



Femmes et cinéma d'animation

*Un corpus féministe à l'Office national du film
du Canada 1939-1989*

MARIE-JOSÉE SAINT-PIERRE

Table des matières

Remerciements	9
Notes	11
Introduction	13

PREMIÈRE PARTIE

CINÉMA D'ANIMATION, FÉMINISMES ET ONF

CHAPITRE 1	
La nature particulière du cinéma d'animation	25
CHAPITRE 2	
L'Office national du film du Canada	41
CHAPITRE 3	
(Re)présenter le féminin	69
CHAPITRE 4	
Soulèvements féministes dans la création cinématographique à l'ONF	91
CHAPITRE 5	
Une commande pour souligner l'année internationale de la femme	115

DEUXIÈME PARTIE

UN CORPUS DE FILMS D'ANIMATION TRAVAILLÉS PAR LA PENSÉE FÉMINISTE

CHAPITRE 6	
Maternité, charge mentale et mystification	141
CHAPITRE 7	
Le travail des femmes et la notion de sexisme	163

CHAPITRE 8	
La remise en question des rapports sociaux entre les sexes	181
CHAPITRE 9	
La réalisation professionnelle et le piège de l'essentialisme	199
Conclusion	213
ANNEXE A	
Courts-métrages réalisés par Marie-Josée Saint-Pierre	219
ANNEXE B	
Courts-métrages d'animation réalisés par des femmes à l'Office national du film du Canada (1939-1989)	220
Filmographie	223
Bibliographie	231
Archives	237

Introduction

Depuis 2004, je travaille professionnellement dans le domaine du cinéma d'animation au Québec à titre de réalisatrice, scénariste, productrice et animatrice. J'ai créé plusieurs courts-métrages d'animation avec ma compagnie de production MJSTP Films inc.¹ et deux thématiques principales se dégagent de ma filmographie: la maternité, que j'ai abordée dans *Post-partum* (2004), *Passages* (2008), *Femelles* (2012) et *Ta mère est une voleuse!* (2018), puis la création artistique avec *Les négatifs de McLaren* (2006), *Le projet Sapporo* (2010), *Jutra* (2014), *Flocons* (2014), *Oscar* (2022) et *La théorie Lauzon* (2022)². Ma pratique du cinéma d'animation est polyvalente puisque j'enseigne également la théorie et la réalisation du cinéma d'animation à titre de professeure adjointe à l'École de design de l'Université Laval au Baccalauréat en art et science de l'animation (BASA).

Hélas! je dois constater que les films à thématiques féministes que j'ai réalisés ont été plus difficiles à financer et à faire circuler. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai entrepris des études doctorales dans le programme Études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal: je voulais comprendre le statut marginal du cinéma d'animation et, plus particulièrement, de celui fait par des femmes. C'est-à-dire qu'avant d'entreprendre une formation doctorale, j'ai tenté de retrouver les pionnières de ce milieu: trop souvent, les histoires du cinéma québécois demeurent silencieuses à leur sujet.

1. Au cours de ma carrière, mes films ont été présentés dans plus de 150 festivals et ils ont obtenu une soixantaine de distinctions dans le monde dont deux prix Jutra, un prix Gémeaux et un prix Écrans canadiens.

2. Voir l'Annexe A: Courts-métrages réalisés par Marie-Josée Saint-Pierre.



Âme noire (Chartrand, 2001) © ONF, tous droits réservés

Pourtant, le travail des animatrices de l'Office national du film du Canada³ a obtenu une large reconnaissance partout dans le monde et de nombreuses distinctions prestigieuses⁴. Malgré tout, le grand public ignore pratiquement leur travail. Réintégrer, dans l'histoire, les animatrices pionnières m'a semblé impératif: documenter leurs productions et leurs processus de création de façon à éviter qu'elles sombrent dans l'oubli, analyser et rétablir dans ses droits le discours féministe des animatrices et des modèles féminins forts de la discipline sont des actions nécessaires pour mieux rendre compte de leur réalité.

