



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-56439-3

"CHRONIQUE D'UN TEMPS FLOU"

Thèse présentée à l'Ecole des Etudes Supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention
de la maîtrise en sociologie

par Nicole Ollivier

Université d'Ottawa
Ottawa, Canada, 1988

© Nicole Ollivier, Ottawa, Canada, 1989



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

CHRONIQUE D'UN TEMPS FLOU

Essai socio-politique sur le Québec des années 1980

Ce titre est emprunté au documentaire de Sylvie Groulx, réalisé en 1988.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, M. J. Yvon Thériault pour sa disponibilité et surtout pour la confiance qu'il n'a cessé de m'accorder tout au long de cette recherche.

Merci à Michèle Viquerat pour la gentillesse et la patience dont elle a fait preuve entre la première mise au page de ce texte et les nombreuses petites retouches qui ont du être apportées.

Merci aussi à mes amies Brigitte Jacques et Lucie Jauvin. C'est grâce à leur audace et à leur "brin de folie" que nous avons organisé, en 1986, le premier festival de films réalisés par les femmes dans l'Outaouais: Bien en vues. Grâce à leur soutien technique et moral j'ai pu en quelque sorte donner suite à ce beau projet...

Je tiens aussi à remercier ma soeur, mon amie et ma collègue, Michèle Ollivier, dont la persévérance et la confiance ne cessent de m'accompagner...

Table des matières

	Pages
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I: " <u>Un écart de quelques degrés...</u> "	3
CHAPITRE II: <u>Le cinéma: participant et révélateur du social</u> ..	15
CHAPITRE III: <u>En tant que femmes</u>	27
3.1 "le no women's land"	31
3.2 <u>En tant que femmes</u> : éveil d'une conscience et d'une solidarité nouvelle	35
3.3 Exploration individuelles et collectives	40
3.4 <u>Regard de femmes</u> : de soi à l'autre, un regard engagé	44
CHAPITRE IV: De <u>D'abord Ménagères</u> à <u>Chronique d'un temps flou</u> : une transformation profonde de la pensée et de l'action politique	54
4.1 De l'unité du social à son éclatement	54
4.2 1970: Du Je au Nous	58
4.3 1980: Du Nous au Je?	66
CONCLUSION	79
BIBLIOGRAPHIE	101
INDEX DES FILMS CITES	106

INTRODUCTION

Cette thèse de maîtrise est d'abord un essai socio-politique sur le Québec des vingt dernières années. C'est motivée par une urgence de comprendre et d'agir sur le social actuel que nos premières interrogations se sont manifestées. Confrontée à de multiples pistes nous nous sommes permis de nous engager sur un sentier plus ou moins inusité soit celui des manifestations culturelles. Plus précisément, nous avons choisi d'étudier le cinéma réalisé par les femmes au Québec pour nous permettre d'approfondir notre réflexion.

Ce choix pourrait apparaître comme un détour inutile. Un détour certes mais non pas inutile car il nous a non seulement mené à bon port mais la route s'est avérée des plus pittoresques et des plus enrichissantes. Mais avant de nous engager ainsi, deux étapes ont été préalables. Le chapitre 1 d'abord, exprime ces interrogations politiques qui, si elles paraissent ensuite parfois abandonnées, n'en sont pas moins fils conducteurs. Dans ce chapitre également, on retrouve justifiés certains choix d'ordre méthodologique. Il était aussi essentiel de préciser en quel sens et jusqu'à quel point le cinéma pouvait éclairer notre démarche. Ce qui constitue en quelque sorte notre cadre théorique correspond ici au deuxième chapitre.

Quant aux chapitres 3 et 4, il sera (enfin!) question de cinéma. Deux lectures, basées sur des prismes différents ont été nécessaires pour dresser un portrait comprenant le plus d'éléments ou de caractéristiques pouvant alimenter notre réflexion. Dans le chapitre 3, c'est selon un découpage

historique, des années 1960 à aujourd'hui, que nous avons donc abordé l'univers cinématographique. En ce qui concerne le chapitre 4, nous avons cherché, à partir de constats politiques précis, les correspondances cinématographiques permettant de confirmer ces mêmes constats mais plutôt d'en approfondir notre compréhension.

Enfin, c'est en conclusion que nous nous sommes permis de revenir à nos interrogations politiques premières. En fait, nous n'avons pas eu besoin d'y revenir délibérément. Comme il ne s'agissait que d'un détour, le sentier emprunté nous y a inévitablement mené. Le détour en aura-t-il valu la peine? A vous de juger.

CHAPITRE I

"Un écart de quelques degrés..."

Autant les années 1970 ont été caractérisées par les grandes mobilisations collectives, autant les années 1980 semblent l'être par la fragmentation des luttes. Plusieurs, tant théoriciens-nes qu'acteurs-es sociaux-ales ressentent un profond désarroi devant une réalité sociale morcelée, ou l'idéal de front uni est de plus en plus loin, et ou on ne semble plus pouvoir saisir l'ensemble de la réalité en la soumettant à un système de pensée, qu'il relève de la morale, de la lutte des classes ou de la lutte des sexes.

Un bref regard sur le Québec des 20 dernières années nous force à constater l'élargissement considérable du champ politique ou si l'on veut de la nature des enjeux sociaux. Aux luttes axées presque essentiellement sur le travail (mouvement ouvrier) ont succédé les luttes sur les conditions de vies amorcées par ce qu'il est convenu d'appeler le mouvement populaire (Desy, Ferland). Consommation, endettement, logement, services alternatifs, etc., sont devenus au début des années 1970 des mobilisateurs politiques puissants (C.P.F.). Après avoir vainement tenté de développer une spécificité femme à l'intérieur de ce mouvement, le milieu des années 1970 a donné naissance à un nouvel éclatement, provoqué par la constitution des groupes autonomes de femmes, se situant en marge du mouvement ouvrier, du mouvement populaire et du courant nationaliste. Le mot d'ordre "le privé est

politique", porté par la frange dite "radicale" du mouvement traduit bien la nature des changements en cours. Sexualité, maternité, violence sexuelle et familiale deviennent à leur tour des sources de mobilisations politiques. Le féminisme, de marginal qu'il était pendant les années 1970, a aujourd'hui rejoint plusieurs sphères d'activités ainsi que plusieurs types de population. Si nous pouvons encore parler du mouvement des femmes, nous devons plutôt parler des féminismes pour rendre compte des différentes tendances qui traversent le mouvement en 1988 (Lamoureux).

Qu'elles soient issues du mouvement des femmes, du mouvement populaire ou encore du plus récent mouvement écologique, ces revendications présentent certaines similitudes. Dans l'ensemble, elles marquent un déplacement significatif de la frontière entre le "privé" et le "public". On se bat davantage pour une transformation des quotidiens de vie que dans l'espérance du "grand soir". On ne cherche donc pas nécessairement à investir le pouvoir politique, ce qui conduit entre autres à une crise de la forme "Parti" au profit "d'espaces de rassemblement" plus diffus (Melucci). A de nouvelles formes de conflits se greffent de nouvelles formes de rassemblement et d'organisation (Melucci). Elargissement du cadre politique et évolution aussi de ce qu'on peut appeler la nature (sur quoi, pour quoi) et la forme (comment) de l'engagement social au Québec au cours des 20 dernières années. Cette réalité est, nous l'avons dit, difficile à saisir et à interpréter. Chez les militants-tes et ex-militants-tes des années 1970 on parle davantage de "vide politique", "d'individualisme", "de retour de la droite", "d'impasse", etc. Les alliances sont restreintes, l'idéal de front uni de

plus en plus inaccessible et il semble difficile voire impossible de formuler un projet de société porteur de nouvelles valeurs et de nouvelles aspirations.

L'apparition et la prise en compte de ces nouveaux mouvements et de ce qu'ils portent comme interrogations quant à l'évolution du champ politique a aussi grandement bouleversé nos cadres de pensée politique. Le marxisme, à cause de l'essence même de son contenu, a sans doute subi le plus durement l'impact des récentes transformations. En effet, la reconnaissance du caractère pluriel du social est incompatible avec le marxisme postulant l'unicité du social réductible à une contradiction centrale (la lutte des classes) où tous les autres conflits peuvent venir se greffer. Incompatible aussi avec l'idée d'un sujet historique déterminé à priori, appelé à dépasser cette contradiction. Rupture surtout devant le projet de société unique et totalisant dans lequel il est postulé que l'abolition des relations de productions capitalistes résoudrait à elle seule, l'ensemble des conflits sociaux.

L'apparition de nouveaux acteurs, de nouvelles formes de conflits et de mobilisations appellent à de nouveaux cadres d'analyse pour les comprendre et pour mesurer la portée des transformations qu'ils suggèrent. La formulation de ces cadres qui vient d'un véritable travail de "déconstruction-construction", nous est amené par Touraine, Melucci, Laclau et plus près de nous Thériault, Proulx, Vallières, pour n'en nommer que quelques uns. Tout en remettant en cause l'idée d'une société complètement réconciliée avec

elle-même, on cherche à définir le ou les axes de changement (Touraine, Laclau, Thériault) ou encore à définir d'une façon plus diffuse, les termes de ce qu'on peut appeler une "autre" politique (Thériault, Melucci).

En fait on doit se demander quel est le sens (signification et direction) de cette "autre politique". A ce niveau, théoriciens et militants en arrivent sensiblement au même point. Période de "flottement" où pessimisme, désarroi, détours et tâtonnements sont présents tant dans la pensée que dans l'action politique. Désarroi parce qu'on a cru longtemps pouvoir "comprendre et maîtriser la totalité du changement social ou historique" (Proulx, 1982:29); tâtonnements et détours parce qu'en abandonnant nos vieilles certitudes, en choisissant l'indétermination plutôt que la détermination historique et sociale, nous choisissons le défi de "l'incertitude et de l'aléatoire" (ibid).

Les interrogations suscitées par la reconnaissance de l'éclatement et de la complexité du social ont beaucoup été analysées sur le terrain de l'action (analyses des pratiques) et/ou de la pensée politique (théoriciens des mouvements sociaux).

Nous nous proposons, dans cette recherche, de poursuivre ces réflexions mais cette fois non pas du côté des manifestations politiques mais à travers l'une des manifestations culturelles de cette réalité soit l'univers cinématographique. Le choix d'étudier les productions culturelles et plus précisément le cinéma pour alimenter des réflexions qui ont d'abord été

posées en termes plus directement politiques, peut paraître, à première vue inusité. Nous croyons toutefois pouvoir justifier notre démarche à partir des considérations suivantes.

Une telle démarche suppose, à priori, la reconnaissance des liens existants entre les manifestations politiques et culturelles d'une société donnée; loin d'être essentiellement un "reflet" ou un miroir des conditions économiques ou politiques, nous croyons que les productions culturelles constituent des pratiques non pas autonomes mais pour le moins égales et porteuses de spécificités. C'est en ce sens qu'elles peuvent donner un nouvel éclairage permettant d'enrichir nos interrogations politiques sur le social. Dans le même ordre d'idées, en reconnaissant que les changements sociaux ne passent pas nécessairement et essentiellement par l'infrastructure, l'intérêt pour la culture se trouve doublement stimulé.

Outre ces considérations plus théoriques, une urgence tenant davantage des pratiques politiques, a motivé notre démarche. Nous avons vu précédemment que le Québec des années 80 semble confronté à ce qu'on a appelé une impasse ou un vide politique, au milieu duquel seule la "droite" semble trouver son compte. En fait, il s'agit moins d'une "droite" organisée qu'un retour à des valeurs considérées comme telles au cours des 20 dernières années. L'individualisme, opposé au collectivisme des années 70 constituerait, en ce sens, une des manifestations les plus apparentes des changements en cours. Une partie des recherches actuelles se limite à critiquer le présent, à partir de ce qui n'est plus, au risque de le faire

passer pour ce qu'il n'a jamais été. C'est peut-être aussi la même nostalgie qui conduit à attendre "le" mouvement qui nous délivrera du borbier dans lequel nous semblons plongés et qui conduira, évidemment, à l'avènement d'une société "meilleure". Ce n'est pas que ces recherches soient vaines mais il nous semble important de porter aussi une attention particulière à ce qui se dit et se fait dans ce présent confus, coincé entre un passé glorieux et un avenir indéterminé. Paraphrasant Gramsci, on pourrait dire que les années 80 sont aux prises entre le vieux qui a de la difficulté à mourir et le neuf qui cherche à naître. Période de transition peut-être nécessaire à ce que d'autres ont appelé une "autre politique". En d'autres termes, nous croyons que si "vide" il y a il n'est certainement pas inutile et mérite d'être interrogé. Peut-être peut-on aussi suggérer que le silence n'est jamais absolu et que ce que nous n'arrivons plus à dire en termes explicitement politiques, cherche peut-être à se dire autrement. Si nos interrogations politiques demeurent le phare éclairant de notre démarche, le choix du cinéma constitue "l'écart de quelques degrés"⁽¹⁾ nous permettant non seulement de saisir la même réalité mais surtout d'éclairer notre compréhension des enjeux actuels.

En terme généraux, les questions qui nous ont servi de fils conducteurs peuvent se formuler ainsi. Cet éclatement des contenus et des formes politiques peut-il être traduit au niveau cinématographique? De quelle façon le cinéma participe-t-il à cet éclatement du social? Enfin, que nous dit le cinéma des années 1980, sur le sens de cet éclatement ou sur les enjeux socio-politiques actuels?

Pour répondre à ces questions, nous avons plus précisément étudié le travail des femmes cinéastes au Québec de 1965 à 1985. Le choix d'étudier essentiellement le cinéma des femmes relève de deux considérations, à la fois méthodologique et théorique. La première étant qu'une étude portant sur l'ensemble des cinéastes et des productions cinématographiques au Québec est beaucoup trop vaste; une telle étude aurait risqué de nous maintenir au niveau de généralités, laissant ainsi échapper les interrogations qui nous animent. Nous avons donc dû choisir, dans cet ensemble, un groupe particulier. Etant donné l'espace que les femmes ont occupé sur la scène socio-politique du Québec au cours des 20 dernières années, nous pensons que le choix de porter notre attention sur les femmes cinéastes peut, en ce sens, être intéressant.

En effet, dans une analyse posant l'origine d'un éclatement du social en rapport direct avec les mouvements sociaux qui ont traversé le Québec des vingt-cinq dernières années, il est évident que le mouvement des femmes ne peut qu'en constituer l'un des cadres de référence essentiel. En fait, plus qu'une simple référence, le mouvement des femmes nous apparaît à la fois témoin et acteur principal dans l'avènement de cet éclatement du social tant en ce qui concerne le discours que les pratiques. Plus que tout autre mouvement, il a ébranlé les certitudes politiques et a imposé la reconnaissance d'une pluralité d'enjeux et d'acteurs sociaux. Diane Lamoureux, dans un essai sur le féminisme québécois, confirme ce rôle privilégié occupé par le mouvement des femmes.

Il me semble que le féminisme a constitué le plus profond bouleversement de la pensée politique occidentale telle qu'elle s'est structurée autour de la notion d'Etat au 16ième siècle (Lamoureux, 1986:24). ... ce qui est remis en cause, c'est principalement l'unicité du processus de transformation sociale: pas seulement l'idée du grand soir de la révolution mais surtout l'idée d'un projet politique unifié et unifiant des diverses problématiques sociales (ibid:35).

Le choix d'étudier le cinéma réalisé par les femmes n'est donc pas arbitraire mais peut être compris dans cette perspective. En spécifiant ainsi notre objet d'étude, nous ne croyons pas pour autant réduire la portée de notre analyse. Si nous avons privilégié le cinéma québécois dans son ensemble cela aurait été au profit d'un cinéma quasi essentiellement masculin mais sans qu'il en soit nécessairement fait mention. La différence est que dans le cadre actuel, nous admettons ne parler que d'un groupe particulier.

Il ne s'agit pas pour autant de conclure que le cinéma réalisé par les femmes ne fait que se fondre dans l'ensemble du cinéma québécois, sans aucune sorte de différence. S'ils se vivent tous les deux dans la même conjoncture, ils n'ont pas été et ne sont pas mus par les mêmes contraintes, par les mêmes urgences ni nécessairement par les mêmes intérêts. Au cours des quinze dernières années, on a beaucoup reproché au cinéma québécois d'être passéiste, populiste, misérabiliste et surtout de souffrir d'une trop grande québécity (Major; 1982). Si on y regarde de plus près, on constate que la plupart des films réalisés par les femmes ne méritent pas ces critiques. Les films des années 70 sont, nous le verrons des films du présent, des films

de douleurs et de conflits. Ceci peut sans doute s'expliquer par le fait que pour les cinéastes québécoises, les années 70 correspondent à une prise de parole sans précédent. Ce mouvement n'est pas à banaliser et le rôle des femmes à l'intérieur du cinéma québécois mérite qu'on s'y arrête un peu. Patrick Leboult suggère d'ailleurs, à propos des cinémas belges et québécois, une hypothèse allant dans ce sens:

...j'ai un peu l'impression que dans nos cinématographies il y a comme un mouvement qui se dessine, que l'on est peut-être en train de sortir de notre marginalité géographique par le biais de celles-là même qui dans les années 70 sont sorties d'une marginalisation sociale: les femmes. Peut-être que parce que dans nos pays plus qu'ailleurs il faut constamment se battre pour le droit à l'image, à la création. Et cela c'est probablement plus facile quand on est sur la lancée d'un autre combat (Leboult, 1986:55).

Nous ne ferons pas ici de comparaisons entre le travail des hommes et des femmes cinéastes au Québec. Toutefois nous croyons que, outre le souci de circonscrire notre objet d'étude, le choix d'étudier spécifiquement le travail des femmes est justifié par la conjoncture socio-politique et peut en ce sens s'avérer éclairant dans la compréhension de l'ensemble de la réalité sociale.

C'est donc avec la conviction que les femmes constituent un groupe social déterminé, fonctionnant dans des structures sociales déterminées, que nous avons entrepris ce travail. Nous ne nous sommes donc pas attardés à démontrer que les femmes, dans le cinéma comme ailleurs, vivent ou subissent

les contre-coups d'un système patriarcal à l'intérieur duquel le pouvoir formel est détenu majoritairement par les hommes et où les ghettos d'emplois féminins et masculins ont une valeur sociale différente. En d'autres termes, nous faisons nôtre l'analyse féministe de l'oppression des femmes et cette analyse constitue l'une des trames de fond dans laquelle s'inscrit cette recherche.

En ce qui concerne le choix de couvrir les années 1965-1987, il s'agit non seulement d'un moment historique pour l'ensemble des transformations sociales au Québec, mais c'est aussi approximativement à cette date qu'une première québécoise se retrouve derrière la caméra en tant que réalisatrice (Carrière, 1983:44). Pour les fins d'analyse, nous avons divisé ces deux décennies en trois étapes distinctes soit les années 1960, les années 1970 et les années 1980. Ces périodes correspondent davantage à des repères historiques de l'évolution socio-politique du Québec qu'à des moments-clés de l'histoire du cinéma. A l'intérieur de celles-ci, nous avons effectué des sous-divisions éclairant la compréhension spécifique de l'évolution du cinéma réalisé par les femmes.

Pour chacune de ces périodes, nous avons tenté de définir les grandes tendances chez les femmes cinéastes et d'établir des liens avec les principales préoccupations socio-politiques du Québec. Les années 1960 et 1970 ont été abordées avec la même méthodologie, utilisant surtout la littérature déjà existante. L'analyse des années 1980 a nécessité par contre un contact beaucoup plus direct avec le matériel cinématographique. Ces

choix méthodologiques se justifient ainsi. En effet, bien qu'à peine une vingtaine d'années se soient écoulées depuis l'entrée des femmes en réalisation, plusieurs études ont déjà été effectuées sur le sujet (Carrière, Lamartine). Les années 1960 et 1970 nous permettent donc déjà, en terme historique, de prétendre à un certain recul. De plus, nous profitons, dans le domaine de la recherche, de l'intérêt qu'ont représenté et que représentent encore les femmes comme objet de recherche particulier. En ce sens, la littérature actuelle nous est apparue suffisante pour en permettre une synthèse répondant à nos exigences.

