce sens, c'est un point de vue positif sur le pouvoir des femmes, leur agentivité, à travers leur sexualité.

> La très grande force de *Premiers Jours* est […] de nous reconnecter sur les pulsions et les énergies premières, le rythme des saisons du vent, de la mer et de l'amour. Déchaînements et apaisements des passions et de la

> souffrance, apprivoisement de la vie, autant de thèmes qui décrivent les fils de notre existence cachée. (Carrière, 1984a, p. 43)

La complexité de l'érotisme est mise en scène avec les métamorphoses continuelles de corps entrelacés. Les différentes parties de l'anatomie se fondent les unes dans les autres, s'unissent et se défont, au rythme des saisons. L'approche est poétique et ces lignes, parfois abstraites et à la mouvance fluide, sont hypnotiques. Un grand ballet de traits qui se transforment continuellement en suggérant des visages qui s'embrassent, des corps soudés, des symboles phalliques, des métaphores de courbes féminines et de la vie du fœtus. Les caresses et les bras s'unissent, le feu s'embrase derrière les étreintes passionnées, les plis et les crevasses sont tour à tour fesses, cuisses et seins. La mise en rapport des éléments de la nature avec les corps humains fait que, par exemple, le soleil rouge qui se lève à l'horizon, derrière une montagne, devient doucement un mamelon dressé vers le ciel. Lors d'une rotation de la prise de vue des montagnes se détachent des corps nus de l'homme et de la femme.



Figure 13.4 *Premiers jours* (Warny, 1980) © ONF, tous droits réservés

Si les premières séquences-saisons du film proposent une vision positive et unie du couple (du grand dégel du printemps jusqu'à la chaleur de l'été), le court-métrage se termine en hiver. Arrive ainsi la suggestion d'une émotion douloureuse avec la tempête,

le vent, le tonnerre et les éclairs. La passion du couple n'est plus. Une impression de détresse, de peine et d'isolement provient de la coloration bleue et froide en conclusion. Les protagonistes ne font plus l'amour, ils sont assis l'un à côté de l'autre, dans la mer, à la dérive. Faut-il voir là l'impossible cohabitation d'un couple dont la passion usée les a emmurés dans le silence et la solitude? Quoi qu'il en soit, lorsque la neige s'installe, les humains ont disparu.

La coloration du film est un aspect narratif essentiel : les changements de couleurs appuient l'évolution de l'arc dramatique dans lequel Warny, Gagnon et Gervais se servaient « de pastel, d'estampes et de crayons Prismacolor pour donner du relief aux dessins […] les couleurs étaient animées, c'est-à-dire mises en mouvement » (Gagnon, 1978, p. 8). La gamme de couleurs établit des températures et des lumières précises pour chacune des saisons ce qui accentue les émotions ressenties par le public. En 1981, le film s'est mérité un *Prix Spécial du Jury* au Festival International du Film d'Animation d'Annecy. Mais plus que ses qualités narratives et esthétiques, sans toutefois remettre en question les qualités réelles du film, il est possible d'avancer que la mythification de l'artiste (avec son décès prématuré[84]) ait contribué à favoriser l'intérêt du public envers son œuvre. *Premiers Jours* esr un film essentiel; une entrée dans l'univers personnel de la réalisatrice, une vision de son monde intérieur avec une touche de sexualité savamment dosée et laissant place à des interprétations variées. Warny anime le désir féminin dans un monde hétérosexuel androcentré d'une manière personnelle. « Désir pour l'Autre masculin, mais également, à travers celui-ci, désir pour soi-même, appétit d'exister selon ses propres termes et de jouir de la vie en tant que sujet » (Lord, 2009, p. 35). Comme le souligne la cinéaste et professeure de

[84] Clorinda Warny est décédée le 4 mars 1978, à l'âge trente-neuf ans, d'une crise cardiaque. Son décès survient pendant la production du film *Premiers Jours*. Puisque toute l'animation avait été complétée, le département français du studio d'animation décide de « sauver » le film et d'engager Lina Gagnon et Suzanne Gervais pour terminer la coloration.

l'Université de Harvard Ruth Lingford à propos de l'expression de la sexualité des animatrices dans leurs films :

> There is often a frank and earthy expression of sexuality which is a million miles away from the stereotyped cartoon sexiness […]. There has been a tendency for women to use animation as an intimate, confessional means of expression […] an extension of the clarification and projection of the inner world which may be what many women animators find so satisfying. (Lingford, s. d.)



Figure 13.5 *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992) © ONF, tous droits réservés

Cette quête d'une expression personnelle est centrale aux propos de *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992). Après avoir réalisé plusieurs courts-métrages d'une manière indépendante[85], *La Basse-Cour* est la première œuvre de Michèle Cournoyer produite à l'ONF. Ce court-métrage offre une plongée dans la vie affective de son autrice avec la mise en scène de la difficile relation qu'elle entretient avec son amant. C'est une illusion à travers une illusion. L'action se déroule dans l'imaginaire animé de Cournoyer. La subjectivité de l'autrice est inhérente au film : elle y déploie l'expérience de sa souffrance dans une relation amoureuse toxique qui semble portée

[85] *L'homme et l'enfant* (Cournoyer, 1969), *Alfredo* (Cournoyer, 1971), *Spaghettata* (Cournoyer et Drouin, 1976), *La Toccata* (Cournoyer, 1977), *Old Orchard Beach, P.Q.* (Cournoyer, 1982) et *Dolorosa* (Cournoyer, 1988).

par une attraction sexuelle magnétique. Contre sa propre logique, intoxiquée par la passion, la protagoniste ne peut se résoudre à ignorer l'appel de la satisfaction de ses envies sexuelles et ce, au détriment de son bonheur personnel.

> Souvent, je me mets en scène. Je fais ce que j'appelle de l'autofiction […]. Quand je joue ce que j'ai vécu, l'intensité revient et prolonge ces émotions. […] C'est une façon pour moi d'extirper complètement les démons de mon système. Quand le film est terminé, j'en ai terminé de cette histoire-là. […] C'est un processus comparable au deuil. (Cournoyer, citée dans Roy, 2009, p. 34)

Dans la première séquence du film, un œuf est cassé, puis apparaissent les yeux de l'animatrice qui pleurent. Le symbole de l'œuf, l'origine du monde, est scindé en deux. Cette cassure marque un passage et accentue l'arc narratif; du refus à l'acceptation, du passé vers le futur et de la domination à l'« empowerement ». L'œuf, comme image de la perfection et de la fragilité, se brise. C'est la fin d'un cycle, la promesse d'un retour à la vie, d'une renaissance. Un œuf cassé n'est plus viable, la poule n'a plus besoin de le couver, elle est libérée de son enchaînement protecteur envers l'œuf. Cette première séquence exprime peut-être le nouveau regard de la réalisatrice face à sa propre douleur : elle s'expose volontairement à cette situation indésirable. Son regard offre une vision introspective de son rêve amoureux brisé. C'est une ouverture sur le monde, la conscience souveraine d'un passage de l'aveuglement vers la clairvoyance.

Le film se poursuit avec la protagoniste qui reçoit et prend un appel de son amant dans la nuit. Alors qu'elle tient le combiné à l'oreille, il se métamorphose en homme. Minuscule, il lui chuchote à l'oreille et lui caresse les cheveux. On ressent toute l'impuissance de la femme à pouvoir résister à l'appel de son amoureux. Ce désir est conflictuel et la positionne en situation d'assujettissement. Alors qu'elle se dirige en taxi vers la résidence de son amant, la voiture parcourt toute la distance sur son corps nu. Couchée à plat ventre, les yeux fermés, elle est immobile, comme clouée au sol. « En dessinant sur mon corps, les émotions remontent à la surface. […] En exécutant

le dessin, je revis le trajet en taxi. Je ne voyais rien autour de moi tellement j'avais hâte d'arriver. Le reste n'existait plus » (Cournoyer, citée dans Roy, 2009, p. 35).

Le visage de la femme réapparaît ensuite à l'intérieur de la roue du taxi qui s'immobilise lentement. La protagoniste se transforme en une boîte de carton, comme celles utilisées pour livrer le poulet par une chaîne de rôtisserie. La femme est ainsi portée par un livreur jusqu'à l'appartement de son amant. Lorsque l'homme ouvre la boîte, c'est une belle poule parée de toutes ses plumes, avec le visage de l'animatrice Michèle Cournoyer qui surgit. L'animatrice a peut-être décidé de s'auto-représenter avec la poule parce que cet oiseau est une offrande dans certaines cérémonies religieuses à travers le monde.

L'homme caresse d'abord la poule, qui aime ses caresses, à la manière d'un maître qui cajole son animal de compagnie. Lorsqu'il sort la poule de sa boîte, elle est mi-humaine, mi-animale. L'homme tente d'attraper la femme-poule mais elle se débat lorsqu'il lui met la main dessus. Elle essaie d'échapper à l'emprise de son amant qui tente de l'amadouer en la ramenant vers lui, mais elle s'éloigne encore plus.



Figure 13.6 *La Basse-Cour* (Cournoyer, 1992) © ONF, tous droits réservés

C'est à ce moment que le film bascule complètement et que la femme perd toute agentivité sexuelle. D'une femme qui part dans la nuit pour assouvir ses pulsions, elle

se retrouve maintenant dans la situation de la victime. L'homme l'attrape violemment, contre son gré, et se met à la déplumer sauvagement. La femme-poule se retrouve dans une position passive, aliénée par son propre désir sexuel.

Si le spectateur masculin s'identifie à l'amant, il pourra vivre son fantasme de punir cette femme turbulente d'une manière sadique pour mieux la posséder. La femme-poule, l'objet de sa frustration sexuelle, qui le menace dans sa virilité par son refus de s'abandonner à lui est sonnée, complètement nue et étendue sur le dos, sans défense sur la table. La femme mutilée n'a plus aucun pouvoir sur sa destinée. Ayant tout le contrôle du rapport de force sur l'objet de son désir sexuel, l'homme prend la poule déplumée dans ses mains et la croque. La violence psychologique qu'inflige ce croqueur de femmes à sa maîtresse percute le spectateur.

Le film se conclut par le réveil de la femme, nue, à côté de son amant, profondément endormi. Il ronfle. Elle s'assied sur le rebord du lit et elle a froid. Sur le sol, à côté de ses pieds, il y a un tas de plumes blanches. Elle est mélancolique, déçue et désillusionnée. Elle ressent la perte, l'abandon et la souffrance amoureuse. Ses attentes ne sont pas comblées, elle ne trouve pas l'amour : les pleurs du commencement du film font maintenant sens. La perte d'estime de soi s'ensuit certainement.

La technique d'animation, qui mélange rotoscopie, encre de chine et peinture blanche, donne l'impression d'un fini vieillot, comme un accès direct aux souvenirs de l'autrice. Miroir de son expérience personnelle, *La Basse-Cour* représente le manque d'autorité et d'agentivité de la protagoniste. C'est une mise en image des rapports de pouvoir entre les sexes qui exprime crûment la domination masculine sur une femme qui manque d'estime de soi ou qui ne peut s'épanouir sexuellement. Un film qui provoque le malaise puisque tout est dit : les envies sexuelles de l'homme sont priorisées au détriment des besoins affectifs de la femme. *La Basse-Cour* est un film percutant sur une femme qui est subordonnée à son amant et utilisée pour son corps.

C'est une prise de conscience de la représentation de la figure stéréotypée de la lesbienne au cinéma qui incite Obom à réaliser *J'aime les filles* (Obom, 2014*)*. Rares sont les modèles féminins forts et positifs dans le septième art auxquels les femmes homosexuelles peuvent s'identifier. Souvent, dans le cinéma, le destin de la lesbienne est fatidique : elle se suicide ou sombre dans la folie. C'est sûrement là une manière peu subtile pour les réalisateurs masculins de punir le regard féminin en marge de l'hétéronormativité. En détruisant les femmes lesbiennes en fin de récits, les réalisateurs sanctionnent l'interdit social du lesbianisme. La sexualité lesbienne explicite est rarissime au cinéma, contrairement à celle des hommes homosexuels qui est beaucoup plus représentée.

Concernée par le problème de la représentation des relations entre les femmes amoureuses au cinéma, Obom saisit la possibilité d'agir sur le monde qui l'entoure. Elle réalise un film où la femme est un sujet désirant sans être l'objet du regard masculin; elle reconstruit le fantasme féminin pour une expérience spectatorielle non préoccupée par les désirs de l'homme hétérosexuel. Les protagonistes sont agentives quant à l'exploration de leurs désirs pour des personnes du même genre. Dans *J'aime les filles*, l'autrice se réapproprie la figure de la lesbienne pour en faire un film politique, sans être explicitement revendicateur, et c'est là la grande force de son œuvre.

> […] le regard peut aussi être le vecteur d'une résistance à l'intériorisation des prescriptions et favoriser l'émergence d'une conscience critique. Le regard est en ce sens la manifestation d'une subjectivité et une forme d'agentivité. La femme-sujet peut alors remettre en question ce qu'on cherche à lui imposer, accomplir un processus d'individualisation en choisissant de voir ce qui la différencie des autres et de l'image construite, ou encore, plus largement, prendre conscience des déficiences et des injustices qui sous-entendent ces rapports avec les autres et la société. (Lord, 2009, p. 31)

Obom prend la parole sans agressivité et dénonce des préjugés. En renversant les stéréotypes associés à l'icône populaire de la lesbienne, elle aborde l'homosexualité au féminin d'une manière qui dédramatise le tabou. La façon dont Obom a choisi de

représenter les femmes, avec ce détournement d'une certaine esthétique « cartoon » plus orientée vers les enfants, est efficace. En ajoutant des têtes d'animaux aux corps humains de ses personnages, elle installe la distanciation nécessaire pour maîtriser leur image. Les femmes ne sont pas fétichisées, mais rassurantes et douces. Les éléments sont mis en place pour créer de l'empathie face aux femmes homosexuelles. Obom offre une nouvelle position identificatoire pour les spectatrices : les personnages sont en pleine possession de leurs moyens, ce sont des héroïnes fortes et non des victimes.

L'animation transforme la perception de cette thématique sérieuse. Elle perd son aspect cérémonial parce qu'elle est abordée à travers ce langage cinématographique particulier. C'est une forme de protestation sociale et politique qui utilise l'humour. Plutôt que de stéréotyper les relations désirantes entre les femmes, ce sont les possibilités dynamiques des personnages animés qui fondent les propos. Au fond, Obom nous entraîne au cœur de la découverte du désir amoureux entre deux êtres humains. Le propos central a une portée universelle : tous, hétérosexuels, homosexuels ou bisexuels se reconnaîtront dans ces histoires racontées avec légèreté, humour et franchise. Cette animation, c'est un peu l'histoire de n'importe quelle personne qui tombe amoureuse et qui éprouve un désir sexuel pour la première fois, mais qui est vécu différemment de la prescription hétéronormative.



Figure 13.7 *J'aime les filles* (Obom, 2014) © ONF, tous droits réservés

Par exemple, une jeune fille découvre, à sa grande surprise, qu'il est possible d'en embrasser une autre. Une protagoniste subit les foudres de sa mère qui refuse son orientation sexuelle, la sépare de sa bien-aimée et l'envoie sur une ferme en espérant qu'elle pourra changer. Obom s'y autoreprésente aussi avec une grande candeur. Elle se met en scène au moment où elle a découvert sa propre homosexualité dans un rêve. Cette mise en abime, opérée d'une main de maître, démontre toute la maîtrise de l'art de raconter d'Obom. La sensualité, la douceur, la proximité et la chaleur de l'amour transparaissent à travers son film.

Cette animation est porteuse et touchante : c'est le regard personnel d'une artiste sur son expérience et celle de ses amies. Parmi les distinctions couronnant le film (dont le très prestigieux Grand Prix au Festival International du Film d'Animation d'Ottawa), c'est le Prix du Jeune Public du Festival International du Film pour Enfants de Montréal qui a profondément touché la réalisatrice. Pour Obom, il est essentiel que son film soit vu par le jeune public. Même si beaucoup d'avancées ont été réalisées pour les droits homosexuels au Québec et que l'acceptation d'une sexualité en marge du système hétéronormatif s'implante progressivement dans la société et les mentalités, Obom estime qu'il existe toujours un sentiment de répression, de rabaissement et de honte associé au lesbianisme. Encore de nos jours, beaucoup de jeunes se suicident en découvrant leur homosexualité et la stigmatisation sociale qui y est associée. Les personnages de son film sont jeunes et habitent encore chez leurs parents. C'est un message positif d'espoir avec une fin heureuse qu'elle offre.

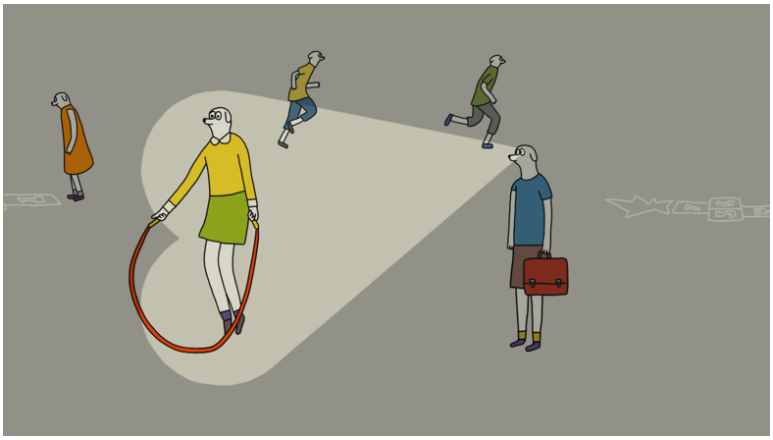


Figure 13.8 *J'aime les filles* (Obom, 2014) © ONF, tous droits réservés

Obom est engagée car elle intervient intentionnellement pour faire changer les choses, pour informer et pour transformer les idées préconçues sur le désir homosexuel. D'abord publiée sous forme d'une bande-dessinée[86], *J'aime les filles* propose une vision minoritaire, encore tabou, des rapports humains : celui des rapports amoureux entre les femmes.

À l'instar de ce que proposent ces trois films, je souhaiterais que les réalisatrices parviennent à créer des représentations transformatrices. Je suis d'accord avec Lamoureux qui croit en la « nécessité pour les féministes d'élaborer une stratégie politique qui conjugue classe, sexe et race afin d'élaborer une alternative d'ensemble au système existant » (Lamoureux, 2010, p. 23). D'autant plus que le sujet d'un art féministe est multiple : « the female subject of feminism is one constructed across a multiplicity of discourses, positions, and meanings, which are often in conflict with one another and inherently (historically) contradictory » (de Lauretis, 1987, p. X).

Dans les dernières années, les films créés par des femmes sont de plus en plus nombreux et partout dans les médias retentissent les trompettes de la parité à la réalisation cinématographique. Depuis plus d'une douzaine d'années, le collectif des

[86] OBOM. (2015). *J'aime les filles*. Montréal : L'Oie de Cravan.

Réalisatrices Équitables (RÉ) milite pour conscientiser et dénoncer la disparité de genre dans la production culturelle au Québec. Notamment, elles publient plusieurs études [87]. Dans un document intitulé « La place des créatrices dans les postes clés de la création de la culture au Québec » (RÉ, 2016), les constats d'Isabelle Hayeur (qui écrit la section sur la situation dans la réalisation des longs-métrages de fiction et de documentaires [88]) sont préoccupants. Elle remarque une disparité étonnante entre le nombre de femmes dans les institutions d'enseignement versus leur réelle présence sur le marché de l'emploi : si elles sont étudiantes de 43 à 60%, elles ne représentent que 31% des membres de l'Association des réalisateurs et des réalisatrices du Québec (AARQ). Les rapports de genre dans les cohortes ne réflètent donc pas les réalités sur le marché du travail.Quant aux financements des entreprises culturelles fédérales et provinciales :

> […] les femmes réalisent entre 15% et 28% des projets acceptés et reçoivent entre 11% et 19% des enveloppes budgétaires [et pour les organismes de financement] qui ont avant tout des mandats artistiques, les femmes réalisent entre 30% et 41% des projets acceptés et reçoivent 38% à 41% des enveloppes budgétaires. Plus les budgets sont élevés, moins les réalisatrices sont nombreuses. […] À Téléfilm Canada (2009-2014), les réalisatrices ont reçu 10% des fonds accordés en long-métrage de fiction et à la SODEC (2011-2014), 19% des fonds. (Hayeur, citée dans Réalisatrices Équitables, 2016, p. 8)

Continuer l'implantation des mesures de discriminations positives, c'est essentiel : non seulement à l'ONF, mais au sein de tous les organismes de financement de productions cinématographiques comme la SODEC et Téléfilm Canada. Cela favorisera l'émergence d'une nouvelle vague de productions réalisées par des femmes et, par

---

[87] *Encore Pionnières. Parcours des réalisatrices québécoises en long-métrage de fiction* (Lupien *et al*., 2011); *La Place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision, mise à jour des statistiques* (Descarries *et al.,* 2012); *L'avant et l'arrière de l'écran. L'influence du sexe des cinéastes sur la représentation des hommes et des femmes dans le cinéma québécois récent* (Lupien *et al*., 2013) et *La place des créatrices dans les postes clés de création de la culture au Québec* (Réalisatrices Équitables, 2016).

