

## Des femmes devant et derrière la caméra : le cas de l'Office national du film du Canada, 1941-1945

Jocelyne Denault

Volume 6, Number 1, 1993

Temps et mémoire des femmes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/057729ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/057729ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (print)

1705-9240 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Denault, J. (1993). Des femmes devant et derrière la caméra : le cas de l'Office national du film du Canada, 1941-1945. *Recherches féministes*, 6(1), 113–118. <https://doi.org/10.7202/057729ar>

Article abstract

Writing the history of women in cinema could take two approaches : a history of the cinematic image of women or a history of women filmmakers. Taking the National Film Board of Canada as a case study, the author sees these two dimensions as limited and argues for an inversed point of departure. She proposes to take women as the center of interest instead of cinema, to evaluate the importance and impact of film in women's lives, and to analyze the importance of women in the advent and existence of cinema as a social phenomenon. This approach is to her the next challenge in research about women and film.

# **Des femmes devant et derrière la caméra : le cas de l'Office national du film du Canada, 1941-1945**

**Jocelyne Denault**

Le cinéma m'a toujours fascinée. Le cinéma québécois, pour sa part, m'interpelle personnellement. Mais l'histoire du cinéma au Québec me laisse sur ma faim : je ne m'y retrouve pas en tant que femme. J'ai donc entrepris de me poser la question de la place occupée par les femmes dans l'histoire du cinéma au Québec. Très rapidement, le questionnement fondamental auquel j'ai dû faire face a été celui de la dualité des rapports femmes et cinéma (devant et derrière la caméra) et de la difficulté à rendre compte de l'ensemble de ces rapports et, en particulier, de leur interaction. Il m'est apparu évident qu'il fallait commencer par la recherche des femmes qui ont été derrière la caméra, tout d'abord pour faire un contrepoint à l'histoire du cinéma existante, puisque la plupart du temps les femmes y figurent en nombre infime. Cependant, la situation historique des femmes en général est telle qu'il apparaît insuffisant de limiter la recherche à la production d'une « histoire-panthéon » (Lagny 1992 : 136) au féminin. On pourrait émettre l'hypothèse que les femmes n'ont pas eu accès au contrôle des contenus et aux moyens de production dans les médias dans une proportion qui aurait pu leur permettre, collectivement, d'y avoir une influence évidente. Mais de quelle façon, dans quelle mesure et par quel type de participation aux industries médiatiques, les femmes ont-elles contribué à l'existence, à la progression, au poids social de celles-ci ? Voilà ce qu'il faut tenter de retracer.

Toute étude du cinéma au Québec remonte à l'Office national du film du Canada (ONF) : c'est là que surgit et se développe le cinéma « québécois ». La période choisie, de 1941 à 1945, est aussi particulière, car c'est celle de la mise en place de l'ONF et, pour les femmes, elle représente une période privilégiée en fait d'ouverture sur le marché du travail partout dans la société.

## **L'Office national du film du Canada : un cas type**

J'ai donc commencé par étudier l'ONF, de ses débuts en 1941 à la fin de la Deuxième Guerre mondiale en 1945. J'y ai cherché les femmes et tenté de voir quelle influence pourrait leur être attribuée sur l'ensemble des productions de l'ONF pour la période en question. L'étude de la situation des femmes à l'ONF à Ottawa (avant que celui-ci déménage dans la région de Montréal en 1956) m'a permis de constater la présence dans cette agence gouvernementale d'une « microsociété » à l'intérieur de laquelle les femmes se retrouvaient dans des situations et positions semblables à celles qu'elles occupaient dans la société en général à cette époque.

L'Office national du film du Canada (ONF), au moment de sa création, a pour mandat de répondre aux besoins des différents ministères et services gouvernementaux en matière de films et de matériel médiatique divers (affiches, photographies, etc.). John Grierson, son fondateur, sait que, pour répondre à la demande, il devra embaucher du personnel. Il doit tout d'abord travailler avec

une équipe déjà en place, venant du service qui l'a précédé : mais cette équipe est réduite et il n'a pas confiance en elle. Dans cette équipe, il se trouve au moins deux femmes : Edith Deyell<sup>1</sup>, *producer*<sup>2</sup> et Miss Evans, secrétaire (Dryden 1972). On ne retrouve pas le nom de ces deux femmes dans les documents de l'ONF : elles semblent avoir subi le même sort que les hommes du Canadian Government Motion Picture Bureau, le service précédent, qui sont tous partis ailleurs.

