

Recherches sociographiques



Jocelyne DENAULT, *Dans l'ombre des projecteurs. Les Québécoises et le cinéma*

Denise Pérusse

Volume 38, numéro 1, 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/057113ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/057113ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Pérusse, D. (1997). Compte rendu de [Jocelyne DENAULT, *Dans l'ombre des projecteurs. Les Québécoises et le cinéma*]. *Recherches sociographiques*, 38(1), 180–183. <https://doi.org/10.7202/057113ar>

Jocelyne DENAULT, *Dans l'ombre des projecteurs. Les Québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1996, 245 p.

Fruit d'une recherche de plus de dix ans, *Dans l'ombre des projecteurs* part à la trace de femmes qui ont été gommées des histoires officielles du cinéma au Québec. Pour réaliser cet ouvrage digne de Maigret ou d'un bénédictin, Jocelyne Denault a passé au peigne fin les documents officiels, fouillé les archives, décortiqué les catalogues, épluché les génériques, multiplié les entrevues. Résultat : une histoire singulière, celle de la place et du rôle qu'occupent les femmes dans le cinéma au Québec de 1896 à 1969. Pourquoi cette période ? La raison est simple. Mille huit cent quatre-vingt-seize correspond à la première activité cinématographique au Québec et 1969 la fin d'une décennie qui voit l'avènement de la réalisation de *De mère en fille*, premier long métrage signé par une femme, Anne Claire Poirier. Il faudra attendre les années 1970, période de grands bouleversements sociaux, pour assister à une véritable percée féminine derrière la caméra. La prise de parole se fait alors impérieuse, impétueuse. Depuis, les Baillargeon, Dansereau, Poirier, Lanctôt, Obomsawin font bonne figure dans les histoires du cinéma au Québec.

On aurait tort de croire que les femmes ne débutent en cinéma que dans les années 1970. Elles sont là depuis les débuts. Dès 1897, Marie-Anne Tréouret de Kerstrat, comtesse de Grandsaignes d'Hauterives, originaire de Bretagne, débarque au Québec pour devenir notre première gérante du cinéma ambulancier. À l'aube des années 1920, Emma Gendron, qui a étudié le cinéma aux Studios Paramount Pictures à New York, signe deux scénarios que tourne Joseph-Arthur Homier. Il est d'ailleurs fort probable qu'elle ait aussi coréalisé mais aucun document officiel n'en fait foi... Dans les années 1940, mesdames Marguerite Vanier-Lapointe et Jeanne Desmarteau ratissent la province aux côtés de leurs maris dans le but de projeter des films dans les écoles et les collèges. En 1947-1948, lors d'une mission en Chine, «sœur-reporter» Allard, des Sœurs Missionnaires de l'Immaculée-Conception, croque sur le vif une charrette pleine de bébés arrivant à l'orphelinat. Au fil des chapitres, huit au total, l'historienne-détective égrène des noms de femmes qui ont supporté la structure de production et de diffusion depuis cent ans, tantôt au sein de communautés religieuses, tantôt dans des institutions gouvernementales ou des compagnies privées. La liste est longue. L'objectif de l'auteure : transformer «l'invisibilité des femmes en présence active». Mission accomplie.

Pourtant, nulle trace de ces femmes dans les encyclopédies, dictionnaires, anthologies, monographies. Cela n'est évidemment pas exclusif au Québec. Malgré la qualité des ouvrages de référence de Yves LEVER, Michel COULOMBE et Marcel JEAN, ces derniers, aux yeux de Denault, ne font que reproduire une historiographie qui privilégie les «grands auteurs» et les films-phares qui ont obtenu une certaine reconnaissance. Selon cette conception de l'histoire, le long métrage prend le haut du pavé. Plus, il est envisagé comme une œuvre d'auteur. Pas question de considérer le film comme un ouvrage collectif. Comme on trouve très peu de femmes derrière la caméra avant les années 1970 et comme les histoires officielles ne recensent que les «œuvres signées», il n'est donc pas surprenant que les femmes, malgré leur présence à des activités surtout d'encadrement et de soutien, soient restées dans l'ombre...