[88] Malheureusement, le rapport (qui fait un grand tour de table de la production culturelle en passant par la télévision, la radio, le cinéma, le théâtre, la musique, le web, le son, la littérature, les arts visuels et les jeux vidéo) ne fait aucune mention de la situation en cinéma d'animation.

ricochet, une cinématographie proposant une vision du *female gaze* [89] québécois et canadien. Parmi les cinq recommandations du rapport de 2016, les autrices écrivent :

> (1) Les personnes qui contrôlent l'accès à l'emploi et aux moyens de création et de diffusion en culture sont en grande partie responsables de la sous-représentation et du manque de reconnaissance des créatrices. […] Nous demandons que l'on intègre le critère d'égalité H/F dans les règles qui définissent le choix des œuvres à produire. […] (3) Nous demandons que toutes les institutions qui distribuent les fonds publics en culture soient tenues de compiler et publier annuellement des statistiques hommes/femmes, ventilées par postes créatifs clés. […] (5) Compte tenu de l'omniprésence des nouvelles technologies, il est urgent que les femmes participent de façon égalitaire dans tous les postes clés. […] Nous demandons d'instaurer des mesures incitatives pour l'intégration des femmes dans les entreprises et les institutions d'enseignement du secteur numérique. (Réalisatrices Équitables, 2016, p. 21)

Il faut mentionner qu'il y a une certaine résistance dans le milieu quant aux mesures paritaires : « Il y a une grogne chez les réalisateurs. […] C'est prévisible, car lorsqu'on investit dans la diversité, il y a moins d'argent pour les autres. Mais il y a plein de réalisateurs qui sont d'accord avec ces mesures et qui les encouragent » (Hayeur, citée dans Collard, La Presse, 28 mai 2019, n.p.). Gabriel Pelletier (président de l'AARQ) fait remarquer que c'est surtout chez les cinéastes d'expérience que ces mesures de discriminations positives laissent un goût amer, car ces réalisateurs ont l'impression de faire les frais de ces mesures et d'être victimes d'âgisme (Collard, 2019).

Récemment, à la fin du mois de juillet 2019, le groupe des Réalisatrices Équitables a fait une sortie dans les médias puisque « les organismes subventionnaires abusent en prétendant que 50% des œuvres financées sont réalisées par des femmes » (Delgado, Le Devoir, 31 juillet 2019, n.p.). Dans un communiqué, elles écrivent :

> La parité dans le soutien financier n'est pas encore atteinte, que ce soit dit. [Nous sommes] préoccupées par la manière dont les institutions choisissent de présenter leurs résultats, utilisant des formules qui alimentent l'illusion

[89] Selon Mulvey, le *female gaze* aurait des avantages sur le *male gaze* dont celui de la pluralité et de la transversalité. Ce sous-entendu a fait l'objet de nombreux débats dans les études féministes.

> que la parité est pratiquement chose faite. (Réalisatrices Équitables, citées dans Delgado, Le Devoir, 31 juillet 2019, n.p.)

Elles reprochent aux institutions de financement public l'utilisation de termes comme « presque », « quasi » ou « près de la moitié des projets retenus » à titre de synonymes de parité quant, dans les faits, les femmes atteignent le tiers et non la moitié des sources de financement. Sans négliger les efforts pour atteindre la parité, il reste encore beaucoup de chemin à faire. « Selon les chiffres compilés par RÉ, dans l'année 2017-2018 de Téléfilm, seulement 28% des 73 millions de dollars répartis parmi les longs-métrages de fiction sont allés à des réalisatrices. Parité de façade, alors? » (Delgado, Le Devoir, 31 juillet 2019, s.p) Il reste encore beaucoup de chemin à faire pour les réalisatrices au Canada et partout dans le monde afin d'atteindre l'égalité avec les hommes pour le financement des réalisations cinématographiques. Il faut se méfier des statistiques. Les femmes sont plus souvent nombreuses dans les films à petits budgets, comme par exemple dans la création du cinéma documentaire qui rime avec pauvreté.

En dehors de l'ONF, il faut aussi mentionner qu'en plus des problèmes quant à l'accession à la réalisation de films, du financement et du fonctionnement des institutions, les femmes se retrouvent encore marginalisées dans la majorité des grands festivals généralistes. La question de la représentativité des œuvres réalisées par des femmes est un enjeu actuel pour la direction des festivals. Cette année au festival de Cannes, un record de films en compétition réalisés par des femmes : quatre, sur un total de vingt-et-un.

> On a les records qu'on peut. […] Cette année, le Festival de Sundance a sélectionné 53% des femmes en compétition, et le Festival de Berlin, 44% selon Women in Motion. Il faut dire que le Festival de Cannes a un côté « vieille France » bien ancré et une tradition de machisme avec laquelle certains ne semblent vouloir rompre. (Cassivi, La Presse, 21 mai 2019, p. 4)

Parce qu'elles subissent une oppression similaire dans le monde de la production cinématographique, c'est en se regroupant que les femmes pourront bâtir un projet collectif pour améliorer leurs conditions de création. La lutte féministe n'est pas contre les hommes : ils doivent être les alliés des femmes pour bâtir une société égalitaire. La

solution n'est pas de remplacer un pouvoir par un autre, mais de permettre à la collectivité, en nivelant les genres, de vivre des relations libérées de l'emprise de la domination.

CONCLUSION

> *Le féminisme est renvoyé au statut de dinosaure politique […]. Les transformations législatives des quarante dernières années auraient permis aux femmes d'atteindre l'égalité […] et celle qui n'y sont pas parvenues n'auraient qu'à s'en prendre à leurs comportements défaillants. Quant à celles qui persistent à se dire féministes, qui évoquent les inégalités de genre, elles vivraient dans un autre siècle […]. Bref, nous vivons à une époque postféministe où les inégalités ne seraient que résiduelles et appelées à disparaître d'elles-mêmes avec le travail du temps puisque les jeunes générations seraient nées dans un monde égalitaire.*
>
> — Lamoureux, 2010, p. 32

> *La contestation féministe s'apitoie peu sur le passé, elle ouvre un chemin au présent tout en rêvant d'un avenir meilleur.*
>
> — Carrière, 1988, p. 342

S'il y a un espace mental et politique où les hommes continuent de régner, c'est bien le milieu du cinéma. Ma relecture de l'histoire dans le domaine du cinéma d'animation au Québec a porté sur la condition des femmes, sur l'institution onéfienne, sur les représentations des femmes à l'écran, sur l'insertion socioprofessionnelle des réalisatrices et sur l'analyse d'un corpus de films d'animation féministes de pionnières produits par l'ONF. Ainsi, j'ai démontré que les animatrices onéfiennes sont des agentes actives qui influencent leurs destinées et que leurs œuvres sont des révélateurs sociaux de la réelle oppression des femmes (dans les limites d'un féminisme

institutionnel libéral égalitaire). En inscrivant les protagonistes comme sujets pensants et regardants, vivant l'oppression dans l'espace privé et public, les animatrices de mon corpus ont fait évoluer la représentation des genres au cinéma. À la lumière de mes recherches, une discussion s'impose sur les constats de mon analyse critique.

Ma recherche a confirmé que l'histoire du cinéma s'intéresse majoritairement aux œuvres ayant obtenu des reconnaissances et que le travail artistique des hommes est souvent mieux apprécié que celui des femmes. L'exemple de la collaboration entre Norman McLaren et Evelyn Lambart a témoigné de ce phénomène. McLaren a reçu les honneurs et a été historicisé. A contrario, Lambart est anonymisée. Tombée dans l'oubli, elle est de nos jours redécouverte et revalorisée par l'histoire, mais plutôt pour son apport à l'œuvre de McLaren que pour son travail personnel.

De même, le manque de considération apporté aux œuvres réalisées par les animatrices est une autre forme d'oppression dans un art marginal et marginalisé. En outre, Torill Kove [90], Martine Chartrand [91], Amanda Forbis et Wendy Tilbi [92] sont des animatrices qui demeurent complètement inconnues du grand public. L'un des constats de ma recherche, c'est qu'il y a beaucoup d'éducation à faire sur le cinéma d'animation onéfien auprès des spectateurs et des spectatrices :

> […] NFB animator and other independent work, no matter how skillful, innovative, or deserving, needs more publicity to be recognized, especially in Canada. Canadians are more likely to be familiar with Walt Disney's *The Little Mermaid* than with Wendy Tilby's *Strings*. […] Walt Disney's products are unmistakably pretty, their conventional images and ideas are safe and acceptable in the mainstream. […] Women who animated for the NFB played their own part in dispelling myths or at least presenting reality and fantasy from their perspective. […] We need more images like these :

[90] Oscar pour le meilleur court-métrage d'animation avec *Le poète danois* (Kove, 2007).

[91] Ours d'or du meilleur court-métrage au Festival International du Film de Berlin avec *Âme noire* (Chartrand, 2001).

[92] Palme d'Or à Cannes pour le meilleur court-métrage avec *When the Day Breaks* (Forbis et Tilby, 1999).

> insightful, witty, and risky – created by women, for the coming generations of girls who are still turning on the tube Saturday mornings. (Lahey, 1994, p. 27)

Il a été établi que la frugalité des moyens de production est une grande qualité du cinéma image par image. Ces alternatives, moins coûteuses, incitent certainement des artistes à se tourner vers l'animation qui propose des moyens de productions cinématographiques accessibles. Les réalités économiques des femmes, souvent plus difficiles que celles des hommes (disparité salariale, pauvreté, monoparentalité, précarité et dépendance financière) ont probablement influencé le choix de certaines animatrices. Néanmoins, il ne faut pas se méprendre sur la quantité de travail requise pour réaliser un film d'animation. Les étapes sont laborieuses et parfois, l'animatrice passera plusieurs heures, voire plusieurs jours, pour créer quelques secondes d'animation.

On me demande souvent pourquoi les femmes semblent avoir eu un accès plus direct à la réalisation dans le cinéma d'animation comparativement au documentaire et à la fiction. Certes, l'émancipation des femmes à travers l'éducation ainsi que la démocratisation du médium ont favorisé une ouverture plus large de l'animation pour les artistes. Mais il n'est pas anodin que le cinéma image par image permette aux créatrices d'occuper presque tous les postes nécessaires à l'aboutissement de leurs œuvres : scénarisation, animation, réalisation, direction photo et production. Peut-être est-ce là l'une des raisons pour lesquelles les femmes ont eu accès à ce champ : en travaillant seules sur leurs créations animées, elles ont pu sortir du système hégémonique et androcentré régissant le système de production cinématographique dans lequel elles étaient majoritairement assujetties aux hommes.

Même constat du côté de la vidéo, majoritairement investie par les femmes dans les années 1970 qui est « plus facile à apprivoiser que la technique cinématographique, le [sic] vidéo nous permet en outre d'être présentes à toutes les étapes de la production, allant de la recherche au montage, en passant par le tournage et l'animation » (Giguère et Pérusse, 1980, p. 36). Avec la vidéo, les réalisatrices peuvent créer « une image qui

émerge de toutes ces années de complicité avec des femmes […] une conscience nouvelle de la non-hiérarchisation dans l'équipe, une remise en question du pouvoir et des mythes qu'entretiennent le cinéma et la télévision » (Doyle, 1980, p. 36).

Il y a aussi que le cinéma image par image est peut-être mieux adapté à la réalité de certaines femmes, spécialement pour celles qui ont fait le choix d'être mères de famille. Selon mon expérience personnelle, il m'a été possible de réaliser huit films d'animation entre 2006 et 2018, tout en donnant naissance à mes trois filles, car je pouvais pratiquer mon art dans le confort de mon studio. Peu importe l'heure, ma table de travail était là, prête à m'accueillir. Je n'avais aucune contrainte de déplacement, mes périodes de travail se moulant au rythme de la vie de mes filles, des travaux ménagers et des obligations familiales exigeantes d'une mère. Voilà un facteur ayant favorisé l'accès des femmes à la réalisation de films d'animation : la possibilité de contourner les contraintes physiques de la production cinématographique. L'animation offre des possibilités de création pouvant être exécutées entièrement dans l'espace privé.

> En entrevue, quand on l'amène à parler des conditions matérielles de son travail, Caroline Leaf reconnaît que les femmes ont peut-être trouvé un refuge dans le cinéma d'animation, où elles sont mieux acceptées, où les embûches de la technique sont moins nombreuses et où la compétition avec les hommes est moins féroce. Elle reconnaît que les réalisatrices en animation à l'ONF ne sont pas traitées de la même façon que leurs collègues masculins. « En principe, elles sont supposées l'être. Mais en réalité, j'ai découvert que leurs salaires étaient radicalement inférieurs. Je crois que cela signifie que quelque part dans la structure de l'ONF on ne les considère pas de façon égale. Cette inégalité viendrait des deux parties, de la vision que les femmes ont d'elles-mêmes, et de l'administration qui exploite cette vision. » (Levitin, *ASIFA Canada*, Janvier 1992, n.p.)

La question de la technique ne se retrouve pas uniquement dans le type de ressources utilisées par les femmes pour créer leur art : il faut aussi considérer tous les stéréotypes sur les compétences qu'on leur attribue en regard de leurs habiletés. « Anne Claire Poirier, qui fut la pionnière de la nouvelle vague des réalisatrices onéfiennes, raconte qu'un jour elle voulut faire un stage en caméra, mais que l'on s'est moqué d'elle d'ambitionner un métier masculin » (Véronneau, 1980, p. 3). La remise en cause des

qualités professionnelles des femmes et de « l'aptitude des femmes à créer, généralement associée à la question plus large du "sexe de l'art", fut, dans l'histoire, toujours subordonnée à la conscience d'un double standard en matière artistique » (Dumont et Sofio, 2007, p. 17). Beaudet constate également que les animatrices semblent moins tentées d'utiliser les nouvelles technologies pour réaliser leurs films comparativement à leurs confrères masculins :

> Ne serait-ce pas plutôt pour se protéger instinctivement contre les forces extérieures souvent aliénantes qu'elles préfèrent surtout travailler directement sous la caméra en utilisant des méthodes quasi artisanales ne requérant qu'un petit noyau de collaborateurs, et partant, conserver la maitrise complète de leur produit? (Beaudet dans Carrière, 1984, p. 218)

Le constat est similaire dans l'étude *Les réalisatrices du petit écran* réalisée par Bélanger et Migner-Laurin (2012) [93] sur la situation des femmes réalisatrices dans le domaine télévisuel. Les autrices observent que les femmes s'approprient de plus en plus les moyens techniques qui étaient préalablement l'apanage des hommes, mais il n'en demeure pas moins qu'elles sont victimes d'idées préconçues quant à leurs qualités. « Si les femmes réalisatrices disent maintenant posséder compétences et connaissances techniques, il n'en va pas de même pour la confiance que leur milieu de travail leur accorde en regard de ces aptitudes » (Bélanger et Migner-Laurin, 2012, p. 72).

La situation actuelle des femmes dans le domaine de la réalisation cinématographique est identique : il y a un phénomène de discrédit sur les habiletés techniques des femmes. De plus, les autrices avancent que le manque de modèles féminins auxquels les réalisatrices peuvent s'identifier est un autre problème majeur :

> Ce manque n'est pas seulement lié au nombre limité de femmes dans le métier, mais aussi à leur difficile reconnaissance. Souvent cantonnées et minoritaires dans un métier déjà peu connu et reconnu du grand public,

[93]Cette étude a été financée conjointement par l'Association des Réalisateurs et Réalisatrices du Québec (AARQ) et le Service aux collectivités de l'UQAM.

> côtoyer des exemples de réussite revêt d'autant plus d'importance pour les femmes. (Bélanger et Migner-Laurin, 2012, p. 75)

Les choses ne semblent donc pas avoir grandement évolué depuis le début des années 1980 :

> Il y a peu de femmes dans les métiers techniques, uniquement parce qu'on ne permet pas aux femmes d'apprendre le maniement de la caméra. On a donc une attitude très paternaliste vis-à-vis des femmes, on leur dit : « Vous être très faibles physiquement, c'est bien lourd une caméra, les petites filles. Vous allez avoir mal au dos, c'est vraiment terrible. » (Carrière, 1981, p. 50)

Faire des films, compte tenu des moyens requis et des sommes nécessaires, c'est pratiquement un privilège. Le poids des traditions, la conception encore très présente que ce métier est « masculin » et l'omniprésence des financiers jouent certainement en défaveur des femmes. La thèse a prouvé que c'est une institution gouvernementale, l'ONF, qui octroie en premier la réalisation aux femmes à la fin des années 1960 au Canada. Dans l'industrie privée, durant la même période, les femmes demeurent les assistantes des hommes, campées dans les rôles traditionnels de scriptes, secrétaires, maquilleuses, coiffeuses, etc. De plus, financer des films « à propos des femmes » dans l'industrie privée est, et demeure, extrêmement difficile. Même bilan du côté de la distribution de ces œuvres dont les sorties commerciales sont laborieuses et limitées. C'est en s'adressant à l'État que les femmes ont eu accès à la réalisation de films [94]. Ces femmes qui travaillent à l'ONF sont en situation privilégiée pour faire une révolution bureaucratique : elles connaissent l'administration qui est contestée.

L'ONF, au cours de la décennie des années 1970, ouvre ses portes à la réalisation de films par des femmes. Les travailleuses onéfiennes prennent la parole avec le *En tant que femmes, rapport de recherches*. C'est ce processus de socialisation, le regroupement des femmes, qui leur permet de matériliser leurs aspirations

[94] Je rappelle que le premier long-métrage féministe réalisé par une femme dans l'industrie privée est *La vie rêvée* (Dansereau, 1972), quatre années après la production onéfienne documentaire *De mère en fille* (Poirier, 1968).

professionnelles. C'est collectivement qu'elles revendiquent la reconnaissance de leurs compétences. Quels sont les effets de ce rapport? Il se traduit en mesures de discriminations positives facilitant l'accession des femmes à la réalisation. Les femmes sont elles-mêmes tributaires de leur nouvelle identité professionnelle : celle de la réalisatrice de cinéma. Néanmoins, le projet En tant que femmes, avec lequel les réalisatrices ont créé six longs-métrages, est l'histoire d'un réel combat : l'implantation de cette mesure de discrimation positive a nécessité « des notes explicatives innombrables pour appuyer cet ensemble de productions, pour demander un accès plus grand des femmes à divers niveaux de création et de décision » (Carrière, 1981, p. 49).

Même si les détracteurs de l'ONF voient en ces mesures de discriminations positives de l'opportunisme politique contribuant à la légitimation de l'institution, il n'en demeure pas moins que les réalisatrices bénéficient un peu partout des retombées de l'Année internationale de la femme et de la Commission Bird.

> Alors qu'une seule Québécoise réalise un long-métrage en 1968, dix ans plus tard, soit en 1978, six femmes donnent un tour de manivelle et impriment ainsi à notre histoire un point de non-retour. Les frontières sont désormais franchies. […] Avant cette lutte à finir des femmes de l'ONF pour leur droit à la création, la production féminine fut tellement marginale qu'il n'en subsiste presque nulle trace. (Lamartine, 1980, p. 30)

Plusieurs autres raisons ont favorisé la promotion des femmes à la réalisation de films dont l'accès plus grand à l'éducation (ce qui a permis aux femmes d'exercer de nouveaux métiers); les pressions exercées par divers groupes féministes (ce qui a favorisé leur professionnalisation dans des métiers dits « non traditionnels »); les revendications radicales (sur la division sexuelle du travail) et les revendications matérialistes (sur l'oppression des classes).

Cependant, cette accession à la réalisation de films demeure limitée puisque « dans ce contexte, l'accès à la fin des années 1960, [il n'y a qu'un] petit nombre de femmes très scolarisées à la réalisation de films au Québec » (Carrière, 1981, p. 48). Ce phénomène

n'est pas exclusif à la réalisation cinématographique : l'avancement des conditions des femmes touche souvent un groupe privilégié restreint.

