

JOHANNE CHÉNÉ

LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME
DANS DES FILMS QUÉBÉCOIS
METTANT EN SCÈNE LES ANNÉES 1900 À 1950

Thèse
présentée
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

MARS 1998

© Johanne Chéné 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-26050-X

Canada

R É S U M É

La présente thèse identifie et caractérise la représentation de la femme dans six films québécois tournés entre 1971 et 1983, mettant en scène la première moitié du vingtième siècle. Elle vérifie deux hypothèses : la première suppose que la femme incarnée dans les films ne correspond pas exactement à celle de la réalité socio-historique; la seconde, que la représentation de ce corpus diffère de celle d'un groupe de films similaires tournés entre 1944 et 1953, qui ont été étudiés antérieurement.

Les données recueillies à l'aide d'une grille comprenant sept catégories de variables (identité, traits socio-culturels, éléments psycho-sociologiques, rapport avec le milieu, construction dramatique, dialogues, traitement cinématographique) sont abordées de façon quantitative et qualitative. Les deux hypothèses sont confirmées : sous chaque groupe de variables, des différences majeures séparent les deux corpus qui ne correspondent pas non plus à la réalité socio-historique décrite dans des documents scientifiques, des recherches et des essais portant sur l'époque choisie.

R É S U M É

La présente thèse identifie et caractérise la représentation de la femme dans six films québécois tournés entre 1971 et 1983, mettant en scène la première moitié du vingtième siècle. Elle vérifie deux hypothèses : la première suppose que la femme incarnée dans les films ne correspond pas exactement à celle de la réalité socio-historique; la seconde, que la représentation de ce corpus diffère de celle d'un groupe de films similaires tournés entre 1944 et 1953, qui ont été étudiés antérieurement.

Les données ont été recueillies à l'aide d'une grille multidimensionnelle et neutre, innovatrice dans l'étude de la représentation. Elle comprend sept catégories de variables qui ont été examinées de façon qualitative et quantitative : identité; traits socio-culturels; construction des personnages (noyaux idéologiques selon Jean Baechler, valeurs selon Milton Rokeach, rapport avec les structures d'autorité); rôles; construction dramatique; dialogues; traitement cinématographique (plan, cadrage et proxémique selon François Baby, décors).

Chaque variable de la représentation de la femme donne lieu à un rapprochement avec l'élément correspondant de la réalité socio-historique tel que présenté dans des documents, recherches et essais reconnus fiables. Il ressort de ces rapprochements que les films ne reproduisent pas la réalité avec exactitude; que l'imaginaire domine; que l'intrigue détermine l'importance relative des variables de la narration; qu'une certaine nostalgie du passé et de la vie en milieu rural sous-tend l'inspiration artistique des cinéastes.

Le corpus des films tournés entre 1971 et 1983 est comparé à celui des films de 1944 à 1953, variable par variable. Des différences majeures sont relevées tant au niveau du contenu qu'à celui du traitement formel ou proprement cinématographique. Pour ce qui a trait au contenu, elles sont attribuées aux changements sociaux survenus après 1960 qui favorisaient la liberté d'expression. Les différences formelles sont expliquées en partie par ces mêmes changements et en partie par les budgets plus importants de la seconde période.

R E M E R C I E M E N T S

Nous tenons à remercier sincèrement le professeur François Baby pour son soutien indéfectible pendant l'élaboration de notre thèse. Ses conseils pertinents, ses encouragements et ses suggestions fort intéressantes nous ont permis de mener à terme notre recherche avec plus d'assurance et de confiance. Nous lui sommes de plus très reconnaissante de l'enseignement qu'il nous a prodigué et tout au long duquel il nous a servi de modèle grâce à sa vaste expérience de recherche.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	ii
Table des matières	iii
Liste des tableaux	ix
Codage des films	xiv
Prologue.....	1
Introduction	12
Chapitre I. <u>Corpus analysé</u>	19
1.1 Critères de sélection	20
1.2 Description des films retenus et identification des personnages féminins	22
Chapitre II. <u>Méthodologie</u>	27
2.1 Cadre théorique	27
2.2 Hypothèses	32
2.3 Vérification par la méthode d'analyse	34
2.4 Grille d'analyse	34
2.4.1 Variables relatives au contenu	35
2.4.2 Variables relatives à la forme	35
2.5 Sources de références	36
2.5.1 Chercheurs en sciences humaines	36
2.5.2 Documents socio-historiques	36
2.6 Traitement des résultats	37
Chapitre III. <u>Analyse de la représentation filmique dans les films</u>	39
3.1 Nombre de personnages féminins et masculins	39
3.2 Identité des personnages	41
3.2.1 Âge	41
3.2.2 Apparence physique	43

3.2.3	État civil	45
3.3	Éléments socio-culturels	46
3.3.1	Niveau de scolarité	47
3.3.2	Milieu et niveau social	48
3.3.3	Pratique religieuse	49
3.3.4	Loisirs	50
3.3.5	Sexualité	52
3.3.6	Costume	53
3.4	Éléments psycho-sociologiques propres aux arts dramatiques	54
3.4.1	La construction des personnages	54
3.4.2	Noyaux idéologiques	56
3.4.3	Valeurs	58
3.4.4	Rapports avec les structures d'autorité	63
3.5	Rôle de la femme	68
3.5.1	Rôle dans la famille	68
3.5.2	Rôle au travail	70
3.5.3	Rôle dans la société	71
Chapitre IV. <u>Analyse de l'intrigue et des relations de rôles</u>		73
4.1	La construction dramatique	73
4.2	Relations de rôles	79
4.2.1	Relations de rôles dans <u>Mon oncle Antoine</u> ..	81
4.2.2	Relations de rôles dans <u>J.A. Martin pho-</u> <u>tographe</u>	85
4.2.3	Relations de rôles dans <u>Cordélia</u>	88
4.2.4	Relations de rôles dans <u>Les Plouffe</u>	91
4.2.5	Relations de rôles dans <u>Maria Chapdelaine</u> ...	95
4.2.6	Relations de rôles dans <u>Bonheur d'occasion</u> ..	99

4.2.7	Synthèse des relations de rôles dans les six films étudiés	102
4.3	Le «moi» des femmes	103
Chapitre V.	<u>Les éléments formels servant à la représentation</u>	106
5.1	Le plan cinématographique	106
5.2	Les décors	117
Chapitre VI.	<u>La femme au point de vue socio-historique</u>	124
6.1	Éléments démographiques	124
6.1.1	Âge	125
6.1.2	État civil	126
6.2	Éléments socio-culturels	128
6.2.1	Milieu social	128
6.2.2	Occupation des femmes	128
6.3	Comparaison au niveau psycho-sociologique	130
6.3.1	Éducation	130
6.3.2	Idéologies et valeurs dominantes	131
6.3.3	Figures d'autorité	133
Chapitre VII.	<u>Comparaison de la représentation féminine dans les deux corpus</u>	136
7.1	Importance relative des personnages masculins et féminins	136
7.2	Identité des personnages	138
7.2.1	Âge	138
7.2.2	Apparence physique	141
7.2.3	État civil	143
7.3	Éléments socio-culturels	146
7.3.1	Niveau de scolarité	146
7.3.2	Milieu et niveau social	148

7.3.3	Pratique religieuse	149
7.3.4	Loisirs	150
7.3.5	Sexualité	151
7.3.6	Costume	152
7.4	Éléments psycho-sociologiques	153
7.4.1	La construction des personnages	153
7.4.2	Noyaux idéologiques	155
7.4.3	Valeurs	157
7.4.4	Rapports avec les structures d'autorité	159
7.5	Comparaison des rôles de la femme	161
7.5.1	Rôle dans la famille	161
7.5.2	Rôle au travail	161
7.5.3	Rôle dans la société	162
Chapitre VIII. <u>Les dialogues</u>		165
8.1	Les interlocutrices en rapport avec leurs partenaires	165
8.1.1	Fréquence des échanges selon le sexe	166
8.1.2	Interlocutrices entamant ou terminant les dialogues	167
8.2	La construction formelle	169
8.2.1	Nombre et durée des segments	170
8.2.2	Niveau de langue	173
8.3	Le contenu des dialogues	176
8.3.1	Les sujets de conversation	176
8.3.2	Les motifs pour prendre la parole	179
8.3.3	Le ton	181
8.3.4	Le débit ou régulation de la parole	184

Chapitre IX. <u>Comparaison de l'intrigue et des relations de rôles</u>	
<u>dans les films des deux corpus</u>	186
9.1 La construction dramatique	186
9.1.1 L'objet du conflit	186
9.1.2 Les causes du conflit	188
9.1.3 Structure dramatique	190
9.2 Comparaison des relations de rôles	192
9.3 Le «moi» des femmes	194
Chapitre X. <u>Comparaison des éléments formels servant</u>	
<u>à la représentation</u>	196
10.1 Le plan cinématographique	196
10.1.1 Nombre et durée moyenne des plans	196
10.1.2 Présence visuelle des personnages	198
10.1.3 Types de plans	200
10.1.4 Temps moyen d'utilisation de chaque type	
de plan	202
10.2 Les décors	203
Chapitre XI. <u>Représentation de la femme et réalité socio-historique</u>	206
11.1 Éléments démographiques	206
11.1.1 Âge	206
11.1.2 État civil	208
11.2 Éléments socio-culturels	209
11.2.1 Milieu social	209
11.2.2 Occupation des femmes	210
11.3 Comparaison au niveau psycho-sociologique	210
11.3.1 Éducation	210
11.3.2 Idéologies et valeurs dominantes	211
11.3.3 Figures d'autorité	212

Conclusions	215
Bibliographie	224

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1. Distribution des personnages féminins et masculins	40
Tableau 2. Âge apparent de tous les personnages selon le sexe	42
Tableau 3. Âge apparent des personnages principaux et secondaires ..	43
Tableau 4. Apparence physique de tous les personnages selon le sexe	44
Tableau 5. Apparence physique et âge des personnages principaux	45
Tableau 6. Distribution de l'état civil des personnages	46
Tableau 7. Distribution du niveau de scolarité	48
Tableau 8. Milieu et niveau social	49
Tableau 9. Durée des films accordée aux loisirs des personnages féminins selon le milieu	51
Tableau 10. Noyaux idéologiques des personnages féminins	56
Tableau 11. Valeurs véhiculées par les personnages féminins	60
Tableau 12. Rôles des personnages féminins dans la famille	69
Tableau 13. Rôle des personnages féminins au travail	70
Tableau 14. Graphique de l'évolution de la dyade entre Cécile et Antoine	82
Tableau 15. Relations de rôles dans <u>Mon oncle Antoine</u>	84
Tableau 16. Graphique de l'évolution de la dyade entre Rose-Aimée et J.A.	86
Tableau 17. Relations de rôles dans <u>J.A. Martin photographe</u>	87
Tableau 18. Graphique de l'évolution de la dyade entre Cordélia et son époux	88
Tableau 19. Relations de rôles dans <u>Cordélia</u>	91
Tableau 20. Graphique de l'évolution de la dyade entre Rita et Ovide	92

Tableau 21. Relations de rôles dans <u>Les Plouffe</u>	93
Tableau 22. Graphique de l'évolution de la dyade entre Maria et Eutrope	96
Tableau 23. Relations de rôles dans <u>Maria Chapdelaine</u>	98
Tableau 24. Graphique de l'évolution de la dyade entre Florentine et Jean, et Florentine et Emmanuel	100
Tableau 25. Relations de rôles dans <u>Bonheur d'occasion</u>	101
Tableau 26. Relations de rôles dans tous les films	102
Tableau 27. Cadrage cinématographique et proxémique	108
Tableau 28. Durée des films, nombre de plans, durée moyenne d'un plan	110
Tableau 29. Présence visuelle des personnages	111
Tableau 30. Présence globale des personnages	112
Tableau 31. Types de plans en présence des premiers rôles féminins ...	113
Tableau 32. Temps moyen d'utilisation des plans pour les premiers rôles féminins	116
Tableau 33. Lieux où les personnages féminins sont représentés	119
Tableau 34. Population par groupe d'âge en 1941, 1951 et dans les films du second corpus	125
Tableau 35. État civil de la population de plus de 15 ans en 1951 et dans les films du second corpus	126
Tableau 36. Vocation religieuse en 1941 et dans les films	127
Tableau 37. Milieu social en 1941 et dans les films	128
Tableau 38. Occupation des femmes en 1941, en 1951 et dans les films du second corpus	129
Tableau 39. Niveau de scolarité de la population en 1941, en 1951 et dans les films du second corpus	130
Tableau 40. Importance relative des deux corpus	137

Tableau 41. Distribution des personnages selon le sexe	137
Tableau 42. Âge des personnages selon le sexe	139
Tableau 43. Distribution de l'âge des rôles principaux	140
Tableau 44. Distribution de l'âge des rôles secondaires	141
Tableau 45. Apparence physique des rôles principaux	142
Tableau 46. Apparence physique de tous les personnages	142
Tableau 47. État civil des personnages principaux	144
Tableau 48. État civil des personnages secondaires	145
Tableau 49. État civil de tous les personnages	145
Tableau 50. Niveau de scolarité des rôles principaux	146
Tableau 51. Niveau de scolarité des rôles secondaires	147
Tableau 52. Niveau de scolarité de tous les personnages	147
Tableau 53. Niveau social des personnages féminins	148
Tableau 54. Tableau comparatif des noyaux idéologiques des deux corpus	156
Tableau 55. Valeurs instrumentales observées chez un tiers des femmes ou plus	158
Tableau 56. Valeurs terminales observées chez un tiers des femmes ou plus	159
Tableau 57. Rôle des personnages féminins principaux au travail	162
Tableau 58. Fréquence des échanges dans le premier corpus	166
Tableau 59. Fréquence des échanges selon le sexe dans le second corpus	167
Tableau 60. Fréquence des segments dans lesquels les femmes entament le dialogue	168
Tableau 61. Fréquence des segments dans lesquels les femmes terminent les dialogues.....	168

Tableau 62. Nombre et durée moyenne des segments en secondes dans le premier corpus	170
Tableau 63. Nombre et durée moyenne des segments en secondes dans le second corpus	171
Tableau 64. Durée relative des interventions selon le sexe dans le premier corpus	172
Tableau 65. Durée relative des interventions selon le sexe dans le second corpus	172
Tableau 66. Distribution des niveaux de langue dans le premier corpus	174
Tableau 67. Distribution des niveaux de langue dans le second corpus..	174
Tableau 68. Importance relative des sujets de conversation dans les segments du premier corpus	177
Tableau 69. Importance relative des sujets de conversation dans les segments du second corpus	178
Tableau 70. Distribution des motifs d'entamer une conversation dans les films du premier corpus	181
Tableau 71. Distribution des motifs d'entamer une conversation dans les films du second corpus	181
Tableau 72. Importance relative du ton dans le premier corpus	182
Tableau 73. Importance relative du ton dans le second corpus	183
Tableau 74. Moyenne du débit de la parole dans les deux corpus	184
Tableau 75. L'objet du conflit dans les films	187
Tableau 76. Sexe du héros principal, noyau du conflit	187
Tableau 77. Sexe des adjuvants	188
Tableau 78. Causes des conflits	189
Tableau 79. Graphique de l'évolution dramatique des films du premier corpus	190

Tableau 80. Graphique de l'évolution dramatique des films du second corpus	191
Tableau 81. Relations de rôles dans les films du premier corpus.....	192
Tableau 82. Relations de rôles dans les films du second corpus	193
Tableau 83. Durée des films, nombre et durée moyenne des plans	197
Tableau 84. Présence visuelle des protagonistes selon le sexe	199
Tableau 85. Moyenne d'utilisation des plans en présence des personnages féminins, pour chaque corpus	201
Tableau 86. Fréquence d'utilisation des plans correspondant aux distances de la proxémique	202
Tableau 87. Durée des plans selon la distance	203
Tableau 88. Lieux occupés par les personnages féminins du premier corpus selon le temps accordé.....	204
Tableau 89. Lieux occupés par les personnages féminins du second corpus selon le temps accordé	205
Tableau 90. Population par groupe d'âge en 1941, 1951 au Québec et dans les films des deux corpus	207
Tableau 91. État civil de la population de plus de 15 ans en 1951 et dans les films des deux corpus	208
Tableau 92. État religieux en 1941 et dans les films	209
Tableau 93. Milieu social d'où sont issues les femmes	209
Tableau 94. Travail des femmes.....	210

CODAGE DES FILMS

Afin d'alléger les nombreux tableaux et pour en permettre une meilleure lisibilité, nous avons codé les douze films analysés qui constituent les deux corpus. Voici la liste des films ainsi que leur code équivalent :

Corpus 1 :

- A : Le père Chopin
- B : Le gros Bill
- C : Le curé de village
- D : Séraphin
- E : La petite Aurore l'enfant martyr
- F : Tit-Coq

Corpus 2 :

- G : Mon oncle Antoine
- H : J.A. Martin photographe
- I : Cordélia
- J : Les Plouffe
- K : Maria Chapdelaine
- L : Bonheur d'occasion

PROLOGUE

Pour présenter ma thèse, je commencerai par la situer dans le contexte qui l'a déterminée, c'est-à-dire l'approche développée par monsieur François Baby en études cinématographiques, approche qui m'a intéressée et que j'ai pu apprécier tant par les cours suivis et la participation à l'enseignement comme auxiliaire que par la collaboration à des recherches.

Dans cette approche, l'analyse de la représentation occupe une place importante et la méthode d'analyse doit permettre de vérifier la nature du rapport entre la société filmique fictive et la société où les gens vivent ou ont vécu, et où les faits ont lieu ou ont eu lieu. Ma thèse s'inscrit d'abord comme un essai de mise au point d'une méthode d'analyse de la représentation qui peut être appliquée à n'importe quelle catégorie des membres d'une société fictive tout en laissant intacte cette société, c'est-à-dire sans la juger selon une idée directrice, ou sans préjuger des conclusions.

Ces précisions données, j'aborderai maintenant les problèmes en cause. Puisque le point vers lequel la recherche tend est le rapport entre la société fictive et la société réelle, l'instrument d'analyse doit convenir à l'une et à l'autre. Or, nous n'avons pu trouver, dans les méthodes d'analyse appliquées au cinéma et aux médias audiovisuels déjà existantes, aucune démarche permettant à la fois de comparer les deux sociétés et de conserver un point de vue neutre sur les données recueillies comme l'exige la méthode scientifique. Ainsi les différentes approches féministes s'intéressent à l'égalité des femmes; la sémiologie propose une analyse des signes et du sens attribué à ces signes internes d'une œuvre, analyse qui demeure refermée sur l'œuvre; l'analyse de contenu s'attarde au "pourquoi" ou à l'effet recherché. Ce ne sont que quelques exemples de méthodes qui sont, par ailleurs, fort intéressantes et très valables mais qui ne

correspondent pas à l'approche que nous voulons développer.

J'ai donc décidé de construire une méthode inspirée de travaux et de recherches antérieurs auxquels j'ai participé; méthode qui a été adaptée à l'étude de films de fiction et qui a été approfondie et poussée davantage, ce qui m'a permis d'en faire une thèse de doctorat.

La préoccupation majeure a été l'identification, la description et l'examen des paramètres sous-tendant la représentation cinématographique, d'où l'insistance mise sur le plan, l'image et les séquences. Par ailleurs, la société réelle étant celle où des gens existent et des événements surviennent, ce sont ses traits qui ont déterminé certaines variables socio-démographiques qui sont pertinentes pour la comparaison des deux sociétés.

Une fois la méthode définie, le problème suivant a été son rodage sur une représentation particulière. J'ai choisi la représentation de la femme dans des films québécois de la première vague (de 1904 à 1953) et de la période de 1971 à 1983 en raison de mes intérêts personnels. Il eût été tout aussi légitime d'analyser d'autres représentations, c'est d'ailleurs un souhait de la thèse que la méthode développée serve à identifier d'autres représentations.

J'attire votre attention sur le fait qu'il ne s'agit pas exclusivement de la représentation de la femme québécoise mais bien de tous les personnages féminins mis en scène dans les films retenus incluant, par exemple, une Américaine et une Canadienne anglaise.

J'ai choisi un corpus de films québécois afin d'assurer une homogénéité, évitant des dispersions alourdissantes. Les films retenus l'ont été en raison de la

nationalité de producteurs (critère, universellement accepté en cinéma de classification des films selon leur origine), des réalisateurs et des sujets des scénarios qui sont campés dans des milieux sociaux, politiques et culturels typiquement québécois. De plus, en raison des importants investissements financiers requis pour la production d'un film, le cinéma se doit de coller de très près à son public éventuel, il reflète donc en quelque sorte la mentalité de son auditoire. Les films choisis représentaient de ce fait même la mentalité québécoise, et j 'étais intéressée à voir les résultats de cette peinture de notre société. Par ailleurs, la société mise en scène dans ces films a, à toutes fins pratiques, cessé d'exister; elle a fait l'objet d'études variées et des données démographiques sont disponibles pour soutenir des comparaisons entre la société fictive et la société réelle.

Pour structurer la démarche requise par la recherche, j'ai formulé deux questions fonctionnelles, à savoir:

- Y a-t-il des changements dans la représentation des femmes entre deux périodes de production différentes qui mettent en scène la même époque historique? et
- Quel est, à chaque fois, le rapport entre la réalité socio-historique et la représentation filmique de la femme dans les films étudiés?

Il convient de noter ici que la probabilité de différences était sûrement élevée mais cela ne préjugait pas des éléments communs et des éléments divergents. Qu'il me soit permis de dire que la fiction a toute la liberté de s'écarter de la réalité; mais sur quoi portaient ces différences et sur quelles bases allais-je faire cette comparaison afin de ne pas me limiter seulement à une impression. Voilà quelles étaient mes préoccupations et c'est pourquoi j'ai choisi d'établir des rapprochements à l'aide de données démographiques sans connaître ni présumer

des résultats à venir. La probabilité plus ou moins grande qu'une hypothèse soit vérifiée n'invalide pas une recherche puisque, avant la recherche, il s'agit, comme point de départ, d'une intuition. La thèse relevait des points communs et des points divergents et mesurerait leur importance relative.

Nos critères d'analyse ont été élaborés dans le but de couvrir le plus d'aspects possible de la représentation cinématographique, elle est donc multidimensionnelle. Elle se compose de deux séries de variables qui se complètent, qui sont interreliées mais qui comportent des distinctions; ce sont les variables relatives à la forme, et les variables relatives au contenu des films.

La première série, celle qui touche à la forme a été traitée à partir de l'unité de base de ce médium audio-visuel, le plan. Ce choix a été motivé par la rigueur scientifique qui demande de découper l'objet d'analyse dans les unités les plus fines possibles. J'ai donc relevé le nombre de plans, leur durée, leur échelle, les personnages présents, les lieux et les décors de chaque film. Cette analyse permettait de décrire l'utilisation du plan de chaque cinéaste, d'identifier les différences de factures et les constantes possibles selon l'artiste ou la période de création. J'ai aussi jugé essentiel de vérifier la présence ou l'absence de stéréotypes visuels de la représentation des personnages féminins.

Pour cette analyse de la forme, selon l'approche élaborée par le professeur François Baby, j'ai appliqué au cadrage cinématographique des films étudiés la théorie de la proxémique de l'anthropologue Edward Hall. Cette théorie, basée sur la notion d'espace entre les individus, a été jumelée aux cadrages des films, ce qui a permis d'appliquer au cinéma l'interprétation de la distance.

La deuxième série de variables, celle qui se rapporte aux aspects de la

représentation même de la femme- donc d'êtres membres d'une société quelque fictive qu'elle soit- est d'abord socio-démographique : âge, état civil, niveau social et autres ; puis socio-culturelle; elle touche ensuite les rapports dans la société et enfin, elle comprend des éléments propres aux arts dramatiques ou d'ordre psycho-social.

Pour l'analyse de ces derniers éléments, j'ai retenu les théories de certains chercheurs qui m'ont permis de construire adéquatement, je crois, une partie de la méthode. Ainsi les noyaux idéologiques universels identifiés par Jean Baechler offraient la possibilité de vérifier les rapports idéologiques qui poussaient à agir les personnages féminins,

L'approche du psychologue Milton Rokeach a servi à compléter l'analyse du caractère des personnages féminins parce qu'elle a permis d'identifier des traits qui étaient autrement moins frappants et difficiles à classifier. À partir des travaux de ce chercheur dont les résultats sont communiqués principalement dans le livre *THE NATURE OF HUMAN VALUES*, j'ai extrait les deux types de valeurs qu'il a distingués: celles qui sont prônées par les individus ou qui motivent leur conduite et celles qui représentent un état ultime auquel ils désirent accéder.

Les rapports dans la société que l'on peut aussi nommer relations de rôles, tels que décrits entre autres par le psychologue social Théodore Newcomb, s'adaptait très bien à la société fictive des films puisque, dans les films étudiés, on retrouve une micro-société, autonome et entière, et donc, par le fait même, apte à être analysée, si nécessaire, ou si on le désire, selon les mêmes paramètres que la société réelle.

La construction des personnages, quant à elle, a été comparée aux types de caractères que l'on retrouve en culture orale traditionnelle, tel que l'idée en a été développée par le professeur François Baby.

Pour mesurer le développement du "moi" des personnages féminins, j'ai eu recours à certaines recherches en psychanalyse, dont les travaux du psychanalyste Karl Jung et de ses successeurs, qui traitent de l'affirmation de soi de l'individu. J'ai vérifié quelles étapes avaient franchi les personnages féminins d'après les traces qui pouvaient être perçues soit dans leur discours, soit dans les gestes concrets qu'elles posaient. A partir des mêmes éléments de renseignements, j'ai complété cette partie de l'analyse en mesurant, selon les niveaux proposés par le psychologue américain Abraham Maslow l'évolution de la personnalité des personnages étudiés.

Pour ce qui est de l'analyse des dialogues, j'ai préparé une approche qui servirait à identifier la qualité des différents paramètres constituant le discours des femmes (durée des interventions des personnages féminins, niveau de langue, sujets abordés, ton, débit et autres éléments pertinents).

Lorsque les multiples facettes de la méthode d'analyse des films ont été définies et élaborées, je les ai utilisées pour l'étude des six films retenus.

Afin de recueillir des données dont l'exactitude serait assurée avec la plus faible marge d'erreur, j'ai mis la plus grande rigueur à ne capter que des données exprimées visuellement ou verbalement dans les films, et ce, lorsqu'elles ne laissaient aucun doute ou ambiguïté quant à leur nature. C'est pour cette raison que, dans plusieurs tableaux où sont consignés les résultats, on retrouve souvent un pourcentage d'éléments non-identifiés, que parfois le titre du tableau

comporte la mention "chez tel pourcentage de personnages féminins", ou qu'à l'occasion l'addition des pourcentages ne correspond pas à 100.

Pour donner un exemple de souci de rigueur scientifique, je mentionnerai que lors de la classification de l'apparence physique des personnages féminins, question fort subjective en soi, à la remorque des modes et des canons de beauté valorisés à chaque époque, j'ai utilisé les qualificatifs exprimés par les personnages mêmes des films afin d'éviter que des goûts personnels ou des normes actuelles n'interfèrent dans la notation.

Une fois les données recueillies, chaque variable a été traitée comme un élément indépendant, c'est-à-dire non affectée par les autres variables. J'ai procédé, au départ, à une analyse intra: les données ont été identifiées et quantifiées dans chaque film; puis à une analyse inter: les résultats obtenus dans chaque film ont servi à établir des pourcentages pour le corpus et des moyennes pour comparer les deux corpus. Ces moyennes ont permis de dessiner un profil de la représentation de la femme pour chaque corpus. Finalement, des données socio-démographiques et autres ont rendu possible la comparaison de la société fictive et de la société réelle.

La thèse ne propose pas que les films illustrent la réalité socio-démographique, surtout pas. Les variables socio-démographiques qui ont servi à établir un parallèle ont abouti à la démonstration que l'imaginaire domine. La thèse ne propose en aucune façon de diminuer la liberté d'expression. Elle ne fait de grief à personne. Elle porte sur un objet spécifique qui n'exclut pas les autres objets tout aussi spécifiques. La thèse ne prône aucune approche, ni le réalisme socialiste, ni le "politiquement correct". Elle relève des tendances et des stéréotypes qui se manifestent dans et par l'imaginaire. Elle apporte, je crois, des

données précises qui peuvent servir d'assises aux jugements plutôt que de les laisser au seul impressionnisme trop fréquent dans les domaines qui touchent les arts.

Sans perdre de vue l'objectif de mettre au point et de valider une méthode d'étude de la représentation filmique, je parlerai maintenant de l'analyse de la représentation de la femme qui a servi à atteindre cet objectif. Les résultats sont relatifs aux hypothèses structurant ma démarche. La décomposition selon les groupes de variables retenues dans la partie de la méthode s'appliquant au contenu a donné, pour chaque corpus, un profil de la représentation de la femme. En comparant ces profils, j'ai constaté des différences majeures de même que des ressemblances assez fortes pour évoquer la notion de cliché ou de stéréotype. Je citerai comme exemples de ressemblances: la juxtaposition de femmes jeunes et d'hommes plus âgés; l'appréciation de l'apparence physique des femmes par leur entourage plus fréquente que celle des hommes; un niveau de vie sous le seuil de la pauvreté prêté aux personnages vivant en milieux urbains.

Pour ce qui est des variables proprement cinématographiques, aucune ressemblance marquée ne s'est manifestée. Dans mes résultats, ce sont donc les différences qui dominant. J'en signalerai quelques-unes : les cinéastes de la première période ont privilégié la femme jeune (de 15 à 20 ans) alors que ceux de la seconde lui ont prêté des âges variés; le niveau de scolarité de la femme est plus faible dans le deuxième corpus; la consommation d'alcool par la femme est introduite dans le deuxième corpus de même que des scènes de sexualité explicite; les préoccupations individuelles prennent plus d'importance dans le second groupe de films que les responsabilités de mère et d'épouse. De plus, le rapport de la femme avec les structures d'autorité se modifie, elle se laisse moins dominer et remet en question le pouvoir religieux ou l'autorité du mari. Elle

s'affirme donc davantage dans les films plus récents, quoique ses efforts soient anéantis plus souvent qu'autrement. Comme exemples de différences, je mentionnerai encore que, dans le premier corpus, la structure dramatique voit le conflit éclater rapidement et évoluer de façon linéaire alors que, dans le second, il apparaît plus tardivement et progresse par sauts et par bonds, le dénouement y est par conséquent généralement moins prévisible.

En ce qui concerne les variables plus essentiellement cinématographiques, je relèverai que, dans la deuxième période, les cinéastes ont eu recours à des plans plus courts et plus nombreux, qu'ils ont accordé une durée plus longue aux plans où la femme est seule, qu'ils font dominer une échelle de plans où les sujets sont cadrés de plus près. Cette pratique est très peu répandue mondialement et semble être une des caractéristiques de la façon de faire du cinéma québécois.

La seconde hypothèse formelle portait sur un rapport entre la société filmique et la société réelle. Mes résultats, en termes de profil fictif et profil réel, montrent des différences mais aussi des ressemblances. Les distributions de l'âge, du sexe, de l'état civil, de la scolarité, du milieu urbain ou rural dans la société filmique diffèrent de celles de la société réelle, Les cinéastes n'illustrent pas un relevé statistique.

Il n'est pas utile de mentionner, dans cette présentation, tous les points de ressemblances et tous les éléments de différences. Je me permettrai d'insister plutôt sur le fait que les films tournés entre 1944 et 1953 reflètent davantage les valeurs prônées par la classe dirigeante et respectées par la population de l'époque mise en scène, que les oeuvres analysées, réalisées entre 1971 et 1983, bien que ces dernières en aient retenu quelque chose.

Si j'ai pu conclure, d'une part, que la méthode mise au point est valide, je souhaite maintenant qu'elle serve de point de départ d'études d'autres représentations cinématographiques. Quant à mes conclusions, d'autre part, sur le rapport entre la société filmique et la société réelle, je suis convaincue que ce n'est qu'un premier pas dans une direction qui semble prometteuse. De plus, le traitement remarquablement différent de la représentation de la femme, d'un corpus à l'autre, suggère plusieurs questions puisque c'est la même époque qui est mise en scène.

Les premiers cinéastes manquaient-ils de liberté? Les seconds ont-ils projeté dans le passé un mouvement d'émancipation de la femme qui s'épanouissait dans les années 70?

J'ai peut-être soulevé plus de questions que je n'en ai résolu en poursuivant cette démarche, questions que les sciences humaines, que le féminisme peuvent sans doute prendre à leur compte et explorer eux aussi.

Mais, grâce aux nombreuses données recueillies et compilées dans cette recherche, les chercheurs auront la possibilité de faire des interprétations et d'établir leurs conclusions, non plus seulement à partir de simples impressions laissées par les oeuvres cinématographiques, mais basées sur des données mesurées et quantifiées.

Trois points sont essentiels pour situer l'ensemble de la thèse et ses conclusions:

- premièrement, il eût été présomptueux et prématuré de développer des conclusions plus vastes à partir d'un si petit nombre de films analysés. Il serait primordial d'analyser un plus grand nombre d'oeuvres avant de généraliser;

- deuxièmement, pour que les analyses soient valables, il faut se méfier des conclusions qui laisseraient croire qu'une seule interprétation est possible;

- et finalement, les résultats présentés en conclusion ne sont pas un simple assemblage d'éléments épars, mais bien un choix judicieux parmi plusieurs qui étaient possibles; judicieux parce que je pense avoir trouvé le point de jonction et d'ancrage de plusieurs approches les unes par rapports aux autres, ce qui constitue l'essentiel de la recherche; c'est-à-dire qu'il produit un champ d'interprétation unifié de l'ensemble des théories sur lesquelles la méthode repose.

INTRODUCTION

Depuis quelques décennies la situation de la femme, son identité, son rôle, son engagement dans la société, se modifient de plus en plus, principalement en Occident. Cette évolution ou transformation qui continue de progresser peut être perçue dans des sphères variées; elle se manifeste dans toutes les couches de la société. Le phénomène a donné lieu à un grand nombre de recherches dans les diverses sciences humaines et les féministes poursuivent leur objectif de totale égalité.

Comme nous avons toujours été intéressée par les Communications et les Arts, plus particulièrement les Arts d'interprétation, nous avons entrepris des études cinématographiques et télévisuelles au cours desquelles il nous est rapidement apparu que ces formes d'expression offrent un champ de prédilection pour l'observation et l'analyse de la représentation de la femme, question qui retient notre attention depuis longtemps.

En 1988, de même qu'en 1992, nous avons eu le privilège de participer à deux recherches subventionnées par le Conseil du statut de la femme, recherches qui portaient sur l'analyse de la femme représentée dans les vidéoclips (1 et 2). Pour les fins de ces analyses nous avons préparé en collaboration avec d'autres chercheurs une grille d'analyse qui a permis de mettre au jour des tendances et des stéréotypes relatifs à la présence des femmes à l'écran. Ces deux expériences fort stimulantes ainsi que l'accueil très favorable qui a suivi leur publication ont renforcé notre intérêt pour la représentation de la femme à l'écran, tant de la télévision que du cinéma, si bien que nous avons décidé de faire de la recherche dans la même optique. Il nous fallait toutefois développer davantage la méthode utilisée et l'adapter au cas des longs métrages de fiction, différent de celui des vidéoclips.

En faisant des lectures dans ce but, nous avons constaté qu'il n'existait pas

encore de théorie générale de la représentation qui aurait pu servir de fondement à notre analyse; que très peu d'ouvrages abordent ce sujet; que les sources de références manquent dans plusieurs secteurs. Sur un point particulier, celui de la construction des dialogues nous n'avons trouvé aucune théorie scientifique qui en traite de façon systématique selon l'optique que nous avons adoptée pour notre analyse.

Devant cet état de la question théorique, nous avons ajouté un second objectif à notre entreprise : mettre au point et roder un instrument d'analyse de la représentation ou à tout le moins fournir des éléments d'amorce à cette analyse. Nous avons considéré qu'une approche multidimensionnelle était la plus pertinente.

Les méthodes actuelles sont parcellaires, centrées le plus souvent sur un concept directeur. Il en est ainsi de la sémiologie, de l'analyse de genre et d'auteur, de l'explication de texte, des théories esthétiques, pour ne donner que quelques exemples. Si certaines disciplines ont des approches valables et judicieuses, elles ne conviennent pas aux besoins d'une analyse cinématographique ou médiatique. Nous pensons entre autres à la sociologie qui s'intéresse au fonctionnement d'une société; à la psychanalyse qui scrute le comportement humain pour découvrir l'inconscient; au féminisme qui préconise l'égalité des femmes et condamne toute autre situation sociale.

Ces approches, qui ont certes leur raison d'être, ne convenaient pas à notre propos qui exige une observation neutre, c'est-à-dire qui laisse le sujet intact, qui ne le soumet pas à une lecture dirigée par un concept, un idéal, un projet. Nous avons donc mis de côté les méthodes utilisées par les chercheuses féministes ainsi que l'analyse de contenu utilisée en sociologie. Dans ce dernier cas, le motif plus spécifique est l'importance qu'une telle analyse accorde au comment et au pourquoi alors que notre préoccupation majeure s'oriente vers

l'identification, la description et l'examen des paramètres sous-tendant la représentation. Il nous semble que les résultats auxquels nous sommes parvenue par notre démarche offrent des données que d'autres disciplines peuvent traiter selon leurs optiques propres.

Il convient de signaler ici que notre grille est essentiellement cinématographique, ce qui explique l'insistance qu'elle met sur les points proprement filmiques comme, par exemple, le plan, l'image, les séquences. Quelques éléments ont toutefois été empruntés à d'autres modèles descriptifs lorsque cela permettait d'introduire des variables pertinentes, notamment les variables socio-démographiques. Nous la croyons originale et efficace. Elle a permis une étude de la représentation dont les résultats révélateurs et signifiants n'auraient pu être obtenus par d'autres méthodes. Nous espérons avoir ainsi fourni des outils méthodologiques, des bases scientifiques utiles aux futurs chercheurs.

Nous pouvons maintenant aborder l'objet premier de notre étude. Notre penchant pour le cinéma québécois nous a fait opter pour un corpus d'analyse puisé dans le répertoire des films réalisés au Québec.

Depuis sa naissance il y a une cinquantaine d'années, le cinéma québécois a connu plusieurs transformations, il a traversé des hauts et des bas, voire des temps morts. Mais toutes ces étapes ont porté fruit puisqu'il s'est tôt forgé une place et acquis une renommée internationale, créant sa propre identité par ses préoccupations uniques et son style novateur. Les thèmes du terroir, de la survie, de l'isolement, entre autres, souvent puisés à la littérature, ont régulièrement inspiré les cinéastes pour créer des oeuvres fort applaudies d'un public préoccupé par ses origines et également estimées de la critique.