D'entrée de jeu, Jocelyne Denault met en garde ses lecteurs et lectrices : «Oui, cette recherche est féministe.» Pas question de s'en défendre sous couvert d'objectivité ou de neutralité, ni de trouver des coupables, poursuit-elle. Si l'historienne est peu loquace sur sa prise de position féministe — serait-il périlleux de prendre parti pour une telle lecture en 1996? —

comme sur son approche sociohistorique inspirée des travaux de Dorothy SMITH, sa tentative de réécrire l'histoire du point de vue des grands oubliés, comme le disait Michel FOUCAULT, est plus que nécessaire. Son ouvrage jette un éclairage sur la place des femmes dans le milieu cinématographique, leurs situations et leurs rapports au cinéma. Sans l'apport des femmes, l'industrie cinématographique d'ici n'aurait pas l'ampleur qu'on lui connaît.

La tâche de l'historienne ne fut pas de tout repos car les documents officiels occultent la présence des femmes. Dans le cas où les institutions disposent de listes ou d'inventaires, souvent elles n'ont pas cru bon de répertorier les informations concernant les femmes. La plupart des compagnies productrices de films de l'époque ont disparu et n'ont laissé que très peu de documents. Même une agence gouvernementale comme l'Office national du film (ONF) ne possède que des archives incomplètes, tant sur le personnel que sur les films. La consultation des catalogues se révèle également une activité de recherche risquée à cause du manque d'authenticité des informations. La majorité des catalogues des premières années du cinéma n'offrent que très peu d'informations sur les films. Pire, plusieurs films ne sont répertoriés nulle part.

Le visionnement des films afin de compléter les informations à partir des génériques ne fut pas une sinécure. Dans le cas des films signés par des religieuses, plusieurs ont été conservés dans de mauvaises conditions. L'historienne a dû interrompre le visionnement après une dizaine de séances, ne pouvant prendre le risque d'endommager des documents souvent uniques. L'inventaire n'a pu être complété et ne sera possible qu'associé à un travail de restauration. Denault s'est également buté à des génériques incomplets, inexacts ou même à des films sans générique. Bref la chercheuse a dû multiplier les stratégies, naviguant entre films, catalogues, mémoires, thèses, archives institutionnelles et privées, rapports statistiques et récits de vie. Grâce aux entrevues et témoignages, point de départ d'ailleurs de sa recherche, elle a pu apprécier le rôle des femmes dans le milieu du cinéma et suppléer aux informations officielles déficientes.

Première surprise de taille ! La place des religieuses parmi les premières cinéastes. Des rangs des Religieuses de Jésus-Marie de Québec est sortie la première sœur cinéaste au Québec : sœur Agnès. Aux dires de Denault, les communautés religieuses constituaient un cadre privilégié à l'intérieur duquel les femmes pouvaient exploiter à fond leurs talents et prendre la caméra. Parmi les quelque 85 communautés religieuses de femmes du Québec, près de 50 auraient des films tournés par leurs sœurs entre 1936 et 1959. Les Sœurs Grises de Montréal et les Sœurs de la Charité de Québec possèdent dans leurs archives quelques trésors. Ces films témoignent non seulement d'une époque mais soulignent le caractère exceptionnel de cet accès des femmes à la réalisation.

