

## Les pionnières québécoises Naissance d'un cinéma féminin

Jean-François Hamel

---

Cinéma et femmes

Volume 31, numéro 3, été 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69646ac>

[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

Hamel, J.-F. (2013). Les pionnières québécoises : naissance d'un cinéma féminin. *Ciné-Bulles*, 31 (3), 24-27.

Les pionnières québécoises

# Naissance d'un cinéma féminin

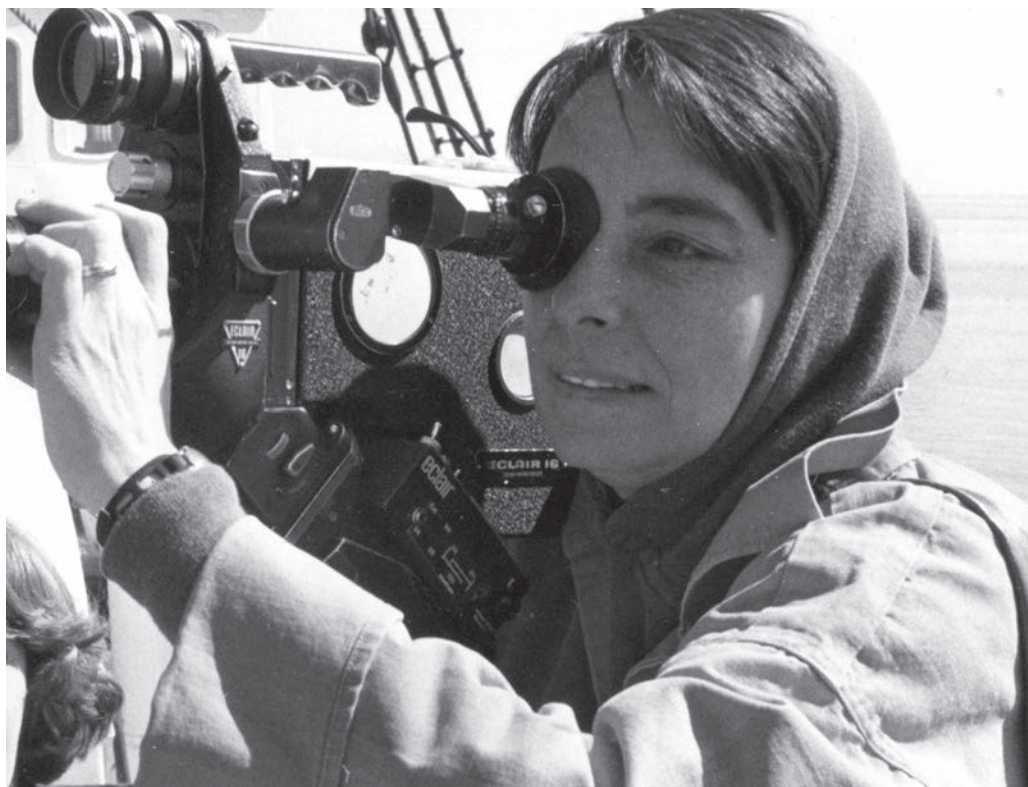
JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Si le tournant des années 1970 représente un moment charnière dans l'histoire du cinéma québécois — Gilles Groulx, Claude Jutra et Michel Brault réalisent alors une série de films fondateurs —, il ouvre également la voie à une génération de femmes qui deviendront réalisatrices, monteuses et productrices. Il est dommage que, dans l'imaginaire social et culturel, l'émancipation de notre cinématographie et son accession à la modernité soient marquées par un discours qui privilégie largement les figures masculines, alors que les œuvres féminines et féministes (deux termes à ne pas confondre) ont amplement contribué, dès la fin des années 1960, à cette effervescence. Longtemps associées à des « postes féminins » sur les plateaux de tournage (maquilleuses, habilleuses, scriptes), les femmes vont chercher, durant cette période, à se prévaloir d'un statut artistique plus affirmé. Pendant les décennies qui avaient précédé, le seul cinéma fait par des femmes était produit par et pour des religieuses : il proposait un matériel didactique s'adressant aux seules membres de ces communautés et ne présentait aucun intérêt dans la sphère publique. Le cinéma féminin québécois a donc eu, dès ses débuts, une volonté de se faire entendre, de sortir du mutisme dans lequel il avait jusque-là confiné les femmes. Sa grande réussite sera celle-là : arriver à se donner une voix.