Pour nous, vivant à une époque où les femmes affirment de plus en plus fermement leur identité propre, une question se posait : Comment la femme

d'avant 1950 était-elle représentée dans les films québécois? Une première recherche (3) effectuée pour trouver des éléments de réponse, nous avons voulu aller plus en profondeur, ajouter de nouvelles dimensions, ouvrir des perspectives plus globales par une analyse qui explorerait deux sphères distinctes, à savoir la représentation même des femmes et la mise en relation de deux groupes de films tournés à des périodes différentes par des cinéastes différents. La première de ces périodes couvre les productions de 1944 à 1954 et la seconde, celles de 1971 à 1983. Tous les films retenus mettent en scène la première moitié du 20^e siècle comme l'exigeait la question à résoudre.

Nous ne nous sommes pas limitée à la seule identification des traits prêtés aux personnages féminins. Deux hypothèses ont renforcé la structure de notre recherche. D'une part, nous avons tenté de vérifier si les représentations produites à des périodes différentes et par des cinéastes différents accusent des ressemblances importantes ou non et, d'autre part, de vérifier si ces représentations se rapprochent de la réalité de l'époque mise en scène. Nous avons envisagé que les représentations des deux époques seraient plus différentes que similaires et que les films de fiction ne se rapprocheraient pas des oeuvres documentaires.

Si l'intérêt des chercheurs pour le cinéma québécois suscite de plus en plus d'études fort sérieuses, la femme demeure un sujet peu traité ou abordé comme thème secondaire. Dans ce contexte, notre analyse de la représentation de la femme du Québec d'avant 1950 est innovatrice.

Une fois la grille d'analyse construite, aucun problème majeur ne s'est posé. Saisir les données, faire le pointage des variables pour chaque film, chronométrer pour quelques-unes ont exigé beaucoup de temps et de persévérance mais à mesure que le profil se dessinait, l'intérêt aiguisé, parfois renouvelé, soutenait l'effort.

Le premier chapitre de notre thèse présente le choix du corpus d'analyse, explicite comment chaque film a été soumis à des critères très précis. Il comprend le synopsis de chaque film retenu et introduit les personnages féminins étudiés, qu'il s'agisse de personnages principaux ou secondaires.

La méthodologie fait l'objet du deuxième chapitre. Nous y décrivons les différentes étapes de la démarche requise par notre propos et par la vérification de nos hypothèses.

Au chapitre III, nous abordons l'objet même de notre recherche en présentant les résultats relatifs à l'identité des protagonistes féminines, leurs traits socio-culturels et psycho-sociologiques de même que leurs rapports dans le milieu où elles évoluent.

L'analyse de la construction dramatique ou intrigue est exposée dans le chapitre IV. Sont alors abordées les relations de rôles impliquant les personnages féminins, leur participation à l'action, éléments qui servent ensuite de fond à l'étude du moi représenté des femmes.

C'est le chapitre V qui rend compte du traitement, dans les films analysés, de l'élément le plus essentiellement cinématographique, c'est-à-dire le plan. Son utilisation y est mise en relation, selon l'approche définie par le professeur François Baby, avec la théorie de la proxémique d'Edward Hall, ce qui permet une interprétation symbolique.

Dans le chapitre VI, nous présentons le rapprochement entre les résultats de l'analyse et les données démographiques, socio-culturelles, psycho-sociales et historiques, données qui ont été tirées de diverses sources de fiabilité reconnue. Nous évaluons le degré de correspondance entre la représentation filmique du corpus et la réalité de l'époque en cause.

La comparaison entre les deux corpus requise par notre première hypothèse se prolonge sur trois chapitres: VII, IX et X. Dans le chapitre VII, la comparaison porte sur les éléments démographiques, socio-culturels et psycho-sociologiques de même que sur les rapports sociaux des femmes. Quant au chapitre IX, il présente le parallèle relatif au type de construction dramatique ou structure de l'intrigue et ses éléments constitutants. Les relations de rôles y sont aussi comparées. C'est l'utilisation du plan cinématographique qui est mis en parallèle dans le chapitre X.

Le chapitre VIII diffère des autres. Il porte sur une variable qui n'avait pas été incluse dans notre recherche préalable, les dialogues. Ainsi s'y trouve une double analyse, celle des films du premier corpus et celle des films du second. La mise en relation des deux corpus relative à cette dimension verbale est également donnée dans ce chapitre.

Un dernier chapitre, le chapitre XI, examine la correspondance entre la réalité filmique et la réalité historique. Il se distingue du chapitre VI en ce que ce dernier ne renvoie qu'au second corpus principalement analysé dans la présente étude.

Pour conclure notre recherche, nous brosons un tableau ou profil de la femme d'avant 1950 représentée dans les films telle que notre grille d'analyse nous a permis de la saisir. Nous résumons les données relatives à nos hypothèses c'est-à-dire les éléments de différences et les éléments de ressemblances tant pour ce qui a trait aux productions mêmes que pour ce qui se rapporte aux deux réalités, sociale et filmique.

La méthode d'analyse que nous avons développée nous paraît efficace et valide. Nous avons pu l'utiliser sur deux corpus différents sans avoir eu à l'adapter ou à la modifier pour obtenir deux profils multidimensionnels comparables en tous

points et procéder à la vérification de nos hypothèses. Ainsi, nous semble-t-il, notre thèse de doctorat apporte une contribution à la méthodologie de l'étude de la représentation en même temps qu'elle fournit des données aux chercheurs en cinéma québécois et aux personnes qui s'y intéressent de diverses façon.

NOTES

- (1) BABY, F., CHÉNÉ, J., VIENS, J., Sexisme dans les vidéoclips à la télévision, Québec, Conseil du statut de la femme, 1988, 80p.
- (2) BABY F., CHÉNÉ, J., DUGAS, H., Les femmes dans les vidéoclips, Québec, Conseil du statut de la femme, 1992, 50p.
- (3) CHÉNÉ, Johanne, La représentation de la femme dans le cinéma québécois de la première vague (1943-1954), mémoire de maîtrise, Université Laval, 1988, 110p.

CHAPITRE I

Corpus analysé

Entre 1944 et 1953, période de fin et d'après-guerre, le Québec connaît une période florissante en création cinématographique : pas moins de seize longs métrages de fiction sont tournés en français et la majorité d'entre eux connaissent de très grands succès financiers et d'estime auprès du public.

La décennie suivante sera beaucoup plus calme, voire stérile, sur le plan du long métrage de fiction, puisque aucun film ne verra le jour au Québec. C'est une époque d'arrivée massive sur le marché québécois de films américains et européens dont les techniques, scénarios, metteurs en scène et vedettes internationales fascinent un public las des sujets proprement régionaux et des films à petit budget, qu'il peut désormais comparer aux grandes productions hollywoodiennes qui sont par ailleurs beaucoup plus audacieuses.

Il aura fallu l'ouverture de la section francophone de l'ONF en 1956 et la prolifération artistique qui a suivi la Révolution tranquille pour que se remettent à tourner les caméras au Québec. Une deuxième décennie se sera écoulée avant que ne renaisse chez les réalisateurs et dans le public québécois un intérêt pour des sujets de films inspirés du patrimoine historique, politique ou culturel. En effet, après 1954, le premier film québécois de fiction qui s'inspire du passé tant par le sujet et la mise en scène que par les préoccupations familiales, sociales et politiques, sera Mon oncle Antoine, réalisé par Claude Jutra en 1971. Cette oeuvre, qui donne la chronique d'une petite ville minière des années '50 au Québec, connaîtra un succès retentissant tant auprès de la critique que du public, et saura influencer d'autres réalisateurs québécois, les orientant vers le choix du

patrimoine comme source d'inspiration pour la réalisation d'un long métrage. En effet, après Mon oncle Antoine, plus d'une douzaine de films puisent dans le passé.

La période en quelque sorte inaugurée par Claude Jutra a retenu notre attention. Elle offre une grande variété de films qui illustrent la même époque historique que celle qui marque le début du cinéma québécois, soit la première moitié du 20^e siècle, de sorte qu'un parallèle peut être établi et diverses ressemblances et différences identifiées dans une optique proprement cinématographique.

Six films réalisés entre 1943 et 1954 ont déjà été analysés dans notre mémoire de maîtrise : Le père Chopin de Fédor Ozep; Le gros Bill de René Delacroix et Jean-Yves Bigras; Le curé de village et Séraphin de Paul Gury; La petite Aurore l'enfant martyr de Jean-Yves Bigras; Tit-Coq de Gratien Gélinas et René Delacroix.

1.1 Critères de sélection

Le corpus déjà analysé imposait une première contrainte par le nombre de films qu'il comprend. En effet, pour assurer la validité d'un parallèle, il est préférable que les deux ensembles aient le même poids. Ainsi devions-nous limiter à six le nombre de films produits depuis 1971.

Une deuxième contrainte venait des critères de sélection utilisés lors de la composition de ce premier corpus. Ces critères avaient pour fonction d'assurer l'identité québécoise d'un film. Ainsi se sont trouvés éliminés comme co-productions avec des non-Québécois Kamouraska, Les portes tournantes, Les fous de Bassan et Malarek où la présence d'interprètes, de metteurs en scène ou de producteurs français, américains ou d'autres cultures risquaient d'influencer le traitement en y ajoutant des éléments étrangers. Fait à remarquer, pour les périodes de création des films étudiées, la presque totalité des films québécois

portent sur la réalité québécoise, où les femmes sont presque exclusivement québécoises.

Nous nous sommes ensuite assurée de retenir des films dont le scénario traitait de sujets typiquement québécois par le milieu social, politique ou culturel. Nous avons de plus pris garde de ne pas être influencée par les conclusions de notre première recherche par souci de demeurer objective dans notre analyse.

Un critère relatif à l'objet général de notre recherche, la représentation cinématographique de la femme, a entraîné le retrait du film Le frère André. Cette biographie décrit la vie d'un être qui vit une existence exceptionnelle, cas isolé par rapport aux membres de la société qui l'entoure. Le scénario ne contient aucun personnage féminin suffisamment élaboré pour permettre une analyse substantielle de la femme. De plus, dans le cas d'une biographie comme celle-ci, il est très difficile d'établir clairement si une telle décision quant aux personnages mis en scène a été basée sur des données historiques ou non, et quelle est la part de cinéaste et de la réalité.

Enfin, Les Plouffe a été préféré à sa suite Le crime d'Ovide Plouffe parce qu'il présente des personnages campés dans un scénario plus original. En effet, dans le second, comme le scénario s'inspire d'un fait divers très connu à l'époque, l'auteur a laissé une moindre place à la fiction, se sentant probablement forcé de respecter davantage la réalité historique des événements racontés.

Notons finalement que le succès de box office est un facteur qui a quelque peu influencé le choix des films, puisque, dans une certaine mesure, il reflète le public qui assiste aux films. Ce ne fut cependant jamais un critère déterminant.

1.2 Description des films retenus et identification des personnages féminins

Voici une brève description des films qui ont été retenus. Nous en présentons les réalisateurs, résumons l'intrigue et identifions les personnages féminins qui y évoluent et sur lesquels porte notre analyse.

a) Mon oncle Antoine a été réalisé en 1971 par Claude Jutra d'après un scénario original de Clément Perron et Claude Jutra. Né à Montréal en 1930, ce dernier a aussi oeuvré comme monteur et acteur. Il a réalisé plusieurs films tant en France et à Toronto qu'au Québec. On lui reconnaît un talent particulier comme metteur en scène de même qu'une maîtrise sans conteste du style direct. Il est mort en 1986.

En 1984 et encore tout récemment, Mon oncle Antoine a été qualifié, par un groupe de spécialistes, de meilleur film canadien de tous temps.

Partant de la vision d'un jeune adolescent qui découvre le monde qui l'entoure, ce film dépeint certains types de personnages à la façon d'un conte populaire. Située dans le temps principalement à la veille de Noël, l'intrigue aborde autant avec humour que gravité des thèmes particulièrement tourmentants pour le jeune Benoît : la mort, la sexualité, l'exploitation de la classe ouvrière, etc.

Les personnages féminins qui sont présentés dans cette peinture sont : Cécile, la tante de Benoît chez qui il habite et travaille; Carmen, une jeune fille que son père a placée comme employée sous la tutelle de Cécile; Élise Poulin, l'épouse d'un homme instable et insatisfait qui n'arrive à travailler nulle part de façon durable, obligeant ainsi sa famille à vivre souvent dans des conditions précaires; Alexandrine, l'épouse d'un riche avocat dont tous les hommes rêvent.

b) J.A. Martin photographe a été réalisé en 1976 par Jean Beaudin qui développa

le scénario en collaboration avec Marcel Sabourin à partir d'une idée originale. Ce réalisateur montréalais est né à Québec en 1939. Sa carrière a débuté à l'ONF en 1964. Il a aussi réalisé certains films de fiction très populaires auprès du public, financés par des producteurs indépendants comme ce fut le cas entre autres des films Cordélia et Le Matou.

J.A Martin photographe raconte l'histoire d'une femme qui, au début du 20^e siècle, décide de suivre son mari dans sa tournée annuelle de photographie à travers le Québec, malgré la désapprobation de son entourage. De nombreuses difficultés, une fausse-couche douloureuse en pleine forêt par exemple, lui donnent par moments l'impression d'avoir pris une mauvaise décision, alors qu'elle se sent seule et incomprise. Au terme du voyage, le bien-fondé de son entreprise lui sera confirmé et elle obtiendra les résultats escomptés.

Les personnages féminins qui évoluent dans cette mise en scène sont : Rose-Aimée, l'épouse de Joseph-Arthur, photographe; Mémère, la mère de ce dernier; Alma et Démérisse, deux tantes de Rose-Aimée; une voisine; l'hôtelière.

c) Cordélia aussi réalisé par Jean Beaudin, en 1979, s'inspire du roman de Pauline Cadieux, Une lampe à la fenêtre. Ce film relate l'histoire véridique d'une femme considérée comme déviante par les habitants de son petit village, qui est condamnée à être pendue, probablement à tort, à la fin du siècle dernier, pour le meurtre de son mari. Sam, un ouvrier embauché par le mari de Cordélia pour aider aux durs travaux domestiques pendant son absence, accusé de complicité, aurait été l'amant de Cordélia qui l'aurait dominé et manipulé. Le jugement est prononcé à la conclusion de deux procès où la principale accusée n'aura pas été admise et où les vices de procédure auront succédé aux manoeuvres frauduleuses de juges influents, soucieux de protéger un citoyen important. Condamnés, les deux accusés seront pendus.

Cordélia est le personnage principal. Il y a très peu d'autres protagonistes féminines qui n'apparaissent que sporadiquement : quelques voisines et madame Parlslow, la mère de Sam.

d) Les Plouffe date de 1981 et a été réalisé par Gilles Carle. Ce dernier est né à Maniwaki en 1929. Il a oeuvré comme producteur et scénariste de plusieurs films de genres et qualités diverses. De 1960 à 1966, il a travaillé à l'ONF. En 1971, il a fondé sa propre maison de production, Les productions Carle-Lamy, avec Pierre Lamy.

Les Plouffe, inspiré d'un roman de Roger Lemelin, raconte la vie d'une modeste famille qui habite la basse-ville de Québec durant les années 1930 à 1940. Axée surtout autour des déboires d'un des fils, Ovide, incompris par son entourage dont il se détache par son fonds de culture, cette saga dépeint la vie quotidienne d'un quartier ouvrier à la veille de la Deuxième Guerre mondiale.

Les personnages féminins que l'on y retrouve sont : Rita Toulouse, jeune fille aux moeurs légères dont plusieurs hommes s'éprennent; madame Plouffe, sans cesse occupée à des travaux domestiques, qui veille farouchement sur sa famille; Cécile Plouffe, la seule fille de la famille pas encore mariée; Jeanne Duplessis, une jeune tuberculeuse que seul l'amour profond de Napoléon Plouffe va sauver.

e) Maria Chapdelaine a aussi été réalisé par Gilles Carle, en 1983. Il est resté fidèle au roman de Louis Hémon, quand il a élaboré, en collaboration avec Guy Fournier, le scénario du film. La mise en scène est campée dans le nord du Québec au début du 20^e siècle où se déroule l'histoire malheureuse de la jeune Maria Chapdelaine, amoureuse du trappeur François Paradis dont les moeurs sont désapprouvées par plusieurs.

Maria, jeune fille à la fois sage et indépendante, est le personnage central du récit. Elle est entourée principalement de sa mère, Laura, une femme fatiguée,

malade et nostalgique, qui hésite à conseiller à sa fille d'agir selon son coeur ou selon sa raison; d'Alma-Rose, la jeune soeur qui prend beaucoup de plaisir à taquiner l'amoureuse. Marie-Ange, personnage secondaire, s'occupe de la poste et du télégraphe, seuls moyens de communication avec l'extérieur pour ce village isolé tant par la distance que par les conditions climatiques particulièrement rigoureuses en hiver. Elle est donc la première à connaître les nouvelles heureuses ou malheureuses qu'elle s'empresse de transmettre avec beaucoup d'empathie aux intéressés.

f) Le sixième film du corpus est Bonheur d'occasion réalisé en 1983 par Claude Fournier. Ce dernier est né à Waterloo en 1931. Avant de se tourner vers le cinéma, il travailla comme journaliste. Il a débuté à l'ONF qu'il quittait en 1961 pour aller vers la production privée. En plus de travailler comme réalisateur, Fournier touche tour à tour à la scénarisation et au montage, oeuvrant parfois aussi comme chef-opérateur. Après avoir réalisé plusieurs succès de box-office avec des films de nature et de valeur variées, il adapte un des plus grands classiques de la littérature canadienne-française, Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy. Il écrit le scénario de ce film en collaboration avec Marie-José Raymond.

Bonheur d'occasion décrit un quartier ouvrier de Montréal à l'époque de la Seconde Guerre mondiale. Le film rapporte les mille et une infortunes de la famille Lacasse causées par un père qui ne cesse d'élaborer des châteaux en Espagne. On suit particulièrement de près les déboires de la fille aînée, Florentine, qui saura manoeuvrer assez adroitement pour modifier un destin qui se voulait tragique.

Les personnages féminins représentés sont, par ordre d'importance : Florentine, serveuse dans un snack-bar, qui s'amourache d'un garçon ambitieux et égoïste qui la fuit après avoir abusé d'elle; Rose-Anna, la mère de Florentine et de huit

autres enfants; Yvonne, seconde enfant de la famille, qui se voue à la religion; Marguerite, serveuse et amie de Florentine; Madame Létourneau, la mère d'Emmanuel que Florentine épousera avant son départ pour le front; Jenny, une infirmière anglophone particulièrement aimée du petit Daniel à qui elle procure l'attention, la tendresse et la douceur dont il manquait avant d'être hospitalisé. Et finalement, quelques personnages font une très brève apparition mais leurs propos sont significatifs : Marie, la soeur d'Emmanuel, une vendeuse de journaux, et deux voisines de la famille Lacasse.

Des copies des films des deux corpus sont disponibles à la Cinémathèque de l'Université Laval ou à la Cinémathèque québécoise à Montréal; des copies de Cordélia, Mon oncle Antoine et J.A. Martin photographe sont également disponibles à l'Office national du Film.

CHAPITRE II

Méthodologie

Notre étude de la représentation des femmes dans le cinéma québécois tente de répondre à deux questions : Y a-t-il des changements entre les périodes de production couvertes, celle qui va de 1943 à 1954, et celle qui a commencé en 1971? Quel est le rapport entre la réalité socio-historique et la représentation filmique? Dans une première étape, nous avons analysé un corpus tiré des films réalisés entre 1943 et 1954, ce qui a fait l'objet de notre mémoire de maîtrise. La grille d'analyse alors élaborée a été utilisée au cours de la deuxième étape pour assurer la validité du parallèle entre les deux périodes. Nous avons toutefois ajouté une variable supplémentaire, le dialogue, que nous avons analysé dans les films des deux corpus. Dans une troisième étape, les résultats de l'analyse ont été rapprochés de données socio-historiques tirées de documents scientifiques et d'essais de valeur reconnue.

2.1 Cadre théorique

La théorie de l'interprétation sociétale des rapports entre les productions symboliques et la société développée par le professeur François Baby a servi d'assise à notre recherche et, conséquemment, notre méthodologie. Il convient d'en rappeler les éléments constitutifs et d'indiquer leurs rapports avec notre travail avant d'exposer notre méthode dans ses détails.

Tout d'abord, cette théorie postule l'existence de deux sociétés, la société réelle et la société symbolique. Par cette dichotomie, l'auteur n'entend pas nier à la société symbolique sa part de réalité, mais plutôt souligner ce qui les différencie,

c'est-à-dire leurs modes propres d'existence. La société symbolique naît dans l'imaginaire collectif ou individuel à partir des présentations qui en sont faites dans les oeuvres des divers secteurs d'expression ou de création. Quant à la société, elle est le contexte de notre vie quotidienne dans lequel nous établissons des relations, où se construisent des institutions et se définissent des normes et des règles, etc.

Pour les fins d'analyse et de comparaison, nous avons considéré la société symbolique comme le milieu dans lequel vivent des personnages, dans lequel ils établissent des relations, qui comprend des institutions et où des normes et des règles sont définies. Notre grille comprend un certain nombre de variables qui s'appliquent aussi bien à l'une et à l'autre des sociétés.

Selon la théorie de l'interprétation sociétale, les deux sociétés constituent des entités distinctes. Ni l'une ni l'autre n'est homogène mais présente plutôt des caractères diversifiés et morcelés. Dans le cas de la société symbolique l'hétérogénéité peut être rattachée aux différences entre les modes de productions des secteurs. Sans que l'homogénéité ne marque nécessairement un même secteur, elle y atteint toutefois une certaine importance. Les variables propres au champ cinématographique incluses dans notre grille étaient tout indiquées pour examiner cet élément d'homogénéité à l'intérieur du secteur et pour vérifier l'homogénéité de la forme.

Notre question portant sur les changements possibles entre les deux périodes de tournage des films étudiés n'a pas donné lieu au seul examen de l'homogénéité de la forme. Nous avons tenu compte du fait que les films mettaient en scène la même période socio-historique et ainsi le traitement des diverses variables a servi d'indice d'homogénéité du contenu. Les différences et les ressemblances constatées pouvaient être rapportées à la forme, au contenu ou aux deux en même temps, la forme accentuant quelque chose du contenu ou, à l'inverse, ayant un

effet d'atténuation.

La société symbolique naît de la société réelle, affirme le professeur Baby. À son avis, elle constitue une entité autonome et entretient des rapports étroits avec la société réelle. Il rejette l'idée que la société symbolique est un parasite de la société réelle, qu'elle s'en alimente et ne lui apporte rien de valable. Au contraire, propose-t-il, la relation est symbiotique, avantageuse pour chacune. Il précise que la société symbolique remplit plusieurs fonctions auprès de la société réelle parmi lesquelles les principales sont :

- 1) la recherche ou la définition de l'identité de la société réelle par la société symbolique;
- 2) la présentation par la société symbolique de projets de transformation de la société réelle;
- 3) la libération dans la société symbolique des tensions accumulées par la société réelle. (1)

La relation, insiste-t-il, est si étroite que

«la société symbolique est indispensable à la société réelle (...) pratiquement aucun changement n'est possible dans la société réelle s'il n'a auparavant vécu et séjourné suffisamment longtemps dans la société symbolique» (2)

Pour répondre à notre seconde question qui porte sur les rapports entre la société socio-historique ou réelle et sa représentation dans les films ou société symbolique, nous n'avons retenu que les deux premières fonctions. Il n'en pouvait être autrement puisque, selon l'auteur, la troisième fonction exige une approche particulière, une méthodologie se rapprochant ou s'inspirant de l'analyse des individus, de la psychocritique et exigeant, croyons-nous, une grille d'analyse différente de la nôtre par des variables spécifiques susceptibles d'évaluer les tensions, d'en identifier la nature, de saisir les formes et les temps

de libération.

Les fonctions reliées aux processus de recherche d'identité et au processus de transformation s'exercent de trois façons différentes:

1. la société symbolique peut les faciliter en les déclenchant ou en les soutenant;
2. elle peut s'y opposer, les ralentissant ou même les contrecarrant;
3. elle peut les laisser se dérouler sans y participer, se montrant tout simplement tolérante à l'égard de ce qui se produit dans la société réelle. Ces modes d'opération reposent sur les rôles suivants:
 - a) celui du miroir en renvoyant à la société réelle plus ou moins fidèlement et plus ou moins collectivement son image ou en lui montrant des changements déjà amorcés ou en évolution;
 - b) celui d'agent ou de catalyseur en initiant la recherche d'identité ou la mise en marche de projets de transformation;
 - c) celui de source d'alimentation en fournissant des sujets de réflexion, en orientant la réflexion ou encore en soutenant la recherche.

Les fonctions relatives aux processus d'identité et de transformation sous-tendent l'examen que nous avons fait du rapport entre les traits prêtés aux personnages féminins et à leur contexte de vie et les traits des femmes et de la société de la même époque décrits dans les essais et recherches de même que dans les données démographiques et statistiques.

Étant donné que, selon la théorie de l'interprétation sociétale, la société réelle est à l'origine de la société symbolique, nous ne pouvons ignorer le fait que les films étudiés ont été tournés dans une société réelle postérieure à celle dont ils sont inspirés. Ainsi devons-nous envisager la possible projection dans le passé de quelque chose d'actuel pour les cinéastes ou encore une mise en relief d'indices que des changements s'étaient amorcés dans les décennies passées.

Ces deux fonctions, explique le professeur, sont «liées d'une certaine façon à l'état de synchronisme des deux sociétés»(3). Par rapport à la société réelle, la société symbolique peut être en avance, en retard ou au même point de développement. La fonction de recherche d'identité serait davantage compatible avec une similarité de phase tandis que celle de transformation dépendrait davantage d'un écart sous forme de retard ou d'avance de la société symbolique. Par ailleurs, les deux fonctions tendraient à s'exclure l'une l'autre dans un secteur donné de production symbolique.

Comme il s'agit d'une tendance et non d'un principe rigide, nous avons cru acceptable de supposer que, si une société symbolique singulière, celle d'un cinéaste ou celle d'un corpus, pouvait se rattacher à une fonction, la société symbolique globale, celle de l'ensemble des films ou des deux corpus, pouvait, elle, être tributaire de l'une ou de l'autre, étant donné l'écart temporel important qui existe entre le début et la fin des périodes de production, soit 40 ans.

En plus de tenir compte de la distance temporelle entre la société réelle inspirant les films et la société réelle dans laquelle vivaient les cinéastes, nous avons, de façon tout à fait prospective toutefois, exploré le rapport possible entre la société filmique et la société maintenant actuelle. Cela permettait, croyons-nous, d'ancrer davantage notre recherche dans une théorie dynamique qui ne néglige pas l'héritage collectif que constituent les films étudiés.

Cette théorie nous paraît dynamique parce que le postulat sur lequel elle repose n'immobilise pas la représentation, n'en fait pas un en-soi. Certes, d'autres approchs sont valables et valides, mais leurs concepts premiers n'aident pas à saisir aussi bien les relations fonctionnelles entre la représentation et la réalité qui la génère.

2.2 Hypothèses

Chacune des questions posées a donné lieu à une hypothèse. Dans le cas de la première, il nous a semblé que des différences étaient inévitables entre les productions des deux périodes. Dans le cas de la seconde, nous avons considéré que les films de fiction, tributaires de l'imaginaire, ne constituent pas des documents illustrant la réalité avec une totale fidélité.

Voici sur quoi s'appuie notre première hypothèse. Bien que les réalisateurs aient choisi de tourner des films dont l'intrigue se situe dans ou très près de la première moitié du 20^e siècle, le moment même de la réalisation peut être déterminant par les conditions ou circonstances qui prévalent alors soit dans la société soit dans le milieu cinématographique.

Comme au début des années 60 le Québec sortait de ce qu'on a souvent appelé la «grande noirceur», on peut supposer que les films antérieurs et ultérieurs diffèrent dans le traitement des sujets même s'ils se situent tous dans la première moitié du 20^e siècle. La perception du passé est tributaire du présent qui privilégie des lectures et des perspectives particulières. Les opinions, les interdits, les champs d'intérêts entrent en ligne de compte, de même que les attentes des spectateurs, leurs goûts pour certains sujets. Enfin la transformation du Bureau de censure a donné aux cinéastes de la deuxième période une liberté d'expression dont n'avaient pas joui ceux de la première.

Un autre facteur de différence tient au fait que l'art cinématographique a évolué, les techniques se sont perfectionnées au cours des décennies postérieures à 1940, l'introduction de la pellicule couleur, la sophistication des caméras, etc. Ainsi, les réalisateurs qui ont oeuvré à partir de 1971 pouvaient disposer de moyens dont se trouvaient privés leurs prédécesseurs. L'avènement de la télévision a pu aussi déterminer des changements. Il s'agirait d'un facteur mixte,

à la fois technique et social. Il est fort probable qu'entre 1954 (fin de notre première période étudiée) et 1971 (début de la seconde), les spectateurs avaient développé ou formé certaines habitudes ou attentes que les réalisateurs de longs métrages ne pouvaient ignorer. Le film Les Plouffe par exemple a été précédé d'une série télévisée tirée, elle aussi, du roman de Roger Lemelin. Pour ce qui a trait à la première période, la radio aurait été un facteur social équivalent : Le curé de village et Séraphin avaient été inspirés de feuilletons radio.

La seconde hypothèse, selon laquelle il y aurait des différences entre la représentation filmique et la réalité socio-historique, s'inscrit dans un champ qui déborde le domaine cinématographique. Elle renvoie au rapport entre l'art et la réalité. Les films de fiction ne sont pas des documents décrivant avec rigueur ce qui a eu lieu. Même reconnus comme réalistes, ils ne sont pas exempts d'imaginaire, c'est-à-dire que des accents peuvent être mis sur des éléments autrement banals, que des silences ou des absences peuvent modifier les relations, que des additions peuvent transformer les situations, etc. On peut considérer que le film de fiction offre une lecture originale des faits, lecture qui ne concorde pas en tous points à ce qu'offrent l'histoire et la sociologie. Cela ne constitue d'ailleurs pas une exigence, la fiction est autonome, elle n'est pas assujettie à la réalité. Comme l'a si bien expliqué le professeur François Baby lors du colloque «Nouvelles approches de l'histoire du cinéma» (4), dans un film évolue une société vivante et symbolique, en marge de la société réelle. Dans un premier temps, nous avons voulu dégager et décrire les caractéristiques relatives aux personnages féminins dans cette société «symbolique» (5) par le biais de la méthode que nous avons élaborée, et dans un second temps, nous avons comparé cette société «symbolique» à la société historique pour vérifier si elles correspondaient et tenter de mesurer les choix esthétiques de chaque cinéaste.

Ces hypothèses n'ont été vérifiées que par rapport à la représentation filmique des femmes. Elles pourraient l'être aussi bien pour la représentation des hommes, des enfants, ou des diverses catégories d'individus, ouvriers, professionnels, par exemple.

2.3 Vérification par la méthode d'analyse

La méthode d'analyse consiste à décomposer un objet en ses composantes, à identifier l'importance relative de chacune. À cela s'ajoute, selon le propos poursuivi, une comparaison entre des objets similaires. Pour chaque film, nous avons calculé le nombre de fois qu'une variable (composante connue) apparaît, puis nous avons établi des pourcentages qui ont servi à identifier le degré d'importance de chaque variable et, ultérieurement, à définir les caractéristiques d'une période.

Certaines variables sont subdivisées selon les groupes usuels dans les statistiques, par exemple l'âge. D'autres l'ont été selon des modèles qui servent dans les sciences humaines, par exemple les relations de rôles. De cette façon, l'analyse pouvait produire des résultats objectifs ou influencés le moins possible par des interprétations subjectives. Également, de cette façon, l'analyse assurait l'identification d'éléments indispensables à la vérification des deux hypothèses. Par ailleurs, notre méthode assure une rigueur scientifique puisque toute autre personne qui l'utiliserait arriverait aux mêmes résultats avec un taux de variance minimum.

2.4 Grille d'analyse

Notre grille d'analyse comporte deux séries de variables, elles sont distinctes mais complémentaires. L'une porte sur le contenu et l'autre, sur la forme.

2.4.1 Variables relatives au contenu

Quatre groupes d'éléments couvrent le contenu. Il s'agit :

- a) d'éléments relatifs à l'identité des personnages, variables auxquelles s'intéressent les sciences humaines : âge, apparence physique, état civil, niveau de scolarité, milieu et niveau social;
- b) d'éléments relatifs au comportement, variables socio-culturelles : pratique religieuse, loisirs, sexualité, costume;
- c) d'éléments relatifs aux rapports dans la société : rapports avec les structures d'autorité, rôles de la femme (dans la famille, au travail et dans la société), relations de rôles;
- d) d'éléments propres aux arts dramatiques ou psycho-sociaux : construction des personnages, noyaux idéologiques, valeurs, intrigue et construction des dialogues.

2.4.2 Variables relatives à la forme

Le plan cinématographique considéré comme unité de base de ce médium audiovisuel, se définit ainsi : « il désigne (...) à la fois un certain point de vue sur l'événement (cadrage) et une certaine durée. » (6) Il sert à édifier la structure finale que sera le film en joignant bout à bout, lors du montage, ces unités qui sont d'abord regroupées en séquences et qui engendrent le récit de l'oeuvre finale. Le plan est donc l'élément central de notre analyse de la forme. Pour chaque film, nous avons relevé le nombre de plans, leur durée, leur échelle, les personnages présents, les lieux et les décors.

Comme le plan offre des possibilités multiples et que son utilisation est presque exclusivement tributaire du choix et de la volonté du cinéaste, son analyse permet de voir s'il existait chez quelques réalisateurs ou dans leur ensemble, des constantes susceptibles de créer des stéréotypes visuels de la représentation des

personnages féminins. Cela permettait encore de vérifier s'il y a des différences de facture entre les deux périodes, si des modes ou des influences les distinguent l'une de l'autre.

2.5 Sources de références

Tel que déjà mentionné, nous avons utilisé des variables courantes en statistiques et des variables de modèles usuels dans les sciences humaines pour construire la grille d'analyse.

2.5.1 Chercheurs en sciences humaines

Pour l'analyse des variables psycho-sociales et celles propres aux arts dramatiques, nous avons eu recours aux théories de quelques chercheurs : celle du philosophe Jean Baechler pour les noyaux idéologiques; celle du professeur François Baby pour la construction des personnages; celle du psychologue Milton Rokeach pour les valeurs; celle du psychologue Théodore Newcomb pour les relations de rôles. Ce dernier élément appartient toutefois au groupe des rapports dans la société. Dans l'analyse de la forme, l'échelle des plans a été étudiée à l'aide de l'anthropologue Edward Hall, selon l'approche développée par le professeur François Baby.

2.5.2 Documents socio-historiques

Les documents scientifiques d'histoire et de sociologie qui nous ont servi à comparer la représentation de la femme dans les films et la femme dans la société réelle sont les recensements canadiens de 1941 et 1951, des ouvrages d'analyse socio-historique, en particulier celui de Marie Lavigne et de Yolande Pinard : Les femmes dans la société québécoise. (7)

2.6 Traitement des résultats

Les données obtenues dans l'analyse du contenu et de la forme ont été compilées et portées dans des tableaux sous la forme de pourcentages. Ces tableaux ont facilité la reconnaissance de l'importance relative des divers éléments et conséquemment des plus significatifs. Ils ont permis de saisir clairement la configuration des tendances, selon les réalisateurs et selon les périodes.

En un deuxième temps, nous avons relevé les similitudes et les divergences entre les deux corpus soumis à nos hypothèses, recherché également les constantes, les recoupements et les stéréotypes.

En un troisième temps, les caractéristiques communes aux deux corpus ou propres à un seul, ou encore à un seul réalisateur, ont été rapprochées des données socio-historiques. Nous avons relevé les différences et les ressemblances non sans tenter d'en identifier quelques causes.

Pour ce qui est des dossiers de dépouillement, leur volume étant si important (plus de 200 pages), il nous était impossible de les annexer à la présente thèse, mais ils demeurent disponibles aux lecteurs sur demande.

NOTES

- (1) BABY, F., «Interprétation sociétale : Le cinéma québécois» in Histoire du cinéma : Nouvelles approches, Aumont J. et autres, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1989, p. 162.
- (2) Ibid.
- (3) Ibid.
- (4) Ibid.

- (5) Ibid.
- (6) AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., Esthétique du film, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1983, p.26.
- (7) LAVIGNE, M., PINARD, Y., Les femmes dans la société québécoise, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1977, 215 pages.

CHAPITRE III

Analyse de la représentation filmique dans les films

Le présent chapitre propose l'analyse des éléments relatifs à l'identité des personnages, celle de leurs traits socio-culturels, celle de leurs rapports sociaux et celle de leurs aspects proprement dramatiques. Dans la première section, les données se rapportent aux personnages des deux sexes pour esquisser un profil de la population filmique. Les autres variables ne sont traitées qu'à propos des personnages féminins principaux et secondaires. Les personnages identifiés comme troisièmes rôles ou figurants n'ont pas été retenus parce qu'ils participent trop peu ou ne participent pas du tout à l'action et qu'ils ne sont pas assez substantiels.

3.1 Nombre de personnages féminins et masculins

La lecture du tableau 1 permet de constater une inégalité importante quant au nombre de personnages féminins et masculins. En effet, la population filmique ne compte que 42% de femmes pour 58% d'hommes. Cette inégalité provient surtout de deux films : Cordélia et Maria Chapdelaine.

Dans le film Cordélia, le plus grand nombre de personnages masculins s'explique par le contexte, c'est-à-dire le procès d'une femme accusée d'avoir assassiné son mari. Cette protagoniste se trouve forcément entourée de nombreux membres de la magistrature, de responsables de l'ordre judiciaire ou encore de gens intimement liés au domaine pénal. Les procès réels dont s'inspirent le roman, comme le film qui en est tiré, ont eu lieu à une époque où ces fonctions n'étaient tenues que par des hommes. Par cette remarque nous ne voulons pas anticiper

sur l'étude du rapport entre la fiction cinématographique et la réalité socio-historique mais montrer qu'il ne s'agit pas d'un biais du réalisateur dont l'imaginaire aurait privilégié le sexe masculin.

TABLEAU 1
Distribution des personnages féminins et masculins

Films	Personnages				Total	
	Féminins n	%	Masculins n	%	n	%
G	4	50	4	50	8	14
H	4	50	4	50	8	14
I	3	27	8	73	11	20
J	4	44	5	56	9	16
K	4	44	5	56	9	16
L	4	36	7	64	11	20
Moyenne		42		58	9	17
Total	23		33		56	100

Le cas de Maria Chapdelaine est différent. Le milieu où évolue l'héroïne ne réclame pas par sa nature la présence de plus d'hommes que de femmes. Si la famille Chapdelaine comporte deux filles et quatre garçons, cela tient du choix du scénariste ou de l'auteur du roman. C'est encore un effet de l'imaginaire que Maria soit dotée de plusieurs soupirants.

