

Genèse du cinéma québécois au féminin L'héritage d'Anne Claire Poirier

Ambre Sachet

Volume 36, numéro 3, été 2018

Dossier 50 ans depuis 1968

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88638ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sachet, A. (2018). Genèse du cinéma québécois au féminin : l'héritage d'Anne Claire Poirier. *Ciné-Bulles*, 36(3), 28–31.

50 ANS
DEPUIS
1968

Genèse du cinéma québécois au féminin L'héritage d'Anne Claire Poirier

AMBRE SACHET

Alors qu'une révolution sociétale et artistique est en marche à l'échelle mondiale à la fin des années 1960, le cinéma québécois n'est pas en reste. Plusieurs transformations s'y opèrent, mais la plus importante est assurément celle portée par la vague féministe en cours. À l'Office national du film du Canada (ONF), l'année 1968 est marquée par la sortie du premier long métrage en français réalisé par une femme au sein de l'institution. Alors que la mode est au cinéma direct et à la revendication (des hommes), **De mère en fille** d'Anne Claire Poirier emprunte le chemin de la docufiction basée sur le monologue intérieur d'une femme. Véhicule de ses ressentis face à la maternité, le premier film féministe québécois arrive comme un cheveu sur la soupe à une période où le cinéma québécois se fait social et politique. Cette brèche ouverte par la cinéaste permet aux voix féminines, jusque-là étouffées par le prisme du regard masculin, de se faire entendre. Le film, qui connaîtra un retentissement certain [NDLR: comme il en est fait mention dans la table ronde précédent ce texte] fera bouger les choses. Si la soif de renouvellement des codes est indéniable, **De mère en fille** s'inscrit à contre-courant d'un engagement où la question des femmes est reléguée à l'arrière-plan. Les tourments intérieurs d'une femme qui choisit de devenir mère guident le film, première étape d'une conscientisation des femmes aux enjeux qui les touchent directement. Ce film constitue la préface d'un slogan dont le cinéma au féminin est encore aujourd'hui imprégné: le privé est politique. La voix *off*, omniprésente, s'inspire du journal que Poirier tenait durant sa grossesse. Elle y fait directement référence aux difficultés qu'elle vit à l'ONF en tant que femme, cinéaste et mère.

De rencontres avec les Québécoises en rassemblement de réalisatrices, les actions pour porter à l'écran le quotidien de femmes par des femmes connaîtront leur point culminant en 1972 avec la création de la série phare *En tant que femmes*. C'est à la fin de cette année-là que les Nations Unies proclament que 1975 sera l'Année internationale de la femme, une décision qui n'est pas étrangère à la volonté de l'ONF de faire une plus grande place aux initiatives de réalisatrices: tant que la balle sera dans leur camp, des thèmes appartenant jusque-là à la sphère privée prendront d'assaut l'espace public. Entre 1973 et 1975, six films réalisés par des femmes seront produits dans le cadre de la série pilotée par Anne Claire Poirier.

Après la maternité et l'accouchement: **Le Temps de l'avant** (1975) aborde sans détour l'avortement. Poirier y présente une femme déjà mère et à nouveau enceinte qui se demande si elle désire un autre enfant. En pleine période de lutte pour le droit à l'avortement, c'est un euphémisme de dire qu'il s'agit là d'un sujet qui dérange. Maternité, accouchement, avortement, les thématiques sont aussi sensibles que pertinentes et le demeurent des années après la série déjà mentionnée. Nombre de films prouvent qu'il reste encore des choses à dire, que ce soit pour évoquer les choix face à l'accouchement (**Depuis que le monde est monde** de Louise Dugal, Serge Giguère et Sylvie Van Brabant, 1981), illustrer les difficultés de l'allaitement (**Le Doux Partage** de Sylvie Van Brabant, 1983), questionner l'institution de la maternité (**Motherland: Tales of Wonder** d'Helene Klodowsky, 1994), considérer l'avortement (**Maman Last Call** de François Bouvier, 2005) ou laisser la parole aux femmes pour



Images du film **De mère en fille** d'Anne Claire Poirier — Photos: ONF

sonder leur volonté d'être ou ne pas être mère (**Tous les autres, sauf moi** d'Ann Arson, 2006).