Si les religieuses produisent et réalisent des films au sein de leurs communautés au cours des années 1940, la majorité de la production institutionnelle au Québec se fait plutôt dans deux organismes gouvernementaux : le Service de ciné-photographie du Québec (SCP), puis l'Office du film du Québec (OFQ), son successeur. L'analyse des rapports annuels et des catalogues donne l'impression d'aucune présence féminine. Erreur ! Simone Parent, Dorothée Brisson, Suzanne Caron, pour n'en citer que quelques-unes, étaient bel et bien au poste : tantôt scripte, tantôt monteuse, tantôt productrice et parfois même réalisatrice. Mais attention ! À l'époque, les génériques très courts ne présentaient pas tous ceux qui avaient travaillé aux films. Lorsqu'il était question de paternité, les individus s'effaçaient derrière l'organisme. Les catalogues ne fournissaient pas non plus les génériques. Seul le nom du réalisateur (et parfois

de la réalisatrice) pouvait y apparaître occasionnellement. Cette attitude a évidemment contribué à éclipser les femmes qu'on ne voyait pas souvent à la réalisation.

Mais c'est à l'ONF «que se trouvent les racines des carrières et les origines des luttes des femmes en cinéma au Québec». Dès sa création en 1939, le National Film Board à Ottawa ouvre largement ses portes aux femmes. Si elles se bousculent au portillon, elles ne décrochent que des postes de soutien et d'organisation : montage, classification, vérification des pellicules, finition, administration. Encore une fois, elles ont très peu de visibilité. L'histoire se répète. Les versions changent, la réalité non, dirait le poète Louis-Philippe Hébert. Le premier directeur de l'organisme fédéral John Grierson y est sans doute pour quelque chose, lui qui interdit à l'époque les génériques, croyant au travail d'équipe et détestant souverainement les cinéastes qui se prétendent auteurs. Quelques femmes francophones et anglophones du Québec se détachent du lot : Marthe Blackburn signe plusieurs textes pour des documentaires ; Margot Payette est associée à plus de quarante films et l'écrivaine Anne Hébert écrit les premiers scénarios originaux en français.

Avec le déménagement du NFB à Montréal en 1956, événement majeur d'avant la Révolution tranquille qui secouera le Québec entier et modifiera le monde des femmes et du cinéma, quelques anglophones et francophones se hissent au poste de réalisatrice. Parmi elles, on trouve deux noms bien connus : Anne Claire Poirier et Bonnie Klein. Des rangs de l'ONF se distingueront également Monique Fortier, la monteuse émérite des plus grands films du cinéma direct, et Alec Pelletier, la scénariste du premier long métrage de l'ONF *Le festin des morts*.

Par ailleurs, en faisant le tour du jardin *onéfien*, Denault dément une idée reçue voulant que les femmes soient légion dans le cinéma d'animation, la patience et la minutie étant, présumait-on, des qualités essentiellement féminine. L'historienne n'est pas la seule à démentir ce cliché. La cinéaste Micheline Lanctôt qui a fait ses premières armes en cinéma d'animation à l'ONF et avec qui j'ai réalisé une série d'entretiens, m'expliquait que ce milieu est hautement hiérarchisé. À la base, des femmes surtout, mais plus on monte dans la hiérarchie, plus le féminin se volatilise. Denault comme Lanctôt en arrivent à la même conclusion : «En réalité, le monde du cinéma dans son ensemble accepte la présence des femmes dans la mesure où elles prennent des responsabilités similaires à ce qui est attendu d'elles dans la société, dans la famille et dans les entreprises : le soutien général des activités des hommes, des compagnies, des institutions, des entreprises.»

Ce portrait de dames avec... institution, Denault en trouve une copie conforme dans le privé. Si on se reporte aux années 1940 où l'on a tenté de mettre en place une industrie du cinéma de fiction au Québec avec *Le Père Chopin*, *La petite Aurore* et consorts, les femmes brillent... par leur absence aux postes décisionnels. Elles se partagent les postes de scripte, d'assistante à la réalisation et de costumière. Quelques rares exceptions franchissent le seuil des chasses gardées masculines et travaillent à des fonctions plus créatrices. C'est le cas notamment de Rosanna Seaborn qui produit *Cœur de maman* et *L'esprit du mal*, de Jeanette Downing qui signe le scénario d'*Étienne Brûlé* et de Jean Desprez (Laurette Larocque-Auger) qui écrit les dialogues du *Père Chopin*. Vers 1960, des artisanes du septième art s'imposent à la scénarisation et à la réalisation mais restent toutefois effacées et méconnues. La plupart ne font pas carrière dans le milieu de la production privée et ne travaillent qu'en association avec d'autres.