> Mais cette libération elle-même n'est que partielle : permettant à une minorité de femmes d'accéder à des postes de contrôle, non seulement elle s'en tient aux aspects les plus superficiels de la discrimination sexuale, comme l'inégalité juridique, mais surtout elle perpétue la hiérarchie, l'oppression et l'exploitation en permettant à certaines femmes d'y participer. (Bouchard, 1994, p. 497) [95]

La thèse a permis d'établir qu'au sein de l'institution onéfienne (1970-1979), la structure décisionnelle est manifestement masculine et que les conditions de travail ne sont pas équitables. On assiste à une lutte « au nom des femmes » et « pour la cause des femmes » qui se déploie entre les acteurs de l'institution étatique et les autrices porteuses des revendications féministes (Bereni et Revillard, 2007). Malgré le fait que « la posture anti-institutionnelle [caractérise le] mouvement féministe de la seconde vague » (Bereni et Revillard, 2007, p. 6), ces mesures de discriminations positives démontrent sans l'ombre d'un doute que ce type de programme favorise brièvement l'accession des femmes à la réalisation de films. Malheureusement, la pérennité des mesures n'est pas assurée dans le temps. Il est désolant de constater que les programmes sont de nos jours abolis. En tant que femmes n'a duré que trois ans (1973-1975) et le Studio D a été fermé en 1994 :

> « Quatre films, est-ce assez pour changer une mentalité ancrée dans la personne humaine depuis des siècles? » L'ONF répond : « Sûrement pas. » Aussi, cette première équipe féminine de l'ONF entend-elle continuer son action collective et l'œuvre personnelle de celles qui la forment. Ces femmes, a-t-on appris, ont soumis au Bureau du trésor, un budget important qui s'étend sur une période de cinq ans. Cependant, on nous assure que les programmes ultérieurs ne seront pas une répétition de la présente réalisation, mais une étape plus poussée de la recherche de l'identité [de] la femme ouvrière, la ménagère, l'assistée sociale, la femme de carrière, la

[95] « L'adjectif « sexual » renvoie au rapport entre hommes et femmes au-delà de la sphère biologique et sans restriction à la sexualité; il permet de distinguer l'identité *sexuelle* (mâle/femelle) et l'identité *sexuale* (masculine et/ou féminine), tout en évitant les apories liées à l'emploi du mot genre, calqué sur l'anglais *gender*. » (Bouchard, 1998, p.566)

> mère, la femme mariée, séparée, mère célibataire, la prostituée, la sainte, enfin toutes les femmes. (Timmerman, Ottawa, s.d., n.p.)

Malencontreusement, cette autre initiative n'a jamais été financée. On peut donc conclure qu'il n'y a pas de réelle remise en cause du fontionnement de l'ONF puisque les mesures de discriminations positives ne sont pas permanentes. Si l'ONF a su ouvrir ses portes à la réalisation par des femmes et à la production d'une cinématographie au discours féministe, ces mesures de discriminations positives furent éphémères [96]. Pourtant, la thèse a démontré que ces dispositifs de discrimination positive sont essentiels pour les réalisatrices. On constate qu'il y a toujours une disparité dans les conditions de création des femmes comparativement à celles des hommes partout à travers le monde. Puisqu'elles ont été là de manière temporaire, pourrait-on avancer que ces décisions-placebos n'avaient d'autre raison d'être que de « calmer » la colère féministe? Ces solutions officielles temporaires à un problème difficile ont démontré leur efficacité : ces films critiques ont eu un effet sur la société car ils ont su rejoindre la population (spécialement les femmes isolées) en amenant les problèmes vécus par les femmes dans la sphère privée à l'espace public. Donc, plus que de rassembler les femmes, ces productions les conscientisent car les discours s'intéressent spécifiquement aux enjeux qui les touchent (avortement, marché de l'emploi, système de garderies, etc.). L'ONF est à la fois l'instrument de la lutte et le lieu de la lutte car l'institution favorise la circulation de la parole des femmes. Quant à la professionnalisation des femmes, Anne Claire Poirier est l'unique créatrice qui demeure à la réalisation du programme français à l'ONF à la fin d'En tant que femmes :

> Je devins cinéaste à une époque où « être femme » n'était pas à la mode. Unique de mon espèce, j'étais l'exception non menaçante. […] J'appartiens à une génération de femmes où la solitude fut notre lot quotidien, où l'entrée des « chapelles de génies » nous était interdite. Nous n'existions

[96] Ce n'est qu'en 2016 que l'ONF s'est fixé l'objectif d'atteindre la parité au niveau de la création entre les hommes et les femmes. Selon les chiffres préliminaires du 4 mars 2019 (pour l'année financière du 1er avril 2018 au 31 mars 2019), 48% des œuvres ont été réalisées par des femmes (38% par des hommes et 14% par des équipes mixtes) et 41% des budgets sont alloués aux œuvres créées par des femmes (41% aux hommes et 15% aux équipes mixtes).

> pas. Puis vinrent les années 70 et surtout 1975. […] On me montra, on me sortit, on parla de moi. J'étais devenue la bonne conscience d'une institution, la preuve vivante de son ouverture d'esprit par rapport aux femmes. (Poirier, 1980, p. 180)

En ce qui a trait à la production image par image, la thèse a établi que le cinéma d'animation possède de nombreuses qualités qui lui sont particulières (telles que l'anthropomorphisme ou la possibilité de défier les lois de la physique) et ses possibilités métaphoriques sont infinies. L'animation, dans sa particulière complicité avec le monde imaginaire, offre la possibilité aux réalisatrices de s'affranchir plus facilement des conventions narratives qui contraignent la représentation des femmes. Les créatrices peuvent mettre en images la pluralité de la vie des femmes et leurs expériences quotidiennes, brisant ainsi les représentations essentialistes des figures féminines au cinéma. L'analyse du corpus a démontré les possibilités représentationnelles uniques au cinéma d'animation.

Mon projet de recherche a souligné l'importance de l'apport des réalisatrices de l'ONF au cinéma d'animation canadien tout en décrivant leurs conditions de création. Les archives de mon corpus ont révélé que les tensions se déploient au sein du dispositif de production institutionnel (inégalité des chances) et dans les rapports disparitaires entre les hommes et les femmes dans les années 1970. Entre l'influence du comité de programmation, le mandat de l'institution et l'artiste créatrice, il y a une série de rituels, de hiérarchies décisionnelles et de considérations qui s'entrecroisent. S'il est possible de garantir une liberté de création dans le corpus des animatrices, celle-ci se déploie au sein de la mission officielle de l'institution. Les féministes radicales se tiennent habituellement à distance des politiques institutionnelles et la majorité des animations analysées proposent un discours féministe libéral égalitaire. On observe un déplacement au niveau du discours contenus dans les films d'animation à l'ONF qui, a travers le temps, laisse de plus en plus de place à l'expression personnelle de ses artistes pour se détourner de la vision de l'État.

L'analyse a permis de découvrir que les œuvres animées étudiées sont moins explicites et revendicatrices que les documentaires et les fictions produites par l'ONF à la même époque. C'est la raison pour laquelle j'ai dû passer par ces autres films pour appuyer les idées des autrices marquantes de la « deuxième vague » du féminisme. En ce sens, la non-participation citoyenne au corpus de films animés de l'ONF (contrairement aux documentaires et à certaines fictions) pourrait être l'une des raisons majeures de son effacement au sein de l'histoire et de l'imaginaire collectif. Il est possible de se demander si ces oeuvres animées répondent aux besoins des citoyennes et des citoyens de se reconnaître à travers les films et d'y trouver une trace de leur parole. Les animations du corpus ont-elles été en mesure d'atteindre leur plein potentiel subversif? Même si les animatrices prennent la parole, il semble que la renégociation du genre est peu exploitée dans leurs œuvres. La subordination des femmes est centrale aux propos de la majorité des animations étudiées (sauf *Interview* et *Cogne-Dur*) et ces films ne proposent pas de modèles de femmes autonomes (*empowerment*). Quoi qu'il en soit, l'animation est maintenue en place par l'ONF car il est indéniable qu'elle contribue, plus qu'aucune autre forme cinématographique, à la légitimation de l'institution avec son rayonnement et sa reconnaissance internationale.

Du côté des animatrices étudiées dans l'analyse filmique de la thèse, j'ai constaté (pour diverses raisons) l'impossibilité pour elles de créer un corpus à l'ONF [97]. Clorinda Warny est décédée prématurément. Veronika Soul est partie travailler aux États-Unis. Caroline Leaf délaisse l'animation après avoir coréalisé *Interview* avant d'y effectuer un dernier retour avec *Entre deux sœurs* (Leaf, 1991). Daudelin, Lebel et Saint-Pierre n'ont jamais retravaillé avec l'ONF après avoir créé *Cogne-Dur*. Joan Hutton a reçu une aide financière pour développer un film sur les sorcières, mais elle n'a jamais pu le réaliser. Même constat du côté de Cathy Bennet qui obtient de l'argent pour écrire

[97] Certaines animatrices, exclues de l'analyse filmique, ont été en mesure de créer un corpus à l'ONF durant cette période notamment Francine Desbiens et Suzanne Gervais.

un film intitulé *Ladies et Gentlemen*, mais qui ne se concrétise jamais. Quant à Micheline Lanctôt, elle a quitté l'animation :

> Dans l'histoire du cinéma d'animation, depuis les origines du médium, on peut compter sur les doigts d'une main les animateurs de sexe féminin qui se sont fait un nom. La seule exception dans le monde est l'Office national du film, où les créatrices en animation ont toujours été nombreuses et le sont aujourd'hui plus que jamais. J'ai fini par quitter ce métier que j'adorais parce que je n'y ai jamais obtenu le crédit que méritait mon travail et parce que je n'y voyais que des horizons bouchés. (Lanctôt, 2015, p. 59)

Si la parité salariale semble de nos jours atteinte entre les travailleurs et les travailleuses de l'ONF, rien n'assure aux animatrices et aux animateurs un travail en continu auprès de l'institution. Les créateurs et les créatrices de l'ONF n'ont aucun support financier permanent de l'État. Si les carrières de Norman McLaren et d'Evelyn Lambart ont été soutenues pendant plusieurs décennies par l'ONF, ces conditions de travail n'existent tout simplement plus pour les artistes actuels.

> C'est au début des années 2000 que l'ONF a changé son modèle de production, abandonnant la formule des « cinéastes maison » bénéficiant d'un salaire et d'avantages sociaux. Dorénavant, ses réalisateurs, caméramans et scénaristes seraient des pigistes. Ce virage avait ses avantages. Mais quelque chose s'est perdu en cours de route. Les réalisateurs de l'ONF qui collaborent avec l'ONF, eux qui ont longtemps été carrément à la barre du bateau se sont sentis de plus en plus mis de côté. […] Leur principale récrimination concerne la baisse de fonds attribués à la production de films, qui aurait diminué de 56% en 16 ans – soit bien au-delà des coupes fédérales qui ont été infligées à l'ONF au cours de cette période. (Gruda, La Presse, 4 juillet 2019, n.p.)

Il faut le reconnaître, les infrastructures actuelles de l'ONF ne sont plus ce qu'elles étaient. Bien sûr, ce phénomène est en partie attribuable à une baisse de l'investissement financier de la part du gouvernement fédéral, mais la remise en question de la gestion institutionnelle de ces fonds par les créateurs et les créatrices de l'ONF n'est pas anodine. L'une des problématiques centrales de la dénonciation des artistes se retrouve au niveau du fonctionnement de l'institution qui privilégie l'intérêt de ses travailleurs fonctionnaires permanents mandatés officiellement par l'État versus

les intérêts de ses créateurs et de ses créatrices pigistes. La gestion institutionnelle des hauts fonctionnaires qui priorise la masse salariale de ses employés (qui ne cesse d'augmenter) contribue à l'affaiblissement des investissements directs dans les productions cinématographiques. Si les travailleurs et les travailleuses onéfiens gagnent très bien leur vie, les créateurs et les créatrices de l'ONF ne peuvent pas vivre de leur métier. Il y a donc un fort déséquilibre entre les conditions de travail des artistes (pigistes) et celles des fonctionnaires (permanents) qui se prévalent de nombreux avantages tels des assurances, des congés payés, de l'accès au programme de chômage, etc. « Qui va surveiller les surveillants? C'est un problème fondamental de tous les États » (Bourdieu, 2012, p. 27). Si la réputation des films de l'ONF n'est plus à faire, celle de ses hauts fonctionnaires est à reconstruire. D'ailleurs, la reconduction récente du mandat du commissaire a créé un tollé d'indignations chez les deux cent cinquante cinéastes du regroupement Création ONF/NFB, car :

> […] voilà deux ans que ces cinéastes […] font pression à l'interne et auprès du ministère du Patrimoine pour que soit corrigé « le déclin du financement consacré aux nouvelles oeuvres produites par l'ONF ». […] « Actuellement, l'argent alloué au contenu créatif représente à peine le tiers de ce qu'il était en 2000, tandis que les dépenses relatives à l'administration, à l'image de marque et aux salaires des cadres n'ont cessé de grimper », soutiennent les réalisateurs. Ainsi, « ce n'est pas tant le montant de l'allocation alloué par le gouvernement à l'ONF qui nous préoccupe que la façon dont celle-ci est dépensée par la direction. » (Bourgault-Côté, Le Devoir, 3 juillet 2019, n.p.)

La recherche a démontré l'interdépendance de l'ONF face au gouvernement en pouvoir. La reconduite du mandat du commissaire par Pablo Rodriguez, ministre du Patrimoine canadien et du Multiculturalisme, illustre bien que, parfois, « political decision makers often do not experience directly the consequences in their actions » (DiMaggio et Powell, 1991, p. 67). Il serait peut-être à propos de se demander si le système de nomination actuel ne devrait pas être revu? Dans un article intitulé « La gouvernance de l'ONF étonne même son commissaire » (Bourgault-Côté, Le Devoir, 3 juillet 2019) ce dernier reconnaît qu'il est « particulier d'être à la fois p.-d.g. de

l'organisme et président de son conseil d'administration. […] Situation qui n'a "pas de bon sens", selon les cinéastes qui contestent son leadership » (Bourgault-Côté, Le Devoir, 3 juillet 2019, n.p.). Ce type de gouvernance est une anomalie qui a été rectifiée dans toutes les autres institutions du gouvernement fédéral au Canada. Beaucoup de cinéastes qui collaborent avec l'ONF ont perdu espoir et confiance en l'institution.

> The increased professionalization of workers whose futures are inextricably bound up with the fortunes of the organizations that employ them have rendered obsolescent (if not obsolete) the dichotomy between organizational commitment and professional allegiance that characterized traditional professionals in earlier organizations (Hall, 1968). (DiMaggio et Powell, 1991, p. 70)

Depuis quelques années, plusieurs remettent en question la survivance de l'ONF. Le récent déménagement de l'institution au centre-ville de Montréal, dans l'îlot Balmoral, a pour mission de placer l'ONF au cœur du Quartier des spectacles afin de redynamiser son contact avec le public et, par le fait même, l'ensemble de sa production. Ce déménagement semble, pour l'instant, plutôt difficile. Principalement puisque les nombreux dépassements budgétaires engendrés par ce déménagement ont été épongés à même l'argent destiné aux productions créatives. Ainsi, la situation dénoncée par les artistes empire : le choix administratif de puiser le manque à gagner du déménagement à même les fonds destinés aux productions laisse encore moins d'argent pour les artistes de l'ONF. Pourtant, un renouveau créatif ne peut s'effectuer sans artistes et, présentement, l'administration par les hauts fonctionnaires favorise ses employés salariés permanent au détriment de ses créateurs. Mais, que deviendrait l'ONF sans ses créatrices et ses créateurs? Quelle serait sa mission si sa production était menacée? Les problèmes soulevés par les deux cent cinquante cinéastes du regroupement Création ONF/NFB sont pertinents. Est-il possible d'arriver à un compromis entre fonctionnaires et créatrices et créateurs; de favoriser une distribution plus équitable du financement public?

J'ai soigneusement sélectionné les six films de mon corpus qui offrent un regard alternatif sur la condition des femmes, en plein cœur de la « deuxième vague » du

féminisme au Québec. Ces films témoignent de la réalité et des conditions de vie des femmes à l'époque et constituent un legs cinématographique unique qui doit être revalorisé/ conservé. En élargissant ses pratiques culturelles pour y intégrer la pensée féministe, l'animation institutionelle de l'ONF est porteuse de nouvelles représentations par et pour les femmes. Cette programmation féministe intègre donc le social dans le culturel avec sa production et sa diffusion de films d'animations personnels et novateurs. Cette mobilisation féministe génère une nouvelle esthétique animée et contribue au changement social.

En terminant, en ce qui a trait à la revalorisation du cinéma d'animation, c'est en ouvrant les frontières, en élargissant les cursus universitaires et en diversifiant les contenus présentés dans les institutions officielles qu'il sera possible de s'éloigner du discours canonique dans le domaine des arts qui écarte le cinéma d'animation et réduit ses réalisatrices au silence. C'est en proposant une alternative au discours officiel qui remet en question le processus par lequel le savoir sur le cinéma d'animation québécois a été construit qu'il y aura l'apparition d'un nouvel objet d'études : les films d'animation réalisés par des femmes. Cette thèse a démontré que rendre compte de l'expérience quotidienne de la vie des femmes avec les outils de l'animation est une chance unique de revisiter l'histoire sous l'angle du féminisme et de comprendre les réalités et les défis de la société de l'époque.

Les cinéastes d'animation québécoises ont elles-mêmes très peu écrit sur leur travail et sur leur histoire [98]. C'est en parlant du regard des femmes sur les femmes dans l'animation et en explorant l'imaginaire féminin que j'ai produit une réflexion du point de vue de la praticienne. Si une histoire féministe de l'art est à s'écrire, une histoire féministe du cinéma d'animation doit non seulement identifier les petits et les grands noms des femmes mais surtout constituer un véritable savoir critique quant à ce qui se fait au plan cinématographique. Cette histoire est encore à écrire. Et la question

[98] À ma connaissance, Pierre Hébert est le seul cinéaste d'animation québécois ayant écrit sur la discipline du cinéma image par image.

s'impose de savoir comment faudra-t-il l'écrire. Cette thèse contribuera, je l'espère, à la reconnaissance du cinéma d'animation des réalisatrices onéfiennes et favorisera son inscription dans les institutions universitaires. Malgré le travail de recherche effectué ici, il reste encore beaucoup à faire pour documenter l'histoire des animatrices au Québec (depuis 1980). J'espère que cette thèse de recherche sera une source d'inspiration pour une nouvelle génération de chercheuses et de chercheurs intéressés par le cinéma d'animation créé par des femmes. Mon souhait le plus cher est que le cinéma d'animation puisse continuer à être produit à l'ONF, dans des conditions tout aussi favorables pour ses fonctionnaires que pour ses artistes.

ANNEXE A

FILMS D'ANIMATION RÉALISÉS PAR DES FEMMES À L'ONF (1970 – 1979)

Arioli, D., Koening, W. et McGregor, J. (producteurs) et Lanctôt, M. (réalisatrice et animatrice). (1975). *Token Gesture* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Chatwin, L. et Shannon, K. (producteurs) et Hutton, J. (réalisatrice) et Roy, L. (réalisatrice et animatrice). (1974). *The Spring and Fall of Nina Polanski* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Desbiens, F. (productrice) et Gervais, S. (réalisatrice et animatrice). (1978). *La Plage* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Desbiens, F. (productrice) et Daudelin, M., Lebelle, E. et Saint-Pierre, R. (réalisatrices et animatrices). (1978). *Cogne-Dur* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. (producteur) et Bennett, C. (réalisatrice et animatrice). (1975). *La Ménagère* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. et Koening, W. (producteurs) et Leaf, C. (réalisatrice et animatrice). (1976). *La Rue* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. (producteur) et Reiniger, L. (réalisatrice et animatrice). (1976). *Aucassin et Nicolette* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. et Koening, W. (producteurs) et Soul, V. (réalisatrice et animatrice). (1975). *L'Impôt: les comptes de l'amère loi* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P. (producteur) et Klein, J. (réalisatrice et animatrice). (1970). *Catuor* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P. (producteur) et Gervais, S. (réalisatrice et animatrice). (1971). *Cycle* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P. (producteur) et Olivier, S. (réalisatrice et animatrice). (1971). *Des Ensembles* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P. (producteur) et Desbiens, F. (réalisatrice et animatrice). (1971). *Les Bibittes de Chromagnon* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. (producteur) et Desbiens, F. (réalisatrice et animatrice). (1977). *Dernier envol* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Koening, W. (producteur) et Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1976). *Le lion et la souris* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lamb, D. (producteur) et Thomas, G. (réalisatrice et animatrice). (1977). *La flûte magique* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1970). *Paradise lost* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1973). *L'Histoire de Noël* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1974). *Mr. Frog went a-courting* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Leaf, C. (réalisatrice et animatrice). (1976). *La Métamorphose de Mr. Samsa* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada

Moretti, P. (producteur) et Elnécavé, V. (réalisatrice et animatrice). (1971). *L'Œil* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. (producteur) et Warny, C. (réalisatrice et animatrice). (1971). *L'Œuf* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. (producteur) et Klein, J. (réalisatrice et animatrice). (1972). *Modulation* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. (producteur) et Gervais, S. (réalisatrice et animatrice). (1972). *Climats* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. (producteur) et Leaf, C. (réalisatrice et animatrice). (1974). *Le Mariage du hibou : une légende eskimo* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Pettigrew, M. (productrice) et Besen, E. (réalisatrice et animatrice). (1978). *Rêve roulis* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Sarault, G. (producteur) et Warny, C. (réalisatrice et animatrice). (1972). *Petit Bonheur* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Sarault, G. (producteur) et Elnécavé, V. (réalisatrice et animatrice). (1974). *Rien qu'une petite chanson d'amour* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Thomas, G. (réalisatrice et animatrice). (1972). *Neige* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Verrall, D. (producteur) et Leaf, C. et Soul, V. (réalisatrices et animatrices). (1979). *Interview* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

ANNEXE B

FILMS CITÉS DANS LA THÈSE

Films du corpus de la thèse

Arioli, D., Koening, W. et McGregor, J. (producteurs) et Lanctôt, M. (réalisatrice et animatrice). (1975). *Token Gesture* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Chatwin, L. et Shannon, K. (producteurs) et Hutton, J. (réalisatrice) et Roy, L. (réalisatrice et animatrice). (1974). *The Spring and Fall of Nina Polanski* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Desbiens, F. (productrice) et Daudelin, M., Lebelle, E. et Saint-Pierre, R. (réalisatrices et animatrices). (1978). *Cogne-Dur* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. (producteur) et Bennett, C. (réalisatrice et animatrice). (1975). *La Ménagère* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Sarault, G. (producteur) et Warny, C. (réalisatrice et animatrice). (1972). *Petit Bonheur* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Verrall, D. (producteur) et Leaf, C. et Soul, V. (réalisatrices et animatrices). (1979). *Interview* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Films réalisés par Marie-Josée Saint-Pierre

Bertrand, M. (producteur) et Saint-Pierre, M.-J. (productrice et réalisatrice). (2014). *Jutra* [film d'animation]. Canada : MJSTP Films et Office national du film du Canada.