Malgré l'importance de ces deux films dans la sur-représentation masculine, ils influencent peu le total des personnages. Leur écart à la moyenne n'est que de 3%.

3.2 Identité des personnages

Deux traits, l'âge et l'état civil, sont souvent notés dans des documents d'affaires ou de type légal pour décrire un individu ou encore servent dans les études démographiques. Nous les avons retenus ici comme points de départ de l'analyse de l'identité de la population filmique. Nous avons ajouté l'apparence physique dont la qualité s'attache à l'image qu'on se fait d'une personne et ressemble ainsi à un élément signalétique.

3.2.1 Âge

Le tableau 2 présente la distribution de l'âge de tous les personnages répartis selon le sexe étudié dans la section précédente. Nous utilisons les groupes d'âge des statistiques démographiques. On remarquera qu'aucun personnage n'a moins de 15 ans. Ces âges ne sont pas absents des films, mais ne sont prêtés qu'à des personnages de troisième rôle, dont nous ne tenons pas compte dans cette recherche.

Le tableau 2 montre que dans l'ensemble les âges de 25 à 44 ans dominent. Cela est un effet de la sur-représentation masculine qui se manifeste surtout chez les personnages de 25 à 34 ans et, à un degré moindre, chez ceux de 35 à 44 ans.

Dans l'ensemble le petit nombre de personnages de 15 à 24 ans semble indiquer que les réalisateurs ont privilégié la maturité. Il y a une faible fréquence du côté masculin, (7%) mais du côté féminin la fréquence de ce groupe est la même que celle du groupe des 35 à 44 ans. Le tableau 3 permet d'explicitier cette tendance.

TABLEAU 2**Âge apparent de tous les personnages selon le sexe (%)**

Groupes d'âge	Personnages		Total
	Féminins	Masculins	
15 à 24	11	7	18
25 à 34	9	20	29
35 à 44	11	16	27
45 à 54	7	9	16
55 et plus	3	7	10
Total	41	59	100

Dans le tableau 3, chaque colonne représente un ensemble dont la distribution par tranches d'âge a été calculée pour obtenir une configuration propre et la rapprocher de la configuration globale.

Dans l'ensemble des personnages principaux féminins, les 15 à 24 ans dominent mais les 35 à 44 ans en sont très près. Dans l'ensemble masculin correspondant, les 25 à 34 ans dominent très fortement. Aucun personnage principal n'a 55 ans ou plus. La donnée la plus significative est sûrement que les réalisateurs ont accordé beaucoup plus de poids à la jeunesse des femmes qu'à celle des hommes : il n'y a que 18% de jeunes hommes dans l'ensemble masculin et c'est le même poids que pour leurs homologues de 35 à 44 ans et de 45 à 54 ans. La tendance à privilégier la maturité se manifeste davantage du côté masculin à ce niveau.

La colonne des personnages féminins secondaires montre aussi une tendance à privilégier la maturité et celle des personnages secondaires masculins la révèle

encore plus fortement : aucun n'entre dans le groupe des 15 à 24 ans et, qui plus est, c'est le groupe des 35 à 44 ans qui domine très fortement.

TABLEAU 3
Âge apparent des personnages principaux et secondaires (%)

Groupes d'âge	Personnages			
	F Principaux	M Principaux	F Secondaires	M Secondaires
15 à 24	40	18	15	-
25 à 34	10	46	32	19
35 à 44	30	18	23	44
45 à 54	20	18	15	12
55 et plus	-	-	15	25
Total	100	100	100	100

3.2.2 Apparence physique

L'apparence physique, évocatrice des concepts de beauté et de laideur, intimement associée aux modes qui varient selon les époques et les cultures, aurait pu constituer un élément difficile à analyser, si nous avions nous-même défini les paramètres. Nous avons plutôt eu recours aux jugements exprimés par les personnages, qui respectent vraisemblablement les canons de beauté propres à leur temps et à leur milieu. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'importance accordée à cet élément et non pas celle que nous lui conférerions selon les critères actuels.

Le tableau 4 étudie séparément chaque catégorie de personnages. Il montre que

la grande majorité des protagonistes féminines principales est dotée de beauté; qu'une bonne majorité de protagonistes masculins principaux entre dans le type moyen, ce qui est aussi le cas des personnages masculins secondaires. La distribution des personnages féminins secondaires n'est pas très significative. On peut relever que la beauté n'occupe pas le premier rang. Par ailleurs, l'apparence désavantagée domine chez les personnages féminins secondaires quand on les compare à leurs homologues masculins.

TABLEAU 4

Apparence physique de tous les personnages selon le sexe (%)

Type d'apparence	Personnages principaux		Personnages secondaires		Total	
	(F)	(M)	(F)	(M)	(F)	(M)
Attrayante	70	36	31	16	48	24
Moyenne	20	50	38	63	30	58
Désavantagée	10	14	31	21	22	18

La tendance qui se profile à la lecture du tableau consiste à favoriser la beauté des premiers rôles féminins. Elle peut être rapprochée de la tendance à leur prêter la jeunesse qui se manifestait dans ce même groupe de personnages (tableau 3). Nous avons préparé le tableau 5 à cette fin. On constate que la double tendance se confirme : la beauté et la jeunesse coïncident chez 40% des premiers rôles féminins et chez 12% seulement des premiers rôles masculins.

Comme les personnages principaux sont immédiatement engagés dans l'intrigue ou, en termes populaires, qu'il leur «arrive quelque chose», cette double tendance semble relever du stéréotype romantique que les rôles premiers sont réservés aux femmes jeunes et d'apparence supérieure à la moyenne.

Le même tableau montre que l'apparence moyenne et la maturité sont les conditions des rôles premiers chez les hommes. C'est l'illustration du stéréotype qui survalorise la maturité masculine, stéréotype complémentaire du précédent.

TABLEAU 5

Apparence physique et âge apparent des personnages principaux (%)

Type d'apparence physique	Groupes d'âge							
	15 à 24		25 à 34		35 à 44		45 à 54	
	(F)	(M)	(F)	(M)	(F)	(M)	(F)	(M)
Attrayante	40	12	10	18	10	-	10	-
Moyenne	-	5	-	11	20	-	-	23
Désavantagée	-	-	-	14	-	-	10	-

3.2.3 État civil

L'état civil des personnages a été relevé au moment où un personnage est présenté pour la première fois dans le film. Il arrive que cet état change au cours du récit, souvent par un mariage. De tels changements ne sont pas notés ici parce qu'ils relèvent de l'intrigue qui fera l'objet du chapitre IV. Nous avons préparé un tableau (tableau 6) qui donne la distribution de l'état civil des personnages principaux et secondaires.

Dans la population filmique, il y a une très grande différence entre les femmes qui sont plus souvent mariées, surtout dans le cas des premiers rôles, et les hommes qui sont majoritairement célibataires. Cette situation renvoie à l'intrigue même des oeuvres, dans lesquelles les protagonistes féminines sont souvent entourées de plusieurs hommes. On peut considérer que, dans le cas d'un personnage féminin, le mariage ne fait pas obstacle à la naissance d'un conflit

dramatique mais que le célibat de l'homme en est presque une condition essentielle.

TABLEAU 6
Distribution de l'état civil des personnages (%)

État civil	Personnages principaux		Personnages secondaires		Total	
	(F)	(M)	(F)	(M)	(F)	(M)
Célibataire	40	71,5	46	37	39,5	52
Marié(e)	60	28,5	30	26	48,5	27
En veuvage	-	-	8	-	4	-
Religieux (se)	-	-	8	16	4	9
Non précisé	-	-	8	21	4	12

Au terme de l'analyse de l'identité, nous avons un premier profil :

- a) la population masculine est plus nombreuse que la population féminine;
- b) la représentation de la femme jeune et belle reprend un stéréotype de la littérature;
- c) la maturité est davantage prêtée aux hommes;
- d) le mariage n'exclut pas les femmes des premiers rôles, alors que le célibat fait figure de nécessité dans le cas des hommes.

3.3 Éléments socio-culturels

Nous avons cherché à établir un profil socio-culturel à l'aide de six variables auxquelles s'intéressent les sciences humaines : le niveau de scolarité, le milieu et le niveau social, la pratique religieuse, les loisirs et le costume. Seul le niveau de scolarité a été relevé pour les personnages des deux sexes afin de compléter le profil global de la population filmique. Ainsi les autres variables abordent

l'analyse spécifique de la représentation féminine.

3.3.1 Niveau de scolarité

Le niveau de scolarité est un élément difficile à identifier chez les personnages d'un film. Lorsque c'était possible, nous nous sommes basée sur les occupations professionnelles des personnages (le médecin par exemple a obligatoirement poursuivi des études supérieures) ou sur certaines activités nécessitant un degré de scolarité minimum (pour écrire une lettre, il faut savoir lire et écrire). Nous avons pu ainsi saisir des indices de scolarisation pour 60% des personnages féminins et 65% des personnages masculins des premiers rôles. Cet écart n'empêche pas une comparaison. Il n'en est pas de même pour les seconds rôles, dont beaucoup moins de cas ont pu être identifiés pour le sexe féminin, c'est-à-dire 31% en regard de 44% pour le sexe masculin. Malgré cela, nous avons tenu à recueillir les données qui peuvent à tout le moins fournir des indices de tendances qui autrement passeraient inaperçues.

Dans la partie de la population filmique identifiée, il n'y a personne de non-scolarisé ni chez les hommes, ni chez les femmes. Chez ces dernières, aucune n'a une scolarité supérieure à la moyenne laquelle n'apparaît que chez les hommes. Et sur ce point il faut voir que, malgré le nombre de cas non identifiées plus nombreux au second rang, c'est à ce niveau qu'on trouve davantage de personnages de scolarité élevée. Cela s'explique par la forte représentation, dans le film Cordélia, de juges et d'avocats et par la présence dans d'autres films, de membres du clergé.

On peut être intrigué par l'absence totale de personnages non scolarisés, si l'on se rappelle que l'obligation scolaire n'a fait l'objet d'une loi qu'en 1943 et que la scolarisation a donné lieu à un débat serré. Nous discutons de ce point au

chapitre VI. Nous retenons ici que le niveau moyen domine et que le niveau supérieur est prêté aux hommes exclusivement, supposant que c'est l'effet d'un biais des auteurs, cinéastes ou romanciers.

TABLEAU 7
Distribution du niveau de scolarité (%)

Niveau de scolarité	Personnages principaux		Personnages secondaires		Total	
	(F)	(M)	(F)	(M)	(F)	(M)
Nulle	-	-	-	-	-	-
Moyenne	60	53	31	19	44	36
Supérieure	-	12	-	25	-	18
Non identifiée	40	35	69	56	57	46

3.3.2 Milieu et niveau social

Des six films analysés, quatre situent les personnages à la campagne ou dans un petit village isolé et deux dans des centres urbains très développés, Montréal et Québec. On semble donc privilégier le milieu rural (tableau 8).

Nous ne pouvons déterminer le niveau de vie par l'indice du revenu, qui n'est pas mentionné dans les récits. Nous avons utilisé des indices comme l'espace habité par rapport au nombre de personnes, l'usage d'objets de première nécessité ou de confort ou de luxe, les soucis monétaires exprimés ou l'aveu de frustrations ou de satisfactions d'ordre matériel. Le schéma obtenu en reliant le milieu et le niveau de vie est très intéressant : des différences indubitables séparent le milieu rural et le milieu urbain.

TABLEAU 8
Milieu et niveau social

Niveaux	Milieux	
	Rural	Urbain
Inférieur	-	83
Moyen	91	-
Supérieur	9	17

À la campagne, personne n'est représenté comme vivant à un niveau inférieur et bien peu y jouissent d'un niveau supérieur. À l'opposé, la majorité des personnages en milieu urbain sont défavorisés et la minorité est bien nantie. Cette minorité urbaine d'un niveau de vie supérieur est le double de la minorité rurale correspondante. En ville, personne n'entre dans la classe moyenne. Les créateurs semblent insinuer que la vie est beaucoup plus facile en milieu rural et qu'à la ville les gens survivent difficilement.

3.3.3 Pratique religieuse

Mentionnons d'abord que le film J.A. Martin photographe ne comporte aucune allusion aux pratiques religieuses. Dans les cinq autres films, 61% de tous les personnages féminins participent à des activités religieuses, dont 9% ont un engagement religieux si fort qu'il les amène à tenir un discours continu sur la foi et la pratique rituelle de la piété.

La pratique religieuse revient sous deux formes, individuelle et collective. Dans le premier cas, il s'agit de prières fréquentes, répétées tout au long d'une journée, comme le fait par exemple Maria Chapdelaine suppliant le Ciel de lui accorder

une faveur. Dans le second cas, il s'agit de manifestations comme le gigantesque déploiement de la procession de la Fête-Dieu à laquelle la famille Plouffe participe.

Ce ne sont que des expressions du culte de la religion catholique que ces films illustrent. Cependant, dans Les Plouffe, l'existence de la religion protestante est rappelée avec une connotation négative : le pasteur protestant y est qualifié de traître à la nation, peut-être aussi à cause de sa nationalité américaine.

S'il y a une majorité de personnages féminins qui s'adonnent à la pratique religieuse, ce trait ne prend pas une ampleur extrême.

Nous devons signaler comme donnée supplémentaire que le rappel de la religion s'exprime d'une autre façon par la présence fréquente de personnages comme un prêtre, un curé ou un évêque, une religieuse. La relation des personnages féminins à ces représentants de l'Église marque l'importance de la religion dans leur vie.

3.3.4 Loisirs

La pratique d'activités non requises par le travail a été étudiée sous trois aspects : le temps qui lui est attribué, les formes qu'elle prend et le contexte dans lequel elle s'exerce. Cela, pour les personnages féminins seulement.

Pour mesurer le temps alloué aux loisirs, nous avons calculé la portion de la durée totale d'un film qui lui est accordée. Ce temps varie surtout selon le milieu : il est plus du double en moyenne en milieu urbain (tableau 9). Il y a cependant des différences assez fortes entre les films pour que les pourcentages mêmes soient moins significatifs que la tendance soulignée. Si le temps de loisir est plus long à la ville, cela tient vraisemblablement au fait que les heures de

travail y sont structurées, alors qu'à la campagne elles peuvent durer toute la journée selon la saison ou la température.

Les formes d'activités de loisirs sont plus variées à la ville. Les scénarios qui y situent l'action font place au cinéma, aux sorties dans les restaurants, à l'assistance à des joutes sportives, à une partie de sucre à la campagne, etc.

TABLEAU 9
Partie de la durée totale d'un film
accordée aux loisirs des personnages féminins, selon le milieu (%)

Film	Milieux	
	Rural	Urbain
G		20
H	5	
I	11	
J		37
K		25
L	16	
Moyenne	11	27

Dans les deux milieux, la musique, incluant le chant, est l'activité la plus fréquente. On s'y adonne dans tous les films. C'est un divertissement accessible à tous, particulièrement à la campagne où l'on ne peut se prévaloir de moyens sophistiqués pour se divertir. La danse intimement liée à la musique vient en second. Les différents types de loisirs identifiés sont pratiqués en groupes. Ce sont des activités sociales qui servent souvent de prétextes à des rencontres amoureuses ou simplement à des échanges avec les autres.

Aucune scène ne montre un personnage féminin pratiquant une activité individuelle de loisir. L'artisanat est exclu. Par ailleurs, on ne joue pas aux cartes dans ces films. Ces deux exclusions - il en est d'autres - autorisent à considérer qu'une représentation particulière a été privilégiée.

Bien que l'on ne puisse placer la consommation d'alcool parmi les loisirs, elle les accompagne parfois. Ainsi dans quatre films, la protagoniste s'enivre, le voulant plus ou moins, au cours d'un divertissement particulier, noces, veille de Noël, soirée mondaine et dîner imprévu dans un grand restaurant. Il convient de signaler que le partenaire qui espère obtenir des faveurs sexuelles encourage l'abus ouvertement ou indirectement.

3.3.5 Sexualité

La sexualité, explicite ou non, fait partie intégrante de cinq des six films analysés. Le seul film qui n'y fait aucune allusion est Maria Chapdelaine. Dans ces cinq films, les personnages féminins en parlent, ou sont représentés en train de poser des gestes à caractère sexuel : trois films présentent des scènes où la protagoniste a des relations sexuelles avec son partenaire légitime; dans un film l'acte est adultérin; dans deux films le rapport se déroule entre célibataires, l'une des jeunes filles sera enceinte suite à l'acte qu'elle pose.

Dans la moitié des cas, l'acte sexuel ne s'accomplit pas dans un lit ou une chambre à coucher, et ce, pour les conjoints comme pour les célibataires. Les scènes sont campées dans une grange, dans un parc, sur un divan dans un salon. Dans quatre des six cas, c'est le personnage féminin qui initie le geste amoureux. D'autre part, la sexualité ne se retrouve comme sujet de conversation que dans des échanges entre femmes.

La sexualité est tellement liée à l'intrigue qu'il est difficile de l'analyser en la

dégageant comme partie de la représentation féminine en soi, ce qui est le cas pour la variable du niveau de scolarité par exemple. La sexualité n'est fortement représentée qu'à propos des protagonistes principales et se retrouve presque exclue du second rang.

3.3.6 Costume

Le costume des différents personnages féminins ne présente guère de variété, si ce n'est par des détails comme l'ajout d'un bijou ou l'imprimé d'un tissu. Toutes les femmes portent des robes à mi-jambes et à manches courtes même pour exécuter les divers travaux de la ferme. On a l'impression d'un modèle standardisé. À la ville, les toilettes sont quelquefois égayées d'un chapeau. Rita Toulouse, personnage du film Les Plouffe, se distingue : lors de ses sorties, elle porte des robes moulantes aux plongeants décolletés, en conformité avec son personnage. Les réalisateurs ne semblent pas avoir accordé une grande attention à ce qui est reconnu partout et depuis toujours comme un objet de préoccupation féminine : la toilette.

En résumé, la représentation socio-culturelle de la femme se caractérise ainsi :

- a) un niveau de scolarité moyen;
- b) un milieu urbain défavorisé et un milieu rural moyen;
- c) une pratique religieuse relativement modérée;
- d) des loisirs peu variés, de connotation sociale ou sentimentale;
- e) une sexualité active chez les protagonistes principales, mais rare chez les personnages secondaires;
- f) un costume quasi uniforme.

3.4 Éléments psycho-sociologiques propres aux arts dramatiques

3.4.1 La construction des personnages (caractères)

Les personnages féminins des films analysés possèdent des caractères qui correspondent à des types plutôt qu'à des personnalités vraisemblables que l'on pourrait retrouver dans une société donnée. En effet, ils sont constitués, comme l'a écrit le professeur François Baby : «d'un agrégat ou d'une accumulation plus ou moins homogène d'attributs ou de traits caractéristiques propres au type de personnages auxquels ils appartiennent». (1)

C'est donc dire que les protagonistes personnifient des modèles précis, déterminés et uniformes selon le rôle et l'implication qui leur sont assignés dans l'intrigue. Ainsi, ces personnages sont unilatéralement bons ou mauvais, forts ou faibles, etc, sans gradation de leurs qualités ou de leurs défauts. Ce genre de héros ou d'héroïnes est typique du cinéma québécois influencé depuis ses débuts par un type de culture orale traditionnelle que l'on retrouve notamment dans les contes populaires, longtemps seuls vestiges d'un patrimoine transmis par des générations de Québécois.

Dans les films retenus, nous retrouvons deux types majeurs de personnages féminins principaux, aux antipodes l'un de l'autre, et qui reprennent un des plus vieux stéréotypes : Ève ou Marie, Circé ou Béatrice, ou en des termes plus contemporains, «la sainte ou la putain». Considéré comme tel par son entourage, le personnage féminin, même s'il possède d'autres qualités ou défauts, ne peut réussir à s'extraire de ce carcan où on l'a enfermé. Parmi les dix protagonistes principales que nous avons observées, quatre se retrouvent dans la catégorie des femmes que l'on peut considérer comme «saintes» : la mère Plouffe, Maria Chapdelaine et sa mère Laura, et Rose-Anna dans Bonheur d'occasion. D'autre part, on attribue à quatre autres personnages le rôle «d'Ève» : la tante Cécile dans

Mon oncle Antoine, Cordélia, Rita Toulouse dans Les Plouffe et Florentine dans Bonheur d'occasion. Notons un autre stéréotype : dans 75% des cas, la première catégorie mentionnée représente des femmes de plus de 40 ans, d'apparence moyenne ou désavantagée, et la seconde comporte des femmes de moins de 25 ans, considérées par leur entourage comme très attirantes physiquement.

Pour ce qui est des deux autres personnages principaux, Carmen (Mon oncle Antoine) n'a que seize ans et n'a pas encore de personnalité vraiment établie; l'autre, Rose-Aimée, épouse de J.A. Martin, a une personnalité plus réaliste que les autres et possède une grande force de caractère mais elle a aussi des faiblesses. Elle est la seule dont le caractère est présenté avec vraisemblance.

En ordonnant selon leur fréquence les qualités et les défauts de ces personnages, nous avons obtenus ce qui suit :

- travailleuse : 90%
- coquette : 70%
- joviale : 50%
- entêtée : 50%
- sensuelle : 50%
- autonome : 40%
- rêveuse : 40%
- fataliste : 30%
- sensible : 20%
- nationaliste : 20%

Nous pouvons signaler ici ce fait : que presque toutes ces protagonistes ont une très forte personnalité que les différentes intrigues tenteront d'anéantir. Nous revenons sur ce point au chapitre IV.

3.4.2 Noyaux idéologiques

Afin de déterminer si les personnages féminins des films analysés sont mus par la poursuite d'une certaine forme idéologique dans leur vie et leurs moeurs, nous avons relevé dans leur discours les réflexions correspondant ou pouvant correspondre aux dix noyaux idéologiques universels identifiés par le philosophe Jean Baechler. Les données obtenues ont été portées au tableau 10; les protagonistes principales sont séparées des secondaires.

TABLEAU 10
Noyaux idéologiques des personnages féminins (%)

	Personnages	
	Principaux	Secondaires
- Aspiration à la liberté	50	8
- Volonté de puissance	10	8
- Avarice	-	-
- Vanité	50	8
- Envie	-	8
- Obéissance	20	15
- Amour	70	8
- Révolte	20	-
- Haine	-	-
- Plaisir	30	-

Les pourcentages correspondent au nombre de personnages qui ont émis des réflexions couvertes par les noyaux. Il va sans dire qu'un personnage peut

accorder de l'intérêt à plus d'un élément. Les fréquences plus fortes chez les personnages principaux s'expliquent par leur engagement plus grand dans l'intrigue.

Le noyau le plus constant est l'amour; il s'agit dans ces films de la recherche de l'amour d'un partenaire que la protagoniste a choisi ou avec qui elle est mariée et pour qui elle désire approfondir les liens conjugaux. Il s'agit donc d'une quête bien individuelle ne débordant pas le couple, elle constitue l'objet même de l'intrigue de la plupart des films, ce qui est approfondi au chapitre suivant.

La vanité, en l'occurrence ici le désir de se faire remarquer, dont nous retrouvons des traces verbales ou gestuelles chez la moitié des premiers rôles est, de façon assez naïve, intimement liée à la recherche d'amour. Pour ces personnages, une apparence physique avantageuse semble être un gage de réussite dans leurs tentatives de s'approprier l'être convoité. Cette crédulité rejoint le stéréotype signalé au point 3.2.2, soit que les femmes d'apparence supérieure à la moyenne ont des rôles importants. Dans les films analysés, cette attitude mènera l'intéressée au lit, sans qu'elle l'ait vraiment voulu, plus souvent qu'au pied de l'autel où elle rêvait de convoler avec l'élu de son cœur.

De même fréquence que la vanité, l'aspiration à la liberté est relativement forte chez les personnages féminins principaux. Sauf dans le cas de Cordélia qui est étouffée par les pressions réprobatrices de son entourage puis emprisonnée, l'aspiration porte sur la liberté de nature matérialiste, c'est-à-dire qu'on désire un meilleur niveau de vie pour profiter plus allègrement des joies du confort. Nous avons observé au point 3.3.2 que le niveau social de 83% des protagonistes vivant en milieu urbain était inférieur, cela explique cet ardent désir de se sortir de conditions de vie plus que modestes sinon pitoyables.

Le noyau idéologique qui occupe la troisième place, corollaire du précédent, est

le plaisir, il correspond au goût des biens matériels et aux jouissances d'une vie aisée. On le retrouve chez les personnages qui habitent la ville, la tante Cécile et les jeunes Rita Toulouse et Florentine Lacasse, issues de milieux défavorisés dont elles s'évadent par des distractions faciles.

L'obéissance, au quatrième rang, marque deux personnages qui représentent la femme «sainte» dont nous avons parlé précédemment. Il s'agit de Maria Chapdelaine et de la mère Plouffe, deux femmes très pieuses, parfaitement respectueuses des règles de l'Église et de l'autorité civile.

Également au quatrième rang, la révolte se manifeste chez les deux personnages dont les conditions de vie sont insupportables : matériellement pour Rose-Anna Lacasse, épuisée par les nombreuses grossesses et la précarité financière que son mari la force à vivre; psychologiquement pour Cordélia que tous condamnent avant même de l'avoir entendue. La rébellion ne sera que verbale et restera sans effet.

Nous avons décelé des traces de volonté de puissance dans le personnage de la tante Cécile qui domine son entourage et va à sa propre perte.

3.4.3 Valeurs

Dans notre analyse psycho-sociologique des personnages féminins, nous avons cru bon de sonder les valeurs qui motivent la conduite des protagonistes et qui sont tributaires de leurs idéologies. Nous avons eu recours, pour cette démarche, aux travaux du psychologue américain Milton Rokeach rapportés dans son livre The Nature of Human Values, dont nous avons emprunté le répertoire des différentes valeurs prônées par les membres d'une société. Rokeach a distingué deux types de valeurs : celles qui conforment les conduites de l'individu, appelées «instrumentales», et les autres, «terminales», c'est-à-dire

représentant un état ultime auquel accéder. Le psychologue a décelé la présence des différentes valeurs tant au niveau individuel que collectif d'une société et a conclu à leur impact sur la conduite et les attitudes de ses membres.

Le tableau 11 présente le relevé, dans le discours des personnages féminins, de la proportion de celles qui ont un discours empreint d'éléments correspondant aux différentes valeurs identifiées par Rokeach.

Les données relatives aux valeurs instrumentales, c'est-à-dire : «celles qui sont reliées à un comportement ou à une attitude, qui insistent davantage sur les qualités ayant trait à des rapports sociaux, à un contact à établir avec l'extérieur», (2) démontrent que l'amour tient la première place. Aucune surprise quant à ce résultat puisque toutes les intrigues des films analysés évoluent autour de ce sujet. Cette valeur est surtout véhiculée par les personnages principaux autour desquels gravitent l'élu ou les soupirants. Pour ces personnages l'amour est présenté comme un but en soi, un état idéal à atteindre, assez égoïstement, et non un moyen de fonder une famille ou de perpétuer la race.

La deuxième valeur la plus illustrée est le sens des responsabilités. On la retrouve surtout chez des femmes ayant atteint la maturité, souvent chez la mère de celle qui a l'amour comme dessein. Elles utilisent cette valeur afin de faire prendre conscience aux jeunes rêveuses d'un sens de la réalité qui leur échappe, des difficultés de la vie de couple qui déborde du simple roman d'amour que les plus jeunes se plaisent à imaginer.

TABLEAU 11
Valeurs véhiculées par les personnages féminins (%)

Valeurs instrumentales		Valeurs terminales	
Ambition	4	Vie confortable	22
Ouverture d'esprit	4	Vie stimulante	22
Capacité	-	Sens d'accomplissement de soi	-
Gaieté	17	Monde en paix	4
Propreté	-	Monde de beauté	4
Courage	-	Égalité	22
Pardon	-	Sécurité familiale	17
Entraide	4	Liberté	9
Honnêteté	-	Bonheur	17
Imagination	-	Paix intérieure	4
Indépendance	13	Amour mature	4
Vie intellectuelle	-	Sécurité nationale	-
Logique	-	Plaisir	17
Amour	30	Salut éternel	22
Obéissance	9	Respect de soi	22
Politesse	-	Reconnaissance sociale	9
Sens des responsabilités	26	Amitié sincère	4
Contrôle de soi	4	Sagesse	22

En troisième et quatrième lieux, on retrouve la gaieté et l'indépendance, qui sont

l'apanage de la jeunesse, de ces jeunes femmes qui considèrent la vie sous son aspect le plus rose, car elles ne l'ont pas encore réellement touchée de très près, trouvant facilement du contentement, s'imaginant pouvoir tout affronter de façon autonome, peu préoccupées des enseignements des plus âgées, des coutumes à respecter et des convenances à observer dans leurs rapports avec autrui, y compris les hommes. Elles se sentent aptes à évoluer dans un monde dont elles n'attendent naïvement que le meilleur.

L'obéissance, le contrôle de soi, l'ambition et l'ouverture d'esprit sont des valeurs de très faible fréquence et qui ne font pas l'objet de préoccupations chez plus d'un ou deux personnages. Elles servent plutôt à renforcer d'autres priorités explicitées avec plus de verve : le sens des responsabilités pour les deux premières et l'indépendance pour les deux autres.

Plusieurs valeurs ne sont jamais abordées dans ce corpus. (Nous étudions au chapitre VII cet élément de différence entre les deux corpus.)

Les valeurs terminales, c'est-à-dire celles qui : «correspondent à des aspirations, des états ou des situations convoitées», (3) présentent un plus grand éventail. Au premier plan apparaissent des valeurs défendues par des personnages jeunes ou issus de milieux sociaux défavorisés. Une vie confortable, une vie passionnante et l'égalité sociale sont des états auxquels peuvent aspirer les membres d'une société qui croient au progrès ou pour qui ces aspirations représentent les seules motivations permettant de continuer à affronter les difficultés présentes. Les femmes représentées dans les films ont relativement peu de moyens pour accéder à un niveau social supérieur; il est légitime pour elles de rêver de distractions (une vie stimulante) qui leur permettent d'oublier les soucis quotidiens.

La sécurité familiale, le salut éternel, le respect de soi et la sagesse sont au deuxième rang. Ces valeurs constituent l'essence même des bases sur lesquelles

est érigée la société traditionnelle fondée sur la cellule familiale et développée en accord avec les préceptes de l'Église catholique. Il va sans dire que ces valeurs sont véhiculées, dans les films, par les personnages que nous avons identifiés précédemment comme des figures de «saintes», les mères totalement dévouées à leur famille ou pour qui cela représente la destinée, même si, comme pour Maria Chapdelaine, il y a parfois des hésitations à suivre le chemin dessiné.

Le bonheur et le plaisir prennent la troisième place. Ces deux valeurs, qui satisfont des préoccupations plus individuelles, sont revendiquées par les mêmes personnages qui recherchent une vie emballante et qui ont des préoccupations plus immédiates et terrestres par opposition aux femmes qui vivent en attente du salut éternel.

Viennent ensuite la liberté et la reconnaissance sociale. Cette fois-ci ces valeurs sont défendues, d'une part, par des protagonistes se sentant prisonnières de leur milieu : Cordélia et Rose-Aimée Martin, et, d'autre part, par celles qui sont avides du pouvoir associé au statut social : deux personnages de Mon oncle Antoine, Cécile et Alexandrine. Les deux valeurs mentionnées ici sont le fait d'exceptions et ne constituent en aucun cas une tendance généralisée, au contraire, elles sont justifiées par l'intrigue de chaque oeuvre ou prêtées à des types de personnages minoritaires dans ces films.

Finalement, certaines valeurs sont mentionnées de façon très sporadique, et qui plus est, toujours par un personnage secondaire qui tente de consoler ou d'encourager un personnage principal aux prises avec des difficultés qui lui semblent insurmontables. C'est dans ce contexte que sont évoqués un monde en paix, un monde de beauté, la paix intérieure et l'amitié sincère. L'amour mature quant à lui est revendiqué uniquement par Rose-Aimée, et constitue le noyau central de J.A. Martin photographe.

En conclusion, les valeurs instrumentales, celles qui représentent des modes de conduite, peuvent être regroupées en deux catégories relativement aux films analysés : d'une part, les valeurs qui correspondent au personnage de la mère pieuse et dévouée, uniquement mentionnées mais de façon assez constante, le sens des responsabilités, l'obéissance et le contrôle de soi; d'autre part, les valeurs qui s'attachent à la femme ambitieuse recherchant des satisfactions personnelles : la gaieté, l'indépendance et l'amour.

Quant aux valeurs terminales qui représentent des objectifs à atteindre, elles sont presque toutes mentionnées dans le discours des personnages féminins. Il y a toutefois insistance chez les mères pieuses et dévouées sur la sécurité familiale, le salut éternel, la sagesse et le respect de soi et de l'autre. Chez les femmes ambitieuses, une insistance semblable porte sur la vie à la fois confortable et passionnante, sur l'égalité et le plaisir. Bref, les valeurs véhiculées par les personnages féminins d'une façon constante et similaire d'un film à l'autre indiquent que deux stéréotypes ou images rigides ont joué dans la production cinématographique étudiée. Ainsi voit-on d'un côté une femme parée de vertus et, de l'autre, une femme préoccupée d'elle-même.

3.4.4 Rapports avec les structures d'autorité

Dans les films analysés, les figures d'autorité avec lesquelles les personnages féminins sont en interaction se retrouvent dans trois sphères : la collectivité, la famille et le milieu de travail. Le traitement des rapports des femmes avec ces représentants (ce ne sont que des hommes) varie fortement d'un film à l'autre et d'une sphère à l'autre.

Les représentants de l'autorité qui demeurent les plus respectés par les protagonistes féminines se trouvent à la tête de la collectivité parce qu'ils y ont

été élus ou nommés ou parce qu'ils possèdent des connaissances très spécialisées ou essentielles à la communauté, ce qui leur confère un pouvoir. Nous entendons par là un curé ou un membre de la hiérarchie ecclésiastique, le médecin, le maire et les magistrats, plus particulièrement les juges, et à l'occasion les gardiens de la paix.

Dans Cordélia, Les Plouffe et Maria Chapdelaine, le curé constitue le pilier central autour duquel évoluent les paroissiens et à qui les paroissiennes vouent une obéissance illimitée. Elles le parent de sagesse et de droiture et en font le meilleur juge et conseiller, lorsqu'elles sont dépassées par des événements hors de leur contrôle ou de leur entendement. C'est le curé qui tente de calmer les fidèles qui ont pris Cordélia en aversion. C'est le curé qui voit à assurer la suprématie de l'Église catholique sur l'Église protestante avec l'appui de la mère Plouffe. C'est encore le curé qui fait entendre raison à Maria Chapdelaine, lorsqu'elle a des doutes quant à l'époux à choisir. Dans ce dernier cas, en plus des arguments religieux, ce personnage n'hésite pas à recourir à des valeurs d'ordre patriotique pour la convaincre : «La foi et la langue se perdent aux États-unis». (4)

Dans Mon oncle Antoine et Bonheur d'occasion, le curé n'est qu'un figurant muet à l'occasion d'une mortalité ou de la célébration de la messe. Un tel personnage est absent de J.A. Martin photographe.

La deuxième figure d'autorité la plus respectée des femmes est le médecin, quoiqu'il ne soit représenté que dans Maria Chapdelaine et Bonheur d'occasion. Il incarne, en plus du savoir, la bonté, la compréhension et l'espoir des malades. Elles lui accordent une immense confiance, même quand il doit s'avouer vaincu par la maladie comme, par exemple, à la veille de la mort de Laura Chapdelaine.

L'importance ou la nature du rôle des différents dirigeants ou des magistrats

varie d'un film à l'autre où ils sont mis en scène. Dans Maria Chapdelaine, le maire est un brave citoyen, compréhensif et solidaire des autres pionniers avec qui il partage les mêmes difficultés. Dans Les Plouffe, si l'autorité suprême de la royauté britannique est fort contestée par le père et l'un de ses fils, elle demeure une figure importante pour la mère : «qu'est-ce que la reine va penser de nous autres!» (5) Par contre, elle n'hésitera pas à affronter les forces de l'ordre lorsque celles-ci arrêtent son plus jeune fils.

Le film Cordélia traite les différents représentants du système judiciaire et autres autorités de façon critique, les blâmant. En effet, le film attribue à tous un degré de corruption assez élevé de même qu'une incroyable absence de scrupules pendant le déroulement des deux procès où leur seule préoccupation est la condamnation de Cordélia qu'ils méprisent, comme l'exprime clairement le juge Taschereau : «Il n'y a qu'à regarder, qu'à écouter parler les gens : les moeurs de cette femme sont absolument condamnables, je ne puis l'ignorer.» (6) Ou encore le maire qui ajoute : «Cette madame Poirier n'est pas dans les bonnes grâces de la population». (7) Finalement, tous ces personnages qui détiennent le pouvoir se liguent contre la victime afin de protéger un des leurs dont l'identité n'est jamais révélée.

Ce traitement d'un fait historique dénonce l'abus de pouvoir qui s'exerce au détriment des plus faibles, des plus démunis, incarnés ici par le personnage féminin.

La deuxième sphère où existe une structure d'autorité, la famille, a la particularité de donner un double pouvoir à la même personne, le père et mari. Ce personnage est présent dans tous les films et il est à la fois père et époux dans quatre des intrigues. À l'époque mise en scène dans les films étudiés la femme promettait obéissance à son mari à la cérémonie du mariage, dans 83%

des films l'épouse ne va pas jusqu'à désobéir à son «maître», mais elle se permet de le critiquer ouvertement, de lui tenir tête lorsqu'elle est convaincue d'une idée, et d'agir à sa place lorsqu'elle le trouve trop lent à s'exécuter.

De façon générale, l'attitude de la femme est presque toujours dictée ou justifiée par les circonstances : dans certains cas, le mari est absent, parti à la guerre ou pour travailler à l'extérieur, ou il a une personnalité faible, voire lâche. L'incapacité à agir ou à faire face aux responsabilités familiales est notoire dans cinq films sur six : l'oncle Antoine est un être faible qui n'a jamais fait ce dont il avait envie et qui préfère oublier son incapacité dans l'alcool; J.A. Martin est incapable de satisfaire le besoin de dialogue de sa femme et préfère s'isoler dans sa chambre noire; le père Plouffe préfère attendre derrière la porte lorsque sa femme expose aux enfants ses exigences en matière de religion; le père Chapdelaine est instable, il ne peut pas demeurer assez longtemps dans un coin de pays pour le développer et améliorer la vie de sa famille, il repart à zéro quand la routine semble s'installer; Azarius Lacasse est incapable de conserver un emploi plus de quelques mois et oblige sa nombreuse famille à vivre dans des conditions pitoyables sinon insalubres.

Le seul mari à qui un film prête de bonnes intentions et une certaine complicité avec sa femme Cordélia choisit de s'exiler temporairement à cause du chômage et est assassiné peu après son retour.