Outre cette mise en perspective historique, qui correspond au troisième chapitre, nous avons, dans le quatrième chapitre, opéré une seconde lecture mais à partir de thématiques politiques déterminées. En nous inspirant des éléments les plus caractéristiques et cet éclatement du social, nous y avons cherché les correspondances cinématographiques nous permettant d'approfondir notre réflexion. En fait, notre souci n'était pas ici surtout de trouver ces correspondances et d'opérer un simple va et vient mécanique entre le politique et le culturel. Il s'agissait surtout, nous le répétons, d'aller au-delà de ce que le politique avait suscité comme interrogations premières.

Mais avant tout, il s'avérait essentiel de préciser les liens qu'entretiennent le cinéma et le politique. Le prochain chapitre est donc consacré à une mise en perspective ainsi qu'à une synthèse de différentes théories développées en sociologie du cinéma.

NOTES

- (1) Expression tirée d'une conférence-performance de Jean-Emmanuel Allard, présentée à Hull à la galerie Axe Néo-7 en mai 1986, et intitulée Le syndrome d'Amélie.

CHAPITRE II

Le cinéma: participant et révélateur du social

Avant d'aborder directement l'histoire et les contenus du cinéma réalisé par les femmes au cours des vingt dernières années, nous nous proposons, dans ce chapitre, de faire un survol des principales recherches en sociologie du cinéma et ce, afin de préciser les liens unissant ces deux termes. Nous essaierons surtout d'approfondir les postulats théoriques de ce qui constitue à la fois le point de départ et l'objectif de notre recherche, à savoir que le cinéma peut éclairer notre compréhension du social actuel et en devenir.

Les recherches en sociologie du cinéma, bien qu'elles ne soient pas récentes n'en gardent pas moins un caractère marginal. De fait l'ensemble de la culture a été longtemps considérée par la sociologie comme un épiphénomène. Depuis qu'on lui reconnaît une certaine autonomie, depuis surtout qu'on l'a libéré du carcan, reflet miroir dans lequel on l'enfermait; reflet-miroir du vrai, du réel, du plus important, bref depuis ce temps l'intérêt pour la culture va grandissant. Pour comprendre comment la sociologie aborde le cinéma, il faut d'abord définir le statut qu'elle lui accorde. Nous tenterons ici de préciser les différents pôles qui se confrontent, ou se complètent nous le verrons, pour arriver à une compréhension qui satisfasse nos exigences de recherche.

Selon Pierre Sorlin, (1977) le point de départ d'une sociologie du cinéma qui dépasse la simple reconnaissance des contraintes économiques de production et des évidences conjoncturelles est attribuable à Kracauer qui, dans son ouvrage aujourd'hui classique, "De Caligari à Hitler" a tenté de comprendre comment le cinéma des années 20' annonçait le nazisme qui a suivi. Son travail marque en fait le début d'une démarche de va et vient société-cinéma, qui prendra, avec les travaux de Morin (1965, 1984) et de Goldmann (1974, 1976), un caractère davantage dialectique. Déjà donc, Kracauer ouvre la voie au cinéma comme entité relativement autonome mais surtout au cinéma comme précurseur ou révélateur du social. Les deux concepts, cinéma-reflet et cinéma révélateur nous servons donc de fil conducteur pour tenter de saisir la pensée des principaux théoriciens d'une sociologie du cinéma soit Edgar Morin, Annie Goldmann et enfin Pierre Sorlin. Ces deux concepts ont été retenus le premier parce qu'il s'avère problématique dans sa définition même et le deuxième parce qu'il traverse la pensée de chacun de ces auteurs.

Edgar Morin, dans ses deux ouvrages, "Le cinéma ou l'homme imaginaire" et "sociologie" appuie l'ensemble de son analyse sur le cinéma, reflet de la réalité sociale. Pourtant cette démarche n'est pas mécanique et si le cinéma possède un caractère de reflet, ce reflet se réfère à la complexité humaine davantage qu'à une réalité vraie, unique et aisément saisissable. "L'étrangeté du cinéma est de la même étoffe que l'étrangeté du quotidien, à commencer par le fait de vivre" (Morin, 1984:387). Ce caractère de reflet se jouerait donc à un double niveau, représentant la complexité humaine. Reflet

du monde, des productions, des outils mais aussi reflet de l'esprit humain. Morin refuse donc ici la prépondérance du matériel sur le spirituel, la domination de l'économique sur le culturel. Si l'humain est producteur d'outils, il est aussi producteurs d'idées, de rêves, de fantasmes. A l'homofaber et l'homosapiens, Morin introduit l'homodemens. "L'homme se produit par ses outils, ses rêves, ses participations. Le propre du cinéma est d'offrir une conjonction totale et inextricable du technique, du magique et de l'esthétique" (Ibid:398).

L'exclusion de l'un ou l'autre des termes conduit à aborder le cinéma soit comme art, c'est-à-dire du point de vue essentiellement esthétique ou inversement comme industrie c'est-à-dire sous un angle exclusivement économique. Morin s'attache au contraire à interroger le cinéma comme art et industrie, en tenant compte des oppositions et des complémentarités auxquelles nous renvoient ces deux termes.

Non seulement reflet, le cinéma serait aussi pour Morin révélateur du social. La force de son argumentation s'appuie ici sur la place de l'esprit, du rêve et des fantasmes accordés par Morin dans l'ensemble de sa sociologie. Non seulement le cinéma porte en lui les "rêves éveillés d'une société" mais les contenus "révéleraient les valeurs implicites, les tabous, voire même les maladies du corps social à certains moments critiques". Poussant plus loin l'argumentation, Morin soutient que les films participent à un univers onirique collectif. Ainsi:

Les films sont devenus dépositaires non seulement d'un inconscient collectif à la Jung, où se retrouveraient des archétypes trans-historiques mais aussi des inconscients collectifs où se fixent la sensibilité, les aspirations et les rêves des sociétés en situation historique et sociologique déterminée (Ibid: 402).

Reflète donc et révélateur de la complexité humaine. Nous sommes loin ici du schème mécaniste reflète du vrai, du réel, mais surtout et conséquemment de la valeur subalterne accordée à la "représentation".

Morin aspire à saisir cette totalité par l'anthropologie-sociologie. Il soutient en effet que les disciplines en agissant séparément coupent "l'homme en tranches" et qu'une unification des sciences devrait permettre de comprendre "l'unité complexe" du réel. Sans pour l'instant commenter cette dernière aspiration, retenons des travaux de Morin que le cinéma, par son caractère de reflète et de révélateur de la multiplicité humaine, constitue un outil nous permettant d'aborder et d'éclairer notre compréhension du social.

La sociologie du cinéma développée par Annie Goldmann est fortement inspirée des travaux de Lucien Goldmann sur la littérature et sur les productions culturelles en général. Pour Goldmann, le cinéma est dans la réalité sociale et ne constitue donc pas en ce sens un reflète ou un miroir de cette réalité:

...faire de la sociologie du cinéma ce n'est pas rechercher dans un film un reflet plus ou moins fidèle de la société. L'idée que le cinéma, comme toute production culturelle d'ailleurs, serait un miroir placé au delà de la société qu'il réfléchirait de manière plus ou moins exacte nous semble totalement insuffisante et réductrice. Le cinéma est dans la réalité (Goldmann, 1976:71).

Le concept de cinéma-reflet est aussi réductif au sens où, selon Goldmann, la société ne constitue pas un tout homogène mais plutôt un "ensemble de phénomènes et de tendances". Reconnaissance donc de la multiplicité et de la complexité humaine et mise en garde surtout contre une appréhension mécanique du cinéma comme phénomène social.

Comme toute production culturelle, le cinéma peut aussi revêtir un caractère de révélateur. Révélateur des enjeux actuels mais aussi en devenir, "très souvent... le cinéaste est un précurseur et exprime certains problèmes dont les groupes eux-mêmes n'ont pas conscience" (Ibid:74). Tout le travail de Goldmann vise donc à dégager la "véritable signification intrinsèque de l'oeuvre" et à la lier à la vision du groupe social à laquelle elle correspond. D'un point de vue méthodologique, Goldmann s'attachera donc à dégager la structure significative de l'oeuvre, appréhendant cette dernière comme un système possédant certaines lois, qu'on peut découvrir, et qui en régissent le fonctionnement.

Bien qu'étant en apparences opposés, les travaux de Morin et de Goldmann nous apparaissent présenter des similitudes. Cette opposition apparente pourrait être contenue dans la définition même du cinéma comme

reflet ou non-reflet. Au sens pur du terme, le reflet s'associe au miroir. Il y aurait d'un côté quelque chose de vrai, de réel et de l'autre une image, une représentation, de valeur moindre que le "réel": "ce n'est qu'un reflet" est une expression traduisant bien le sens commun accordé à ce terme. Pour Morin, le cinéma est bien un reflet mais un reflet et de "l'imaginaire" et du "réel" c'est-à-dire à la fois de l'esprit et du matériel. Dans l'argumentation de Morin, il n'y aurait donc pas quelque chose de "vrai" et de "moins vrai" mais bien deux faces participant d'une même réalité. Par opposition au sens courant, l'utilisation du terme reflet peut ici porter à confusion. De fait Morin utilise ce terme en 1947, à une époque où il ne faisait peut-être pas encore aussi directement référence à une soumission du culturel à l'économique. On peut supposer qu'il aurait été aujourd'hui plus prudent dans l'utilisation de ces termes.

Quant à Goldmann, si elle évite et même réfute l'utilisation du cinéma-reflet cela nous semble être surtout par souci idéologique mais aussi pour éviter d'établir des liens trop mécaniques entre les différentes composantes de la réalité sociale. En effet, l'idée de base de Goldmann voulant que la sociologie du cinéma ait pour but de répondre à la question: Pourquoi à tel moment historique y-a-t-il eu tel cinéma? mais surtout voulant établir des liens entre contenus cinématographique et groupes sociaux, soutient de façon évidente l'idée d'un certain reflet des grands enjeux sociaux dans les représentations culturelles d'une société donnée. En fait c'est essentiellement l'idée du reflet-miroir, du vrai et de l'autre qui est ici remise en cause par ces deux auteur-e-s. En résumé, nous semblons

avoir affaire dans un cas à une sur-utilisation de ce terme et à une sous-utilisation dans l'autre. Expliquons-nous. Goldmann, bien que n'utilisant pas cette terminologie nous a semblé plus proche de cette recherche du vrai, le cinéma reflet des rapports entre groupes sociaux. Quant à Morin, sa démarche est plus complexe, que celle liée en apparence à l'idée d'un cinéma-reflet.

Si le contenu, ou le sens de ces deux démarches ne nous est pas apparu contradictoire, au contraire, un parallèle encore plus évident s'est dessiné quant aux finalités poursuivies par Morin et Goldmann. Dans les deux cas, le cinéma est présenté comme un médium particulièrement révélateur, plus que toute autre forme de représentation culturelle. De plus, et c'est surtout ce dernier point qui nous intéresse, on vise, bien que par des méthodes radicalement différentes, à l'appréhender dans sa totalité, l'un par le développement d'une nouvelle science permettant de découvrir "l'unité complexe" du réel et l'autre en mettant à jour le code, la structure significative de l'oeuvre, dans le même sens qu'une radiographie le permettrait. Nous reviendrons ultérieurement sur les limites de ces aspirations, ne retenons pour l'instant que l'idée de cinéma participant et révélateur du social et considérons, en dernier lieu, le travail de Pierre Sorlin, ayant lui aussi travaillé spécifiquement à une sociologie du cinéma.

Sorlin a abordé l'étude du cinéma avant tout comme production idéologique au même titre que l'ensemble des productions culturelles; l'idéologie n'étant pas ici un simple effet de l'infrastructure mais étant

plutôt en interaction constante avec les fondements socio-économiques.

L'idée du cinéma reflet- participant-révéléteur est ici reprise mais en des termes nous étant apparus moins ambigus que ses prédécesseurs. Selon Sorlin "l'écran révèle le monde, non pas évidemment comme il est, mais comme on le découpe, comme on le comprend à une époque déterminée" (Sorlin, 1977:33). Reflet ou révéléteur non pas de quelque chose de vrai de réel, mais d'une réalité partielle, provisoire et "subjective". Ce dernier point, révéléteur du monde "comme on le comprend", peut s'apparenter à l'objectif de Goldman d'associer les contenus de films avec des groupes sociaux déterminés. Sorlin soutient par contre que la sociologie du cinéma, par son caractère mécaniste, tend, dans ses principales démarches à reconstruire des "classes d'équivalences" entre les films et les formations sociales, ce qui revient, qu'importe le point de départ, faits sociaux ou contenus de films, à dire deux fois la même chose. Pour Sorlin, on ne peut nier que cinéma et société soit intimement liés mais un va-et-vient mécanique entre les deux ne peut être que réductionniste. Le cinéma n'est pas un "ensemble unifié révélant la mentalité, il ouvre des perspectives sur ce qu'une société avoue d'elle même ou sur ce qu'elle refuse mais ce qu'elle laisse entrevoir est partiel et lacunière" (Ibid:51). Cette mise en garde de Sorlin concerne toute tendance mécaniciste mais s'inspire à l'origine des travaux de Kracauer dont nous avons mentionné l'oeuvre principale en début de chapitre. Pour Kracauer, la faillite de Weimar et l'avènement du nazisme ne peuvent être expliqués essentiellement par la crise politique et économique; il faut aussi prendre en compte "l'état d'esprit des Allemands". Kracauer cherche donc, dans le contenu des films allemands des années 20', les signes annonciateurs du

nazisme. On a reproché ultérieurement à Kracauer d'avoir peut-être forcé la note pour que le contenu des films satisfasse les exigences du modèle. Toutefois il s'agit d'une tentative claire d'articulation économique-politico-culturelle qui mérite notre attention.

Ce focus sur la psychologie ou "l'esprit" allemand semble vouloir s'apparenter directement aux travaux de Weber sur l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme. L'essentiel de la réflexion de Weber se rapporte à l'établissement de liens entre les croyances religieuses et les mentalités économiques. L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme est une illustration de cette hypothèse. Passant outre les nuances suggérées par les différentes lectures de cette oeuvre controversée, on peut dire succinctement que pour Weber, la rationalité et la technique n'ont pas suffi à générer le capitalisme. Il aura fallu "l'esprit du capitalisme", esprit alimenté par l'éthique protestante. Il s'agirait ici d'un enchaînement de causes déterminant une situation X. De cette analyse de Weber, retenons le refus de la prédominance absolue de l'un ou l'autre des termes comme explicatifs de l'ensemble. On pourrait donc parler davantage d'inter-détermination des différents niveaux ou termes de la réalité sociale ou plus précisément de "parenté élective", concept weberien illustrant la nature et la forme de ces liens.

En fait, si tous les auteur-e-s étudié-e-s ici s'entendent pour dire que la culture est davantage qu'un reflet, ou qu'elle reflète la complexité (Morin), qu'elle est dans la réalité, nous ne pouvons en rester là. Le défi

nous paraît entier et dominé par l'articulation des différents termes. Pour reprendre une définition courante de la sociologie des productions culturelles et formulée ici par Rioux, on peut dire que cette dernière "vise à établir des liens entre ces productions symboliques et les variables dites sociales" (Rioux, 1985:5). De fait, une telle définition ne nous dit rien sur la nature de ces liens. On peut chercher les lois régissant cette articulation ce qui nous conduit à la formulation d'un modèle qui, en voulant être totalisant est inévitablement réducteur.

On peut aussi suggérer, en nous inspirant des travaux de Weber que cette articulation est provisoire et conjoncturelle. De fait, l'éthique protestante n'a constitué, selon Weber, qu'un aspect de l'enchaînement causal mais n'est pas, à elle seule, une condition suffisante dans la formation du capitalisme. L'intention de Weber aura été ici non seulement d'éclairer la formation du capitalisme mais aussi de rendre aux idées leur place historique. C'est aussi ce que Kracauer a tenté de faire en liant des caractéristiques de la pensée allemande à la montée du nazisme. En aucun cas il ne s'agit de remplacer le matériel par le spirituel bien qu'il soit possible de pêcher par psychologisme comme par économiscisme.

Après ce qui aura pu apparaître comme un détour fortuit, reprenons les principaux termes de ce débat. Reflet de la complexité humaine, participant de la réalité, révélateur du social présent et en devenir, voilà les points de convergences des différents auteurs sur lesquels notre démarche peut s'appuyer. Au delà de cette entente, quand il s'agit de préciser la nature

des liens ou les modalités d'articulation des différentes composantes sociales, Sorlin laisse ici Goldmann et Morin, pour rejoindre, dans une perspective plus globale ce qui nous est apparu comme un cadre weberien.

En effet, Morin, en voulant établir un nouveau paradigme, l'anthropologie sociale, aspire à saisir l'unité complexe du réel; Goldmann, en cherchant "le code" nous propose une radiographie de l'oeuvre dont la prétention à la totalité est sans équivoque. Dans les deux cas, on vise à la construction d'un modèle ou d'un cadre permettant de saisir l'ensemble du réel. Sorlin, de son côté, souligne le caractère partiel et provisoire des études sociologiques du cinéma. Le film ouvre des perspectives plus qu'il ne découvre un chemin unilatéral de compréhension et d'explication. "L'intérêt du film n'est pas d'avoir un sens mais de constituer un support pour de multiples lignes de sens" (Sorlin, 1977:57). Pour reprendre les termes utilisés par Weber, Sorlin oppose à une démarche "ratio essendi" une démarche "ratio cognoscendi" visant plutôt à rendre intelligible certains aspects de la réalité. C'est en fait cette intention qui guide l'ensemble de notre processus de recherche mais cette "humilité intellectuelle" s'avère doublement nécessaire et ce compte tenu du découpage que nous avons effectué dans notre objet d'étude. En portant notre attention sur le travail des femmes cinéastes et non sur l'ensemble du cinéma québécois, notre recherche ainsi que ses conclusions ne sauraient être que partielles. De plus, sans évacuer la dimension économique, nous avons choisi de porter notre attention sur les contenus cinématographiques. Le cinéma étant à la fois art et industrie, notre recherche revêt donc ici aussi un caractère partiel. Nous

croyons toutefois que ce cinéma, comme participant et révélateur du social, peut nous éclairer sur le social actuel et en devenir et ce, non pas d'une façon définitive et absolue mais en ouvrant plutôt des pistes de réflexions.

"Nous marchons parmi les fragments de connaissances et chacun porte en lui, plus que sa vérité, son mensonge"; (Morin, 1984:394) son mensonge ajouterions-nous quand ce fragment se prétend vérité absolue et c'est ce danger, trop présent dans la pensée politique que nous avons tenté d'éviter. En fait, même si la recherche d'une plus grande "vérité" ou d'une meilleure connaissance, doit continuer à guider nos pas, nous devons conserver en mémoire, cette idée weberienne formulée par Merleau-Ponty "le savoir n'est jamais catégorique, il est toujours sous bénéfice d'inventaire" (Merleau-Ponty, 1955:18).

CHAPITRE III

En tant que femmes

Ce chapitre nous introduit directement au coeur de la production cinématographique réalisée par les femmes au cours des trois dernières décennies. Dès le premier coup d'oeil, nous sommes placés devant l'ampleur et la diversité de cette production. Que ce soit à cause d'un manque de moyens financiers, ou encore parce que l'accès direct en a été interdit à plusieurs, les femmes qui ont voulu, dès 1965, faire du cinéma, semblent avoir utilisé à peu près tous les moyens disponibles pour s'exprimer, en utilisant le 8, le 16, le 35 mm ou bien la vidéo. Court, moyen ou long métrage, cinéma d'animation, fiction ou documentaire, subventionnées par l'O.N.F., par le privé ou par des soirées bénéfiques,⁽¹⁾ elles ont tourné, en divers lieux, avec différents moyens, sur différents sujets. Thérèse Lamartine, dans une anthologie parue en 1985, dénombre 76 femmes cinéastes au Québec ayant à leur actif de une à dix productions cinématographiques. Louise Carrière (1983), bien que ne présentant aucun répertoire exhaustif, cite une cinquantaine de réalisatrices ainsi qu'environ quatre-vingt productions.

