

Moitié Moitié sur les écrans : de l'attribution des fonds publics dans l'industrie audiovisuelle

Estelle Lebel et Colette Beauchamp

Volume 7, numéro 2, 1994

Représentations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/057794ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/057794ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Ce texte porte sur la participation des femmes à l'industrie audiovisuelle québécoise. Il a pour but de montrer le caractère discriminant du discours sur le libre jeu des talents comme facteur objectif pour la répartition des fonds publics par les institutions mandatées. L'analyse s'appuie sur l'étude de l'évolution de la présence des réalisatrices, sur les actions pour l'équité déployées par les femmes du milieu et sur les réactions paradoxales des bailleurs de fond et des décideurs politiques.

Éditeur(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (imprimé)

1705-9240 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lebel, E. & Beauchamp, C. (1994). Moitié Moitié sur les écrans : de l'attribution des fonds publics dans l'industrie audiovisuelle. *Recherches féministes*, 7(2), 95–113. <https://doi.org/10.7202/057794ar>

Moitié Moitié sur les écrans : de l'attribution des fonds publics dans l'industrie audiovisuelle

Estelle Lebel et Colette Beauchamp

La leçon de piano de la cinéaste australienne Jane Campion s'est révélé, à travers le monde, l'un des grands films de l'année. *Le sexe des étoiles*, œuvre de deux créatrices québécoises, la réalisatrice Paule Baillargeon et la scénariste Monique Proulx, ouvrait le Festival des films du monde à Montréal en 1993 et gagnait le Prix du public à Créteil en 1994. *Le long silence* de la cinéaste allemande Margarethe von Trotta y remportait le Prix du public, comme ce fut le cas l'année précédente, pour *Sophie*, premier long métrage de l'actrice suédoise Liv Ullman. *Mouvements du désir*, quatrième long métrage de fiction d'une autre cinéaste québécoise, Léa Pool, a pris l'affiche sur nos écrans, au printemps 1994.

Ainsi, des femmes travaillent en cinéma et en télévision; devant ou derrière la caméra, leur présence est remarquée. L'une est commissaire à la cinématographie et présidente de l'Office national du film du Canada, l'autre occupe le poste de présidente-directrice générale de Radio-Québec et une autre encore est depuis peu vice-présidente et directrice générale de la télévision française à la Société Radio-Canada. Quelques-unes remportent des prix dans des festivals internationaux; quatre ou cinq productrices gèrent des projets de plusieurs millions, dans l'industrie privée. Sur des plateaux de tournage, on voit une cadreuse ici, une preneuse de son là. Des jeunes femmes participent au même titre que les jeunes hommes à l'aventure de *La course destination monde*¹.

Le présent texte a pour but de montrer le leurre ou le caractère illusoire du discours qui utilise ces cas exceptionnels ou particuliers comme reflet de la situation des femmes dans l'audiovisuel et comme preuve de l'irréversibilité de l'amélioration de la présence des femmes dans ce domaine. Selon ce discours, l'équité serait « naturellement » (ou par le jeu libre des talents) en voie de réalisation. Du coup, cette tendance rendrait caduques les politiques qui pourraient permettre une participation égalitaire.

Nous montrerons d'abord brièvement l'évolution de la présence des femmes cinéastes, puis les actions pour l'équité déployées par les femmes du milieu et, enfin, les réactions paradoxales des bailleurs de fonds et décideurs politiques. L'analyse s'appuie sur l'étude des données recueillies par le comité Moitié Moitié que nous présentons plus loin.

1. Émission télévisée de la Société Radio-Canada (SRC), très appréciée du public. Les jeunes réalisatrices et réalisateurs vont à travers la planète et en rapportent des reportages.

Des femmes cinéastes grâce aux programmes spéciaux

Au Québec, à partir du début du siècle, quelques femmes, dont des religieuses, ont scénarisé et tourné des films (Denault 1993 : 117). Cependant, l'arrivée dynamique des femmes dans le cinéma québécois s'est produite dans les années 1970. Le premier long métrage documentaire, *De mère en fille*, a été signé par Anne Claire Poirier, en 1967, et le premier long métrage de fiction dans l'industrie privée, *La vie rêvée*, par Mireille Dansereau, en 1972. Pour préparer l'Année internationale des femmes, elles obtiennent², en 1971, de l'Office national du film du Canada (ONF) la production de la série « En tant que femmes » et, par la suite, un programme de production nommé aujourd'hui « Regards de femmes »; le succès d'une série sur les mères au travail au Canada permet, en 1974, aux Canadiennes anglaises d'y obtenir la mise en place d'un lieu de production, le Studio D.

À partir de ce moment charnière, on pouvait penser que les femmes, en une décennie ou deux, produiraient dans une proportion équivalente à leur nombre et tourneraient ainsi autant de films qu'il a été possible pour les hommes de le faire. Cela paraissait plausible, car, en 1967, le gouvernement fédéral créait la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne³ et les gouvernements provinciaux mettaient à leur tour en place, quelques années plus tard, des organismes subventionnaires. Ainsi, un secteur de la production indépendante et une véritable industrie des longs métrages fortement subventionnés par les fonds publics ont pu se développer.

Un quart de siècle plus tard, des réalisatrices signent toujours des films, mais, comme nous le verrons plus loin, ce sont surtout des documentaires, des courts et moyens métrages qui représentent moins du quart de la production québécoise et dont la distribution est marginale. Dans la dernière décennie, elles ont réalisé peu de longs métrages documentaires, encore moins de longs métrages de fiction, et leur participation à la réalisation de séries dramatiques télévisées est aussi minoritaire.

Une participation difficile à déchiffrer

Devant ce constat, vers la fin des années 1980, deux regroupements de femmes du milieu, l'un à Toronto : le Toronto Women in Film and Television (TWIFT)⁴, l'autre à Montréal : *Femmes du cinéma, de la télévision, et de la vidéo à Montréal* (FCTVM), se formèrent afin de créer un réseau professionnel de femmes, de faciliter leur formation, et la diffusion de leurs créations, d'informer leurs membres et d'offrir des services professionnels à moindres frais⁵. À Montréal, il existait déjà depuis quelques années un groupe de pression

2. La série « En tant que femmes » est née des pressions de groupes féministes désireux de se donner des outils d'animation pour mieux préparer l'Année internationale des femmes (Carrière 1983; Lever 1988).
3. La Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne a été remplacée en 1983 par Téléfilm Canada.
4. Le regroupement fut d'abord nommé « Toronto Women in Film and Video ».
5. Voir l'annuaire des *Femmes du cinéma, de la télévision et de la vidéo à Montréal* (1994 : 2).

(composé de six professionnelles du cinéma), le comité Moitié Moitié, agissant auprès des instances gouvernementales et des institutions mandatées afin de permettre un accès équitable aux financements. Ces groupes entreprirent une tâche complexe : celle de susciter, de recueillir et d'analyser les données sur les subventions accordées aux femmes par Téléfilm Canada, l'Office national du film (ONF)⁶ et les institutions provinciales, telle la Société générale des industries culturelles (SOGIC), du Québec.