Il y a donc dans les films une constante qui consiste à représenter la faiblesse ou l'échec du mari à qui on impute peu de force de caractère et un faible sens des responsabilités. Les femmes se retrouvent souvent perdantes, parce qu'incapables d'utiliser leur potentiel adéquatement, faute d'éducation, de préparation, de capacité physique ou de tolérance de la part de la société, et dans le cas de Mon oncle Antoine, par abus de pouvoir. Seulement dans J.A. Martin

photographe, voyons-nous la femme faire profiter le mari de ses ambitions, de ses aspirations et de ses efforts, pour ensuite faire évoluer la relation de couple.

La figure d'autorité du père intervient dans quatre films où l'on propose une vision plutôt indulgente de l'homme qui manifeste de la compréhension, de la tolérance et souvent de la fierté à l'égard de sa fille. La plupart des pères de ces films ont une relation privilégiée avec leur fille aînée en qui ils croient voir réincarnée la femme qu'ils ont épousée vingt ans plus tôt, avant qu'elle ne devienne vieillie ou épuisée par les épreuves de la vie, les accouchements, ou par des souffrances qu'ils lui ont fait supporter inconsciemment ou malgré eux.

Bien que la mère n'ait pas d'autorité structurelle, c'est-à-dire impartie par l'Église ou l'État, elle a dans les faits un certain pouvoir quotidien ou pratique sur les enfants par sa présence constante d'une part et le bien-être qu'elle désire pour eux et qui la porte parfois à intervenir dans leur vie - la mère Plouffe, par exemple, qui dicte à Napoléon la conduite à adopter face au pasteur protestant.

Finalement, une troisième sphère où se trouvent représentées des figures d'autorité masculines, quoique fort peu nombreuses dans les films, est le monde du travail. Trois films ont construit une scène où l'on retrouve un rapport entre un patron et un personnage féminin bien que cette dernière ne travaille pas personnellement pour lui. Dans Bonheur d'occasion, Rose-Anna va directement rencontrer Phil Morin, propriétaire d'une compagnie de camions à la recherche d'un nouvel employé, qui a déjà congédié Azarius dans le passé. Elle implore le chef d'entreprise de reprendre son mari, ne reculant devant aucun argument pour le convaincre.

Les deux autres cas sont fort différents, le rapport est indirect et indique un début de prise de conscience sociale chez les personnages féminins. Quand, dans Mon oncle Antoine, plusieurs personnages masculins ne se gênent pas pour

parler contre leur «boss», la jeune Carmen acquiesce du regard au moment où Benoît et un copain lapident à coup de balles de neige le propriétaire de la mine en train de distribuer, de sa voiture à cheval, d'insignifiants cadeaux de Noël aux enfants des mineurs au lieu d'accorder aux travailleurs une augmentation de salaire bien méritée. Son regard approbateur encourage et soulage Benoît, que tous semblent condamner. Cette attitude rebelle tient au fait que son propre père l'a placée comme aide à tout faire au magasin général et qu'il lui réclame ses gages. Dans J.A. Martin photographe, Rose-Aimée insiste auprès de son mari pour qu'il photographie les ouvriers à qui le patron refuse la permission de prendre le temps nécessaire à cette fin pendant le travail. Elle convainc J.A. et déjoue ainsi l'abus de pouvoir et la malice du patron pour le plus grand bonheur des employés.

Ce sont là trois brèves illustrations d'un esprit critique assez développé chez des femmes qui n'hésitent pas à s'exprimer en présence de cette autorité qui représente l'avenir financier, mais chez qui elles condamnent l'abus de pouvoir.

3.5 Rôle de la femme

3.5.1 Rôle dans la famille

Nous avons fait le relevé des différentes positions attribuées aux personnages féminins dans la famille pour les mettre en relation, c'est-à-dire établir le rapport entre protagoniste et les autres membres du clan.

TABLEAU 12
Rôles des personnages féminins dans la famille (%)

	Personnages	
	Principaux	Secondaires
Mère	40	23
Épouse	60	23
Fille	40	15
Soeur	20	23
Belle-fille	20	-
Belle-soeur	-	-
Petite-fille	-	-
Nièce	10	-
Tante	10	-
Belle-mère	-	8

Le tableau 12 indique une forte prépondérance, parmi les premiers rôles, du statut d'épouse. Ces mêmes personnages sont également mères dans 75% des cas. C'est donc dire que l'on privilégie clairement les rapports matrimonial et maternel. Par ailleurs, le rapport mère fille est représenté chez 40% des premiers rôles. Bien que cette fréquence soit moindre que celle des épouses, elle indique que le rapport entre ces deux membres de la famille est aussi privilégié. Ce point revient au chapitre IV.

Les statuts des personnages secondaires suivent la même tendance, sauf pour le rapport de fille à mère, qui est beaucoup moins représenté. Dans l'ensemble, on

insiste donc sur les rapports de premier degré de la cellule familiale, les rapports plus éloignés (tante, nièce, belle-mère) sont exceptionnels.

3.5.2 Rôle au travail

Tous les personnages féminins n'entrent pas dans les catégories du travail. Pour une partie, l'âge ne permet pas de travailler, et, pour une autre, aucune scène ne permet d'identifier un emploi quelconque.

TABLEAU 13
Rôles des personnages féminins au travail (%)

Poste	Personnages	
	Principaux	Secondaires
Direction	10	-
Subalterne	10	8
Relation avec le public	30	15
Femme au foyer	50	23
Servante	-	8

Ces données indiquent une nette valorisation de la femme qui reste à la maison pour effectuer les travaux domestiques. Les personnages qui travaillent à l'extérieur occupent majoritairement des postes inférieurs (secrétaires, ouvrières dans des manufactures, etc.) ou ont à faire avec le public (serveuses, postière ou préposée à la réception d'un hôtel). Une seule exception à la règle, la tante Cécile qui dirige et gère le magasin général.

Il semble que l'on se trouve devant un stéréotype : la femme limitée à des fonctions triviales et subalternes. Nous ne retrouvons donc aucune protagoniste occupant un poste exigeant des études supérieures, ce qui est conséquent avec les niveaux de scolarité que nous avons présentés à la section 3.3.1.

3.5.3 Rôle dans la société

On ne peut pas appliquer le terme de rôle social dans son acception actuelle aux films étudiés puisqu'aucun personnage féminin ne s'engage dans des activités ou ne participe à des groupes orientés vers l'amélioration des conditions de vie ou la solution de problèmes qui se posent dans la collectivité. Nous examinons cette absence dans la vérification du rapport entre la représentation filmique et la réalité socio-historique.

L'activité des personnages féminins dans leur milieu consiste principalement à participer à des activités culturelles de groupe, en particulier le chant et la danse. Il s'agit donc d'une activité sociale au sens mondain du terme, ou du cadre de pratique de loisirs (section 3.3.4).

Pour ce qui a trait à la politique, deux personnages féminins font un discours engagé et nationaliste; autrement la politique demeure l'affaire des personnages masculins. Signalons qu'un personnage féminin s'active avec ténacité à défendre la religion catholique.

NOTES

- (1) BABY, François, «Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle» in Dialogue : cinéma canadien et québécois, Montréal, Médiatexte Publications & La cinémathèque québécoise, 1986, p. 129.

- (2) ROKEACH, Milton, The Nature of Human Values, New York, Collier Macmillan Publishers, 1973, p. 7 (traduction personnelle).
- (3) Ibid.
- (4) Maria Chapdelaine, réalisation : Gilles Carle, production : M. Shostak, R. Baylis, H. Greenberg, Québec, 1983.
- (5) Les Plouffe, réalisation: Gilles Carle, production : J. Héroux, J. Kemeny, Québec, 1981.
- (6) Cordélia, réalisation: Jean Beaudin, production : J. Gagné, R. Frappier, Québec, 1979.
- (7) Ibid.

CHAPITRE IV

Analyse de l'intrigue et des relations de rôles

Une oeuvre dramatique est toujours élaborée à l'intérieur d'une conjoncture d'ordre conflictuel, où évoluent deux ou plusieurs parties qui tentent de maîtriser ou de manipuler à leur avantage les forces impliquées, dans le but de s'approprier un objet de convoitise. Ce conflit se règle au dénouement à la satisfaction ou à la insatisfaction du ou de la protagoniste, après une évolution plus ou moins mouvementée et en général prévisible.

Dans un premier temps, ce chapitre relève dans chaque film les causes, l'objet et l'évolution du conflit ainsi que les protagonistes de l'action. Ensuite, nous analysons les relations de rôles des personnages féminins, pour évaluer et qualifier la participation des femmes à l'action. Finalement, ces données nous permettent de caractériser le «moi» des personnages féminins dans les films retenus.

4.1 La construction dramatique

Mon oncle Antoine présente une situation conflictuelle assez originale. La construction particulière du scénario, qui se présente avant tout comme la chronique d'une petite ville minière du Nord québécois, vue à travers les yeux d'un jeune adolescent durant les quelques jours précédant la fête de Noël, offre, à la façon d'un conte populaire, une peinture de différents personnages-types sans vraiment mettre au jour de véritable conflit entre les personnages, jusqu'à l'avant-dernière scène du film, tout juste avant le dénouement. Surgit alors de

la bouche du personnage principal l'aveu du différend insoupçonné l'ayant toujours opposé à son épouse, quant à l'orientation de leur vie. Cette déclaration est suivie du dénouement de l'intrigue, où est dévoilé l'objet de l'opposition, le besoin de reconnaissance sociale dont souffre la femme, cet aveu confirme l'échec des deux protagonistes. Le film est donc une lente évolution vers l'éclatement final, qui ne sera pas suivi de la résolution du problème, comme on le retrouve dans la plupart des oeuvres dramatiques, mais plutôt l'étalement au grand jour de la vulnérabilité ou de la faiblesse des deux personnages principaux.

Ce film est découpé en une vingtaine de séquences, qui sont souvent juxtaposées tels des tableaux représentant des sujets différents, où sont peints avec plusieurs détails des types plutôt que des personnages vraisemblables. Les contextes ont souvent des connotations politiques, où le personnage conteste verbalement ou gestuellement l'ordre établi. La séquence 18 présente le conflit et dévoile la complète disjonction entre les deux protagonistes : l'aveu par l'oncle Antoine de l'insupportable domination de son épouse. Suivie d'une scène d'adultère impliquant cette dernière, la scène suivante marque l'impossible conjonction entre les deux époux. La scène qui conclut le film débute par une exclamation de la protagoniste révélant de surcroît sa seule préoccupation de l'opinion des voisins, donnant foi aux reproches de l'oncle.

Le film J.A. Martin photographe présente une progression dramatique plus simple et plus linéaire. La cause du conflit est exposée dès le début : Rose-Aimée est l'objet d'une sévère critique de la part de tous ceux qui l'entourent, parce qu'elle veut suivre son mari dans sa tournée annuelle de photographie à travers la région. Elle est tout à fait consciente de la désapprobation des gens de son milieu, comme l'exprime cette réflexion à sa belle-mère : «Je le sais, vous êtes comme J.A., vous trouvez pas ça correct que je parte». (1) L'objet de son désir est de partager avec lui une expérience qui pourrait les rapprocher

sentimentalement et intellectuellement. Elle est confrontée à l'opposition de son mari, mais elle réussit tout de même à poursuivre son but, quoiqu'elle doive traverser de multiples épreuves. Pendant la plus grande partie du voyage, elle doute de la réussite de son entreprise et vient bien près de regretter son audace, mais la conclusion consacre ses efforts et elle sort de ce périple épanouie et satisfaite.

Le film est construit sous forme de 8 tableaux séquences, qui suivent le déroulement du voyage dans différents lieux de la province. La première séquence établit clairement et simplement les caractères des protagonistes principaux et établit l'objet du conflit dans lequel l'héroïne n'a pour seul adjuvant que sa tante Alma, qui accepte de garder les enfants et sans qui le départ n'aurait pu se concrétiser.

Dans les sept séquences suivantes, malgré quelques moments de rapprochement, les deux époux sont en disjonction plus ou moins constante, réagissant différemment, parce que, n'ayant pas l'habitude de se retrouver seuls ensemble, ils se sentent mal à l'aise ou pensent de façon opposée. Une fausse-couche en plein bois symbolise les difficultés du couple. Cependant, la fin de la dernière séquence prouve que le projet a porté fruit, puisque les époux se rapprochent et expriment spontanément leur amour et leur désir l'un de l'autre.

Cordélia possède une structure dramatique tendue où s'affrontent des forces inégales qui laissent peu de doutes quant au dénouement de l'action et à l'identité du vainqueur. Le conflit, même s'il n'éclate qu'à la 12e séquence, menace dès le début, couvant dans les paroles médisantes d'une voisine de Cordélia. Les causes en sont la réprobation, voire la haine des villageois, particulièrement des femmes, envers celle dont tous désapprouvent les manières, les gestes et les habitudes hors du commun.

Le drame éclate lorsque l'époux de Cordélia est retrouvé mort. Celle-ci est immédiatement arrêtée, puis manipulée, trompée, et finalement condamnée par tous, principalement par les plus puissants qui profiteront de cette occasion, les uns pour se venger, les autres pour la donner en exemple.

Les cinq séquences qui présentent la lutte impuissante de la protagoniste pour obtenir justice et survivre ne laissent planer aucun doute quant à l'inégalité des forces opposant cette femme marginale et les représentants de l'ordre établi et du pouvoir. Pendant toute la durée de cette cruelle poursuite judiciaire, elle n'aura pour adjuvant qu'un seul protecteur, un honnête avocat, convaincu de son innocence, mais dépassé par la force des magistrats qui ont décidé de la condamnation.

Avec Les Plouffe, on plonge dans le milieu urbain, dans l'un des quartiers les plus défavorisés de la ville de Québec, Saint-Sauveur. Le récit met en scène la vie d'une famille, les Plouffe, aux prises avec des problèmes de différentes natures, politique, religieuse, sentimentale, familiale, etc. Les conflits, imbriqués les uns aux autres, sont prétextes à dépeindre toute une partie de cette société canadienne-française de la veille de la Deuxième Guerre mondiale à sa fin.

Le drame le plus important est personnifié par Ovide, fils cultivé, mais mésadapté dans une société dont il ne comprend pas les rouages et qui ne le comprend pas non plus. Sa tentative de recherche de bonheur et d'épanouissement, quête longue et douloureuse, a pour principal objet l'amour qu'il porte à Rita, une jeune secrétaire frivole, superficielle et qui aime flirter avec les hommes. Leurs rapports inégaux introduisent rapidement la situation conflictuelle où Rita est l'objet de la convoitise de plusieurs prétendants, même de Guillaume, propre frère d'Ovide, qui n'aura aucun mal à enlever la jeune femme, au vu et au su de toute la famille. Les sept premières séquences

illustrent ce conflit dont l'issue sera l'entrée d'Ovide au monastère pour embrasser la vocation religieuse longtemps souhaitée, et tenter d'oublier Rita. La conclusion du drame récompensera le malheureux dans sa passion incontrôlable pour cette femme qui aura mûri et opté pour une vie stable et raisonnable.

Un autre conflit, d'ordre religieux, est la crainte et le mépris de la religion protestante de la part des plus fervents catholiques, incarnés par la mère Plouffe et le curé de la paroisse, qui utilisent tous les moyens possibles pour anéantir et éliminer de leur paroisse les représentants de ce culte étranger. Le conflit, où le chantage jouera une part importante, se soldera par une certaine tolérance des «intrus», après avoir fait la preuve de la supériorité de la religion catholique par une partie de base-ball et réalisé l'utilité du pasteur dans la carrière sportive de Guillaume.

Un troisième conflit, de nature politique, est dépeint lors de la visite du roi George VI et de la grève qui s'ensuit des employés du journal catholique. Les femmes refusent de participer aux différentes manifestations de nature politique, dont elles ne voient pas l'utilité, ce qu'elles regretteront un peu par la suite.

Finalement un dernier conflit, d'importance mineure, est la lutte d'un troisième fils, Napoléon, contre la tuberculose dont est affligée la femme qu'il veut épouser. L'amour vaincra la maladie.

Ces différents conflits sont présentés simultanément et servent à mettre en valeur une famille pittoresque, mais représentative d'une certaine couche de la société de l'époque.

Dans le film Maria Chapdelaine, l'intrigue a pour sujet l'amour de l'héroïne pour un jeune «coureur des bois» qu'elle rêve d'épouser. Le drame n'est pas causé ici

par l'opposition de personnages en conflit, mais plutôt traduit par la lutte pour survivre et par l'impuissance de l'être humain face aux forces incontrôlables de la nature, dont il ne peut triompher.

Le film est divisé en douze séquences, dont les premières servent à présenter successivement chacun des principaux personnages de la famille Chapdelaine, puis les principaux villageois. L'objet même de l'intrigue n'est introduit qu'à la 5e séquence, lors d'une visite du jeune homme, mais le thème de l'amour est abordé dès la première scène, alors que Maria écrit à ses parents pour refuser la demande en mariage d'un homme qu'elle n'aime pas.

La protagoniste n'affronte aucune résistance dans la poursuite de son rêve, ni de la part de sa famille qui a tout deviné et l'assiste quelque peu, ni de la part du prétendant qui partage les mêmes sentiments et qui lui fait des promesses. En fait, tout laisse présager une conclusion heureuse jusqu'au départ du jeune homme dans une tempête de neige. Mais personne ne peut avoir raison de la nature, ni François avec sa connaissance des bois, ni Maria avec ses nombreuses prières. Celle qui aura le dernier mot sera la nature, cette force invincible contre laquelle des générations de pionniers ont lutté et lutteront encore, accroissant le nombre de victimes qui lui succombent.

Bonheur d'occasion présente une intrigue un peu plus complexe, découpée en 20 séquences. On y retrouve encore une fois l'amour comme thème principal, mais il a pour décor la pauvreté des grandes villes, avec comme toile de fond la menace de la guerre. La situation est claire dès les toutes premières scènes : une jeune serveuse s'est entichée d'un jeune homme, nouveau venu dans le quartier, aux manières raffinées et au langage recherché; celui-ci, conscient de l'intérêt qu'il suscite, manipulera la jeune fille et abusera de la confiance de cet être à la fois naïf et orgueilleux. Le conflit ou la situation de disjonction entre les deux

protagonistes, même si elle est apparente dès le début de l'intrigue, atteint son paroxysme à la quinzième séquence, au moment où Florentine découvre qu'elle est enceinte et qu'elle ne peut retrouver son amant. Deux personnages féminins de l'entourage de la malheureuse, sa mère et une collègue, ayant deviné ses problèmes, s'offrent à l'aider; mais elle refuse leur soutien, niant tout.

Finalement la protagoniste résoudra elle-même le conflit en faisant d'un autre jeune homme son adjuvant malgré lui, après avoir réussi à l'épouser. Cette protagoniste est donc à la fois manipulée et manipulatrice, instigatrice du drame et de sa solution.

4.2 Relations de rôles

La structure des différents films permet d'avoir une vue d'ensemble des drames qui s'y jouent et des types de rapports qui s'établissent entre les protagonistes, agents ou victimes des forces s'affrontant dans le cadre de ces conflits. Notre analyse porte ici sur les liens entre les différents personnages, que nous définissons comme des relations de rôles, analyse restreinte aux rapports impliquant des personnages féminins. Comme nous sommes en présence de forces qui s'affrontent, nous avons établi deux types de relations : celles qui sont de nature favorable (la conjonction, la complémentarité, la conciliation et celle de l'adjuvant), puis, à l'opposé, celles de nature hostile (la domination, la soumission, la disjonction, la manipulation, l'opposition et celle qui porte préjudice). Cette démarche permet d'évaluer l'importance de la responsabilité des femmes quant à la menée de leur destin.

Notre cadre d'analyse s'inspire des travaux du psychologue américain Théodore Newcomb, qui a traité des différents rapports entre les membres d'une société. Voici une synthèse de sa théorie :

«Il a d'abord remarqué que les individus ont tendance à se regrouper selon des règles déterminées. Ainsi, les associations entre membres d'un groupe s'élaborent avant tout à partir de valeurs ou d'attitudes communes; les rapports s'établissent d'abord au niveau individuel puis, d'une affiliation à l'autre, un agrégat se forme qui constitue le groupe ou le clan.

Le terme utilisé en psychologie sociale pour désigner le lien entre deux individus, qui forme l'unité de base du groupe, est celui de dyade. Newcomb définit la dyade comme le rapport affectif d'association entre deux personnes. Il s'agit d'une structure très solide qui est fondée sur le principe du «comportement mutuellement avantageux dû au partage de valeurs importantes».

(2)

Cette union a pour fonction, en définitive, de servir à minimiser la pénalisation et à augmenter la récompense engendrée par sa composition. Selon Newcomb la dyade ne peut être que de trois genres, symétriquement avantageuse, lorsqu'elle est positive pour les deux membres, symétriquement désavantageuse ou négative pour les deux, ou alors asymétrique. Le premier cas est le plus stable parce que favorable aux deux membres impliqués qui tendent à faire durer le rapport. La dyade asymétrique a toujours tendance à évoluer pour devenir symétrique, soit en devenant positive ou négative.

La dyade qui est un lien par association, contrairement à d'autres types d'associations n'existe donc qu'en autant qu'il y ait un lien affectif. Ainsi, quand le sentiment disparaît, la dyade en fait autant. De plus, une dyade établie en fonction de la connaissance de l'autre peut changer à cause de modifications de l'information reçue, laquelle en arrive à rectifier ou à renverser la perception de l'autre, et, par le fait même, l'attraction et la communication.»(3)

Les différentes dyades impliquant un ou plusieurs personnages féminins ont été relevées dans les films analysés; nous avons noté leur développement ou leurs modifications. Nous avons répertorié dix modes de communication possibles à

l'intérieur d'une oeuvre dramatique et nous avons cherché à déceler leur présence dans chacun des films du nouveau corpus d'analyse.

La définition de «relations de rôles» que nous avons adoptée est celle-ci :

«Les relations de rôles établies à partir des différents rapports entre les membres d'un groupe (association de plusieurs dyades) sont déterminées par la position respective de chacun «en termes d'âge, de sexe, d'occupation, de prestige, de clan ou famille et de groupe ou association».(4) Le groupe attribue au membre un rôle ou une fonction d'après ces caractéristiques.

Newcomb a pu établir des constantes dans la répartition de ces rôles ou comportements en rapport avec le prestige, la popularité, l'expertise ou la classe sociale de chacun (...). Selon cet auteur, les relations interpersonnelles sont établies à partir de trois principaux rapports, l'égalité, la supériorité et la subordination, qui opèrent en fonction de compétition ou de coopération.» (5)

Nous avons donc cherché à identifier quels types de relations de rôles impliquant au moins un personnage féminin apparaissaient dans les films analysés, leur fréquence de même que leur fonctionnement ou évolution sont notés. Chaque film est d'abord analysé en ce sens individuellement, l'importance et le sexe de chaque personnage est identifié pour nous permettre de vérifier la théorie du chercheur américain et «la notion selon laquelle les individus occupant certaines fonctions précises dans la communauté ont plus ou moins de relations ensemble». (6)

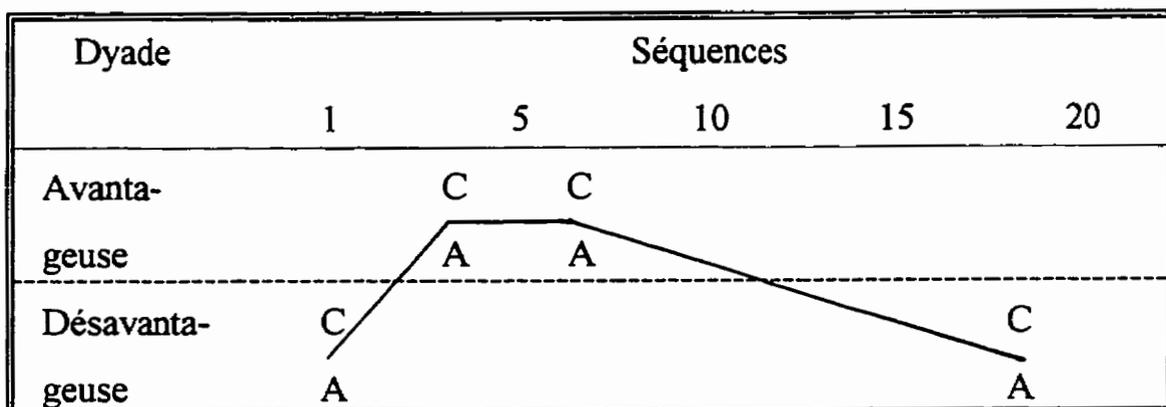
4.2.1 Relations de rôles dans Mon oncle Antoine

Ce film présente assez rapidement une première dyade entre deux époux, Jos et Élise Poulin, et l'état de disjonction qui se produit entre eux à l'annonce du départ du mari pour aller travailler dans le Nord. La dyade se stabilise rapidement grâce à la demande d'Élise de faire l'amour avant leur séparation.

Cette dyade restera stable jusqu'à la fin du film à cause de la séparation, mais surtout grâce aux sentiments profonds qui unissent ces deux êtres.

Une seconde dyade donne l'impression d'être en état de disjonction dès le début, sans que toutefois soit exprimée une cause de conflit, celle de l'oncle Antoine et de son épouse Cécile, qui dirige tout le monde le sourire aux lèvres, mais avec autorité. Le matin du 24 décembre, un verre de gin les rapprochera quelques heures, en cette veille de Noël où tout porte à la conciliation. Cependant, à la 17^e séquence, presque à la fin du film, l'état d'ébriété de l'oncle lors d'un périple pour aller chercher la dépouille du fils aîné des Poulin, mort subitement, lui fait finalement avouer la profonde disjonction entre lui et la tante Cécile, et l'insupportable soumission à laquelle il était forcé depuis le début de leur mariage. Cette dyade est donc symétriquement désavantageuse au début et à la fin de l'intrigue, avec un court moment où elle est symétriquement avantageuse comme le montre le graphique suivant, inspiré de schémas de Newcomb illustrant les différents types de dyades possibles (7) :

TABLEAU 14
Graphique de l'évolution de la dyade entre Cécile et Antoine



Par ailleurs, la séquence 18 dévoile une nouvelle dyade, qui avait été annoncée quelques scènes plus tôt, entre la tante et Fernand, le gérant du magasin, tous

deux surpris, enlacés dans la chambre des maîtres, par le neveu venu quérir de l'aide. Cette dyade semble peu stable à cause de son état extramarital et de la différence d'âge des deux protagonistes, qui tentent de se justifier devant Benoît par des explications contradictoires et absurdes.

Finalement, la possibilité d'une quatrième dyade est présentée ou plutôt suggérée par Fernand et Cécile, tout au long du film, impliquant Benoît et Carmen qui travaillent ensemble. Ces deux adolescents se sentent attirés l'un vers l'autre mais n'osent exprimer leur sentiment.

Le tableau 15 montre que les relations de rôles entre les protagonistes principaux, masculins et féminins, varient de l'opposition à la complicité, ou de la conciliation à la disjonction, et ce, à des degrés variables. Le déclencheur du changement est en général le personnage féminin, qui prend l'initiative de provoquer chez son partenaire une réaction. Les moyens utilisés sont surtout de nature sexuelle ou érotique, destinés à stimuler le partenaire qui, la plupart du temps, s'empresse de répondre affirmativement : Élise qui attire son mari dans la grange, Carmen qui oblige Benoît à lui toucher la poitrine lorsqu'elle l'aide à installer des décorations de Noël. La tante Cécile, quant à elle, se sert de la domination, sachant que son mari n'osera lui opposer de refus, car depuis 25 ans elle lui dicte sa façon d'agir au détriment de la relation.

Les relations de rôles entre personnages féminins principaux sont davantage positives, la complicité étant constante, malgré la tendance encore une fois de Cécile à tout régenter; par contre, on ne retrouve pas d'opposition profonde, mais plutôt un léger reproche, à l'occasion, de Cécile envers Carmen dont elle a la

TABLEAU 15
Relations de rôles dans Mon oncle Antoine (nombre de séquences)

Relation	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.
	Princ. masc.	Sec. masc.	Princ. fém.	Sec. fém.	Princ. masc.	Sec. masc.	Sec. fém.
Conjonction	9		2	3	1		
Complémentarité	7				1		
Conciliation	7		1				
Adjuvant							
Domination	3		1	2	1		
Soumission		1			1		
Disjonction	2	1					
Manipulation	3						
Opposition	4	1					
Préjudice							

garde. Il en va de même avec les personnages féminins secondaires, toujours la complicité féminine, à l'exception d'une protagoniste secondaire, Alexandra, qui domine Cécile, à cause de son statut social et de la richesse de son époux.

Les personnages secondaires tant masculins que féminins n'ont pratiquement pas de rapports entre eux, ils servent plutôt à mettre en valeur les personnages principaux ou à les faire se révéler de façon particulière. Ainsi, le rapport de complémentarité et de conjonction entre Benoît, personnage principal, et Alexandra, personnage secondaire, ne sert qu'à dévoiler les désirs sexuels naissants chez l'adolescent, puisque cette dyade n'est qu'un rêve érotique du

jeune homme, après avoir contemplé en cachette cette femme qui essayait de nouveaux sous-vêtements.

En conclusion, dans ce film, les rapports significatifs se retrouvent chez les personnages dont le rôle est de même importance. Les dyades impliquant des personnages principaux sont instables et se modifient à cause d'événements fâcheux; en outre, le changement est toujours provoqué par le personnage féminin, lui conférant plus de responsabilité et quelquefois de contrôle de la situation que n'en assument les personnages masculins. Finalement, les femmes entretiennent entre elles des rapports de complicité constante.

4.2.2 Relations de rôles dans J.A. Martin photographe

Ce film présente une seule dyade active, qui évoluera et changera beaucoup au cours du film, celle que forment J.A. et son épouse Rose-Aimée. Elle est introduite dès le début comme étant en état de disjonction : «Y-a plus rien de vrai entre nous deux, c'est juste si on se regarde» (8), affirme la protagoniste. La demande de Rose-Aimée de partir avec J.A. en tournée ne fait qu'aggraver les choses. Comme ce dernier n'ose lui refuser ouvertement de le suivre et, comme elle réussit de justesse à trouver quelqu'un pour garder les enfants pendant leur absence, il doit s'y résigner mais avec une contrariété intérieure qui se manifesterait par la froideur, quelques sautes d'humeur et des paroles d'impatience. Cependant, peu à peu, au fil des jours, avec beaucoup de patience et d'acharnement à vouloir partager avec son mari les diverses tâches inhérentes à son travail, Rose-Aimée réussira, après avoir supporté bien des souffrances, tant psychologiques (solitude, incompréhension, honte) que physiques (fausse-couche en pleine campagne), à atteindre l'état d'épanouissement matrimonial qu'elle recherchait depuis longtemps, et donc à stabiliser la dyade.

Voici comment se schématise l'évolution du rapport entre les deux protagonistes :

TABLEAU 16
Graphique de l'évolution de la dyade entre Rose-Aimée et J.A.

Dyade	Séquences							
	1	2	3	4	5	6	7	8
Avanta- geuse			R		R			R
Désavanta- geuse	R	R	J	R	J	R	R	J

Il n'y a pas d'autre dyade représentée, seulement des personnages, quelquefois des couples, qui sont en contact avec J.A. et Rose-Aimée et qui servent à mettre en valeur certains aspects de leur caractère ou de leur relation. On fait cependant référence à une dyade passée, entre Rose-Aimée et un ami de jeunesse, qui semble ne pas s'être consolé du mariage de celle qu'il aimait et dont il rêve toujours.

Le tableau 17 montre les différents rapports entre les personnages. Comme nous l'avons dit, les relations de rôles se retrouvent seulement entre les personnages principaux, Rose-Aimée et J.A. Leurs rapports alternent, tel un mouvement de marée montante, de l'opposition à la conciliation, puis de la conciliation à la disjonction et finalement de la disjonction à la complicité, en trois vagues d'intensité croissante, pour se terminer à marée haute en une parfaite conjonction.

Les relations entre la protagoniste principale et un personnage masculin secondaire sont fortuites, l'une exprime la conciliation, l'autre, la disjonction, et elles sont stables. Enfin, il existe deux types de relations entre personnages féminins, principal et secondaires. Elles sont très stables, d'une part, à trois occasions, elles expriment l'assistance de personnages secondaires envers le principal, et trois fois une opposition profonde.

TABLEAU 17

Relations de rôles dans J.A. Martin photographe (nombre de séquences)

Relation	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.
	Princ. masc.	Sec. masc.	Princ. fém.	Sec. fém.	Princ. masc.	Sec. masc.	Sec. fém.
Conjonction							
Complémentarité	2						
Conciliation	4	1					
Adjuvant				3			
Domination							
Soumission							
Disjonction	2	1					
Manipulation							
Opposition	2			3			
Préjudice							

Dans ce film comme dans le précédent, l'action évolue grâce à l'initiative d'un personnage féminin. La progression tant positive que parfois négative est la seule responsabilité d'une femme. L'homme subit ou suit les différents mouvements de cette évolution et il lui arrive même d'en profiter, mais il ne s'implique jamais dedans. Les sentiments, priorités, choix, et goûts sont toujours exprimés ou revendiqués par la femme. Cette dernière sera seule garante de la réussite de l'entreprise de recherche du bonheur, dont le couple jouira finalement.

4.2.3 Relations de rôles dans Cordélia

La première dyade présentée dans ce film est celle de la protagoniste principale et de son époux. Le rapport est symétrique, stable et avantageux pour les deux époux. Il n'y a pas de conflit entre eux, mais la dyade est rapidement déstabilisée par le départ du mari, chômeur, parti tenter de trouver du travail en Californie. La mort de ce dernier, peu après son retour qui avait réuni les époux, viendra mettre un terme à une union heureuse. Le tableau 18 montre l'évolution de la dyade.

TABLEAU 18
Graphique de l'évolution de la dyade entre Cordélia et son époux

Dyade	Séquences						
	1	3	6	9	12	15	17
Avanta- geuse	C				C		
	I		I		I		
Désavanta- geuse			C				

Une deuxième dyade, de nature distincte de l'amour, prend place dès le départ du mari, entre Cordélia et leur homme à tout faire, Sam. C'est un rapport amical, simple et avantageux pour les deux, car ils s'aident mutuellement. La dyade demeure stable tout au long de l'intrigue, malgré les tentatives de plusieurs de l'ébranler ou de la détruire, car la singularité du caractère original de Cordélia en fait une ennemie publique dans cette petite communauté rurale traditionaliste. Une troisième dyade, toujours entre la protagoniste principale et un avocat, maître Fortier, présentée au départ comme étant mutuellement avantageuse, sera bientôt en complète disjonction et très désavantageuse pour Cordélia, conséquence de son refus de modifier une relation purement amicale en une aventure amoureuse. La fidélité lui sera fatale..

Le tableau 19 résume les relations de rôles impliquant un ou plusieurs personnages féminins. Entre personnages principaux masculins et féminins, dix scènes sur seize nous présentent un rapport de conjonction entre Cordélia et son mari ou Sam. Par contre, neuf scènes présentent soit de la domination, de la manipulation ou une disjonction de la part de maître Fortier, du détective ou du bourreau, envers elle. Deux scènes illustrent une tentative d'assistance de la part de l'avocat de la défense.

Entre la protagoniste et des personnages secondaires masculins, 4 séquences mettent en action des forces négatives à son endroit; dans une scène, un homme tente de lui porter assistance. Les rapports entre Cordélia et les personnages secondaires féminins sont tout aussi négatifs. Dans quatre scènes, des voisines tentent de lui porter préjudice, médisent à son sujet ou la calomnient carrément. Une seule femme lui témoignera un peu d'affection et de chaleur, sa mère, bien impuissante, dans les deux dernières scènes. Donc, les relations de rôles sont très négatives, et surtout elles mettent en scène des forces très inégales.

L'intrigue de ce film se déroule autour d'un personnage féminin, Cordélia. Elle n'est pas directement l'instigatrice des événements qui causent sa perte, elle est plutôt la victime de jaloux et d'orgueilleux en mal de vengeance. Cependant, sa responsabilité résulte de sa force de caractère, de sa volonté d'être comme elle est, différente des autres femmes du village, épanouie, autonome, cultivée, insoumise aux traditions et honnête lorsqu'elle refuse d'accuser Sam pour se sauver. Elle ne contrôle pas les événements, mais elle choisit de demeurer intègre face à elle-même et est finalement anéantie par les forces de l'ordre établi.

TABLEAU 19
Relations de rôles dans Cordélia (nombre de séquences)

Relation	Princ. fem.	Princ. fem.	Princ. fem.	Princ. fem.	Sec. fem.	Sec. fem.	Sec. fem.
	Princ. masc.	Sec. masc.	Princ. fem.	Sec. fem.	Princ. masc.	Sec. masc.	Sec. fem.
Conjonction	10						
Complémentarité	4						
Conciliation				2			
Adjuvant	2	1					
Domination	3						
Soumission		1					
Disjonction	2						
Manipulation	4	1		1			
Opposition		2		3			
Préjudice	3	1					

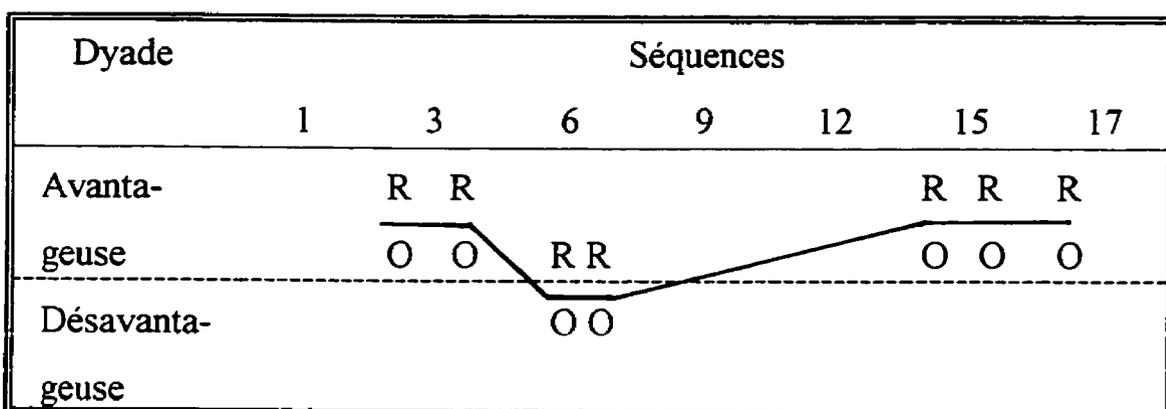
4.2.4 Relations de rôles dans Les Plouffe

La première dyade introduite dans ce film est formée d'Ovide et de Rita. Elle est présentée comme inégale, dès le départ, à cause de la différence d'intérêts des deux parties, et se soldera, pour un temps, par sa destruction à l'avantage d'une autre dyade, entre Rita et Guillaume, le jeune frère d'Ovide. Ce nouveau lien est très superficiel et basé sur l'admiration d'un champion, d'une part, et le besoin de prouver ses talents de séducteur, de l'autre. Il ne durera que le temps de blesser profondément Ovide.