La recherche actuelle, si elle s'inspire de l'ensemble de ce travail, n'a aucune prétention d'exhaustivité mais vise plutôt, nous le répétons, à éclairer notre compréhension du social actuel. Nous chercherons dans un premier temps, si cet éclatement des formes et des contenus politiques,

caractéristique des années 80 se traduit au niveau cinématographique et si enfin ces mêmes images peuvent en clarifier le sens. Cette recherche, de contenus et de sens, se fera en deux mouvements. Nous procéderons d'abord à un survol historique des vingt dernières années (1965-1985) pour dégager les grandes tendances du cinéma réalisé par les femmes au Québec. Un retour aux différents termes de cette mouvance politique nous permettra, ensuite, dans le prochain chapitre, de préciser les correspondances existantes et surtout d'en approfondir le sens en puisant directement dans les images projetées par le cinéma des années 80.

Explorer le monde des femmes et du cinéma appelle déjà, à priori, à un engagement où détermination et patience sont exigées. La présence de ces femmes est dans l'histoire officielle, à peu près invisible. Dans les dictionnaires et ouvrages théoriques sur le sujet, la place des femmes est quasi inexistante. Et pourtant nous devons à Thérèse Lamartine (1985) d'avoir sorti ces créatrices des oubliettes. De partout dans le monde, de 1895 à 1981, elle trace le portrait de ces femmes et de leurs oeuvres. Présentes certes mais définitivement minoritaires et isolées. Au Québec comme ailleurs, il faudra attendre la fin des années 60' pour assister à ce que Lamartine nomme une véritable "explosion démographique" du cinéma des femmes. Cette période correspond d'une part à une effervescence politique et culturelle sans précédent mais également à l'apparition de ce qu'on considère comme la deuxième vague du féminisme. La marque la plus importante de ces années et qui paraît sans doute d'une banalité excessive, réside dans le fait que simplement, pour la première fois, les femmes passent derrière la caméra.

Jaubert, dans un article sur le jeune cinéma québécois (Jaubert: 1981:30) définit comme étant de la deuxième génération, les cinéastes ayant réalisé leur premier film après 1970. Entraînés par la vague de modernisation dans laquelle est plongée le Québec, les femmes envahiront, pouce par pouce, dirions-nous aujourd'hui avec le recul, ce qui était auparavant des territoires masculins. De ces années, Lamartine parlera du cinéma des femmes comme d'un "cinéma de l'urgence", urgence à cause d'un silence historique trop long, mais urgence aussi liée à une accumulation, dans le cinéma masculin, de stéréotypes et d'images de femmes-maman-vierge-putain, dont le cinéma québécois nous aurait particulièrement sursaturés. En fait il s'agira tout au long de cette décennie de "faire la lumière sur le féminin" et ajouterions-nous de le questionner profondément. Thérèse Lamartine résume très bien l'esprit général de cette décennie.

Lumière sur nos tendresses... sur nos
avortements... sur nos utopies... sur nos
viols... sur nos accouchements... sur nos
luttres politiques... sur nos ambitions... faire
la lumière non sur une mais sur des réalités
(Lamartine: 1985, 146).

On ne fait pas la lumière ainsi, d'un seul coup, sans hésitations et sans tâtonnements et toutes les tentatives n'auront pas été aussi éclairantes. Peut-être est-ce dans cette perspective que le cinéma s'apparente le plus au mouvement des femmes. Une diversité effarante, quasi insaisissable pour celui ou celle qui espérerait rendre compte dans sa totalité. Comme dans le mouvement des femmes par contre, certaines démarches ont été plus évidentes ou plus percutantes que ce soit par leur accès à un

circuit plus commercial ou encore par la force de leur contenu. Comme on ne pourrait réduire le mouvement des femmes essentiellement aux Cercles de fermières, on ne peut dans le même sens tenir compte que des succès commerciaux marquants pour le cinéma. Malheureusement, il existe sans doute des dizaines de courts ou de moyens métrages qui demeurent inconnus et qui auraient mérité notre attention. Réalisés avec fort peu de moyens et libérés de toutes contraintes commerciales, ces documents constituent souvent des essais innovateurs tant au niveau esthétique que thématique. Ces documents sont malheureusement inaccessibles et certains ne sont même pas recensés dans les divers écrits sur le sujet. Néanmoins, comme notre objectif est ici de cerner les différentes tendances de ce cinéma et non d'en dresser un portrait qui se voudrait exhaustif, nous avons privilégié un découpage historique, à l'intérieur duquel les différentes tendances seront appuyées par ce que nous avons appelé des films phares ou encore de films témoins selon qu'ils nous ont semblé éclairer le présent et/ou laisser présager des enjeux à venir.

Ce découpage s'inspire des différents écrits sur le sujet, plus particulièrement du travail de Louise Carrière dans Les femmes et le cinéma québécois. De fait, si tous les auteur-e-s s'entendent pour considérer la série "En tant que femmes" comme la naissance d'une véritable cinématographie féminine, il est plus difficile de cerner les termes de ce qui pourrait, ultérieurement, être caractéristique de courants cinématographiques spécifiques. Le découpage de Carrière présente l'avantage de situer ces tendances dans un continuum historique plutôt qu'à l'intérieur d'oppositions

formelles. Les quatre périodes cernées par l'auteur nous ont donc servi de point de repère pour systématiser les grandes tendances dans le cinéma des femmes de 1970 à 1980. Ces points de repères bien établis, nous nous sommes permis d'en développer l'analyse à partir de nos propres questions de recherches, particulièrement la première période, En tant que femmes 1972-1975, et la dernière que nous avons nommé Regards de femmes (1980-198), du nom du plus récent programme de production "onéfien". Une attention particulière a été accordée à ces deux périodes car elles se sont avérées, nous le verrons, particulièrement significatives des changements survenus au cours des vingt dernières années.

Mais auparavant, un bref détour du côté des années 60 nous est apparu nécessaire pour comprendre dans quel contexte socio-politique a pu se développer une véritable cinématographie au féminin.

3.1 1960 "Le no women's land"

La mort de Duplessis marquera d'une façon symbolique le coup d'envoi de ce qu'on a nommé la "Révolution tranquille". Après "la grande noirceur", les années 60' constituent une plaque tournante dans l'histoire du Québec. Période de modernisation et de rattrapage, tant sur le plan politique, économique que culturel. Le slogan libéral "maîtres chez-nous" traduit une volonté de prise en charge et d'affirmation nationale sans équivoque. Sur le plan idéologique et culturel, de nouvelles voix se font entendre sur un terrain laissé vacant suite à une perte significative du pouvoir détenu

historiquement par le clergé québécois. Naissance de toute une génération d'intellectuel-le-s et de créateur-trice-s mais aussi naissance d'une culture qui bientôt ne se dira plus canadienne-française mais québécoise. Portés par un désir de liberté et de mouvement, chansonniers-ères, poètes et autres artisan-e-s de la culture disent le Québec avec un souffle dont la force est significative tant du passé que de l'avenir. En effet, à la mesure de la torpeur et de l'enlissement dans lequel nous maintenait un passé colonial, ce nouveau souffle est aussi annonciateur d'une période de turbulence qui s'étendra, on le sait, jusqu'au début des années 1980.

Le cinéma n'échappe pas, il va s'en dire, à cette vague de fond. Les années 1960 et particulièrement l'avènement du cinéma direct ont permis de mettre en images ces nouvelles aspirations. Brault, Jutra, Lefèvre, Groulx, pour n'en nommer que quelques-uns, imposent donc au milieu cinématographique une nouvelle façon de dire et de faire le cinéma d'ici.

Les femmes des années 1960 participent aussi à cette euphorie qui agite le Québec. Elles arrivent pourtant de fort loin. Retournées à "leurs chaudrons" après l'effort de guerre⁽²⁾ elles commencent à peine à pénétrer à l'intérieur des métiers dits traditionnels, ces ghettos masculins à sécurité maximum. Et, le cinéma est encore un fief masculin bien gardé. Les rares femmes qui s'y risquent exercent souvent des fonctions plus "féminines" telles scriptes, habilleuses ou maquilleuses. Le cinéma étant un médium exigeant à la fois une spécialisation technique et la mise-en-oeuvre d'un processus créatif individuel, il ne faut pas d'étonner de l'absence des

femmes, ces dernières ayant été tenues historiquement, à l'écart de ces deux pôles.

Parmi ce qu'il est convenu de considérer comme les pionniers du cinéma québécois, on ne retrouvera donc qu'une seule femme, Anne-Claire Poirier, la première à réaliser un long métrage de fiction, De mère en fille, en 1967. De ce film portant sur la maternité, Anne-Claire Poirier dira que "c'est sûrement un film féminin et un film féministe inconscient" (Copie zéro, 23:8). Il nous laisse entrevoir ce qui sera, dans la prochaine décennie au coeur non seulement de l'itinéraire cinématographique d'une cinéaste mais aussi de la majorité de ses collègues, soit une réflexion puisée directement au coeur des réalités les plus intimes des femmes, à partir en fait de ce qui était auparavant considéré comme du domaine du privé. De mère en fille est d'abord une réflexion sur la maternité à partir de 2 vécus de femmes, celui de la réalisatrice et celui de son amie Liette Desjardins, qui ont tenté de donner naissance et de vivre leurs maternités sans renoncer à une vie professionnelle. Seule devant son miroir, Liette se trouve d'une "beauté effrayante". Enfermée et prise au piège par le regard des autres, c'est seule, en rêve, qu'elle poussera le landeau vide, au bas d'un immense escalier. Nous ne sommes pas encore aux belles heures de l'analyse et ce film témoigne des malaises et contradictions d'une femme, nous laissant aussi entrevoir, à partir d'un voyage dans les garderies de Tchécoslovaquie, les pistes de solutions possibles.

Affiliée à l'O.N.F., Anne-Claire Poirier travaillera dans l'isolement. D'abord monteuse ["c'était de toutes les portes techniques la seule qui m'était ouverte" (copie zéro no. 6:23)], puis assistante à la réalisation et enfin réalisatrice, elle a ainsi ouvert les portes nécessaires à toute une autre génération de femmes.

J'appartenais à une génération de femmes où la solitude fut notre lot quotidien, où l'entrée des "chapelles de génie" nous était interdite. Nous n'existions pas (copie zéro, no. 6:18).

Et, au fait, Anne-Claire Poirier existe-t-elle? David Clandfield, dans un ouvrage paru en 1987 Canadian Film, souligne que dans six livres publiés sur le cinéma canadien français de 1966 à 1972, on ne retrouve absolument rien sur elle ou sur son oeuvre... Reprenons ici les propos de la cinéaste:

... nous n'existions pas. Puis vinrent les années 70 et surtout 1975. Cette année dont on nous fit le généreux cadeau après 2000 ans... et tout changea! On me montra, on me sortit, on parla de moi. J'étais devenue la bonne conscience d'une institution (copie zéro no. 6:18).

Bref, avant 1970, le cinéma au Québec est essentiellement masculin. Thérèse Lamartine parle des années 1960 comme d'un "no women's land". Bien que ce soit au milieu des années 1960 qu'on assiste à une relance du féminisme organisé, il faudra attendre le début des années 1970 pour véritablement parler d'une cinématographie de femmes.

3.2 "En tant que femmes" - Eveil d'une conscience et d'une solidarité nouvelle

Le coup d'envoi de cette décennie et en fait d'une cinématographie proprement féminine est donné par la série "En tant que femmes" produite dans le cadre du programme "Société Nouvelle" de l'ONF. Depuis le milieu des années 1960, la naissance des premiers comités de citoyens, puis l'émergence de ce qu'on a appelé le mouvement populaire a fortement marqué le Québec. Animation, participation et changement social sont les leitmotifs de ces années et Société Nouvelle, dans ses objectifs, n'échappe pas à ce nouveau courant. Il s'agit de "donner aux citoyens, groupes ou classes de citoyens, dont on dit qu'ils véhiculent une culture minoritaire... les moyens d'identifier leur problèmes, voire d'exprimer leur vision du monde" (Carrière: 1983, 145). Cinquante-six films seront réalisés dans le cadre de ce programme dont 6 dans la série "En tant que femmes". Films réalisés par des femmes, à propos de femmes, dont le contenu sans être consciemment féministe, au sens de placer les rapports entre sexes dans une perspective polémique, manifeste une reconnaissance sans équivoque d'une condition spécifique de femmes. Tous abordent, directement ou indirectement, les rôles dévolus aux femmes dans notre société. Maternité et difficultés d'être (De mère en fille), maternité remise en cause par une grossesse indésirée (Le temps de l'avant), maternité et difficultés d'agir: les garderies (A qui appartient ce gage), mariage et perte d'identité (Souris tu m'inquiètes), mariage, enjeux et modèles (J'me marie, j'me marie pas), et rupture encore face aux modèles existants et donc nécessité de nouveaux rôles dans

"Les filles c'est pas pareil". Enfin, "Les filles du Roy" dernier de la série et dont on dira qu'il est le premier film "résolument féministe", relict 400 ans d'histoire du Québec, à partir des femmes et de leur "servitude légendaire". Difficultés d'être et d'agir dans les rôles de mères et d'épouses pourraient sans doute résumer l'essence de la série "En tant que femmes". En voulant s'attarder à la problématique et aux thèmes autour desquels "se cristallise sa vie de femme des années 70'" (copie zéro, 23:9) les auteures du projet, Jeanne Morazin-Boucher et Anne-Claire Poirier veulent parer au plus urgent, au plus apparent, sans peut-être soupçonner qu'il ne s'agit que de la pointe de l'iceberg.

Au départ toutefois, les motivations des initiatrices sont plus globales et font des femmes des participantes à part entière dans l'élaboration et l'avènement d'une "société nouvelle". Les trois objectifs suivants résument cette volonté:

- I: Développer la conscience collective des femmes en tant que groupe - cf. briser leur isolement.
- II: Provoquer chez elles une prise de conscience d'elles-mêmes.
- III: Les amener à participer à la naissance d'une société nouvelle (cf. éveil d'une conscience sociale).

Si elles veulent y participer, les femmes manifestent clairement ici le refus de se fondre dans la libération nationale et dans l'avènement d'une société meilleure. Elles reconnaîtront d'ailleurs, deux ans plus tard, dans un texte paru en 1973 que l'objectif I, "briser l'isolement est préalable aux autres objectifs" (Copie zéro, no 23:9). Le fait de poser une "condition

femme" première apporte ici une spécificité à la série et de ce fait, la marginalise par rapport aux objectifs de société nouvelle. Louise Carrière (1983:148) identifie d'ailleurs les limites du projet en ce sens. Dans tous les films on met en scène des femmes favorisées qui ont semblent-ils les moyens de s'en sortir. Le programme "société nouvelle" étant prioritairement axé sur les classes populaires, la série fait ici chemin à part.

En nous situant dans une perspective plus globale, on peut toutefois constater que le phénomène n'est pas étranger aux bouleversements qui agitent les "forces progressistes" du Québec. Le début des années 1970 marque en effet la naissance d'un mouvement autonome de femmes qui ira jusqu'à faire de la non-mixité un principe de base. Jusqu'ici les femmes avaient navigué avec leurs confrères masculins de la gauche, principalement marxistes; ne pouvant faire reconnaître leurs revendications et retrouvant, à l'intérieur de ces structures les mêmes conditions d'oppression qu'elles dénoncent à l'extérieur, les femmes choisiront de se retrouver entre elles, posant ainsi la reconnaissance d'une spécificité femme essentielle. Le slogan, "pas de libération nationale sans libération des femmes, pas de libération des femmes sans libération nationale" exprime bien cette nouvelle conscience.

"En tant que femmes" nous apparaît aussi participer de ce mouvement. En plaçant au coeur de sa recherche une problématique femme, la série manifeste pour la première fois, au cinéma, l'existence d'une spécificité Femme qui sans être nécessairement première, se situe au-delà des catégories de classe. L'objectif premier étant de briser l'isolement, les auteures spécifient d'ailleurs explicitement:

... la femme, quelque soit son statut, ménagère, travailleuse ou professionnelle, quelle que soit sa classe, assistée sociale, prolétaire ou bourgeoise, souffre d'un isolement qui la place dans un état d'insécurité constant (ibid: 10).

Nous sommes en 1971 et les femmes de ce groupe sont effectivement plus scolarisées et plus autonomes financièrement que la majorité des québécoises (Carrière, 1983,:143). La reconnaissance des différences, de statut ou de classe entre les femmes, viendra nous le verrons vers la fin de la décennie. Pour l'instant, retenons de cette démarche que pour la première fois dans le cinéma est posée l'existence d'une condition spécifique de femme.

La démarche de ce groupe de travail est aussi particulièrement révélatrice des nouveaux enjeux et modèles de fonctionnement que les féministes mettront de l'avant. En effet, la place accordée au vécu des femmes et l'articulation théorie-pratique qui devrait en découler a été selon Lamoureux (1986:149) la base et la force du mouvement des femmes. La série, dès son origine, semble traduire ces préoccupations. Le titre d'un texte d'introduction au programme, paru en 1971, "En tant que femmes nous-mêmes" traduit bien la place accordée au vécu et l'identification des cinéastes comme appartenant à un groupe social déterminé. Dans la formation de l'équipe de production, on dira que le "critère de sélection le plus important sera de vouloir s'engager dans une démarche professionnelle et personnelle" (copie zéro, 23:10). Le groupe sera donc un lieu privilégié d'action et de réflexion ayant comme objectif de rejoindre les femmes sur

leur terrain à partir d'un vécu commun. Les participantes essaieront aussi de ne pas reproduire les modèles qu'elles condamnent.

... très vite, il nous fut possible de vivre selon les valeurs humaines auxquelles nous donnions priorité dans notre "rêve" social. Ni compétition, ni hiérarchie mais une grande vitalité créatrice (ibid).

Si "En tant que femmes" peut être considéré comme le point de départ de la cinématographie des femmes, c'est aussi, au niveau des contenus, le début d'une prise de conscience et d'une exploration des différentes réalités des femmes qui prendra forme à travers différentes thématiques et surtout à travers différentes façons de dire. Les rôles de mères et d'épouses, questionnés par la série, n'auront donc effectivement constitué que la pointe de l'iceberg. Marthe Blackburn, dans un texte paru en 1978, décrit bien le chemin qu'elles auront dès lors à parcourir, jusqu'à Mourir à tue-tête, réalisé en 1979 par Anne-Claire Poirier.

Nous étant engagées dans cette introspection de la conscience féminine, nous ne pouvions que continuer l'angoissante réflexion commencée et pousser plus loin nos interrogations, en assumant les révélations qu'elles comportent (ibid: 15).

Angoissante dirions-nous, parce qu'en faisant la "lumière sur le féminin", les femmes n'auront d'autres choix que de le remettre profondément en cause, faisant ainsi écho au mouvement des femmes et bouleversant des siècles de traditions et de certitudes patriarcales.

3.3 Explorations individuelles et collectives

De 1972 à 1980 se poursuit l'exploration des différentes réalités vécues par les femmes et ce, tantôt sur un mode plus individuel, tantôt dans une perspective plus articulée politiquement et collectivement. A ces deux tendances correspondent les deuxième et troisième mouvements cernés par Carrière.