En rejetant l'idée d'un rôle unique, les personnages d'Anne Claire Poirier se distinguent par un discours avant-gardiste. En témoigne une séquence de discussion de presque 30 minutes, où les protagonistes du **Temps de l'avant** évoquent les tabous qui rongent leur époque. Mais la culpabilité au féminin et le fardeau de la maternité, précédemment abordés dans **Souris, tu m'inquiètes** d'Aimée Danis (1973), autre film de la série *En tant que femmes*, n'ont pas été l'apanage exclusif des années 1970 : en 2008, **Maman est chez le coiffeur** de Léa Pool illustrera la déconstruction de la mère parfaite; quelques années auparavant, l'irréparable sera frontalement abordé dans **Le Piège d'Issoudun** de Micheline Lanctôt en 2003; et en 2016, la normalisation du statut de femme sans enfants par choix sera au centre de **Maman? Non merci!** de Magenta Baribeau.

Les personnages de ces films se rejoignent sur le terrain de l'identité multiple que Poirier décline sous diverses formes. Par le biais du rêve, la protagoniste de **De mère en fille** songe à un monde idéal où elle pourrait vivre trois vies : une au travail, une dans son couple et une autre pour ses enfants. Brouiller la frontière entre les genres et les mondes semble aller de pair avec le besoin de transposer dans le social

l'expérience plurielle de la condition féminine. C'est Mireille Dansereau qui assume pleinement ce choix en 1972 dans **La Vie rêvée** (premier long métrage québécois réalisé dans le privé par une femme). Elle y fait appel aux fantasmes de deux amies décidées à s'extraire d'une condition qui les empêche d'entrevoir de meilleurs lendemains. La parole est aux femmes dans **J'me marie, j'me marie pas** (1973) — autre film réalisé par Dansereau, cette fois pour la série *En tant que femmes* — qui dénonce l'institution du mariage en exposant ses nombreuses facettes (célibataire épanouie, mère monoparentale financièrement indépendante). La voix *off* et le récit entre rêve et réalité seront au cœur de deux films de Léa Pool au cours des décennies suivantes : **Strass Café** (1980) et **La Demoiselle sauvage** (1991). Le corps féminin est également multiple dans **Les Seins dans la tête** (Mireille Dansereau, 1994), portrait impressionniste d'une partie du corps aussi privée que politique. En 2016, Anne Émond brouillait les perspectives autour d'une femme décuplée entre véracité et fiction dans le personnage de Nelly Arcan (**Nelly**).

Chez Anne Claire Poirier, le poids de la parentalité au féminin se révèle dans des scènes évocatrices où l'inconscient se mue en champ des possibles, terrain d'expiation des angoisses. La parole devient l'expression d'un corps qui peut être autre chose que procréateur. La libération du corps féminin passe par la prise de parole, que ce soit dans la sphère intime et

artistique (**Les Terribles vivantes** de Louky Bersianik, Jovette Marchessault et Nicola Brossard, 1986; **Deux Actrices** de Micheline Lanctôt, 1993) ou dans la sphère publique et politique, comme le prouvent les religieuses de **La Passion d'Augustine** (Léa Pool, 2015) et les femmes politiciennes de **Pays** (Chloé Robichaud, 2016). Il n'est pas difficile d'y voir une opposition ferme à ce que les cinéastes masculins de la Révolution tranquille avaient fait des nouveaux personnages féminins, remplaçant « l'image masochiste de la mère castratrice par celle de la jeune femme silencieuse et mystérieuse »¹, au *sex-appeal* affirmé qui jamais n'évoque sa réalité.

Même si leurs variations sont aujourd'hui plus subtiles, les increvables clichés de la maman et de la putain sont au cœur d'une perpétuelle déconstruction chez Anne Claire Poirier. Derrière le corps maternel se trouve le corps sexualisé, fortement associé aux films de « sexploitation » des années 1970. En 1974, le film **Les Filles du Roy** propose, toujours dans la série *En tant que femmes*, un bilan de l'évolution du corps féminin dans une histoire dominée par des protagonistes masculins. Par un remarquable travail de montage et un recul impressionnant, Poirier pose un regard visionnaire sur les fonctions et les métiers des femmes à travers l'histoire. Son travail, dans ce film documentaire et poétique, en est un de décolonisation du corps féminin. En partant sur les traces de la femme perçue jusque-là comme singulière à travers « l'indienne » dépossédée, la Corriveau pendue pour s'être défendue face à un mari violent, la fille du Roy comme ultime symbole des femmes destinées à procréer, la cinéaste tente de retrouver la partie manquante de l'Histoire. Effort poursuivi par Jean Beaudin en 1980, qui portera à l'écran l'affaire **Cordélia**, l'histoire d'une femme reconnue coupable d'avoir tué son mari sans la moindre preuve. De leur côté, Yolaine Rouleau et Jean Chabot retracent, par les mots de Virginia Woolf, une fraction des luttes féministes dans **Le Futur intérieur** (1982), tandis que Catherine Martin explore, dans **Mariages** (2001), l'émancipation d'une jeune femme prisonnière de sa condition. En 1998, la cinéaste évoquait déjà des serveuses invisibles dans **Les Dames du 9^e**.