Le Toronto Women in Film and Television rendit publics, en 1990, les résultats d'une enquête fournissant, sur près de 200 pages, les statistiques nécessaires à la description de la participation des femmes dans tous les secteurs de l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada⁷. En 1989, les Canadiennes représentaient 35 % (n=40,708) du personnel disponible au travail dans toutes les catégories professionnelles de l'industrie audiovisuelle (cinéma et télévision, privé et public). Dans le secteur privé, elles occupaient 26 % (n=7,181) des postes et se trouvaient surtout au bas de l'échelle de la production; elles dominaient les six catégories d'emplois de soutien traditionnellement féminins : scriptes (93 %), secrétaires (90 %), habilleuses (85 %), maquilleuses (74 %), coiffeuses (71 %), assistantes à la direction artistique (68 %); elles représentaient 20 % ou moins dans 21 autres catégories et 10 % ou moins dans 13 autres. Les hommes occupaient 91 % des postes de haute direction et 86 % des postes de création (production, réalisation, scénarisation, direction artistique et direction de la photographie).

L'industrie du cinéma et de la télévision ressemble à plusieurs secteurs d'activité socio-économique en ce qui a trait à la situation des femmes : leur accès aux postes influents demeure difficile et exceptionnel. Mais cette industrie possède des caractéristiques propres. Elle est fortement hiérarchisée et traditionnellement à domination masculine; les qualités associées aux valeurs et aux comportements masculins sont jugées nécessaires à la réussite; l'accès y est contrôlé par les hommes, et les activités s'organisent selon un modèle de performance dans la compétition. Les frais de production élevés et le financement par projet en font une industrie fragile et instable. Les emplois, dans le secteur privé, dont la part de marché est grandissante, y sont précaires. Au Québec, en plus de l'ONF, l'industrie est tributaire d'un système d'investissements filtrés par deux institutions (Téléfilm et la SOGIC), où quelques individus ont un pouvoir décisionnel final sur le choix des projets qui obtiendront le financement nécessaire pour être scénarisés, produits, réalisés et distribués. Les réseaux et les contacts personnels y sont d'une grande importance. Ces conditions de création et de travail touchent évidemment les hommes, mais comme le montrent les résultats de l'étude des Torontoises, dans aucune mesure comparable aux femmes, puisqu'ils occupent les postes les plus convoités de direction et de création.

Parallèlement, les données⁸ colligées par le comité Moitié Moitié (1994) montrent qu'en huit ans (1984-1992) Téléfilm Canada et la SOGIC ont investi, au

-
6. À l'ONF, les données sont colligées par la directrice du programme d'équité en matière d'emploi, Mme Suzanne Chevigny.
 7. La recherche a été faite par la firme torontoise Peat Marwick Stevenson & Kellogg (1990).
 8. Le comité Moitié Moitié a constaté, en analysant les rapports annuels de Téléfilm Canada et de la SOGIC en 1987-1988, que les femmes ont obtenu 14 % des 52,2

Québec, respectivement 90 % (n=276,2 millions de dollars) et 83 % (n=53,3 millions de dollars) dans des projets de réalisateurs. Ceux-ci ont ainsi obtenu 86,5 % des fonds publics. La courbe chronologique, représentant la part des réalisatrices, est sinueuse, sans progression. Les graphiques 1 à 6 illustrent la répartition entre les hommes et les femmes des investissements de la SOGIC, de 1984 à 1993.

En 1989-1990, la SOGIC n'a subventionné aucun long métrage de fiction réalisé par une femme (0/11) et en 1990-1991, 1,4/10⁹; comme le montre l'encadré suivant, les réalisatrices ont reçu de la SOGIC, en 1991-1992, en moyenne 22 % des investissements¹⁰.

Tableau 1
Part de l'enveloppe et nombre de projets accordés
aux réalisatrices par la SOGIC en 1991-1992

Longs métrages de fiction (3 projets sur 13)	28 %
Courts et moyens métrages (3 projets sur 9)	28 %
Documentaires (2 projets sur 18)	6 %
Programme d'aide aux jeunes créateurs (8 projets sur 19)	44 %
Productions télévisuelles (1,7 projet sur 11)	12 %
Émissions de variété et magazines télévisuels (1,75 projet sur 13)	19 %

Source : Comité Moitié Moitié (1994).

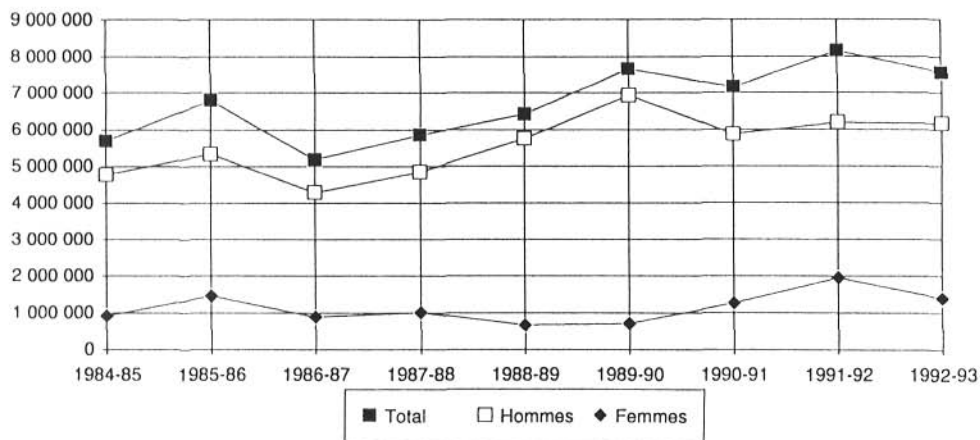
Le graphique 7 montre la même répartition, par types de production en 1992-1993.

Ces données ont dû être compilées par le comité Moitié Moitié puisque les institutions ne comptabilisent pas les projets selon la répartition aux femmes et aux hommes. Celles qui ont été fournies par la SOGIC, après trois ans d'attente, sont toujours inutilisables puisqu'elles sont compilées en présentant comme « projet de femme » tout projet dans lequel apparaît au générique le nom d'une femme à titre de scénariste, de productrice ou de réalisatrice. Cette méthode de

millions de dollars attribués. Les données contenues dans les rapports ne distinguaient pas les répartitions selon le sexe. Leur analyse fut possible grâce à leur connaissance du milieu. Les membres du comité tentèrent d'obtenir les données réparties selon le sexe pour les quatre années précédentes, afin de vérifier si l'année étudiée représentait une exception ou une tendance. Téléfilm Canada répondit ne pouvoir leur fournir ces données. Avant l'intervention de ces groupes de femmes, aucune information officielle n'existait sur la situation et la place des femmes dans l'industrie; leur accès aux fonds de financement institutionnel était et est encore, comme nous l'expliquons plus loin, pour une part occulte.