Au départ, John Grierson<sup>3</sup> a plusieurs tâches à confier à des femmes parce qu'il estime que ces tâches leur conviennent tout spécialement. De 1941 à 1945, l'ONF produit des films, mais il achète aussi beaucoup de matériel à l'étranger, en particulier de l'Angleterre (Grierson Project, dossier 34 : 5) : on y utilise, entre autres, du matériel confisqué par exemple aux sous-marins allemands. Il incombe aux femmes d'identifier ce matériel, de le classer, de l'organiser et de le gérer afin que les différents réalisateurs puissent l'insérer dans leurs films ou en faire des films de montage (Nash 1982 : 237). Pour ce travail, Grierson recrute des bibliothécaires : elles font un travail exigeant un bon sens de l'organisation, de la minutie, de la patience et un certain esprit de service. Mme Margaret Grierson elle-même travaillera occasionnellement dans ce service (sans être payée...) afin d'y entraîner les nouvelles recrues de son mari (Grierson Project, dossier 35 : 11).

Les laboratoires représentent un autre secteur d'activité où l'ONF embauche des femmes. Le développement et la manipulation des produits chimiques demandent minutie et précaution, la pellicule est hautement inflammable à cette époque. Ces postes aujourd'hui considérés comme des postes traditionnellement masculins étaient en fait, dans les années 1940, occupés par des femmes (Denisko 1975 : 26). Le montage, sorte de suite logique au travail d'identification et d'organisation de la pellicule, est également confié de façon quasi exclusive à des femmes : « woman's natural place in the organization », selon Grierson (McInnis 1973 : 163).

- 
1. Le nom d'Edith Deyell n'apparaît dans aucun document écrit sur l'organisme ayant précédé l'ONF, le Canadian Government Motion Picture Bureau (CGMPB). Son nom se retrouve cependant au générique d'un film, *Waterways of Canada*, produit par le CGMPB en 1935 et distribué par l'organisme provincial, le Service de cinéphotographie du Québec, et qui figure à son catalogue de 1976. Étant donné le caractère étonnant de l'information, celle-ci a été vérifiée directement sur le film aux Archives nationales à Québec.
  2. Le terme de *producer* est un terme dont le sens n'est pas clair à cette époque; on ne peut donc le traduire littéralement par « productrice », surtout dans ce cas-ci où le générique ne porte pas de nom de réalisatrice ou de réalisateur.
  3. La majorité des informations sur la situation des femmes à l'ONF sont tirées des dossiers du Grierson Project de l'université McGill. On y retrouve des documents personnels cédés par Mme Grierson au décès de son mari, des entrevues avec Grierson lui-même et des personnes avec qui il a travaillé (sur rubans et sous forme de retranscription), etc. Ces dossiers contiennent aussi de nombreux documents relatifs à un événement appelé « Four Days in May », alors que, du 6 au 9 mai 1975, plusieurs femmes ayant travaillé à l'ONF dans les années 1940 ont participé à des retrouvailles organisées par le Studio D de l'ONF. Les actes de cette rencontre ont ensuite été publiés par Olga Denisko (1975).

L'ONF doit mettre sur pied un réseau de distribution national. Helen Watson Gordon, qui en a eu l'idée la première (Nash 1982 : 207), organise donc ce fleuron de l'organisation. À 30 ans à peine, elle est à la tête d'une équipe de plus de 150 personnes, dont la majorité, des hommes, ont plus de 40 ans. Dans ce groupe, on compte trois femmes : Ann Walsh, Doris McCain et Dorothy McPherson (Grierson Project, dossier 114 : 3-5). À cette époque, la distribution et les données statistiques qui en découlent s'avèrent vitales pour l'ONF. Ce sont ces données de distribution qui motivent l'attribution des budgets des productions. C'est aussi de ces tournées de distribution que viennent souvent les suggestions de sujets à filmer. Le succès du réseau de distribution est donc très important pour l'ONF, et Grierson ne regrettera jamais de l'avoir confié à une femme (Grierson Project, ruban magnétique AT0833).

Au niveau international, c'est Margaret Carter qui installe le réseau américain à partir de Chicago, soutenue par Rosalind Kossoff à New York (McKay 1964 : 36-37).

C'est également à une femme qu'est donnée la direction du service du personnel : Beth Bertram. Elle n'a pas la tâche facile car Grierson embauche les gens au gré de ses rencontres, alors qu'en fait ces personnes devraient être soumises au processus de sélection en vigueur dans la fonction publique (McKay 1964 : 47). Mme Bertram doit donc continuellement travailler à régulariser des situations irrégulières générées par la personnalité indépendante et autoritaire de Grierson.