Une autre dyade, stable tout au long du film et symétriquement avantageuse, implique Cécile Plouffe et Onésime, un homme marié. Elle n'a pour but que de confirmer une autre facette du statut quelque peu marginal de cette famille, dont plusieurs membres refusent de se conformer à l'ordre établi. Une troisième dyade, instable, implique Napoléon et Jeanne Duplessis, une servante tuberculeuse, issue d'un milieu très défavorisé. Ébranlé à cause de la gravité de la maladie dont souffre la jeune femme, ce lien se stabilisera grâce à la volonté de Napoléon que rien ne peut faire renoncer à celle qu'il aime.

TABLEAU 20

Graphique de l'évolution de la dyade entre Rita et Ovide



Finalement, la dyade entre le père et la mère Plouffe est stable, malgré les profondes divergences de leurs valeurs essentielles, les unes étant de nature religieuse, les autres, politiques et nationalistes. Leur rapport, davantage tolérance qu'attirance mutuelle en regard de valeurs communes, perdure grâce à la priorité accordée à la famille qu'ils ont fondée et élevée, et ce, malgré les nombreuses divergences et différends qui opposent plusieurs d'entre eux, à certains moments et pour des motifs de genres variés.

Au tableau 21, sont relevés les types de rapports entre les personnages qui évoluent dans Les Plouffe. On y remarque d'abord que les relations de rôles entre personnages principaux, masculins et féminins, sont de natures opposées,

TABLEAU 21
Relations de rôles dans Les Plouffe (nombre de séquences)

Relation	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.
	Princ. masc.	Sec. masc.	Princ. fém.	Sec. fém.	Princ. masc.	Sec. masc.	Sec. fém.
Conjonction	7			1	3	1	
Complémentarité	3	1			1	1	
Conciliation	2	2	1		1		
Adjuvant							
Domination							
Soumission							
Disjonction	3						
Manipulation	2						
Opposition	9	2	1	1	1		
Préjudice							

positives ou négatives. Cela est dû au fait que les conflits mis en scène opposent souvent les membres d'un couple, mais se résolvent finalement. D'autre part, le personnage de la mère est souvent en opposition avec l'un ou l'autre membre de sa famille, que ce soit le père, Napoléon, Guillaume ou Cécile, dont elle ne partage pas les vues politiques ou autres ou n'admet pas la conduite qu'elle considère immorale. Ce ne sont pas des conflits profonds, mais plutôt des affrontements où elle obtient victoire en utilisant comme armes les sentiments et les larmes.

Les rapports entre femmes, quant à eux, vont de l'opposition à la conciliation, selon l'acceptation ou le rejet par la mère des idées, gestes ou attitudes des jeunes filles que fréquentent ses fils. D'autre part, les rapports entre la mère, personnage principal, et des personnages secondaires masculins, sont positifs de la même façon, si ceux-ci respectent les règles de la religion catholique, ou négatifs, s'ils les rejettent, comme chez le personnage d'Onésime, homme marié qui fréquente sa fille, ou du pasteur protestant qu'elle considère comme un traître.

Notons finalement que les personnages féminins secondaires ont en général des liens positifs avec des personnages masculins qu'elles mettent en valeur en leur permettant d'exprimer des sentiments nobles, comme c'est le cas pour Napoléon ou le pasteur protestant.

En conclusion, les personnages féminins principaux de ce film prennent un grande part à l'action qui les concerne, soit de façon ouverte comme le fait Rita en utilisant ses charmes, ou de manière plus subtile ou manipulatrice comme le fait la mère, en utilisant l'autorité du curé lorsque ses larmes n'ont pas l'effet escompté. Par contre, toute ce qui ne touche pas leur vie directement, c'est-à-dire la politique, le syndicalisme, le nationalisme, etc., ne les intéresse pas, elles

laissent ces préoccupations aux hommes.

4.2.5 Relations de rôles dans Maria Chapdelaine

Ce film introduit dès les premières images une dyade qui semble symétriquement avantageuse pour ses deux membres, le père et la mère de Maria. Ils se complètent l'un l'autre et semble heureux malgré la vie ardue qu'ils mènent. Sans vouloir modifier quoi que ce soit dans sa vie actuelle, mais plutôt dans le but de prévenir et d'empêcher Maria de commettre la même erreur, Laura confiera à sa fille les difficultés rencontrées, les compromis et les renoncements acceptés, l'abnégation dont elle a dû faire preuve pour suivre son mari dans ses entreprises intrépides et ainsi faire durer leur union et le bonheur de ce dernier. Sans parler de disjonction, on peut donc considérer la dyade comme étant inégalement avantageuse à cause de la soumission passive de Laura. Le rapport demeure stable tout au long de la vie commune, mais la dyade prend fin à la mort de Laura, moment à partir duquel le père, inconsolable, prend conscience de sa responsabilité et de son égoïsme pendant toutes ces années de vie commune, qui ont provoqué la disparition prématurée de son épouse.

On fait aussi référence dès le début du film à une deuxième dyade, celle-ci asymétrique, entre Eutrope Gagnon et Maria qui refuse de l'épouser. L'oeuvre se termine par un revirement complet, le rapport se modifie à l'avantage des deux protagonistes, Maria accepte le mariage, par devoir, comme le lui a conseillé le curé.

TABLEAU 22

Graphique de l'évolution de la dyade entre Maria et Eutrope

Dyade	Séquences					
	1	3		6	9	12
Avanta- geuse	E	E	E			E M
Désavanta- geuse	M	M	M	E M		

Une troisième dyade, qui se forme devant les spectateurs, s'élabore en parfaite harmonie et symétrie entre Maria et François Paradis. Basée sur l'attraction mutuelle et la passion amoureuse, elle sera détruite à la mort du protagoniste pour laisser place à un rapport basé sur des valeurs plus rationnelles et traditionnelles, conforme aux exigences de la société rurale de l'époque, entre Maria et Eutrope.

Une autre dyade, de moindre importance, se développe brièvement, entre Maria et Lorenzo, un Canadien français exilé aux États-Unis pour y faire fortune. Le rapport est présenté comme mutuellement avantageux, l'un offrant l'argent et la vie mondaine, l'autre la beauté et l'intelligence. Construit sur des critères très superficiels, l'embryon de relation est vite détruit par Maria après la mort de sa mère.

Ce film met à l'écran une dernière dyade, de faible importance et qui dure peu de temps, entre Eutrope et Marie-Ange, la postière du village, une handicapée physique. Ce rapport de courte durée est symétriquement avantageux, car il repose, pour les deux parties, sur l'impossibilité de s'unir à l'être convoité, Maria

pour Eutrope et François Paradis pour Marie-Ange. La tournure des événements viendra couronner les efforts et les espoirs d'Eutrope, au détriment de Marie-Ange, la frappant d'une double perte.

Le tableau 23 expose les différents types de rapports entre les personnages féminins et avec les personnages masculins. Dans ce film, contrairement aux précédents, les relations entre les personnages sont très positives, les conflits ou confrontations étant provoqués par les forces de la nature plutôt que par la mauvaise volonté ou la faiblesse humaine. Neuf séquences sur douze présentent des rapports entre personnages principaux, féminins et masculins, exprimant la conjonction et la complémentarité; et quatre séquences représentant la conciliation. Dans une seule scène, on tente de manipuler Maria afin d'obtenir son amour, et, dans deux scènes, cette dernière est en opposition avec deux de ses soupirants lorsqu'elle refuse leur demande en mariage.

Les rapports entre protagonistes féminines principales sont très sains, exprimant la complémentarité ou l'assistance. La relation entre Maria et le personnage secondaire du curé est différente. On assiste à la domination de ce dernier sur une paroissienne dont il n'approuve pas les réactions et qu'il réussit à soumettre à ses arguments.

Finalement, entre personnages masculins principaux et Marie-Ange, personnage secondaire, trois rapports différents, en autant de scène représentent la complémentarité. Il n'y a donc pas de rapports négatifs entre personnages masculins et féminins.

TABLEAU 23
Relations de rôles dans Maria Chapdelaine (nombre de séquences)

Relation	Princ. fem.	Princ. fem.	Princ. fem.	Princ. fem.	Sec. fem.	Sec. fem.	Sec. fem.
	Princ. masc.	Sec. masc.	Princ. fem.	Sec. fem.	Princ. masc.	Sec. masc.	Sec. fem.
Conjonction	9				3		
Complémentarité	9		2				
Conciliation	4						
Adjuvant			2				
Domination		2					
Soumission		1					
Disjonction							
Manipulation	1						
Opposition	2						
Préjudice							

Si Maria Chapdelaine n'a aucun doute quant à sa vie future, se marier et élever des enfants comme l'a fait sa mère avant elle, plusieurs choix s'offrent à elle quant au mari. N'écoutant que ses émotions et son coeur, elle choisit celui qui est représenté comme le plus beau, le plus inaccessible, le plus indomptable. Si personne de son entourage n'oppose de désaccord face à cette idylle grandissante, la nature se charge d'y mettre fin et, sous l'influence du curé, Maria choisira alors le candidat le plus susceptible de perpétuer la race et la tradition canadiennes-françaises.

4.2.6 Relations de rôles dans Bonheur d'occasion

Ce film, contrairement aux précédents, présente deux dyades qui sont dès le départ asymétriques et désavantageuses pour l'une des deux parties, en l'occurrence les femmes. La première décrite est celle de Florentine et Jean Lévesque. Trompée, manipulée et abusée, Florentine, aveuglée par l'amour qu'elle porte à un homme qu'elle croit supérieur aux autres en tout, se laisse posséder et se retrouve abandonnée alors qu'elle porte un enfant. La dyade prend fin à la fuite du perfide.

Une deuxième dyade asymétrique est celle de Rose-Anna et Azarius, parents de Florentine. Chez ce couple, les difficultés viennent de la pauvreté engendrée par l'instabilité du père incapable de garder un emploi ou de faire vivre sa nombreuse famille dans des conditions décentes. La mère, épuisée et désespérée lors de sa onzième grossesse, ne sait plus comment faire entendre raison à son mari. Ce dernier, coupable mais non inconscient, se sacrifie pour sa famille en entrant dans l'armée, au désespoir de Rose-Anna. Ce geste met fin à la dyade, du moins temporairement.

Une autre dyade prend naissance entre Florentine et Emmanuel Létourneau, pratiquement à la fin de celle que Florentine formait avec Jean Lévesque. Follement amoureux de la jeune fille, le jeune soldat est dupe des vraies motivations qui la poussent à se faire épouser rapidement. La dyade est donc asymétrique et désavantageuse pour le jeune homme, qui n'en sait rien. D'autre part, rien n'indique que la relation se poursuivra longtemps après le mariage, puisque le jeune homme doit partir au front peu après, et rien ne laisse présager qu'il en reviendra vivant.

Ce film ne présente donc que des dyades instables et asymétriques, qui sont modifiées ou mises en péril par le personnage masculin.

TABLEAU 24

Graphique de l'évolution de la dyade entre Florentine et Jean et Florentine et Emmanuel

Dyade	Séquences				
	1	5	10	15	20
Avanta- geuse	F F	F F F	J J	J J	J F F F
Désavanta- geuse	E E	E E	E E	E E	E E E

Le tableau 25 présente les types de relations de rôles impliquant les personnages féminins. Comme on le constate à la lecture de ce tableau, les relations des personnages féminins principaux sont décrites de façon plutôt négative. Le personnage de Florentine est constamment en situation d'opposition aux autres et on lui découvre une tendance à la manipulation. Il existe cependant une forte complémentarité entre elle et Azarius, son père, qu'elle adore. Plusieurs scènes décrivent aussi ce genre de lien entre les deux parents qui sont très unis malgré leurs problèmes. La conclusion relativement satisfaisante du film rapproche quelque peu les deux personnages féminins principaux à cause d'un besoin d'assistance mutuelle.

TABLEAU 25
Relations de rôles dans Bonheur d'occasion (nombre de séquences)

Relation	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.
	Princ. masc.	Sec. masc.	Princ. fém.	Sec. fém.	Princ. masc.	Sec. masc.	Sec. fém.
Conjonction							
Complémentarité	8			4			
Conciliation			2				
Adjuvant							
Domination							
Soumission							
Disjonction	1		1				
Manipulation	2	1		1			
Opposition	4	4	3	6			
Préjudice							

Nous ne pouvons pas dire de ce film que les femmes y sont présentées comme maîtresses de leur destinée, elles en sont plutôt les victimes et partagent une part des responsabilités de la situation que la malchance ou la faiblesse a voulu embrouiller. Cependant, en pleine détresse, elles sont les plus aptes à trouver une solution, les plus fortes pour neutraliser la catastrophe, usant de moyens plus ou moins honnêtes, palliant au plus urgent. Leur force réside donc ici davantage dans la réaction que dans l'action qui est traditionnellement laissée aux hommes, sans résultats satisfaisants.

4.2.7 Synthèse des relations de rôles dans les six films étudiés

Au tableau 26 ont été compilés, pour fins de comparaison, les types de rapports impliquant les personnages féminins de tous les films. Ce qui frappe d'abord à la lecture de ce tableau, c'est la diversité des types de rapports, qui permet de déceler quelques tendances.

TABLEAU 26
Relations de rôles dans tous les films (nombre de films)

Relation	Princ. fem.	Princ. fem.	Princ. fem.	Princ. fem.	Sec. fem.	Sec. fem.	Sec. fem.
	Princ. masc.	Sec. masc.	Princ. fem.	Sec. fem.	Princ. masc.	Sec. masc.	Sec. fem.
Conjonction	4		1	2	3	1	
Complémentarité	6	1	1	1	2	1	
Conciliation	4	2	3	1	1		
Adjuvant	1	1	1	1			
Domination	2	1	1	1	1		
Soumission		2			1		
Disjonction	5	2	1		1		
Manipulation	5	2		2			
Opposition	5	3	3	4	1		
Préjudice	1	1					

- Les protagonistes féminines, principales et secondaires, ont des rapports extrêmes qui ne s'altèrent pas, ils demeurent toujours très positifs ou très négatifs, exprimant la conciliation ou l'opposition.

- Les personnages de moindre importance ont, en général, très peu de rapports entre eux.
- Au niveau des protagonistes de même statut, les rapports sont également répartis entre ceux de nature positive et ceux de nature plutôt négative; ces relations ont tendance à passer d'un extrême à l'autre, selon la situation de départ, pour se stabiliser lors du règlement du conflit.

4.3 Le «moi» des femmes

Le «moi» des femmes, c'est-à-dire, selon le psychanalyste Karl Jung, «l'affirmation vécue de sa propre individualité» (9), constitue un élément très puissant dans la plupart des films analysés. En effet, les protagonistes n'ont aucune crainte d'affirmer leur volonté ou d'exprimer leurs opinions. Cependant, la réussite ou la conclusion heureuse de leurs entreprises n'est pas toujours obtenue telle qu'escomptée. Ainsi, dans notre corpus, un seul film, J.A. Martin photographe, voit les efforts d'affirmation récompensés et considérés comme ayant porté fruit. Quatre autres films verront la transformation ou la soumission des vues de la protagoniste à des expressions plus conformes aux critères acceptés par les autorités de la société; le dernier film, Cordélia, anéantira complètement sa protagoniste principale, la soumettant par la mort.

C'est donc une étape à franchir que de prendre conscience de ses besoins et de chercher à les combler, mais une tout autre que de les faire accepter ou tolérer par la société. Nous pouvons donc affirmer que, dans ces films, les rôles féminins principaux s'affirment, pour être ensuite réprimés par les structures d'autorité en place, par les membres de la communauté ou de la famille, voire par la nature.

Dans l'affirmation de leur propre identité et parfois de leur non-conformisme, les protagonistes font face aux commentaires, reproches et jugements de leurs proches et ont très rarement une assistance ou un soutien véritable. Elles se retrouvent donc bien seules avec leurs ambitions et n'ont pas toujours la force de tenir tête.

Abraham Maslow, psychologue américain, a élaboré une théorie de la personnalité en rapport avec le désir de satisfaire des besoins instinctuels particuliers. Elle se répartit en cinq niveaux d'évolution où «les besoins d'un niveau précédent doivent être raisonnablement satisfaits avant qu'émergent ceux du niveau immédiatement supérieur». (10) Les différents niveaux identifiés sont :

- 1- besoins physiologiques
- 2- besoins de sécurité
- 3- besoins d'appartenance et d'amour
- 4- besoins d'estime de soi et des autres et de respect de soi
- 5- besoins d'actualisation de soi

Dans les films analysés, les dix personnages féminins principaux ont atteint les différents niveaux que voici : 60% sont arrivés au niveau des besoins d'appartenance et d'amour; 20% au niveau 4, et enfin un autre 20% au niveau supérieur des besoins d'actualisation de soi. Dans le cas de celles qui ont atteint le niveau ultime, l'une sera éliminée par la société, par contre l'autre se retrouvera pleinement épanouie. On peut donc voir, dans ces films, une tendance à vouloir réprimer chez les femmes une trop forte affirmation de soi et un besoin d'émancipation de soi, qui débordent du cadre traditionnel des valeurs familiales et sociales ayant pour fonction d'encourager les femmes à fonder une famille et à perpétuer la race. Cependant, dans le film de Jean Beaudin, J.A. Martin photographe, on perçoit chez la protagoniste des efforts de changements

et on observe l'expression d'une affirmation de soi qui est accomplie.

NOTES

(1) J.A. Martin photographe, réalisation : Jean Beaudin, production : Jean-Marc Garand, Montréal, 1976.

(2) NEWCOMB, T., TURNER, R., CONVERSE, P., Social Psychology The Study of Human Interaction, New York, Holt, Rinehart and Winston Inc., 1965, p. 271. (traduction personnelle)

(3) CHÉNÉ, Johanne, La représentation de la femme dans le cinéma québécois de la première vague (1943-1954), mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 1988, p. 50.

(4) NEWCOMB, op. cit., p. 326.

(5) CHÉNÉ, op. cit., p. 52.

(6) Ibid.

(7) NEWCOMB, op. cit., p. 271.

(8) J.A. Martin photographe, op. cit.

(9) JUNG, Karl, Dialectique du Moi et de l'inconscient, Paris, Gallimard, 1964, p. 238.

(10) MASLOW, Abraham Harold, Motivation and Personality, New York Harper & Row Publishers, New York, 1954, p. 80. (Traduction personnelle)

CHAPITRE V

Les éléments formels servant à la représentation

Nous aborderons dans ce chapitre les éléments formels, propres à la représentation filmique, dont l'unité de base est le plan cinématographique. La définition du plan qui nous intéresse est une mise en cadrage dans une durée déterminée. Au montage, un plan est juxtaposé à d'autres plans pour former des séquences qui constituent la trame du film. Ces deux éléments, cadrage et durée, sont interreliés, et fort significatifs au niveau de la représentation. À notre avis, le cadrage est un élément très révélateur, car, par son choix, le cinéaste détermine notre perception du sujet. Le spectateur n'est pas libre, il doit suivre l'image proposée et, de ce fait, en obtient une vision subjective, désirée par le créateur. Ce dernier, en utilisant l'oeil de la caméra, donne au spectateur l'illusion de la proximité plus ou moins grande entre le sujet et lui, d'où une impression différente selon l'échelle du plan.

5.1 Le plan cinématographique

Comme nous l'avons déjà affirmé dans notre rapport de recherche analysant le sexisme dans les vidéoclips, nous pensons que le plan «constitue en effet le procédé le plus immédiatement signifiant pour exprimer, désigner, indiquer où, quoi et comment regarder.» (1)

Comme il est exclusivement tributaire du choix du cinéaste, l'assemblage de plans qui forme le film constitue en quelque sorte son style, sa facture; et nous pouvons, en analysant les plans, identifier des constantes, des intentions

précises, voire déceler des stéréotypes.

Face au choix des éléments de cadrage et de durée, le cinéaste doit se soumettre à certaines règles déterminées par la logique. En effet, pour obtenir un récit intelligible et efficace, pour assurer la compréhension et surtout pour maintenir l'intérêt du spectateur, il doit respecter des éléments relevant de la vraisemblance et de la continuité. Cependant, tout en se soumettant à ces normes, le cinéaste jouit d'une grande marge de manoeuvre. Par exemple, il peut cadrer les personnages à sa guise, choisissant l'angle et l'échelle de son plan selon le type de représentation qu'il veut donner de son sujet.

Nous croyons donc que ces éléments très significatifs constituent l'essence même du style d'un cinéaste, puisqu'il peut les utiliser à sa guise pour exprimer sa créativité.

En raison de l'importance manifeste du plan cinématographique, que nous avons déjà examiné de façon systématique dans le cadre de deux études sur la représentation de la femme dans les vidéoclips (2) et pour lesquelles nous avons développé une grille d'analyse particulièrement efficace, nous avons choisi d'emprunter la même approche pour faire le relevé, dans le présent corpus, des cadrages, durées, et échelles des plans et des lieux représentés, afin de déterminer si les cinéastes des films retenus ont utilisé des traitements différents et, si oui, comment ils l'ont fait.

En outre, pour les fins de notre analyse et pour enrichir notre interprétation, nous avons, selon l'approche élaborée par le professeur François Baby (3), appliqué au cadrage cinématographique des films de notre corpus la théorie de la proxémique de l'anthropologue américain Edward Hall.

Cette théorie, basée sur la notion d'espace entre les individus, suggère quatre types de distance, qui peuvent être jumelés, comme l'a suggéré le professeur, aux

cadres d'un film, et permet d'appliquer au cinéma l'interprétation de la distance.

Voici d'abord un tableau suggérant une correspondance entre les distances identifiées en proxémique et le cadrage cinématographique.

TABLEAU 27
Cadrage cinématographique et proxémique

Distance	Cadrage
Distance intime :	Très gros plan
	Gros plan
Distance personnelle :	
mode proche	Plan rapproché poitrine
mode éloigné	Plan rapproché taille
Distance sociale :	
mode proche	Plan américain serré
mode éloigné	Plan américain
Distance publique :	
mode proche	Plan moyen
mode éloigné	Plan d'ensemble

Les six films de notre corpus ont été réalisés par quatre cinéastes, deux ayant à leur actif deux des films retenus. Il est intéressant de chercher si on peut déceler chez un réalisateur de deux films des constantes dans son traitement formel.

Avant d'aborder l'analyse du plan comme telle, nous avons pensé comparer

l'utilisation par chaque cinéaste du nombre total de plans dans les films analysés, afin de discerner si leurs traitements divergent déjà à ce niveau. Nous avons constaté qu'effectivement cette donnée est très variable et semble expliquer des tendances qu'on pourrait qualifier de style propre chez les deux réalisateurs des deux films.

Au tableau 28, on remarque que Beaudin et Carle ont des traitements distincts et constants, dans chacun des deux films analysés, qui semblent représenter leur style particulier. Il est admis en général que le plan cinématographique dure en moyenne de six à dix secondes, or on note dans ce tableau que seul le style de Gilles Carle correspond à la tradition. En effet les quatre autres réalisateurs ont une prédilection pour des plans plus longs. Cette pratique vient, selon nous, de la tradition documentariste typiquement québécoise issue de plusieurs années de travail à l'ONF où ont oeuvré à leurs débuts tous les cinéastes mentionnés. Cette facture se reconnaît à une importante sélection des moyens utilisés, une épuration du style, une recherche soignée de la vraisemblance, tant par la mise en scène que par le choix des dialogues, et finalement souvent à une part d'improvisation laissée aux comédiens. Ces éléments visent à représenter des situations justes où le public peut se retrouver et auxquelles il s'identifie. Dans le cas de Carle, il semble qu'il ait choisi un type de découpage «américain», habituellement propre à des oeuvres où le montage des plans est plus rapide en raison du rythme plus preste de l'action.

Nous avons d'abord fait un relevé de la présence visuelle des personnages masculins et féminins en termes de durée totale d'apparition à l'écran. Le tableau 29 donne, pour chaque oeuvre, la durée globale de chaque groupe : femmes seules, hommes seuls, hommes et femmes.

TABLEAU 28
Durée totale (minutes), nombre de plans
et durée moyenne d'un plan (secondes) dans les films du premier corpus

Film	Durée	Nombre de plans	Durée moyenne
<u>Mon oncle Antoine</u> de Claude Jutra	100	662	15
<u>J.A. Martin photographe</u> de Jean Beaudin	96	297	32
<u>Cordélia</u> de Jean Beaudin	113	302	37
<u>Les Plouffe</u> de Gilles Carle	151	1511	9
<u>Maria Chapdelaine</u> de Gilles Carle	108	1198	9
<u>Bonheur d'occasion</u> de Claude Fournier	115	800	14

On remarque, ici, que les tendances sont variées, situation qui, de prime abord, ne révèle pas de constantes. Les pourcentages les plus significatifs sont peut-être au niveau de la présence visuelle des femmes et des hommes seuls. En effet, il semble que l'on valorise quatre fois sur six l'apparition des hommes, et ce, dans des proportions assez remarquables. Si l'on considère les titres des films qui représentent deux noms de femmes et deux noms d'hommes, ce qui doit correspondre à une certaine représentativité, on se demande pourquoi Maria Chapdelaine n'est pas montrée plus fréquemment. Dans le cas de Cordélia, nous

avons vu au niveau de l'analyse de l'intrigue qu'elle est victime de la machination de certains hommes haut placés, dont il est primordial de décrire les manoeuvres nuisibles plus que l'état d'impuissance de la victime.

TABLEAU 29
Présence visuelle des personnages

Film	Femmes seules		Hommes seuls		Hommes et femmes	
	Minutes	%	Minutes	%	Minutes	%
G	13	13	57	57	28	28
H	29,5	31	22,5	23	41	43
I	24,5	22	39	34	49	43
J	9	6	65	43	75	50
K	24	22	44	41	31	29
L	43	37,5	19	16,5	49	42,5

Note : ce tableau ne tient pas compte des plans sans personnages.

Afin de comparer de façon plus précise la présence visuelle des personnages masculins et féminins, nous avons totalisé la durée des plans où ils sont à l'écran, seuls ou ensemble. Voici les résultats :

TABLEAU 30
Présence globale des personnages féminins et masculins (%)

Film	Personnages féminins	Personnages masculins
G	41	85
H	74	66
I	65	77
J	56	93
K	51	70
L	80	59
Moyenne	61	75

Nous avons obtenu les mêmes tendances tant au niveau de la présence globale qu'au niveau de la présence individuelle; et nous constatons avec plus de certitude la présence, chez certains cinéastes, de stéréotypes. Ainsi, nous observons, dans les deux films de Gilles Carle, une sous-représentation impressionnante des personnages féminins. Nous ne retrouvons pas cette constante chez Jean Beaudin. En effet, nous observons des traitements opposés, l'un valorisant la présence féminine, l'autre la présence masculine, dans des proportions pratiquement égales. Il est intéressant de noter que, dans les films de Beaudin, le sexe du personnage dont est tiré le titre est inversement lié à sa présence visuelle, comme si le cinéaste préférait surprendre le spectateur en le déroutant; Beaudin réussit ainsi à faire le portrait de la protagoniste, en son absence, et à travers d'autres personnages.

Nous passons maintenant à l'analyse de l'échelle de plans proprement dite et de l'impression produite chez le spectateur. Nous avons relevé tous les plans où on

retrouve des personnages féminins, afin de découvrir comment ils sont représentés et dans quel but.

TABLEAU 31
Types de plans utilisés en présence des premiers rôles féminins (%)

Cadrage	G	H	I	J	K	L
Très gros plan	2	-	4	-	1	4
Gros plan	27	18,5	29,5	5	24	34
Plan rapp. poitrine	19	18,5	14	21,5	26	19
Plan rapp. taille	9	15	21	21,5	15,5	16
Plan américain serré	19	10	9	21,5	10	5
Plan américain	9	13	6	13	8,5	8
Plan moyen	9	10	8	14	9	5
Plan d'ensemble	3	15	8,5	4	5	7
Plan général	3	-	-	-	1	2

Le tableau 31 donne la fréquence d'utilisation de chaque type de plan, en présence de personnages principaux, féminins, dans chaque film. Ces données permettent d'avoir un aperçu du traitement de chaque oeuvre, puis de les comparer et d'établir des constantes, s'il s'en trouve. La lecture de ce tableau conduit à deux observations importantes : les cinéastes privilégient certains types de plans plutôt que d'autres; ils ont relativement tous une prédilection pour les mêmes types. Ces choix relèvent d'un objectif non seulement esthétique, mais aussi symbolique, et c'est là que la théorie de la proxémique peut s'appliquer. Ainsi on peut relever que «la distance choisie dépend des rapports inter-individuels, des sentiments et activités des individus concernés.» (4)

On note, dans cinq des six films analysés, une forte utilisation de la distance intime, c'est-à-dire entre le sujet et le spectateur. Selon Hall, cette distance «peut même devenir envahissante par son impact sur le système perceptif» et elle exprime «une relation d'engagement avec un autre corps» (5)

Dans ces films où l'auteur effectue la peinture de personnages, il n'est pas surprenant qu'il tente de les dévoiler en les rapprochant le plus près possible du spectateur, favorisant ainsi la révélation de sentiments plus profonds. Dans cette recherche intimiste, on engage avec le spectateur des rapports privilégiés qui ont pour but de l'impliquer émotionnellement dans l'intrigue.

Nous reconnaissons aussi dans cette tendance l'influence de la télévision et de la vidéo, médias qui ont habitué le public à ce privilège d'être témoin de tout, en première ligne, en gros plan. Nous ne devons pas oublier l'utilisation «esthétique» qui permet de mettre en valeur le visage ou d'autres parties du corps des protagonistes de ces films, qui sont souvent un attrait important pour les spectateurs ou spectatrices. Il est intéressant de noter que, dans Les Plouffe, où le cinéaste n'utilise le gros plan en présence d'un premier rôle féminin que dans 5% des cas, ce n'est jamais en présence de maman Plouffe, mais plutôt lorsque Rita est à l'écran, alors qu'il donne à papa Plouffe l'occasion d'exprimer en gros plans ses humeurs, répréhensions, colères et même sa demi-paralysie, sans pudeur.

Le second type de plan le plus utilisé est celui de la distance personnelle, le plan rapproché. À cette distance, «les positions respectives des individus révèlent la nature de leurs sentiments». (6) Cela peut expliquer l'utilisation privilégiée de cette distance dans Les Plouffe, où les rapports sont moins intimes et davantage interreliés les uns aux autres. À cette distance, le spectateur est toujours rapproché du sujet, mais il a tout de même assez de recul pour percevoir les

nuances de rapports entre les personnages, il n'a plus l'illusion d'être seul avec la protagoniste ou de se retrouver à la place du personnage central. Il peut comprendre l'interaction entre les personnages et se sentir impliqué, tel un confident.

Ce type de plan peut aussi satisfaire un dessein symbolique et esthétique. Reprenons du film Les Plouffe le rôle principal de Rita, qui personnifie la fille facile aguichant tous les hommes : dans son cas, le costume vient amplifier de beaucoup le caractère sensuel, voire érotique du personnage, car il se démarque de celui des autres personnages féminins par les décolletés plongeants qu'elle porte inmanquablement. Il était donc primordial, dans son cas, d'avoir recours au plan rapproché poitrine ou taille pour mettre en valeur ses attributs.

D'autre part, la distance sociale est beaucoup moins utilisée. Cet espace, qui «marque la limite du pouvoir sur autrui»(7), se retrouve le plus souvent dans les scènes où plusieurs personnages se confrontent ou se réunissent. C'est aussi le type de plan favori pour représenter les figures ecclésiastiques, prêtres, curés, évêques, que la protagoniste rencontre habituellement par hasard et dont elle ne refuse jamais les conseils.

Finalement, la distance publique où «l'individu humain peut sembler très petit et, où de toute façon il est partie intégrante d'un cadre ou d'un fond spécifique» (8), est moins utilisée que les trois autres. Elle sert à situer le personnage dans un cadre où il perd toute importance, toute force d'action. En général, dans nos films, ce type de plan sert à clore ou à introduire une séquence ou à en marquer une étape, comme l'arrivée ou le départ d'un visiteur dans Maria Chapdelaine, d'un client ou d'une cliente au magasin général dans Mon oncle Antoine.

Le tableau 32 permet de prendre connaissance de la durée moyenne de chaque type de plan présentant des personnages féminins.

TABLEAU 32
Temps moyen d'utilisation des types de plans,
pour les premiers rôles féminins (en secondes)

Cadrage	G	H	I	J	K	L
Très gros plan	18,5	-	26,5	-	3	6,5
Gros plan	5	15	21,5	6	6	7
Plan rapp. poitrine	16	26	36	6,5	7	8
Plan rapp. taille	23	30	28	5	6	10,5
Plan américain serré	9	28	38	6	9	11,5
Plan américain	31	19	32	8	9	14
Plan moyen	10	20	26	12	6	16
Plan d'ensemble	6,5	24	15	7	7	16
Plan général	28	-	-	-	8	10

Contrairement au tableau 31, le tableau 32 ne laisse pas entrevoir de tendance générale chez les cinéastes : en effet, le type de plan le plus long n'est pas le même chez tous. Dans deux films de réalisateurs différents, on tourne plus longuement un plan à une distance sociale : c'est le cas de Mon oncle Antoine et de Cordélia; cette préférence se trouve en conjonction avec l'intrigue de ces films, qui sont des peintures de la société plutôt que des récits intimistes et, de ce fait, mettent en scène les diverses interactions sociales. Pour sa part, le film J.A. Martin photographe, davantage personnel et d'une psychologie subtile, accorde une durée un peu plus longue aux plans correspondant à une distance personnelle. Bonheur d'occasion, quant à lui, présente des plans d'une durée proportionnelle à la proximité du personnage féminin : plus la protagoniste est

proche, plus on passe rapidement et graduellement on prolonge en s'éloignant. C'est un traitement assez original qui semble indiquer une certaine pudeur à exposer le visage ou le corps de la femme avec trop d'insistance. Finalement le cas de Maria Chapdelaine est assez particulier, puisqu'on ne peut pas distinguer de durée significativement différente entre les types de plans. Ils sont tous très brefs, peut-être dans le but de donner un certain rythme à une histoire somme toute assez simple et de la vitalité à des personnages féminins en général assez passifs.

Si on met en parallèle le tableau relatif aux types de plans (tableau 31) et celui de leur durée (tableau 32), on voit qu'il n'existe aucune corrélation entre le cadrage auquel on a recours le plus souvent et sa durée. Ainsi, le gros plan et le plan rapproché poitrine, si fréquents, ont une durée variant de 5 à 21 secondes dans le premier cas et de 6 à 36 secondes dans le second. Donc, aucun lien entre l'échelle de plan et la durée dans ce corpus.

5.2 Les décors

Nous avons analysé en détail, en première partie de ce chapitre, les différents cadrages utilisés en présence des personnages féminins; or, il est tout aussi important, pour l'analyse de la représentation filmique, de relever quels sont les types de lieux où sont campées les protagonistes, car l'environnement dans lequel évolue un personnage est tout aussi représentatif de l'activité qu'il y accomplit et, par le fait même, correspond au rôle qu'on lui assigne. D'autre part, certains décors sont parfois plus symboliques qu'élaborés en détail, quelques accessoires représentant le type de lieu; parfois l'activité exercée éclaire d'elle-même la situation du personnage. Dans ces cas, nous avons extrapolé le lieu à partir de l'action qui s'y joue. C'est le cas notamment de

certaines séquences de J.A. Martin photographe, où la majeure partie de la mise en scène prend place en extérieurs, en plein bois ou dans la voiture à cheval, qui fait office tour à tour de véhicule, de chambre à coucher, de chambre noire, etc.

Les décors des films étudiés varient beaucoup, tant par leur site que par la préoccupation de peindre avec exactitude les lieux et l'époque mise en scène. D'autre part, certains ont choisi des sites réels, dont la géographie ou l'architecture se prêtaient bien au scénario, assurant un effet de vraisemblance. C'est le cas de certains extérieurs de Mon oncle Antoine et de quelques scènes de Les Plouffe.

Les divers lieux où nous retrouvons les personnages féminins se répartissent en quatre secteurs :

1- Les différents lieux où la femme travaille : la cuisine pour les femmes au foyer, le casse-croûte, la poste, le magasin général et l'hôtel pour celle qui fait affaire avec le public, la manufacture pour d'autres et finalement l'atelier de couture pour celle qui a l'avantage de travailler à son compte.

2- Ensuite, dans la série des lieux de repos ou de loisirs, on distingue trois sous-catégories : la chambre à coucher, le salon et les divers lieux de loisirs à l'extérieur de la maison, comme le restaurant, le stade sportif, etc.

3- Puis il y a les nombreux lieux de transition : la gare, l'autobus, la voiture à cheval, le taxi, la rue, les escaliers et le traversier, et les espaces extérieurs : parcs, champs, bord de l'eau, bois, etc.

4- Les lieux occasionnels ou particuliers à un seul film sous la catégorie «autres». Nous avons rangé ici les églises, peu représentées, l'espace imaginaire du rêve érotique de Benoît dans Mon oncle Antoine, les nombreux lieux reliés au système pénal, que nous retrouvons uniquement, mais en grand nombre, dans Cordélia : prison, cour, potence, et, pour terminer, la longue procession de la Fête-Dieu à travers les rues de Québec, dans Les Plouffe.

Nous avons relevé, pour chaque film, la durée accordée à chaque type de lieu, en présence des femmes. Voici les résultats obtenus :

TABLEAU 33
Lieux et pourcentage du temps
où les personnages féminins y sont représentés (%)

Lieux	G	H	I	J	K	L
Travail	66	23	21	32	49	24
Repos, loisirs	24,5	14	17,5	37	5,5	38,5
Extérieur / transition	7,5	61,5	22,5	21,5	38	33
Autres	2,5	1,5	39	9,5	7,5	4,5

La première remarque qu'inspire l'examen de ce tableau est la grande variété des données et l'absence de constantes. Cependant il est possible de déceler une tendance. Dans les films analysés, la grande diversité de la durée totale d'utilisation des types de lieux présentant des personnages féminins tient au fait que l'espace sert non seulement de cadre à l'action qui s'y joue, mais influence aussi la perception que le spectateur retire du sujet. C'est-à-dire que la connotation particulière de chaque endroit symbolise l'esprit du sujet en regard de l'idée que le cinéaste ou le scénariste veut en donner. C'est une technique de mise en scène, dont l'effet est particulièrement efficace dans les médias comme le cinéma ou la vidéo, puisque les lieux peuvent être pratiquement infinis, et elle est subtilement utilisée dans certains films observés. Nous avons analysé son application particulière à chaque film.