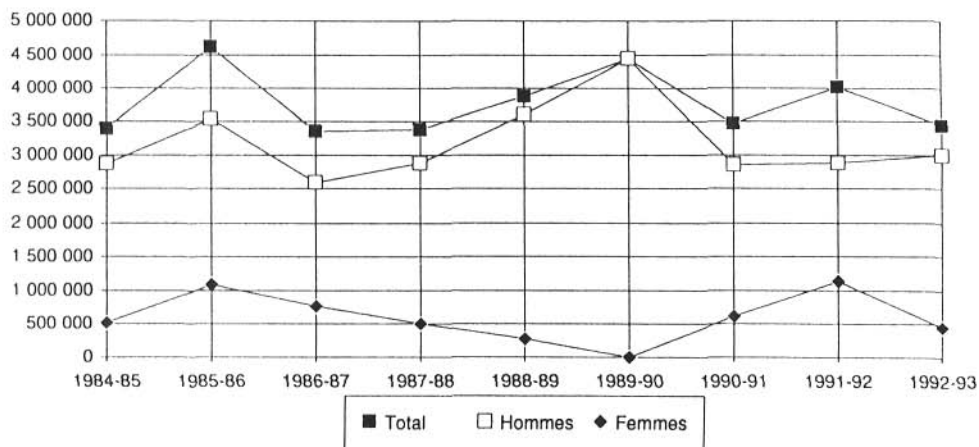
9. La décimale indique qu'il y a eu plusieurs réalisateurs ou réalisatrices sur un même projet. À titre d'exemple : *Montréal vu par...* comptait quatre réalisateurs et deux réalisatrices. Le calcul est fait selon la proportion de réalisatrices sur chaque production.
10. Les données sont extraites d'un document préparé par le comité Moitié Moitié (1993). Les statistiques ont été produites à partir des rapports annuels de la SOGIC et de Téléfilm Canada.

Graphique 1
Répartition entre les femmes et les hommes des investissements
en production de la SOGIC de 1984 à 1993



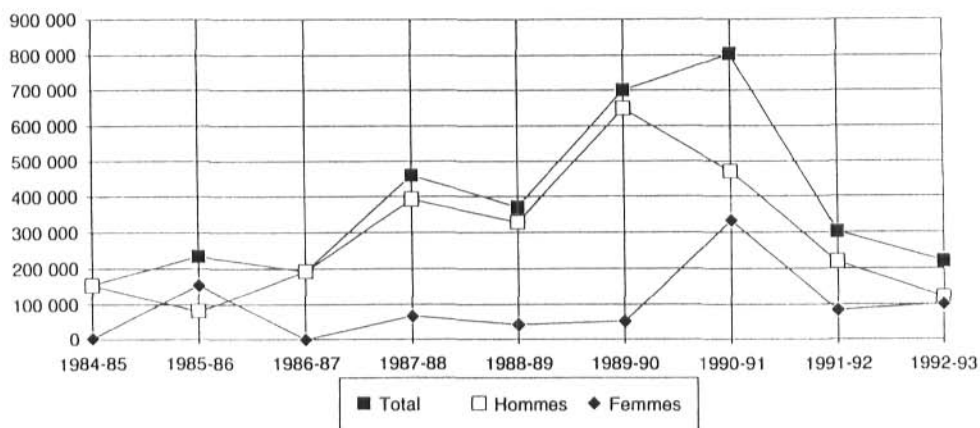
Source : Comité Moitié Moitié 1994

Graphique 2
Répartition entre les femmes et les hommes des investissements
de la SOGIC de 1984 à 1993
Long métrage de fiction



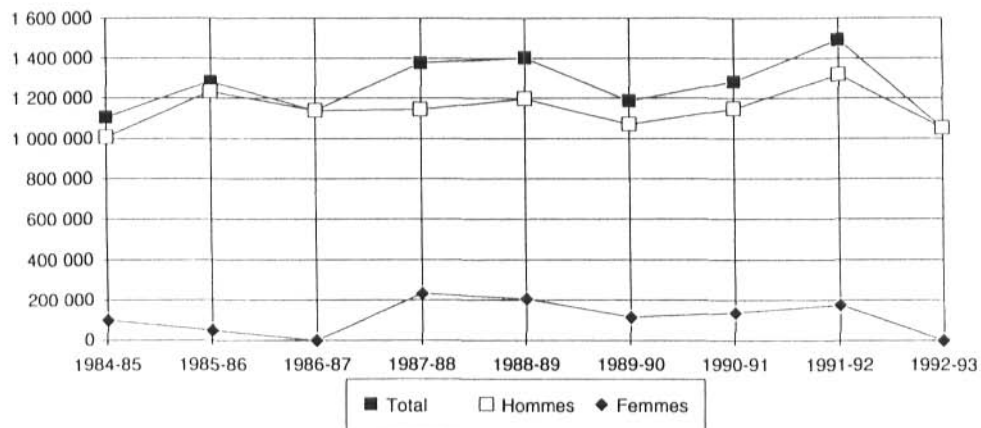
Source : Comité Moitié Moitié 1994

Graphique 3
Répartition entre les femmes et les hommes des investissements
de la SOGIC de 1984 à 1993
Court et moyen métrages de fiction



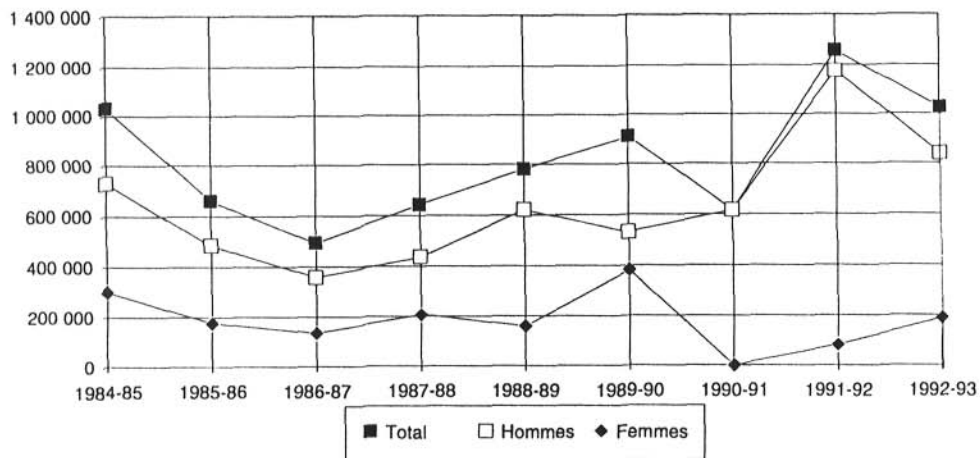
Source : Comité Moitié Moitié 1994

Graphique 4
Répartition entre les femmes et les hommes des investissements
de la SOGIC de 1984 à 1993
Production télévisuelle



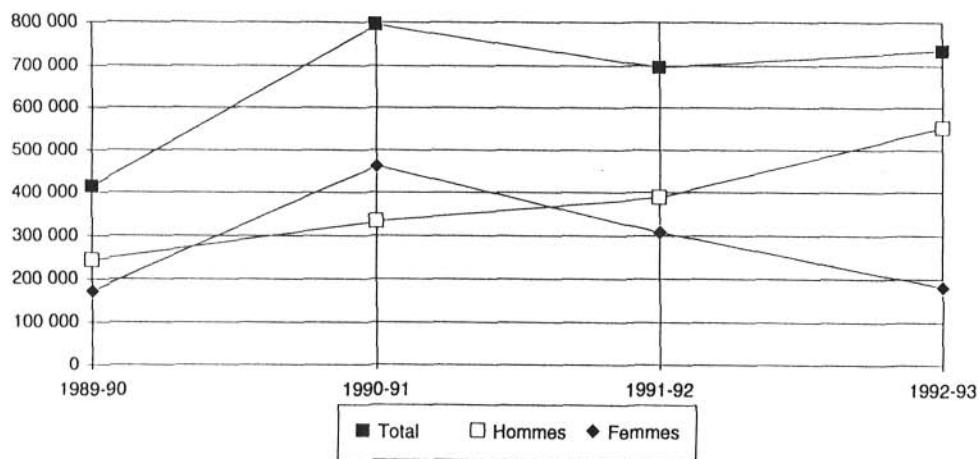
Source : Comité Moitié Moitié 1994

Graphique 5
Répartition entre les femmes et les hommes des investissements
de la SOGIC de 1984 à 1993
Documentaire