Au cœur de cette réussite, de ce mouvement essentiel, mais trop souvent gardé dans l'ombre, se trouve Anne Claire Poirier qui pourrait en être considérée à juste titre comme la mère spirituelle. Après quelques courts métrages, elle réalise en 1967 un documentaire, **De mère en fille**, qui marque une date importante : il s'agit du premier long métrage entièrement conçu par une femme au Québec. L'empreinte qu'il laisse sur les décennies à venir est vaste et ne doit pas être sous-estimée. En effet, il introduit une double nouveauté que le cinéma québécois n'avait guère explorée jusque-là : d'abord, une thématique, la grossesse, sujet éminemment privé dont on considérait alors qu'il ne devait pas être montré; d'autre part, un point de vue,

différent de celui qui était préconisé par les réalisateurs masculins et allant de pair avec une approche cinématographique singulière et neuve. Les premiers plans qui succèdent au générique de début annoncent le dessein de Poirier : une mère qui attend un second enfant se caresse le ventre devant un miroir. Elle est filmée par une caméra sensible placée à proximité de son corps nu, ce qui crée une intimité admirable avec son personnage, que la réalisatrice suivra tout au long de sa grossesse. La nudité féminine, fondamentale dans la démarche filmique de Poirier, est investie d'une signification personnelle qui ne se veut pas sexuelle : elle est montrée dans son caractère naturel, sans provocation gratuite.

**De mère en fille** ouvre la voie à des perspectives nouvelles, déconstruit les stéréotypes, observant la femme avec un autre regard, plus sensible à ce qu'elle est et rejetant les attentes sociales qu'impose le discours dominant. Une narration inquiète, mais toujours juste, puisée à même les souvenirs de la cinéaste, accentue l'attachement du spectateur à ce qui est vécu de l'intérieur; on est ici à mille lieues de la traditionnelle narration omnisciente, froide et détachée, qui tient le sujet à distance. Cette étude d'un cas de grossesse suivi dans son évolution quotidienne, avec ses hauts et ses bas, pose une question taboue mais nécessaire : que devient la femme lorsqu'elle embrasse le rôle de mère? Et pour permettre à des collègues de prolonger ce premier pas, Poirier fonde à l'ONE, au début des années 1970, le programme *En tant que femmes* qui a pour objectif de mettre en valeur le cinéma féminin en lui donnant des moyens et une structure. C'est dans ce cadre qu'elle réalise, en 1974, **Les Filles du Roy**, une vision infernale et incroyablement pertinente du parcours de la femme à travers l'Histoire, de l'arrivée d'une vague d'Européennes (d'où le titre) en Nouvelle-France pour coloniser le territoire à sa fonction moderne d'épouse et de mère de famille. La réalisatrice y expose une série de métiers « laissés » aux femmes, condamnant leur état de soumission, voire de femme-objet, qui est dévoilé par un mon-



Le Québec doit beaucoup à ces femmes : Aimée Danis, Micheline Lanctôt, Mireille Dansereau, Paule Baillargeon et Anne Claire Poirier  
Photos : Collection Cinémathèque québécoise

tage intelligent faisant alterner les époques, comme pour mettre en évidence ce qui ne change pas : le rapport de force entre l'homme et la femme, que ce programme et les films qu'il a produits chercheront à présenter et à critiquer.