Bertrand, M. et Perrier, J. (producteurs) et Saint-Pierre, M.-J. (productrice et réalisatrice). (2016). *Oscar* [film d'animation]. Canada : MJSTP Films et Office national du lilm du Canada.

Gravas, A. et Létourneau, Y. (producteurs) et Saint-Pierre, M.-J. (réalisatrice). (en production). *La Théorie Lauzon* [film d'animation]. Canada : Périphéria Productions.

Saint-Pierre, M.-J. (productrice et réalisatrice). (2004). *Post-partum* [film documentaire]. Canada : MJSTP Films.

Saint-Pierre, M.-J. (productrice et réalisatrice). (2006). *Les Négatifs de McLaren* [film d'animation]. Canada : MJSTP Films.

Saint-Pierre, M.-J. (productrice et réalisatrice). (2008). *Passages* [film d'animation]. Canada : MJSTP Films.

Saint-Pierre, M.-J. (productrice et réalisatrice). (2010). *Le Projet Sapporo* [film d'animation]. Canada et Japon : MJSTP Films et S-Air Artist Center.

Saint-Pierre, M.-J. (productrice et réalisatrice). (2012). *Femelles* [film d'animation]. Canada : MJSTP Films.

Saint-Pierre, M.-J. (productrice et réalisatrice). (2014). *Flocons* [film d'animation]. Canada : MJSTP Films.

Saint-Pierre, M.-J. (productrice et réalisatrice). (2018). *Ta Mère est une voleuse!* [film d'animation]. Canada : MJSTP Films.

Films d'animation produits à l'ONF

Bertrand, M. (producteur) et Chen, K. (réalisatrice). (2017). *Un Printemps* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Bertrand, M. (producteur) et Obom (réalisatrice). (2016). *J'aime les filles* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Desbiens, F. (productrice) et Leduc, A. (réalisateur). (1975). *Chérie, ôte tes raquettes* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Desbiens, F. (productrice) et Gervais, S. (réalisatrice). (1978). *La Plage* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Desbiens, F. (productrice) et Tunis, R. (réalisateur). (1979). *Moi je pense* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Desbiens, F. et Moretti, P. (producteurs) et Elnécavé, V. (réalisatrice). (1981). *Luna, Luna, Luna* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Descary, T. (productrice) et Desbiens, F. (réalisatrice). (1992). *Voir le monde* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Descary, T. (productrice) et Desbiens, F. (réalisatrice). (1995). *Le Tournoi* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Descary, T. et Hébert, P. (producteurs) et Cournoyer, M. (1999). *Le chapeau* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Duncan, A. et McLaren, A. (réalisatrices). (1947). *Folksong Fantasy* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Dunning, G. (producteur et réalisateur) et Low, C. (producteur et réalisateur). (1947). *Cadet Rousselle* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Forget, R. (producteur) et Pojar, B. (réalisateur). (1981). *E* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Forget, R. (producteur) et Gervais, S. (réalisatrice). (1981). *Trêve* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Forget, R. (producteur) et Hébert, P. (réalisateur). (1984). *Étienne et Sara* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Forget, R., Leduc, Y., Teufel, D. et Vallée, J. (producteurs) et Leaf, C. (réalisatrice). (1991). *Entre deux soeurs* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Forget, R. et Leduc, Y. (producteurs) et Gervais, S. (réalisatrice). (1988). *L'Atelier* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. et Koening, W. (producteurs) et Soul, V. (réalisatrice). (1975). *L'Impôt: les comptes de l'amère loi* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. et Koening, W. (producteurs) et Leaf, C. (réalisatrice). (1976). *La Rue* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. (producteur) et Heczko, B., Lewis, E., Perlman, J. et Thomas, G. (réalisatrices). (1977). *Poets on Film No. 1* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. (producteur) et Borenstein, J., Cohen, S., Perlman, J. et Soul, V. (réalisateurs). (1977). *Poets on Film No. 2* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Glover, G. (producteur) et Doucet, R. et Hartmann, F. (réalisateurs). (1977). *Poets on Film No. 3* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P. (producteur, réalisateur et animateur). (1966). *Op hop – Hop op* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P. (producteur) et Desbiens, F. (réalisatrice). (1971). *Les Bibites de Chromagnon* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P. (producteur) et Gervais, S. (réalisatrice). (1971). *Cycle* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P. (producteur) et Desbiens, F. (réalisatrice). (1998). *Mon enfant, ma terre* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P. et Leduc, Y. (producteurs) et Gervais, S. (réalisatrice). (1998). *Le Seuil* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Hébert, P., Jean, M., Leduc, Y. (producteurs) et Chartrand, M. (réalisatrice et animatrice). (2000). *Âme noire* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. et McLaren, N. (producteurs et réalisateurs). (1944). *Alouette* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. (producteur, réalisateur et animateur). (1961). *Ronde carrée* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. (producteur, réalisateur et animateur). (1966). *Notes sur un triangle* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. (producteur) et Elnécavé, V. (réalisatrice). (1969). *Notre jeunesse en auto-sport* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. (producteur) et Desbiens, F., Hébert, P., Leduc, Y. et Pauzé, M. (réalisateurs). (1969). *Le corbeau et le renard* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. et McLaren, N. (producteurs et réalisateurs). (1969). *Sphères* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. (producteur) et Warny C. (réalisatrice). (1971). *Multiplication 1* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. (producteur) et Warny C. (réalisatrice). (1971). *Multiplication 2* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. (producteur) et Warny C. (réalisatrice). (1971). *Multiplication 3* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jodoin, R. (producteur) et Desbiens, F. (réalisatrice). (1977). *Dernier envol* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Jutra, C. et McLaren, N. (producteur set réalisateurs). (1957). *Il était une chaise* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Koenig, J. et Verrall, R. (producteurs) et Szasz, E. (réalisatrice). (1968). *Cosmic Zoom* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Koenig, W. (producteur) et Heczko, B. (réalisatrice). (1973). *Pictures out of my life* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1947). *La carte impossible* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1947). *Ô Canada* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1966). *Fine feathers* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1969). *The Hoarder* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1969). *Paradise lost* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1970). *L'Histoire de Noël* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1973). *Mr. Frog went a-courting* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1976). *Le lion et la souris* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1980). *Le rat de maison et le rat des champs* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Larkin, R. (producteur, réalisateur et animateur). (1965). *Syrinx* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Larkin, R. (producteur, réalisateur et animateur). (1966). *Cityscape* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Larkin, R. (producteur, réalisateur et animateur). (1966). *En marchant* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Leaf, C. (productrice et réalisatrice). (1977). *La Métamorphose de Mr. Samsa* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Leduc, Y. (producteur) et Desbiens, F. (réalisatrice). (1985). *Ah! Vous dirai-je, maman* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Leduc, Y. et Michel, É. (producteurs) et Gervais, S et Giraldeau, J. (réalisateurs). (1991). *Les Iris* [film d'animation]. Canada: Office national du film du Canada.

Leduc, Y. (producteur) et Cournoyer, M. (réalisatrice). (1992). *La Basse-Cour* [film d'animation]. Canada: Office national du film du Canada.

Leduc, Y. (producteur) et Gervas, S. (réalisatrice). (1993). *L'Attente* [film d'animation]. Canada: Office national du film du Canada.

Low, C. (producteur, réalisateur et animateur). (1952). *Sports et transports*! [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1941). *Mail early for Christmas* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1941). *V for victory* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1942). *Hen hop* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1942). *Five for four* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteurs, réalisateurs et animateurs). (1944). *Keep your mouth shut* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1944). *C'est l'aviron* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1947). *La Poulette grise* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur) et Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1949). *Caprice en couleurs* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur et réalisateur). (1949). *Experiments in animated sound* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur et réalisateur). (1951). *À la pointe de la plume* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1952). *Voisins* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur, animateur et musique). (1955). *Blinkity blank* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur) et Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1956) *Rythmetic* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1959). *Le Merle* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur) et Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1960). *Lignes verticales* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur) et Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1962). *Lignes horizontales* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur) et Lambart, E. (réalisatrice et animatrice). (1965). *Mosaïque* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1967). *Pas de deux* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1972). *Ballet adagio* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur et réalisateur) et Munro, G. (producteur et réalisateur). (1976). *Le mouvement image par image – 1ère partie* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur et réalisateur) et Munro, G. (producteur et réalisateur). (1976). *Le mouvement image par image – 2ième partie* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur et réalisateur) et Munro, G. (producteur et réalisateur). (1977). *Le mouvement image par image – 3ième partie* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur et réalisateur) et Munro, G. (producteur et réalisateur). (1978). *Le mouvement image par image – 4ième partie* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur et réalisateur) et Munro, G. (producteur et réalisateur). (1978). *Le mouvement image par image – 5ième partie* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

McLaren, N. (producteur, réalisateur et animateur). (1983). *Narcisse* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. (producteur) et Warny, C. (réalisatrice). (1971). *L'Œuf* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. (producteur) et Elnécavé, V. (réalisatrice). (1972). *L'Œil* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. (producteur) et Hoedeman, C. (réalisateur). (1972). *Tchou-tchou* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. (producteur) et Gervais, S. (réalisatrice). (1974). *Climats* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. (producteur) et Leaf, C. (réalisatrice). (1974). *Le Mariage du hibou : une légende eskimo* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Moretti, P. et Sarault, G. (producteurs) et Warny, C. (réalisatrice). (1980). *Premiers jours* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Sarault, G. (producteur) et Desbiens, F., Gervais, S. et Hébert, P. (réalisateurs). (1973). *Du coq à l'âne* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Sarault, G. (producteur) et Elnévavé, V. (réalisatrice). (1974). *Rien qu'une petite chanson d'amour* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Page, M. (productrice) et Thomas, G. (réalisatrice). (1996). *Quilt* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Verall, D. (producteur). et Soul, V. (réalisatrice). (1981). *Countdown vignette* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Verall, D. (producteur). et Forbis, A. et Tilby, W. (réalisatrices). (1999). *When the Day Breaks* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Verrall, R. (producteur) et Leyer, R. (réalisatrice). (1969). *Little Red Riding Hood* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Films produits par la série En tant que femmes (ONF)

Chamson, N., Garand, J. M. et Poirier, A. C. (producteurs) et Danis, A. (réalisatrice). (1973). *Souris, tu m'inquiètes* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Garand, J. M. et Poirier, A. C. (producteurs) et Dansereau, M. (1973). *J'me marie, j'me marie pas* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Garand, J. M. et Poirier, A. C. (producteurs) et Blackburn, M., Huycke, S., Morazain, J., Saïa, F. et Warny, C. (réalisatrices). (1973). *À qui appartient ce gage?* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Garand, J. M. et Poirier, A. C. (producteurs) et Poirier, A. C. (réalisatrice). (1974). *Les filles du Roy* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Poirier, A. C. (productrice) et Girard, H. (réalisatrice). (1974). *Les filles, c'est pas pareil* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Poirier, A. C. (productrice et réalisatrice). (1975). *Le temps de l'avant* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Films produits par le Studio D (ONF)

Beaudry, D. (productrice et réalisatrice) et Shannon, K. (productrice). (1978). *An Unremarkable birth* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Brossard, N., Guilbeault, L. et Wescott, M. (réalisatrices). (1978). *Quelques féministes américaines* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Johansson, S., Shannon, K. (productrices) et Singer, G. (productrice et réalisatrice). (1984). *Abortion : Stories from North and South* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Johansson, S. (productrice) et Signer, G. (productrice et réalisatrice). (1987). *A Mother and daughter on abortion* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice). (1974). *Extensions of the family* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice). (1974). *It's not enough* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice). (1974). *Like the trees* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice). (1974). *Luckily I need little sleep* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice). (1974). *Mothers are people* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice). (1974). *They appreciate you more* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice). (1974). *Tiger on a tight leash* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice). (1974). *Would I ever like to work* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice) et Angelico, I. et Henderson, A. (réalisatrices). (1975). *And they lived happily ever after* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Shannon, K. (productrice et réalisatrice). (1975). *Our dear sisters* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Todd Hénaut, D. et Rosen, M.L. (producteurs) et Sherr-Klein, B. (réalisatrice). (1981). *Not a love story : A Film about pornography* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Films produits à l'ONF

Beaudet, J. (productrice) et Lepage, M. (réalisatrice). (1995). *Le jardin oublié : La vie et l'œuvre d'Alice Guy-Blaché* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Beaudet, C. (producteur) et Jutra, C. (réalisateur). (1971). *Mon Oncle Antoine* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Beveridge, J. (producteur) et Marsh, J. (réalisatrice). (1942). *Canada en guerre* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Blais, R. (producteur et réalisateur). (1973). *Grierson* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Bobet, J. (producteur) et Groulx, G. (réalisateur). (1964). *Le Chat dans le sac* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Brault, M. et Groulx, G. (réalisateurs). (1958). *Les raquetteurs* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada

Christensen, D. (producteur) et Lower, R. (réalisateur). (2014). *Shameless propaganda* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Coté, G.L., Beaudet, M. et Maheu, P. (producteurs) et Arcand, D. (réalisateur). (1970). *On est au coton* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Coté, G.L. (producteur) et Poirier, A.C. (réalisatrice). (1968). *De mère en fille* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Coté, G.L. (producteur) et Lefebvre, J.-P. (réalisateur). (1969). *Où êtes-vous donc?* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Coté, G.L., Larose, P. et Daly, T. (producteurs) et Perrault, P. (réalisateur). (1970). *Un Pays sans bon sens!* [film d'animation]. Canada : Office national du film du Canada.

Dansereau, F. et Jobin, V. (producteurs) et Groulx, G. (réalisateur). (1961). *Golden Gloves* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Dansereau, F. (producteur) et Brault, M. et Perrault, P. (1963). *Pour la suite du monde* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Dansereau, F. et Jobin, V. (producteurs) et Fortier, M. (réalisateur). (1963). *À l'heure de la décolonisation* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Din, R. (productrice) et Cho, K. (réalisatrice). (2012). *Statu quo? Le combat inachevé du féminisme au Canada* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Forget, R. (producteur) et Falardeau, P. et Poulin, J. (réalisateurs). (1980). *Speak White* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Gagné, J. (producteur) et Poirier, A.C. (productrice et réalisatrice). (1979). *Mourir à tue-tête* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Garand, J.-M. (producteur) et Favreau, R. (réalisateur). (1975). *Le soleil a pas d'chance* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Gendron, L. et Létourneau, M. (productrices) et Prégent, J. (réalisatrice). (1988). *La peau et les os* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Kemeny, J. (producteur) et Ballantyne, T. (réalisatrice). (1967). *The Things I Cannot Change* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Larose, P. (producteur) et Groulx, G. (réalisateur). (1977). *24 heures ou plus* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Lefebvre, J.-P. (producteur) et Chabot, J. (réalisateur). (1970). *Mon enfance à Montréal* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Lefebvre, J.-P. (producteur) et Patry, y. (réalisateur). (1970). *Ainsi soient-ils* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Legg, S. (producteur et réalisateur). (1942). *Inside fighting Russia*. [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Maheu, P. (producteur) et Leduc, J. (réalisateur). (1975). *Cap d'espoir* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Marsh, J. (réalisatrice). (1942). *Les Femmes dans la mêlée* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Marsh, J. (réalisatrice). (1943). *Carrière de femmes* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Marsh, J. (réalisatrice). (1943). *Nos femmes ailées* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Marsh, J. (réalisatrice). (1943). *Terre de nos aïeux* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Martin, M. (producteur) et Fortier, M. (réalisatrice). (1964) *La Beauté même* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Mohammadian, M. (productrice). et McWilliams, D. (réalisateur et montage). (2017). *Onze moments animés avec Evelyn Lambart* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Paré, L. (productrice) et Bélanger, F. (réalisateur). (1971). *Ty-Peupe* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Patry, P. (producteur et réalisateur). (1964). *Il y eut un soir… il y eut un matin* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Perron, C. (producteur) et Lefebvre, J.-P. (réalisateur). (1968). *Mon amie Pierrette* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Perron, C. (producteur) et Lefebvre, J.-P. (réalisateur). (1968). *Jusqu'au cœur* [film]. Canada : Office national du film du Canada.

Spottiswoode, R. (producteur) et Marsh, J. (réalisatrice). (1942). *Les Femmes dans la mêlée* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Spottiswoode, R. (producteur) et Marsh, J. (réalisatrice). (1943). *Carrières de femmes* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Verall, D. (producteur). et McWilliams, D. (réalisateur et montage). (1991). *Le Génie créateur : Norman McLaren* [documentaire]. Canada : Office national du film du Canada.

Films d'animation produits par Walt Disney

Ashman, H. et McArthur, S. (producteurs) et Trousdale, G. et Wise, K. (réalisateurs). (1991). *La Belle et la Bête* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Pictures et Silver Screen Partners IV.

Disney, W. (producteur et réalisateur). (1924-1927). *Alice Comedies* [série de courts-métrages d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Disney, W. (producteur) et Disney, W. et Iwerks, U. (réalisateurs). (1928). *Steamboat Willie* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Disney, W. (producteur) et Disney, W. et Iwerks, U. (réalisateurs). (1929-1939). *Silly Symphonies* [série de courts-métrages d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Disney, W. (producteur) et Hand, D. (réalisateur). (1937). *Blanche-Neige et les Sept Nains* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Disney, W. (producteur) et Luske, H. et Sharpsteen, B. (réalisateurs). (1940). *Pinocchio* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Disney, W. (producteur) et Algar, J, Armstrong, S., Beebe, F., Ferguson, N., Handley, J., Hee, T., Jackson, W., Luske, H., Roberts, B. et Satterfield, P. (réalisateurs). (1940). *Fantasia* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Disney, W. (producteur) et Sharpsteen, B.(réalisateur). (1941). *Dumbo* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Disney, W. (producteur) et Hand, D.D. (réalisateur). (1942). *Bambi* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Disney, W. (producteur) et King, J. (réalisateur). (1943). *Der Füehrer's Face* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Disney, W. (producteur) et Geronimi, C, Luske, H et Reitherman, W. (réalisateurs). (1961). *One Hundred and One Dalmatians* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Haaland, K. et Garber, R. (producteurs associés) et Bancroft, T et Cook, B. (réalisateurs). (1998). *Mulan* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Pictures.

Musker, J. et Ashman, H. (producteurs) et Clements, R. et Musker, J. (réalisateurs). (1986). *The Little Mermaid* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Studios.

Lasseter, J., Del Vecho, P. et Scribner, A. (producteurs) et Buck, C. et Lee, J. (réalisateurs). (2013). *Frozen* [film d'animation]. États-Unis: Walt Disney Animation Studios.

Lasseter, J. et Sarafian, K. (producteurs) et Andrews, M. et Chapman, B. (réalisateurs). (2012). *Brave* [film d'animation]. États-Unis: Walt Disney Animation Studios.

Films d'animation (Divers)

Alexeïeff, A. et Parker, C. (producteurs et réalisateurs). (1933). *Une nuit sur le mont Chauve* [film d'animation]. France : Alexeïeff et Parker.

Alexeïeff, A. et Parker, C. (producteurs et réalisateurs). (1963). *Le Nez* [film d'animation]. France : Alexeïeff et Parker.

Alexeïeff, A. et Parker, C. (producteurs et réalisateurs). (1972). *Tableaux d'une exposition* [film d'animation]. France : Films Roger Leenhhardt.