Entre images d'archives et mise en scène de la couturière, de la secrétaire et de l'infirmière, on retrouve la mère au foyer et



Mourir à tue-tête d'Anne Claire Poirier — Photo : Collection Cinémathèque québécoise

la *strip-teaseuse*, dont le point commun est de combler les besoins de l'homme. La plus symbolique des scènes des **Filles du Roy** montre Danielle Ouimet momifiée, puis dévêtue par la cinéaste dans un geste de réappropriation du corps féminin, ici celui de la première Québécoise déshabillée à l'écran dans **Valérie** (Denis Héroux, 1969). Derrière cette référence au premier « film de fesses » québécois, on veut surtout démontrer que malgré la révolution sexuelle, la femme n'est pas pour autant débarrassée de son statut d'objet à l'écran... comme à la ville.

À la « sexploitation » succède l'hypersexualisation, dont les ravages sont portés à l'écran par Johanne Prégent avec **La Peau et les Os** (1988) : plusieurs femmes anorexiques ou boulimiques témoignent, dans cette docufiction, de leurs rapports toxiques aux idéaux de beauté. Les documentaires **Remous** (Sylvie Van Brabant, 1990) et **Des marelles et des petites filles** (Marquise Lepage, 1999) font, quant à eux, écho à l'expérience collective de maltraitance du corps féminin, déjà manifeste dans le discours profondément moderne de Poirier sur l'image de la femme (**Les Filles du Roy; Il y a longtemps que je t'aime**, 1989) et sur le viol (**Mourir à tue-tête**, 1979). Partir d'un traumatisme individuel pour en dégager un problème de société, c'est aussi ce que feront **Elles étaient cinq** (Ghyslaine Côté, 2004), sur les conséquences d'un viol, **Polytechnique** (Denis Villeneuve, 2009), sur la tuerie qui coûta la vie à 14 femmes en 1989, ainsi que **La Capture** (Carole Laure, 2007) et **2 Fois une femme** (François Delisle, 2010), qui évoquent la récurrence des violences conjugales. Si deux de ces films sont réalisés par des hommes, il faut noter que le

1. CARRIÈRE, Louise. *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Boréal, 1983, p. 66.


cinéma québécois masculin se plaît encore à mettre en scène des personnages féminins secondaires, au statut de femme trompée ou de conquête amoureuse (**Les 3 P'tits Cochons** de Patrick Huard, 2007), de fantasme masculin ou sexuellement disponible (**Le Mirage** de Ricardo Trogi, 2015) dans des comédies populaires où la perte de repères du « mâle » québécois est souvent le sujet central. Cette masculinité conservatrice s'inscrit dans la veine des films sexistes des années 1970, dont les figures emblématiques « se présentent comme des libres penseurs »². Un air de déjà vu lorsqu'on pense au retour de bâton post-#MeToo faisant appel à la liberté d'expression avant tout, même aux dépens d'un monde où la femme devient produit de consommation.

Il ne faut pas chercher bien loin dans l'histoire du cinéma pour constater que les femmes demeurent minoritaires et leurs personnages, stéréotypés. L'ampleur du mouvement #MeToo démontre que le statut des femmes dans le milieu cinématographique est tributaire de la sexualisation perpétuelle du corps féminin. La persistance de cette culture du viol, Anne Claire Poirier en parlait déjà dans **Mourir à tue-tête**, film qui eut à sa sortie en 1979 l'effet d'une bombe. À la même époque, dans **Le Temps d'une chasse** de Francis Mankiewicz (1972), **Gina** de Denys Arcand (1975) et **Vie d'ange** de Pierre Harel (1980), « la sexualité est souvent vue à travers les agressions physiques »³ : preuve supplémentaire que les cinémas des hommes et des femmes s'écrivent en parallèle.