Ma résistance féministe résulte d'une prise de conscience: celle que les conceptions dualistes, longtemps présentées comme « naturelles » par l'épistémologie instituée et la culture dominante, sont en fait essentialistes

3. Dans le but d'alléger le texte, l'abréviation ONF sera utilisée pour désigner l'Office national du film du Canada.

4. À titre d'exemple, des courts-métrages d'animatrices ont récolté des prix comme la Palme d'or au Festival international du film de Cannes avec *When the Day Breaks* (Forbis et Tilby, 1999), l'Ours d'or au Festival international du film de Berlin avec *Âme noire* (Chartrand, 2001) ou encore l'Oscar pour le meilleur court-métrage d'animation avec *Le poète danois* (Kove, 2007).

et fabriquées. Les études de genre, qui ont pour objet les variations historiques de ce construit social, ont sapé la pensée dominante qui oppose la nature des femmes à celle des hommes. C'est en dissociant les femmes de la notion du déterminisme biologique qu'il est possible de repenser les rapports sociaux de sexe. En outre, le féminisme est pour moi une prise de position politique visant à faire évoluer les rapports sociaux de sexe pour atteindre l'égalité. Ni universels ni homogènes, les identités et les concepts féministes n'ont rien de monolithique. Multiples, les féminismes s'opposent parfois les uns aux autres, dans des querelles idéologiques inévitables, puisque les femmes font partie d'un ensemble hétérogène et qu'il serait vain de rabattre la pluralité des problématiques de la condition des femmes en un territoire inclusif. Les trajectoires et les idéologies féministes en mouvement constant réagissent aux contextes socioéconomiques et géopolitiques. Le féminisme doit donc relever le difficile défi de trouver simultanément des solutions individuelles et collectives pour protéger les droits personnels, économiques, sociaux, politiques et culturels des femmes. C'est en prenant conscience de la domination qu'elle subit et des inégalités dont elle est victime qu'une femme devient féministe ; mais toute libération personnelle passe autant par la transformation d'une vie individuelle que par celle de la société dans laquelle cette femme évolue.

La carence de données historiques sur les réalisatrices des débuts du cinéma ne concerne pas seulement l'animation : si on possède une ample documentation sur Émile Reynaud, les frères Lumière et Georges Méliès, c'était (jusqu'à tout récemment⁵) l'inverse pour des créatrices pionnières comme l'animatrice allemande Lotte Reiniger ou la réalisatrice française Alice Guy-Blaché⁶.

Pourtant, ces deux femmes sont des actrices essentielles du cinéma des premiers temps. Ce qu'on peut comprendre de ces omissions, c'est que les racines de la fabrication des théories de la connaissance croissent dans des terreaux fertiles qui alimentent les luttes de pouvoir. Si la transmission des connaissances est lacunaire, c'est qu'on a exclu la vision des autres

5. Deux longs-métrages ont été consacrés à Alice-Guy Blaché. Il s'agit de *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché* (Green, 2018) et de *Le jardin oublié – La vie et l'œuvre d'Alice Guy-Blaché* (Lepage, 1995). Deux courts-métrages ont été dédiés à la vie et à l'œuvre de Lotte Reiniger. Il s'agit de *The art of Lotte Reiniger* (Isaacs, 1970) et de *Lotte That Silhouette Girl* (Beecherl, Patullo et Beech, 2018).

6. À ce titre, voir le chapitre 3.

dans l'optique de régner et de contrôler. Plus précisément, les constructions épistémologiques reproduisent trop souvent l'essentialisme d'une perspective androcentrée⁷, reposant sur une opposition binaire inclusive-exclusive.