Deux films, Mon oncle Antoine et Maria Chapdelaine, campent leurs personnages féminins le plus souvent dans des lieux de travail, le premier dans

une très forte proportion (66%), le second la moitié du temps. Jutra, dans son film, confère beaucoup de force à ses personnages féminins par rapport aux personnages masculins : une très grande volonté, de la détermination et, dans plusieurs cas, la prise en charge des événements. Afin de renforcer ces comportements, il était relativement logique de placer les femmes en situation de constante activité, comme le travail. Dans ce même film, le second type de lieu en importance est celui de repos, qui paraît bien mérité après toutes ces heures à peiner au travail, cependant, on découvre avec surprise que ce lieu, dans le cas de la tante, lui permet de tromper son mari, sans qu'elle paraisse accablée de remords. Cette révélation confirme l'écart entre les époux et fait accepter avec plus de sympathie la faiblesse de l'oncle. En conclusion, les lieux fréquentés par les personnages féminins influent sur la perception des spectateurs, de façon plus ou moins consciente, par les connotations que créent inmanquablement certains types de lieux et les activités qui y sont associées en général. En ce sens, le traitement de Jutra exprime avec une psychologie très fine certains traits de ses personnages, parfois par le simple décor où il les campe.

Pour en revenir à Maria Chapdelaine, où la moitié du temps alloué aux femmes les situe dans des lieux de travail, le but était ici, comme dans le roman, de dépeindre des femmes courageuses et laborieuses, dont le seul souci est de s'occuper des besoins de la famille et, par extension, de perpétuer la race. L'intérêt est donc descriptif. D'autre part, le second type de lieu en importance où l'on retrouve des femmes dans ce film correspond à des extérieurs. Ce choix est symbolique, car il confère à la nature un rôle de première importance, en ce sens qu'elle incarne, à la façon d'un être vivant et doté d'une volonté propre, une force déterminée qui peut parfois, selon son humeur, entrer en conflit avec les personnages qui l'habitent ou la traversent. Cette représentation lui confère

l'importance d'un personnage, et elle sera l'ultime vainqueur contre tous.

Ce film utilise donc les lieux à des fins narratives et descriptives, négligeant parfois certains éléments essentiels à la vraisemblance : par exemple, les personnages féminins ne prennent le temps de se reposer ou de se divertir que très rarement, 5,5% du temps.

Le cas du film Cordélia est particulier. En effet les personnages féminins sont le plus souvent représentés dans des lieux reliés au système pénal. Cela est évidemment dû au sujet du film et à sa mise en scène très explicite. D'autre part, le reste du temps est distribué presque également entre les trois autres types de lieu, caractéristique qui confère une impression d'équilibre entre le travail et le repos. Les lieux de transition symbolisent les étapes cruciales de la vie de la protagoniste et les revirements tragiques de sa destinée. Ainsi, à la gare, les deux scènes du départ et du retour du mari représentent les déclencheurs ou points tournants de la disgrâce de Cordélia. Le premier suscitant chez elle le goût des divertissements, que la communauté condamne, et le deuxième étant la source de son châtement.

D'un autre point de vue, mais tout aussi symbolique, deux autres films, Les Plouffe et Bonheur d'occasion, choisissent de camper leurs personnages féminins principalement dans des lieux de divertissements. S'il est vraisemblable que le travail à la ville nécessite moins d'heures qu'à la campagne, il n'en demeure pas moins que, dans ces deux films aux récits étrangement semblables, correspondant peut-être même à un stéréotype fortement véhiculé dans les années cinquante qui voulait que la ville fût un lieu de perdition, surtout pour les femmes, le choix de les représenter en particulier dans des situations de détente semble avoir pour but de donner d'elles une image biaisée. Ce choix fait ressortir certains traits superficiels de leur personnalité, sans jamais vraiment

creuser les motifs psychologiques de leurs attitudes. On les blâme pour certains gestes, mais on n'exprime aucune compassion pour les erreurs qu'elles commettent par faiblesse ou désespoir. On insiste sur leur manque de connaissances ou de culture, sans évoquer le fait que l'accessibilité à l'éducation était très réduite pour les femmes à cette époque. Et, dans la même optique, on montre très peu, particulièrement dans Bonheur d'occasion, les dures conditions de travail auxquelles elles sont contraintes, pour insister sur les quelques frivolités qu'elles se permettent d'acheter et surtout sur les toilettes séduisantes auxquelles elles semblent accorder une grande valeur. L'utilisation des lieux est donc biaisée, dans ces films, puisqu'elle tend à donner une représentation des femmes à connotation négative et partielle.

Enfin, dans ces deux films, l'utilisation des lieux de transition ou extérieurs est aussi symbolique. En effet, ces deux longs métrages dépeignent avec une certaine similarité des quartiers pauvres situés dans le bas de la ville d'où l'on ne peut s'échapper que par un escalier ou le tramway. Cet escalier, emprunté maintes fois, symbolise même physiquement l'ascension recherchée vers une vie plus agréable. Il est toujours emprunté pour monter, jamais pour redescendre, sauf au moment où Rita quitte Ovide après avoir fait l'amour avec lui dans un parc; elle s'enfuit seule, telle une criminelle.

Le dernier film de notre corpus, J.A. Martin photographe, a quant à lui un emploi des lieux très original et d'une symbolique remarquable. On retrouve ici la femme représentée presque exclusivement dans des lieux de transition. Or, cela n'est pas dû au hasard, bien au contraire, car ce choix est dicté par la signification profonde du récit. Le périple du couple à travers le Québec n'est ni un voyage touristique, ni une détente, mais plutôt, pour la protagoniste, la lente recherche et la difficile tentative d'accession au bonheur, dont le secret est l'initiation à l'univers de son mari et dont elle vient bien près d'être exclue.

Heureusement pour elle, à la fin du voyage, le retour confirme et consacre ses espoirs. Tout le trajet aride et éprouvant lui permet de découvrir et d'atteindre un niveau de compréhension et de partage avec son époux, qui représente pour elle le plein épanouissement qu'elle désespérait d'atteindre. Notons, pour terminer, que le deuxième type de lieu représenté dans ce film est le travail, parce qu'il s'agit d'un univers inévitable dans la vie d'une mère et épouse du début du 20e siècle, et parce que Rose-Aimée rêve aussi de partager les activités professionnelles de son mari.

NOTES

- (1) BABY, F., CHÉNÉ, J., VIENS, J. Sexisme dans les vidéoclips, Québec, Conseil du Statut de la Femme, 1988, p. 57.
- (2) BABY, F., CHÉNÉ, J., VIENS, J. op. cit. & BABY, F., CHÉNÉ, J., DUGAS, H., Les femmes dans les vidéoclips, Québec, Conseil du Statut de la Femme, 1992, 50 pages.
- (3) BABY, François, notes de cours Le cinéma comme phénomène de communication, inédit.
- (4) HALL, Edward, La dimension cachée, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 158.
- (5) Id., p. 147.
- (6) Id., p. 151.
- (7) Id., p. 152.
- (8) Id., p. 157.

CHAPITRE VI

La femme au point de vue socio-historique

Nous comparons ici certains éléments des films et la réalité historique de l'époque mise en scène. Lors de l'analyse du premier corpus, nous avons, grâce à des documents scientifiques d'histoire, de sociologie, de psychologie, et à des documents officiels tels les annuaires statistiques, recueilli certaines données qui nous paraissaient fondamentales dans une comparaison avec les éléments de même nature tirés des films. Il ne s'agit donc pas d'une comparaison point par point des deux sociétés, réelle et fictive, mais plutôt d'éléments les plus significatifs, selon nous, des choix des différents réalisateurs dans leur description personnelle d'une époque.

La période de création des films des deux corpus se situe à une vingtaine d'années d'intervalle (de 1944 à 1954 et de 1971 à 1983), mais l'époque représentée est la même, soit de la fin du 19^e siècle à la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

6.1 Éléments démographiques

À partir des données disponibles des recensements de 1941 et 1951, nous avons pu établir des comparaisons entre la société réelle et celle représentée dans les films quant à l'âge et à l'état civil des personnages féminins et masculins.

6.1.1 Âge

Le tableau 34 indique le pourcentage comparé de la répartition hommes/femmes par groupes d'âge dans la vie réelle et dans les films.

TABLEAU 34
Population par groupe d'âge, en 1941 et en 1951 au Québec
et en moyenne dans les films du second corpus (%)

Âge	Femmes			Hommes		
	1941	1951	Films	1941	1951	Films
15 à 24	29,5	25	26	28,5	25	12
25 à 34	23,5	24	22	23	23	33,5
35 à 44	17,5	19	35	18	19,5	36,5
45 à 54	13	14	13	13,5	14	9
55 et +	16,5	18	4	17	18,5	9

On remarque, à la lecture de ces chiffres, que la population féminine des films correspond davantage à la réalité que celle des hommes. En effet, dans trois catégories sur cinq, il y a correspondance, ce qui n'est jamais le cas chez les hommes. Pour ces derniers, les cinéastes ont tendance à représenter un plus grand nombre de jeunes adultes de 25 à 34 ans que de femmes contrairement à la réalité. Comme nous l'avons mentionné au chapitre III, cela découle du choix de représenter des couples, mariés ou potentiels, dans lesquels l'homme est plus âgé que la femme et par conséquent ayant plus de maturité il peut probablement se montrer dominateur.

Les personnages dans la force de l'âge, entre 34 et 45 ans, sont sur-représentés, et ce, tant chez les personnages masculins que féminins. Ils appartiennent à la génération des parents, ou de la classe dominante, aux prises avec les difficultés de la vie ou des responsabilités dont les jeunes n'ont pas encore hérité. Remarquons encore une sous-représentation des personnages de 55 ans et plus par rapport à la réalité, beaucoup plus marquée chez les femmes.

6.1.2 État civil

Le tableau 35 montre une comparaison de l'état civil des personnages masculins et féminins des films et de la population de 1951. Le recensement de 1941 ne faisant pas la distinction entre les sexes, nous n'avons pu procéder au même rapprochement.

TABLEAU 35
État civil de la population de plus de 15 ans en 1951
et dans les films du second corpus (%)

État civil	Femmes		Hommes	
	1951	Films	1951	Films
Célibataire	33	43,3	36	61
Marié(e)	59	48	60	27
Veuf (ve)	8	4,3	4	-
Séparé(e) ou divorcé (e)	0,1	-	0,07	-
Inconnu	-	4,3	-	12

On remarque ici une sur-représentation, dans les films, des personnages

célibataires par rapport à la société réelle. Comme nous l'avons noté au point 3.2.3 du chapitre III, cela est dû, en général, à la volonté des scénaristes ou des cinéastes de présenter des intrigues traitant souvent des relations entre hommes et femmes à l'époque des fréquentations en vue d'un mariage et dans lesquelles, pour la moitié des films, la femme la plus convoitée est entourée de plusieurs prétendants.

Notons, de plus, à la lecture de ce tableau, que l'on omet de mentionner l'état civil plus souvent chez les personnages masculins que féminins, comme s'il importait davantage de l'identifier à propos de ces dernières.

Voici maintenant une répartition des pourcentages de ceux et celles qui ont choisi la vocation religieuse. Nous n'avons pu obtenir de statistiques que pour l'année 1941. Elles sont ici mises en parallèle avec celles des films (1).

TABLEAU 36
Vocation religieuse de la population en 1941
et dans les films du second corpus (%)

Répartition selon le sexe	1941	Films
Féminin	2,2	4,3
Masculin	1	9

Les données de 1941 évaluent le nombre de femmes ayant adopté l'état religieux au double de celui des hommes; or, dans les films, la proportion est inversée. Cette caractéristique est due à la volonté des créateurs de représenter un plus grand nombre de figures d'autorité masculines que féminines, le curé est l'un des représentants du pouvoir les plus valorisés dans les mises en scène. De plus, le nombre de religieuses représentées dans les films est le double de celui de la réalité sociale alors que les religieux se retrouvent dans une proportion neuf fois

plus grande que dans la vie réelle.

6.2 Éléments socio-culturels

6.2.1 Milieu social

Le tableau 37 confronte les proportions de la population féminine habitant la ville et la campagne, en 1941, et celles qui sont représentées dans les films.

TABLEAU 37
Milieu social en 1941 et dans les films du second corpus (%)

Milieu	1941	Films
Urbain	70	50
Rural	30	50

On constate ici que l'importance du milieu rural est plus grande dans les films que dans la réalité historique, époque de fortes migrations urbaines. La vie rurale, à l'époque de parution des films, les années 1970-1985, représente pour le vaste public un certain idéal, une vie rêvée, loin de la pollution, de la misère des grandes villes. Nostalgiques du temps passé où la majorité de la population habitait paisiblement la campagne, les spectateurs sont très friands de ce genre de mise en scène, surtout si l'époque représentée rappelle la vie d'autrefois et ses traditions perdues. Nous croyons que cet intérêt marqué du public a servi de source à une inspiration aussi répandue.

6.2.2 Occupation des femmes

Dans les films analysés, l'occupation des femmes est répartie en trois secteurs, les ménagères qui travaillent à la maison, celles qui travaillent à l'extérieur, et

une catégorie pour celles qui ne travaillent pas, soit parce qu'elles sont trop jeunes ou que leur situation maritale ou financière leur permet de vaquer à d'autres activités. Voici un tableau comparatif de la répartition de l'occupation des femmes dans les films et les données que nous avons pu obtenir quant à la réalité socio-historique.

TABLEAU 38
Occupation des femmes en 1941, en 1951
et dans les films du second corpus (%)

Occupation	1941	1951	Films
Au foyer	77	75	43
Travail à l'extérieur	23	25	35
Autre	-	-	22

La répartition des occupations des personnages des films ne correspond pas à la réalité historique. Si on note une plus grande quantité de ménagères que de femmes travaillant à l'extérieur, comme dans la réalité, les chiffres sont plus avant-gardistes quant aux travailleuses. Chez ces dernières, on retrouve aussi 25% des femmes mariées, ce qui est nettement exagéré par rapport à la réalité, puisqu'en 1951 seulement 7% de ces femmes travaillaient à l'extérieur (2). notons que ce pourcentage correspond à deux personnages et que ces dernières travaillent à leur compte avec leur mari l'une comme propriétaire d'un magasin général, l'autre d'un hôtel.

6.3 Comparaison au niveau psycho-sociologique

6.3.1 Éducation

Le niveau de scolarité est un point un peu plus difficile à identifier dans les films, car ce n'est que par d'autres éléments, comme l'occupation, qu'on peut parfois le découvrir, puisqu'on parle rarement d'éducation au sujet des personnages féminins. Lorsqu'il nous a été possible de le faire, nous avons comparé nos données avec celles des recensements de 1941 et de 1951. Nous avons distingué trois catégories, en tenant compte des possibilités de l'époque : «très scolarisé» correspond à plus de 13 années d'études, «scolarisé» entre 7 et 13 et «non-scolarisé» à une absence totale de fréquentation scolaire. Ces données apparaissent au tableau 7 du chapitre III. Les données statistiques recueillies à partir des recensements font référence à la population globale, hommes et femmes, en ne mentionnant que le groupe «très scolarisé». Il est donc peu significatif de les comparer à nos personnages, mais tout de même indicatif du choix des scénaristes.

TABLEAU 39
Niveau de scolarité de la population en 1941, en 1951
et dans les films du second corpus (%)

Niveau de scolarité	1941	1951	Films
Scolarisé	-	-	20
Non-scolarisé	-	-	2
Très scolarisé	4	6	16
Non identifié	96	94	62

On observe une forte sur-représentation de la catégorie «très scolarisé», par

rapport à la réalité. Elle correspond uniquement à des personnages masculins, médecins, juges, avocats et prêtres. On retrouve dans la plupart des films ces figures d'autorité dominantes. Elles sont survalorisées en raison de leur pouvoir sur la classe pauvre ou moyenne, qui, surtout dans la première moitié du 20^e siècle, avait peu accès à l'éducation, réservée aux plus nantis. L'obligation scolaire légale ne date que de 1943. Quant aux femmes, leur rôle étant de s'occuper du foyer ou, avant le mariage, de travailler parfois pour aider le reste de la famille à subsister, il n'y avait nul besoin, pensait-on, de temps ni d'argent pour leur permettre d'entreprendre des études qui leur seraient inutiles pour élever leurs futurs enfants.

6.3.2 Idéologies et valeurs dominantes

Comme nous l'avons mentionné au chapitre III, la femme dépeinte dans les films se définit, en termes d'idéologie, selon deux types de vision assez opposés, l'un valorisant la cellule familiale traditionnelle, l'autre la recherche du bonheur individuel, qui plus souvent qu'autrement signifie la conquête de l'amoureux convoité.

Si nous tentons de mettre en parallèle ces deux attitudes avec celles des Canadiennes françaises de la première moitié du 20^e siècle, nous pouvons sans crainte affirmer qu'elles sont toutes deux représentatives du contexte historique, mais cependant dans des proportions distinctes. Jusqu'à la fin des années 50, le Québec fut dirigé par un gouvernement conservateur, appuyé par l'Église catholique, qui prônait des valeurs traditionalistes où étaient particulièrement encouragées la vie rurale et la famille. Dans ce cadre strict, la place de la femme était à la maison, et sa vocation consistait à mettre au monde une nombreuse progéniture à laquelle elle devait transmettre la foi catholique et enseigner la langue française et les traditions. La grande majorité des femmes respectaient

cette idéologie, car elles n'avaient pas, pour la plupart, d'autres choix ni le pouvoir ou les moyens d'y changer quelque chose.

Ce modèle de femme, «sainte» et parfois même «martyre» valorisé par la classe dirigeante et idéalisé dans de nombreuses oeuvres littéraires et autres, correspond, dans les films analysés, aux personnages de Maria Chapdelaine, de sa mère Laura, de la mère Plouffe et de Rose-Anna dans Bonheur d'occasion, donc à 40% des personnages principaux. Sans nécessairement aspirer à ce degré de vertu, une plus ample portion de la population réelle tentait de respecter cette moralité, du moins de façon ouverte, soit par conviction, soit par crainte du rejet par la communauté comme en témoigne cet extrait : «Toute femme ayant suffisamment d'audace pour sortir du rôle étroit qui lui était imposé devenait nécessairement une «marginale», sinon, une «paria».» (3)

D'autre part, un nombre encore faible de femmes, mais croissant surtout par l'accès au marché du travail pendant la Deuxième Guerre mondiale, sans toutefois jouir d'autonomie financière, commençaient à échanger des idées et découvraient des points de vue plus progressistes. Elles se mettaient à repenser leur avenir, ne se voyaient plus obligées de se soumettre à l'idéologie dominante; quelques-unes plus avant-gardistes la considéraient très astreignante.

Dans les films de notre corpus, plusieurs de ces femmes «marginales» ont été représentées dans des premiers rôles : il s'agit de la tante Cécile, de Rose-Aimée Martin, de Cordélia, de Rita dans Les Plouffe et de Florentine dans Bonheur d'occasion, ce qui correspond à 50% des personnages de notre échantillon. Cette distribution révèle donc une tendance assez marquée, puisqu'elle caractérise les deux tiers de nos films, mais, comme nous l'expliquons au chapitre III, un seul personnage (Rose-Aimée), voit son attitude justifiée par une conclusion heureuse, alors que dans les autres scénarios le comportement de ces

femmes les conduit à une fin tragique : l'une est pendue, l'autre est abusée, la troisième revient aux valeurs traditionnelles en fondant une famille, la dernière est couverte de honte par la faiblesse de son mari qui rejaillit sur elle.

Les différentes valeurs prônées par les personnages des films correspondent donc à diverses tendances de l'époque réelle, préconisées pendant la première moitié du siècle; cependant, les films projettent souvent une image marginalisée et des cas d'exception.

6.3.3 Figures d'autorité

La comparaison entre la représentation des rapports des personnages féminins avec les figures d'autorité des films et la réalité historique doit tenir compte de la nature du sujet mis en scène dans chaque film, puisque nous avons pu relever des traitements variant selon le type d'intrigue et le message ou la morale qui y sont transmis. D'autre part, nous avons cru important de faire une distinction entre les trois sphères où se retrouvent des figures d'autorité dans les films : la collectivité, la famille et le travail.

Au niveau de la communauté et de ses dirigeants, les films présentent deux figures principales, le médecin et le curé, l'un guérisseur du corps et l'autre de l'âme, avec qui les femmes ont le plus de contacts individuels. Les préoccupations de la santé de la famille et les croyances religieuses très profondes qui animent les épouses et mères inspirant leur respect de ces deux types d'autorité tant à l'écran que dans la réalité. Faute de connaissances médicales ou d'esprit critique en matière religieuse, leur soumission est absolue pendant toute la première moitié du 20e siècle.

Dans les films, la politique est «l'affaire» des hommes, les femmes ne s'y intéressent guère et les dirigeants tiennent peu compte de l'opinion de celles qui

de toute façon n'ont pas droit de vote. Dans la réalité, une très faible portion de femmes luttent pour l'obtention du droit de vote (qu'elles obtiendront en 1941) et celles qui ont quelques velléités de pouvoir ou de reconnaissance sont dénoncées comme féministes et identifiées comme dangereuses pour la survie de la nation.

Dans le domaine du travail représenté dans les films, les femmes, nouvellement admises dans ce milieu et pour un temps seulement selon les autorités, acceptent silencieusement les conditions qu'on leur impose et subissent l'exploitation manifeste dont elles sont victimes, dans le but de conserver leur revenu. Si les personnages féminins se plaignent de la fatigue physique et du peu de rétribution, ce n'est jamais qu'entre compagnes et non pas en s'adressant aux responsables. Dans la réalité, l'industrie québécoise a connu de nombreuses grèves pendant les années trente, les «grèves de la guenille», où les femmes revendiquaient des conditions de travail plus décentes.

Au niveau familial, les films accordent à la figure du père un certain prestige et l'obéissance des filles est révélatrice du rapport privilégié qu'elles entretiennent avec lui. C'est souvent pour elles la seule personne de l'entourage qui se montre compréhensive et tolérante. Dans la réalité, s'il est difficile de mesurer le degré de respect de la figure d'autorité du père d'avant les années 50, nous possédons cependant certains textes, notamment ceux d'Henri Bourassa, qui dénoncent les risques de l'émancipation des femmes et se plaint de la liberté accordée aux jeunes filles et de «l'audace avec laquelle elles contestaient l'autorité de leurs parents». (4)

Finalement, l'autorité du mari est fortement remise en question ou défiée dans les films, qui restent tout de même grandement moralisateurs et, la plupart du temps, ne donnent pas raison aux femmes. Dans la réalité d'avant 1950, les femmes

encouragées par l'absence fréquente du mari, parti travailler à l'extérieur ou participer à l'une des deux guerres mondiales par exemple, ont pris la direction des affaires familiales et ont développé un sens très solide des responsabilités et de l'autonomie. Cependant, l'incapacité juridique à laquelle elles étaient assujetties les empêchait toujours de prendre des décisions importantes et rendait parfois intolérable la domination du mari, s'il était présent, qui se sentait le plus souvent étranger aux préoccupations familiales, faute de temps, de connaissance ou de capacité d'y trouver une source de valorisation sociale.

NOTES

(1) LINTEAU, P.-A., DUROCHER, R., ROBERT, J.-C., RICARD, F., Le Québec depuis 1930, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1986, p. 311.

(2) ZAY, Nicolas, «Analyse statistique du travail de la femme mariée dans la province de Québec», cité dans Québécoises du 20^e siècle, textes choisis et présentés par Michèle Jean, Montréal, les Éditions Quinze, 1977, p. 128.

(3) LAVIGNE, M., PINARD, Y., Les femmes dans la société québécoise, Montréal, Les éditions du Boréal express, 1977. p. 27.

(4) Id., p. 113.

CHAPITRE VII

Comparaison de la représentation féminine dans les deux corpus

Dans les cinq prochains chapitres, nous présentons une étude où nous mettons en parallèle les données obtenues lors de l'analyse de nos deux corpus, celui qui comprend les six films produits entre 1944 et 1954 et celui des six films réalisés entre 1971 et 1983. Cette comparaison sert à vérifier notre première hypothèse, à savoir que des cinéastes travaillant à vingt ans d'intervalle, mais mettant en scène la même période, ont eu des approches différentes quant au traitement des personnages féminins.

Le présent chapitre relève et compare les aspects de la représentation dans le contenu en suivant le schéma de l'analyse présentée au chapitre III.

7.1 Importance relative des personnages féminins et masculins

Pour ce premier élément de comparaison, nous avons utilisé la distribution de chaque corpus et la distribution moyenne. Le tableau 40 montre que les deux corpus se suivent d'assez près quant à la répartition totale selon le sexe. Il y a sur-représentation masculine d'ordre semblable, puisque la différence n'est que de 4%. La distribution globale n'est pas influencée par l'un ou l'autre des corpus.

TABLEAU 40
Importance relative des deux corpus (%)

Corpus	Personnages				Total	
	Féminins		Masculins		N	%
	N	%	N	%		
1	19	37	32	63	51	48
2	23	41	33	59	56	52
Moyenne		39		61		50
Total	42		65		107	100

Le tableau 41 permet de voir des différences de traitement selon le rang des personnages. Dans le premier corpus, chez les personnages principaux, il y a 6% de plus d'hommes que de femmes alors que, dans le second, il y en a 26% de plus. La situation est inversée au niveau des personnages secondaires et la sur-représentation masculine est plus forte : le corpus 1 propose alors 38% de plus d'hommes et le corpus 2, 10%.

TABLEAU 41
Distribution des personnages selon le sexe (%)

Corpus	Personnages					
	Féminins			Masculins		
	princ.	second.	total	princ.	second.	total
1	47	31	37	53	69	63
2	37	45	41	63	55	59
Moyenne	42	37	39	58	63	61

7.2 Identité des personnages

Nous établissons ici la comparaison des corpus à propos de l'âge, de l'apparence physique et de l'état civil.

7.2.1 Âge

La distribution des personnages selon l'âge a été portée au tableau 42 pour chaque corpus. Les colonnes des totaux montrent que, dans le corpus 2, il y a plus d'homogénéité puisque les fréquences ne varient qu'entre 10 et 29, alors que celles du corpus 1 vont de 8 à 41. Autrement dit, le corpus 2 se rapproche de la distribution démographique, bien que la jeunesse soit moins représentée : 18% seulement de l'ensemble. Dans le premier, la jeunesse est sur-représentée avec 41%. La population du corpus 2 est plus âgée jusqu'à 44 ans (74%) et celle du corpus 1 est plus âgée à partir de 45 ans (41%).

Si l'on examine les colonnes des personnages féminins, on constate que la portion des femmes les plus jeunes a diminué dans le second corpus et que le groupe des 35 à 44 ans, inexistant dans le premier, y est aussi important que celui des 15 à 24 ans. La distribution des personnages masculins correspond à la distribution globale de chaque corpus, ce qui peut s'expliquer par la sur-représentation.

TABLEAU 42
Âge des personnages selon le sexe (%)

Groupes d'âges	Personnages					
	Corpus 1			Corpus 2		
	Fém.	Masc.	Total	Fém.	Masc.	Total
15 à 24	21	20	41	11	7	18
24 à 34	2	6	8	9	20	29
35 à 44	-	10	10	11	16	27
45 à 54	8	23	31	7	9	16
55 et +	6	4	10	3	7	10
Total	37	63	100	41	59	100

Il convient de relever une autre différence : dans le corpus 1, la jeunesse est attribuée également aux femmes et aux hommes, mais davantage aux femmes dans le second.

Dans les tableaux 43 et 44, chaque colonne présente un ensemble. Nous avons pu comparer les sous-ensembles féminins et masculins de chaque niveau de rôles. Les personnages féminins principaux sont nettement plus jeunes (78%) dans le premier corpus, où la distribution ne comprend pas les âges de 35 à 54 ans. Dans le second corpus, l'âge de ces personnages s'échelonne de 15 à 54 ans, les jeunes dominent mais par 40% seulement. Les sous-ensembles masculins ont des distributions différentes également. Dans le premier corpus, les 15 à 24 ans ont la même fréquence que les 45 à 54 ans. Dans le second, les 25 à 34 ans dominent largement (46%).

TABLEAU 43
Distribution de l'âge des personnages principaux (%)

Groupes d'âge	Personnages			
	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
15 à 24	78	43	40	18
25 à 34	11	-	10	46
35 à 44	-	14	30	18
45 à 54	-	43	20	18
55 et +	11	-	-	-
Total	100	100	100	100

Au niveau des rôles secondaires (tableau 44), les sous-ensembles féminins ne comptent pas une plus grande proportion de jeunes : dans le premier, leur proportion est la même que celle des 45 à 54 ans; dans le second, elle est la même que celle des 45 à 54 ans et des 55 ans et plus. Le corpus 2 accentue la présence des 25 à 45 ans (55%), alors que ces deux groupes d'âge sont exclus du premier. Les sous-ensembles masculins diffèrent d'abord, parce que le second exclut les jeunes de 15 à 24 ans dont la proportion est de 27% dans le premier. Celui-ci donne une prépondérance au groupe des 45 à 54 ans et celui-là au groupe des 35 à 44 ans.

TABLEAU 44
Distribution de l'âge des personnages secondaires (%)

Groupes d'âge	Personnages			
	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
15 à 24	40	27	15	-
25 à 34	-	14	31	19
35 à 44	-	18	24	44
45 à 54	40	32	15	12
55 et +	20	8	15	25
Total	100	100	100	100

En résumé, il n'y a pas de constante qui émerge du rapprochement des corpus. La tendance commune à privilégier la jeunesse est trop faible dans le second pour en faire une constante. Les réalisateurs de la deuxième période mettent plutôt en scène des femmes ayant atteint la maturité, alors que ceux de la première privilégiaient les très jeunes filles, inexpérimentées et naïves. Un autre changement s'est produit : après 1971, on représente davantage les hommes dans la force de l'âge, avec tous leurs moyens, prêts à fonder une famille et à bâtir un pays. Ces changements se manifestent au niveau secondaire comme au niveau principal.

7.2.2 Apparence physique

Comme nous l'avons expliqué au chapitre III (p. 39), nous avons utilisé les jugements des personnages eux-mêmes pour caractériser l'apparence physique.

Nous avons dressé deux tableaux, l'un relatif aux personnages principaux, l'autre à la totalité des personnages. Nous n'avons pas préparé de tableau propre aux personnages secondaires, car les données n'offraient rien de significatif.

TABLEAU 45
Apparence physique des personnages principaux

Apparence	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
Avantagée	78	43	70	36
Moyenne	22	14	20	50
Désavantagée	-	43	10	14

TABLEAU 46
Apparence physique de tous les personnages (%)

Apparence	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
Avantagée	47	31	48	24
Moyenne	26	44	30	58
Désavantagée	27	25	22	18

Chez les personnages principaux (tableau 45) les deux sous-ensembles féminins sont presque identiques. Il est très intéressant de retrouver, à vingt ans d'intervalle, le même stéréotype selon lequel les protagonistes sont avantagées physiquement même lorsqu'on leur attribue des crimes. Les distributions des sous-ensembles masculins diffèrent par une tendance inversée, c'est-à-dire que l'apparence moyenne devient dominante, alors qu'elle occupe le dernier rang au

début. Ce renversement favorise l'apparence attrayante. On peut envisager que ce changement est dû au fait que le premier corpus comprenait des personnages typés comme Séraphin Poudrier par exemple.

Dans l'ensemble, les résultats sont relativement semblables. La catégorie la plus importante chez les femmes regroupe les sujets avantagés et, chez les hommes, les gens moyens. En nous rapportant aux modifications notées chez les personnages principaux, nous pouvons conclure que ces distinctions sont compensées par les personnages secondaires, ce qui donne finalement un échantillon similaire.

7.2.3 État civil

Le dernier point analysé en rapport avec l'identité des personnages est l'état civil. Nous présentons trois tableaux différents : la distribution des personnages principaux (tableaux 47), celle des rôles secondaires (tableau 48), puis la distribution globale (tableau 49). L'état civil n'a pu être noté pour tous les personnages secondaires, aucun indice n'étant fourni dans plusieurs cas.

On note au tableau 47 un premier changement assez important : le renversement, chez les célibataires, des pourcentages pour les hommes et les femmes. Nous avons remarqué précédemment que le nombre de protagonistes principales du deuxième corpus avait augmenté dans la catégorie des 35 à 44 ans, la majorité d'entre elles sont maintenant mariées. Une diminution du groupe des 45 à 54 ans, tant masculin que féminin, explique, à tout le moins en partie, la disparition des veuves et des veufs.

TABLEAU 47
État civil des personnages principaux (%)

État civil	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
Célibataire	67	43	40	72
Marié(e)	11	29	60	28
En veuvage	22	14	-	-
Religieux (se)	-	14	-	-
Non précisé	-	-	-	-
Total	100	100	100	100

Pour ce qui est de l'augmentation des célibataires masculins, elle serait due à l'intrigue même de plusieurs films où, comme nous l'avons mentionné au chapitre III, la protagoniste, mariée ou non, est entourée de plusieurs soupirants. Cette situation de déséquilibre complique les rapports entre les personnages et rend le dénouement souvent imprévisible. Les films du premier corpus, produits à l'époque de Duplessis et d'une censure morale très stricte, n'auraient pu se permettre tant de laxisme.

La principale modification est, ici, une diminution des célibataires féminines. Elle découle de l'intrigue qui, dans le second corpus, isole les premiers rôles, pour ne les entourer que de très rares alliées, ce dont nous avons déjà parlé au niveau des relations de rôles entre femmes (chapitre IV section 4.2).

TABLEAU 48
État civil des personnages secondaires (%)

État civil	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
Célibataire	50	28	36	37
Marié(e)	40	20	43	26
En veuvage	10	12	7	-
Religieux (se)	-	16	7	16
Non précisé	-	24	7	21

TABLEAU 49
État civil de tous les personnages

État civil	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
Célibataire	58	31	39	52
Marié(e)	31,5	22	49	27
En veuvage	10,5	12,5	4	-
Religieux (se)	-	15,5	4	9
Non précisé	-	19	4	12

On retrouve dans ce dernier tableau les mêmes tendances que celles révélées dans les deux premiers. D'autre part, on remarque une légère diminution des personnages religieux qui étaient présents dans tous les films de la première vague et une apparition faible de religieuses. Il faut remarquer qu'on précisait

toujours l'état civil des femmes dans les films d'avant 1954, après 1971 on omet parfois d'en parler.

7.3 Éléments socio-culturels

Nous allons maintenant aborder les éléments de la représentation filmique se rapportant au contenu socio-culturel, afin d'établir une fois de plus des constantes ou des divergences dans le traitement des personnages des films des deux corpus.

7.3.1 Niveau de scolarité

Nous avons dressé trois tableaux pour permettre de comparer le niveau de scolarité.

TABLEAU 50
Niveau de scolarité des personnages principaux (%)

Niveau de scolarité	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
Non scolarisé	-	-	-	-
Scolarisé	78	57	60	53
Très scolarisé	11	29	-	12
Inconnu	11	14	40	35

On remarque une baisse générale du niveau de scolarisation, plus marquée chez les femmes et la disparition des femmes ayant reçu une éducation supérieure. Par ailleurs, on omet plus souvent de parler d'éducation dans le second corpus.

TABLEAU 51
Niveau de scolarité des personnages secondaires (%)

Niveau de scolarité	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
Non scolarisé	-	8	-	-
Scolarisé	40	48	31	19
Très scolarisé	-	20	-	25
Inconnu	60	24	69	56

On notera que deux modifications importantes au niveau de la scolarisation des personnages secondaires apparaissent : une baisse du nombre de personnages pour qui on en fait mention, mais un renversement des proportions chez les sujets d'éducation moyenne : dans le deuxième corpus, il y a plus de femmes que d'hommes.

TABLEAU 52
Niveau de scolarité de tous les personnages (%)

Niveau de scolarité	Corpus 1		Corpus 2	
	Féminins	Masculins	Féminins	Masculins
Non scolarisé	-	6	-	-
Scolarisé	58	50	43,5	36
Très scolarisé	5	22	-	18
Inconnu	37	22	56,5	46

Globalement, nous pouvons reprendre les remarques que nous avaient suggérées

les deux tableaux précédents : baisse de la scolarisation, tant chez les hommes que chez les femmes, et importance moindre accordée à cet élément. Nous croyons pouvoir attribuer ce changement au cadre socio-culturel dans lequel évoluent les personnages des films du deuxième corpus. Nous développons davantage au point suivant.

7.3.2 Milieu et niveau social

Le milieu social où évoluent les personnages, rural ou urbain, présente des différences dans les films des deux corpus. En effet, si les personnages du premier groupe étaient tous nés à la campagne, nous avons maintenant 50% des personnages qui sont de purs citadins. D'autre part, le niveau social présente aussi un profil distinct que montre le tableau 53.

TABLEAU 53
Niveau social des personnages féminins (%)

Niveau social	Corpus 1	Corpus 2
Inférieur	-	39
Moyen	63	48
Supérieur	37	13

On relève dans le deuxième corpus une représentation beaucoup plus importante de la population défavorisée. Cet état est intimement lié au fait que plusieurs familles habitent la ville, dont les cinéastes ont choisi de représenter la misère pour des raisons variées, mais souvent à connotation politique ou patriotique. Ils vont quelquefois jusqu'à attribuer par la bouche même de certains personnages, tant masculins que féminins, la responsabilité de leurs malheurs aux «Anglais». C'est une justification ou du moins une prise de position qui apparaît seulement dans des films tournés après 1960. La censure n'aurait sans

doute jamais permis de telles insinuations pendant le régime de Duplessis.

Ce choix de présenter une couche de la société moins fortunée explique aussi la baisse du niveau de scolarité observée au point 7.3.1.

7.3.3 Pratique religieuse

La pratique religieuse sous toutes ses formes était omniprésente dans tous les films du premier corpus. Dans le deuxième corpus, on retrouve assez fréquemment le même type de situations mises en scène dans un contexte religieux. Quelquefois cependant, l'accent n'est pas mis sur le caractère spirituel du lieu, mais on y campe plutôt une rencontre à connotation amoureuse ou sociale. On retrouve ainsi un groupe de jeunes allant à la première messe du dimanche matin, après avoir passé une nuit blanche à danser dans Bonheur d'occasion; Maria Chapdelaine qui passe une journée à réciter des Ave dans l'espoir de voir son amoureux; Benoît, le servent de messe de Mon oncle Antoine, qui fait mille facéties dans le dos du curé, etc.

De plus, dans le second groupe de films, le scénario de J.A. Martin photographe, l'un des deux seuls qui ne sont pas inspirés d'une oeuvre littéraire, a l'originalité de ne contenir aucune espèce de référence à la religion ou à la prière.

En résumé, on remarque dans le deuxième groupe de films une plus grande latitude dans la façon de présenter les activités religieuses, qui ne pourraient pas être exclues de la vie quotidienne de la première moitié du 20^e siècle, sans heurter la vraisemblance, sauf dans le cas du scénario très particulier et non conformiste de J.A. Martin photographe. En pourcentage, le premier corpus présentait 79% des personnages féminins dans des activités religieuses quelconques, et le deuxième, 61%.