C'est exactement l'effet qu'aura **Souris, tu m'inquiètes** (1973), de la réalisatrice et future productrice Aimée Danis (qui produira, entre autres, **Léolo** de Jean-Claude Lauzon), qui questionne avec acuité la place de la femme dans la société, plus particulièrement au sein de sa propre famille. C'est à travers un personnage à la fois vrai et attachant, Francine, que le spectateur sera appelé à interroger les fondements de la cellule familiale, qui masquent très souvent une souffrance féminine confi-

née au mutisme. Quoique différent du film **De mère en fille**, ne serait-ce que par l'intrusion de la fiction, ce long métrage de Danis s'y réfère malgré tout par sa volonté de mettre au jour une réalité invisible dans l'espace collectif. Dans ce cas-ci, il s'agit du rejet, par Francine, de tout ce qui compose son existence en apparence parfaite : sa maison, son mari et ses enfants l'empêchent de se définir en tant que femme — finalement, elle est tout sauf cela. Par un glissement de la fiction vers la fiction documentée, ce personnage d'une complexité habilement détaillée décide de quitter sa famille, voulant faire face à une soudaine liberté pour constater ce qui lui reste dans cette (re)découverte. Les derniers mots qu'elle prononce, avant de s'engager dans un couloir d'aéroport (en soi, ce lieu évoque le

transitoire, le changement, notions au cœur de ce film et de tout le cinéma féminin), sont symptomatiques d'une prise de conscience: «Ça va pu comme ça allait.» À partir de là, une fois ressenti ce «malaise» dont elle parle (elle répète le mot deux fois dans cette séquence finale), les choses ne pourront plus aller de soi comme avant.

D'une certaine façon, le cinéma fait par les femmes au cours de cette période exprime le besoin de nouvelles thématiques, mais surtout une manière différente de traiter celles-ci: l'enfance, les liens familiaux, l'avortement et la monoparentalité déboucheront sur des avenues jamais visitées auparavant, qui font de ce cinéma un commencement, puisqu'il s'élabore autour d'une vision alternative du monde, convoquant ses parties les plus intimes et parfois les plus représentatives des maux qui altèrent la société. Surtout, les réalisatrices de cette période ressentent l'exigence de donner d'autres représentations de la femme, dans un contexte où celle-ci se bat encore pour faire valoir ses droits fondamentaux (la loi légalisant le divorce, par exemple, n'est mise en place qu'en 1968): révoquant une «néotypie» uniforme et sans relief de la femme québécoise, elles vont se mettre à la filmer de près, dans sa vie de tous les jours, avec une importante part de subjectivité, pour donner à voir, réellement, comment elle vit et comment elle se perçoit elle-même. Cette mise en scène permet une chose indispensable: la femme peut désormais se regarder et s'entendre (car la prise de parole est considérable dans un contexte d'affirmation) à l'écran, puisqu'elle n'est plus, désormais, seulement représentée par un regard extérieur et masculin.

En parallèle au parcours d'Anne Claire Poirier, celui de Mireille Dansereau, autre figure incontournable du cinéma féminin québécois, annonce, dès son premier court métrage, **Moi, un jour...** (1967), ce motif d'un ailleurs, rêvé ou atteint, qui marque la structure de **Souris, tu m'inquiètes**, à travers les aspirations d'une jeune fille en quête de liberté. Et ce même motif, décliné sous toutes ses formes, sera réaffirmé dans son œuvre ultérieure, par exemple dans **Le Sourd dans la ville** (1987), où une femme abandonne sa vie bourgeoise pour s'ouvrir en quelque sorte à une autre partie du monde, ressentant à son tour le «malaise» qu'évoquait la Francine du film d'Aimée Danis. Ce qui se dessine chez Dansereau comme dans le cinéma féminin en général, c'est une recherche identitaire qui passe régulièrement par un désenbourgeoisement, un décloisonnement hors des murs d'une existence matérialiste, pour apprécier une liberté plus aérée, détachée des contraintes qui ont de tout temps été imposées à la femme au foyer. Dans **Rappelle-toi** (1975), la cinéaste évoque une autre variante de la femme vivant dans un certain confort matériel (c'est une chanteuse à succès, assez aisée) et qui pourtant est habitée par un trouble, un désarroi, un sentiment de peur devant une réa-

lité qui, une fois dépoussiérée, montre des signes de doutes, parfois d'insatisfaction.