Alexeïeff, A. et Parker, C. (producteurs et réalisateurs). (1980). *Trois thèmes* [film d'animation]. France : Alexeïeff et Parker.

Anderson, D. K. (productrice) et Docter, P. (réalisateur). (2001). *Monster Inc.* [film d'animation]. États-Unis : Pixar Animation Studios et Walt Disney Pictures.

Anderson, D. K. et Reher, K. (producteurs) et Lasseter, J. et Reher, K. (réalisateurs). (1998). *Une vie de bestiole* [film d'animation]. États-Unis : Pixar Animation Studios et Walt Disney Pictures.

Anderson, D.K., Drumm, M.A. et Lasseter, J. (producteurs) et Anderson, D.K, Molina, A. et Unkrich, L (réalisateurs). (2017). *Coco* [film d'animation]. États-Unis : Pixar Animtion Studios et Walt Disney Pictures.

Arnold, B., Sanders, C. et DeBlois, D. (producteurs) et Arnold, B. et DeBlois, D. (réalisateurs). (2014). *How to train your dragon 2* [film d'animation]. États-Unis : DreamWorks Animation.

Bachelor, J. et Halas, J. (producteurs et réalisateurs). (1954). *La ferme des animaux* [film d'animation]. Royaume-Uni et États-Unis : Halas and Batchelor.

Bartosch, B. (producteur et réalisateur). (1932). *L'Idée* [film d'animation]. France.

Bobbitt, S.M., Mactaggart, I. et Welchman, H. (producteurs) et Kobiela, D. et Welchman, H. (réalisateurs) (2017). *La Passion de Van Gogh* [film d'animation]. Royaume-Uni et Pologne : Odra Film.

Blackton, J.S. (producteur et réalisateur). (1906). *Humorous Phases of Funny Faces* [film]. États-Unis : American Vitagraph.

Blackton, J.S. (producteur et réalisateur). (1907). *The Haunted Hotel* [film]. États-Unis : American Vitagraph.

Bray, J. R. (producteur) et Fleischer, M. (producteur et réalisateur). (1918). *Out of the Inkwell* [série d'animation]. États-Unis : Paramount Pictures et Fleischer Studios.

Bute, M.H. (réalisatrice). (1952). *Abstronic* [film d'animation]. États-Unis.

Cobb, M. (productrice) et Osborne, M. et Stevenson, J. (réalisateurs). (2008). *Kung Fu Panda* [film d'animation]. États-Unis: DreamWorks Animation.

Cobb, M. et del Toro, G. (producteurs) et Yuh Nelson, J. (réalisatrice). (2011). *Kung Fu Panda II* [film d'animation]. États-Unis : DreamWorks Animation.

Cohl, É. (producteur et réalisateur). (1908). *Fantasmagorie* [film d'animation]. France.

Daudelin, M., Lebel, E. et Saint-Pierre, R. (productrices et réalisatrices). (1976). *Maricoquette qui n'a ni chaud ni frette* [film d'animation]. Canada : Programme d'Aide au Cinéma Artisanal (ONF).

De Chomón, S. (producteur et réalisateur). (1908). *The Electric Hotel* [film]. France : Pathé Frères.

Eggelin, V. (producteur et réalisateur). (1925). *Diagonal Symphony* [film d'animation]. Allemagne.

Fearnley, L., Page, M. (productrices) et Kove, T. (réalisatrice et animatrice). (2007). *Le poète danois* [film d'animation]. Norvège et Canada : Mikrofilms AS et Office national du film du Canada.

Fischinger, O. (producteur et réalisateur). (1947). *Motion Painting No.1* [film d'animation]. Allemagne.

Fleischer, M. (producteur) et Fleischer, D. (réalisateur). (1933-1942). *Popeye* [série de courts-métrages d'animation]. États-Unis : Fleischer Studios et Paramount Pictures.

Fleischer, M. (producteur) et Fleischer, D. (réalisateur). (1939). *Gulliver's Travels* [film d'animation]. États-Unis : Fleischer Studios.

Folman, A., Lalou, S., Meixner, G., Nahlieli, Y. et Paul, R. (producteurs) et Folman, A. (réalisateur). (2008). *Waltz with Bashir* [film d'animation]. Israël, France et Allemagne : Bridgit Folman Gang, Les films d'Ici et Razor Film Produktion GmbH.

Granlöf, S. (productrice) et Odell, J. (réalisateur). (2007). *Never Like the First Time!* [film d'animation]. Suède : Filmtecknarna F. Animation AB.

Grierson, J. (producteur) et Lye, L. (réalisateur). (1935). *Colour Box* [film d'animation]. Angleterre : GPO Film Unit.

Grierson, J. (producteur) et McLaren, N. (réalisateur). (1938). *Love on the Wing* [film d'animation]. Angleterre : GPO Film Unit.

Guggenheim, R. et Arnold, B. (producteurs) et Lasseter, J. (1995). *Histoire de jouets* [film d'animation]. États-Unis : Pixar Animation Studios et Walt Disney Pictures.

Jackson, K.R. et Plotkin, H. (productrices) et Lasseter, J. (1999). *Histoire de jouets 2* [film d'animation]. États-Unis : Pixar Animation Studios et Walt Disney Pictures.

Jennings, C., Mechanic, B., Sandell, M. et Selick, H. (producteurs) et Selick, H. (réalisateur). (2009). *Coraline* [film d'animation]. États-Unis : Universal Pictures.

Jones, C. (producteur et réalisateur). (1966). *Bip Bip et Coyote* [série d'animation]. États-Unis : Warner Bros. Television.

Jousset, M., Kennedy, K., Rigault, X. et Robert, M.-A. (producteurs) et Paronnaud, V. et Satrapi, M. (réalisateurs). (2007). *Persepolis* [film d'animation]. France : TF1 Vidéo.

Katzenberg, J., Warner, A. et Williams, J. (producteurs) et Adamson, A. et Jenson, V. (réalisateurs). (2001). *Shrek* [film d'animation]. États-Unis : DreamWorks Animation.

Knight, T. et Sutner, A. (proucteurs) et Butler, c. et Fell, S. (réalisateurs). (2012). *ParaNorman* [film d'animation]. États-Unis : Laika.

Leaf, C. (productrice et réalisatrice). (1969). *Sand or Peter and the wolf* [film d'animation]. États-Unis : Harvard University.

Leaf, C. (productrice et réalisatrice). (1972). *Orfeo* [film d'animation]. États-Unis : Harvard University.

Leo, A., Moore, T., Rosen, A. et Young, P. (producteurs) et Twomey, N. (réalisatrice). (2017). *Parvana, une enfance en Afghanistan* [film d'animation]. Irlande, Canada et Luxembourg : Cartoon Saloon.

Lye, L. (producteur et réalisateur). (1958). *Free Radicals* [film d'animation]. États-Unis.

Lye, L. (producteur et réalisateur). (1966). *Particles in Space* [film d'animation]. États-Unis.

Marshall, F. et Watts, R. (producteurs) et Zemeckis, R. (réalisateur). (1988). *Qui veut la peau de Roger Rabbit?* [film d'animation]. États-Unis : Touchstone Pictures, Amblin Entertainment et Silver Screen Partners III.

McCay, W. (producteur et réalisateur). (1914). *Gertie the Dinosaure* [film d'animation]. États-Unis.

Méliès, G. (producteur et réalisateur). (1902). *Le Voyage dans la Lune* [film]. France : Star Film.

Menken, M. (réalisatrice). (1945). *Visual variations on Noguchi* [film d'animation]. États-Unis.

Reiniger, L. (productrice et réalisatrice). (1926). *Les Aventures du Prince Ahmed* [film d'animation]. Allemagne.

Richter, H. (producteu et réalisateur). (1921). *Rhythmus 21* [film d'animation]. Allemagne.

Ruttmann, W. (producteur et réalisateur). (1921). *Lichtspiel Opus 1* [film d'animation]. Allemagne.

Schlesinger, L. (producteur) et King, J. (réalisateur). (1935). *A Cartoonist's Nightmare* [film d'animation]. États-Unis : Leon Schlesinger Studios.

Soria, M. (productrice) et Darnell, E. et McGrath, E. (réalisateurs). (2005). *Madagascar* [film d'animation]. États-Unis : DreamWorks Animation.

Spencer, C. (producteur) et Howard, B. et Moore, R. (réalisateurs). (2016). *Zootopia* [film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Pictures et Walt Disney Animation Sutios.

Sullivan, P. (producteur) et Messmer, O. (réalisateur). (1919). *Felix the cat* [série de courts-métrages d'animation]. États-Unis : Paramount Pictures.

Tippet, J.O. (producteur) et McCay, W. (réalisateur). (1918). *The Sinking of the Lusitania* [film d'animation]. États-Unis : Transatlantic Film Corp.

Trnka, J. (producteur) et Krejcik, J. et Trnka, J. (réalisateurs). (1946). *The Gift* [film d'animation]. Tchécoslovaquie.

Trnka, J. (réalisateur). (1959). *A Midsummer Night's Dream* [film d'animation]. Tchécoslovaquie.

Trnka, J. (réalisateur). (1965). *The Hand* [film d'animation]. Tchécoslovaquie.

Films de fiction et documentaires (Divers)

Avril, P. et Mutu, O. (producteurs) et Mungiu, C. (producteur et réalisateur). (2007). *4 mois, 3 semaines, 2 jours* [film]. Roumanie et Belgique : Mobra Films Productions.

Askénazi, A., Lesage, B. et Garret, F. (producteurs) et Luciani, F. (réalisateur). (2006). *Le Procès de Bobigny* [film]. France : Mascaret Films et Danos, société de production.

Bazzo, M.F. (productrice) et Laurencelle, M.P. (réalisatrice). (2010). *Crée-moi, crée-moi pas* [documentaire]. Canada : Les productions Bazzo Bazzo.

Bergeron, G. (producteur) et Dansereau, M. (réalisatrice). (1972). *La vie rêvée* [film]. Canada : Association coopérative de productions audiovisuelles.

Bigelow, K., Boal, M., Chartier, N., Mark, T., McCusker, D., Shapiro, G. et Ladjimi, K. (producteurs) et Bigelow, K. (réalisatrice). (2008). *Démineurs* [film]. États-Unis : First Light Production et Kingsgate Films.

Bigras, J.-Y. et Delacrois, R. (réalisateurs). (1949). *Le Gros Bill* [film]. Canada : Les productions Renaissance.

Birnbaum, R., Moore, D. et Todd, S. (producteurs) et Scott, R. (producteur et rélisateur). (1997). *G.I. Jane* [film]. États-Unis : Hollywood Pictures, Caravan Pictures, Roger Birnnhaum Productions, Largo Entertainment et Scott Free Productions.

Borremans, G. (réalisateur et producteur). (1960). *La Femme-image* [film]. Canada.

Brakhage, S. (producteur et réalisateur). (1959). *Window Water Baby Moving* [film]. États-Unis.

Brakhage, S. (producteur et réalisateur). (1963). *Mothlight* [film]. États-Unis.

Carmody, D. (producteur) et Villeneuve, D. (2009). *Polytechnique* [film]. Canada : Remstar Productions.

Chapman, J. (producteur) et Campion, J. (réalisatrice et scénariste). (1993). *La leçon de piano* [film]. Australie, France et Nouvelle-Zélande : Productions CiBy 2000.

Colombo, A. (producteur) et Wertmüller, L. (productrice et réalisatrice). (1975). *Pasqualino* [film]. Italie et Yougoslavie : Medusa Produzione et Jadran Film.

Coppola, S. et Katz, R. (producteurs) et Coppola, S. (réalisatrice et scénariste). (2003). *Traduction infidèle* [film]. États-Unis : American Zoetrope et Elemental Films.

Couëlle, M. et Godbout, C. (producteurs) et Mankiewicz, F. (réalisateur). (1980). *Les Bons Débarras* [film]. Canada : Productions Prisma.

Derode, J., Pevsner, T. et Roth, R. (producteurs) et Zinnemann, F. (réalisateur). (1977). *Julia* [film]. États-Unis : 20th Century Fox.

Dunning, J. et Link, A. (producteurs) et Héroux, D. (réalisateur). (1969). *Valérie* [film]. Canada : Cinépix Film Properties (CFP).

Dunning, J. et Link, A. (producteurs) et Héroux, D. (réalisateur). (1970). *L'Initiation* [film]. Canada : Cinépix et Productions Héroux.

Duparc, M. (productrice) et Lefebvre, J.-P. (réalisateur). (1970). *Q-bec my love – Un Succès commercial* [film]. Canada : Cinak Compagnie Cinématographique.

Flaherty. R.J. (producteur et réalisateur). (1922). *Nanook l'Esquimau* [film]. États-Unis : Pathé.

Frappier, R. et Malo, R. (producteurs) et Arcand, D. (1986). *Le Déclin de l'empire américain* [film]. Canada : Films René Malo et Office national du film du Canada.

Garand, R. (producteur) et Asselin, É. (réalisateur). (1952). *La Petite Aurore, l'enfant martyre* [film]. Canada : L'Alliance Cinématpgraphique Canadienne, Inc,

Gaumont, L. (producteur) et Guy-Blaché, A. (réalisatrice). (1896). *La Fée aux choux* [film]. France : Gaumont.

Gaumont, L. (producteur) et Guy-Blaché, A. et Jasset, V. (réalisateurs). (1906). *La Passion* [film]. France : Gaumont.

Gélinas, G. (producteur et réalisateur) et Delacroix, R. (réalisateur). (1953). *Tit-Coq* [film]. Canada : Les productions Gratien Gélinas (Québec).

Gitlin, M.P., Khouri, C. et O'Brien, D. (producteurs) et Scott, R. (producteur et réalisateur). (1991). *Thelma et Louise* [film]. États-Unis : MGM et Pathé Entertainment.

Grierson, J. (producteur et réalisateur). (1929). *Drifters* [documentaire]. Angleterre.

Grierson, J. (producteur et réalisateur). (1934). *Granton Trawler* [documentaire]. Angleterre.

Guèvremont, P. et Poitevin, J.-M. (réalisateurs). (1943). *À la Croisée des chemins* [film]. Canada: La société des missions étrangères de la province de Québec.

Guy-Blaché, A. (productrice et réalisatrice). (1914). *The Lure* [film]. États-Unis : Solax Studio.

Héroux, C. et Kemeny, J. (producteurs) et Héroux, D. (réalisateur). (1971). *7 fois… par jour* [film]. Canada : Minotaur Film Productions, Production Héroux et Steiner Films.

Héroux, D. et Héroux, J. (producteurs) et Carle, G. (réalisateur). (1981). *Les Plouffe* [film]. Canada : International Cinema Corporation.

Hsu, B., Hsu, F., Hsu, J., Ranvaud, D et Xia, Z. (producteurs) et Kaige, C. (réalisateur). (1993). *Adieux ma concubine* [film]. Chine : Beijing Film Studio et China Film Co-Production Corporation.

Jarvis, R.J. (producteur) et Delacroix, R. (réalisateur). (1952). *Le Rossignol et les Cloches* [film]. Canada : Québec Productions.

Jarvis, R.J. (producteur) et Delacroix, R. (réalisateur). (1953). *Cœur de maman* [film]. Canada : Québec Productions.

Karmitz, M. (producteur) et Chabrol, C. (réalisateur). (1988). *Une Affaire de femmes* [film]. France : Les Films du Camélia, Les Films A2, MK2 Productions et La Sept.

Lamy, P. (producteur) et Fournier, C. (réalisateur). (1970). *Deux femmes en or* [film]. Canada : Films Claude Fournier.

L'Anglais, P. (producteur) et Gury, P. (réalisateur). (1949). *Le Curé du village* [film]. Canada : Québec Productions Corporation.

L'Anglais, P. (producteur) et Gury, P. (réalisateur). (1949). *Un Homme et son péché* [film]. Canada : Québec Productions Corporation.

Léger, F. et Murphy, D. (producteurs et réalisateurs). (1924). *Ballet Mécanique* [film]. France.

Lumière, L. et Lumière, A. (producteurs) et Lumière, L. (réalisateur). (1895). *L'Arroseur arrosé* [film]. France : Société Lumière.

Malo, R. (producteur) et Lanctôt, M. (réalisatrice). (1980). *L'Homme à tout faire* [film]. Canada : Films René Malo.

Oken, S. et Sherkow, D. (producteurs) et Lapine, J. (réalisateur). (1991). *Impromptu* [film]. Royaume-Uni et États-Unis : Ariane Films.

Panahi, J. (producteur et réalisateur). (2006). *Hors jeu* [documentaire]. Iran : Jafar Panahi Film Productions.

Panahi, J. (producteur et réalisateur) et Atebbai, M. (producteur). (2001). *Le Cercle* [film]. Iran et Italie : Jafar Panahi Film Productions, Lumière & Company, Mikado et Tele +.

Patry, P. (producteur) et Brault, M. (réalisateur). (1967). *Entre la mer et l'eau douce* [film]. Canada : Coopértio (Québec).

Porter, E.S. (producteur et réalisateur). (1904). *Buster Brown and the dude* [film]. États-Unis : Edison Manufacturin Company.

Porter, E.S. (producteur et réalisateur). (1906). *Dream of a Rarebit Fiend* [film]. États-Unis : Edison Manufacturin Company.

Raymond, M.-J. (productrice) et Fournier, C. (réalisateur). (1974). *La Pomme, la queue… et les pépins!* [film]. Canada : Rose Films Inc.

Reynaud, É. (producteur et réalisateur). (1892). *Un Bon bock* [pantomime lumineuse]. France.

Reynaud, É. (producteur et réalisateur). (1892). *Pauvre Pierrot* [pantomime lumineuse]. France.

Reynaud, É. (producteur et réalisateur). (1892). *Le Clown et ses chiens* [pantomime lumineuse]. France.

Reynaud, É. (producteur et réalisateur). (1894). *Rêve au coin du feu* [pantomime lumineuse]. France.

Reynaud, É. (producteur et réalisateur). (1894). *Autour d'une cabine* [pantomime lumineuse]. France.

BIBLIOGRAPHIE

Cinéma et cinéma d'animation

Amidi, A. (2001). *The Art of Pixar 25th Anniversary: The Complete color scripts and select art from 25 years of animation*. Californie : Chronicle Books LLC.

Aspler Burnett, M. (1980). Des cinéastes québécoises anglophones. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 32-34. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/en/articles/paroles-et-variationa/des-cineastes-quebecoises-anglophones/

Bacher, H. (2007). *Dream Worlds*. New York : Focal Press.

Baecque, A. et Delage, C. (dir.). (1998). *De l'histoire au cinéma*. Paris : Complexe.

Bancroft, T. (2006). *Creating characters with personality*. New York : Watson Guptil Publication.

Banda, D. et Moure, J. (dir.). (2011). *Le Cinéma : L'Art d'une civilisation (1920-1960)*. Paris : Champs arts.

Barrier, M. (2007). *The Animated Man*. Californie : University of California Press.

Bazin, A. (1957). En marge de « L'érotisme au cinéma », *Les Cahiers du Cinéma*, (70), 27-31.

Beaudet, L. (1979). L'animation à l'ONF. *Copie Zéro, 1* (2), 3-4. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/publications/copie-zero/no2-40-ans-de-cinema-a-l-office-national-du-film/

Beaudet, L. (commissaire). (1982). *L'Art du cinéma d'animation*. [catalogue d'exposition]. Montréal : Musée des Beaux-arts de Montréal.

Beaudet, L. (1983). Une Brèche dans le fief. Dans L. Carrière (dir.), *Femmes et cinéma québécois* (p. 212-224). Montréal : Boréal Express.

Beaudet, L. (1992). Portrait de Caroline Leaf en plusieurs dimensions. *ASIFA Canada*, *19* (2), sans page.

Beaulac, M. (2007). Comptes rendus : Mira Falardeau, Histoire du cinéma d'animaiton au Québec, Montréal, Typo, 2006, 186 p. (Essai), *Érudit*, *48* (2), 169-171. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/rs/2007-v48-n2-rs1862/016450ar/

Beckman, K. (2014). *Animating Film Theory*. Durham : Duke University Press.

Bell, E., Haas, L. et Sells, L. (dir.). (1995). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington : Indiana University Press.

Bendazzi, G. (2016a). *Animation a World History, Volume 1: Foundations - The Golden Age*. Floride : Focal Press.

Bendazzi, G. (2016b). *Animation a World History, Volume 2: The Birth of a Style - The Three Markets*. Floride : Focal Press.

Bendazzi, G. (2016c). *Animation a World History, Volume 3: Contemporary Times.* Floride : Focal Press.

Bergeret, M. (2009). Passages de Marie-Josée Saint-Pierre. *Format Court : Regards pluriels sur un format singulier*. Consulté à l'adresse http://www.formatcourt.com/2009/11/passages-de-marie-jose-saint-pierre/

Blackburn, M. (1980). Comment le cinéma vient aux femmes de mon âge. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 19-20. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/paroles-et-variationa/comment-le-cinema-vient-aux-femmes-de-mon-age/

Blair, P. (1994). *Cartoon Animation.* Colorado : Walter Foster Publishing.