Les valeurs prétendument universelles, portées par les discours dominants, fondent les canons artistiques et légitiment les paramètres de ce qui est valable et digne d'intérêt. Le constat que les femmes ont été presque entièrement écartées des grands récits est accablant. L'oppression (des femmes et des cultures minoritaires) se manifeste, entre autres, dans l'anonymat de leur existence. Dans l'histoire du cinéma d'animation, on retient comme figures de proue le « géant » américain Walt Disney (international) ou le « génie » Norman McLaren (national). Cette reconnaissance du génie artistique se défend d'être sélective et prétend à la neutralité. Toutefois, le mythe du grand artiste est une fabrication masculine et le cercle vicieux induit par une surexposition aux canons provoque l'effet entonnoir d'un appauvrissement culturel. L'effacement d'une mémoire au féminin ne fait que refléter le rôle marginalisé des femmes sur les plans social, économique et politique. La mémoire sélective masculine est le dénominateur commun de l'invisibilité historique des femmes qui sont exclues tant à titre de productrices que de sujets du savoir.

L'histoire féministe de l'art, en rupture avec la naturalisation des savoirs dominants, repense la formation des constructions épistémologiques (partielles et partiales) mobilisées par le point de vue du chercheur universel (masculin, blanc, hétérosexuel et eurocentré). D'autant plus que l'anonymat des autrices place les femmes en position d'ignorance : puisque les créatrices sont oubliées, celles qui viennent à leur suite ne racontent pas leurs histoires. Elles n'ont pas de modèles féminins forts auxquels s'identifier. En plus d'être largement coupées de la documentation historique, les femmes ont été dépossédées du droit à la parole et de l'accès à la création artistique. Il y a des enjeux politiques réels à propos de l'intégration des femmes dans l'histoire de l'animation : en s'y situant historiquement, elles reconstruisent leurs récits, sans dépendre de l'autorité (masculine) qui régit la discipline. L'histoire des femmes est un moyen privilégié pour élargir les connaissances dans le domaine du cinéma d'animation.

7. L'androcentrisme désigne la norme de l'expérience humaine fondée sur le point de vue masculin. C'est une vision normative dont on ne prend pas toujours conscience tellement elle semble « naturelle » : pourtant, elle est fabriquée.

Malgré le fait que l'histoire du cinéma reste plutôt silencieuse quant aux animatrices, elles étaient bien présentes au moment de la réalisation. Leurs carrières professionnelles ont été mal documentées : on trouve peu de traces de leurs travaux dans les archives. Également, à travers les relations de pouvoir qui façonnent les discours, l'histoire du cinéma d'animation a peu contribué à la reconnaissance des assistantes, même si elles travaillent directement sur les animations et que leur apport est significatif. Notamment Claire Parker et Faith Hubley, qui ont dédié toute leur carrière à l'assistantat de leur époux animateur, sans en recevoir le juste crédit. À propos de sa relation avec son mari, Faith Hubley dit de lui : « il me faisait sentir inférieure. C'était lui l'artiste d'expérience et il avait dix ans de plus que moi⁸. »

L'effacement des créations des femmes (ou en collaboration avec leurs amoureux, maris ou amants) n'est pas une exclusivité du cinéma d'animation. Dans l'histoire de l'art, nombreuses sont celles qui ont sacrifié leur travail personnel au profit de leur compagnon masculin ou fait passer en priorité la carrière de l'homme, à leur détriment personnel, ou qui ont contribué à l'œuvre de leur conjoint sans obtenir de reconnaissance sur le plan historique ou financier. Rendre l'autre invisible est l'une des caractéristiques de la domination masculine. Dans l'industrie de l'animation, on trouve donc un rapport de force entre les hommes et les femmes. Notamment, l'exploitation des femmes qui travaillent pour des réalisateurs masculins et d'autres en couple qui assistent leur mari réalisateur. Il n'y a aucune mesure de la valeur de la force de travail des femmes dans l'industrie du cinéma d'animation lorsque d'autres s'en approprient.

L'éducation joue un rôle primordial dans l'émancipation des femmes. Pendant longtemps, Disney tient une école aux États-Unis où l'on enseigne la réalisation du cinéma d'animation : les femmes y sont interdites. Une lettre éclairante à cet égard est celle adressée à Mary V. Ford, en 1938. À la jeune femme qui formule le souhait d'étudier au sein de l'organisation et d'y travailler, on répond de façon catégorique : « Il n'y a pas d'emplois pour les femmes qui désirent travailler à la création d'animations. Ces travaux sont réservés exclusivement aux hommes. Pour cette raison, les

8. Citation originale : « [...] [he] made me feel very inferior. He was the senior artist and he was ten years older » (Hubley, citée dans Pilling, 1992, p. 25).

femmes ne sont pas admises à notre école⁹. » Ford est invitée à déposer sa candidature aux postes d'encre et de peinture sur acétate.