Si le deuxième mouvement des femmes cinéastes (1972-1978) élargit l'exploration amorcée par "En tant que femmes", c'est surtout le fait de ce que Carrière appelle des "films d'analyse et d'auto-conscience". Films de recherches intérieures où la vie privée, comme ailleurs dans le mouvement des femmes, prend une très grande place. Les traces d'oppositions et de ruptures, qu'on retrouvait dans la série précédente se manifestent également ici et on présente souvent "des images de jeunes femmes, aux prises avec des conflits nouveaux, dans un monde aux idées anciennes" (Carrière, 1983:150). Conflits intérieurs où la vie personnelle se heurte à la vie professionnelle, où l'autonomie et la dépendance ont leur premier face-à-face. C'est également au début de cette période en 1972, qu'une première cinéaste réussit l'exploit d'Anne-Claire Poirier en 1967, soit la réalisation d'un premier long-métrage mais cette fois dans le secteur privé (La vie rêvée, M. Dansereau). A partir de 1972 se développent aussi les premiers collectifs de vidéo de femmes. La vidéo a en effet constitué, pour plusieurs, la seule porte d'entrée vers le 7e art. Pour d'autres, c'est davantage motivées par

un contenu à passer, qu'elles se sont tournées vers la vidéo qui s'est avérée, toutes proportions gardées, financièrement et techniquement plus accessible que le cinéma.

Notre option "vidéo" a bien sur été motivée par l'accessibilité technique et financière de ce nouveau médium... mais également parce qu'on voyait là un outil privilégié d'invention et d'animation sociale (copie zéro 16:35).

La démarche de ces femmes est en elle-même plus articulée politiquement au sens où, de la production à la distribution, on veut "contrôler nos moyens de productions... en gardant toute liberté par rapport aux contenus (Carrière, 1983:247). La parenté entre ces groupes et le mouvement des femmes est ici beaucoup plus évidente et ce, tant au niveau du contenu, où un discours féministe est souvent exprimé, qu'au niveau de la démarche où c'est en collectif autonome qu'elles choisissent de fonctionner. A Vidéo-femmes particulièrement, un collectif féministe de production et de distribution opérant depuis une quinzaine d'années, on a cherché à éviter une sur-spécialisation en permettant aux femmes d'être "présentes à toutes les étapes de la production... de la recherche au montage" (Copie zéro, 6:35). A certaines occasions, des associations encore plus directes ont été établies avec d'autres groupes de femmes. Chaperons Rouges par exemple, document d'intervention et de sensibilisation, a été réalisé avec des militantes des Centres d'aide aux victimes d'agressions sexuelles et a été grandement utilisé par ces mêmes groupes ultérieurement. Les vidéos produites seront donc souvent plus didactiques, s'adressant directement aux groupes de femmes ou organismes populaires.

De fait on pourrait aussi ajouter que souvent ce type de vidéo cherche moins ou pas du tout à convaincre les hommes qu'à rejoindre et à sensibiliser les femmes aux manifestations concrètes d'oppression (Chaperons Rouges, Juste pour me calmer, La Perle Rare, etc.). Notons que cette préoccupation est aussi partagée par le courant le plus radical du mouvement des femmes. Au niveau des thèmes abordés, la production vidéo est très diversifiée. Il est toutefois intéressant de noter que, sur 90 documents produits et/ou distribués par Vidéo-femmes en 1984, 24 se retrouvent sous le thème Santé dont 12 en santé mentale et 11 sous celui de Violence ce qui représente 40% de l'ensemble des documents disponibles. On sait qu'au Québec, santé et violence ont été et demeurent des lieux de réflexions et de revendications majeurs, s'appuyant ainsi sur l'analyse faisant du corps des femmes le lieu/le moment d'appropriation premier (Guillaumin; 1978). Santé et violence constituent en définitive les deux faces d'un même phénomène, le pouvoir et le contrôle qu'exercent les hommes (pouvoir médical et hommes abuseurs) sur le corps des femmes.

Hormis en ce qui concerne la vidéo, Carrière souligne que dans ce deuxième mouvement, les liens ou la parenté avec les organisations de femmes sont presque inexistantes, au profit de démarches plus personnelles ou intérieures, particulièrement en ce qui concerne les cinéastes d'animation (Suzanne Gervais, Cycles, La plage, etc.)

Le troisième mouvement (1975-1980) contient pour sa part les films dits "féministes" c'est-à-dire ceux où l'on s'en prend plus ou moins directement aux causes ou aux conséquences de l'oppression. La parenté avec le mouvement des femmes est sur le plan idéologique évidente sans qu'il y ait nécessairement dans la démarche d'appuis fermes ou de contacts avec des groupes déterminés. On pense ici à Quelques féministes américaines (Guilbeault, Brossard), Une histoire de femmes (Bissonnette, Rock, Duckworth), D'abord ménagères (Guilbeault). Toujours selon Carrière (1983:155), ces films "délaissent les problématiques plus émotives et individuelles pour s'attaquer davantage aux causes et aux effets de l'oppression des femmes. Ils donnent le goût et l'impulsion de s'organiser".

Thérèse Lamartine dans Elles cinéastes ad lib utilise plutôt le terme "cinéma militant" pour désigner ce type de production. A la différence des films "pro-femmes" (femmes-sujets-agissants) et des films "anti-femmes" (logique dominante intériorisée), les films "militants" sont des films "diatribes", des films "réquisitoires" où les problèmes sont plus explicitement traduits en terme d'oppression et de luttes.

On peut ici se demander si l'utilisation du terme cinéma féministe par Carrière est le plus apte à rendre compte de ce troisième mouvement. La frontière entre ces différents termes - films de femmes, films "à propos de femmes", films féministes ou militants est ténue et sujette à controverse. Comme l'a si bien dit Lamartine, le simple mot "moteur" dans la bouche d'une femme n'est-il pas en soi subversif? (Lamartine, 1985:18). Faut-il qu'un

discours soit nécessairement mais surtout explicitement articulé en termes de conflits et d'oppression pour qu'on le dise féministe? Le concepte de cinéma "féministe" de Carrière semble, de fait, correspondre davantage au cinéma "militant" de Lamartine. En réduisant l'un à l'autre, ne réduit-on pas le féminisme à une forme d'expression? Les typologies sont toujours nécessairement réductrices et on pourrait imputer aux exigences de la méthode les difficultés ci-haut mentionnées. Le film Les filles du Roy par exemple a été réalisé dans le cadre de la série de l'ONF, soit dans le premier mouvement. Ce film de par son contenu, thèmes et discours, est pourtant clairement féministe. Bref, le fait de nommer ainsi un mouvement particulier exclue-t-il la présence d'un discours ou d'une démarche féministe dans les autres mouvements, que se soit avant 1975 ou après 1980? Si le terme militant nous apparaît ici plus adéquat, nous devons revenir ultérieurement sur ces termes afin de mesurer les différentes transformations qui se sont opérées à travers ces 20 dernières années.

3.4 Regards de femmes: de soi à l'autre, un regard engagé.

Le quatrième mouvement des femmes cinéastes posé par Carrière prend naissance au début des années 80'. Bien que son étude ne couvre que les années 1980-1983, les constatations de l'auteure nous ont semblé éclairantes pour l'ensemble de cette décennie.

Selon Carrière, le cinéma réalisé par les femmes dans les années 80', outre le fait d'être, comme l'ensemble du cinéma québécois, en proie à des

problèmes de production et de diffusion importants, serait caractérisé par "un éclatement de l'unité de l'action" où prédomine les "explorations esthétiques, individuelles et collectives" (Carrière, 1983:156). Cet éparpillement noté par Carrière, pourrait être redevable au fait que les cinéastes posent maintenant le féminisme ou la question des femmes à partir de multiples voix, "de l'analyse de l'imaginaire des femmes à leur insertion dans le social" (ibid, 157).

Ici encore donc, le cinéma ferait écho au mouvement des femmes, à l'intérieur duquel l'unité apparente des années 70 fait place à une pluralité de discours et de pratiques. Concrètement, cela signifie que l'exploration de nouvelles réalités vécues par les femmes se poursuit mais dans de multiples directions (nouvelles technologies, pauvreté, santé mentale, etc.). 1980, c'est aussi l'avènement pour les femmes d'un certain succès commercial où la force du propos s'allie à une plus grande maîtrise technique de même qu'à des budgets plus "généreux". Nous pensons spécialement ici aux films de Léa Pool, Micheline Lanctôt, Mireille Dansereau, Marquise Lepage, Louise Carré, etc. Même centrés sur des propos en apparence plus universels, les femmes demeurent dans la très grande majorité des cas, non seulement les personnages principaux mais souvent quasi les seuls (Léa Pool, Marquise Lepage).

Si les femmes sont plus nombreuses qu'avant dans l'ensemble du milieu cinématographique, que ce soit à titre de monteuses, de recherchistes ou de réalisatrices, le milieu demeure principalement masculin et véhicule encore

nombres de préjugés à l'égard des femmes. Marquise Lepage, réalisatrice de Marie s'en-va-t-en-ville (1987) écrivait ironiquement, qu'à 23 ans, alors qu'elle était candidate pour la Course autour du monde, on lui demanda abruptement en entrevue son poids exact, sous-entendant ainsi que les femmes sont trop "faibles" ou "fragiles" pour supporter le poids des appareils techniques... (Lepage, Marquise dans *Carrière*, 1983:209). Encore minoritaires, on peut malheureusement supposer que, les préjugés "aidants", les femmes seraient, comme dans plusieurs autres types d'emplois, les premières affectées par les coupures. C'est d'ailleurs dans le but, non seulement de prévenir ces coupures mais surtout de rétablir un équilibre entre le nombre d'employés féminins et masculins que l'ONF lançait en 1986, un programme d'équité en emploi, dont les objectifs devraient être atteints en 1990. C'est aussi au printemps 1986 que l'ONF organise une consultation auprès des femmes cinéastes francophones, dans le but de déterminer s'il existe un besoin en terme de lieux de production spécifiques pour les femmes. On se rappellera que cette question s'était déjà posée en 1974, pour finalement aboutir à la création du Studio D - lieu de production pour les femmes anglophones. Environ 10 ans après la fin de la série "En tant que femmes", et 12 ans après la création du Studio D, sera donc créé le programme Regards de femmes dont l'objectif premier est de:

produire des films documentaires réalisés par des femmes sur les sujets qui les intéressent en privilégiant celles qui, ayant déjà une certaine expérience, n'ont pas eu d'occasion valable de s'exprimer (Beaudet, Josée, 1987:4).

Dans le seul mois de novembre 1986, 33 projets ont été soumis à cette nouvelle équipe, laquelle a tenté un regroupement en 4 thèmes qui reflètent les nouvelles préoccupations des femmes. Il s'agit de:

- 1) identité et environnement
- 2) histoire et mémoire de femmes
- 3) création de modèles féminins
- 4) vie affective des femmes (nouvelles familles, enfants, sexualité, érotisme). (ibid, 5)

Nous reviendrons, dans le prochain chapitre sur ces nouveaux enjeux évoqués par les réalisatrices québécoises.

En 1986-1987, trois films ont été réalisés dans ce programme et plusieurs autres sont en chantier. Drôle de fille de Jeannine Gagné, trace le portrait d'une femme-artiste, Sonia "Chatouille" Côté, clown, mime, comédienne, chanteuse, etc. Espaces de Louise Martin, nous fait parcourir le difficile itinéraire d'une femme qui, après un deuil et une rupture amoureuse, deux événements liés à des hommes et à une solitude inévitable, se retrouve en deux mouvements, en quête de son identité à travers les lieux et des divers espaces de sa vie. Quant à Où serez-vous le 31 décembre 1999 de Marie Décarie, il s'agit d'un film sur l'histoire et la mémoire, thèmes propres à ces années d'incertitude. Madame F. disparaît et c'est en explorant son appartement et la multitude d'objets qui s'y trouvent que sa presque belle-fille nous la fait mieux connaître.

Une personne ou une civilisation disparaît et il ne reste aux survivants qu'à sonder les objets accumulés, entiers ou fragmentés pour refaire l'histoire et entretenir la mémoire.

L'action se déroulant autour de 1986, le film de Marie Décarie se situe dans un présent non-présent - au carrefour du passé et de l'avenir. "L'intruse", ainsi qu'est nommée dans le générique le personnage principal, explore l'existence de Madame F. par le biais des objets qu'elle a laissés. Film sur l'histoire et le passé, Où serez-vous? n'a rien de nostalgique; l'intruse marche vers le passé dans un exercice de connaissance organisé et systématique. Contrairement à un historien qui analyse et interprète le passé, l'intruse, comme une "pilleuse de tombeau royal", invoque le passé en numérotant, en classant, en comptant, bref en inventoriant littéralement tous les objets de Madame F.

Film sur la mémoire certes mais surtout film d'avenir car cette longue exploration nous fait d'abord ressentir le caractère précaire à la fois de la vie individuelle et de la civilisation, l'auteure établissant de façon constante un parallèle entre les deux. Les objets sont des repères et il ne reste des autres civilisations disparues avant la nôtre que des objets muets dans les vitrines des musées. Transcendant le temps et l'espace, l'intruse finit son travail en lançant un objet dans l'univers, à la recherche, dit-elle, de l'immortalité. Film de transition, de rupture, mais surtout de continuité entre deux individus, deux époques, deux civilisations. Les objets sont des repères dira l'auteure et celui lancé dans l'espace

appartenait jadis à Madame F. et au 19^e siècle. Sa belle-fille, s'identifiant au 21^e siècle par anticipation, se l'appropriera en le transformant avant de le lancer définitivement dans l'espace.

Nous nous sommes attardés un peu plus longuement sur ce film car son caractère spatial et temporel nous a semblé en faire un film-témoin très à propos. Ce "no-womans-land", ce non-présent aux confins de deux mondes ainsi que ce besoin-angoisse face aux objets, au matériel en fait comme étant tout ce qui nous survit, nous amène à parler de transition, caractéristique des années 80 à laquelle, nous le verrons dans le prochain chapitre, nous ne pouvons échapper.

Si les films de la série En tant que femmes étaient davantage des constats ou des films témoignages, ceux de Regard de femmes, particulièrement Où serez-vous et Espaces sont des films-recherches, tant aux niveaux esthétiques que thématiques. Dans le présent chapitre nous avons peu parlé du traitement cinématographique et de la recherche esthétique des films réalisés par les femmes, et ceci, pour deux raisons. La première est reliée au caractère spécifique de nos interrogations, lesquelles relèvent davantage de la sociologie politique, nous faisant ainsi privilégier l'analyse de contenu⁽³⁾ ou la recherche de sens. La deuxième raison tient au travail cinématographique des femmes qui auraient elles-même privilégié le fond sur la forme. Thérèse Lamartine écrivait d'ailleurs à ce sujet:

La démarche formelle semble prendre une place secondaire chez la plupart des réalisatrices. trop occupées qu'elles sont à traduire leurs/nos urgences (Lamartine, 1985:198).

Les films de la récente série, produite en 1986, sont par contre innovateurs au niveau de la forme. Espaces, par exemple, a été réalisé à partir de photos noirs et blancs, montées de façon à créer l'impression d'un mouvement continu. La productrice Josée Beudet disait d'ailleurs, " chacun de ces films sera aussi un défi au niveau de la forme, le documentaire évolue et les jeunes cinéastes aussi" (Beudet, 1987:5). Ces films reflètent-ils, où sont-ils annonciateurs de nouvelles tendances dans le cinéma réalisé par les femmes? Revenons, avant de répondre à cette question aux deux pôles de ces décennies, qui sans être nécessairement le reflet parfait de leur époque respective peuvent quand même nous éclairer sur les changements survenus dans les quelques 20 dernières années (67-87).

Le premier programme En tant que femmes fait appel à la fois par son titre et par son contenu, à un regard plus intérieur; nous sommes d'abord femmes, opprimées, et c'est à partir de cette nouvelle conscience que commence l'exploration; exploration des différents vécus, des multiples visages de l'oppression. Nous avons vu que cette exploration s'est poursuivie tout au long des années 70' tantôt sur un mode "d'auto-conscience" tantôt sur un mode plus militant. Regards de femmes de son côté, évoque, sans aucune ambiguïté, l'ouverture aux autres et un regard vers l'extérieur. Ce "regard" n'est pourtant pas assexué: regards de femmes donc, qui nous laisse supposer l'existence d'une certaine condition femme acquise, à partir

de laquelle nous observons le monde et la place qu'on y occupe. Ainsi, en nous inspirant de ces dernières réflexions, en supposant donc, que les réalisatrices des années 80' partent d'un point de vue féminin plutôt que de tenter de le démontrer, on pourrait penser qu'elles auraient ainsi plus de latitude, plus d'espace pour expérimenter de nouvelles façons de dire, moins bousculées par "l'urgence" qu'évoquait Thérèse Lamartine. Nous reviendrons d'ailleurs précisément, dans le prochain chapitre sur cette transformation de la définition de l'identité-femme qui nous a été suggérée par le cinéma des deux dernières décennies.

Le travail de Louise Carrière ainsi que les tendances relevées pour la décennie actuelle, confirment, à première vue et en termes très généraux, l'existence au cinéma, comme en politique, d'un certain éclatement des formes et des contenus. On peut en effet suggérer que les années 1970 ont été, dans un premier temps, celles de la prise de conscience et de la découverte; découverte d'un nouveau monde en fait, vu et dit au féminin, lequel avait été jusqu'à ce jour, traduit en images exclusivement par le regard masculin. Explorations de diverses problématiques et surtout apprentissage d'un nouveau médium, traditionnellement lui aussi masculin. Si dans le mouvement des femmes, le féminisme radical a été de 1975 à 1980, plus apparent, plus percutant, plus dérangeant, ce sont ces mêmes années qui ont par ailleurs, donné naissance à ce que Lamartine a nommé un cinéma militant où les problèmes vécus sont plus explicitement traduits en terme d'oppression et/ou de luttes.

Le cinéma des années 1980 est, de son côté, marqué par une triple crise: crise économique, crise idéologique et crise des rapports entre les sexes (Carrière, 1985:157). A cet éclatement, à cet "éparpillement de l'unité de l'action" (ibid) il semble, comme en politique (cf. chap. 1) difficile de trouver un sens. Par un retour aux différents termes de cette mouvance politique, nous essaierons, dans le prochain chapitre d'approfondir cette analyse et de fournir des pistes de sens éclairantes pour la compréhension des enjeux sociaux actuels et à venir.

NOTES

- (1) La cuisine rouge, une co-réalisation de Frédérique Collin et Paule Baillargeon a pu être terminée et mise en marché grâce, entre autres, à la tenue d'une soirée bénéfice. De tous temps, les femmes ont fait preuve de détermination et surtout d'imagination pour mener à bien leur réalisations.
- (2) Il y eu en effet quelques cinéastes de langue anglaise à l'ONF pendant le temps de la guerre. Dans à peu près tous les métiers, les femmes ont été "autorisées" et même encouragées à remplacer les hommes. La guerre finie, "tout rentrait dans l'ordre" et on encouragea les femmes à se recycler ou à reprendre le travail domestique.

Voir à ce sujet Copie zéro no. 6, 1980 ou De la poêle à frire à la ligne de feu de Geneviève Auger, paru chez Boréal en 1981.

- (3) Le terme "analyse de contenu" est ici utilisé pour marquer l'importance que nous accordons au contenu comparativement au traitement cinématographique ou au caractère esthétique des productions. Même s'il faut faire preuve de prudence en dissociant le fond et la forme, (magie du cinéma oblige!), il nous faut rappeler qu'il s'agit ici d'une thèse, non en études cinématographiques mais bien en sociologie politique. Un regard plus insistant sur les contenus nous semble donc tout à fait justifié. Pour éviter toute confusion, il importe donc de tenir compte du contexte à l'intérieur duquel nous avons utilisé le terme "analyse de contenu". Mais comme nous prétendons également procéder à une certaine analyse des contenus cinématographiques, il est important d'en préciser la nature.

En effet, dans la perspective d'une recherche sociale scientifique, l'utilisation de l'analyse de contenu représente, comme le rapporte Gauthier: "L'application systématique d'un ensemble de critères clairement définis à une communication ou à un ensemble de communications" (Gauthier; 1984:295). Nos interrogations, la nature de notre objet d'étude, notre cadre théorique ainsi que la forme globale de notre travail, plus proche de l'essai que de la recherche scientifique, nous ont fait privilégier une démarche qui, sans être désordonnée, s'est voulue plus intuitive. L'analyse des contenus cinématographiques ou, si l'on préfère, cette recherche des sens, s'est réalisée surtout à partir des thématiques, des titres, des personnages mais aussi en tenant compte de la nature et de la forme du discours. Ce n'est donc pas à la définition "scientifique" que nous avons fait référence en utilisant le terme "analyse de contenu" mais, comme le précise Gauthier, l'analyse de contenu c'est aussi "une action courante". Nous nous y adonnons régulièrement et inconsciemment quand nous cherchons à préciser le sens ou les intentions d'une communication orale ou écrite" (*ibid*). C'est entre cette démarche "inconsciente" et celle plus formelle de la visée scientifique que nous nous sommes engagées.