Mourir à tue-tête, dont la séquence en temps réel du viol d'une infirmière a marqué des générations de cinéphiles, consacra Anne Claire Poirier comme cinéaste du questionnement (voir **Entretien avec Anne Claire Poirier** de Nicole Giguère, 2003). Par une mise en abyme où deux femmes interrogent la mise en scène du viol au cœur de leur film, la cinéaste utilise magistralement l'outil cinématographique en n'ayant de cesse d'analyser son propos et sa façon de le présenter. Les langues se délient dans un procès qui n'est autre que celui du traitement des femmes et de leurs corps, abandonnées par la justice autant que par la représentation que l'on en fait. Alors que certains cinéastes continuent de reléguer la question morale au second plan et que d'autres persistent à utiliser le viol comme ressort narratif (**Le Problème d'infiltration** de Robert Morin, 2017), plusieurs contemporaines s'attellent à reconstruire ce regard. Avec **Sarah préfère la course** (2013), Chloé Robichaud opère un travail de déssexualisation du corps féminin en le situant sur un terrain où il n'est plus objet, mais sujet, outil professionnel permettant à la jeune Sarah d'être la meilleure dans sa discipline.

Comparativement à la filmographie d'un Gilles Carle, où le désir féminin est systématiquement conditionné par le regard masculin, un film comme **Borderline** de Lyne Charlebois (2008), premier Jutra de la Meilleure réalisation pour une femme, prouve qu'un point de vue féminin sur la sexualité peut aussi créer l'événement, comme ce fut le cas de **Mourir à tue-tête** qui occupa en 1979 le sommet du box-office. Début 2018, bien que son film **Charlotte a du fun** ne passe pas le test de Bechdel (l'œuvre fait-elle intervenir deux femmes identifiables par un nom? ces deux femmes discutent-elles ensemble? parlent-elles d'autre chose que d'un personnage masculin?), Sophie Lorain y met à bat la culture du viol et les stéréotypes de genres en présentant l'histoire d'une adolescente qui se réapproprie sa sexualité.

De ces longs métrages se dégage une réelle volonté de dialogue entre hommes et femmes. La voix *off* féminine des **Filles du Roy** s'adresse à un homme et lui demande: « C'est quand que toi pis moi on s'est éloignés l'un de l'autre? » Cette parole incisive et bouleversante, qui tente de remonter aux origines des rapports de pouvoir et de domination entre les sexes, se poursuit dans **Mourir à tue-tête**, où Poirier exige un changement de perspective face aux corps en mouvement portés à l'écran. Cette fracture dans les relations hommes-femmes, déjà présente dans **À qui appartient ce gage?** de Susan Huycke, Clorinda Warny, Francine Saïa, Jeanne Morazain et Marthe Blackburn (1973, de la série *En tant que femmes*), revient en force dans **La Cuisine rouge** de Paule Baillargeon et Frédérique Collin (1980). Elle prend un tout autre visage chez Denys Arcand (**Le Déclin de l'empire américain**, 1986), qui brosse un tableau navrant de clichés sur la vie à deux et la sexualité. Martin Laroche, de son côté, décrit sans superficialité le chemin intime et psychologique de la Québécoise, du rapport de l'une à la figure maternelle (**Tadoussac**, 2017) aux traumatismes de l'autre face à l'excision (**Les Manèges humains**, 2013).

Évidemment, les films réalisés par des femmes ou mettant en scène des personnages féminins n'abordent pas exclusivement la condition féminine et ne sont pas tous féministes, mais le manque de diversité dans le paysage cinématographique reste criant, d'où l'importance d'initiatives, comme les Réalisatrices Équitables, tout comme le désir d'abolir cette sempiternelle discrimination entre cinéma féminin et masculin. En attendant, le chemin vers un cinéma féministe est encore long, ne serait-ce qu'à cause de l'insuffisance de moyens et d'occasions pour les réalisatrices d'investir le milieu de la fiction. L'héritage des pionnières du cinéma québécois rappelle qu'il n'est jamais trop tard pour tenter de réécrire notre histoire. 

2. *Ibid.*, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 62.