Ainsi, au début du cinéma image par image, quand les femmes ne sont pas carrément exclues, elles se retrouvent dans un rôle subalterne, comme assistantes des hommes qui tiennent le haut rang de la hiérarchie décisionnelle: les postes créatifs sont le domaine exclusif des hommes. Dans l'industrie de l'animation, on assiste donc à la reproduction du rapport de force de l'exploitation et de la domination. Le sexisme est omniprésent. Comme pour le travail domestique, on note la tendance des hommes à faire faire le travail routinier par les femmes. Pendant longtemps, la fonction des femmes dans le milieu de l'animation reproduit en miroir leur rôle traditionnel dans la sphère privée. C'est-à-dire que leur responsabilité se limite à l'exécution de tâches répétitives.

Les représentations féministes dans l'art s'inscrivent souvent comme une protestation vis-à-vis des représentations « féminines » des Vénus-déesse-mères fécondes condamnées aux fours de la cuisine. Les créations des animatrices à l'ONF contribuent de même à la diffusion d'un regard différent de la production médiatique *mainstream*, loin des Betty Boop, Jessica Rabbit et autres princesses disneyennes. Par conséquent, je considère leur cinéma comme un outil culturel valable puisqu'il révèle la condition des femmes.

Par ailleurs, travailler pour une institution gouvernementale à titre de créatrice confère aux réalisatrices de l'ONF un statut de « cinéastes-fonctionnaires » (Carrière, 1988) puisque leurs créations artistiques sont entièrement financées par l'État. Ce statut ambigu place les réalisatrices au centre d'un jeu politique particulier car leurs films s'inscrivent dans les limites d'un féminisme libéral, égalitaire et institutionnel. Certaines œuvres engagées politiquement reprennent les dénonciations socioéconomiques des mouvements féministes. Les cinéastes y racontent la vie et la mémoire des femmes, créant par le fait même une contre-histoire en opposition aux représentations féminines traditionnelles. Le cinéma d'animation peut ainsi être un lieu de revendication dans lequel l'autrice réalise une création politique, favorisant la prise de conscience et le chan-

9. Citation originale: « Women do not do any of the creative work in connection with preparing the cartoons for the screen, as that work is performed entirely by young men. For this reason girls are not considered for the training school » (Walt Disney Productions Ltd., 1938, n. p.).

gement. C'est ce discours de création féministe dans le cinéma d'animation à l'ONF que je souhaite élargir puisqu'il présente le monde sous un angle novateur et inédit.

La perception sociale du cinéma d'animation est souvent celle d'une activité commerciale destinée aux enfants et à la famille, et donc reléguée au bas de la hiérarchie du monde des arts. Ce manque de valorisation artistique, en dehors des cercles restreints de connaisseurs et des festivals de films spécialisés, tient fort probablement à l'influence hégémonique disneyenne. Pourtant, il existe une production animée avant-gardiste, une esthétique animée atypique, qui repousse les frontières du langage cinématographique. C'est précisément le cas pour les créations qu'on aborde dans le présent ouvrage : ces films réalisés à l'ONF par des animatrices, et produits sans tenir compte des pressions commerciales, ont la possibilité de s'ouvrir à la production avant-gardiste et à la perspective féministe.

Puisque le contexte géographique a une répercussion importante sur les conditions de production des animatrices (Pilling, 1992), en observant les conditions de création des réalisatrices au sein de l'ONF, il est possible de mettre en lumière le travail de ces pionnières. L'ONF encourage la production d'un discours personnel qui laisse les animatrices s'aventurer dans un territoire critique et créatif. En adoptant cette stratégie narrative, les réalisatrices peuvent tenter de renverser la représentation de la domination sociale des femmes et de l'oppression de leurs corps en ciblant leurs problèmes, leurs fantasmes et leurs désirs¹⁰.