CHAPITRE IV

De D'abord ménagères à Chronique d'un temps flou: une transformation profonde de la pensée et de l'action politique

Notre question initiale cherchait, rappelons-le, à savoir si les transformations des formes et des contenus politiques pouvaient être traduites en terme cinématographique. Plus précisément encore, nous avons parlé d'éclatement du social pour décrire les récents changements survenus dans la pensée et l'action politique.

Un survol, des vingt dernières années, nous a permis de dégager les grandes tendances de ce cinéma et d'appuyer, en terme très généraux, notre intuition de départ. C'est par un retour aux différentes composantes de ces transformations politiques que nous poursuivrons maintenant cette réflexion. Décrites brièvement dans le chapitre I, nous reprenons ici ce qui nous est apparu comme étant les caractéristiques les plus apparentes de ces transformations pour ensuite en chercher les signes ou les manifestations concrètes dans l'univers cinématographique.

4.1 De l'unité du social à son éclatement

Un acteur - le nous indifférencié.

Qu'on le nomme ou qu'on le considère comme tel, l'acteur des années 1970 est le sujet historique, porteur de changement. C'est un nous

indifférencié. Nous parce que l'appartenance au collectif domine, appartenance à une classe, à un sexe, à une nation. Indifférencié car ces appartenances sont exclusives ou se réduisent les unes aux autres. On est d'abord "femme" ou "ouvrier" ou "québécois", au delà des autres catégories.

Un adversaire

Un adversaire clairement identifié motive et guide les luttes des années 1970. Tout ce qui "le" représente est susceptible d'être interpellé, que ce soit le capitalisme (institutions et bourgeoisie), le patriarcat (hommes et institutions) ou la dépendance nationale (le fédéral, "l'américain", "l'anglais"). Un adversaire, un système ou une logique explicative du tout, c'est-à-dire responsable de l'ensemble du social, de son présent et de son devenir.

Une lutte

Conséquemment à la logique précédente, un acteur, un adversaire, les enjeux sociaux sont regroupés autour d'une lutte libératrice à laquelle doit être subordonnée toutes les autres.

L'acteur des années 1970 appartient d'abord à un sexe, à une classe, à une culture. Il est donc d'abord et surtout opprimé, que ce soit sexuellement, économiquement ou culturellement. Il est donc aussi en rupture, en opposition, en conflit par rapport aux modèles, aux normes, aux

valeurs dans lequel il est confiné, c'est un style d'opposition direct, "final", "global". On veut provoquer, intervenir, changer.

Les années 1980 semblent par contre marquées par un éclatement à la fois en terme d'acteurs et d'enjeux sociaux. Le terme éclatement fait d'ailleurs ici explicitement référence à la fragmentation de ce qui était auparavant marqué par l'unicité, par l'ensemble.

Pluralité d'acteurs et acteur pluriel

Nous seulement ne croit-on plus au sujet historique, unique et révolutionnaire par essence, mais l'identité d'un même acteur est multiple. Aujourd'hui différents intérêts se font face mais ces intérêts se confrontent aussi au sein d'un même acteur. Les "ouvriers" ont un sexe, les "québécois" aussi. Dans un même groupe social, des intérêts économiques différents créent des sous-catégories. Il est difficile aujourd'hui de parler "des" femmes ou de "la" classe ouvrière comme d'un groupe homogène.

Pluralité d'adversaires et logiques explicatives

D'avantage qu'une pluralité d'adversaires il s'agit ici surtout de la remise en cause du système ou de la logique explicative de l'ensemble. On ne croit plus à l'avènement d'une société complètement réconciliée avec elle-même, il ne peut donc y avoir d'ennemi absolu et définitif, défini à priori.

Pluralité d'enjeux ou de luttes

Ces éléments sont évidemment tous inter-reliés. A l'éclatement de l'acteur et de l'adversaire se greffe une fragmentation des luttes. Que ce soit dans l'action ou dans le discours personnel, ou à peu près, n'ose plus définir "la" priorité. On se bat sur plusieurs terrains et la manifestation sans doute la plus significative de ce changement est la rupture de la frontière entre le public et le privé. Ce qui était auparavant considéré comme le privé n'est plus exclu du regard politique. Le quotidien est au coeur des préoccupations dans toutes ses manifestations.

L'acteur des années 1980 apparaît donc éclaté à tous les niveaux: de la définition de son identité à son intégration/position dans le social. On le sent donc moins en rupture ou en conflit face au monde extérieur. On ne s'oppose plus aux modèles, ils sont eux aussi éclatés.

Théoriciens-nes et acteurs-es se perdent en conjonctures sur les causes de ces transformations et surtout, nous l'avons vu, sur les conséquences qu'elles portent pour la société actuelle et à venir. En résumé, on reproche aux années 80' d'être la proie d'un vide politique sans fond apparent, d'être aussi dominées par un relativisme outrancier, voire par un nihilisme élevé au rang de projet de société. On ne vivrait que par et pour le moi, pêchant ici par individualisme aigu. C'est en cherchant d'abord les correspondances de cette mouvance politique à l'intérieur du cinéma réalisé par les femmes que

nous pourrons par la suite nous interroger sur le sens de ces transformations. Le choix des films que nous invoquerons comme témoins ou révélateurs s'est effectué non pas selon des critères d'ordre esthétique ou suivant le succès qu'ils ont eu, mais simplement parce qu'il se sont avérés éclairants dans le cadre de notre réflexion.

4.2 1970: Du Je au Nous

Il ne s'agit pas tant ici d'un passage abrupte du je au nous - du personnel au collectif - que du processus de constitution de ce nous, processus qui semble avoir atteint sa maturité vers la fin de la dernière décennie.

En effet, on peut constater un effort de généralisation de l'identité femme dès les premières réalisations c'est-à-dire dès 1967. Bien qu'il s'agisse souvent de cas personnels analysés à l'écran, on précise ce qui nous unit et c'est d'abord la maternité, puis les rôles de mères et d'épouses, qu'on met en scène (De mère en fille, Le temps de l'Avant, A.-C. Poirier, Souris tu m'inquiètes, Aimée Danis, A qui appartient ce gage, S. Gibbord et J. Marrazin). Ce passage du je au nous est encore plus évident dans le dernier film de la série En tant que femmes, Les Filles du Roy, réalisé aussi par A.-C. Poirier. Vaste fresque historique sur la condition des femmes, le film est très explicite sur ce qui caractérise et unit les femmes, des débuts de la colonisation à aujourd'hui. Voici quelques extraits du scénario qui marquent cette expression collective de l'identité:

On arrivait sur des bateaux, avec la
marchandise... un titre pour ta fierté, les
Filles du Roy... t'as pris leurs terres, les
femmes qui étaient là... c'est dans notre
ventre l'indienne pis moi qu'on s'est
retrouvées.

Cette quête vers ce qui nous est commun, vers en fait ce qui nous caractérise se poursuivra jusqu'à la fin des années 1970. Ce nous se révèle à travers les personnages qu'on invente ou qu'on décrit ainsi qu'à travers les thèmes abordés. En ce qui concerne les thèmes, on peut dire que l'exploration d'un vécu femme conduit à une sorte d'inventaire des situations d'oppressions. Travail, famille, quotidien, relations hommes-femmes, etc.

Le corps aura sans doute constitué le pivot de cet inventaire, d'un lieu de ralliement, à la définition d'une identité, de la maternité au viol, formes d'oppressions institutionnalisées. Dans le mouvement des femmes, le corps tiendra aussi une place cruciale, plaque tournante en fait d'une série de luttes et de revendications. Diane Lamoureux, dans un essai sur le féminisme québécois, établi un parallèle entre féminisme contemporain et nationalisme moderne. Ce point de jonction c'est "l'insistance sur le corps... le corps comme symbolisation du territoire à libérer" (Lamoureux, 1988:106). Territoire occupé, le corps devient champ de bataille sur tous les fronts. Les images réalisées par les femmes des années 1970 sont à ce sujet très éloquentes; maternité obligatoire remise en cause (Le temps de l'Avant, A.-C. Poirier), appropriation du corps et violence physique et sexuelle (Mourir à-tue-tête, Les filles du Roy, A.-C. Poirier, C'est pas

une histoire d'amour, Bonnie S. Klein, T'étais belle avant, Chantal Ethier). Si ces derniers films insistent sur le témoignage ou la dénonciation, d'autres sont plus explicites sur la nécessité de se réapproprier cet espace (Depuis que le monde est monde, S. Van Brabant).

Cet espace n'est pas seulement physique. De 1978 à 1982 surtout, plusieurs films traitant de santé mentale et de folie verront le jour. Folie contrôle ou folie révolte-libération, ce sont les deux faces de ce même phénomène qui seront tour à tour exploités (Anesthésie oh ma chérie et La cuisine rouge de Paule Baillargeon, Les maux-mots du silence, de Helen Doyle, C'est pas le pays des merveilles de Helen Doyle et Nicole Giguère). Rappelons que dans la vidéo, le corps et la santé mentale ont aussi été les thèmes les plus exploités.

On constate aussi que si plusieurs thématiques insistent sur l'expérience commune des femmes, cette expérience se résume surtout, dans un premier temps, à ce qui est contraignant, à ce qui collectivement nous opprime.

Quant aux personnages des films de fiction, si des déchirements ou des angoisses personnelles sont exprimées par les femmes, elles sont le plus souvent reliées à des contraintes extérieures dont elles tentent de se libérer. (Anesthésie de Paule Baillargeon, L'arrache-coeur de M. Dansereau, Mourir à tue-tête d'A.-C. Poirier). Peu de films sont consacrés exclusivement à des portraits de femmes contrairement aux années 80 qui, nous le

verrons, en présenterons plusieurs. Notons à ce sujet Quelques féministes américaines réalisé par Luce Guilbeault, Nicole Brossard et Margaret Wescott qui, s'il a le mérite de présenter des modèles de femmes - engagées dans un processus de libération, n'en demeure pas moins extérieur à la réalité québécoise.

En fait, si dans les années 70', on a souvent confondu "films de femmes" et "films féministes" ce n'est pas parce qu'ils étaient nécessairement porteurs d'un discours politique articulé mais bien parce qu'on y sentait, plus souvent qu'autrement, cette appartenance ou cette identification à un groupe social déterminé. Dans l'opinion populaire ce phénomène a longtemps suffit pour que femmes = féministes.

Ce "nous" posé, l'exploration, nous l'avons vue s'est vite avérée multi-directionnelle. D'abord défini en terme d'oppression, c'est souvent à l'intérieur d'un cadre conflictuel d'opposition et de rupture, qu'évoluent les personnages des films. Souris tu m'inquiètes, par exemple, réalisé par Aimé Danis en 1973 se termine par le départ de la "bonne" mère de famille qui a "tout pour être heureuse". Seule à l'aéroport, on se sait trop où elle va ni pour combien de temps. Cette image, bien que naïve si on se réfère aux possibilités réelles des femmes de partir ainsi, demeure symboliquement très importante et témoigne entre autres de cette rupture nécessaire et du chemin qui reste alors à parcourir. La vie rêvée et L'arrache-coeur de Mireille Dansereau, L'absence de Brigitte Sauriol témoignent aussi de conflits, qu'ils soient vécus sur un mode intérieur ou non. Dans J'me marie, j'me marie pas

de Mireille Dansereau on présente quatre témoignages sur le mariage et la famille qui, sur plusieurs plans veulent rompre avec les modèles normatifs. Comme dans Les filles c'est pas pareil, d'Hélène Girard on se plaint de ne pas avoir d'exemples ou de modèles féminins sur lesquels s'appuyer.

L'expression des malaises féminins en terme de conflits ou d'opposition a aussi pris une voix plus ironique, plus tragique ou encore plus articulée quant à l'analyse de causes ou de conséquences du sexisme. Il s'agit ici entre autres de Mourir à tue-tête d'A.-C. Poirier, du Grand remue-ménage de Sylvie Groulx, dont le titre évoque bien les enjeux alors mis en évidence, ou encore de D'abord ménagères de Luce Guilbeault. Si la cible de ces oppositions est variable, elle gravite toutefois autour des lieux/institutions/personnes qui ont soit directement un rôle d'opresseur ou qui constituent, pour le moins, des contraintes à la libération (hommes, couple, famille, enfant, travail domestique, pouvoir médical, pouvoir mâle, etc.). Même si les femmes sont presque toujours les personnages centraux des films, les hommes n'en sont pas moins très présents dans les productions des années 70. Souvent sources de conflits, on les interpelle comme dans les Filles du Roy ou on les confronte comme dans les Filles du Roy ou Mourir à tue-tête.

Dans les Filles du Roy, par exemple, on interpelle directement les hommes, à la fois pour les conscientiser à la condition des femmes mais surtout, pour éviter que le fossé entre les sexes ne s'élargisse davantage et que les différences ne deviennent incontournables.

Je cherche où c'est arrivé qu'on s'est éloigné l'un de l'autre ensemble... Tu vas aux femmes comme j'allais aux fraises... Valérie, elle existe pas Valérie, elle existe que dans ta tête... continue de me regarder, arrêtes de me rêver... je suis là... il faut me prendre tel que je suis... que tu aimes mon corps, marqué par nos enfants, mes angoisses... mes amours... mes peurs... tes absences... nos nuits. Faut qu'on se parle pendant qu'on est encore ensemble.

Ce dialogue avec les hommes, avec surtout leurs fantasmes et leurs rapports physiques et affectifs avec les femmes prendra la forme directe de la confrontation avec Mourir à tue-tête et C'est surtout pas de l'amour. Deux films qui ont été capital dans la sensibilisation et dans l'analyse des causes de l'oppression des femmes. Tous deux traduisent en rapport de haine (C'est surtout pas de l'amour) un certain type de relation entre les hommes et les femmes. Ce rapport homme-femme, cette incommunicabilité qu'on anticipe dans Les Filles du Roy et qu'on met en scène dans Mourir à tue-tête est exprimée de façon claire et atteint son paroxysme et dans La cuisine rouge, réalisé par Paule Baillargeon et Frédérique Collin en 79-80.

Film charnière à plus d'un titre, nous y reviendrons, La cuisine rouge met en scène un groupe d'hommes et de femmes que réunit une réception de mariage. Les femmes sont à la cuisine et les hommes, dans le salon-bar, attendent d'être servis. C'est l'occasion ici d'observer les rituels différents de ces deux groupes, d'observer donc le rapport des hommes entre eux et des femmes entre elles. Des deux côtés, règne le désordre le plus total. Deux mondes complètement différents, qui ne se rencontreront pas.

Les hommes, las d'attendre, vont faire un tour à la cuisine pour y chercher les femmes mais ne les y trouvent pas... et pourtant elles y sont... Quand les femmes ne se conforment pas aux rôles, quand elles ne répondent plus aux attentes, les hommes ne les voient pas, elles sont invisibles. Les réalisatrices ont d'ailleurs dit de ce film qu'il décrivait "la dernière journée des anciens rapports entre les hommes et les femmes".

Ici, les femmes n'interpellent plus les hommes, pas plus qu'elle ne les confrontent. Si ces deux mondes réagissent encore l'un à l'autre, la communication est définitivement rompue et nous verrons qu'il en sera ainsi dans plusieurs films des années 80'. Si l'appartenance de sexe est très claire pour chacun des deux groupes, les femmes ne sont toutefois pas présentées comme un groupe homogène, faisant front uni pour désamorcer ces rôles contraignants. Dans la cuisine, elles réagissent toutes de différentes façons. Les réactions sont compulsives, agressives, désespérées, insouciantes, humoristiques.... Si certains comportements semblent plus auto-destructeurs, d'autres tentent d'apaiser les blessures. Les signes et les gestes de complicité sont nombreux sans pour autant qu'on assiste à une fusion des personnages dans la solidarité. Elles quittent ensemble la cuisine et c'est dans le jardin extérieur qu'elles laissent libre cours à leurs fantaisies, se peignant, se lavant dans une atmosphère de célébration onirique. Le scénario disait d'ailleurs ceci:

Pendant ce temps, l'enfant-femelle, fille des sorcières, se révolte, refuse ces images et décide de faire sa valise. Pieds nus elle s'en va. Elle porte en elle et avec elle les germes de la révolution (Carrière, 1983:172).

Film charnière, avons-nous dit, La cuisine rouge appartient aux années 70 au sens où la révolte et la rupture, bien que sous des formes nouvelles, sont encore très présentes mais aussi parce qu'on y pose, en quelque sorte le sujet-femme porteur par essence de la révolution. Il appartient toutefois aux années 80 quand il annonce de nouveaux rapports entre les hommes et les femmes. Quand il révèle, par l'ambiguïté et la différence, le rapport que chacune développe pour réagir et survivre aux différentes manifestations de l'oppression sans pour autant en évacuer le caractère collectif et la solidarité nécessaire au processus de libération.

Si le cinéma des années 1970 semble avoir été marqué par l'idée de totalité ou d'unité, de la définition de l'identité à celle des enjeux sociaux, les images des années 80 donnent au contraire l'apparence d'une fragmentation à la fois de l'acteur et de sa position dans le social. Cet éclatement, nous l'avons vu, conduit au niveau politique à penser l'acteur et l'action d'abord en terme de repli sur soi ou de reflux individualiste. Si le cinéma des années 80 confirment ces tendances à l'éclatement nous verrons si ces mêmes images nous permettent d'en approfondir le sens.

4.3 1980: Du nous au "Je"

L'exploration des différentes facettes de l'oppression ou des diverses réalités vécues par les femmes a permis, dans un premier temps, la constitution et la consolidation d'une certaine identité femme. Paradoxalement, le même phénomène a forcé la reconnaissance et la nécessité de la prise en compte des différences entre les femmes, contribuant du même coup à une fragmentation de cette entité collective, du moins en terme de catégorie sociale homogène. Si nous sommes en effet "D'abord ménagères", Luce Guilbeault (et le sommes-nous réellement, certaines ayant fait le choix social ou politique de ne pas l'être) nous sommes aussi culturellement (Les Borges, Journal Inachevé, Marilù Mallet) et économiquement différenciées (Une histoire de femmes, L'amour à quel prix, Sophie Bissonnette).

Cette fragmentation de l'identité prend aussi racine dans une nouvelle définition des enjeux et dans l'espace qu'occupe maintenant l'angle des rapports de sexe. Celui-ci nous est apparu à la fois plus éclaté, plus diffus mais aussi plus intégré.

Plus éclaté au sens où, de l'exploration de vécus directement liés au quotidien féminin, les thématiques abordées par les femmes cinéastes sont aujourd'hui grandement diversifiées. Plusieurs thèmes sont donc abordés sous l'angle des rapports de sexe. Selon Carrière, les films nous disent qu'il "n'y a plus de problèmes de femmes" dans le sens où les femmes "seraient un problème" ou "auraient des problèmes", il y a des problèmes de rapports

hommes-femmes dans tous les secteurs" (Carrières, 1983:157). C'est ainsi que des rôles de mères et d'épouses, ont été abordés les questions de santé, de folie, de chômage, d'effets de l'informatique, de pouvoir politique, de show-business, de création, de nouvelles technologies de reproduction et ainsi de suite.