7.3.4 Les loisirs

Les activités de loisirs occupent une large part du temps des personnages féminins des deux corpus : 25% du temps dans le premier et 19% dans le second (27% pour les films dont la mise en scène se situe en ville). La nature des activités est très semblable : on observe un intérêt marqué pour la musique et la danse; viennent ensuite les sorties au cinéma et, à l'occasion, la présence à un match sportif. Les autres passe-temps varient quelque peu : dans le premier corpus, on retrouve des activités individuelles telles que la lecture et le jardinage, que l'on remplace plutôt par des repas au restaurant dans le second..

Les protagonistes féminines ne sont jamais représentées se divertissant seules dans les films tournés plus récemment. Au contraire, les sorties ou divertissements sont la plupart du temps prétextes, chez les femmes, à rencontrer l'homme convoité plutôt que l'expression d'un intérêt pour l'activité même, à laquelle elles n'accordent que peu d'attention.

Par ailleurs, on constate qu'un élément relié aux loisirs est traité différemment dans les deux corpus : la consommation d'alcool par la femme. Si elle était pour ainsi dire inexistante dans les films tournés avant 1950 où la femme se contentait de servir à boire aux hommes, elle prend une certaine importance dans les films d'après 1970, puisqu'on la retrouve dans quatre films. Cependant cette activité, pour le premier rôle féminin, véhicule toujours un jugement négatif : généralement menée jusqu'à l'ivresse, dans Cordélia, elle marginalise davantage la protagoniste, qui est rejetée par la société; dans Mon oncle Antoine, elle est le prélude et le prétexte à l'adultère; dans J.A. Martin photographe, elle symbolise l'incapacité de la femme à suivre son mari et à imiter sa conduite; finalement, dans Les Plouffe, elle représente le caractère manipulateur et séducteur du personnage. Le traitement de cette activité est donc tout aussi

négalif dans les deux corpus, puisque, dans le premier, il est en pratique refusé aux femmes, qui sont dépourvues de cette habitude, et que, dans le second, il établit clairement leur incapacité à boire convenablement.

7.3.5 Sexualité

La sexualité des personnages féminins est certainement l'un des points dont le traitement présente le plus de différence entre les deux groupes de films. La première variante tient au fait que les premières productions se contentaient seulement de parler de la question, et ce, à mots couverts, dans de rares occasions, alors que les films ultérieures représentent assez explicitement des scènes à caractère sexuel.

Une autre variation de la présentation de la sexualité est l'attitude que les personnages féminins adoptent face à ce sujet. Le premier groupe exprime clairement de l'aversion ou de l'indifférence face à la sexualité, considérée comme une tâche, un devoir inhérent au sacrement du mariage, dont l'unique but est la procréation. À l'extrême opposé, les cinq films du deuxième groupe qui présentent des scènes à caractère sexuel insistent sur le plaisir que les femmes donnent ou retirent de l'acte. Toutefois, les conséquences, qui se concrétisent en une grossesse, sont présentées négativement dans deux films, l'un parce que la jeune fille est célibataire et doit mentir pour sauver son honneur, l'autre parce que le personnage est victime d'une fausse-couche, symbole de l'échec des aspirations de la protagoniste.

En fait, les différences soulignées se rejoignent si nous considérons que les douze films illustrent chacun à sa façon une forme d'échec de la sexualité féminine, les uns s'en désintéressant totalement, et les autres la considérant soit comme une arme dont se sert la femme pour arriver à des fins d'une tout autre

nature, soit comme une faiblesse qui la conduira à sa perte.

7.3.6 Costume

Cet élément de la représentation féminine est sans conteste celui qui offre le moins de variation entre les deux groupes de films analysés. En effet, toutes les protagonistes sont vêtues d'une robe traditionnelle et conventionnelle à mi-jambe ou d'une jupe et blouse simples, sans appareil, qu'elles soient à la ville ou à la campagne, qu'elles travaillent dans les champs ou se divertissent à la ville. Pour ce qui a trait à la mode, le confort semble mis de côté au profit de la bienséance. Seule Florentine dans Bonheur d'occasion se permettra la coquetterie de rehausser sa toilette d'un chapeau, accessoire susceptible, espère-t-elle, de la faire remarquer du jeune homme dont elle est amoureuse.

Cependant, dans Les Plouffe, Rita Toulouse, dont la personnalité et le caractère la poussent à séduire tout homme la côtoyant, passe outre le respect des conventions vestimentaires : elle opte toujours pour des robes beaucoup plus courtes que celles des autres femmes, afin de mettre en valeur ses longues jambes. Elle montre une forte prédilection pour les profonds décolletés que la mère Plouffe tente même de camoufler en lui offrant un chandail sous le prétexte de la fraîcheur du temps. Notons que Rita se monte une garde-robe plus simple et plus classique une fois mariée et devenue mère.

Par ailleurs, l'apparition de scènes à caractère sexuel dans les films du deuxième groupe n'est pas prétexte à divulguer les dessous féminins ou encore la nudité, ni lors d'actes sexuels, ni au moment de la fausse-couche. La femme se donne à l'homme revêtue de son éternelle robe longue, sauf dans Bonheur d'occasion, au moment où Florentine est séduite par Jean Lévesque qui lui arrache pratiquement une partie de son corsage. Ce geste sert à insister sur le caractère

irrespectueux du jeune homme et renforce l'expression de désarroi de la jeune fille qui demeure passive.

Cependant un film introduit les sous-vêtements féminins dans certaines scènes, et ce, non dans un contexte de rapport amoureux, mais plutôt de magasinage. Il s'agit d'Alexandrine, dans Mon oncle Antoine, qui va au magasin général essayer les sous-vêtements sophistiqués qu'elle a commandés par catalogue. Cette scène revêtira éventuellement un caractère érotique, puisque le jeune Benoît qui s'était caché pour observer la scène de l'essayage par le trou de la serrure, y revient dans un rêve érotique.

Le peu de changements dans le traitement du costume de tous les films tient donc de l'exception, ils sont nécessités dans de rares occasions par la mise en scène même qui insiste sur certains traits de personnalité ou renforce certaines émotions des personnages.

7.4 Éléments psycho-sociologiques

7.4.1 La construction des personnages

Comme nous l'avons indiqué au chapitre III, les personnages des films étudiés ont été, dans la majorité des cas, élaborés à partir d'un modèle propre à une culture transmise oralement à travers les temps, sous forme de légendes, de contes populaires, etc. Ainsi, on retrouve des types, des caractères extrêmes, souvent exagérés dans leurs attributs, plutôt que des personnalités possédant des qualités et des défauts réalistes ou vraisemblables.

En comparant les protagonistes féminines des deux corpus, on observe une certaine similarité dans les types que les réalisateurs ont choisi de représenter, du moins pour les qualités et défauts les plus constants. Ainsi la qualité la plus

fréquente de tous les films est une grande propension au travail, 68% des femmes dans le premier corpus et 90% dans le second s'affairent constamment, soit à la maison ou à l'extérieur. Elles ont toujours quelque tâche à accomplir, et ce, non pas pour elles-mêmes, mais le plus souvent pour leur famille, mari et enfants, qui ne peuvent fonctionner sans le dévouement constant des femmes. La jeune fille qui reçoit un salaire pour un travail à l'extérieur en donne toujours la majeure partie à sa famille, même s'il ne lui reste que très peu d'argent pour elle-même.

La deuxième qualité la plus constante est la gaieté qu'on retrouve chez 67% des personnages du premier groupe et 50% de l'autre. Donc, en plus d'être dévouée et généreuse, la femme est en général dispensatrice de joie, toujours de bonne humeur, et ce, même lorsqu'elle est aux prises avec des difficultés de toutes sortes, financières, maritales et autres. Elle sait toujours garder son sang-froid et surmonter les problèmes. On peut relever que la femme est plus travailleuse et moins gaie dans le second corpus.

Au niveau des défauts, puisqu'il faut bien lui en reconnaître, on lui prête en général une certaine vanité ou coquetterie, plus marquée dans le deuxième corpus (33% des personnages des premiers films et 70% des seconds). Elle ne se sent jamais assez désirable pour l'homme qu'elle aime ou dont elle rêve, et vérifie souvent son apparence physique. Il est extrêmement rare qu'elle espère séduire par ses qualités intellectuelles ou des connaissances approfondies dans certains domaines où elle excellerait.

On peut synthétiser le traitement des personnages féminins principaux à partir de deux catégories diamétralement opposées, que l'on retrouve avec plus d'intensité dans les films plus récents. La première catégorie regroupe les personnages élaborés d'après le modèle de la «sainte» (Donalda, Clarina, Aurore,

Maria et Laura Chapdelaine, la mère Plouffe, Élise Poulin, Rose-Anna Lacasse) et la seconde reflétant le prototype de la «putain», dans un sens large (la tante Cécile, Cordélia, Rita Toulouse, Florentine Lacasse). C'est une division qui regroupe une représentation de figures extrêmes et dont l'expression varie selon l'époque de la création, puisque les critères changent au fil des années et ne peuvent convaincre le spectateur qu'en correspondant à des modèles qui existent au moment de la sortie du film. Nous avons donc dû nous référer au contexte historique pour pouvoir lire avec le plus de justesse possible des descriptions de types qui pourraient sembler révolus vingt ou quarante ans plus tard.

7.4.2 Noyaux idéologiques

Lorsqu'on compare la présence de noyaux idéologiques dans les deux groupes de films, on observe de nombreuses différences et on reconnaît une constante : l'amour demeure toujours, chez les personnages féminins principaux, la préoccupation première, comme en fait état le tableau 54. Les trois quarts des personnages défendent la primauté d'une forme quelconque de l'amour, conjugal, familial, religieux ou patriotique, sur tout autre principe de vie. Dans le premier corpus, il s'agit là du seul noyau exprimé dans le discours de plusieurs femmes. Un seul personnage laisse voir une idéologie différente, hors de la norme : Marie-Louise dans le film Aurore l'enfant martyre exprime ouvertement à l'enfant sa haine et son envie.

Le deuxième corpus, quant à lui, permet de voir apparaître avec précision l'expression de nouveaux noyaux idéologiques incarnés par plusieurs personnages féminins. Les plus remarquables sont l'aspiration à la liberté et la vanité chez la moitié des sujets. Cet espoir de libération peut être concret et physique, comme chez Cordélia qui est emprisonnée. Il peut être aussi mental et psychologique chez des personnages qui aspirent à sortir d'un mode de vie qui

les étouffé : Rose-Aimée, dans J.A. Martin photographe, par exemple. Finalement, il peut être économique pour des personnages qui se sentent brimés par le manque du minimum nécessaire à la survie, c'est le cas de Florentine et de Rose-Anna dans Bonheur d'occasion. Pour Laura, dans Maria Chapdelaine, cet espoir d'autonomie financière est relié à un désir de stabilité, dont la privent les instincts nomades de son époux.

TABLEAU 54

Tableau comparatif des noyaux idéologiques des deux corpus (%)

Noyaux idéologiques	Corpus 1	Corpus 2
- Aspiration à la liberté	-	50
- Volonté de puissance	-	10
- Avarice	-	-
- Vanité	11	50
- Envie	11	-
- Obéissance	-	20
- Amour	78	70
- Révolte	-	20
- Haine	11	-
- Plaisir	22	30

L'expression de la vanité est beaucoup plus évidente dans le second corpus, puisque dans le premier seule Madeleine dans Le père Chopin, vantait ses qualités intellectuelles. Ce noyau est relié à l'amour recherché, sujet principal de l'intrigue de la majorité des films. Les protagonistes vérifient fréquemment leur pouvoir de séduction.

D'autre part, la recherche du plaisir, qui se retrouve chez cinq des personnages féminins principaux du second corpus, correspond en général à des soirées dansantes et est toujours indirectement condamnée, puisque la protagoniste est déchue peu après. Notons encore que ce noyau se retrouve la plupart du temps dans le contexte urbain.

Finalement, la révolte et l'obéissance sont exprimées par des personnages dont l'idéologie est aux antipodes : Cordélia et Rose-Anna par opposition à Maria Chapdelaine et à la mère Plouffe. Aucune trace de révolte chez les personnages féminins dans les films du premier corpus, beaucoup trop surveillés par la censure et le clergé attentifs à valoriser la place de la femme au foyer. Les films de la deuxième époque, qui ont échappé à une censure rigoureuse, représentent toujours la condamnation des aspirations à la liberté des femmes, puisqu'ils mettent en scène des intrigues où elle est fortement réprimée.

7.4.3 Valeurs

Les valeurs véhiculées par les personnages féminins varient de façon notable selon l'époque de création des films. Au niveau des valeurs instrumentales (correspondant à une conduite idéale à adopter), comme en fait état le tableau 55, les films de 1943 à 1954 privilégient des valeurs inhérentes à des rapports sociaux, l'honnêteté, la gaieté et la politesse; d'autres menant à un épanouissement personnel, l'ambition et l'amour, sont reléguées au second plan. Par contre, les films tournés entre 1971 et 1983, renversent la tendance pour valoriser d'abord les préoccupations individuelles au détriment des contacts sociaux. À une époque de tournage plus récente, les femmes sont donc représentées comme étant plus soucieuses de satisfaire leurs propres désirs que de recevoir l'opinion favorable et la reconnaissance d'autrui, soucis primordiaux auparavant.

Il faut d'autre part souligner que, dans les films plus récents, les protagonistes ne sont pratiquement préoccupées que d'amour, sentiment autour duquel s'élaborent les intrigues des récits.

TABLEAU 55
Valeurs instrumentales observées chez 1/3 femmes ou plus (%)

Valeurs	Corpus 1	Corpus 2
Ambition	33	4
Gaieté	55	17
Pardon	33	-
Honnêteté	67	-
Amour	30	33
Politesse	55	-

Quant aux valeurs dites terminales (états à atteindre) elles fournissent aussi des différences marquées entre les deux époques, puisqu'elles sont le fait d'exceptions dans les oeuvres plus récentes. Cependant, elles offrent partout une utilisation stéréotypée de l'expression des valeurs privilégiées : les personnages jeunes rêvent de vies confortables et stimulantes; la satisfaction des besoins concrets et matériels apparaît au premier plan de leurs intérêts. Quant aux femmes plus mûres, des mères en général, elles préconisent la sagesse, le respect de soi et le salut éternel, valeurs traditionnelles de la cellule familiale.

TABLEAU 56
Valeurs terminales observées chez 1/3 des femmes ou plus (%)

Valeurs	Corpus 1	Corpus 2
Vie confortable	37	22
Bonheur	62	17
Amour à maturité	62	4
Respect de soi	37	22

7.4.4 Rapports avec les structures d'autorité

Le rapport des personnages féminins avec les structures d'autorité s'est passablement modifié d'un groupe de films à l'autre, dans les trois sphères où il existe : collectivité, famille et couple, travail. Au niveau de la société, le curé est toujours la figure dominante, mais sa présence n'est plus aussi constante dans le second corpus, puisqu'il n'intervient que dans la moitié des films. D'autre part, ses fonctions de conseiller qui sécurise, rend justice, résout les conflits en exerçant un pouvoir et un contrôle absolus dans les premiers films, sont, sinon remises en question, du moins traitées dans un cadre qui laisse transparaître leurs limites dans deux des trois films plus récents où le prêtre est un personnage important.

Il en va de même pour la figure du médecin : toujours présent et inspirant sécurité et confiance dans les premiers films, son rôle est moins fréquent dans les œuvres plus récentes. On laisse de plus appréhender les limites de ses capacités dans une scène où il s'avoue lui-même impuissant à sauver Laura Chapdelaine, par exemple.

Enfin la figure du maire ou d'autres magistrats ne représente plus un symbole de justice dans les films tournés au milieu du 20^e siècle, puisque, entre autres, le film Cordélia lui prête carrément des attitudes et des manoeuvres corrompues.

La cellule familiale est aussi le lieu d'une importante modification de la figure d'autorité masculine. En tant que père, l'homme passe de l'image de force et d'autorité que sa fille doit parfois affronter, par exemple dans Tit-Coq, à celle du parent tolérant et compréhensif avec lequel l'héroïne peut communiquer. Ceci est surtout visible dans Bonheur d'occasion et dans Les Plouffe, mais aussi dans Maria Chapdelaine. Le deuxième corpus nous amène à supposer que certains protagonistes auraient des traits oedipiens dans leurs rapports avec leurs parents, ce qui indiquerait une régression au niveau de l'image proposée de la fille.

Le changement le plus radical touche la figure du mari : l'image du personnage fort, dominateur et responsable des premiers films est démolie pour offrir celle d'un être faible, lâche, qui échoue souvent dans ses entreprises, que l'épouse critique ouvertement et auquel elle tient tête, allant jusqu'à en réparer elle-même les erreurs. Nous retrouvons cette figure dans tous les films tournés entre 1972 et 1985. Cette tendance commune aux cinéastes du second corpus s'écarte de la réalité socio-historique de l'époque de mise en scène alors que la femme devait obéir à son mari comme elle s'y engageait au pied de l'autel. Nous voyons là une forme de critique du passé et une perception des premiers signes d'une libération qui se préparait dans l'intimité de quelques foyers.

Cette tendance des cinéastes à présenter une épouse capable de s'affirmer s'accompagne chez quelques-uns du second corpus, de la mise en scène de femmes qui se permettent de s'exprimer franchement devant une autre figure d'autorité masculine, le patron, et de la critiquer lorsqu'elles le jugent nécessaire.

7.5 Comparaison des rôles de la femme

7.5.1 Rôle dans la famille

Les rôles familiaux où les femmes sont représentées sont marqués par d'importantes variations d'un corpus à l'autre. En effet, le premier corpus privilégie la mise en scène de la fille (67% des personnages), et ce, en rapport avec le père, alors que la mère est presque totalement absente de l'intrigue, soit qu'elle ne participe pas à l'action en tant que protagoniste principale, soit qu'elle est décédée. Cette situation renforce l'importance du rapport avec le père, que nous avons évoqué précédemment. D'autre part, ces mêmes personnages féminins sont aussi considérés sous leur rapport fraternel ou sororal (55% des cas), puisque les familles sont en général nombreuses à cette époque. Finalement nous ne sommes en présence d'épouses que chez 22% des sujets; les protagonistes sont souvent célibataires, ce qui constitue un élément important de l'intrigue.

Le deuxième corpus insiste sur des rôles différents quant aux protagonistes principales, puisque nous retrouvons maintenant 60% d'épouses, dont 40% sont mères. C'est donc dire que les auteurs des scénarios tiennent ici à valoriser ou à dévaloriser, selon l'intrigue, la fonction reproductive de la femme, que les premiers films laissaient de côté. De plus, le rôle de la fille est maintenant limité à 40% des femmes, qui sont en relation tant avec leur père que leur mère et de nombreux frères et soeurs.

7.5.2 Rôle au travail

Le rôle des protagonistes principales au travail n'offre que très peu de variation

d'une époque à l'autre. En effet, comme le montre le tableau 57, il y a prédominance du travail ménager dans les deux cas, puis répartition de quelques emplois en relation avec le public, ou de subalterne. La seule nouveauté, dans le second corpus, est l'apparition d'un poste de direction accordé à une femme dans Mon oncle Antoine; cependant, cette situation revêt une connotation négative, puisque le personnage est dominateur, orgueilleux et adultère. De plus, l'oncle conduira l'entreprise à sa perte par son ivrognerie mais imputera la responsabilité de son échec aux années de domination de sa femme.

TABLEAU 57
Rôles des personnages féminins principaux au travail (%)

Rôle	Corpus 1	Corpus 2
Travail ménager	67	50
Relation avec le public	11	30
Poste subalterne	11	10
Poste de direction	-	10
Autre	11	-

7.5.3 Rôle dans la société

Relativement à son engagement dans la société, la femme participe davantage à différentes activités structurées ou improvisées dans les films réalisés plus récemment, alors que seule la charité retient son intérêt dans les autres, et ce, seulement chez 10% des personnages féminins. Or, voici qu'elle participe maintenant à des activités culturelles, dans 40% des cas elle pratique la charité

et s'implique politiquement chez 20% des sujets, quoique ce ne soit que prise de position verbale; finalement la propagation de la foi chrétienne est la préoccupation première de 10% des personnages féminins principaux. La femme tente de s'intégrer davantage aux diverses activités de son milieu, dans les oeuvres plus récentes, mais ces tentatives demeurent plutôt marginales et n'atteignent pas l'ensemble des protagonistes.

En résumé plusieurs éléments de la représentation des personnages féminins subissent d'importantes modifications dans le second corpus par rapport au premier. Tout d'abord au sujet de l'âge, nous avons noté une diminution du groupe des 15 à 24 ans au profit des 35 à 44 ans. L'état civil étant relié à l'âge, on retrouve donc une plus grande proportion de femmes mariées qu'auparavant. D'autre part, nous avons remarqué une baisse du niveau de scolarité associée à une baisse du niveau social des personnages, qui sont maintenant issus de la ville à 50%.

La pratique religieuse est présentée avec moins de rigueur, les loisirs sont un peu plus variés et la femme consomme maintenant de l'alcool dans certaines situations. De plus, on voit l'apparition de scènes à caractère sexuel et des références au plaisir.

Au niveau de l'idéologie, la femme aspire maintenant à la liberté et elle se permet une certaine vanité. En outre, elle recherche le plaisir et se révolte, quoique dans certains cas elle prône l'obéissance aux règles établies. Les valeurs défendues sont davantage individualistes. Dans ses rapports avec l'autorité, la femme est moins docile, elle se rend compte des limites du pouvoir des forces installées et conteste, quand elle est convaincue, l'attitude d'un mari qu'elle juge faible et irresponsable.

Comme il y a plus de femmes mariées, elles endossent souvent le rôle de mère, tâche qu'elles trouvent plutôt lourde et ingrate. Finalement, les protagonistes tentent peu à peu de s'impliquer dans les diverses sphères de la société.

CHAPITRE VIII

Les dialogues

Nous nous intéressons, dans ce chapitre, à une toute nouvelle facette de la représentation : les dialogues. Il semble n'exister, à ce jour, aucune théorie de la construction des dialogues selon l'approche que nous souhaitons adopter et dont nous aurions pu nous inspirer pour construire une méthode d'analyse. Toutes nos recherches en ce sens sont restées sans succès et nous avons créé notre propre méthode en fonction de l'objet de notre recherche, la représentation cinématographique de la femme. Nous n'avons donc retenu que les conversations dans lesquelles les protagonistes féminines s'expriment. Cette facette n'ayant pas été étudiée au cours de l'analyse du premier corpus, ce dernier est traité ici en même temps que le second.

Notre analyse a porté sur l'unité constituée par les répliques échangées sur un seul sujet principal dans une continuité temporelle que nous appelons «segment». Afin de caractériser la parole prêtée aux femmes, nous avons examiné ces segments sous trois angles : 1. les interlocutrices en rapport avec leurs partenaires, 2. la construction formelle, 3. le contenu.

8.1 Les interlocutrices en rapport avec leurs partenaires

Les échanges verbaux se font entre des personnes du même sexe ou entre des personnes des deux sexes. Notre propos exclut les échanges entre personnages masculins, nous les avons omis, mais ceux qui ont lieu entre personnages féminins peuvent être révélateurs du discours des femmes, ne serait-ce que par leur fréquence relative. Nous en avons recherché l'importance pour la comparer

à celle des dialogues auxquels participent des représentants des deux sexes. Nous avons ensuite identifié dans quelles proportions les femmes suscitent les conversations et y mettent fin.

8.1.1 Fréquence des échanges selon le sexe

Dans tous les films du premier corpus, la majorité des dialogues relevés mettent en interaction des personnages des deux sexes (tableau 58). Ils le font même exclusivement dans Séraphin qui illustre la soumission totale au mari et où on ne laisse jamais des femmes parler entre elles. Dans La petite Aurore, les deux situations sont presque aussi fréquentes l'une que l'autre.

TABLEAU 58
Fréquence des échanges dans le premier corpus (%)

Films	Femmes seulement	Femmes et hommes
A	8	92
B	39	61
C	19	81
D	-	100
E	47	53
F	22	78
Moyenne	23	77

Les films du second corpus suivent la même tendance (tableau 59) et, si l'on calcule la moyenne du premier corpus en excluant Séraphin, la différence s'amenuise : elle passe de -4% à -1%. On doit donc retenir que les scénarios donnent la parole aux femmes surtout lorsqu'elles sont en présence d'hommes. Cela est en quelque sorte demandé par la cohérence du récit : il y a un plus grand nombre de personnages masculins, les relations amoureuses contribuent largement à l'intrigue; l'autorité n'est exercée que par les personnages masculins.

TABLEAU 59

Fréquence des échanges selon le sexe dans le second corpus (%)

Film	Femmes seulement	Femmes et hommes
G	33	67
H	18	82
I	32	68
J	13	87
K	22	78
L	38	62
Moyenne	26	74

8.1.2 Interlocutrices entamant ou terminant les dialogues

Entamer une conversation ou y mettre fin, c'est une façon de diriger la relation verbale. En calculant les proportions des segments dans lesquels les interlocutrices déclenchent un échange verbal ou le suspendent, nous avons

constaté qu'elles ont un rôle plus déterminant que les interlocuteurs dans les deux corpus (tableaux 60 et 61).

TABLEAU 60
Fréquence des segments
dans lesquels les femmes entament le dialogue (%)

Corpus 1		Corpus 2	
A	65	G	63
B	69	H	67
C	75	I	74
D	42	J	56
E	65	K	72
F	59	L	62
Moyenne	63	Moyenne	66

TABLEAU 61
Fréquence des segments
dans lesquels les femmes terminent les dialogues (%)

Corpus 1		Corpus 2	
A	73	G	83
B	76	H	57
C	59	I	61
D	38	J	52
E	78	K	69
F	44	L	67
Moyenne	61	Moyenne	65

Dans le premier corpus, le film Séraphin se distingue des autres, comme on pouvait s'y attendre, à telle enseigne que le personnage masculin principal, qui abuse de son autorité maritale, accorde peu d'importance aux femmes. Dans le même corpus, les conversations du film Tit-Coq sont plus souvent interrompues par les personnages masculins (tableau 61). Ce traitement tient au fait que de nombreuses figures d'autorité masculines dirigent ou tentent de diriger la conduite des femmes (le père de Marie-Ange qui menace de la bannir, le padre qui lui prédit la déchéance, Tit-Coq qui doute de sa promesse de ne plus danser, etc.).

Dans le second corpus, les personnages féminins du film Les Plouffe dominent moins que dans les autres. L'écart par rapport à la moyenne est de -12 et de -14 (tableaux 60 et 61). Encore une fois cette situation est due aux velléités des protagonistes masculins de dominer leurs interlocutrices. Napoléon, par exemple, coupe la parole à sa mère avec véhémence, tentant de la convaincre de le laisser rencontrer le ministre protestant, qui doit lui apporter des photographies pour sa collection.

Les cinéastes, dans l'ensemble, ont prêté aux protagonistes féminines la liberté de parler ou de se taire quand elles en ressentent le besoin ou qu'elles le croient justifié. Les moyennes ne sont cependant pas assez élevées pour qu'on y voie l'illustration de cette idée si répandue que les femmes monopolisent la parole.

8.2 La construction formelle

Nous avons utilisé ici les éléments du nombre et de la durée des segments des échanges verbaux en nous inspirant de l'analyse de l'unité formelle du plan (chapitre 5). Nous avons ajouté le niveau de langue, aspect propre au dialogue.

8.2.1 Nombre et durée des segments

Nous avons calculé le nombre de segments ou unités constituées de répliques sur un seul sujet dans une continuité temporelle et nous en avons calculé la durée moyenne.

Dans le premier corpus, La petite Aurore a un nombre de segments qui dépasse la moyenne de 25 tandis que leur durée moyenne est plus courte de 19 secondes; Séraphin, à l'inverse, comprend moins de segments, dont la durée moyenne est plus longue de 25 secondes, c'est également le cas de Tit-Coq (tableau 62).

TABLEAU 62

**Nombre et durée moyenne des segments, en secondes,
dans le premier corpus**

Film	Nombre	Durée moyenne
A	37	71
B	29	87
C	32	71
D	26	110
E	60	66
F	27	102
Moyenne	35	85

TABLEAU 63
Nombre et durée moyenne des segments, en secondes,
dans le second corpus

Film	Nombre	Durée moyenne
G	30	62
H	49	38
I	31	68
J	48	60
K	36	68
L	63	69
Moyenne	43	61

Un film du second corpus, Bonheur d'occasion, comprend 20 segments de plus que la moyenne, mais leur durée est à peine prolongée. Les films Mon oncle Antoine et Cordélia comptent 13 et 12 segments de moins, mais la durée ne diminue que dans le premier de façon marquée, soit de 23 secondes (tableau 63).

Dans l'ensemble, les réalisateurs du premier groupe ont préféré des interventions moins fréquentes et de plus longue durée, et ceux du second, des échanges plus fréquents et moins longs. Ces structures identifiées, nous avons cherché à distinguer la part de la durée attribuée aux interlocutrices et aux interlocuteurs pour les comparer.

TABLEAU 64**Durée relative des interventions selon le sexe dans le premier corpus (%)**

Film	Femmes	Hommes
A	55	45
B	64	36
C	50	50
D	33	67
E	67	33
F	50	50
Moyenne	53	47

TABLEAU 65**Durée relative des interventions selon le sexe dans le second corpus (%)**

Film	Femmes	Hommes
G	61	39
H	58	42
I	69	31
J	38	62
K	58	42
L	65	35
Moyenne	58	42

La contribution moyenne des femmes dure légèrement plus longtemps que celle des hommes dans les corpus, mais un peu plus dans le cas du second. Si on

examine chaque film, on constate que les mêmes films continuent de se détacher de la moyenne, Séraphin et Les Plouffe, pour un écart négatif.

Les particularités des autres films ou la dispersion des traits propres ne vont pas dans une même direction, de sorte qu'on ne se trouve pas devant un traitement rigide, mais devant un traitement adapté à l'intrigue ou au milieu où elle se déroule ou encore au nombre de personnage mis en interaction.

8.2.2 Le niveau de langue

Le niveau de langue peut être considéré comme un élément formel des dialogues, puisqu'il n'est pas un facteur déterminant de l'intrigue. On peut toutefois le rapprocher des variables qui donnent une identité à un personnage, voire à un milieu. Cet élément relève du choix du cinéaste ou de l'auteur dont il s'inspire. Pour notre propos, l'analyse du niveau de langue se limite aux protagonistes féminines. Nous avons adopté les catégories usuelles : populaire, standard et recherché.

Le tableau 66 montre que le niveau populaire domine avec une fréquence moyenne de 51%. Mais il faut retenir que deux films y recourent exclusivement, ce qui influence fortement la moyenne. La dispersion est loin d'être homogène : il y a un cas d'exclusion totale, Le curé de village, et une autre où l'utilisation n'atteint que 7%, Le père Chopin.

TABLEAU 66
Distribution des niveaux de langue dans le premier corpus (%)

Films	Niveaux de langue		
	Populaire	Standard	Recherché
A	8	5	87
B	100	-	-
C	-	100	-
D	65	-	35
E	32	68	-
F	100	-	-
Moyenne	51	29	20

TABLEAU 67
Distribution des niveaux de langue dans le second corpus (%)

Films	Niveaux de langue		
	Populaire	Standard	Recherché
G	23	77	-
H	100	-	-
I	10	83	7
J	-	100	-
K	-	100	-
L	40	60	-
Moyenne	29	70	

Au tableau 67, le langage populaire ne domine pas. S'il est exclusif dans un film J.A. Martin photographe, il est absent dans deux autres : Les Plouffe et Maria Chapdelaine. Les deux corpus s'opposent moins qu'il n'y paraît au premier regard, de sorte qu'on peut retenir que le niveau populaire n'est privilégié que par quelques réalisateurs.

Revenant aux tableaux 66 et 67 pour examiner les données du niveau standard, on voit que les corpus diffèrent largement : la moyenne de 29% du premier est nettement inférieure à celle du second qui atteint 70%, malgré l'absence de ce niveau de langue dans J.A. Martin. Il convient de souligner que ce niveau est retenu en exclusivité dans un film du premier corpus, Le curé de village. Les relevés du niveau recherché montrent qu'il est presque éliminé du second corpus, alors que le premier y recourait dans une proportion de 20%.

Le niveau populaire domine chez les personnages féminins de milieu rural ou du milieu urbain défavorisé. Le niveau recherché caractérise des personnages féminins d'un niveau social plus élevé.

Bien que les deux corpus diffèrent moins largement que les chiffres mêmes l'indiquent, il reste des divergences : au cours de la deuxième période cinématographique, le niveau populaire a été moins exploité, et cela au profit du niveau standard. On peut se demander si cet écart reflète un changement provoqué par les préoccupations linguistiques du moment de la réalisation, postérieures à 1960, changement qui aurait en quelque sorte un effet rétroactif, puisque tous les films mettent en scène la même période et devraient donc refléter des niveaux de langage dans des proportions similaires. Cependant, il serait abusif de croire qu'il n'y avait pas, dans la première partie du 20^e siècle un certain souci de bien parler, mais c'est là un aspect qui revient au chapitre IX,

dans lequel nous comparons la représentation filmique de la femme avec sa situation dans la réalité socio-historique. Nous restons donc en présence de deux représentations : l'une qui prête aux femmes un niveau de langue populaire et l'autre qui leur attribue un niveau standard.

8.3 Le contenu des dialogues

8.3.1 Les sujets de conversation

Les dialogues permettent, par exemple, de communiquer des sentiments, de partager des intérêts, de discuter de problèmes. De quoi parlent les protagonistes des films étudiés? Voilà ce que nous avons voulu savoir en relevant les sujets abordés dans les différents segments. Un bon nombre de sujets ne sont l'occasion d'échanges que dans un seul film ou ne sont abordés qu'à une fréquence très faible. Ils ne sont pas mentionnés dans les tableaux 68 et 69, ce qui explique que le total de chaque colonne n'atteint pas 100%. À cet égard, Bonheur d'occasion occupe une place à part; il n'y a que 53% des segments qui ont pu être retenus. Les sujets sont ordonnés selon le nombre de films dans lesquels ils sont traités dans le corpus étudié en premier. Cela permet de relever et de comparer les tendances des périodes de réalisation.

On peut donc noter qu'il y a une moins grande diversité dans le premier groupe, puisque le pourcentage moyen de segments couverts est de 93, moyenne accompagnée d'une dispersion étroite qui va de -4 à +3, alors que ce pourcentage est de 80 dans le second, dont la dispersion va de -27 à +5. La différence met en cause Bonheur d'occasion comme nous l'avons déjà signalé, mais aussi Mon oncle Antoine.

Il n'y a que dans le second corpus que des sujets apparaissent dans tous les films : les relations amoureuses, la maladie ou la mort, le travail; les deux

premiers reviennent dans cinq films et le troisième dans quatre.

TABLEAU 68
Importance relative des sujets de conversation
dans les segments du premier corpus (%)

Sujets	Films						moy	n
	A	B	C	D	E	F		
Relations amoureuses	38	10	31	8	-	30	20	5
Famille	19	10	22	-	29	18	16	5
Maladie et mort	3	3	3	4	15	-	5	5
Voyages	8	4	6	-	5	11	6	5
Loisirs	19	7	-	-	5	22	9	4
Travail	3	-	9	19	10	-	7	4
Religion	-	-	6	-	-	4	2	2

Les autres sujets ne présentent qu'une différence d'un film. Il n'y a que le thème de la patrie qui n'entre que dans les conversations de deux films du second corpus. Les objets des préoccupations ou des intérêts des protagonistes féminines sont largement les mêmes d'une période à l'autre.

TABLEAU 69
Importance relative des sujets de conversation
dans les segments du second corpus (%)

Sujets	Films						moy	n
	G	H	I	J	K	L		
Relations amoureuses	5	23	13	27	38	22	22	6
Famille	13	10	-	6	-	11	7	4
Maladie et mort	17	8	20	8	14	8	13	6
Voyages	10	27	10	-	14	5	11	5
Loisirs	10	4	-	21	11	16	10	5
Travail	17	6	20	2	8	8	10	6
Religion	-	-	-	13	3	2	3	3
Patrie	-	-	-	13	3	-	3	2
Éducation	-	2	-	-	3	3	3	2

Si on examine l'importance relative de chaque sujet, on constate que les relations amoureuses occupent la première place dans chaque corpus, et ce, avec un poids très semblable. La religion se situe au dernier rang et a aussi un poids très semblable d'un corpus à l'autre. La variance des autres thèmes, que ce soit en rang ou en poids, est telle que l'on peut considérer que la cohérence du récit serait un facteur déterminant et, en conséquence, que la représentation de la parole des femmes serait subordonnée à leur engagement dans le conflit dramatique ou dans les interrelations qu'il nécessite. Par exemple, le thème des voyages a un poids relativement fort dans J.A. Martin photographe tant à l'intérieur du film que dans le corpus, or voyager avec son mari est l'aspiration

du personnage féminin principal. Un autre exemple appuie cette hypothèse : la mort domine dans Cordélia, dont la protagoniste est menacée de pendaison, et dans La petite Aurore qui se déroule autour du destin tragique d'une fillette.

Parmi les thèmes qui n'apparaissent que dans un film, ceux dont l'importance est plutôt forte ou même très forte et qui ne sont pas mentionnés dans les tableaux 68 et 69, révèlent le même rapport au prétexte du film. Ainsi, dans Séraphin, l'importance de l'argent atteint 58%; la haine, dans La petite Aurore occupe 32% des segments et la malhonnêteté, dans Le gros Bill, fait l'objet de 41% des segments.

L'hypothèse que les conversations sont orientées par le conflit peut expliquer la forte importance de quelques thèmes, mais elle n'exclut pas qu'à un second niveau puisse se dessiner une représentation que l'on pourrait dire non dirigée. En excluant les sujets ainsi «orientés», les moyennes recalculées permettent de dégager un profil pour chaque corpus. Le premier montre que la femme prend surtout la parole à propos de la famille, que les loisirs la préoccupent plus que le travail, qu'elle s'intéresse aux voyages, qu'elle s'arrête peu à discuter de maladie ou de mort, de religion et d'éducation. Le profil du second corpus diffère et montre la femme davantage préoccupée de maladie et de mort, portant un intérêt égal aux loisirs et au travail, discutant aussi souvent de famille que de voyages, s'arrêtant moins aux questions de religion et d'éducation. Les deux profils se rejoignent par ce dernier trait.