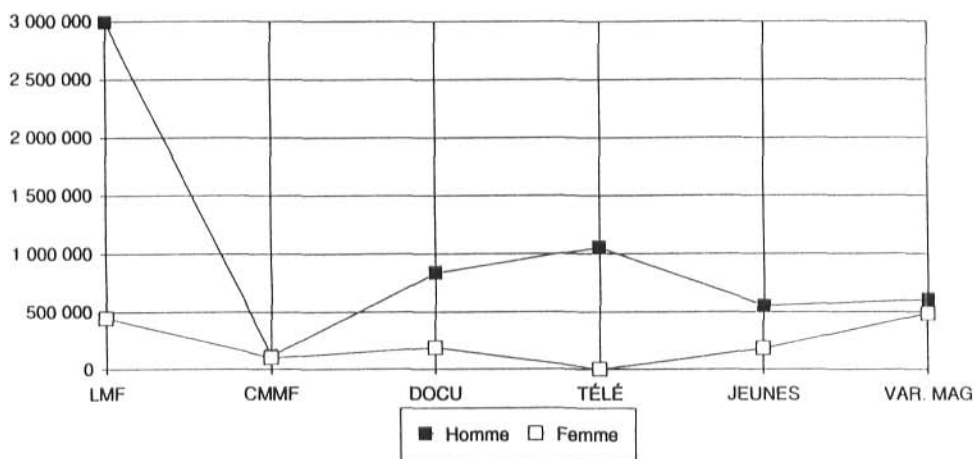
Source : Comité Moitié Moitié 1994

Graphique 6
Répartition entre les femmes et les hommes des investissements
de la SOGIC de 1984 à 1993
Jeunes créateurs



Source : Comité Moitié Moitié 1994

Graphique 7
Répartition entre les femmes et les hommes des investissements
de la SOGIC en 1992-1993 par volets



LMF : long métrage de fiction	TÉLÉ : production télévisuelle
CMMF : court et moyen métrages de fiction	JEUNES : jeunes créateurs
DOCU : documentaire	VAR.MAG.: variétés et magazines télévisés

Source : Comité Moitié Moitié 1994

calcul permet à la SOGIC d'améliorer radicalement son image comme maison de distribution de fonds publics. Cependant, une telle interprétation des données fausse la réalité. L'extrait suivant d'une lettre adressée au comité Moitié Moitié fournit un exemple de l'image de la participation des femmes ainsi obtenue et véhiculée¹¹ :

Vous remarquerez, dans le tableau synthèse relatif aux projets acceptés en 1992-1993, que la participation féminine pour les postes touchant l'ensemble des productrices, des scénaristes, des réalisatrices, *varie entre 50 % et 63 %*¹² dans les six volets d'Aide à la production.

Le métier de productrice, à juste titre, intéresse de plus en plus de femmes, et celles-ci produisent évidemment toutes sortes de films et d'émissions de télévision dont un grand nombre n'implique nullement les femmes. Il n'est pas évident non plus qu'un scénario écrit par une femme, réalisé et produit par des hommes puisse être qualifié de « film de femme ». Le comité Moitié Moitié a donc proposé qu'un calcul distinct soit fait selon les métiers de scénariste, de réalisatrice et de productrice pour chaque production. Si l'on utilise cette méthode, les résultats en ce qui a trait au pourcentage des sommes accordées aux réalisatrices, pour la même année, est de 19 %.

11. Lettre adressée au comité Moitié Moitié par la Direction générale des relations avec les organismes gouvernementaux, Gouvernement du Québec, 1^{er} novembre 1993.

12. L'italique est de nous.

L'illusion de l'égalité des chances

Malgré les faits, le discours illusoire sur l'égalité des chances persiste. Cette illusion masque la résistance à l'intégration professionnelle des femmes. Les professionnelles du cinéma ne font pas l'objet d'une discrimination ouverte, mais l'analyse des données sur la participation des réalisatrices et les expériences relatées par celles-ci montrent qu'elle est encore présente; Lacroix (1992) la qualifie de systémique¹³. Une telle discrimination semble exister dans la majorité des pays¹⁴. Selon la Director's Guild of America, des 1713 films produits entre 1983 et 1992 aux États-Unis, 81 (4,7%) ont été réalisés par des femmes¹⁵.

Bien que l'étude de Lacroix (1992) explique abondamment les mécanismes systémiques de la discrimination et insiste sur les étapes de l'identification avec le métier, de l'exercice du métier et de la distribution, les arguments qui permettent de repousser l'idée de discrimination se situent surtout dans la sélection. Les arguments soutenus par les maisons de distribution des fonds publics sont les suivants : 1) il y a moins de demandes provenant des femmes; 2) les projets sont jugés selon leur qualité respective; et 3) les projets sont aussi évalués selon leur potentiel commercial. Nous montrerons dans les paragraphes qui suivent l'absence de fondement des arguments relevant de ces trois paradigmes.

Une demande moins grande de la part des femmes

L'explication souvent donnée devant la faible part des fonds publics attribuée aux femmes cinéastes est que celles-ci présenteraient peu de projets. Cet argument apparaît fallacieux aux femmes du milieu qui voient leurs collègues

-
13. L'étude de Lacroix (1992) a été mise sur pied par *Cinéma femmes*, société organisatrice du Festival international des films et vidéos de femmes de Montréal. Ce festival s'est tenu à sept reprises depuis 1984 afin de remédier au manque de visibilité des films scénarisés et réalisés par les femmes partout dans le monde. Les organisatrices découvrirent vite qu'il y avait peu de films de femmes disponibles au Québec et qu'en plus la situation semblait se détériorer d'année en année : de moins en moins de longs métrages de femmes étaient tournés. Ces constatations conduisirent le groupe à mettre en œuvre un projet de recherche sur l'expérience des réalisatrices.
 14. Selon Surprenant (1991 : 109-110), en France, dans l'industrie audiovisuelle, 66% des personnes salariées au salaire minimum sont des femmes. En Suède, les femmes constituent 15% du personnel technique de la télévision, et 200 professions sont exclusives aux hommes, dont la réalisation qui en compte 300. Aux cinq télévisions japonaises importantes, il y a 83% d'hommes, dont 94% en production. En Suisse, les hommes représentent 70% du personnel de radiotélédiffusion, au Ghana, 80% du personnel de l'audiovisuel. En Tchécoslovaquie, les femmes constituent 60% du personnel de la radio-télévision, 47% sont directrices de rédaction et 10% rédactrices en chef. Comme le font remarquer Lebel et Audet (1994), la situation est souvent différente en ce qui concerne la réalisation d'émissions d'information télévisuelle; à la Société Radio-Canada, la proportion de réalisatrices y était de 50% en 1992-1993.
 15. Les neuf grands studios américains ont produit 166 nouveaux films entre janvier 1992 et juin 1993. Dans ces productions, les productrices comptaient pour 36,1%, les réalisatrices, 5,4%, les scénaristes, 17,4% et les actrices protagonistes, 23,4%. Voir Kirk Cordero (1993).