En même temps que l'analyse se diffuse et s'élargit pour couvrir toutes les sphères du social, elle perd en quelque sorte du terrain au sens où le rapport de sexe n'est plus le seul repère mais semble s'inscrire dans un rapport social plus complexe. Ainsi dans Marie s'en va-t-en ville de Marquise Lepage ou encore dans Journal inachevé de Marilù Mallet, l'appartenance sociale femme est aisément décelable sans pour autant recouvrir l'ensemble de l'identité et de l'action. C'est d'abord ou aussi en tant que femmes que les protagonistes vivent leurs histoires. Ainsi, Marie, 13 ans est en fugue parce qu'elle a été agressée par son frère aîné. Quant à Marilù Mallet, c'est en tant que femme, chilienne, exilée politique et cinéaste qu'elle s'exprime dans Journal inachevé. Même phénomène dans Les Bleus au coeur de Suzanne Guy, où on donne la parole à des femmes détenues à Tanguay, non pour tracer un portrait qui se voudrait objectif de la vie des femmes en prison mais plutôt dans le but de montrer une "radiographie du coeur placé dans un état d'enfermement" (Séquences no 133;15). Des fragments de vie partagés par les détenues, on retient aussi qu'elles sont femmes et que cette appartenance de sexe a un rôle important à jouer dans leur cheminement à la fois pour expliquer leur séjour à Tanguay mais aussi dans leur façon de le vivre. Derrière chaque femme il y a souvent un homme, du père abusif, au

"pimp" qui contrôle, jusqu'au mari qu'on assassine: à ces histoires de vie marquées par la violence et le manque d'amour il n'y aurait, nous dit l'une d'entre elles, que trois issues, la prison, la folie ou la mort. Le rapport des femmes entre elles est aussi empreint de solidarité et de complicité, dans cette "peine à purger" ou "le temps mort n'en finit plus de finir". Dans La cigogne technologique, qui tente de faire le point sur les nouvelles technologies de reproduction, c'est à la fois comme extension de la logique instrumentale et du système patriarcal que ces nouveaux enjeux sont traités.

Si l'angle des rapports de sexe gagne du terrain en terme de diffusion en même temps qu'il en perd comme schème explicatif de la totalité, cette dimension nous est apparue, dans plusieurs films, plus intégrée. Thérèse Lamartine parle d'ailleurs des années 70 comme étant celles de la théorisation et de la mobilisation tandis que les années 80 seraient davantage marquées par l'intégration (Lamartine, 1980:31).

Si de nouveaux thèmes sont sans cesse explorés d'un point de vue féminin-féministe, d'autres traversent systématiquement toutes les périodes et tel est le cas pour la maternité et l'avortement. Un examen du traitement cinématographique du thème de l'avortement depuis les vingt dernières années traduit bien ce déplacement des enjeux et ce nouveau mode d'intériorisation. Ainsi, on se rappellera que Le temps de l'avant, d'Anne-Claire Poirier, exprimait les malaises d'une femme de quarante ans face à une grossesse non désirée. Bien que très personnalisé, on questionnait déjà, à ce moment, le manque de choix des femmes sans pour autant en appeler directement à un

décriminalisation de cette pratique ou plutôt sans en faire l'enjeu principal. Partir pour la famille, une vidéo réalisée en 1975 par Hélène Bourgeault constitue pour sa part un document de sensibilisation aux différents enjeux médicaux, sociaux et politiques de l'avortement ainsi qu'aux "multiples impératifs qui militent en faveur de sa libéralisation". Dans C'est comme une peine d'amour (1985), dont le titre laisse déjà transparaître les couleurs, la réalisatrice, Suzanne Guy, a choisi d'aborder l'avortement sous l'angle de "celles qui le vivent, l'ont vécu ou le vivront". Si on y traite pas du problème social et politique que représente l'avortement, c'est nous dit le synopsis, que ce phénomène est "un droit des femmes... la continuité normale d'un service de contraception...".

De la saisie d'un malaise à son expression politique, on semble donc revenir à une expression plus émotive, plus individuelle ou plus intérieure, d'une problématique déterminée sans pour autant en évacuer la dimension sociale et politique. Cette dernière dimension est davantage considérée comme un acquis, à tort ou à raison nous y reviendrons, plutôt qu'enjeu de luttes.

On retrouve la même tendance du côté de la définition des personnages féminins dans plusieurs fictions des dernières années. Si les femmes des années 1970 semblaient aux prises avec des contraintes extérieures dont elles tentaient de se libérer, celles d'aujourd'hui sont plutôt habitées par des conflits d'ordre intérieurs. Est-ce pour autant un simple retour à des préoccupations individualistes sans grande valeur en terme de potentialité de

changement social? Dans plusieurs cas, il s'agit de femmes qui se sont libérées de certaines contraintes, qui se sont, en fait, débarrassées des carcans et des rôles contraignants mais qui doivent maintenant se rebâtir et retrouver une nouvelle identité. On aurait dit ce qu'on refuse; on cherche maintenant à énoncer ce qu'on veut. Dans Qui a tiré sur nos histoire d'amour de Louise Carré, une quinquagénaire, mère d'une fille dans la vingtaine, a définitivement rompu avec certaines valeurs ou certains modèles contraignants. Tout au long du film elle cherche à s'imposer, à se reconnaître. C'est une femme agissante et non-victime aux prises toutefois avec les difficultés et les pressions sociales que lui cause ce choix d'être autonome. Cette quête d'autonomie avait aussi été décrite par la même réalisatrice dans Ca peut pas être l'hiver on a même pas eu d'été où une veuve de 57 ans décide de vivre et non simplement de survivre à la perte de son mari. Nous reviendrons un peu plus loin sur cette recherche d'identité qui semble habiter plusieurs cinéastes.

Autre fait à considérer concernant les personnages féminins est leur caractère agissant plutôt qu'essentiellement opprimé. Nous avons pu le constater dans les cas vécus d'abord sur un mode individuel où les femmes sont affirmatives dans la recherche d'autonomie. Le même phénomène se retrouve dans les films qui traitent surtout de contraintes extérieures, d'ordre social ou politique. Dans L'amour à quel prix (Sophie Bissonnette) qui porte sur la dépendance amoureuse et la féminisation de la pauvreté, les femmes manifestent clairement le désir de se prendre en charge et de se battre, individuellement (recyclage) ou collectivement (groupes d'entraide et

de pression). Si elles sont libérées, elles aussi, de certaines contraintes, elles ne sont pas dupes du caractère définitif et absolu de cette "libération". Triste et drôle à la fois, le témoignage de Thérèse rend compte du chemin parcouru et à parcourir. Dépendante et forcément donc sous le contrôle d'abord du père, du mari et maintenant de l'Etat, elle ne se fait pas d'illusions: "Etre sur le bien-être c'est la même affaire mais lui (l'Etat) tu le vois pas tous les soirs, tu dors tranquille...". Ce témoignage fait aussi allusion aux rapports avec les hommes qui, nous le verrons, se sont eux aussi grandement modifiés.

Les années 80 ont aussi amené des documents (fictions et/ou documentaires) consacrés exclusivement à des portraits de femmes. Dans tous les cas ces femmes sont présentées non comme des êtres opprimés mais comme des femmes agissantes si ce n'est pas purement comme des héroïnes. Elles sont porteuses d'espoir, que ce soit par leur discours ou par leur pratique. Mentionnons, Rencontre avec une femme remarquable, Laure Gaudreault (Iolande Cadrin-Rossignol), Les terribles vivantes (Dorothy Todd-Hénault) portant sur la vie et l'oeuvre de Nicole Brossard, Louky Bersianik et Jovette Marchessault ou encore Drôle de Fille de Jeannine Gagné qui nous fait connaître la clown-artiste Sonia "Chatouille" Côté. Si depuis 1967, on attribue la prise de caméra à une "faim de modèles positifs d'identification" (Lamartine, 1980:32) on constate que les années 1970 nous ont permis de nous décrire (et ce portrait n'aura pas été avouons-le des plus réjouissant); les années 80' mettent par contre en scène une nouvelle image de femmes, plus agissante qu'opprimées. Dans certains cas aussi (Les terribles vivantes),

c'est l'analyse de l'oppression des femmes en terme de groupe émancipateur par essence qui domine, ce qui conduit à une élogé incondicnnelle du fait "féminin". L'ensemble de ces modèles constitue toutefois de nouveaux repères dans la recherche d'une identité autre. On s'est décrites, on s'est refusées, il reste maintenant à s'inventer, c'est peut-être aussi le même phénomène qui expliquerait l'accroissement du nombre de fictions par rapport aux créations des années 1970. Evidemment le documentaire est moins à la mode sociale et politique donc moins subventionné mais il nous est aussi permis de supposer que cette mode soit aussi reliée à cette faim de nouveaux modèles qui passeraient d'abord par l'imaginaire.

Cette nécessité de modèles constitue également un autre trait distinctif des années 80 par rapport aux années 70. En effet, confrontations, ruptures et conflits, très présents dans la dernière décennie, ont été remplacés par l'incertitude et le désarroi. Rien n'indique mieux cet état que le titre du film de Sylvie Groulx, Chronique d'un temps flou, où les protagonistes n'ont de prise que sur le présent... et encore... comme nous le verrons en examinant ce film d'un peu plus près.

Ce n'est pas que les ruptures ou les conflits soient absents des préoccupations des cinéastes mais ils constituent souvent le point de départ de l'action, plutôt que l'arrivée. S'il y a rupture, que ce soit à cause d'une séparation, d'un deuil ou d'un conflit c'est moins ce qui importe que ce qui suit, soit la réorganisation de la vie sur de nouvelles bases.

L'événement rupture est consommé, contrairement aux années 1970 où c'était souvent son processus qui était mis en scène. Ainsi, dans Marie s'en va-t-en ville (Marquise Lepage) Espace (Louise Martin), Ca peut pas être l'hiver (Louise Carré), la rupture constitue le point de départ et l'ensemble du film nous fait partager cette réorganisation ou ce passage vers une nouvelle vie. A la base de ces ruptures les hommes occupent une place dominante. Marie, 13 ans s'en va-t-en ville et laisse derrière elle son frère agresseur. Espaces de Louise Martin décrit le difficile cheminement d'une femme après deux séparations. Dans Ca peut pas être l'hiver, Adèle, 57 ans, doit réorganiser sa vie après la mort de son époux. Et, force nous est de constater que cette réorganisation ne passe pas par eux (les hommes, les époux); s'il y sont, (et dans les trois films ci-haut il n'y sont pas) c'est en deuxième ou en troisième position dans l'ordre des priorités. Certains films sont d'ailleurs très explicites à ce sujet. Dans Qui à tiré... (Louise Carré) le film se termine quand Renée (la fille) souhaite au nouvel ami de sa mère d'aimer le cinéma car, dira Louise Carré "Notre travail est devenu notre premier amour" (Coulombe, Michel, 1986:7). Dans L'enfant de la ville-bleue (Suzanne Guy), témoignages de maternités choisies, Dorothée est très claire, priorité no. 1 - sa fille, no. 2 - sa carrière "parce qu'aujourd'hui il n'y a aucune garantie" et no. 3 - un homme. Sonia "Chatouille" Côté dans Drôle de fille de Jeannine Gagné pose aussi les mêmes questions: comment faire l'équilibre entre deux passions? Pour elle, le choix aussi est clair. Après une relation de moyenne durée elle a dû choisir et c'est le métier qui a gagné. Si elles font de leur carrière, de leur enfant ou tout simplement de la nécessité de l'autonomie le centre de leur vie, c'est de toute façon

meurtries qu'elles sortent de l'amour avec les hommes. Ces nouveaux enjeux sont aussi exprimés dans L'amour à quel prix? de Sophie Bissonnette. Gilberte, mariée pendant 18 ans, a pris la responsabilité de la séparation. Son témoignage est particulièrement troublant parce qu'il évoque l'appel que lançait Anne-Claire Poirier dans Les filles du Roy en 1975 et qui invitait les hommes à voir les femmes avec "les marques de l'enfantement et de l'amour" plutôt qu'à les rêver. Plus de 10 ans plus tard les hommes ont-ils entendu l'appel?

Il est difficile d'être mère, épouse maitresse, d'être tout et de doser tout ça. Je jouais à la mère, j'étais plus grasse, plus molle... Y'a pas aimé ça... J'creusais mon tunnel... J'me suis ramassée chez le psychiatre... Mon prince charmant y rembarque sur son cheval pis y s'en va (Gilberte, 38 ans).

En fait nous dira une autre "j'ai moins peur de ma vieillesse que de tomber en amour... Le besoin d'aimer est très fort mais le prix à payer aussi, pis ça j'peux pas".

Bref, si on est plus en conflit ouvert avec les hommes, le temps est loin d'être au beau fixe. Interpellés, confrontés dans les années 70, ils sont presque absents dans les années 80 comme si la "dernière journée des anciens rapports" (La cuisine rouge) n'avait pas encore permis l'avènement de rapports autres. Période de transition ou l'incommunicabilité, l'indifférence et le scepticisme domine. Quand on vit d'amour c'est dans le présent, sans promesse d'absolu (Chronique d'un temps flou).

Période de réorganisation donc, de passage, de transition. Mais, sur cet avenir qui pointe, très peu d'informations, les films de cette décennie semblant être des films du présent. Si les personnages des années 1970 étaient souvent ancrés dans le quotidien, ceux des années 80, sont indubitablement de passage. Outre les films mentionnés précédemment (Espace, Marie, Ca peut pas être l'hiver, etc.) notons Journal inachevé (Marilyn Mallet) et surtout la trilogie de Léa Pool entreprise avec Strass Café (1980), La femme de l'hôtel (1982) et enfin Ann Trister (1985). Si les femmes de Léa Pool semblent écorchées devant la vie, la recherche d'identité, l'exil, et évidemment les nombreux lieux de passage (gare, hôtel, théâtre, rues, etc.) demeurent les pivots de ces trois films. Cet air de transition ou de "pays suspendu" (Leboutt, 1986:7) est aussi admirablement développé dans Chronique d'un temps flou, documentaire sur les jeunes réalisé en 1988 par Sylvie Groulx. Pêle-mêle, les jeunes s'expriment sur le présent, l'avenir et surtout, sur le désabusement et les angoisses qui les habitent.

De façon générale on vit dans le présent, sans trop d'illusions, avec un minimum de rêves pour permettre la survie. "Y a tout et rien devant moi... j'peux être marié ou mort, j'vis pas dans le futur". "L'avenir est incertain mais ça me garde en vie". Aucun des jeunes interrogés n'a de projets réellement déterminés. Pour expliquer ce désarroi et ce climat d'incertitude, on invoque plusieurs raisons. Pour certains, cela vient de la guerre, de la "division de la planète en deux" et surtout des techniques de télé-communications qui font que contrairement aux générations précédentes,

on peut "s'imaginer n'importe quel horreur". "live", assis dans son salon. Pour d'autres, "tout est à repenser". "On a laissé les armes parce que c'était peut être pas les bonnes". "Problèmes de formes", dit l'un plutôt que de contenus politiques, les causes seraient toujours là. Si en 1960-1970, il était important de tout remettre en cause, les jeunes ont nettement l'impression que "plus ça change, plus c'est pareil". La différence maintenant, on se dit que ça peut pas changer, on en a eu la preuve. Ces critiques ne s'adressent pas seulement aux acteurs sociaux même si on souligne avec un peu de cynisme que "les seuls mouvements de masse aujourd'hui, c'est pour les feux d'artifice". On questionne aussi le pouvoir en place, les "maîtres des marionnettes". Un des graffiti accroché au passage par la caméra dans une rue de Montréal nous dit d'ailleurs que "si voter pouvait changer quelque chose ce serait illégal". Chronique d'un temps flou, par son titre et son contenu, nous parle directement et sans détours de ces années d'incertitudes. Plusieurs autres graffitis, qu'on surprend à la dérobée tout au long du film évoquent les grandes caractéristiques des années 1980. Que ce soit le passage ou la transition - "la vie est un voyage" - la peur du futur - "inactif aujourd'hui, radio-actif demain" -, l'incommunicabilité entre les hommes et les femmes - "Papa où es-tu", "Nicole je t'aime, prouve-le", ce retour tant redouté de l'individualisme, "idéologie - prout" ou enfin encore le très éloquent "Je n'adhère qu'à moi-même".

Outre ces caractéristiques, qui font de ce film un témoin important de son époque, les années 70 et 80 diffèrent aussi nous l'avons vu dans la définition de l'identité de l'acteur et des enjeux sociaux. De la

constitution d'une identité entière, homogène, définie par ce qui caractérise et unit les femmes comme groupe social déterminé, nous sommes passé-e-s à une fragmentation de cette entité, rendue nécessaire par la prise en compte de différences culturelles et économiques. Par le fait même, l'angle des rapports de sexe, s'il s'étend dans plusieurs sphères du social, s'inscrit aussi dans un rapport social plus complexe, perdant ainsi du terrain comme schème explicatif de l'ensemble. On assiste aussi, dans plusieurs cas, à une expression plus intérieure et plus individuelle des différentes réalités.

Quelle lecture faire de l'ensemble de ces transformations? S'agit-il d'un simple retour en arrière, marqué par le repli sur soi? Rappelons que plusieurs images des années 80 laissent supposer une certaine intégration ou intériorisation d'une identité-femme, plutôt qu'une évacuation radicale de la dimension collective ou de l'appartenance à un groupe social déterminé. En d'autres termes, s'il s'agit d'un retour au je, il s'agirait peut-être d'un je construit sur le nous, lequel appelle à une compréhension en terme de transformation de l'acteur et des enjeux plutôt qu'en terme dualiste où on oppose individualisme/collectivisme et où le politique serait évacué.

Si on ne regrette pas la logique explicative du tout qui, par son dogmatisme, s'est avérée réductrice et simplificatrice, on est quand même confronté à un vide - à une perte de sens - à un "temps flou" où les difficultés en terme de formes et de contenus politiques sont bien exprimés par les jeunes dans le film du même nom.

Ces récentes transformations, décrites en termes politiques puis appuyées par un détour dans le cinéma des deux dernières décennies, méritent maintenant qu'on s'y attarde afin d'en approfondir le sens, tant en terme de signification que de direction. C'est à partir des résultats de notre recherche, confrontées aux différentes thèses sur ce retour de l'individualisme et cette perte de sens caractéristique des années 80, que nous tenterons, en conclusion d'éclairer notre compréhension du social actuel et en devenir.

CONCLUSION

C'est à partir d'un découpage historique et ensuite à partir de thématiques politiques que nous avons tenté d'éclairer notre compréhension des transformations socio-politiques s'étant opérées au Québec au cours des vingt dernières années. Ayant abordé le cinéma à partir d'interrogations politiques précises, en en ayant fait un moyen et une fin, nous nous sommes donc trouvées, pour reprendre les termes de Morin (Morin, 1984:389), à "éclairer le cinéma par la société" et à "éclairer la société par le cinéma". Du moins, telles étaient nos prétentions initiales. Au terme de cette réflexion, où en sommes nous réellement?

Les différentes constatations que nous avons pu faire en fouillant les contenus cinématographiques des deux dernières décennies semblent vouloir nous ramener inexorablement à notre point de départ où éclatement des identités, transition, désaffectation politique et enfin individualisme sont des éléments centraux à la fois comme façon de vivre et comme concepts d'analyses socio-politiques. Toutefois nous ne revenons pas à nos interrogations premières comme on reviendrait en arrière. C'est avec un regard plus éclairé, nourri par de nouvelles images - au sens propre du terme - que nous poursuivrons maintenant notre réflexion. En d'autres termes nous avons sans doute besoin d'alimenter notre imagination sociologique pour faire un peu de lumière sur cette décennie.

Mais aussi et surtout, il s'avère maintenant essentiel d'élargir notre cadre de réflexion car, de toute évidence, nos interrogations ainsi que les différents constats auxquels nous arrivons participent d'un mouvement beaucoup plus global de la société tant au point de vue théorique que dans les différentes manifestations de vie. Avant toutefois d'élargir le débat, rappelons les constats issus des contenus cinématographiques qui ont semblé les plus pertinents et à partir desquels nous tenterons d'éclairer notre compréhension de la conjoncture actuelle.