10. Les réalisatrices féministes proposent souvent une représentation des femmes qui diffèrent du *male gaze* décrit dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (Mulvey, 1975), considéré par plusieurs comme l'article fondateur des études cinématographiques féministes. Pour Laura Mulvey, les constructions stéréotypées des personnages, façonnées par l'inconscient symbolique, sont le véhicule des fantasmes masculins projetés à l'écran. Le film engendre des figures et des relations reproduisant les idéologies des rapports de genre. Le spectateur adopte le regard masculin : il doit porter les lunettes d'un homme hétérosexuel pour en retirer un plaisir maximal, car c'est pour lui que le film est construit. Le cinéma met en images les comportements androcentrés de la société. Dans ce texte de 1975, Mulvey fait une lecture féministe d'œuvres cinématographiques en s'appuyant sur la psychanalyse freudienne (le regard) et lacanienne (le miroir). Pour l'autrice, le cinéma est une activité de voyeurisme dans laquelle le regard masculin est actif et le féminin, passif. En s'identifiant au protagoniste masculin, le spectateur projette une double fonction érotique sur le personnage féminin. Mulvey relève également que, dans la grande majorité des films de fiction américains, la fonction de l'héroïne sert à générer et à justifier les actions du protagoniste masculin. La vision de Laura Mulvey a fait l'objet de nombreuses critiques,

Rendre compte de l'expérience de la vie quotidienne des femmes avec les outils de l'animation permet d'offrir de nouveaux espaces de création et d'expression pour les artistes. Les films d'animation présentés ici remettent en question certains comportements stéréotypés qui contribuent à la domination des femmes par les hommes. Je m'intéresse particulièrement à ces films dans lesquels le point de vue est modifié et qui présentent les inégalités en offrant une solution de remplacement au regard dominant. Ces films sont réalisés par des femmes qui se sentent souvent opprimées dans la société et limitées face aux possibilités de réalisation de films.

Il reste beaucoup à faire pour inscrire, dans les institutions, le cinéma d'animation produit par les femmes. Puisque le cinéma d'animation a longtemps été un club masculin exclusif où les femmes n'avaient pas accès à la réalisation, je me préoccupe également des trajectoires socioprofessionnelles des animatrices. En général, jusqu'au début des années 1970, les conditions de création et d'accès à la production de films demeurent plutôt défavorables aux femmes. Toutefois, dès lors qu'elles occupent des postes à la réalisation, l'écho des revendications féministes devient visible dans les productions cinématographiques, ce qui démontre une réelle présence de la pensée féministe dans les institutions culturelles. C'est à partir du clivage entre l'espace privé et l'espace public que je m'intéresse au regard militant féministe dans les animations. Si le corpus semble hétérogène, son homogénéité apparaît dans la pratique des animatrices. Ces productions permettent de comprendre certaines facettes de la société québécoise et canadienne dans la période où elles ont été créées. L'esthétique des films, les techniques et les textes renvoient à la période précise de leur production. La relation entre la technique d'animation et la thématique des œuvres entraîne des choix esthétiques spécifiques pour soutenir le propos narratif.

Les films présentés dans cette monographie ont contribué à changer les représentations traditionnelles des rôles sexuels et à dénoncer leur effet aliénant d'une manière avant-gardiste unique au cinéma image par image. À l'opposé des *cartoons*, ce type d'animation s'inscrit tout à fait dans la

notamment à cause des *a priori* essentialistes qu'elle semble endosser. D'ailleurs, pour répondre à ses détracteurs, elle rédige en 1981: «Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)» dans lequel elle nuance ses propos.

continuité du mandat de l'ONF de favoriser l'exploration dans la création artistique. Les racines de mon corpus ne sont pas disneyennes mais plutôt dadaïstes, surréalistes, expressionnistes et, autant que cela est permis dans les limites de l'institution, ce sont des œuvres personnelles. Le film d'animation est un outil de communication unique permettant de dénoncer certaines conditions de la vie de femmes sous un angle atypique.