L'ouvrage de Denault fait figure de pionnier en montrant noir sur blanc que les femmes dans le cinéma québécois ont occupé des postes d'organisation et d'aide générale. Occasion-

nellement, elles ont exercé des tâches plus « pointues », souvent comme assistantes d'un homme à qui elles semblent liées par des liens familiaux. On trouve d'ailleurs plusieurs couples au cinéma... Marguerite Duparc monte et produit les films de Jean-Pierre Lefebvre, Justine Héroux est mariée à Denis Héroux et travaille sur les films de sa compagnie. S'il n'est pas question pour Denault de faire enquête sur le statut patrimonial de la gent cinématographique, il n'en reste pas moins que pour plusieurs femmes, cela leur facilita l'entrée dans le milieu. Par contre, cet accès ne fut nullement garant d'une carrière. Au contraire!

Au départ, les femmes pensaient pouvoir toucher à tous les métiers. Ce n'est que plus tard qu'elles ont constaté que les métiers techniques, entre autres, n'étaient pas accessibles. Au cours des années 1960, époque effervescente, les femmes, de plus en plus scolarisées, se trouvent des emplois. Mais comme plusieurs manquent de confiance en ces débuts de carrière, elles acceptent trop facilement les postes traditionnels qu'on leur offre. Elles soutiennent, aident, assistent, collaborent, bref sont très près des « hommes ». On les retrouve partout, mais rarement aux postes de décision. Les postes sont ouverts, mais pas le milieu. Ce n'est que dans les années 1970 que les femmes dans la foulée du féminisme militant réalisent qu'on les cantonne dans certains types de postes.

Dans l'ombre des projecteurs est une histoire des femmes dans le cinéma au Québec, une histoire écrite différemment, une « histoire aux méandres nombreux et parfois surprenants ». Trop longtemps on a masqué leur contribution. Denault a fait la lumière sur plusieurs de ces artisanes. Mais cette histoire a des trous, avoue-t-elle en ouverture. Souhaitons, comme l'auteure le fait en clôture, « que cette histoire sera réécrite par toutes celles, encore vivantes (et elles sont nombreuses...), qui l'ont faite et que nous n'avons pu retracer ni dans les livres ni aux génériques des films. Nous n'avons réussi qu'à installer la trame de fond. [...] Cette histoire ne sera complétée que lorsque toutes les femmes seront sorties de l'ombre des projecteurs. »

Denise PÉRUSSE

Gabrielle PASCAL (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Triptyque, 1995, 196 p.

Dans *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Gabrielle Pascal a réuni une série de textes critiques présentés lors du colloque du même titre qui a eu lieu à l'Université McGill en 1995 et qui regroupait essentiellement des chercheur(e)s des universités montréalaises à l'exception de quatre participantes. Le principal intérêt de cette collection d'essais est sans doute d'avoir tenté de cerner à la fois un genre narratif (le roman), une période (les quinze dernières années), un discours (l'écriture au féminin) tout en s'ouvrant sur un vaste éventail de lectures critiques. L'inégalité des présentations se trouve de la sorte compensée par l'unité d'intention du livre.

Dans son introduction, l'auteure précise le parti pris qui a présidé au choix des études, soit le fait d'éviter autant que possible la répétition des œuvres examinées ainsi que d'inclure des romans de nouvelles romancières et des fictions récentes, dites actuelles, d'auteurs plus établis. Ainsi, trouvera-t-on dans cet ouvrage des commentaires qui vont de l'œuvre de