féminines essayer *refus sur refus, écrire et réécrire leurs scénarios et souvent remettre en question non seulement la valeur de leur projet, mais aussi leur compétence et leur statut.*

L'argument de la faiblesse des demandes de subvention de la part des femmes apparaît d'autant plus douteux que les organismes subventionnaires, tout en l'utilisant, ne peuvent fournir les données qui permettraient d'établir la comparaison entre les projets soumis et les projets acceptés ou refusent de le faire. En effet, depuis 1990, le comité Moitié Moitié tente avec insistance, mais en vain, d'obtenir de la SOGIC le nombre de projets soumis par les femmes. Le comité Moitié Moitié se trouve donc devant la situation paradoxale de devoir fournir aux instances décisionnelles les données que les mandataires des institutions les détenant refusent de divulguer. Selon la théorie interactionniste (Bateson *et al.* 1981 : 49), la réponse des organismes subventionnaires peut être qualifiée d'« injonction paradoxale » ; elle provoque une impasse qu'il est difficile de ne pas qualifier de stratégique. Mais il n'est pas sûr que ce soit une stratégie de la part des représentants et des représentantes des organismes subventionnaires ; il semble que leur conscience du problème de la domination masculine n'arrive pas à « prendre consistance » malgré le rappel constant des femmes du milieu (Lacroix 1992 : 217).

Quel que soit le point de vue à partir duquel nous analysons la situation, l'argument du moins grand nombre de demandes (même s'il s'avérait juste) n'apparaît pas recevable. L'intérêt des femmes en audiovisuel pour les métiers techniques, la création et les postes de décision de même que leur disponibilité ne peuvent être mis en cause pour expliquer leur sous-représentation numérique dans l'industrie. En vidéo, par exemple, les femmes sont nombreuses à tous les postes. Ce médium est considéré comme mineur dans la hiérarchie de l'industrie de l'audiovisuel et les projets sont moins coûteux. Lors d'une réunion de l'Alliance de la vidéo et du cinéma indépendant, tenue à Halifax en 1989, la majorité des personnes représentant la vidéo étaient des femmes. Les responsables représentant le cinéma étaient tous des hommes (Surprenant 1991 : 109). Comme le montre l'encadré présenté plus haut sur les projets subventionnés par la SOGIC en 1991-1992, le seul programme qui accorde près de la moitié de ses fonds à des projets de femmes est le programme « Aide aux jeunes créateurs » ; là aussi, les budgets sont moins élevés (peu dépassent 35 000 \$ et la plupart reçoivent beaucoup moins). Il semble donc que le facteur discriminant ne soit pas la faiblesse de la demande, mais l'ampleur des budgets mis en jeu. On hésiterait à confier de grosses sommes aux femmes. *Deux actrices*, le film de Micheline Lanctôt qui a remporté le prix du meilleur long métrage lors des Rendez-vous du cinéma québécois de 1994, n'a reçu qu'un faible financement des institutions publiques.

Pourtant, un exemple récent, tiré d'un autre domaine, montre la faisabilité et le succès des programmes d'égalité des chances. 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 instaure le programme d'accès à l'égalité : elles sont maintenant près de 350. Citant cette réussite, la réalisatrice Marquise Lepage répondait ainsi aux organismes subventionnaires qui justifient (sans en fournir les données) le faible pourcentage des subventions accordées aux femmes cinéastes par le fait qu'il n'y en a pas assez qui soumettent des projets : « Il n'y a pas eu plus d'accidents

à la STCUM, la seule chose qui a changé, c'est le nombre de candidatures de femmes »¹⁶.

Le modèle de la qualité

Le deuxième argument en faveur de l'absence de discrimination à l'endroit des femmes fourni par les institutions financières concerne la qualité des projets; la sélection serait fondée, sans tenir compte du sexe, sur des critères de qualité. Mais les critères de qualité ne sont pas précisés. Comme il s'agit d'évaluer un projet d'expression artistique, les critères de sélection ne peuvent exister dans des modalités potentiellement objectives mais comme résultats d'un consensus (Chauviré 1989 : 116). Comme la plupart des comités de sélection sont composés majoritairement d'hommes, le consensus se fait entre eux. L'expérience des réalisatrices montre bien que la vision qu'elles proposent dans leurs scénarios (qu'ils traduisent ou non un univers féminin), leur approche, leur écriture se butent à l'incompréhension et à la résistance de la majorité masculine qui détient les pouvoirs de décision. Une réalisatrice raconte avoir écrit un scénario de film de suspense qui mettait en scène une femme comme personnage principal. Une demi-douzaine d'hommes ont lu le scénario, leur avis fut unanime : intrigue excellente, mais le personnage principal n'est pas le bon; ils ne s'entendent pas sur lequel des personnages masculins aurait dû figurer comme personnage principal (Armstrong 1991 : 30). Une autre réalisatrice, celle-là reconnue, estime qu'on fait des « actes de confiance » à son endroit, car quand elle lit les rapports d'évaluation de ses projets, elle se rend compte que les juges « n'ont rien compris » (Lacroix 1992 : 139).

« La réaction des hommes dans le milieu face à ce que font les femmes va de l'incompréhension totale à l'ignorance discrète, en passant par la tolérance indifférente » (Lacroix 1992 : 142). L'imaginaire des femmes, les imaginaires de femmes leur sont étrangers, ils ne les intéressent pas, ils sont hors norme. Cette norme ne joue pas seulement à la sélection des scénarios; le processus de discrimination se reproduit dans les relations des réalisatrices avec les producteurs, à l'étape capitale de la distribution, et, bien sûr, sur les lieux de tournage où est mise en cause la légitimité de leur exercice de l'autorité; comme l'exprime une autre réalisatrice interviewée dans l'étude de Lacroix (1992 : 186) : « car être dirigé par une femme, c'est a-normal ». Le fait que les interviewées de cette étude soulignent que la présence de femmes avait facilité leur travail à un niveau ou à l'autre de leur cheminement donne une preuve indirecte de la dominance de la discrimination.