Blais, D. (1983). Des Femmes à l'Office national du film. Dans L. Carrière (dir.), *Femmes et cinéma québécois* (p. 201-207). Montréal : Boréal Express.

Block, B. (2014). *Composer ses images pour le cinéma : Structure visuelle de l'image animée*. Paris : Eyrolles.

Boileau, J. (1983). Images récentes dans les films à succès. Dans L. Carrière (dir.), *Femmes et cinéma québécois* (p. 201-207). Montréal : Boréal Express.

Bonneville, L. (1975). Norman McLaren au fil de ses films. *Séquences*, *1* (82), 9-93.

Booker, K. (2010). *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children's Films* Californie : Greenwood Publishing Group.

Bourgault-Côté, G. (2019, 3 juillet). La gouvernance de l'ONF étonne même son commissaire. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse https://www.ledevoir.com/culture/557927/la-gouvernance-de-l-onf-etonne-meme-son-commissaire

Cardin-Rossignol, I. (1980). Le cinéma est un moyen. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 22. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/paroles-et-variationa/le-cinema-est-un-moyen/

Carré, L. (1980). Un regard à partager avec le monde. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 20-21. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/paroles-et-variationa/un-regard-a-partager-avec-le-monde/

Carrière, L. (1981). À propos des films faits par des femmes au Québec. *Les dossiers de la cinémathèque*, *1* (11), 44-51. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/en/articles/a-propos-des-films-faits-par-des-femmes-au-quebec/

Carrière, L. (dir.). (1983a). *Femmes et cinéma québécois*. Montréal : Boréal Express.

Carrière, L. (1983b). *La Série de Films Société Nouvelle dans un Québec en Changement (1969-1979)* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.

Carrière, L. (1984a). Et si on changeait la vie? (animation ONF : 1968-1984). *Les dossiers de la cinémathèque*, *1* (14), 42-47. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/en/articles/et-si-on-changeait-la-vie-animation-onf-1968-1984/

Carrière, L. (1984b). 25 ans plus tard : Où êtes-vous donc? *Les dossiers de la cinémathèque*, *2* (14), 20-47. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/25-ans-plus-tard-ou-etes-vous-donc/

Carrière, L. (1988). *Les films d'animation à l'O.N.F. (1950-1984) et la protestation sociale* (thèse de doctorat inédite). Université McGill, Montréal, Canada.

Cassivi, M. (2019, 21 mai). Le mot qui monopolise le festival. *La Presse.* Consulté à l'adresse http://mi.lapresse.ca/screens/bc605adf-6b1f-4312-b227-26498ee9770b__7C___0.html

Caverni, M. (1983). Réflexions en vrac d'une spectatrice. Dans L. Carrière (dir.), *Femmes et cinéma québécois* (p. 201-207). Montréal : Boréal Express.

Cholodenko, A. (dir.). (1991). *The Illusion of Life*. Sydney : Power Pubications.

Cholodenko, A. (2008). The Animation of cinema. *The Semiotic review of books*, *18* (2), 1-12. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/39155348/The_Animation_of_Cinema

Cholodenko, A. (dir.). (2011). *The Illusion of Life II*. Washington : University of Washington Press.

Clarens, B. (2000). *André Martin, écrits sur l'animation 1*. Paris : Dreamland.

Collard, N. (2019, 28 mai). Personnages féminins : le cinéma appelé à suivre l'exemple de la télé. *La Presse.* Consulté à l'adresse https://www.lapresse.ca/cinema/201905/27/01-5227793-personnages-feminins-le-cinema-appele-a-suivre-lexemple-de-la-tele.php

Collington, M. (2016). *Animation in Context: A Practical Guide to Theory and Making*. New York : Bloomsbury.

Crafton, D. (1982). *Before Mickey: The Animated Film*. Chicago : The University of Chicago Press.

Crafton, D. (2013). *Shadow of a Mouse: Performance, Belief, and World-Making in Animation*. Californie : University of California Press.

Daudelin, R. (1979). Les Années 60 : repères en vrac… *Copie Zéro, 1* (5), 25-26. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/en/articles/les-annees-60-reperes-en-vrac/

Daudelin, R. (1980). Attention… cinéastes au travail!. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 7-17. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/attention-cineastes-au-travail/

Davis, A.M. (2006). *Good Girls and Wicked Witches : Women in Disney's Feature Animation*. New Barnet : John Libbey.

Davis, A.M. (2013). *Handsome Heroes and Vile Villains : Men in Disney's Feature Animation*. New Barnet : John Libbey.

De Baecque, A. et Delage, C. (dir.). (2008). *De l'histoire au cinéma*. Paris : Complexe.

De Blois, M. (2006). La Première mort de l'animation. Dans M. Jean (dir.), *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. (p. 27-32). Montréal : Les 400 coups.

Delgado, J. (2019, 3 juillet). Du travail reste à faire pour atteindre la parité, reconnaît Téléfilm. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse https://www.ledevoir.com/culture/cinema/559916/cinema-du-travail-reste-a-faire-vers-la-parite-reconnait-telefilm

Delgado, J. (2019, 31 juillet). La parité reste une fiction au cinéma. *Le Devoir.* Consulté à l'adresse https://www.ledevoir.com/culture/cinema/559735/la-parite-reste-une-fiction-au-cinema

Denault, J. (1981). Le cinéma féminin au Québec. *Les dossiers de la cinémathèque*, *1* (11), 36-44. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2013/10/CZ_1981_11_p36-44w.pdf

Denault, J. (1993). Des femmes devant et derrière la caméra : le cas de l'Office national du film du Canada, 1941-1945. *Recherches féministes, 6* (1) 113-118. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/rf/1993-v6-n1-rf1647/057729ar/

Denault, J. (1996). *Dans l'ombre des projecteurs : Les Québécoises et le cinéma.* Montmagny : Presses de l'Université du Québec.

Denis, S. (2017). *Le Cinéma d'Animation : Techniques, Esthétiques, Imaginaires* (3e éd.). Malakoff : Armand Collin.

Dousseau, A. (1980). Un métier d'homme en train de devenir un métier tout court. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 21-22. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/paroles-et-variationa/un-metier-dhomme-en-train-de-devenir-un-metier-tout-court/

Doyle, H. (1980). Comment transmettre une image qui soit nouvelle. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 36. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/paroles-et-variationa/comment-transmettre-une-image-qui-soit-nouvelle/

Edera, B. (1983). L'Animation au féminin. *La Revue du Cinéma,* (389), 73-86.

Evans, G. (1979). John Grierson et l'esprit totalitaire : la propagande et la Deuxième Guerre mondiale. *Copie Zéro, 1* (2), 5-7. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/john-grierson-et-lesprit-totalitaire-la-propagande-et-la-deuxieme-guerre-mondiale/

Eveno, P. (dir.). (2015). [catalogue du festival] *L'Officiel Annecy 2015*. Annecy : Citia Publication.

Falardeau, M. (2006). *Histoire du cinéma d'animation au Québec*. Montréal : TYPO.

Field, R.D. (1942). *The Art of Walt Disney.* New York : Macmillan.

Finch, C. (1973). *The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdom*. New York : Abrams.

Froger, M. (2009). *Le Cinéma à l'épreuve de la communauté : Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Furniss, M. (dir.). (2009). *Animation : Art and Industry*. New Barnet : John Libbey Publishing Ltd.

Furniss, M. (2016). *A New History of Animation*. New York : Thames and Hudson.

Gardies, A. et Bessalel, J. (1992). *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris : Les Éditions du Cerf.

Gehman, C. et Reinke, S. (dir.). (2005). *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*. Toronto : XYZ Books.

Gignac, M. et Lanlo, J.M. (2016). *Le Cinéma québécois par ceux qui le font*. Québec : L'Instant Même.

Giguère, N. et Pérusse, M. (1980). Vidéo Femmes. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 35-36.Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/paroles-et-variationa/video-femmes/

Glover, G. (1975). Une influence libératrice. *Séquences*, *1* (82), 133-134.

Gobert, C. et Lanlo, J.-M. (2017). *Le Cinéma québécois au féminin*. Québec : L'Instant Même.

Goliot-Lété, A. et Vanoye, F. (2015). *Précis d'analyse filmique* (4e éd.). Malakoff : Armand Colin.

Goulet, P.A. (1976). Le soleil a pas d'chance. *Chroniques*, (22), 42-53.

Gruda, A. (2019, 4 juillet). ONF : ne tirez pas sur les réalisateurs. *La Presse*. Consulté à l'adresse https://www.lapresse.ca/debats/editoriaux/agnes-gruda/201907/03/01-5232591-onf-ne-tirez-pas-sur-les-realisateurs.php

Guévin, R. (2000). Le Cinéma québécois à l'ombre de Duplessis. *Histoire Québec, 5* (3), 9-14. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/hq/2000-v5-n3-hq1058915/11420ac.pdf

Hamel, J.F. (2011). Lorsque le récit devient autoréflexif : mises en abyme. *Ciné-Bulles, 29* (4), 48-51. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/cb/2011-v29-n4-cb1819998/64979ac/

Han, G. (2019). Interview, Marie-Josée Saint-Pierre: Director, scholar, founder of MJSTP Films. *Go Critic!*, Consulté à l'adresse https://cineuropa.org/en/interview/374283/

Hébert, P. (1992). Caroline Leaf. *ASIFA Canada*, *19* (2), sans page.

Hébert, P. (1999). *L'ange et l'automate*. Montréal : Les 400 coups.

Hébert, P. (2006). *Corps, langage, technologie*. Montréal : Les 400 coups.

Hernandez, M.L. (2010). A Film of One's Own: The Animated Self-Portrait of Young Contemporary Female Animators. *Animation: an interdisciplinary journal,* (5), 73-90. Consulté à l'adresse https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1746847709358638

Hoffmann, J., Ying, J. (dir). (2014). *Lovely : Ladies of Animation*. Culver : Design Studio Press.

Hooks, E. (2000). *Acting for Animators*. New York : New York.

Jankovic, J. (2014). Delve into "Shameless Propaganda": what does it mean to be Canadian?, *NFB Blog*. Consulté à l'adresse https://blog.nfb.ca/blog/2014/05/14/shameless-propaganda/

Jankovic, J. (2015). Teaching Canadian identity, nationhood and media literacy with Shameless Propaganda, *NFB Blog*. Consulté à l'adresse

https://blog.nfb.ca/blog/2015/12/15/teaching-canadian-identity-nationhood-media-literacy-shameless-propaganda/

Jean, M. (1989). Entretien avec Francine Desbiens. *24 images, 1* (43), 31. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/images/1989-n43-images1077589/22917ac.pdf

Jean, M. (1995). *Le Langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*. Montréal : Les 400 coups.

Jean, M. (2005). *Le Cinéma québécois*. Montréal : Boréal Express.

Jean, M. (dir.). (2006). *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montréal : Les 400 coups.

Jean, M. (2007). Le Cinéma d'animation au Québec : État de la recherche et de la production. *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, *1* (7), 1-5. Consuté à l'adresse http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero7/NVCQ7Jean.pdf

Jean, M. (directeur du festival). (2015). [catalogue du festival] Les Femmes de l'animation ne se taillent pas encore la part du lion. Dans P. Eveno (dir.). *L'Officiel Annecy 2015*. (277-279). Annecy : Citia Publication.

Johnson, M. (2017). *Ink and Paint: The Women of Walt Disney's Animation*. Malaysie : Disney.

Joubert-Laurencin, H. (1997). *La Lettre volante : Quatre essais sur le cinéma d'animation*. Paris : Presses de la Sorbone Nouvelle.

Joubert-Laurencin, H. (2013). Un État de l'immobilité dans le cinéma d'animation. *Intermédialités,* 22, 1-10. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/im/2013-n22-im01309/1024118ar/

Jullier, L. (2012). *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*. Paris : Champs arts.

Jutras, P. (1979). Les Années 70 : Censure et cinéma d'intervention sociale. *Copie Zéro, 1* (2), 35-36. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/en/articles/les-annees-70-censure-et-cinema-dintervention-sociale/

Kawa-Topor, X. et Moins, P. (dir.). (2016). *Le Cinéma d'animation en 100 films*. Slovénie : Capricci.

Kerlow, I.V. (2004). *The Art of 3D : Computer Animation and Effects*. New Jersey : Wiley.

Kriger, J. (2012). *Animated Realism: A Behind The Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Oxford : Focal Press.

Lacroix, J.G. (1992). *Septième art et discrimination : Le cas des réalisatrices.* Montréal : VLB.

Laheym A. (1994). Beyond Betty Boop : Animation and Women. *Herizons*, *7* (4), 24-27. Consulté à l'adresse http://connection.ebscohost.com/c/articles/9606250064/beyond-betty-boop-animation-women

Lamartine, T. (1980). Du cinéma et, de-ci de-là, des femmes. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 30-32. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/paroles-et-variationa/du-cinema-et-de-ci-de-la-des-femmes/

Lamartine, T. (2010). *Le féminin au cinéma.* Montréal : Les éditions Sisyphe.

Lambert, E. (1975). Un inventeur. *Séquences*, *1* (82), 130-132.

Lanctôt, M. (2015). *Lettres à une jeune cinéaste*. Montréal : VLB.

Lasseter, J. et Daly, S. (2009). *Toy Story, the Art and Making of the Animated Film*. White Plains : Disney Editions.

Lasseter, J. et Docter, P. (2001). *The Art of Monster Inc*. White Plains : Disney Editions.

Lasseter, J., Julius, J. et Howard, B. (2016). *The Art of Zootopia*. White Plains : Disney Editions.

Law, S. (1997). Putting themselves in the picture: Images of women in the work of Joanna Quinn, Candy Guard and Alison de Vere. Dans J. Pilling (dir.). *A Reader in Animation Studies*, (p. 48-70). Londres : John Libbey and Co.

Laybourne, K. (1979). *The Animation Book : A Complete Guide to Animated Filmmaking*. New York : Crown Publisher.

Leslie, E. [2002] (2009). It's Mickey Mouse. Dans Maureen Furniss (dir.). *Animation : Art and Industry*. (p. 21-26). New Barnet : John Libbey Publishing Ltd.

Lever, Y. (1974). *Quand l'album de famille s'enrichit (En tant que femmes, autres films)*. Consulté en ligne à l'adresse http://pages.videotron.com/lever/Articles/album.html

Lever, Y. (1975). *Octobre 70 dans le cinéma* québécois. Consulté en ligne à l'adresse http://pages.videotron.com/lever/Articles/octobre70.html

Lever, Y. (1982). *Le cinéma porno, la censure et l'éducation sexuelle*. Consulté en ligne à l'adresse http://pages.videotron.com/lever/Articles/pornocensure.html

Lever, Y. (1984). *Église et cinéma, une relation orageuse*. Consulté en ligne à l'adresse http://pages.videotron.com/lever/Articles/Eglise.html

Lever, Y. (1988). *Cinéma au Québec, Le (bref historique général).* Consulté en ligne à l'adresse http://pages.videotron.com/lever/Articles/histoire.html

Levitin, C. (1992). Caroline Leaf et le Cinéma d'Animation. *ASIFA Canada*, *19* (2), sans page.

Lever, Y. (1995). *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal.

Lindvall, T. et Melton, M. [1994] (2009). Toward a Postmodern Animated Discourse : Bakhtin, Intertextuality and the Cartoon Carnival. Dans M. Furniss (dir.). *Animation : Art and Industry*. (p. 63-78). New Barnet : John Libbey Publishing Ltd.

Low, C. (1975). Un magicien. *Séquences*, *1* (82), 127-128.

Lupien, A., Descarries, F. et Réalisatrices Équitables (2013). *L'avant et l'arrière de l'écran*. Montréal : Réalisatrices Équitables.

McHugh, A. (1980). Une ex-cinéaste américaine au Québec : Bonnie Sherr Klein. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 27-30. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/paroles-et-variationa/une-ex-cineaste-americaine-au-quebec-bonnie-sherr-klein/

Maltin, L. (1973). *The Disney Films*. White Plains : Disney.

Maltin, L. (1980). *Of Mice and Magic*. New York : Plume.

Massuet, J.B. (2016). Débats animés sur l'animation : La querelle Donald Cratfton / Alan Cholodenko. *Cahiers de l'Association française des enseignants chercheurs en cinéma et audiovisuel*. 8. Consulté à l'adresse https://journals.openedition.org/map/2105

Moritz, W. [1996] (2009). Some critical perspectives on Lotte Reiniger. Dans M. Furniss (dir.). *Animation : Art and Industry*. (p. 13-20). New Barnet : John Libbey Publishing Ltd.

Murphy, M. (2008). *Animation : Everything you need to know to get started*. New York : Watson-Guptil Publications.

Nicoud, A. (2007, 19 mai). Cinq questions à Marie-Josée Saint-Pierre. *La Presse*. p. 14.

Ouvrard, H. (1974). En tant que femmes. *Le Nouvelliste*, sans page.

Painchaud, J. (1989). L'Animation dans les compagnies privées au Québec : Portrait d'une industrie. *24 images, 1* (43), 51-54. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/images/1989-n43-images1077589/22926ac.pdf

Pilling, J. (1992). *Women and Animatiom: A Compendium*. Suffolk : St Edmundsbury Press Ltd.

Pilling, J. (1997). *A Reader in Animation Studies*. Londres : John Libbey and Co.

Pilling, J. (2012). *Animating the Unconscious: Desire, Sexuality and Animation*. New York : Columbia University Press.

Poirier, A.C. (1980). Je suis née femme, je suis devenue cinéaste. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 18-19. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/paroles-et-variationa/je-suis-nee-femme-je-suis-devenue-cineaste/

Poncet, M.-H. (1952). *Étude comparative des illustrations du Moyen-Âge et du dessin animé*. Paris : Nizet.

Poncet, M.-H. (1952). *L'Esthétique du dessin animé*. Paris : Nizet.

Ricoeur, P. (1998). Histoire et mémoire. Dans A. Baecque et C. Delage (dir.). *De l'histoire au cinéma*. (p.17-28). Paris : Complexe.

Réalistrices Équitables. (2016). *La place des créatrices dans les postes clés de création de la culture au Québec*. Montréal : Réalisatrices Équitables.

Robinson, C. (2007). *The Animation Pimp*. Los Angeles : Animation World News Press.

Robinson, C. (2008). *Canadian Animation: Looking for a Place to Happen*. Royaume-Uni : John Libbey Publishing.

Rodger, A. (1989). Some factors contributing to the formation of the National Film Board of Canada. *Historical Journal of Film, Radio and Television, 9* (3), 259-268, Consulté à l'adresse https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439688900260251?journalCode=chjf20

Roe, B.H. (2013). *Animated Documentary*. Bloomsbury : London.

Roy, J. (2007). Les Femmes et le cinéma d'animation au Québec : Un cinéma de l'intimité. *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, *1* (7), 1-15. Consulté à l'adresse http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero7/NVCQ7Roy.pdf

Roy, J. (2009). *Le Corps et l'inconscient comme éléments de création dans le cinéma d'animation de Michèle Cournoyer* (mémoire de maîtrise inédit). Université de Montréal. Consulté à l'adresse https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/7362

Russett, R. et Starr, C. (1976). *Experimental Animation: An Illustrated Anthology.* New York : Litton Educational Publishing.

Ryohashi, A. (1995). *The Progressive philosophy of Studio D of the National Film Board of Canada – A case study of To a Safer place (1987)* (mémoire de maîtrise inédit). Université McGill. Consulté à l'adresse http://digitool.library.mcgill.ca/R/-?func=dbin-jump-full&current_base=GEN01&object_id=23360

Sandis, F. (2010). *Nos Dessins Animés 70-80*. Paris : Éditions Hors Collection.

Simensky, L. (1996). *Women in the animation industry – Some thoughts*. Consulté à l'adresse https://www.awn.com/animationworld/women-animation-industry-some-thoughts

Smith, S. (1998). *The Film 100 : A ranking of the most influential people in the history of the movies*. New York : Citadel.

Solomon, C. [1998] (2009). The Disney Studio at war. Dans Maureen Furniss (dir.). *Animation : Art and Industry*. (p. 145-150). New Barnet : John Libbey Publishing Ltd.

Stanchfield, W. (2009). *Drawn to Life : 20 Golden Years of Disney Master Classes.* New York : Focal Press.

Starr, C. [1997] (2009). Fine art animation. The art of the animated image: An anthology. Dans Maureen Furniss (dir.). *Animation : Art and Industry*. (p .9-12). New Barnet : John Libbey Publishing Ltd.

St-Pierre, M. (s.d.). La diversité Culturelle : un regard en quartre temps, *Blog ONF*. Consulté à l'adresse https://www.onf.ca/selections/marc_st-pierre/la-diversit-culturelle-un-regard-en-quatre-temps/

Stojanova, L. (1992). Caroline Leaf. *ASIFA Canada*, *19* (2), sans page.

Taylor, R. (1996). *Encyclopedia of Animation Techniques*. London : Running Press.