Dans le premier véritable long métrage de fiction réalisée par une femme au Québec, **La Vie rêvée** sorti en 1972, Dansereau raconte les destins entrecroisés de deux femmes travaillant dans une boîte de production de films. Au gré d'une amitié grandissante, elles se mettent à la recherche de l'homme idéal, pour se rendre compte qu'il n'existe qu'en tant qu'image. Dans une entrevue accordée à *La Presse* à la sortie du film, la réalisatrice affirmait: «J'ai essayé avant tout de montrer à quel point les femmes sont influencées par les images, comment la psyché féminine est incrustée de cette imagerie: les images qui sont évidentes, celles que l'on voit dans tous les magazines, l'image de la femme qui se voit elle-même ou qui est vue par l'homme, l'image qu'elle veut donner aux autres» (29 juillet 1972). En effet, **La Vie rêvée** expose brillamment la fabrication d'un conditionnement et comment la femme, en tant qu'image, est une construction sociale. Cela rejoint l'esprit de la fameuse phrase de Simone de Beauvoir: «On ne naît pas femme, on le devient.» En marge des récits de l'intime et de la découverte, il y a également, dans ce cinéma féminin, une conscience aiguë et une démonstration extraordinaire des impacts d'une imagerie machiste, alimentée par l'homme et imposée à la femme, dans laquelle le faux (toutes les images publicitaires que nous renvoie la société de consommation) se confond avec le vrai: et c'est cette vérité, détachée de toute illusion factice, que tâche d'appréhender le cinéma féminin.

En ce sens, il n'est pas étonnant que plusieurs personnages féminins de cette période — Micheline Lanctôt en fournit des types exemplaires, non seulement dans **Souris, tu m'inquiètes**, mais aussi dans **La Vraie Nature de Bernadette** (1972) de Gilles Carle — souhaitent fuir le matérialisme bourgeois. Conséquence de la société de consommation qui connaît alors un essor fulgurant, ce désir est aussi rattaché à toutes ces images manipulatoires que dévoile **La Vie rêvée**: symboliquement, la fuite hors de la maison et de la cellule familiale est également montrée comme une échappée hors de cette imagerie étouffante qui envahit et détermine l'existence des femmes. Plus globalement, ce cinéma est caractérisé par l'interstice, où se joue un entrebâillement entre des nappes de présent indéfinies et vaporeuses, dans lesquelles la femme doit essayer, malgré tout, de s'insérer. Cette composante est particulièrement visible dans **L'Arrache-cœur**, un film que Dansereau réalise en 1979 et qui relate un espace identitaire à préciser, un lieu d'arrivée encore en train de s'accomplir par le passage d'un état à un autre. Le personnage de Céline, écrivaine dépressive doublée d'une épouse et d'une mère, reste encore une jeune fille et doit composer avec cette pluralité identitaire dans une société moderne elle-même fragmentée. Le

retour à la mère s'effectue alors comme une interrogation de son malheur, innommable et enfoui dans une série d'événements banals du quotidien, qui se répercute dans l'âme affligée de l'héroïne. Dans ce film, la cinéaste déconstruit une autre image, celle du mariage : car si Céline, en devenant une épouse, croyait s'être extirpée de ses tourments, elle se rend bientôt compte que le mariage n'a fait que les amplifier.