Ces expériences professionnelles des réalisatrices montrent que les champs d'intérêt, les points de vue, les fantasmes masculins sont la norme de qualité. Les hommes portent à l'écran leur enfance, leur relation avec leur père, leurs parties de chasse, leur univers imaginaire, leurs points de vue sur les relations hommes-femmes et sur les enjeux sociaux; le sexisme « normal », la violence masculine « normale » à l'endroit des femmes font aussi partie de la norme. L'un des cinéastes québécois les plus en vue, au moment de la sortie de son dernier film¹⁷, répondait dans une entrevue radiodiffusée : « Je me fous de

16. Voir Lepage (1992 : 28). Aussi cité in Lebel (1992).

17. Denys Arcand, à propos de son film *De l'amour et des restes humains*, émission « En direct », radio de la SRC, le 14 mars 1994.

la réaction de tous les groupes. Moi, ce qui m'intéresse [...] ». Quelles cinéastes pourraient parler et agir ainsi ? Les scénarios proposés par des femmes sur leur enfance, leur relation mère-fille, leurs *parties* de filles, leur univers imaginaire, leurs points de vue sur les relations hommes-femmes, sur les enjeux sociaux et leurs visions du sexisme ne correspondent pas aux modèles implicites de la « qualité ».

Le potentiel commercial

Le troisième argument discriminant est celui de la valeur commerciale potentielle des projets. Comme le montrent les données concernant la vidéo et les programmes d'aide aux jeunes, l'incidence du budget sur les décisions en matière de production et de distribution constitue l'un des plus sérieux obstacles à la pratique du métier, même pour des réalisatrices d'expérience et reconnues. « 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 » (Lacroix 1992 : 174). Cette situation apparaît peu justifiable dans le contexte de l'industrie audiovisuelle québécoise. En effet, en 1992, année où la production de longs métrages s'est maintenue au-dessus de la moyenne des cinq années précédentes (57 longs métrages de 60 minutes et plus), le cinéma québécois obtenait 3 % de l'assistance et 2,8 % des recettes; le cinéma américain a accaparé 83,2 % de l'assistance au cinéma sur les écrans québécois et une proportion équivalente des recettes (Bureau de la statistique du Québec 1994). D'aucune façon, donc, il ne s'agit d'une industrie autonome. Sa survie dépend entièrement des subventions publiques :

Pour Samson Bélaïr, la première caractéristique de l'industrie québécoise du cinéma et de la production télévisuelle indépendante est sa dépendance de l'État, qui assume globalement 80 % du budget d'un long métrage et jusqu'à 70 % de celui des émissions de télévision.

Dorland, Saint-Laurent et Tremblay 1993 : 114

Des institutions et des programmes ont été mis sur pied afin de rééquilibrer l'offre audiovisuelle et de garantir l'expression de l'identité et de la richesse culturelles. L'industrie audiovisuelle québécoise est le produit d'une volonté politique de créer une production culturelle identitaire, comme pourrait l'être aussi la volonté d'une représentation équitable de l'imaginaire des femmes, de leur expérience et de leur point de vue.

Les observatrices et les observateurs européens, à l'occasion des derniers *Rendez-vous du cinéma québécois*, ont remarqué que les meilleurs films étaient ceux qui avaient été réalisés par des femmes¹⁸. L'accumulation des faits invite à partager la lassitude d'Odile Tremblay du *Devoir* lorsqu'elle écrit (1994 : C3) : « Les films de femmes coûtent moins cher et rapportent plus de prix. Allez y comprendre quelque chose ». L'argument du potentiel commercial est donc sans fondement. En 1991-1992, les réalisateurs québécois ont reçu 86 % (11 455 208 \$) des fonds alloués aux longs métrages de fiction pour réaliser

18. Geneviève Jacquinot, professeure à l'Université Paris VIII, lors de la discussion sur « Le cru 1993 », en février 1993, et elle a tenu à préciser qu'elle n'était pas féministe.

84 % des projets; la part des réalisatrices a été de 14 % (1 835 000 \$) et elles ont réalisé 16 % des projets.

Le libre jeu des talents

Les femmes peuvent tout faire, dit-on, cela dépend de leur talent. Au Québec, au sortir des cégeps et des universités, les filles constituent la moitié des finissantes et des finissants désireux de travailler en cinéma ou en télévision comme réalisatrices et réalisateurs (Weiner 1990). Comme la qualité, le talent et la volonté au travail seraient des déterminants asexués à caractère exceptionnel qui garantissent la réussite. Ce n'est pas généralement l'expérience des réalisatrices. Elles affirment devoir se battre davantage et devoir être plus talentueuses pour avoir des chances égales à celles de leurs collègues masculins. « L'appartenance sexuelle est transcendée, du moins dans la représentation que la profession donne d'elle-même, et la présence minoritaire des femmes est ainsi légitimée » (Lacroix 1992 : 105). En fait, les réalisatrices sont aux prises avec la difficulté d'apparaître crédibles, conformes et semblables tout en étant perçues différentes. Ce n'est pas le seul lieu où, selon l'expression de Bourdieu (1980), « la di-vision du monde, fondée sur des références à des différences biologiques, opère comme la plus fondée des illusions collectives ».

L'équité en action

L'application continue d'une politique d'équité donne des résultats. Dans le secteur du cinéma, l'exemple de l'Office national du film est probant. Le programme d'équité en matière d'emploi y a été mis en œuvre en décembre 1986, avec des objectifs précis (Chevigny 1988 : 4-5) :

- 1) atteindre la parité dans l'emploi entre les femmes et les hommes dans tous les postes continus et contractuels, dans toutes les catégories professionnelles et à tous les niveaux d'ici à 1996;
- 2) assurer aux femmes une place plus équitable dans tous les aspects de la production cinématographique au pays par la création de programmes de formation et d'apprentissage.

D'avril 1986 à avril 1993, pour l'ensemble de l'ONF, le pourcentage de femmes avait progressé de 21 à 40 % dans les postes de direction, de 33 à 38 % dans les postes de cinéastes et de 15 à 26 % dans les postes de techniciennes. Dans les différents métiers de cinéastes, les productrices représentent maintenant 41 % du groupe, les réalisatrices, 40 %, les cadreuses (*camerawomen*), 18 % et les monteuses, 48 %. L'augmentation des femmes dans les métiers techniques a donné lieu à un accroissement des pourcentages des budgets qui leur sont accordés pour produire et réaliser; ainsi pour 1992-1993, les productrices se sont vu accorder 44 % des budgets de production et les réalisatrices, 44 % des budgets de réalisation. De plus, ce programme a permis la mise sur pied d'une trentaine de stages à l'intention des femmes dans les métiers techniques non traditionnels (le mixage, la prise de son, l'éclairage, les effets spéciaux, l'ingénierie, la réparation d'équipement, etc.).

Mais, toujours à l'ONF, dans le domaine de la coproduction de langue française avec le secteur privé (subventionné par Téléfilm et la SOGIC), malgré le nombre important de productrices, les hommes réalisent toujours les trois quarts des longs métrages de fiction et des documentaires et accaparent un

pourcentage équivalent du budget de ce secteur. On remarque que les producteurs se consacrent rarement à des films réalisés par des femmes, mais que les productrices font des films de réalisatrices et de réalisateurs.

Les studios de production de femmes à l'Office national du film et le Programme fédéral des femmes¹⁹ sont des instruments qui encouragent et permettent la production de films par celles-ci, l'expression de leurs points de vue et leur accès aux métiers du cinéma non traditionnellement féminins connexes à la réalisation. Les premières œuvres y sont souvent faites. De tels instruments montrent la nécessité de programmes spéciaux afin de permettre l'équité pour les femmes et les autres groupes minoritaires. Il ne faudrait pas pour autant que les femmes soient confinées dans l'étroit couloir percé à force d'énergie, de talent, de patience, de lutte et de solidarité, les autres secteurs de production se déchargeant de la responsabilité d'une représentation équitable, de même que d'une réflexion sur les changements entraînés par la conscience des femmes de leur existence sociale.