Nous avons vu que la définition d'une identité relativement homogène, basée sur une appartenance de sexe, semble aujourd'hui marquée par une fragmentation où divers intérêts se côtoient. La quête de l'identité, si elle est toujours actuelle se fait aujourd'hui sur un mode plus intérieur ou plus individuel. Les différences ainsi que leur prise en compte donnent naissance à des singularités multiples. Par contre, plusieurs exemples cinématographiques nous donnent à penser qu'il ne s'agit pas principalement et essentiellement d'une évacuation de la dimension politique. Nous avons parlé d'un "je" construit sur le "nous" pour illustrer ce phénomène. Conséquemment ou simultanément nous observons la même tendance en ce qui concerne les différents enjeux de lutte de même qu'en ce qui a trait aux "adversaires". Pluralité d'enjeux où l'éclatement de la frontière entre le public et le privé a, nous l'avons vu, joué un grand rôle. Les hommes qu'on interpellait et auxquels on s'opposait ont plus ou moins disparu du champ de vision. Ils sont souvent figurants, ni source de conflits, ni source de libération. Il est à noter que le même phénomène semble vouloir se dessiner

du côté du cinéma masculin. En 1987, un jeune réalisateur et une jeune réalisatrice nous ont donné leur premier long-métrage. Il s'agit de Marie s'en va en ville de Marquise Lepage et de Un zoo la nuit de Jean-Claude Lauzon. Du film de Lauzon, les femmes sont pratiquement absentes, ne serait-ce que la présence secondaire de la mère et de l'ex-blonde prostituée, deux images mythiques des femmes. Dans Marie s'en va en ville, même phénomène mais inverse. Deux personnages masculins, deux agresseurs, le frère aîné et le proxénète. D'autres films réalisés par des hommes traitent des relations des hommes entre eux. Pouvoir intime de Yves Simoneau, L'homme renversé de Yves Dion sont de ceux-là. Enfin, Le déclin de l'empire américain de Denis Arcand nous introduisait, en 1985, directement au coeur de ces différences et de cette incommunicabilité entre les hommes et les femmes.

Notons que si le cinéma masculin nous a toujours entretenu du rapport des hommes entre eux, c'était souvent sur un mode se prétendant universel et non sur la base d'une appartenance de sexe précise, phénomène semblant appartenir aux années 80. A ce sujet, si le propos des femmes s'universalise sans perdre, nous l'avons vu, son appartenance ou un certain regard lié au sexe, on peut suggérer l'apparition du phénomène contraire chez les hommes. En remettant en cause et en redéfinissant les rôles sociaux, les femmes ont sans doute forcé les hommes à faire de même. D'un propos universel, les hommes des années 80 s'exprimeraient maintenant d'avantage sur la base d'une appartenance de sexe. Hypothèse que seule une analyse de contenu des films réalisés par les hommes au cours des vingt dernières années nous permettrait de vérifier.

Si les hommes sont plus ou moins absents, les adversaires n'ont pas pour autant été remplacés. L'heure ne semble plus être aux conflits ou aux oppositions. Les ruptures sont des points de départ à partir desquelles les femmes réorganisent leur vie. Plusieurs films qui nous entretiennent de transitions donc, sans grandes perspectives d'avenir. Peu de films aussi aux propos directement politiques où on interroge le pouvoir. Quant il en est question, c'est toujours sur un mode ironique, un peu désabusé, sans grande convictions.

Eclatement de l'identité, période de transition, mode individuel, pourrions-nous dire, par opposition au mode plus collectif des années 70, Voilà les points de repères à partir desquels nous orienterons maintenant notre réflexion. Si ces constats ne peuvent surprendre c'est évidemment parce qu'ils s'inscrivent, nous l'avons dit, à l'intérieur d'un débat plus global qui semble vouloir bouleverser la pensée et l'existence humaine dans ses fondements les plus profonds. Du débat actuel ou plutôt des nombreux débats qui animent cette décennie, nous avons choisi l'individualisme contemporain ou ce qu'on se plaît à nommer le retour de l'individu comme fil conducteur pour nous permettre d'approfondir les réflexions en cours. C'est à partir de divers écrits sur le sujet, alimentés aussi par les subtilités que nous ont laissés les nombreuses images, que nous essaierons maintenant d'y voir plus clair.

Le "retour" de l'individu

L'éclatement des identités, "l'érosion des appartenances" autrefois clairement définies, ainsi que la reconstitution de cette identité sur une base plus individuelle nous mène directement au terme "individualiste" comme qualificatif de ce présent. Il ne s'agit pas à ce stade-ci d'être pour ou contre mais bien de la nécessité d'en tenir compte autant comme valeur guidant les conduites individuelles que comme façon d'appréhender le social. C'est aussi peut-être un principe philosophico-politique qui mérite d'être dépoussiéré et exploré.

Le sujet n'est certes pas nouveau. Placé au coeur de la modernité, il semble toutefois vouloir se refaire une jeunesse dans les années 1980. Les nombreux écrits sur le sujet, à la fois dans la sociologie française que dans la sociologie américaine, en témoignent.⁽¹⁾ Sujet pourtant encore très controversé, lourd de résonances idéologiques multiples, galvaudé par la droite et la gauche et, de fait, plus ou moins tabou dans la pensée et dans l'action politique. Comme le souligne Alain Laurent (1985) une période particulièrement anti-individualiste semble avoir dominé l'univers intellectuel des quinze dernières années. "Dans la France "bien" pensante, on est contre l'individualisme comme on est contre le racisme ou pour la paix" (Laurent, 1985:20). En ce qui concerne l'actuelle décennie, il est encore courant d'entendre sur un ton résigné et sans appel que l'individualisme est responsable de tous les maux de notre société. Non seulement, on s'en doute,

cette explication est intellectuellement insatisfaisante mais elle n'avance guère celui ou celle qui espère comprendre et agir sur le social actuel.

Dans l'opinion populaire et dans certaines thèses sociologiques, l'individualisme est interprété surtout sur la base d'un repli sur soi (Lasch), ou d'un refuge pour désenchantés; désenchantés du marxisme, du socialisme ou des grands idéaux en général. Résultante aussi d'une société de consommation qui pousse à une atomisation sans fin du social (Lipovetsky). La piste que nous aimerions développer ici est la suivante: l'individualisme contemporain comprend effectivement une dimension narcissique, un certain repli sur soi, mais peut-on le réduire à un simple recul vers le privé? Pourrait-il ne s'agir que d'une seule face du phénomène? Ces questions exigent aussi qu'on interroge, il va s'en dire, la connotation négative qui lui est accolée à priori. C'est à partir principalement des travaux de Christopher Lasch (Le complexe de Narcisse), de Gilles Lipovetsky (L'ère du vide) et d'Alain Laurent (De l'individualisme) que nous développerons notre argumentation.

Narcisse: héros ou damné, nouveau symbole de l'individualisme

Si l'un lui jette un regard plutôt bienveillant (Lipovetsky) et si l'autre n'y voit surtout qu'une défaite individuelle et collective (Lasch), Narcisse tient dans ce débat le rôle principal. Qui est ce nouveau personnage et surtout d'où vient-il? Pour Lasch d'abord, "le nouveau Narcisse ... cherche un sens à sa vie" (Lasch, 1981:11). "N'ayant pas

l'espoir d'améliorer leur vie de manière significative, les gens se sont convaincus que, ce qui comptait, c'était d'améliorer leur psychisme (ibid:17). La "sensibilité politique" aurait fait place à une "sensibilité thérapeutique" et marque ainsi un "repli vers des préoccupations plus personnelles" (ibid). L'angoisse et le vide qui habite Narcisse sont pourtant réels nous dit Lasch, et non seulement des détournements ou des substituts aux "vrais" problèmes. Il s'oppose ainsi à tout un courant de la gauche pour qui les problèmes psychologiques et existentiels ne seraient qu'un luxe de la classe moyenne ou bourgeoise. Les nombreux mouvements de conscience, de santé et de développement personnel sont à remettre en cause non parce qu'ils traitent ces problèmes, mais à cause des solutions proposées qui sont, selon lui, à l'origine des dits malaises. Vivre le présent, "here and now", s'aimer soi-même avant d'aimer les autres, ne pas s'engager, être autonome, etc. sont des exemples des nouvelles valeurs qui seraient justement problématiques sur le plan tant individuel que collectif. "On aurait en définitive perdu l'espoir de changer la société et même de la comprendre" (ibid:17).

Le Narcisse de Lipovetsky est aussi le symbole de l'individualisme contemporain. L'oeuvre démocratique se poursuit mais l'individu qui en est issu est de type narcissique. Narcisse devient ainsi le symbole de ce que Lipovetsky nomme la deuxième révolution individualiste.

Quelle autre image est mieux à même de signifier l'émergence de cette forme d'individualité à la sensibilité psychologique déstabilisée et tolérante, centrée sur la

réalisation émotionnelle de soi-même... Quelle autre image permet de mieux illustrer notre situation présente où le phénomène crucial n'est plus l'appartenance et l'antagonisme de classe mais la dissémination du social (Lipovetsky, 1983:15).

Si pour Lasch, ce nouvel individu est surtout le fruit de la culture de consommation et de la démission face aux grands idéaux, il s'agit plutôt selon Lipovetsky de la rencontre des deux phénomènes qu'il nomme le mouvement démocratique et le procès de personnalisation. La culture démocratique, en posant l'égalité première, détruirait les repères de l'altérité. L'autre, le différent, devient alors semblable et "c'est lorsque l'altérité fait place à l'identité, la différence à l'égalité que le problème de l'identité propre, intime, peut surgir" (Ibid:67). Mais parallèlement, ce qu'il nomme le procès de personnalisation (consommation, hédonisme, recherche de l'identité et non de l'universalité) amène un éclatement et une confusion des personnalités.

...l'érosion des repères du Moi est l'exacte réplique de la dissolution que connaissent aujourd'hui les identités et rôles sociaux... Davantage, l'explosion psy survient au moment même où toutes les figures de l'altérité (pervers, fou, délinquant, femme -sic-) se trouvent contestées et basculent dans ce que Tocqueville appelle l'égalité des conditions (Ibid:66).

Ainsi donc, cette quête de l'identité individuelle ne serait pas conjoncturelle ou résultante essentiellement d'une atomisation liée à la société de consommation mais serait aussi et surtout à comprendre dans une perspective historique faisant de la modernité et de la démocratie des points de départ. Cette hypothèse nous suggère aussi d'interroger cette quête

autrement que sous "le signe du manque ou de la déception" comme si ce n'était, tel que le questionne Bollon que "parce que la société ne peut lui offrir de croyances "vraies" ou "viabes" que l'individu se replierait sur son moi" (Bollon, 1987:80). Evidemment, un certain désenchantement existe, mais ce qui est implicitement suggéré c'est que ce comportement est d'abord pathologique. Nous reviendrons plus loin sur ce désenchantement qui semble habiter Narcisse ainsi que sur cette hypothèse voulant qu'il s'agisse d'une transformation historique profonde. Essayons d'abord de préciser ce que contient cette nouvelle identité.

En en situant l'origine dans un certain désenchantement (Lasch), ou encore au coeur de la modernité (Lipovetsky), on ne considère donc pas que ce nouvel individu est pur égoïste, égoïste entendu dans le sens de motivé essentiellement par la satisfaction de ses besoins toujours croissants et ce, indépendamment du bien individuel et collectif. Si Lasch et Lipovetsky semblent d'accord sur ce point, l'utilisation qu'ils font du symbole de Narcisse nous apparaît introduire une certaine confusion. En effet, Narcisse est obsédé par lui-même, il se voue une admiration qui, on le sait, le conduira à sa perte. Selon le Robert, l'égoïsme "est l'attachement excessif à soi-même qui fait que l'on recherche exclusivement son plaisir et son intérêt personnels".

Mais de fait, si individualisme, narcissisme et égoïsme ne sont pas synonymes, on doit admettre qu'ils appartiennent à la même famille. De plus, dans la mentalité populaire et dans la plupart des courants de pensée, la

famille ennemie est aisément identifiable. Collectivisme, altruisme et désintéressement en sont des membres. Bien plus, communisme, totalitarisme et solidarité sont, dans le Robert, les antonymes du mot individualisme. Ces différentes définitions donnent à penser qu'on ne pourrait sortir de la dualité individuel/collectif qu'au prix de la suppression ou du moins de la domination de l'un sur l'autre. Revenons pour l'instant à notre famille première, dont l'individualisme est le terme central. Alain Laurent suggère non de voir individualisme et égoïsme sur un continuum évolutif, l'un menant nécessairement à l'autre, comme l'anticipait Tocqueville, mais plutôt de considérer l'égoïsme comme une de ses variantes possibles. Bien plus, il pourrait constituer la "maladie infantile de l'individualisme" (Laurent, 1985:65). S'appuyant sur le travail d'Eric Fromm, il soutient que l'égoïsme relève d'une "atrophie du moi", "d'une impuissance à vivre". "L'égoïsme n'est pas l'adulation de soi, il est même son contraire (cité par Laurent, 1985:62). Notons ici que le Narcisse de Lipovetsky et de Lasch rejoint paradoxalement l'égoïste de Fromm: "le narcissisme ne nourrit davantage de la haine du Moi que de son admiration" (Lipovetsky, 1983:82).

Si une confusion entre les termes se glisse ici, c'est sans aucun doute parce qu'ils appartiennent à la même famille et qu'au chapitre des comportements, la frontière est souvent bien mince entre les deux. De plus, l'individualisme est, on le sait, directement associé au libéralisme, au capitalisme et surtout à la "loi de la jungle" où chacun est motivé par ses besoins et n'hésite devant rien pour sa survie. Toujours selon Laurent,

cette confusion est aussi entretenue par le courant anti-individualiste. Il cite à ce sujet Karl Popper:

La confusion de l'individualisme avec l'égoïsme permet de le condamner au nom des sentiments humanistes et d'invoquer ces mêmes sentiments pour défendre le collectivisme (cité par Laurent, 1985:63).

Mais en dissipant la confusion individualisme-égoïsme la dualité individuel/collectif ne disparaît pas pour autant, au contraire. Si ce "nouvel individu" n'est pas essentiellement égoïste, quel lien entretient-il avec le social? Les films étudiés dans le chapitre précédent nous ont suggéré la quête d'une identité cherchant à se construire sur les cendres de ses anciennes appartenances. Nous avons parlé d'un "je" construit sur le "nous" pour décrire ce mouvement. Cette expression nous avait été inspirée, rappelons-le, par les images suggérant l'éclatement de l'unité dans l'appartenance sociale femme sans pour autant que cette appartenance soit totalement évacuée. Ce sont ces mêmes images qui nous ont permis de supposer qu'il ne s'agirait peut-être pas d'un simple retour en arrière.

L'unité fragmentée de l'appartenance que nous avons décrite dans les chapitres 1 et 4 semble correspondre en partie au narcissisme collectif décrit par Lipovetsky. Les grandes visées universelles ont battu en retraite et c'est sous forme de "collectifs aux intérêts hyperspécialisés qu'on se regroupe (Lipovetsky, 1983:16). Groupes de veufs, de bègues, de parents d'homosexuels en sont des exemples. Toujours selon l'auteur, "on se rassemble parce qu'on est semblable, parce qu'on est sensibilisé directement

par les mêmes objectifs existentiels" (ibid), d'où le concept de narcissisme collectif, figure ultime de l'individualisme. C'est aussi ce qu'on pourrait nommer le Nous différencié par opposition au Nous exclusif des années 70.

Mais, parallèlement à la définition de ces nouvelles catégories sociales, aux intérêts multiples, souvent microscopiques, se profile une tout autre recherche. De cette unité aujourd'hui fragmentée, semble en effet vouloir surgir une nouvelle identité, de toute évidence marquée par une plus grande individualité. De ce "retour de l'individu" nous avons toutefois noté la persistance d'une certaine appartenance se manifestant au coeur même des demandes individuelles, d'où l'expression d'un "Je construit sur le Nous" était issue.

Que contient, en définitive, et que signifie cette expression? S'agit-il d'une tautologie ou encore d'une supercherie sémantique? Ne nous force-t-elle pas, au contraire, à reconsidérer la logique individuel/collectif? Logique qui suggère l'exclusion ou du moins la domination d'un terme sur l'autre? La piste que nous explorerons ici est la suivante: cette expression nous suggère une cohabitation des termes - le Je et le Nous - qui, au-delà des demandes individuelles, contient peut-être les germes d'une nouvelle façon de vivre en société.

Les clivages établis par la droite et la gauche ne sont ici d'aucune utilité. La droite, dans sa tendance extrême, le fascisme, a fait du Nous (la nation, la race) le pôle dominant, avec les résultats que l'on sait. Même

phénomène à gauche qui a mené à diverses formes de totalitarisme. La dite gauche a d'ailleurs majoritairement fait preuve d'anti-individualisme aigu. Le Je individu étant présument dans son essence une entrave au collectif. La position qu'on pourrait dire mitoyenne, représenté par la social-démocratie et l'Etat-providence laisse aujourd'hui apparaître ses failles. A une socialisation grandissante, à une main-mise de l'Etat sur tout ce qui est social correspond un désengagement avec lequel le même Etat ne sait plus transiger. Identifié comme Grand responsable, à la fois des maux et des solutions, il fait preuve aujourd'hui de plus de rigueur dans sa volonté de rééquilibrer les "droits et devoirs". C'est d'ailleurs avec un sens moral tout à fait inconséquent et irresponsable qu'il le fait. Les récentes actions des "boubou-macoutes" au chapitre de la "réintégration" des assistés sociaux en témoigne.

Les lieux où le Je individu domine en soi ne sont pas plus rassurants. Mirage américain du "self-made man", de l'accomplissement personnel envers et contre tout. D'autre part, une fraction de la droite a aussi peur du Je absolu que du Nous absolu. Ce Je c'est l'indifférence à la patrie, à la nation voir à la famille comme fondements de l'ordre social. C'est le désordre, le chaos. D'ailleurs, une partie du désengagement ou de la désaffectation politique actuelle pourrait peut-être être expliquée ainsi. Refus de ce Nous qui ne répond plus à rien et auquel individus et groupes ne croient plus. Pour expliquer cette indifférence, on invoque souvent comme le note Beaudrillard "la manipulation des masses par le Pouvoir, leur mystification par le football (Beaudrillard, 1978:18). Sans aller jusqu'à

anticiper "la fin du social" par la "force d'implosion des masses", cette indifférence doit être interrogée. Même Christopher Lasch, pour qui l'individualisme actuel est surtout un repli, suggère ceci :

Ce que les élites politiques et dirigeants qualifient "d'indifférence à la politique" pourrait bien signifier un refus grandissant des citoyens de participer à un système politique qui les traite en consommateurs de spectacles pré-fabriqués. Ce comportement, en d'autres termes, pourrait indiquer non pas un retrait de la chose politique mais bien plutôt le début d'une révolte politique générale (Lasch, 1981:10).

D'ailleurs, qui pourrait-on blâmer d'être désintéressé de la politique actuelle telle qu'elle se vit au niveau des pouvoirs gouvernementaux qu'ils soient fédéraux, provinciaux et municipaux. Le fait que ce refus soit plus ou moins conscient ou qu'il ne soit pas articulé en terme de stratégie politique claire ne nous apparait pas, en soi, si important. Il signifie surtout que ce repli vers le privé, ce retour de l'individu n'est pas nécessairement pathologique et exempt de potentialités en terme de changement social.

De ce désengagement, on a beaucoup parlé. De l'ensemble de ces réflexions, celles allant dans le sens, non d'une pathologie des individus ou de la société mais plutôt dans le sens d'un changement profond dans la façon d'appréhender le social et dans les aspirations individuelles nous ont semblé les plus intéressantes.

Si on est aujourd'hui désenchanté, c'est peut-être surtout par rapport aux grands idéaux. La perte d'un sens n'équivaut peut-être pas à la perte de sens de façon absolue. Ce sens perdu est peut-être celui postulant l'unicité et la maîtrise du social dans sa totalité. Cette hypothèse nous est aussi suggérée par Patrice Bollon:

L'individualisme remet sans doute moins en cause les idéologies que la nature du lien d'adhésion presque religieux qui existait jadis avec elles... Ce sont moins les idéologies qui tendent à disparaître que leur caractère d'infailibilité. Les idéologies sont considérées aujourd'hui comme mortelles, transitoires, partielles (Bollon, 1988:81).