Les revendications féministes sont le sujet transversal du présent corpus : la division sexuelle dans le travail ménager, l'asservissement des corps féminins, l'expérience de la maternité, l'éclatement de la cellule familiale traditionnelle, etc. Les films d'animation ne sont pas étrangers aux contextes socioéconomiques dans lesquels on les a créés. J'ai sélectionné des œuvres qui me semblent révélatrices de la condition des femmes et leur oppression réelle, en exprimant clairement que la division des sexes entraîne une hiérarchisation sociale. En s'inspirant de la réalité de femmes dans l'espace privé et l'espace public pour concevoir un discours critique, les réalisatrices ne s'en tiennent pas à un rôle de spectatrices. Ces représentations de femmes par d'autres femmes proposent des protagonistes féminines qui occupent une place de sujet et non plus d'objet.

Pour bonifier l'analyse, ce livre rend disponible du matériel d'archives inédit et des extraits des comptes rendus des comités de programmation¹¹ de l'ONF. La juxtaposition de ces deux sources d'information (l'analyse filmique féministe et la recherche dans les archives) permet de rendre compte de l'influence des conditions de production sur certaines œuvres d'animatrices. Considérer la pluralité des points de vue qui ressortent des productions animées institutionnelles par le recoupement axiologique d'idéologies est au fondement de mon regard de praticienne. Les univers idéologiques se déploient sur plusieurs plans diégétiques : celui de l'animatrice, celui du court-métrage, celui de l'ONF et celui de l'autrice-praticienne féministe critique. Les femmes sont à la fois productrices de savoirs (à la réalisation) et objets de ces savoirs (dans les films).

11. Dans l'organigramme de l'ONF, le comité de programmation est l'instance décisionnelle qui donne son aval à la production des films. À l'époque couverte par la présente recherche (ce qui n'est plus le cas maintenant), les rencontres se déroulaient entre les dirigeants des départements et les cinéastes. Toutes ces rencontres étaient documentées. Ces procès-verbaux rendent compte des conditions de production auxquelles les cinéastes étaient soumis. Les procès-verbaux sont nombreux : à titre informatif, uniquement pour le programme français, plus de 400 rapports ont été rédigés entre 1970 et 1979.

Les créations des réalisatrices de cinéma d'animation sont reconnues partout dans le monde tout en étant, paradoxalement, inconnues du grand public. Cet ouvrage a pour but de faire sortir de l'ombre le travail de véritables pionnières en présentant et en analysant, d'un point de vue résolument féministe, les œuvres qu'elles ont conçues au sein de l'Office national du film du Canada (ONF). Cette institution a joué un rôle essentiel dans l'émergence du cinéma d'animation au Canada, mais on oublie, ou on ignore qu'une bonne partie de ce vaste corpus est le fait de femmes qui y ont travaillé non seulement comme assistantes, mais aussi comme réalisatrices. Ces artistes ont contribué à changer les représentations traditionnelles des femmes d'une manière unique dans le cinéma d'animation tant commercial que d'avant-garde. L'autrice rend compte de leurs préoccupations, de leur créativité ainsi que de leurs nombreuses, et lumineuses, réalisations. Pour ce faire, elle s'appuie sur un large éventail d'ouvrages critiques en histoire sociale et culturelle du Canada, en histoire de l'art féministe et sur de multiples études sur le cinéma d'animation.

Marie-Josée Saint-Pierre est professeure adjointe à l'École de Design de l'Université Laval dans le programme du Baccalauréat en art et science de l'animation. Elle a fondé sa compagnie de production destinée à la création de ses films d'animation, MJSTP Films, en 2004.

37,95 \$ • 34 €

Couverture : photographisme à partir d'images.
©TMC/Alamy Stock Photo et archive Office national du film.

Disponible en version numérique
www.pum.umontreal.ca

ISBN 978-2-7606-4577-6



9 782760 645776