Le principe de l'équité et les programmes d'accès à l'égalité sont reconnus dans les lois canadiennes et québécoises, mais pour revendiquer la parité salariale ou une promotion en vertu de la loi, il faut être une employée dans un cadre permanent. Et la plupart des professionnelles du cinéma sont pigistes dans le secteur privé comme la majorité de leurs collègues masculins. Même si la loi fédérale concernant l'équité en matière d'emploi de même que les programmes d'accès à l'égalité provinciaux ne visent que le personnel permanent, les organismes administrant les fonds publics dans l'audiovisuel devraient, selon l'esprit de la loi, tenir compte de l'équité dans la distribution des fonds. Ni Téléfilm ni la SOGIC ne prennent en considération de qui, hommes ou femmes, proviennent les demandes de prêts, d'investissements ou d'appui pour une production cinématographique ou télévisuelle. Ces sociétés ne formulent aucune exigence aux productrices et aux producteurs quant au nombre de femmes et d'hommes embauchés pour une production. De telles pratiques « unisexes » au lieu de faciliter l'accès professionnel des femmes font écran au sexisme.

Les appuis du milieu

En 1989, le comité Moitié Moitié a fait circuler une pétition afin d'obtenir que la moitié des fonds publics destinés au cinéma soit accordée aux femmes qui y travaillent; la pétition fut signée par plus de 1000 personnes, et une trentaine de femmes cinéastes réputées offrirent leur collaboration aux actions subséquentes du groupe. Le comité Moitié Moitié proposa également que les organismes subventionnaires de même que le nouvel Institut national de l'image et du son soient soumis à la loi sur l'équité eu égard à l'administration des fonds publics. Il suggéra aussi que les femmes soient en nombre égal aux postes décisionnels dans les institutions et organismes subventionnaires: agentes culturelles, membres de jury, de comité de sélection, de conseil d'administration, de comité d'étude, etc.

19. Le studio « Regards de femmes » et le Programme fédéral des femmes disposaient, en 1992-1993, de 15% du budget de 10 millions de dollars de la production française de l'ONF, sans compter les coproductions.

La démarche du comité Moitié Moitié a été appuyée officiellement non seulement par les professionnelles du cinéma, mais par l'Association québécoise des réalisateurs et des réalisatrices de film et de vidéo du Québec, la Cinémathèque québécoise et l'Institut québécois du cinéma, qui ont recommandé à la SOGIC de formuler un énoncé de principe et d'appliquer une politique de redressement dans les plus brefs délais. Enfin, dans le dernier rapport du comité d'audience publique (1993) de l'Institut québécois du cinéma, *Virage 93*, la proposition de l'ensemble du milieu de l'audiovisuel adressée à la ministre des Affaires culturelles, en faveur du renouvellement de la méthode de distribution de l'aide gouvernementale, recommande ainsi l'application du principe d'équité dans l'attribution des fonds :

Par ailleurs, l'aide publique doit être attribuée de manière équitable. L'objectif gouvernemental en matière d'équité en emploi, qui consiste à assurer une égalité d'accès aux hommes et aux femmes, étant déjà inscrit dans les plans d'aide, nous considérons qu'il doit lui aussi être primordial et mis en application avec toute l'indépendance d'esprit qu'il commande.

À la suite de ses démarches de sensibilisation auprès des institutions, le comité Moitié Moitié a obtenu du conseil d'administration du nouvel Institut national de l'image et du son des engagements positifs et concrets quant à l'inclusion des femmes à tous les niveaux de la nouvelle école de cinéma. Enfin, un sondage CROP fait, en mars 1991, pour le compte de la Fédération professionnelle des réalisateurs et réalisatrices de cinéma et de télévision (1991), indiquait que 69 % de la population était favorable à des mesures encourageant la production et la diffusion de films réalisés par les femmes.

Malgré ces appuis, les instances ministérielles provinciales et fédérales demandent encore des appuis du milieu. La participation d'un nombre égal de femmes à tous les niveaux est la condition essentielle à la modification des règles de fonctionnement du système actuel; elle ne garantira cependant pas l'expression équitable de l'imaginaire des femmes. Car, comme le pense Guillaumin (1992), les groupes majoritaires, placés dans une situation de minoritaires, sont soumis à la conformité avec la règle du groupe dominant.

L'équité ne peut être laissée aux instances dirigeantes de l'industrie et des organismes subventionnaires. Le cinéma et une portion de plus en plus importante des séries dramatiques, des variétés et des magazines télévisuels sont financés à même les fonds publics par Téléfilm Canada et la SOGIC. L'inégalité de la rémunération, le manque de possibilités d'accès professionnel, l'inaccessibilité aux subventions et aux investissements gouvernementaux, ainsi qu'aux postes de création, d'influence et d'autorité, ne peuvent être pensés comme des problèmes causés par les professionnelles de l'industrie. « À traiter la condition des femmes comme un handicap social, on a fini par oublier que ce ne sont pas les femmes qui posent problème à la société, mais bien les hommes en tant qu'ils les dominent et les oppriment » (Daune-Richard et Devreux 1992 : 23). La disproportion n'est pas dans la requête d'équité, mais dans l'écart existant entre la répartition des fonds publics entre hommes et femmes, et la perte de l'imaginaire de celles-ci sur les écrans.

Conclusion : sans volonté politique, l'équité sur les écrans sera chose faite en l'an 2067

L'analyse de la situation au Québec montre donc que la participation actuelle des femmes n'est pas le reflet du libre jeu des talents. Sans les mesures et les programmes acquis, les proportions seraient encore plus faibles. Elle laisse voir aussi que l'application de mesures découlant des principes, déjà inscrits dans les textes, ne se fait pas parce que les instances dirigeantes des organismes subventionnaires ne reconnaissent pas la discrimination; à ces personnes est confiée l'administration des fonds publics. Au rythme de la progression qu'a connue la participation des femmes depuis dix ans, et si les programmes d'équité actuels se maintiennent, l'équité sera atteinte en l'an 2067, c'est-à-dire dans 74 ans. Au-delà des démonstrations de la faisabilité du programme du comité Moitié Moitié concernant l'attribution aux professionnelles de l'industrie, sur un calendrier de cinq ans, de la moitié (50%) de l'aide gouvernementale au financement de la production cinématographique et télévisuelle, l'équité peut être obtenue à partir de deux axes convergents : une volonté politique ferme et des mesures d'application adéquates; celles-ci supposent l'engagement personnel des ministres aux gouvernements provincial et fédéral de la Culture et des Communications. Là, probablement plus qu'ailleurs, l'égalité dans les lois n'est pas l'égalité réelle. Il apparaît nécessaire que les femmes disposent des moyens concrets qui leur confèrent l'autonomie et les conditions matérielles et mentales de création. L'histoire des femmes montre que la solidarité a toujours fourni le ciment indispensable à l'obtention de leurs droits et de leur autonomie. Cette solidarité agissante entre les professionnelles de l'audiovisuel existe déjà. Quant à la volonté politique, elle est actuellement « affichée ».