Accompagnant cette profonde et troublante analyse d'un mariage en déroute et d'une femme qui en ressent psychologiquement la morosité, deux autres films marquants du cinéma féminin viennent clore cette décennie : d'abord, **Mourir à tue-tête** (1979), dans lequel Anne Claire Poirier aborde la délicate question du viol. Dans ce film aussi admirable que triste, l'un des plus beaux et des plus mémorables de l'histoire de notre cinéma, une infirmière est enlevée et violée par un homme. Incapable de composer avec ses traumatismes, elle décide de se suicider. Au lieu d'amplifier le sentimentalisme que cette trame narrative aurait pu provoquer, la réalisatrice s'interroge plutôt sur l'impact du viol sur l'individu, mais aussi sur sa portée sociale, notamment à travers la façon dont ce crime est traité par le système de justice. Elle inclut des images d'archives, montrant différents types de viols (jusqu'au viol collectif), pour aborder ce thème non pas comme un ressort dramatique (ce qui aurait été foncièrement immoral), mais comme un problème, une sorte d'impasse à énoncer. En donnant à Monique Miller son propre rôle et celui de monteuse à Micheline Lanctôt, Poirier crée un effet de distanciation à même sa fiction : les deux « personnages » discutent ainsi de la représentation du viol au cinéma et de ses implications d'un point de vue éthique. Résolument moderne dans sa forme, **Mourir à tue-tête** nous laisse avec des images qui ne s'oublient pas. Elles sont le reflet d'une réalité trop souvent banalisée ou obliérée, pendant que la victime continue de crier d'outre-tombe.

Dans **La Cuisine rouge**, sorti la même année, Paule Baillargeon et Frédérique Collin se livrent, quant à elles, à une incursion dans la guerre des sexes, sur un ton résolument féministe, non dénuée d'humour et d'onirisme (ce que l'on a généralement tendance à occulter lorsqu'il s'agit d'évoquer ce cinéma, considéré à tort comme criard et frustré). C'est l'histoire d'une petite révolution — le titre rappelle le communisme et l'éloge de l'égalité — qui prend place lors d'une réception de mariage : pendant que les hommes attendent leur repas en discutant politique et sports (deux sujets éminemment machistes), les femmes, confinées à la cuisine, refusent d'obéir aux

ordres et décident d'abandonner leur rôle traditionnel. L'opposition est franche et directe : alors que les hommes, sous l'effet de l'alcool, se chamaillent pour des brouilles dans un décor sombre et repoussant, les femmes se mettent à danser au son d'un accordéon dans un espace où domine la lumière. Par des procédés narratifs et formels neufs et radicaux (dont une utilisation assez jouissive de la distanciation brechtienne), Baillargeon et Collin interpellent les hommes en rejetant violemment les inégalités encore existantes, pour promouvoir un nouvel ordre social.

En somme, le cinéma féminin québécois (et ouvertement féministe, dans le cas de **La Cuisine rouge**) des années 1970 a connu une constante évolution, allant de l'affirmation à la

L'ouverture à un cinéma sur la condition masculine et le développement accru de récits intimistes, qui peuplent notre cinématographie depuis quelques années, ne peuvent être étrangers à l'héritage laissé par les réalisatrices des années 1970. En revoyant ces films, on est frappé de leur pertinence, de leur justesse, encore aujourd'hui, et du vent de fraîcheur qu'ils ont apporté : leur courage mérite d'être applaudi.

revendication, toujours marqué par un souci de montrer la femme moderne en pleine prise de conscience et en décalage par rapport à une société encore hostile à son épanouissement individuel. Malheureusement, on ne peut que regretter que l'histoire contemporaine ne fasse pas assez de cas de l'influence de cette période d'effervescence féministe sur le cinéma actuel. En effet, le cinéma féminin de cette période a tracé un chemin, par le traitement de nouvelles thématiques, mais aussi de tons et de techniques variés, sur lequel le cinéma québécois a continué de grandir. L'ouverture à un cinéma sur la condition masculine et le développement accru de récits intimistes, qui peuplent notre cinématographie depuis quelques années, ne peuvent être étrangers à l'héritage laissé par les réalisatrices des années 1970. En revoyant ces films, on est frappé de leur pertinence, de leur justesse, encore aujourd'hui, et du vent de fraîcheur qu'ils ont apporté : leur courage mérite d'être applaudi. ■