Taylor, V.K. (2011). *Nationality, gender, and genre: The multiple marginalization of Lotte Reiniger and The Adventures of Prince Achmed (1926)* (thèse de doctorat inédite) College of Arts and Sciences, Floride. Consulté à l'adresse https://pqdtopen.proquest.com/doc/865318920.html?FMT=ABS

Thomas, B. (1992). *Disney Art of Animation*. New York : Hyperion.

Thomas, F. et Johnston, O. (1981). *Disney Animation: The Illusion of Life*. New York : Disney Editions.

Tinel, M. (2004). L'autoportrait du cinéaste au travail. *ETC*, (68), 25-28. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2004-n68-etc1124252/35163ac/

Tremblay-Daviault, C. (1983). Avant la Révolution tranquile : Une Terre-Mère en perdition. Dans L. Carrière (dir.), *Femmes et cinéma québécois* (p. 21-52). Montréal : Boréal Express.

Trépanier-Jobin, G. (2011). *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois*. Les cahiers de l'IREF : Montréal. Consulté à l'adresse https://iref.uqam.ca/upload/files/Memoire_Gabrielle_Trepanier_20_décembre-en_ligne.pdf

Vanstone, G.E. (2003). *Documenting D: Studio D of the NFB and its representation of women's lives in Canada, 1974-1996* (thèse de doctorat inédite). Université York. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/593920/Documenting_D_Studio_D_of_the_NFB_and_Its_Representation_of_Womens_Lives_in_Canada_1974-1996

Véronneau, P. (1979). Les Années 50 : La décade méconnue. *Copie Zéro*, (2), 15-17. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/les-annees-50-la-decade-meconnue/

Véronneau, P. (1979). 40 ans de cinéma à l'Office National du Film. *Copie Zéro*, (2). Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/publications/copie-zero/no2-40-ans-de-cinema-a-l-office-national-du-film/

Véronneau, P. (1979). Présentation. *Les dossiers de la cinémathèque*, (5) 3-4. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/la-diffusion-du-film-en-francais-au-quebec-2/les-origines-1929-1930/

Véronneau, P. (1979). L'ONF et Maurice Dupessis. *Les dossiers de la cinémathèque,* (5) 9-10. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/lonf-et-maurice-duplessis/

Véronneau, P. (1979). L'Affaire ONF au jour le jour. *Les dossiers de la cinémathèque*, (5) 43-57. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/en/articles/laffaire-onf-au-jour-le-jour/

Véronneau, P. (1979). L'Office national du film du Canada l'enfant martyr. *Les dossiers de la cinémathèque*, (5). Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2013/09/DCQ_1987_17wcomp.pdf

Véronneau, P. (1980). Plus lourd que la caméra, le poids des préjugés. *Les dossiers de la cinémathèque*, (6) 3-6. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/plus-lourd-que-la-camera-le-poids-des-prejuges/

Véronneau, P. (1987). Résistance et affirmation : La production francophone à l'ONF 1939-1964. *Les Dossiers de la Cinémathèque*. *1* (17). Montréal : Cinémathèque québécoise. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/en/publications/les-dossiers-de-la-cinematheque/no17-resistance-et-affirmation-la-production-francophone-a-l-onf-1939-1964-histoire-du-cinema-du-quebec/

Vineyard, J. (2006). *Les Plans au cinéma*. Paris : Eyrollies.

Ward, P. (2006). Some thoughts on practice-theory relationship in animation studies, *Animation : An Interdisciplinary Journal, 1*(2), 219-245. Consulté à l'adresse https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1746847706065845

Wells, P. (2008). *Understanding Animation*. New York : Routledge.

Williams, R. (2001). *The Animator's Survival Kit: Learn to Animate Cartoons Step by Step*. London : Faber Faber Limited.

Whitaker, H. (1981). *Timing for Animation*. New York : Focal Press.

White, T. (2006). *Animation from Pencils to Pixels: Classical Techniques for the Digital Animator*. New York : Focal Press.

Zahed, R. (2014). *The Art of DreamWorks Animation.* New York : Harry N. Abrams.

Zéau, C. (2006). *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). Éloge de la frugalité*. Bruxelles : Peter Lang.

Zéau, C. (2007). Norman McLaren, artiste d'État ou les vertus créatrices de l'ascèse. *Nouvelles « vues » sur le cinéma québévois, 1* (7), 1-14. Consulté à l'adresse http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-7-le-cinema-danimation-au-quebec-lautre-cinema/articles/norman-mclaren-artiste-detat-ou-les-vertus-creatrices-de-lascese-par-caroline-zeau/

Zéau, C. (2008). Cinéaste ou propagandiste? John Grierson et « l'idée documentaire ». *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1* (55), 53-74. Consulté à l'adresse https://journals.openedition.org/1895/4104

Zéau, C. (2015). Du devenir de la notion de documentaire à l'ONF : des discours aux formes. *Revue d'études interculturelles de l'image*. Consulté à l'adresse http://imaginations.glendon.yorku.ca/?p=6582

Histoire des femmes et histoire féministe de l'art

Adler, L. et Bollmann, S. (2017). *Les Femmes qui écrivent vivent dangereusement*. Paris : Flammarion.

Adler, L. et Viéville, C. (2018). *Les Femmes artistes sont dangereuses*. Paris : Flammarion.

Arbour, R.M. (dir.). (1982). *Art et féminisme*. [catalogue]. Québec : Ministère des Affaires Culturelles.

Baillargeon, D. (2012). *Brève histoire des femmes au Québec*. Montréal : Boréal.

Bilodeau, A. (2016). Art féministe. Le corps, outil de transgression, de contestation et de décolonisation. *Nouveaux Cahiers du Socialisme*. (15), 161-166. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/ncs/2016-n15-ncs02387/80885ac.pdf

Collectif, L. (1975). Libération de la femme et lutte de classes. *Chroniques, 1* (2), p. 2-7.

Collin, F. (dir.). (1990). *Savoir et différence des sexes*. Les cahiers du GRIF. (46). Paris : Éditions Tierce.

Collin, F. (2000). La Sortie de l'innocence. Dans M.-H. Dumas (dir.), *Femmes & art au XX^{e} siècle : le temps des défis* (p. 175-189). Paris : LUNES.

Collin, F. (sans date). Féminisme - Les Théories. Dans *Encyclopaedia Universalis.* Consulté le 20 novembre 2019 à l'adresse http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/feminisme-les-theories/

Cottingham, L. (2000). *Seeing Through the Seventies: Essays on Feminism and Art*. London : Routledge.

Des Rivières, M. et Saint-Martin, L. (1994). Des images et des représentations renouvelées? *Recherches féministes*. *7* (2), 1-5. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/rf/1900-v1-n1-rf1650/057789ar/

Dumont, F. et Sofio, S. (2007). Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art. *Cahiers du Genre, 2* (43), 17-43. Consulté à l'adresse https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm?contenu=plan

Fraisse, G. (sans date). Féminisme - Histoire du féminisme. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Consulté le 20 novembre 2019 à l'adresse http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/feminisme-histoire-du-feminisme/

Gonzalez, M.A. (2010). *Les Femmes dans l'art*. Paris : Éditions Hazan.

Hartmann, H. (1978). Capitalisme, patriarcat et ségrégation professionnelle des sexes. *Questions Féministes*, (4), 13-38. Consulté à l'adresse https://www.jstor.org/stable/40619130?seq=1#page_scan_tab_contents

Hemenwat, P. (2008). *Le code secret. La formule mystérieuse qui régit les arts, la nature et les sciences*. Cologne : Evergreen.

Jansen, C. (2017). *Girl on girl: Art and photography in the age of the female gaze.* London : Laurence King Publishing.

Lamoureux, È. et St-Gelais, T. (2014). Où en sommes-nous avec le féminisme en art? Dans E. Lebel (dir.). *Recherches féministes*, *27* (2), 1-6. Québec : GREMF, Université Laval. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2014-v27-n2-rf01646/1027914ar/

Lalonde, C. (2012, 03 mars). De mères en filles – Le féminisme en art se transmet-il? *Le Devoir*. Consulté à l'adresse https://www.ledevoir.com/societe/344241/de-meres-en-filles-le-feminisme-en-art-se-transmet-il

Lebel, E. (dir). (2006). Images & Sens. *Recherches féministes*, *18* (2). Québec : GREMF, Université Laval. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2005-v18-n2-rf1048/

Lebel, E., Langlois, L. et Lapointe, C. (2013). Présentation. *Recherches féministes*, *26* (1), 1-7. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/rf/2013-v26-n1-rf0700/1016893ar/

Lebel, E. et Nadeau, C. (2000). Communications : nouvelles perspectices féministes de la culture et des pratiques. *Recherches féministes*, *13* (2), 1-12. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/rf/1900-v1-n1-rf1662/058093ar.pdf

Le Collectif Clio. (1992). *L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles.* Montréal : Le Jour.

Lupien, A. (2011). *De la cuisine au studio*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Nochlin, L. [1971] (1989) (dir.). Why Have There Been No Great Women Artists? dans L. Nochlin (dir.). *Woman, art, and power and other essays*. (p. 145-178). Colorado : Westview Press.

Nochlin, L. [1988] (1989). Woman, Art, and Power dans L. Nochlin (dir.). *Woman, art, and power and other essays*. (p. 1-36). Colorado : Westview Press.

Nochlin, L. (dir.). (1989). *Woman, art, and power and other essays*. Colorado : Westview Press.

Offen, K. (1987). Sur l'origine des mots « féminisme » et « féministe ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine. 34* (3), 492-496. Consulté à l'adresse https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1987_num_34_3_1421

Offenstadt, N. (2011). *L'Historiographie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Pellegrin, N. (2010). *Les Grandes voix du féminisme*. Paris : Flammarion.

Perrot, M. (1998). *Les Femmes ou les silences de l'histoire*. Paris : Flammarion.

Perrot, M. (2006). *Mon Histoire des femmes*. Paris : Éditions du Seuil.

Pineau, G. et Legrand, J.L. (1993). *Les Histoires de vie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Feminism, Feminity and the Histories of Art*. New York : Routledge.

Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. New York : Routledge.

Pollock, G. [1999] (2007). Des Canons et des guerres culturelles. *Cahiers du Genre. 2* (43). 45-69. Consulté en ligne à l'adresse https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-45.htm

Rondeau, K. (2013). *Où en sommes-nous avec l'art féministe ? Analyse de la programmation de La Centrale Galerie Powerhouse (1973-1978 et 2007-2010).* Les cahiers de l'IREF : Montréal. Consulté en ligne à l'adresse https://iref.uqam.ca/upload/files/publications/Tremplin_no4_2013_PDFinteractif.pdf

Rubin, G. (1998). L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre. *Les cahiers du CEDREF*, (7), 3-81. Consulté à l'adresse https://journals.openedition.org/cedref/171

Scott, J.W. (1999). *Gender and the Politics of History, Revised Edition*. New York : Columbia University Press.

Smart, P. (1998). *Les Femmes du Refus Global*. Cap-Saint-Ignace : Boréal.

St-Gelais, T. (2010). Louise Bourgeois : le regard du corps. *ETC,* (57), 12-15. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/etc/2002-n57-etc1119989/35263ac/

Thébaud, F. (2007). *Écrire l'histoire des femmes et du genre*. Lyon : ENS Éditions.

Trasforini, M.A. (2007). Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? *Cahiers du Genre,* (43), 113-131. Consulté à l'adresse https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-113.htm

Zabunyan, E. (2007). Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970. *Cahiers du Genre, 2* (43), 171-186. Consulté à l'adresse https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-171.htm

Analyse filmique et études cinématographiques féministes

André, J. (2009). *Les 100 mots de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.

Aumont, J. (2017). *L'interprétation des films*. Malakoff : Armand Collin.

Aumont, J. et Marie, M. (2015). *L'Analyse des films* (3e éd. entièrement refondue). Malakoff : Armand Colin.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. et Vernet, M. (2016). *Esthétique du film : 120 ans de théorie et de cinéma*, (4e éd. revue et augm.). Malakoff : Armand Colin.

Boulé, J.P. et Tidd, U. (dir.). (2015). *Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective*. Oxford : Berghahn Books.

Brill, A. A. (dir.). (1995). *The Basic Writings of Sigmund Freud*. New York : Modern Library.

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Oxon : Routledge Critical Thinkers.

de Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.

de Lauretis, T. (dir.) (1986). *Feminist Studies/ Critical Studies*. Bloomington : Indiana University Press.

de Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press.

de Lauretis, T. (2007). *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. Chicago : University of Illinois Press.

de Lauretis, T. (2010). *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

Faucon, T. (2017). *Théorie du montage : Énergie des images* (2e éd.). Malakoff : Armand Collin.

Freud, S. [1900] (1995). The interpretation of dreams. Dans A. A. Brill (dir.). *The Basic writings of Sigmund Freud*. New York : Modern Library.

Freud, S. [1905] (2016). *La Féminité*. Paris : PAYOT

Freud, S. [1905] (1995). Three contributions to the theory of sex. Dans A. A. Brill (dir.). *The Basic writings of Sigmund Freud*. New York : Modern Library.

Freud, S. [1916] (1995). Wit and its relation to the unconscious. Dans A. A. Brill (dir.). *The Basic writings of Sigmund Freud*. New York : Modern Library.

Garneau, M.-J. (2008). *Hors champ : La marginalisation des femmes québécoises devant et derrière la caméra*. Montréal : Les cahiers de l'IREF. Consulté à l'adresse http://archipel.uqam.ca/1872/1/M10779.pdf

Gaudreault, A. et Marion, P. (2013) *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin.

Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies.* Royaume-Uni : New English Library.

Hollinger, K. (2012). *Feminist Film Studies*. New York : Routledge.

Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*. New York : Routledge Critical Thinkers.

Johnston, C. [1973] (1993). Women's Cinema as Counter-Cinema. Dans S. Thornham (dir.). *Feminist Film Theory: A Reader*. (p. 31-40). New York : New York University Press.

Jung, C.G. [1916] (1993). *Psychologie de l'inconscient*. Paris : Le Livre de Poche.

Kaplan, E. A. (1997). *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze.* NewYork : Routledge.

Kaplan, E. A. (2000). *Feminism & Film.* Oxford : Oxford University Press.

McCabe, J. (2004). *Feminist film Studies : Writing the Woman into Cinema*. New York : Columbia University Press.

Mellen, J. (1973). *Women and their Sexuality in the New Film*. Poole : Horizon Press.

Morazain, J., Larocque, M. et Poirier, A. C. (1971). *En tant que femmes, rapport de recherches*. Montréal : Office national du film du Canada.

Mulvey, L. [1975] (2009). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans L. Mulvey (dir.). *Visual and other pleasures*, second edition. (p. 14-27). Londres : Palgrave Macmillan.

Mulvey, L. [1981] (2009). Afterthoughts on « Visual pleasure and narrative cinema » inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). Dans L. Mulvey (dir.). *Visual and other pleasures, second edition*. (p. 31-40). Londres : Palgrave Macmillan.

Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. Londres : BFI Publishing.

Mulvey, L. (dir.). (2009). *Visual and other pleasures, second edition*. Londres : Palgrave Macmillan.

Nadeau, C. (1992). *Are you talking to me*? Les enjeux du *women's cinema* pour un regard féministe. *Cinémas, 2* (2-3), 171-191. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/cine/1992-v2-n2-3-cine1504119/1001083ar/

Pérusse, D. (1997). Le spectacle du « manque féminin » au cinéma : Un leurre qui en cache un autre. *Cinémas, 8* (1-2), 67-91. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/cine/1997-v8-n1-2-cine1876/024743ar/

Ramanathan, G. (2006). *Feminist Auteurs: Reading Women's Films*. London : Wallflower Press.

Ravary-Pilon, J. (2018). *Femmes, nation et nature dans le cinéma québécois*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Rollet, B. (2017). *Femmes et cinéma, sois belle et tais-toi!* Paris : Belin/ Humenis.

Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus; Women, Movies & the American Dream*. New York : Coward, McCann et Geoghegan.

Sellier, G. (2005). Gender studies et études filmiques. *Cahiers du Genre, 1* (38,) 63-85. Consulté à l'adresse https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-1-page-63.htm?contenu=resume

Sellier, G. (2017). (dir.). Masculinités imag(in)ées, *Genre en séries, cinéma, télévision, média.* 5. Consulté à l'adresse http://genreenseries.weebly.com/numeacutero-5.html

Silverman, K. (1983). *The Subject of Semiotics.* New York : Oxford University Press.

Silverman, K. (1988). *The Accoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington : Indiana University Press.

Thornham, S. (dir.). (1999). *Feminist Film Theory : A Reader*. New York : New York University Press.

Thurschwell, P. [2000] (2009). *Sigmund Freud*, 2nd Edition. New York : Routledge Critical Thinkers.

Vancheri, L. (2011). *Les pensées figurales de l'image*. Paris : Armand Collin.

White, P. (2015). *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms*. New York : Duke University Press.

Wunenburger, J.J. (2016). *L'Imaginaire*. Paris : Presses Universitaires de France.

Féminismes et sociologie

Anthias, F. (2002). Beyond feminism and multiculturalism: Locating difference and the politics of location. *Women's Studies International Forum*, *25* (3), 275-286. Consulté à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/222362446_Beyond_feminism_and_multiculturalism_Locating_difference_and_the_politics_of_location

Atkinson, T.G. et Coryell, R. (1984). Le nationalisme féminin. *Nouvelles Questions Féministes*, *6/7*, 35-54. Consulté à l'adresse https://www.jstor.org/stable/40619265?seq=1#page_scan_tab_contents

Bélanger, A. et Migner-Laurin, A. (2012). *Les réalisatrices du petit écran*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Consulté à l'adresse https://realisatrices-equitables.com/wp-content/uploads/2016/01/Etude-realisatrices-petit-ecran-2012.pdf

Bereni, L. et Revillard, A. (2007). Des quotas à la parité : « Féminisme d'État » et représentation politique (1974-2007), *Genèses, 2* (67), 5-23. Consulté à l'adresse https://www.cairn.info/revue-geneses-2007-2-page-5.htm

Bilge, S. (2010). De l'analogie à l'articulation : Théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe, *L'Homme & La Société, 2* (3), 43-64. Consulté à l'adresse https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2010-2-page-43.htm

Bouchard, G. (1994). Les modèles féministes de société nouvelle, *Philosophiques, 21* (2), 483-501. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/philoso/1994-v21-n2-philoso1799/027289ar.pdf

Boudon, R. et Fillieule, R. (1969). *Les Méthodes en sociologie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Boudon, R. et Bourricaud, F. (2011). *Dictionnaire critique de la sociologie* (4e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.

Bourassa-Girard, É. (2009). *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcand : une subjectivité féminine divisée* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal. Consulté à l'adresse http://archipel.uqam.ca/5866/1/M13247.pdf

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire.* Paris : Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action.* Paris : Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. (2012). *Sur l'État : Cours au Collège de France 1989-1992*. Paris : Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. et Chartier, R. (2010). *Le sociologue et l'historien*. Marseille : Agone & Raisons d'agir.

Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York : Columbia University Press.

Braidotti, R. (2015). Penser avec un accent : Françoise Collin, Les Cahiers du Grif et le féminisme français. Dans D. Fougeyrollas-Schwebel et F. Rochefort (dir.). *Penser avec Françoise Collin : Le féminisme et l'exercice de la liberté*. (p. 13-32). Dontilly : Éditions iXe.

Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : Éditions La Découverte / Poche.

Butler, J. (2004). *Undoing gender*. New York : Routledge.

Coulangeon, P. (2004). Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie. Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?, *Sociologie et Sociétés, 36* (1), 59-85. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/socsoc/2004-v36-n1-socsoc815/009582ar/

Crenshaw, K.W. et Bonis, O. (2005). *Cartographie des marges : Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur*. Paris : L'Harmattan.

de Beauvoir, S. [1949] (2016). *Le Deuxième sexe, I : Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard.

de Beauvoir, S. [1949] (2016). *Le Deuxième sexe, II : L'expérience vécue*. Paris : Gallimard.

Descarries, F. et Corbeil, C. (1991). Penser la maternité : les courants d'idées au sein du mouvement contemporain des femmes, *Recherches sociographiques*, *32* (2), 347-366. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/rs/1991-v32-n3-rs1583/056637ar/

Descarries, F. et Poulin, R. (2010). Présentation : Socialismes, féminismes et émancipation humaine, *Nouveaux Cahiers du Socialisme*, *4*. Consulté à l'adresse https://www.cahiersdusocialisme.org/2010/09/02/socialismes-feminismes-et-emancipation-humaine/

De Fèo, A. (2018). Pourquoi on n'a aucun mal à dire coiffeuse et beaucoup plus à dire professeuse. *Slate*. Consulté à l'adresse http://www.slate.fr/story/156221/feminisation-metiers-pouvoir

Delphy, C. (2009). *L'Ennemi Principal Tome 1 : Économie Politique du Patriarcat.* Paris : Syllepse.