Estelle Lebel
Département d'information et de communication
Université Laval

Colette Beauchamp
Journaliste pigiste et écrivaine
Val-David

RÉFÉRENCES

- ARMSTRONG, Pat
1991 « Que révèlent les chiffres? », in Toronto Women in Film and Television, *Nouvelle approche, Les femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada*. Toronto, University of Toronto Press : 3-38.
- BATESON, G. *et al.*
1981 *La nouvelle communication*. Paris, Seuil.
- BOURDIEU, Pierre
1980 *Le sens pratique*. Paris, Éditions de Minuit.
- BUREAU DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC
1994 *Statistiques sur l'industrie du film*. Québec, Bureau de la statistique du Québec.

- CARRIÈRE, Louise (dir.)
1983 *Femmes et cinéma québécois*. Montréal, Boréal Express.
- CHAUVIRÉ, Christiane
1989 *Ludwich Wittgenstein*. Paris, Seuil.
- CHEVIGNY, Suzanne
1988 *Programme d'équité en matière d'emploi: rapport d'activité et consolidation des plans d'action des divisions*. Montréal, Office national du film, novembre.
- COMITÉ D'AUDIENCE PUBLIQUE DE L'INSTITUT QUÉBÉCOIS DU CINÉMA
1993 *Virage 93*, Institut québécois du cinéma. Montréal, février : 2.
- COMITÉ MOITIÉ MOITIÉ
1991 *Place à l'imaginaire des Québécoises*, mémoire présenté à la Commission de la culture en réponse à la « Proposition de politique de la culture et des arts » du Groupe-conseil, sous la direction de Roland Arpin. Québec, septembre.
1993 *Investissements en production de la SOGIC et de Téléfilm Canada au Québec de 1984 à 1992, Place des réalisatrices à la Sogic et à Téléfilm Canada*. Montréal, rapport de recherche non publié, septembre.
1994 *Propositions à la ministre de la Culture et des Communications du Québec: dossier synthèse*. Montréal, février.
- CORSET, P. et al.
1991 « Sociologie d'un corps professionnel: les réalisateurs de télévision », in *Réseaux*, numéro hors série : 1-16.
- COULOMBE, Michel et Marcel Jean
1991 *Le Dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal, Boréal.
- DAUNE-RICHARD, Anne-Marie et Anne Devreux
1992 « Rapports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », *Recherches féministes*, 5, 2 : 7-30.
- DENAULT, Jocelyne
1993 « Des femmes devant et derrière la caméra: le cas de l'ONF, 1941-1945 », *Recherches féministes*, 6, 2 : 113-118.
- DESMEULES, Marcelle
1991 *Les stéréotypes sexuels et la politique générale de réglementation de la radiodiffusion canadienne*. Québec, Université Laval, Cahiers de recherche du GREMF, 34.
- DIAMOND, Bonnie et Francine Fournier
1987 *Égalité et accès, un nouveau contrat social*. Montréal, Office national du film.
- DORLAND, Michael, Michel Saint-Laurent et Gaëtan Tremblay
1993 « Téléfilm Canada et la production audiovisuelle indépendante : la longue errance d'une politique gouvernementale », *Communication*, 14, 2 : 101-133.
- Femmes du cinéma, de la télévision et de la vidéo à Montréal. Outremont, Richard Augé Éditeur, 1993-1994 : 2.
- FÉDÉRATION PROFESSIONNELLE DES RÉALISATEURS ET DES RÉALISATRICES DU CINÉMA ET DE TÉLÉVISION
1991 *Opinion de la population sur les fonds alloués par l'État aux télévisions publiques*, résultats d'un sondage CROP, FPRRCT. Montréal, mars.

GARDE, Roger de la et Denise Paré

1991 « La télévision : l'offre d'une programmation ou la programmation d'une demande », *Communication*, 12, 1 : 101-148.

GUILLAUMIN, Colette

1992 *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*. Paris, Éditions Côté-femmes.

KIRK CORDERO, Caroline

1993 « The Numbers Never Lie », *Première*, numéro spécial, « Women in Hollywood », juin.

LACROIX, Jean-Guy

1992 *Septième art et discrimination, le cas des réalisatrices*. Montréal, VLB éditeur.

LEBEL, Estelle

1993 « Compte rendu de Lacroix, J.-Guy, 1992 : *Septième art et discrimination : le cas des réalisatrices* », *Recherches féministes*, 5, 2 : 198-201.

LEBEL, Estelle et Raymonde Audet

1994 « Rareté et inflexion de la représentation des femmes aux bulletins d'information à la télévision francophone québécoise : le rôle des réalisatrices », *Communication*, à paraître.

LEPAGE, Marquise

1992 « Réalisatrices et chauffeuses d'autobus, unissons-nous », *Lumières*, 30 : 26-29.

LEVER, Yves

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

PEAT MARWICK STEVENSON & KELLOGG

1990 *A Statistical Profile of Women in the Canadian Film and Television Industry*. Toronto, Toronto Women in Film and Television.

SILVER-DRANOFF, Linda

1991 « Une stratégie pour le changement », in Toronto Women in Film and Television, *Nouvelle approche : l'avenir des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada*. Toronto, University of Toronto Press : 62-76.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DES INDUSTRIES CULTURELLES DU QUÉBEC

1985 *Rapport annuel 1984-1985*. Montréal, SOGIC.

1986 *Rapport annuel 1985-1986*. Montréal, SOGIC.

1987 *Rapport annuel 1986-1987*. Montréal, SOGIC.

1988 *Rapport annuel 1987-1988*. Montréal, SOGIC.

1989 *Rapport annuel 1988-1989*. Montréal, SOGIC.

1990 *Rapport annuel 1989-1990*. Montréal, SOGIC.

1991 *Rapport annuel 1990-1991*. Montréal, SOGIC.

1992 *Rapport annuel 1991-1992*. Montréal, SOGIC.

1993 *Rapport annuel 1992-1993*. Montréal, SOGIC.

SURPRENANT, Louise

1991 « Perspectives de la situation des femmes », in Toronto Women in Film and Television, *Nouvelle approche : l'avenir des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada*. Toronto, University of Toronto Press : 103-111.

TÉLÉFILM CANADA

1985 *Rapport annuel 1984-1985*. Montréal.

1986 *Rapport annuel 1985-1986*. Montréal.

1987 *Rapport annuel 1986-1987*. Montréal.

- 1988 *Rapport annuel 1987-1988*. Montréal.
1990 *Rapport annuel 1988-1990*. Montréal.
1991 *Rapport annuel 1990-1991*. Montréal.
1992 *Rapport annuel 1991-1992*. Montréal.
1993 *Rapport annuel 1992-1993*. Montréal.

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.
1990 *Aperçu statistique des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada*, rapport préparé par Peat Marwick Stevenson & Kellogg. Toronto.

TREMBLAY, Odile

- 1994 « Créer ses propres modèles », *Le Devoir*, 19 mars : C3.

WEINER, Normand

- 1990 *Profil de finissants(es) en cinéma et télévision des universités et collèges du Québec*. Montréal, Institut de l'image et du son.