Autre travail que Grierson devra aussi confier à des femmes parce qu'il n'a pas le choix : la réalisation de films. Selon lui, les hommes ne pensent qu'à aller, selon son expression, « se faire tuer » en Europe (Denisko 1975 : 21)<sup>4</sup>, et s'il veut une équipe stable et qui prenne de l'expérience, il doit recruter des femmes. Elles sont toutefois en nombre restreint, majoritairement universitaires et anglophones : Evelyn Spice Cherry, Gudrun Bjerring-Parker, Jane Marsh, Laura Boulton, Margaret Perry<sup>5</sup>. Il y a peu de francophones à l'ONF. On note toutefois la présence d'une Québécoise anglophone, Jane Marsh; ce n'est donc pas l'origine géographique qui cause un problème. Cependant si Grierson ne procède pas à l'embauche des femmes à contre-cœur, comme c'est le cas pour les francophones<sup>6</sup>, il confine les réalisatrices à des sujets qui, selon lui, leur conviennent : les enfants, la famille, l'alimentation, la santé, les femmes, etc. Il est d'avis que « it's an area where they had ideas above the station to which it had pleased God to call them » (McInnis 1973 : 146). Il engage donc les femmes en ayant en tête qu'elles représentent une solution de remplacement en période de guerre et que l'on ne peut leur confier n'importe quoi. Par ailleurs, quand il parle de *producer*, il s'agit de réalisation pour les hommes et de gestion de la production pour les femmes (McInnis 1973 : 150). Dans le même ordre d'idée, il refusera à plusieurs reprises le poste de réalisatrice à des femmes qui avaient accepté des postes administratifs espérant accéder un jour à la réalisation (Denisko 1975 : 179ss).

---

4. Ma traduction.

5. La liste est incomplète à ce jour, certains génériques de films étant incomplets ou inexistant, en accord avec la philosophie de Grierson qui voulait qu'il s'agisse de « travail d'équipe ».

6. Grierson Project, entrevue avec Paul Thériault, ruban magnétique AT0822-23-24.

En somme, les femmes sont partout à l'ONF durant la guerre, mais surtout, et cela John Grierson le reconnaîtra lui-même en 1975 lors des retrouvailles de ces femmes à l'ONF; « they may brag about what the men did at the Film Board, but let me now say that they wouldn't have been worth a damn without the women. The women were the stronger half » (Denisko 1975 : 21).

Elles sont peut-être les plus « fortes », mais certainement pas les mieux payées. Au moment de la rencontre « Four Days in May », les participantes avaient d'ailleurs plus d'une anecdote à raconter à ce sujet (Denisko 1975 : 245). Il serait trop long ici d'en faire l'énumération, mais soulignons tout de même souligner que plusieurs gagnaient moins que les hommes qui travaillaient sous leurs ordres. Elles acceptaient cette situation le plus souvent sans rien dire, heureuses qu'elles étaient de faire le travail qui leur était confié.

En résumé, les femmes, bien qu'elles aient été moins nombreuses que les hommes (et elles ne formaient certainement pas la moitié du personnel de création), occupaient, pour la majorité, des postes de soutien classiques et des postes d'organisation et de gestion. Mais ces postes et ce travail accompli par les femmes étaient indispensables à l'existence même des films, tant pour leur réalisation que pour leur diffusion. Sans les femmes au catalogage et à l'archivage, que serait-il advenu de tous ces films de montage qui ont fait la gloire de certains réalisateurs à l'ONF ? Sans le réseau de distribution des films, quel sort ces documentaires auraient-ils connu dans les salles commerciales ? En fait, sans les femmes, l'ONF aurait-il pu exister ? Sans les quelques réalisatrices que l'ONF comptait, les Canadiennes auraient-elles eu des films s'adressant précisément à elles ?

Dans la même veine, Teresa Nash fait une appréciation générale de la représentation des femmes dans les films de l'ONF :

les films réalisés par les hommes sont sensiblement différents de ceux des femmes, essentiellement parce que l'image de la femme dans les films des réalisateurs reflète manifestement les valeurs patriarcales de la société canadienne, tandis que les films des réalisatrices ne reflètent pas ces valeurs.

Nash 1982 : iii

C'est ainsi, par exemple, que certains titres de films de ces réalisatrices jugés trop revendicateurs ou avant-gardistes ont été changés pour des titres qui posaient moins de problèmes. C'est le cas du film de Jane Marsh : *Work for Women* dont on a modifié le titre pour *Women are Warriors* (Martineau 1977 : 65). Le premier titre proposait trop clairement aux femmes de travailler, c'est-à-dire de prendre des emplois en fonction de leurs talents et de leurs capacités, alors que le second laissait entendre qu'avec la fin de la guerre les femmes retourneraient à la maison et que tout rentrerait dans l'ordre.