Delphy, C. [2001] (2013). *L'Ennemi Principal, Tome 2 : Penser le Genre*. Paris : Éditions Syllepse.

Delphy, C. (2015). *Pour une théorie générale de l'exploitation*. Gatineau : M Éditeur.

Dorlin, E. (2014). *Sexe, genre et sexualités*. Paris : Presses Universitaires de France.

Dumont, M. (2015) « Le salaire au travail ménager. Chronique d'une lutte féministe internationale (1972-1977) » : compte rendu. *HistoireEngagee.* Consulté à l'adresse http://histoireengagee.ca/le-salaire-au-travail-menager-chronique-dune-lutte-feministe-internationale-1972-1977-compte-rendu/

Faludi, S. (2013). Death of a revolutionary. *The New Yorker*. Consulté à l'adresse https://www.newyorker.com/magazine/2013/04/15/death-of-a-revolutionary

Fausto-Sterling, A. (2013). *Les cinq sexes : Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.

Firestone, S. [1970] (2003). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Relovution*. New York : Straus and Giroux edition.

Fougeyrollas-Schwebel, D. et Rochefort, F. (dir.). (2015). *Penser avec Françoise Collin : Le féminisme et l'exercice de la liberté*. Dontilly : Éditions iXe.

Friedan, B. [1963] (2013) *The Feminine Mystique*. New York : W. W. Norton & Company.

Guillaumin, C. (1978). Pratique du pouvoir et idée de la nature (1) : L'appropriation des femmes. *Questions Féministes*, (2), 5-30. Consulté à l'adresse https://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2010/11/Colette-Guillaumin-Pratique-du-pouvoir-et-idée-de-Nature-1-Lappropriation-des-femmes.pdf

Guillaumin, C. (1978). Pratique du pouvoir et idée de la Nature (2) : Le discours de la Nature. *Questions Féministes*, (3), 5-28. Consulté à l'adresse https://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2010/11/Colette-

Guillaumin-Pratique-du-pouvoir-et-idée-de-Nature-2-Le-discours-de-la-Nature.pdf

Guillaumin, C. (1979). Question de différence. *Questions féministes*, (6), 3-21. Consulté à l'adresse https://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2010/11/Colette-Guillaumin-Question-de-différence-1979.pdf

Guillaumin, C. (2016). *Sexe, race et pratique du pouvoir : L'idée de nature*. Dontilly : Éditions iXe

Haraway, D. (1988). Situated knowledges : The science question in feminism and the privileged of partial perspective, *Feminist Studies*, (14), 575-599. Consulté à l'adresse https://philpapers.org/archive/HARSKT.pdf

Haraway, D. (2004). *The Haraway Reader.* New York : Routledge.

Harding, S. (1986). *The Science Question in Feminism*. Ithaca : Cornell University Press.

Hénault, G. (1975). 30 ans après le Refus Global, *Chroniques*, *1* (2), 12-26.

Hill Collins, P. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment.* New York : Routledge.

Hirata, H., Laborie, F., Le Doaré, H. et Senotier, D. (2004). *Dictionnaire critique du féminisme*, (2e éd. augm.). Paris : Presses Universitaires de France.

Ibos, C. (2016). Travail domestique/ domesticité. Dans J. Rennes (dir.). *Encyclopédie critique du genre*, p. 549-558. Paris : Éditions La Découverte.

Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Jackson, S. (1999). Théoriser le genre : L'héritage de Beauvoir. *Nouvelles Questions Féministes*, *20* (4), 9-28. Consulté à l'adresse https://www.jstor.org/stable/40619720?seq=1#page_scan_tab_contents

Jammal, N. (2015). *Égales et différentes ? Identité et différence dans les théories féministes américaines (1970-1990)*. Montréal : Athéna Éditions.

Juteau, D. (2010). « Nous » les femmes : Sur l'indissociable homogénéité et hétérogénéité de la catégorie. *L'Homme et la société, 176* (2), 65-81. Consulté à l'adresse https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2010-2-page-65.htm

Lamoureux, D. (1986). *Fragments et collages : essai sur le féminisme québécois des années 70*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Lamoureux, D. (2010) Un État capitaliste certes, mais également sexiste et raciste dans F. Descarries et R. Poulin (dir.). *Luttes, oppressions, rapports sociaux de sexe*, Montréal, Écosociété, *Nouveaux Cahiers du Socialisme*, 4, 23-36. Consulté à l'adresse https://www.cahiersdusocialisme.org/wp-content/uploads/NCS-4.pdf

Lamoureux, D. (2015). Le souffle de la liberté. Dans D. Fougeyrollas-Schwebel et F. Rochefort (dir.). *Penser avec Françoise Collin : Le féminisme et l'exercice de la liberté*. (p.55-72). Dontilly : Éditions iXe.

Le Collectif. (1975). Les enjeux de notre lutte, *Chroniques*, *1* (2), 6-11.

Lessard, M. et Zaccour, S. (2017). *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*. Montréal : Éditions Somme Toute.

Lord, V. (2009). *Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture dans Dans les ombres d'Éva Sénécal* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal. Consulté à l'adresse http://archipel.uqam.ca/2323/1/M11034.pdf

Mannoni, P. (1998). *Les représentations sociales*. Paris : Presses Universitaires de France.

Masson, D. (1999). Repenser l'État : Nouvelles perspectives féministes, *Recherches féministes*, *12* (1), 5-24. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/fr/revues/rf/1999-v12-n1-rf1659/058018ar/

Mathieu, N.C. [1991] (2013). *L'Anatomie politique*. Dontilly : Éditions iXe.

Mathieu, N.C. (1971). Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe, *Épistémologies sociologiques*, *11*, p. 19-39.

McAfee, N. (2004). *Julia Kristeva*. New York : Routledge Critical Thinkers.

Michel, J. (2014). Herméneutique, pragmatisme et critique des institutions. *Social Science Information*, *53* (2), 255-273. Consulté à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/273090989_Hermeneutique_pragmatisme_et_critique_des_institutions

Millet, K. (1969). *Sexual Politics*. New York : Columbia University Press.

Morgan, R. (1970). *Sisterhood is powerful: An anthology of writings from the Women liberation movement*. New York : Liberation House.

Morton, S. (2003). *Gayatri Chakravorty Spivak*. New York : Routledge Critical Thinkers.

O'Leary, V et Toupin, L. (1982). *Québécoises deboutte!*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Paugam, S. (dir.). (2010). *Les 100 mots de la sociologie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Puig de la Bellacasa, M. (2014). *Les Savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway : Science et épistémologies féministes*. Paris : L'Harmattan.

Rennes, J. (dir.). (2016). *Encyclopédie critique du genre*. Paris : Éditions La Découverte.

Robert, C. (2017). *Toutes les femmes sont d'abord ménagères*. Montréal : Éditions Somme Toute.

Rochefort, F. (2015). Penser avec Françoise Collin, Les Cahiers du Grif et le féminisme français. Dans D. Fougeyrollas-Schwebel et F. Rochefort (dir.), *Penser avec Françoise Collin : Le féminisme et l'exercice de la liberté*. (p. 7-12). Dontilly : Éditions iXe.

Rochefort, F. et Zancarini-Fournel, M. (2015). *Les Cahiers du Grif* dans le paysage féministe des années 1970-1980. Dans D. Fougeyrollas-Schwebel et F. Rochefort (dir.), *Penser avec Françoise Collin : Le féminisme et l'exercice de la liberté*. (p.31-54). Dontilly : Éditions iXe.

Rui, S. (2010). Réflexivité. Dans S. Paugam (dir.). *Les 100 mots de la sociologie*, p. 21-22. Paris : Presses Universitaires de France.

Saint-Pierre, C. (1975). Subdiviser l'homme c'est l'exécuter; subdiviser le travail, c'est assassiner le peuple. *Chroniques*, *1*(2), p. 32-43.

Salih, S. (2002). *Judith Butler*. New York : Routledge Critical Thinkers.

Spivak, G.C. (2009). *Les Subalternes peuvent-elles parler?* Paris : Amsterdam.

Tidd, U. (2009). *Simone de Beauvoir*. London : Reaktion Books.

Toupin, L. (2014). *Le salaire au travail ménager. Chronique d'une lutte féministe internationale (1972-1977)*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Van Enis, N. (2012). *Féminismes pluriels*. Bruxelles : Aden.

Wittig, M. (2001). *La pensée straight*. Paris : Balland.

Woolf, V. [1929] (1977). *Une Chambre à soi.* Paris : Denoël.

Zapperi, G. (2916). Regard et culture visuelle. Dans J. Rennes (dir.). *Encyclopédie critique du genre*, p. 549-558. Paris : Éditions La Découverte.

Zavalloni, M. (1987). *L'Émergence d'une culture au féminin*. Montréal : Les Éditions Saint-Martin.

Méthodologie

Alami, S., Desjeux, D. et Garabuau-Moussaoui, I. (2009). *Les Méthodes qualitatives.* Paris : Presses Universitaires de France.

Alvesson, M. et Sköldberg, K. (2000). *Reflexive Methodology: New Vistas for Qualitative Research*. Londres : Sage.

Barreau, H. (1990). *L'Épistémologie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Besnier, J.M. (2005). *Les théories de la connaissance*. Paris : Presses Universitaires de France.

Bugeja-Bloch, F. et Couto, M.-P. (2015). *Les Méthodes Quantitatives*. Paris : Presses Universitaires de France.

Buikema, R. et Griffin, G. (2011). *Theories and Methodologies in Postgraduate Feminist Fesearch: Researching differently*. New York : Routlegde.

Coulin, A. (1992). *L'École de Chicago*. Paris : Presses Universitaires de France.

Harding, S. (1987). Introduction : Is there a feminist method? Dans S. Harding (dir.). *Feminism and Methodology*, p. 1-14, Indianapolis : Indiana University Press.

LeMoigne, J.L. (2012). *Les Épistémologies constructivistes*. Paris : Presses Universitaires de France.

Lykke, N. (2010). *Feminist studies: A guide to intersectional theory, methodology and writing*. New York : Routledge.

Mucchielli, A. (dir.). (2014). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* (3e éd.). Paris : Armand Colin.

Mucchielli, A. et Paillé, P. (2016). *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (4e éd.). Malakoff : Armand Colin.

Olivier, L., Bédard, G. et Ferron, J. (2005). *L'élaboration d'une problématique de recherche : sources, outils et méthode*. Paris : L'Harmattan.

Olivier, L. et Payette, J.F. (2011). *Argumenter son mémoire ou sa thèse*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Ollivier, M. et Tremblay, M. (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*. Montréal : L'Harmattan.

Ramazanoglu, C. et Holland, J. (2002). *Feminist Methodology: Challenges and Choices*. California : SAGE Publications.

Divers

Althusser, L. (1976). *Positions (1964-1975)*. Paris : Les Éditions Sociales.

Anderson, B. (1983). *Imagined communities*. New York : Verso.

Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.

Benjamin, W. [1939] (2008). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Gallimard.

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. New York : Penguin Books.

Bouchard, G. (1998). Foucault, le féminisme et la condition masculine. *Laval théologique et philosophique, 54* (3), 565-577. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/ltp/1998-v54-n3-ltp2162/401185ar/

Camelin, S. et Houdart, S. (2010). *L'Ethnologie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Cauquelin, A. (1998). *Les Théories de l'art*. Paris : Presses Universitaires de France.

Chaubet, F. (2013). *La Mondialisation cultuelle*. Paris : Presses Universitaires de France.

DiMaggio, P. J. (1986). *Nonprofit entreprise in the arts : Studies in mission & constraint*. Oxford : Oxford University Press.

DiMaggio, P. J. et Powell, W.W. (1991) (dir.). *The New institutionlism in organizational analysis*. Chicago : The University of Chicago Press.

Dubé, V. (2008). Une lecture féministe du « souci de soi » de Michel Foucault : pour un retour à la culture différenciée du genre féminin. *Recherches féministes, 21* (1), 79-98. Consulté à l'adresse https://www.erudit.org/en/journals/rf/2008-v21-n1-rf2309/018310ar/

Eco, U. (2016). *Comment écrire sa thèse*. Canada : Flammarion Québec. (

Ethis, E. (2014). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Collin.

Fanon, F. [1961] (2002) *Les Damnés de la terre*. Consulté en ligne à l'adresse http://classiques.uqac.ca/classiques/fanon_franz/damnes_de_la_terre/damnes_de_la_terre.pdf

Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1971). *L'Ordre du discours.* Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1976a). Le Dispositif de la sexualité. Dans *Histoire de la sexualité I. La volonté de Paris*. (p. 152-168). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1976b). *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2015). *Qu'est-ce que la critique ?* Paris : VRIN du présent.

Foucault, M. (2015). *La Culture de soi.* Paris : VRIN du présent.

Ferretter, L. (2006). *Louis Althusser*. New York : Routledge Critical Thinkers.

Fraser, N. (2011). *Qu'est-ce que la justice sociale? Reconnaissance et redistribution.* Paris : La Découverte.

Gingras, Y. (2013). *Sociologie des sciences*. Paris : Presses Universitaires de France.

Grondin. J. (2006). *L'Herméneutique*. Paris : Presses Universitaires de France.

Gros, F. (1996). *Michel Foucault*. Paris : Presses universitaires de France.

Hall, S. [1980] (2017). *Cultural studies* : Deux paradigmes. *Stuart Hall, identités et cultures : Politiques des cultural studies* (3e éd.). Paris : Éditions Amsterdam.

Hall, S. [1981] (2017). Notes sur la déconstruction du populaire. *Stuart Hall, identités et cultures : Politiques des cultural studies* (3e éd.). Paris : Éditions Amsterdam.

Hall, S. [1982] (2017). La Redécouverte de l'« idéologie » : Retour du refoulé dans les *media studies*. *Stuart Hall, identités et cultures : Politiques des cultural studies* (3e éd.). Paris : Éditions Amsterdam.

Hall, S. [1989] (2017). Nouvelles ethnicités. *Stuart Hall, identités et cultures : Politiques des cultural studies* (3e éd.). Paris : Éditions Amsterdam.

Hall, S. [1994] (2017). Quel est ce « noir » dans « culture populaire noire »? *Stuart Hall, identités et cultures : Politiques des cultural studies* (3e éd.). Paris : Éditions Amsterdam.

Hall, S. [1994] (2017). Codage/Décodage. *Stuart Hall, identités et cultures : Politiques des cultural studies* (3e éd.). Paris : Éditions Amsterdam.

Heinich, N. (1991). *La Gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration.* Lonrai : Les Éditions de Minuit.

Heinich, N. (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Laclau, E. et Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy : Towards a radical democratic politics*. Londres : Verso.

Lévi-Strauss, C. (1949). *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris : Presses Universitaires de France.

Macé, É. (2017). Théoriser l'après-patriarcat : De l'historicité des arrangements de genre. *Travail, Genre et Société, 38* (2), 175-179. Consulté à l'adresse https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2017-2-page-175.htm?contenu=resume

Obom. (2015). *J'aime les filles.* Montréal : L'oie de cravan.

Odin, R. (2011). *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Procter, J. (2004). *Stuart Hall*. New York : Routledge Critical Thinkers.

Williams, R. [1973] (2009). Base et superstructure dans la théorie culturelle marxiste. Dans R. Williams (dir.), *Culture et matérialisme*. Montréal : Flammarion.

Williams, R. (2009). *Culture et matérialisme*. Montréal : Les Prairies ordinaires/Lux Éditeur.

Publications Gouvernementales

Gouvernement du Canada (1939). *Loi nationale sur le cinématographe (extraits).* Consulté Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2013/07/DCQ_1979_05_p05-08w.pdf

Gouvernement du Canada (1951). *Canada. Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (1949-1951).* Rapport. Ottawa : Massey, V. Consulté à l'adresse https://www.collectionscanada.gc.ca/massey/h5-400-f.html

Gouvernement du Canada. (1970). *Report of the Royal Commission on the Status of Women in Canada.* Consulté à l'adresse http://publications.gc.ca/site/eng/9.699583/publication.html

Gouvernement du Québec (1920). *Rapport de la Commission royale d'enquête sur les droits civiques des femmes au Québec*. Consulté en ligne à l'adresse http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/21937.html

Gouvernement du Québec (1964). *Rapport Parent. Commission d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec.* Consulté en ligne à l'adresse http://classiques.uqac.ca/contemporains/quebec_commission_parent/rapport_parent_1/RP_1.html

Grierson, J. (1938). *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien*. Consulté à l'adresse http://collections.cinematheque.qc.ca/publications/les-dossiers-de-la-cinematheque/no1-rapport-sur-les-activites-cinematographiques-du-gouvernement-canadien-juin-1938/

(sans auteur) (1973). Qui sont les femmes qui travaillent à l'ONF? *Médium Média, 2*, 11.

(sans auteur) (1977). Pot Pourri. *NFB Newsletter,* Summer 1977 (5-6).

Archives

(1er décembre 1971). *Note du comité de programmation,* Petit Bonheur. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

(11 avril 1975). *Contrat de service de Micheline Lanctôt pour la réalisation de* Token Gesture. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

(12 août1975). *Mémo pour le titre de productrice de Julie McGregor sur* Token Gesture. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

(16 septembre 1975). *Contrat de service de Joan Churchill pour l'animation de* Token Gesture. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

(7 novembre 1975). *Contrat de service de Micheline Lanctôt pour la réalisation de* Token Gesture. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Arioli, D. (sans date). *Scénarimage du film Token Gesture*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Bishop, L. (22 avril 1976). *Lettre adressée à Julie McGregor confirmant la distribution de* Token Gesture *par Comlombia*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Bishop, L. (7 janvier 1977). *Note de service sur la traduction française de* Token Gesture. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Budget de production Cogne-Dur. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Budget de production La Ménagère. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Budget de production Petit Bonheur. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Budget de production The Spring and Fall of Nina Polanski. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Budget de production Token Gesture. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Charrette, Y. (26 janvier 1977). *Note de service sur la traduction de* Token Gesture. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Dennie, H. (22 avril 1976). *Lettre adressée à Nancy Lawand sur les statistiques de la distribution de* Token Gesture *par Comlumbia*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « À qui appartient ce gage? » Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Cogne-Dur ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Countdown vignette ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Extensions of the family ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Interview ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « It's not enough ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « La Ménagère ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Like the trees ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Mothers are people ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Our dear sisters ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution de « Petit Bonheur ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Le Temps de l'avant ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Luckily I need little sleep ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Souris tu m'inquiètes ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « The Spring and Fall of Nina Polanski ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « They appreciate you more ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Tiger on a thight leash ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Token Gesture ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Fiche de distribution « Would I ever like to work ». Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Findlay, S. (16 septembre 1974). *Note de service : Proposed film on women for 1975*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Hammond, A. (2 août 1974*). Note de service : Recommended addition to the English program, The Spring and Fall of Nina Polanski*. Fonds d'archives de l'Office

national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Hammond, A. (12 mars 1975*). Note de service pour le scénarimage de Token Gesture*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Koenig, W. (3 avril 1975). *Lettre d'embauche de Micheline Lancôt pour la réalisation de* Token Gesture*.* Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Leaf, C. et Soul, V. (sans date) *A Film proposal*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

McGregor, J. (24 septembre 1974). *Note de service : Proposed animated film on women*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

McGregor, J. (31 octobre 1974). *Note de service : Film on women*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

McGregor, J. (21 mars1975). *Note de service sur le scénarimage de* Token Gesture. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Notice biographique sur Cathy Bennett. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Notice biographique sur Veronika Soul. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 3 octobre 1969. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 30 janvier 1970. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 18 novembre 1970. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 20 janvier 1972. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 9 février 1972. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 9 novembre 1972. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 10 août 1973. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 21 février 1974. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 6 juin 1974. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 13 juin 1974. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 25 juillet 1974. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 1er août 1974. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation 14 novembre 1974. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation 28 novembre 1974. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation 30 janvier 1975. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 13 février 1975. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 20 février 1975. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation du 19 juin 1975. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation 15 avril 1976. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation 9 décembre 1976. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation 28 juilet 1977. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Rapport du comité de programmation 11 août 1977. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Sarault, G. (17 mai 1973) *Rapport du producteur au Chef de Studio, Production : Petit Bonheur – 72 019.* Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Scénarimage du film The Spring and Fall of Nina Polanski par Joan Hutton et Louise Roy. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Scénarimage du film Token Gesture par Don Airoli. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Shannon, K. (25 juillet 1974). *Lettre au comité de programmation à propos du film The Spring and Fall of Nina Polansk (to finish as a theatrical short)*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Vanasse, J.P. (4 mars 1977). *Note de service sur la traduction de Token Gesture*. Fonds d'archives de l'Office national du film du Canada. Service des archives et de gestion des documents, ONF.

Walt Disney Productions, LTD. (1938). *Lettre de Mary V. Ford d'archives personnelles de Mary V. Ford*. Consulté en ligne à l'adresse https://www.laughingsquid.com/sexist-disney-rejection-letter-shoots-down-woman-wanting-to-join-their-animator-school-in-1938/