Théoriquement, c'est donc l'idée de vérité qui est ici remise en cause au profit d'une façon d'appréhender le social beaucoup plus proche d'un cadre weberien. On se rappellera le concept de "l'infinité intensive et extensive de la réalité" (Freund, 1966:6) de Weber selon lequel le réel est si complexe qu'aucune théorie ne peut prétendre le saisir dans sa totalité. Au mieux, elle peut en constituer un fragment.

Si on admet que le rapport avec les idéologies est, comme le dit Bollon, dépassionné, force nous est de constater que son contenu est à l'heure actuelle difficile à saisir. Relativité et nihilisme semblent en être actuellement les valeurs dominantes. Toutefois, cette absence de contenus nous apparaît davantage liée à ces changements dans la façon d'appréhender le social qu'à une manipulation ou à un échec quelconque; en

d'autres termes, l'écroulement de ce qui était considéré comme des certitudes rendrait nécessaire une période de réajustement, de flottement pourrions-nous dire, où l'on ne peut être que désespéré-e-s devant le nombre infini de possibles. Bien plus, les contenus seraient eux aussi perçus aujourd'hui comme étant partiels et transitoires.

Cette nuance nous apparaît de taille; elle nous appelle à distinguer entre un nouveau lien en marge de se créer entre individus et société et la désillusion de générations qui avaient cru à une libération totale. En d'autres termes, le repli et la désaffectation actuelle ne doivent pas nécessairement être interprétés comme un manque même s'ils sont sociologiquement vécus comme tel par toute une génération.

Si la façon d'appréhender le social semble vouloir se transformer radicalement, les aspirations individuelles semblent aussi vouloir suivre le même courant. Abel Jeannière relie ainsi les deux phénomènes:

Quand la libération totale n'est plus pour
demain, ni pour après-demain, une vie
quotidienne plus colorée, de tendresse parfois,
au moins de souplesse et de compréhension
devient un but attractif. Et ce peut être une
libération (Jeannière, 1987:79).

Repli sur soi sans doute, mais dont l'origine et la fonction serait à reconsidérer. Comme le suggère Bollon "le nouvel hédonisme est d'abord et avant tout un pragmatisme, né autant d'une incroyance et de la perception d'une nouvelle complexité presque d'une subtilité" (Bollon, 1987:80).

Ce nouveau rapport ou ce nouveau lien à créer entre les individus et la société semble donc vouloir se construire à partir d'une redéfinition de l'identité qui passerait d'abord par une plus grande individualité, par opposition à une ou des appartenances, que celles-ci soient hyper-spécialisées ou qu'elles veulent au contraire recouvrir l'ensemble du social. Ce nouveau rapport formé du Je et du Nous, ne commanderait pas nécessairement la domination de l'un des termes sur l'autre. Si la pensée politique tend à vouloir exclure leur cohabitation, un examen attentif de la réalité sociale questionne ce même raisonnement. A ce sujet, le mouvement des femmes nous apparaît avoir tenu et tenir encore un rôle de premier plan.

Nous avons vu, dans le chapitre 1, que ce mouvement a contribué de façon directe à l'éclatement des enjeux et des acteurs sociaux. Plus que tout autre mouvement, il a remis en cause les théories et pratiques à visées universalistes. Bien sûr il a, dans certaines de ses tendances, reproduit les mêmes déviations en se prétendant tout aussi universel et porteur de vérité. Mais c'est aussi le même mouvement qui a, nous semble-t-il, forgé la cohabitation du Je et du Nous.

Ainsi, à travers l'unité des années 70, au Nous dominant tant dans la définition de l'identité que dans la formulation d'un projet de société, était contenue un Je appelé inévitablement à se développer. Nous ne parlons pas ici des revendications issues du privé car au contraire ces dernières visaient à sortir du domaine individuel pour rejoindre le social et le

politique. C'est à l'intérieur même des demandes collectives des femmes qu'il faut chercher ces tendances individualistes. En effet, le contenu des revendications des femmes exige la reconnaissance d'une plus grande autonomie individuelle et la constitution en une appartenance homogène n'a d'autre but rappelons-le que d'en faire disparaître les contraintes si ce n'est de l'éliminer complètement. Autonomie donc, vis-à-vis du mari, de l'Etat et même des enfants; droit ultime surtout, de disposer de son corps. A ce sujet, l'avortement est sans doute l'exemple le plus révélateur. Que l'on soit personnellement pour ou contre, c'est le droit individuel de chacune de disposer de son propre corps qui est ici revendiqué, et ce, au-delà des considérations morales ou encore des visées natalistes nationales! Ce que les femmes revendiquent en définitive c'est le droit d'être des individus à part entière au-delà des catégories de sexe.

On ne pourrait dire de l'unité des années 1970 qu'elle n'était pour autant qu'apparente mais elle contenait, indubitablement, des visées individualistes. Si les années 80 semblent par contre appeler à une individualité encore plus développée, ce ne serait donc pas en opposition avec les années 70 mais plutôt en continuité. Continuité en fait en ce qui concerne le contenu individualiste des revendications. Rupture par contre quant à la prétention universaliste et au Nous homogène. Mais si ce Nous n'est pas pour autant complètement évacué, les enjeux par contre ne sont pas encore évidents. Si des préoccupations d'ordre individuel dominant et si la façon d'appréhender le social a changé, il est à parier que l'engagement social se fasse à partir de ces nouvelles bases. Comme le souligne Lipovetsky,

ce n'est pas tant les inégalités qui, contrairement aux décennies précédentes, mobiliseraient les individus, mais plutôt les contraintes entravant leurs libertés. Ainsi:

Même si les revendications des groupes continuent d'être formulées en terme d'idéal de justice, d'égalité et de reconnaissance sociale, c'est surtout en raison du désir de vivre plus libre qu'elles trouvent une audience de masse véritable. On tolère aujourd'hui davantage les inégalités que les interdits touchant la sphère privée (Lipovetsky, 1983:130).

Dans le même sens, Alain Laurent amène le concept "d'individualisme responsable" pour décrire ce nouvel individu qui ne serait pas nécessairement déconnecté du social ni absorbé par lui. Par exemple, les événements survenus à St-Basile à la fin août 1988 nous ont apparus annonciateurs de ce nouveau type d'individualité. Si, dans cette tragédie écologique, ce n'est pas tant l'égalité mais la liberté ou le droit de vivre dans un environnement sain qui domine, il aura en effet été bien difficile de nommer un responsable. Si dans le cas précis de St-Basile, le gouvernement du Québec a manqué à ses responsabilités et fait preuve de négligence, on ne peut le rendre responsable de l'ensemble de la dégradation écologique de la planète. Bien plus, il s'est avéré tout aussi dépassé que les 3000 citoyens-ennes directement concernés. En ce sens, plusieurs analystes n'ont pas manqué d'interpeller directement les citoyens-ennes et de faire ainsi appel à leurs responsabilités individuelles et collectives. Le message était relativement clair. On ne peut plus consommer sans relâche et de façon anarchique sans en payer le prix. Ces nouveaux enjeux appellent, il va s'en dire, à de nouveaux rapports

avec l'Etat et nous apparaissent vouloir exiger une transformation radicale des liens entre les individus et la société à laquelle ils appartiennent.

Période de transition donc, marquée par la continuité et la rupture, mais dont le dénouement (si dénouement il y a) demeure inconnu. Inconnu sans doute à cause du "neuf qui a de la difficulté à naître" mais aussi parce que ce que nous pouvons rapprocher d'un cadre théorique weberien est peut-être en train de s'imposer comme nouveau paradigme. Si en effet le réel se présente comme étant plus complexe, les théories et les façons d'appréhender le social le sont aussi; elles sont indubitablement pour reprendre les termes de Bollon, "mortelles, transitoires et partielles".

C'est dans ce contexte que le désarroi et une partie de la désaffectation politique actuelle tirent sans doute leurs origines. Mais, comme nous avons entrepris ce travail inspirée de ce désarroi, nous devons, en dépit du "caractère inimaginable de la société que nous avons à construire" (Jeannière, 1987:79), nous permettre certaines hypothèses. La plus importante de ces hypothèses tient sans doute à la mise en perspective de ce désarroi qui, au-delà de l'impasse apparente, se révélerait porteur d'un nouveau lien social.

De ce nouveau lien à créer, tout reste à inventer... S'il contient, nous l'avons vu, les germes d'un dépassement de l'opposition individuel/collectif et une articulation dialectique de ces deux termes, il contient aussi un individualisme pouvant devenir exacerbé. Mais de cette

nouvelle façon d'appréhender le social peut aussi surgir un nouvel art de vivre en société qui, s'il ne réconcilie pas d'une façon absolue la société avec elle-même, n'en poursuit pas moins la quête d'une plus grande liberté et d'une plus grande égalité.

NOTES

- (1) On pense ici particulièrement aux travaux de Christopher Lasch et de Gilles Lipovetsky mais aussi de ceux de Luc Ferry, d'Alain Renaut et de Louis Dumont pour n'en nommer que quelques uns.

BIBLIOGRAPHIE

- Aron, Raymond
1935 La sociologie allemande contemporaine, Paris, Presses universitaires de France.
- Audé, Françoise
1981 Ciné-modèles. cinéma d'elles, Paris, L'Age d'homme.
- Banding, Kass
1987 "From Didactics to Desire: Building Women's Film Culture", Work in Progress, Toronto, The Women's Press, pp. 149-176.
- Baudrillard, Jean
1978 A l'ombre des majorités silencieuses, Paris, Denoël-Gauthier.
- Beudet, Joséé
1987 "Le nouveau programme "Regards de femmes"... un beau départ", Journal d'information de l'Office National du Film, pp. 5-6.
- Bollon, Patrice
1987 "Le culte du moi", Magazine littéraire, No. 239-240, pp. 79-81.
- Bonneville, Léo
1988 "Suzanne Guy", Séquences No. 133, pp. 12-13.
- Bournival, Marie-Thérèse
1987 "La passion de faire des vues", La Gazette des femmes, Vol. 9, No. 3, p. 5.
- Bournival, Marie-Thérèse
1988 "L'amour à quel prix", La Gazette des femmes, Vol. 9, No. 6, p. 5.
- Carrière, Louise
1981 "A propos des films faits par des femmes au Québec", Copie zéro, No. 11, Montréal, Cinémathèque québécoise, pp. 47-51.
- Carrière, Louise
1986 Femmes et cinéma québécois, Montréal, Boréal Express.
- Carrière, Louise
1986 Aujourd'hui le cinéma québécois, Cinémaction, Paris, Cerf, OFQJ.
- Clandfield, David
1987 Canadian Film, Oxford University Press.
- Cohen, Jean L.
1983 "Rethinking Social Movements", Bekerley Journal of Sociology, Vol. XXVIII, pp. 97-113.
- Cohen, Jean L.
1985 "Strategy or Identity: New Theoretical Paradigms and Contemporary Social Movements", Social Research, Vol. 52, No. 4, pp. 665-703.

- Coulombe, Michel
1986 "Entretien avec Louise Carré", Ciné-bulles, Vol. 5, No. 4, pp. 4-9.
- Coulombe, M. & Belanger, D.
1987 "Entretien avec Mireille Dansereau", Ciné-bulles, Vol. 7, No. 1, pp. 30-34.
- Denault, Jocelyne
1981 "Le cinéma féminin au Québec", Copie zéro, No. 11, Montréal, Cinémathèque québécoise, pp. 36-44.
- Ecker, Gisela (ed.)
1985 Feminist Aesthetics, London, The Women's Press Limited.
- Ferry, L. & Renaut, A.
1987 68-86 Itinéraires de l'individu, Paris, Gallimard.
- Ford, Charles
1972 Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté, Paris, Denoël-Gauthier.
- Freund, Julien
1966 Sociologie de Max Weber, Paris, Presses Universitaires de France.
- Gauthier, Benoit
1984 Recherche sociale: de la problématique à la collecte de données, Presses de l'Université du Québec.
- Goldmann, Annie
1974 Cinéma et société moderne, Paris, Denoël-Gauthier.
- Goldmann, Annie
1976 "Quelques problèmes de sociologie du cinéma", Sociologie et Sociétés, Vol. 8, No. 1, Presses de l'Université de Montréal, pp. 72-80.
- Guillaumin, Colette
1978 "Pratique de pouvoir et idée de nature (1) l'appropriation des femmes", Questions féministes, No. 8, pp. 5-30.
- Humbert, Colette
1986 "Education populaire et politique: l'urgence d'un renouvellement des modèles traditionnels de la gauche", Service Social, Vol. 34, No. 2 et 3, pp. 308-327.
- Jacques, Marie-Claude
1987 "Les 5e rendez-vous du Cinéma québécois", 24 images, No. 33.

Jaubert, Jean-Claude

- 1981 "Le jeune cinéma québécois au début des années 80", Copie zéro,
No. 11, Cinémathèque québécoise, pp. 30-35.

Jeannièrè, Abel

- 1987 "La pâleur des libérations modérées", Magazine littéraire,
No. 239-240, pp. 78-79.

Laclau, E. et C. Mouffe

- 1985 Hegemony and Socialist Strategy Towards Radical Democratic Politics,
London, N.B.

Lamartine, Thérèse

- 1980 "Du cinéma et de-ci, de-là, des femmes", Copie zéro, No. 6, Montréal,
Cinémathèque québécoise, pp. 30-32.

Lamoureux, Diane

- 1986 Fragments et collages, essai sur le féminisme québécois des années
70, Montréal, Editions du Remue-Ménage.

Lasch, Christopher

- 1979 Le complexe de Narcisse, Paris, Robert Laffont.

Laurent, Alain

- 1985 De l'individualisme, enquête sur le retour de l'individu, Paris,
Presses Universitaires de France.

Le Boutte, Patrick, dir.

- 1986 Cinéma du Québec, au fil du direct, Belgique, Yellow-now.

Lever, Yves

- 1988 Histoire générale du cinéma au Québec, Montréal, Boréal.

Lipovetsky, Gilles

- 1983 L'ère du vide, Paris, Gallimard.

Lipovetsky, Gilles

- 1987 L'empire de l'éphémère, Paris, Gallimard.

Major, Ginette

- 1982 Le cinéma québécois à la recherche d'un public, Montréal, Presse de
l'Université de Montréal.

Martineau, Monique

- 1979 "... et le cinéma féministe?", Cinéma et politique, Paris, Ed.
Papyrus, pp. 158-161.

- Melucci, Alberto
1978 "Société en changement et nouveaux mouvements sociaux", Sociologie et Société, Vol. X, No. 2, pp. 37-51.
- Melucci, Alberto
1983 "Mouvements sociaux, mouvements post-politiques", Revue internationale d'action communautaire, 10/50, pp. 13-30.
- Merleau-Ponty
1955 Les aventures de la dialectique, Paris, Gallimard, Coll. Idées.
- Morin, Edgar
1965 Le cinéma ou l'homme imaginaire, Paris, Editions de Minuit.
- Morin, Edgar
1984 Sociologie du cinéma, Paris, Fayard.
- Noguez, Dominique
1978 Cinéma: Théorie, lectures, Paris, Klincksieck.
- Prévost, Francine
1984 "L'itinéraire cinématographique d'Anne-Claire Poirier", Séquences, No. 116, Montréal, pp. 12-25.
- Rioux, Marcel
1985 "Sociologie critique et création artistique", Sociologie et Sociétés, Vol. XVII, No. 2, pp. 5-11.
- Rose, Jacqueline
1986 Sexuality in the field of vision, London, Thetford Press.
- Sorlin, Pierre
1977 Sociologie du cinéma, Paris, Aubier-Montaigne.
- Thériault, J. Yvon
1985 La société civile ou la chimère insaisissable, Montréal, Québec-Amérique.
- Thériault, J. Yvon
1986 "La démocratie comme politique? De la difficulté de penser le politique ... à gauche", Deuxième colloque international sur l'Etat, Montréal/Bishop, manuscrit, 37 p.
- Thériault, J. Yvon
1987 "Mouvements sociaux et nouvelle culture politique", Politique, Automne 1987, No. 12, pp. 5-36.
- Touraine, Alain
1978 "Théorie et pratique d'une sociologie de l'action", Sociologie et Société, Vol. X, No. 2, pp. 149-188.

Touraine, Alain

1978 La voix et le regard, Paris, Seuil.

Touraine, Alain

1984 "Les mouvements sociaux: objet particulier ou problème central de l'analyse sociologique", Revue française sociologique, XXV, pp. 3-19.

Weber, Max

1964 L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, Paris, Plon.

INDEX DES FILMS CITES

<u>Titre:</u>	<u>Année:</u>	<u>Réalisateurs-trices:</u>
A qui appartient ce gage	1973	S. Gibbard / J. Marazain
Absence (L')	1975	Brigitte Sauriol
Amour à quel prix (L')	1988	Sophie Bissonnette
Anastésie Oh ma chérie	1977	Paule Baillargeon
Anne Trister	1986	Léa Pool
Arrachc coeur (L')	1979	Mireille Dansereau
Bleus au coeur (Les)	1987	Suzanne Guy
Borges (Les)	1978	Marilù Mallet
C'est comme une peine d'amour	1985	Suzanne Guy
C'est pas le pays des merveilles	1981	H. Doyle / N. Giguère
C'est surtout pas de l'amour	1982	B. Sherr Klein / A. Henderson
Ca peut pas être l'hiver on a même pas eu d'été	1980	Louise Carré
Chaperons rouges	1979	Hélène Bourgeault
Chroniques d'un temps flou	1988	Sylvie Groulx
Cigogne technologique (La)	1986	Liette Aubin
Cuisine Rouge (la)	1980	P. Baillargeon / F. Collin
Cycle	1971	Suzanne Gervais
D'abord ménagère	1978	Luce Guilbault
De mère en fille	1967	Anne-Claire Poirier
Depuis que le monde est monde	1982	Sylvie Van Brabant
Drôle de fille	1987	Jeannine Gagné
Enfant de la ville bleue (L')	1987	Suzanne Guy
Espace	1987	Louise Martin
Famille et variations	1977	Mireille Dansereau
Femme de l'hôtel (La)	1984	Léa Pool
Filles c'est pas pareil (Les)	1974	Hélène Girard
Filles du Roy (Les)	1974	Anne-Claire Poirier
Grand remue-ménage (Le)	1978	S. Groulx / F. Allaire
J'me marie, j'me marie pas	1973	Mireille Dansereau
Journal inachevé	1983	Marilù Mallet
Juste pour me calmer	1981	H. Doyle / N. Giguère
L'homme renversé	1986	Yves Dion
Le déclin de l'empire américain	1986	Denys Arcand
Marie s'en va en ville	1987	Marquise Lepage
Maux-mots du silence (Les)	1982	Hélène Doyle
Mourir à tue-tête	1979	Anne-Claire Poirier
Où serez-vous le 31 décembre 1999?	1987	Marie Décarie
Partir pour la famille	1974	Hélène Bourgeault
Perle rare (La)	1980	Diane Poitras
Plage (La)	1979	Suzanne Gervais
Pourvoir intime	1986	Yves Simoneau
Quel numéro, What number?	1985	Sophie Bissonnette

Quelques féministes américaines	1977	L. Guilbault / N. Brossard/ M. Wescott
Qui a tiré sur nos histoires d'amour?	1986	Louise Carré
Rencontre avec une femme remarquable: Laure Gaudreault	1983	Iolande Cadrin-Rossignol
Souris tu m'inquiète	1973	Aimée Danis
Strass Café	1980	Léa Pool
T'étais belle avant	1980	C. Ethier / R. Roy
Temps de l'avant	1975	Anne-Claire Poirier
Terribles vivantes (Les)	1986	Dorothée Todd-Hénault
Un zoo la nuit	1987	Jean-Claude Lauzon
Une histoire de femmes	1980	J. Rock / S. Bissonnette / M. Duckworth
Vie rêvée (La)	1972	Mireille Dansereau