La situation des femmes à l'ONF, de 1941 à 1945, est donc la suivante : la plupart des femmes occupent des postes essentiels mais sans pouvoir décisionnel; elles ont des salaires inférieurs à ceux des hommes; quelques-unes sont réalisatrices mais dans des contextes limités et pour une période tout aussi limitée. La plupart perdront leur emploi après la guerre; on les remplacera alors par des vétérans (et quelques rares « vétérans »).

## L'histoire des femmes et l'histoire du cinéma

Depuis environ 15 ans, plusieurs organismes gouvernementaux ou de recherche ont produit des études sur la présence et la représentation des femmes dans les médias, notamment à la télévision et dans les vidéoclips. Ce type d'approche part de *a priori* que la représentation de personnages féminins soumis, écrasés, etc., a un effet de rôle modèle négatif et que nous devons tendre à une représentation plus positive des femmes. Aux États-Unis, on retrouve plusieurs études universitaires semblables en cinéma, portant sur un film, un genre, une période, un auteur ou une auteure en particulier pour en relever les thèmes et les modèles proposés aux femmes.

Parallèlement à ces recherches, il importe de faire une étude globale de la place qu'occupent et qu'ont occupée les médias (en particulier le cinéma) dans la vie et l'évolution historique des femmes. La consommation des médias par les femmes et l'importance de celles-ci dans l'existence même de ces médias doit devenir un champ d'étude prioritaire.

L'histoire générale des femmes exige que nous retrouvions les femmes dans le cinéma et que nous réévaluions l'importance de leur contribution. Les femmes n'ont pas, si on en croit le cas-type de l'ONF, occupé de postes de décision ni de postes de création d'importance dans le domaine du cinéma au Québec avant 1970 (date à laquelle elles commencent à faire leur marque à l'ONF et ailleurs), mais malgré leur invisibilité ou leur « transparence », elles n'en étaient pas moins là et contribuaient à la propagation des idéologies et des grandes tendances de notre cinéma. Poser la question de la place occupée par le cinéma dans la vie des femmes et du rapport des femmes à ces films, c'est peut-être s'approcher de l'explication du besoin de s'exprimer qui surgit vers 1970<sup>7</sup>.

### Écrire autrement l'histoire des femmes dans le cinéma

Écrire l'histoire de la place des femmes dans le cinéma, c'est donc faire une recherche qui prenne les femmes et non le cinéma comme point de départ. C'est partir des lieux où se trouvent les femmes, tels les communautés religieuses, les écoles, les bureaux, etc., et décrire les différents types de rapports que ces femmes peuvent avoir avec le cinéma. C'est élargir la recherche aux activités périphériques au cinéma, puisque les femmes s'y trouvent, mais aussi aux secteurs d'activité historiquement occupés par les femmes et y poser la question du cinéma.

Enfin, l'histoire des rapports femmes-cinéma, exige une approche sociohistorique qui tienne compte non seulement de la place des femmes dans le cinéma mais aussi de la place du cinéma dans la vie des femmes. Ce volet enrichirait grandement l'histoire des femmes au Québec; c'est, à mon avis, le prochain défi qui nous attend.

*Jocelyne Denault  
Cegep de Saint-Laurent  
Montréal*

---

7. Pouvons-nous formuler l'hypothèse qu'à partir de cette époque le cinéma d'ici ne satisfait plus les femmes d'ici ?

## RÉFÉRENCES

- DENISKO, Olga (dir.)  
1975 *Four Days in May : A Report*. Montréal, National Film Board of Canada.
- DRYDEN, Jean  
1972 *Organizations : CGMPB 1914-1941*. Rapport préparé pour le ministère du Commerce, Ottawa, inédit.
- GRIERSON PROJECT  
(s.d.) *Grierson Files*. Montréal, Université McGill .
- LAGNY, Michèle  
1992 *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin.
- MARTINEAU, Barbara Helpern  
1965 « Before The Guerillieres : Women's Films at the NFB During World War II », in Seth Feldman et Joyce Nelson (dir.), *Canadian Film Reader*. Toronto, Peter Martin Associates Ltd. : 58-67.
- McINNIS, Graham  
1973 *One Man's Documentary*. Montréal, National Film Board of Canada Library, inédit.
- McKAY, Marjorie  
1964 *History of The National Film Board of Canada*. Montréal, National Film Board of Canada, inédit.
- NASH, Teresa M.  
1982 *Images of Women in National Film Board of Canada Films During World War Two and The Post-War Years (1939-1949)*. Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill.