

## Jean-Guy Lacroix : *Septième art et discrimination*

Estelle Lebel

Volume 5, numéro 2, 1992

Femmes au travail

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/057716ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/057716ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (imprimé)

1705-9240 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lebel, E. (1992). Compte rendu de [Jean-Guy Lacroix : *Septième art et discrimination*]. *Recherches féministes*, 5(2), 198–201.  
<https://doi.org/10.7202/057716ar>

sont leurs partenaires dans les entreprises et les foyers ainsi que de ceux et celles dont la voix compte dans l'organisation du travail rémunéré !

*Francine Harel Giasson  
Service d'Enseignement, Gestion et Direction  
École des Hautes Études Commerciales de Montréal*

**Jean-Guy Lacroix** : *Septième art et discrimination*. Montréal, VLB éditeur, 1992, 228 p.

Il est plutôt rare que des questions féministes telles celles qui touchent les objectifs d'égalité soient traitées par un chercheur. Il faut louer l'initiative de *Cinéma femmes* d'avoir fait appel à un spécialiste de la recherche sur les industries culturelles pour repérer, décrire et analyser les blocages à la profession de réalisatrice. L'intérêt de l'ouvrage réside dans la description de ces barrières discriminantes justement qualifiées d'invisibles. L'auteur analyse les représentations de 17 réalisatrices et de 3 aspirantes à la profession sur leur vécu et les pratiques du milieu ; il montre que ces barrières forment un système qui tend à se reproduire dans un processus d'action-réaction tout à fait caractéristique de l'organisation systémique. Ce modèle permet de mettre en évidence le caractère social – et inéluctable dans le contexte actuel – de la discrimination envers les réalisatrices et, de ce fait, la nécessité d'une volonté politique pour en désactiver le fonctionnement.

L'auteur repère cinq barrières successives : l'identification personnelle avec le métier, l'accès à la profession, les conditions de pratique, la reconnaissance et la norme. Les cinq premiers chapitres décrivent comment devant chacune de ces barrières et tout au long de leur parcours vers et dans la profession, les femmes sont aux prises avec la difficulté de se voir et d'apparaître conformes, semblables et crédibles. Au sixième chapitre, l'auteur présente en schéma l'organisation systémique des blocages. Ceux-ci fonctionnent en boucle : le nonaccès à la consécration (la norme) constitue le point d'arrivée du processus de « minorisation » et le point de départ de l'interpellation différente selon le sexe (identification personnelle au métier). Le point nodal du processus de discrimination est donc la barrière de la norme parce qu'elle bloque aux réalisatrices l'accès au statut de modèle.

Ce blocage est détaillé au septième chapitre portant sur le rapport entre « le vécu, le discours et la norme ». Les scénarios des femmes, ce qu'elles proposent comme vision, rencontrent l'incompréhension et la résistance de la majorité masculine qui détient les pouvoirs de décision : « la réaction des hommes dans le milieu face à ce que les femmes font, va de l'incompréhension totale à l'ignorance discrète, en passant par la tolérance indifférente » (p. 142). L'imaginaire des femmes ne les intéresse pas, l'imaginaire féminin est hors norme. Et cette norme ne joue pas seulement à la sélection des scénarios mais aussi au niveau capital de la distribution. Les deux chapitres suivants traitent des processus de discrimination en ce qui a trait aux relations avec les producteurs, de même qu'avec les distributeurs, et des résistances sur le plateau. On trouve

très peu de femmes à la distribution et à la critique. Un film mal distribué, mal publicisé parce qu'incompris par la maison de distribution n'atteint pas son public, empêche la réalisatrice d'être reconnue et bloque les possibilités pour elle de continuer dans le métier. L'auteur considère comme une preuve indirecte de la dominance de la discrimination le fait que la plupart des informatrices aient souligné que la présence de femmes ait facilité leur travail à un niveau ou l'autre de leur cheminement ; plus révélatrice est l'incidence du budget sur les décisions prises en matière de production et la distribution : « Quand les réalisatrices affirment qu'elles ont accès à de moins gros budgets, à moins d'argent ou encore qu'elles y accèdent plus difficilement que les réalisateurs, elles témoignent en fait de l'inégalité de leurs possibilités réelles de pratiquer leur métier » (p. 174). Quant à l'exercice de l'autorité sur le plateau, les réalisatrices affrontent le problème de la légitimité de leur direction : diriger c'est plus difficile pour les femmes, « car être dirigé par une femme c'est "a-normal" » (p. 186).

L'auteur consacre le dernier chapitre à l'analyse de l'effet qu'a sur le cheminement des réalisatrices la façon sociale et culturelle d'appréhender les différences biologiques. Supports inépuisables de la représentation traditionnelle des femmes, la maternité, la force physique et le sexe servent souvent de prétexte à la discrimination ; on les valorise en priorité et sur ces éléments est construit un écran de la différence auquel se butent les femmes malgré la somme des similitudes. L'auteur en énumère quelques-unes : « faire partie du même genre humain, habiter la même planète, vivre dans la même société, aller à la même école, avoir obtenu les mêmes diplômes et partager le même métier » (p. 192). La liste est probablement infinie.

En conclusion, l'auteur réfléchit sur la nature des changements à apporter pour désactiver ce système de discrimination. Puisque celui-ci relève non pas de mécanismes juxtaposés agissant les uns à la suite des autres, mais d'un système qui s'adapte à toute variation d'une de ses composantes, l'enclenchement d'une dynamique de désactivation de la discrimination exigerait au minimum des interventions simultanées sur les barrières de la norme, de l'accès et de la pratique. L'action sur la barrière de la norme aurait plusieurs objectifs :

rendre les pratiques des réalisatrices socialement plus visibles, assurer que les réalisatrices autant que leurs œuvres puissent être considérées comme exemplaires et fournir des modèles féminins de réussite et d'accomplissement personnel aux aspirantes, aux réalisatrices en cheminement dans le métier et aux gens détenant les pouvoirs de reconnaissance. Ces objectifs pourraient être réalisés par la rédaction et la diffusion d'une histoire des femmes ayant forcé les barrières et marqué la profession. On pourrait aussi penser qu'une anthologie des réalisatrices et de leurs cheminements, des sujets qu'elles ont travaillés, de leurs styles et de leurs succès pourrait appuyer cette initiative (p. 214).

L'action sur la barrière de l'accès devrait garantir une égalité de places dans le processus de formation et l'équité d'entrée sur le marché du travail. L'action sur la barrière de la pratique devrait accroître la sensibilité et l'intérêt des gens en position de sélection en matière de production et de distribution, des jurys, des organismes subventionnaires pour les scénarios des réalisatrices. Presque toutes les réalisatrices soulignent l'importance du nombre : « Tant que les

femmes ne constitueront pas la moitié des effectifs, on ne pourra pas vraiment savoir ce que ça donne les femmes. Elles sont tellement minoritaires, elles ne peuvent pas occuper les mêmes postes que les gars si elles ne jouent pas le jeu des gars, parce que ce sont les règles. Si tu es 3 contre 40, tu ne peux pas changer les règles. Mais si on est 20 contre 20, on commence à avoir une chance. C'est le nombre ! C'est pour ça que j'endosse la revendication d'équité » (p. 219). Ce scénario de changement pose le problème d'une volonté politique ; il suppose l'engagement personnel de politiciens et de politiciennes. « Le système actuel suscite souvent chez les gens en place de l'indifférence, de la non-confiance quant à la capacité des femmes à exercer le métier, de l'inconscience du bien-fondé de leurs revendications et de leur présence, de la résistance et même de la réaction face à leurs initiatives » (p. 216). Un changement des mentalités est nécessaire surtout en ce qui concerne les postes de pouvoir, de reconnaissance, de sélection et d'influence. Et l'auteur souligne que ces postes sont en grande majorité encore occupés par des hommes, alors que « la transformation de la représentation de la différence féminine est moins évidente et moins répandue chez eux que chez les femmes » (p. 217)<sup>1</sup>.

L'auteur rapporte textuellement les paroles des réalisatrices interviewées. Ces témoignages paraissent parfois répétitifs, d'autres fois contradictoires, mais ils reflètent de façon éloquente l'impasse dans laquelle sont les femmes cinéastes. On peut cependant déplorer l'emploi, tout au long de l'ouvrage, de l'expression « différence féminine ». Cette expression tend à réifier et à reproduire les mêmes représentations que l'auteur identifie comme contribuant à la discrimination : « la différence tout de suite attribuée aux femmes est absente du champ de valorisation (la norme), à l'inverse, elle est un handicap » (p. 178). Puisqu'il n'y a pas de composantes de la féminité qui pourraient empêcher l'accès à la réalisation, cette différence n'est pas en soi féminine. L'auteur explique très bien que la façon d'appréhender ce qu'il appelle la « différence féminine » est sociale et culturelle ; elle dépend des valeurs associées aux « composantes qui constituent cette différence », comme c'est le cas pour les autres types de différences que sont la race, la nationalité ou l'âge. L'auteur n'explique pas que la différence ne peut être pensée que dans un rapport de force (Guillaumin 1992 : 83-107). Si l'analyse montre les effets discriminants de la norme, elle ne s'attarde pas sur la description des contenus de cette norme. Ce sont pourtant ces contenus et les formes de ces contenus qui, à travers l'histoire, ont posé problème aux femmes. La théorie féministe du film qui remet en question et

---

1. Dans un article intitulé « Réalisatrices et chauffeuses d'autobus, unissons-nous ! », la réalisatrice Marquise Lepage rappelle qu'il y a dix ans il n'y avait à Montréal que deux ou trois chauffeuses d'autobus ; en 1987, Louise Roy, présidente de la Société de transport de la Communauté urbaine de Montréal (STCUM), y instaura le programme d'accès à l'égalité ; elles sont maintenant près de 350. Au reproche de ne pas subventionner assez de femmes cinéastes, les organismes subventionnaires répondent qu'il n'y a pas assez de femmes qui postulent. À la STCUM, il n'y a pas eu plus d'accidents. La seule chose qui ait augmenté, c'est le nombre de candidatures de femmes : *Lumières*, n° 30, printemps 1992 : 26 à 29.

souvent renouvelle les idées sur la spectatrice et le spectateur, l'énonciation, le point de vue, la forme narrative, le plaisir et la croyance au cinéma démontre que « le problème narratif et symbolique de l'établissement de la différence entre les sexes est la première force motivante du film Hollywoodien classique » (Penley 1988 : 3). On comprend alors que la différence n'est pas celle entre les hommes et les femmes mais celle entre l'autoreprésentation des femmes et les représentations de celles-ci construites par le cinéma et valorisées par la norme<sup>2</sup>. La participation égalitaire des femmes à la production cinématographique n'apparaît plus alors comme relevant d'un principe d'équité envers les cinéastes mais d'objectivité dans l'utilisation des fonds publics.

L'importance de cette publication dépasse son objet même ; elle tient à la prégnance du discours sur le fait que le changement est bien engagé et que la progression des femmes s'inscrit dans un mouvement tendanciel irréversible. Ce discours tend à masquer la stabilité des structures institutionnelles, le « remodelage des conditions discriminantes » et fait apparaître la revendication d'égalité comme un discours dépassé parce qu'en voie de réalisation. Or les faits et les chiffres publiés récemment (Toronto Women in Film and Television 1991) confirment une régression de la participation des femmes dans l'industrie. Le cinéma et la télévision sont des écrans qui, sans doute, masquent plus qu'ils n'exposent. Il est à souhaiter qu'à l'instar de *Cinéma Femmes*, les travailleuses des autres secteurs socio-économiques n'hésitent pas à recourir à des chercheuses et à des chercheurs dont les compétences sont reconnues pour comprendre et nommer les barrières auxquelles elles se butent et que le discours officiel rend invisibles et souvent difficiles à dire.

Estelle Lebel  
Département d'information et de communication  
Université Laval

## RÉFÉRENCES

- GUILLAUMIN, Colette  
1992 *Sexe, race et pratique du pouvoir*. Paris, Côté-femmes éditions.
- LAMARTINE, Thérèse  
1985 *Elles cinéastes ad lib 1895-1981*. Montréal, Les Éditions du Remue-ménage.
- PENLEY, Constance (dir.)  
1988 *Feminism and Film Theory*. New York, Routledge, Chapman and Hall, Inc. Toronto.
- WOMEN IN FILM AND TELEVISION  
1991 *Nouvelle approche : l'avenir des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada*. Toronto, University of Toronto Press.

---

2. Dans sa « relecture » de l'histoire du cinéma, Thérèse Lamartine retrace, à travers le monde, plus de 800 femmes cinéastes pour la plupart occultées par les historiens de cinéma.