8.3.2 Les motifs pour prendre la parole

Les motifs d'échanges verbaux peuvent fournir des données révélatrices sur le discours des personnages féminins. Comme ils se présentent, dans les films, sous une trop grande variété pour une analyse utile, nous les avons répartis en

quatre catégories opposables deux à deux. D'une part, nous avons considéré les motifs égocentriques ou altruistes et, d'autre part, les motifs malveillants ou bienveillants. Ces catégories ne sont pas exclusives et les motifs peuvent se conjuguer, selon les situations, pour enclencher une conversation. Les tableaux 70 et 71 montrent que les personnages féminins prennent d'abord la parole pour des motifs personnels, plus souvent dans le second corpus toutefois. Ensuite, ces protagonistes ouvrent une conversation par rapport à autrui et la fréquence est équivalente pour les deux corpus. Les autres motifs ont peu d'importance, mais plus dans le premier corpus où les intentions malveillantes sont aussi fréquentes que les intentions bienveillantes. Il faut souligner que, dans le second corpus, la malveillance est presque absente et la bienveillance plutôt rare.

Cette représentation voudrait suggérer que la femme est tournée vers elle-même un peu plus que vers les autres, qu'elle est moins souvent bienveillante que malveillante. Cependant, pour ce qui a trait à la malveillance, à l'exclusion du film La petite Aurore dans lequel ce motif est inhérent à l'intrigue, son importance diminue dans le premier corpus et devient égale à celle du second. Dans le cas de la bienveillance, qui est, elle, inhérente à l'intrigue du film Le gros Bill, un calcul semblable en diminue le poids sans toutefois le rendre aussi faible que dans le second corpus. C'est donc dans le profil de ce dernier que la bienveillance est peu marquée.

TABLEAU 70
Distribution des motifs d'entamer une conversation
dans les films du premier corpus (%)

Motifs	Films						moy.
	A	B	C	D	E	F	
Personnels	65	24	44	35	40	56	44
Impersonnels	24	41	44	42	25	33	35
Malveillants	3	17	13	-	33	11	13
Bienveillants	-	31	6	12	10	15	12

TABLEAU 71
Distribution des motifs d'entamer une conversation
dans le second corpus (%)

Motifs	Films						moy.
	G	H	I	J	K	L	
Personnels	43	37	39	71	64	60	52
Impersonnels	47	37	45	25	33	37	37
Malveillants	13	10	13	8	-	3	8
Bienveillants	-	10	3	2	-	-	3

8.3.3 Le ton

Le ton qu'on prend pour s'exprimer est le plus souvent révélateur de l'état d'esprit, voire de la personnalité. C'est un élément de la rhétorique lecto-sémantique. Nous avons examiné cette variable susceptible d'enrichir le profil de la femme des films. En un premier temps, nous avons noté et compilé les intonations et inflexions perçues en écoutant les réparties des personnages

féminins dans chaque segment. Vu la vaste panoplie des nuances prélevées, leur nombre atteignait 41, nous avons, en un second temps, procédé à des regroupements, afin que l'image fût assez synthétique pour être compréhensible et, par ailleurs, assez resserrée pour compléter le profil déjà dessiné.

Nous avons finalement retenu quatre catégories de tons, qui s'excluent deux par deux, soit les tons favorable et hostile, dominateur et soumis, en plus d'une catégorie de ton neutre. Il va sans dire que dans un même segment, le ton peut changer et partant que les totaux dépassent 100% dans les colonnes des tableaux 72 et 73.

TABLEAU 72
Importance relative des divers tons dans le premier corpus (%)

Ton	Films						moy.
	A	B	C	D	E	F	
Favorable	51	66	53	62	42	48	54
Hostile	22	31	25	12	35	15	23
Neutre	14	-	13	8	2	7	7
Dominateur	5	7	13	12	35	-	14
Soumis	19	17	13	38	27	41	26

L'importance relative des types de tons est similaire dans les deux corpus. On voit une femme adopter le plus souvent un ton favorable, ce qui va de pair avec ses motifs principaux. C'est en effet le ton qui convient le mieux pour obtenir la satisfaction des désirs personnels ou donne la meilleure image de soi, de même que pour manifester de l'intérêt envers autrui.

TABLEAU 73
Importance relative des divers tons dans le second corpus (%)

Ton	Films						moy.
	G	H	I	J	K	L	
Favorable	37	60	55	44	50	40	48
Hostile	43	21	13	31	8	10	21
Neutre	13	15	7	2	8	5	8
Dominateur	10	-	10	10	19	6	9
Soumis	17	9	20	19	25	37	21

Pour ce qui a trait au ton hostile, son importance est largement imputable aux films Le gros Bill et La petite Aurore dans le premier corpus et elle est marquée par Mon oncle Antoine dans le second. Dans les trois films mentionnés, le ton hostile relève de l'intrigue. En général, la femme prend beaucoup moins un ton hostile qu'un ton favorable et elle ne le prend pas que pour exercer de la malveillance, puisque celle-ci ne se manifeste qu'à 13 et 8%, alors que l'hostilité atteint 23 et 21%.

Dans ses interventions verbales, la protagoniste ne se montre dominatrice que rarement. La petite Aurore contribue pour 49% au total de son corpus. Si on l'exclut du calcul, les deux corpus ne diffèrent pas de façon significative, la moyenne passant à 7 rejoint celle de 9 du second. Le ton soumis se rapproche en fréquence du ton hostile, les deux se manifestant dans 26 et 21% des segments. Le total de l'expression du ton soumis dans le premier corpus provient, pour 51%, des films Séraphin et Tit-Coq. La moyenne recalculée en les excluant tombe à 19%. Dans le second corpus, Bonheur d'occasion contribue à 30% du total, de sorte que la moyenne recalculée devient 18%, ce qui rend les

deux corpus équivalents. On voit ainsi que la représentation filmique de la femme lui prête un ton soumis aussi souvent qu'un ton hostile.

Par ailleurs, la femme adopterait rarement un ton neutre. Les moyennes sont très faibles et semblables, 7 et 8%. Cela incline à penser que l'éducation serait en cause : être «bien élevée», c'est se montrer gentille, accueillante, affable, d'où le pourcentage élevé du ton favorable. Cela conduit aussi à envisager que l'hostilité est relativement difficile à camoufler. Enfin, cela porte à considérer qu'un autre aspect de l'éducation entre en ligne de compte, soit la soumission de la femme à son mari et à l'autorité tant ecclésiastique que civile. Le recours au facteur de l'éducation est justifié par le fait qu'aucune protagoniste n'entre dans la catégorie non scolarisée (chapitre III, point 3.3.1).

8.3.4 Le débit ou régulation de la parole

Associé de près au ton emprunté dans les échanges, le débit traduit à sa manière des états émotifs que les mots mêmes sont parfois impuissants à exprimer.

Nous n'avons porté au tableau 74 que les moyennes des données obtenues à partir des dialogues des deux corpus, car les résultats ne varient que fort peu d'un film à l'autre, et ce, dans les deux groupes.

TABLEAU 74

Moyenne du débit de la parole dans les deux corpus (%)

Débit	Corpus 1	Corpus 2
Normal	82	74
Lent	3	10
Rapide	13	12
Saccadé	2	4

Les protagonistes ont le plus souvent un débit normal, celui des conversations courantes. Un débit rapide apparaît, quand les réparties de la protagoniste sont suscitées par une lutte pour sa survie physique ou mentale contre les forces hostiles qu'elle est confiante de vaincre (Clarina convaincue de l'honnêteté de Bill que tous condamnent, par exemple, ou Cordélia, confiante de prouver son innocence, au moment de son premier interrogatoire). Le débit lent est moins fréquent dans le premier corpus. Il revient chez les protagonistes écrasées par le destin, accablées par la souffrance et le désespoir, comme la mère dans María Chapdelaine et Bonheur d'occasion. Quand au débit saccadé, il se produit dans les situations de crise, quand le personnage prend conscience de son impuissance à renverser un destin fatal : Aurore mourante, Cordélia exclue de son procès, Élise qui voit son aîné mourir.

En résumé, la représentation du discours des femmes est à peu près similaire dans les deux corpus : les femmes participent davantage à des échanges avec les hommes; elles entament et terminent les conversations plus souvent que leurs interlocuteurs; elles conservent la parole un peu plus longtemps que leurs partenaires; leur niveau de langue est standard; elles préfèrent parler de relations amoureuses; leurs motifs sont davantage personnels; elles adoptent souvent un ton favorable. Quant à la régulation ou débit de leurs interventions, il n'y a pas vraiment de particularité.

CHAPITRE IX

Comparaison de l'intrigue et des relations de rôles dans les films des deux corpus

Nous allons d'abord nous attarder à l'analyse de la construction dramatique des films, c'est-à-dire la structure conflictuelle et ses composantes (objets, causes, progression, etc.), avant d'approfondir les différents types de rapports entre les protagonistes.

9.1 La construction dramatique

9.1.1 L'objet du conflit

Nous notons une constante au niveau des thèmes qui sont les sources de conflits dans les deux groupes d'oeuvres. Comme le montre le tableau 75, l'amour est au premier plan, dans les mêmes proportions. Par contre, les autres sujets varient, touchent à des sphères plus matérielles dans le premier corpus, et dans le second portent sur des préoccupations d'ordre psychologique. Cependant, un point commun à toutes les intrigues est le fait que toutes les quêtes sont restreintes au seul épanouissement individuel.

Nous avons aussi identifié le sexe des protagonistes autour desquels s'élaborent les conflits et celui des adjuvants qui les aident à surmonter les difficultés dans certains cas, car nous voulons vérifier la présence ou l'absence de constantes. Voici les données synthétisées en deux tableaux :

TABLEAU 75
L'objet du conflit dans les films

	Corpus 1	Corpus 2
- Amour	3 films	3 films
- Argent	1 film	-
- Destruction d'une enfant	1 film	-
- Liberté	1 film	1 film
- Recherche du bonheur	-	1 film
- Reconnaissance sociale	-	1 film

TABLEAU 76
Sexe du héros principal, noyau du conflit

	Corpus 1	Corpus 2
- Homme seul	4 films (2 échecs)	2 films (1 échec)
- Femme seule	1 film (échec)	4 films (2 échecs)
- Hommes et femmes	1 film	-

Le tableau 76 montre un important changement entre les deux corpus pour ce qui est du principal personnage impliqué dans le conflit : la majorité des films présentent un homme dans le premier corpus et une femme dans le second. Cependant, il n'y a pas de tendance dominante quant au sexe, en ce qui a trait à la réussite ou à l'échec de l'entreprise, puisque nous sommes en présence de 50% de chacune des possibilités.

TABLEAU 77
Sexe des adjuvants

	Corpus 1	Corpus 2
- Homme	4 films	2 films
- Femme	-	2 films
- Héros lui-même	2 films (homme)	1 film (femme)
- Absence	1 film	1 film

D'autre part, le tableau 77 indique que l'adjuvant est toujours un homme dans les premiers films, alors que dans les autres il peut s'agir d'une femme, mais seulement lorsque la protagoniste est aussi une femme. Il n'y a pas de corrélation entre le sexe de l'adjuvant et la réussite ou l'échec de l'entreprise, mais, lorsque le personnage est son propre adjuvant, c'est-à-dire qu'il est lui-même agent de son destin, il parvient toujours à ses fins.

En résumé, dans le premier groupe, 83% des conflits impliquent un homme et le succès est obtenu dans 60% des cas; 66% impliquent une femme qui réussit dans 50% des situations. Le second groupe contient 66% de films où l'entreprise est celle d'une femme, 33% celle d'un homme; ils arrivent à leurs fins dans 50% des cas.

9.1.2 Causes du conflit

Les différents conflits autour desquels gravitent les intrigues sont générés par certains éléments d'ordre social, matériel, moral, liés à l'époque, au milieu et aux personnes concernées. Nous avons relevé ces données pour fins de comparaison. Il s'avère que les causes de conflits varient sensiblement d'un corpus à l'autre. Dans le premier groupe de films, les motifs sont davantage

reliés au contexte politique (la guerre dans le film Tit-Coq) ou social, à des attitudes répandues chez la plupart des membres de la communauté, qui rejettent ou tentent de rejeter tout élément extérieur (la xénophobie dans deux films : Le gros Bill et Le curé de village). C'est donc dire que, dans ces cas, la communauté s'oppose aux individus qui la font sourciller. D'autre part, les préoccupations matérielles suscitent des conflits dans deux autres films : Le père Chopin et Séraphin.

TABLEAU 78
Causes des conflits

	Corpus 1	Corpus 2
- La xénophobie	2 films	-
- L'argent	2 films	-
- La guerre	1 film	-
- La jalousie	1 film	-
- Le non-conformisme	-	3 films
- L'ambition	-	1 film
- L'inadaptation	-	1 film
- La faiblesse	-	1 film

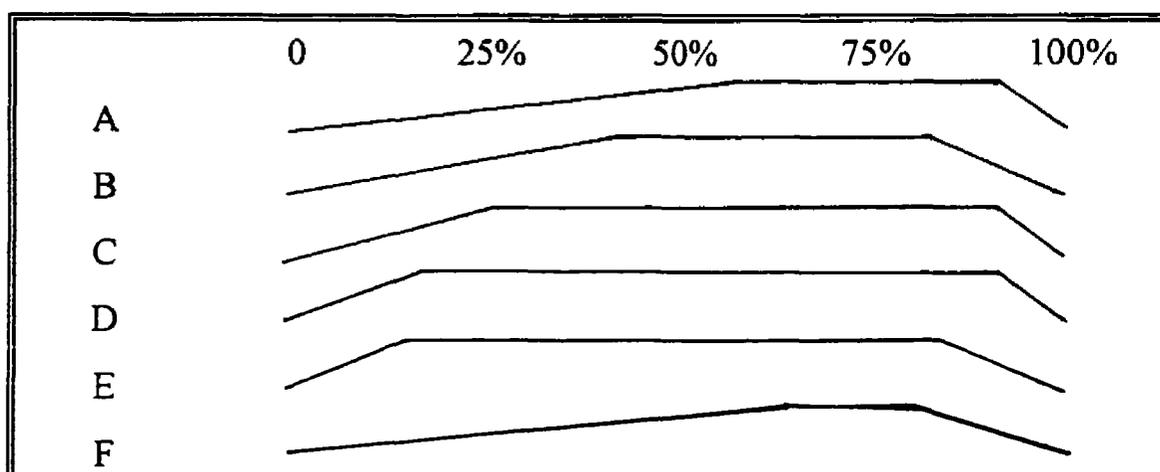
À l'inverse, dans les autres films, les protagonistes critiquent le système ou tentent d'échapper à l'ordre établi. On retrouve donc toujours l'individu en lutte avec la société, mais les forces agissent dans des sens inverses dans un même objectif final : l'extraction d'un membre du groupe, par la société d'une part, par lui-même de l'autre.

9.1.3 Structure dramatique

Les films sont élaborés en nombres variés de séquences, 17 en moyenne dans le premier corpus, 15 dans le second; on en dénombre 25 dans Tit-Coq et 8 dans J.A. Martin photographe, ce sont les deux extrêmes. À partir de ces subdivisions de la trame, nous avons observé la progression des drames, afin de les comparer. Nous avons mesuré et établi sous forme de graphique le moment où éclate le conflit comme tel et sa durée; de plus, nous avons qualifié le genre de construction dramatique.

TABLEAU 79

Graphique de l'évolution dramatique des films du premier corpus



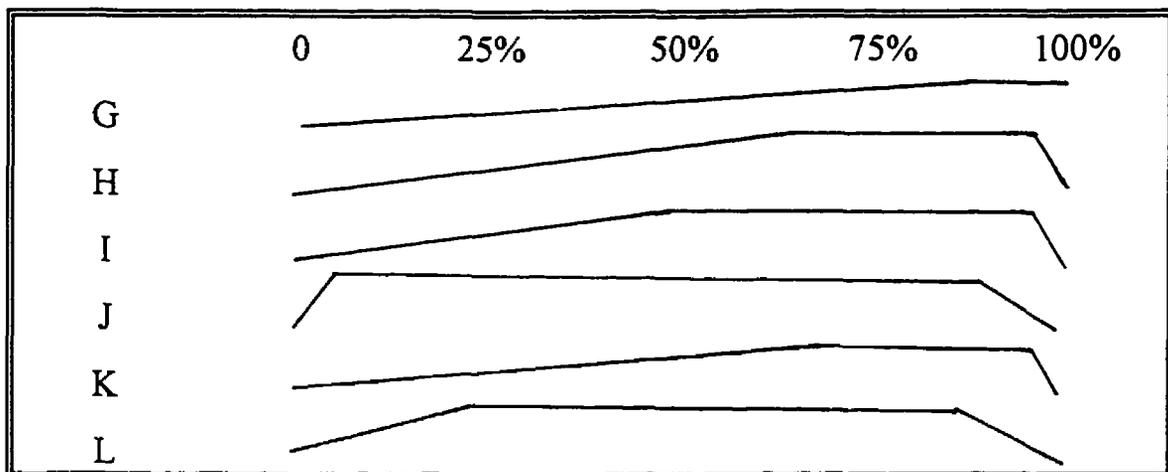
Dans ces films, la plupart des conflits éclatent assez rapidement, en moyenne au 2/5 de l'oeuvre, et le drame s'étale longuement, jusqu'à l'avant-dernière scène en général, où il y a résolution à l'avantage ou au désavantage des protagonistes. Deux films, Le gros Bill et Le père Chopin, préparent au drame plus doucement : les deux tiers de ces oeuvres présentent les forces qui vont s'affronter en décrivant les personnages pour mieux faire saisir les réactions futures.

La progression dramatique des films qui paraissent au tableau 80 est relativement plus lente : en effet, il faut en moyenne la moitié de l'oeuvre pour

nouer les fils des situations que les protagonistes devront affronter. Cependant une production, J.A. Martin photographe, introduit le conflit dès le début en le faisant exprimer verbalement par la protagoniste (voir chapitre IV, 4.2.2).

TABLEAU 80

Graphique de l'évolution dramatique des films du second corpus



Sans qu'il n'y ait de lien réel entre la réussite de l'entreprise et le moment où le conflit éclate, nous avons noté 40% de succès dans les films qui prennent moins de temps à préparer le drame, et ce, au niveau des douze films. Ainsi, Séraphin, Le curé de village, La petite Aurore, J.A. Martin et Les Plouffe, ont déjà bien établi le conflit dès le premier quart du film; dans ces mêmes oeuvres, le drame se dénouera selon les désirs des protagonistes. Notons cependant que, dans deux de ces films qui font partie du premier corpus, Séraphin et La petite Aurore l'enfant martyr, le personnage principal sera tout de même châtié après avoir réussi son entreprise, la morale étant ainsi sauvegardée.

Finalement, quant à la structure même du drame, la majorité des premiers films la présentent comme simple et linéaire; l'évolution y est sans rebondissements. La moitié des films plus récents présentent, quant à eux, une structure plus complexe et un dénouement moins prévisible.

9.2 Comparaison des relations de rôles

La comparaison des relations de rôles dans les deux groupes de films est effectuée à partir du tableau-synthèse élaboré pour chacun des corpus. Nous avons considéré comme significative la présence d'éléments dans au moins 2/3 des films, une proportion moindre nous semble moins révélatrice dans un ensemble. Les tableaux 81 et 82 présentent les relations de rôles de chacune des corpus.

TABLEAU 81
Relations de rôles dans les films du premier corpus
(nombre de films)

Relation	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Princ. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.	Sec. fém.
	Princ. masc.	Sec. masc.	Princ. fém.	Sec. fém.	Princ. masc.	Sec. masc.	Sec. fém.
Conjonction	4	4	1	3	1	5	1
Complémentarité	4	2	-	-	2	3	1
Conciliation	4	5	1	6	3	5	2
Adjuvant	2	3	-	2	-	4	-
Domination	-	2	1	1	-	1	-
Soumission	1	3	1	1	-	-	-
Disjonction	3	3	-	1	1	2	-
Manipulation	1	-	1	-	2	-	-
Opposition	3	5	2	4	3	3	-
Préjudice	1	2	1	2	2	-	1

TABLEAU 82
Relations de rôles dans les films du second corpus
(nombre de films)

Relation	Princ. fem.	Princ. fem.	Princ. fem.	Princ. fem.	Sec. fem.	Sec. fem.	Sec. fem.
	Princ. masc.	Sec. masc.	Princ. fem.	Sec. fem.	Princ. masc.	Sec. masc.	Sec. fem.
Conjonction	4	-	1	2	3	1	-
Complémentarité	6	1	1	1	2	1	-
Conciliation	4	2	3	1	1	-	-
Adjuvant	1	1	1	1	-	-	-
Domination	2	1	1	1	1	-	-
Soumission	-	2	-	-	1	-	-
Disjonction	5	2	1	-	1	-	-
Manipulation	5	2	-	2	-	-	-
Opposition	5	3	3	4	1	-	-
Préjudice	1	1	-	-	-	-	-

plusieurs types de personnages. Les films plus récents, quant à eux, se restreignent presque uniquement aux rapports entre premiers rôles masculins et féminins. Par conséquent, la conciliation et la conjonction avec les seconds rôles masculins ont disparu..

Nous notons également une modification des types de rapports privilégiés entre les premiers rôles féminins et masculins. Le second corpus présente davantage d'opposition et de situations conflictuelles qui mènent à la disjonction, puisque,

comme nous l'avons mentionné, la femme se retrouve maintenant au coeur même de l'intrigue, qui la concerne directement la plupart du temps.

De plus, nous voyons l'apparition de tentatives de manipulation des protagonistes masculins et féminines, les uns envers les autres, et des vellétés de domination. Par contre, la complémentarité entre premiers rôles de sexe opposé devient omniprésente à un moment ou à un autre de l'intrigue. Entre les rôles féminins principaux et secondaires, nous notons la disparition presque totale de la conciliation et le maintien d'une très forte opposition. Finalement, nous observons qu'entre les protagonistes principales la conciliation augmente de façon marquée.

Donc, en résumé, le second corpus met en valeur presque exclusivement des rapports entre premiers rôles féminins et masculins, fortement opposés, qui alternent d'une grande conjonction à une extrême discordance. Le premier corpus offrait, quant à lui, plus de variété dans les genres de rapports et une interaction entre un plus grand nombre de personnages d'importance variée.

9.3 Le «moi» des femmes

Dans les films du premier corpus, les personnages féminins n'ont que très rarement la possibilité de s'exprimer en tant qu'individus à l'extérieur des cadres qui leur sont imposés par la société. C'est-à-dire que les femmes doivent agir et réagir selon les modèles pré-établis, appris tout au long de leur éducation, au point qu'elles sont convaincues que toute vellété d'agir autrement correspond à une défaillance de la personnalité et, de ce fait, elles se culpabilisent, ce qui les pousse à réprimer de telles impulsions. On peut donc dire que le «moi» représenté de la majorité des protagonistes féminines était très faible, puisqu'il

était soumis, consciemment ou non, à un endoctrinement strict. Le seul personnage à qui l'on prête assez de force de caractère pour agir selon ses instincts est Marie-Louise dans La petite Aurore, une meurtrière qui sera éventuellement condamnée pour avoir fait mourir sa belle-fille. Contrairement aux femmes du premier corpus, celles des films plus récents ont un «moi» représenté relativement plus fort, assez du moins pour exprimer leurs aspirations et leurs volontés quand les circonstances le permettent. Il y a donc, du point de vue de la prise de conscience de sa propre individualité, une nette évolution. Comme nous l'avons déjà mentionné, elle ne sera cependant pas couronnée de succès malgré une mise en oeuvre coriace pour arriver à ses fins.

Selon l'approche d'Abraham Maslow, quant à sa théorie de la personnalité, la femme du premier corpus aurait atteint le troisième degré de son échelle : le besoin d'appartenance et d'amour. Ces priorités orientent toutes ses actions et réactions. Dans le second corpus, 60% des protagonistes féminines en sont aussi à cet échelon d'évolution, par contre 20% ont accédé au quatrième degré : le besoin d'estime de soi et des autres et de respect de soi. Finalement, un autre 20% a gagné l'échelon supérieur : le besoin d'actualisation de soi.

C'est donc dire, en résumé, que les films plus récents présentent l'image de femmes plus émancipées dans leurs aspirations, mais la communauté s'assure de leur faire entendre raison grâce aux structures inébranlables de l'époque mise en scène.

CHAPITRE X

Comparaison des éléments formels servant à la représentation

Ce chapitre s'intéresse aux caractéristiques purement formelles du cinéma pour comparer leur utilisation dans les deux corpus de films. L'emploi du plan comme unité de base et de ses diverses composantes (cadrage, échelle de plans, etc.) est d'abord mis en parallèle, puis nous dégageons une interprétation de sa symbolique à partir des choix des réalisateurs. Nous terminons par une synthèse plus globale portant sur sa signification en comparant son intégration dans des lieux représentés par les décors.

10.1 Le plan cinématographique

10.1.1 Nombre et durée moyenne des plans

En tout premier lieu, le nombre et la durée moyenne des plans de chaque film ont été calculés et comparés. Le tableau 83 fait état des résultats, mettant en parallèle les deux corpus.

TABLEAU 83
Durée des films (en minutes), nombre et durée moyenne
des plans (en secondes)

Film	Durée	Nombre de plans	Durée moyenne
A	106	214	30
B	91	108	50
C	81	123	40
D	88	169	31
E	101	290	21
F	101	174	35
G	101	662	9
H	96	297	19
I	113	302	22
J	151	1511	6
K	108	1198	5
L	115	800	9

Comme nous l'avons mentionné au chapitre V, la durée moyenne d'un plan au cinéma est généralement de 6 à 10 secondes; il est donc évident que les films du premier corpus ne suivent pas cette tendance, les plans durant de 20 à 50 secondes. Ce choix est probablement imputable à la restriction des budgets de production, qui imposait une économie de moyens, de techniques et de temps, contraignant les réalisateurs à faire «le plus avec le moins», c'est-à-dire à diminuer le nombre de décors, à réduire les déplacements de caméra ou à minimiser les prises de vue. Par conséquent, il devenait beaucoup plus rentable

de laisser tourner la caméra, pour emmagasiner davantage de pellicule utilisable au montage, que de couper et changer d'angle, de cadrage ou de point de vue, comme l'ont fait les réalisateurs des films plus récents.

D'autre part, la période de réalisation des films du premier corpus, 1943 à 1954, correspond à une époque où les radio-feuilletons avaient une cote d'écoute très élevée. Selon le professeur François Baby, le type particulier de construction des dialogues pour ces oeuvres radiophoniques qui ont souvent donné naissance à des films, aurait influencé les auteurs de scénarios. Ces derniers, habitués à un rythme particulier aux oeuvres dramatiques de la radio, d'une progression lente, auraient adapté les dialogues selon la même forme, puisqu'elle était très populaire à l'époque. Cette pratique peut d'ailleurs être considérée comme une composante socio-culturelle (1).

Nous n'avons décelé aucun indice suggérant que ce traitement serait tributaire du choix esthétique des cinéastes, qui auraient pu opter pour un montage de plans plus longs dans un dessein particulier. Il n'est pas impossible que le manque d'expérience ait aussi joué dans certains cas et explique le type de traitement très dépouillé de certains de ces films, pionniers du cinéma québécois.

Le second corpus suit le mouvement général qui a une prédilection pour un montage de plans plus courts et plus nombreux. Jean Beaudin, réalisateur de J.A. Martin et de Cordélia, se distingue, quant à lui, par une facture différente : il a un penchant pour un style plus «direct», documentariste, où les plans plus longs s'enchaînent dans l'intention de créer une impression plus naturelle.

10.1.2 Présence visuelle des personnages

Avant d'aborder la notion de plan comme telle, nous avons jugé bon de comparer la durée d'apparition visuelle des personnages principaux, hommes, femmes ou

les deux ensemble, dans chaque film.

TABLEAU 84
Présence visuelle des protagonistes selon le sexe (%)

Film	Femmes seules	Hommes seuls	Hommes et femmes
A	6,5	28,5	65
B	6,5	37,5	56
C	5	46	49
D	5,5	40,5	54
E	41,5	7	51,5
F	18	42	40
G	13	57	28
H	31	23	43
I	22	34	43
J	6	43	50
K	22	41	29
L	37,5	16,5	42,5

On note, dans ce tableau, une importante modification du temps alloué aux personnages féminins seuls, qui est accru de façon importante dans cinq films du second corpus. En moyenne, 11% plus de temps leur est accordé. Pour ce qui est des personnages masculins, les proportions restent les mêmes, soit en moyenne à peu près 35% du temps d'apparition visuelle; ce qui fait une proportion tout de même de 10% supérieure à celle des protagonistes féminines. Finalement les scènes présentant hommes et femmes passent de 53% à 36% en

moyenne.

Donc les femmes sont représentées seules plus souvent qu'auparavant dans les films plus récents, mais globalement leur présence est relativement la même, à peu près 60% du temps. D'autre part, si les hommes sont présents un peu moins souvent dans le deuxième groupe (diminution de 11%), ils le sont tout de même plus que les femmes en apparaissant 14% plus longtemps. Il y a donc toujours sur-représentation des hommes par rapport aux femmes.

10.1.3 Types de plans

Nous passons maintenant à l'analyse du plan proprement dite. Nous comparons d'abord la fréquence d'utilisation de chaque type, puis nous mettons en parallèle cet éventail avec la théorie de la proxémique. Nous voulons ainsi dégager une interprétation symbolique de l'emploi de tels éléments cinématographiques en présence de protagonistes féminines. Nous avons calculé les moyennes des données de chaque corpus; même si une oeuvre se caractérise à l'occasion par une utilisation marginale, les tendances sont très nettes pour la majorité des films.

Une première constatation se dégage avec évidence : les deux corpus varient sensiblement, puisque le premier montre une préférence des réalisateurs pour des plans où les personnages féminins sont cadrés de plus loin, alors que dans le second ils privilégient un type de dimension plus imposante. Les données présentent en effet un accroissement du nombre de plans à mesure qu'on s'éloigne du sujet dans le premier groupe, tandis que les pourcentages du deuxième vont en décroissant de façon constante, dans les mêmes circonstances.

TABLEAU 85
Moyenne d'utilisation des types de plans
en présence des personnages féminins, pour chaque corpus (%)

Échelle de plan	Corpus 1	Corpus 2
Très gros plan	-	2
Gros plan	8	23
Plan rapproché poitrine	13	20
Plan rapproché taille	11,5	16
Plan américain serré	18	12
Plan américain	16,5	10
Plan moyen	17,5	9
Plan d'ensemble	14	7
Plan général	4	2

Si nous regroupons les types de plans semblables, tels qu'ils sont réunis au tableau 85, afin de les faire correspondre aux quatre distances de la proxémique, nous obtenons les résultats suivants :

TABLEAU 86
Fréquence d'utilisation des plans
correspondant aux distances de la proxémique (%)

Distances	Corpus 1	Corpus 2
Distance intime	8	25
Distance personnelle	24,5	36
Distance sociale	34,5	22
Distance publique	29,5	16

Encore ici nous voyons des résultats divergents entre les deux groupes de films : le premier opte fréquemment pour une distance sociale, où la femme a peu de pouvoir d'expression individuelle ou peu de contrôle; la distance publique est aussi très prisée, car elle sert à intégrer le personnage dans son environnement et ne lui confère que peu de force d'action. C'est donc dire que dans ce groupe de films les personnages féminins sont contrôlés et maintenus à un rang inférieur ou restreint.

À l'opposé, dans le deuxième corpus, on a une préférence pour les distances personnelle et intime; on veut ainsi tenter d'instaurer un rapport intime entre les sujets et le spectateur, de rendre plus compréhensibles les comportements psychologiques des protagonistes. Influencés pas la télévision et le développement des techniques nouvelles, les films plus récents prennent davantage de libertés en présence des femmes à l'écran.

10.1.4 Temps moyen d'utilisation de chaque type de plans

En plus de la fréquence, nous avons voulu comparer la durée moyenne

d'utilisation des différents types de plans, afin de vérifier si les deux corpus présentent des variations.

TABLEAU 87
Durée des plans selon la distance (secondes)

Distances	Corpus 1	Corpus 2
Distance intime	8	14
Distance personnelle	14	16,5
Distance sociale	19	18
Distance publique	21	13

À l'exception du Curé de village, qui ne montre pas de constante, les films du premier corpus ont tendance à montrer une corrélation entre la distance du personnage et la durée du plan, qui se prolonge plus la protagoniste est éloignée, et ce, dans un rapport généralement trois fois plus grand entre la distance intime et la distance publique. Donc les femmes, lorsqu'elles sont représentées de plus près, le sont très rapidement, comme pour éviter de leur donner trop de poids.

Le second groupe n'offre pas de tendance commune, puisque les cinéastes utilisent des plans de durée variée, indépendamment du cadrage. Ils s'intéressent davantage à une variété d'impressions produites par les effets du montage dans sa globalité plutôt qu'à l'expression de stéréotypes traditionnels en présence de personnages féminins.

10.2 Les décors

Le dernier point abordé dans ce chapitre est celui des décors. Qu'ils soient d'arrière-plan symbolique ou partie intégrante de l'intrigue comme dans Maria

Chapdelaine, les lieux où sont campés les personnages sont des éléments tout aussi significatifs dans la représentation filmique des personnages.

Nous avons dû reproduire intégralement les tableaux des deux corpus en raison du manque d'homogénéité des données, qui marquent certaines tendances, mais aussi à cause d'importantes exceptions. Cette situation ne permet pas d'obtenir de moyennes.

TABLEAU 88
Lieux occupés par les personnages féminins du premier corpus
selon le temps accordé (%)

Lieux	A	B	C	D	E	F
Travail	18	45	41	52,5	63	11
Repos ou loisirs	44	46	17	24	14	44
Extérieurs / transitions	29	9	28,5	10	15	42
Autres	9	-	13,5	13,5	8	3

Nous observons deux tendances principales dont la plus importante consiste à camper les personnages féminins dans des lieux de travail. Il s'agit d'abord de la cuisine où les femmes ne s'assoient jamais mais sont plutôt affairées à préparer et servir les repas. La seconde orientation, selon laquelle les protagonistes sont placées dans des situations de repos ou de loisirs, est illustrée par deux films où cette sélection de lieux d'oisiveté est prétexte à juger et à condamner les personnages féminins en raison de l'écart entre leurs activités et les occupations que la société leur a assignées traditionnellement.

TABLEAU 89
Lieux occupés par les personnages féminins du deuxième corpus
selon le temps accordé (%)

Lieux	A	B	C	D	E	F
Travail	66	23	21	32	49	24
Repos ou loisirs	24,5	14	17,5	37	5,5	38,5
Extérieurs / transitions	7,5	61,5	22,5	21,5	38	33
Autres	2,5	1,5	39	9,5	7,5	4,5

Le tableau 89 nous montre qu'il n'y a pas de tendance commune à plusieurs oeuvres, ni de ressemblances entre les deux corpus. En effet, tous les lieux sont empruntés par un ou deux films, selon le contexte de la mise en scène : deux privilégient le travail, deux autres les loisirs (la femme y sera aussi condamnée comme au premier corpus), alors qu'un montre les extérieurs symboles d'une initiation à une vie nouvelle et qu'un dernier confine la protagoniste dans des lieux de détention. Nous retrouvons donc un éventail étendu des lieux possibles alors que le premier groupe se restreignait à n'en présenter que deux principaux.

NOTES

- (1) BABY, François, Cinéma du Québec, volume 1, L'émergence, (ouvrage à paraître), P.U.Q.

CHAPITRE XI

Représentation de la femme et réalité socio-historique

Ce dernier chapitre complète l'analyse de la représentation de la femme par une mise en relation entre les données filmiques et les données socio-historiques. À partir de descriptions historiques et sociologiques et de statistiques relatives à l'époque mise en scène, nous comparons les deux corpus, afin de déterminer les ressemblances et les différences dans leurs rapports à ce qui est connu de la réalité socio-historique.

11.1 Éléments démographiques

Nous avons utilisé les données des recensements de 1941 et de 1951, comme dans notre première recherche, pour les fins de comparaisons.

11.1.1 Âge

Pour ce qui est des personnages féminins, la distribution des groupes d'âge du second corpus tend à se rapprocher de la distribution démographique, bien qu'il y ait une légère sur-représentation (7%) des femmes de 35 à 44 ans, accompagnée d'une sous-représentation proportionnelle (6%) de celles de 55 ans et plus.

TABLEAU 90
Population par groupe d'âge en 1941 et 1951
au Québec et dans les deux corpus (%)

Âge	Femmes				Hommes			
	1941	1951	Cor.1	Cor.2	1941	1951	Cor.1	Cor.2
15 à 24	29,5	25	58	26	28,5	25	31	12
25 à 34	23,5	24	5	22	23	23	9,5	33,5
35 à 44	17,5	19	-	26	18	19,5	15,5	27,5
45 à 54	13	14	21	17	13,5	14	37,5	15
55 et +	16,5	18	16	9	17	18,5	6,5	12

Dans le second corpus, on valorise donc la maturité plus que dans le premier corpus, d'où est totalement absent le groupe des femmes de 35 à 44 ans et où se trouve largement sous-représenté (-19%) celui des femmes de 25 à 34 ans. Par ailleurs, le second corpus introduit moins de personnages de 45 ans et plus, soit 26% au lieu de 37%.

Chez les personnages masculins du second corpus, il y a aussi vieillissement, mais la distribution ne se rapproche pas des données démographiques, sauf pour le groupe des 45 à 54 ans. Il y a sous-représentation des 25 à 34 ans (10%) et des 35 à 44 ans (+7%).

Dans l'ensemble les âges des personnages masculins se rapprochent de ceux des personnages féminins, ce qui n'est pas le cas du premier corpus, dans lequel les protagonistes masculins sont plus âgés, le groupe dominant étant celui des hommes de 45 à 54 ans. On valorise donc moins, dans le second groupe, les figures d'autorité, qui appartiennent le plus souvent à ce groupe d'âge.

11.1.2 État civil

Voici maintenant la répartition de l'état civil des personnages de plus de 15 ans. L'état religieux est traité séparément en raison des statistiques disponibles.

TABLEAU 91
État civil de la population de plus de 15 ans
en 1951 et dans les deux corpus (%)

État civil	Femmes			Hommes		
	1951	Cor. 1	Cor. 2	1951	Cor. 1	Cor. 2
Célibat	33	58	41	36	46,5	57
Mariage	59	31,5	50	60	22	30
Veuvage	8	10,5	4,5	4	12,5	-
Séparation/divorce	0,1	-	-	0,07	-	-
Non identifié	-	-	4,5	-	19	13

La distribution de l'état civil des personnages féminins du second corpus est semblable à la distribution démographique, ce qui n'est pas le cas du premier corpus, qui sur-représentait les célibataires (+25%) et sous-représentait les femmes mariées (-27%). Nul doute que cela va de pair avec la sur-représentation, dans ce corpus, du groupe des 15 à 24 ans, qui sont souvent célibataires.

L'état civil des personnages masculins des deux groupes s'écarte largement de la distribution démographique, mais davantage dans le second, d'où sont exclus les veufs, par ailleurs sur-représentés dans le premier.

Comme les statistiques de 1951 ne comportaient pas de données sur l'état

religieux, nous le traitons séparément ici, d'après les renseignements disponibles pour 1941. (1)

TABLEAU 92
État religieux en 1941 et dans les films (%)

État religieux	1941	Corpus 1	Corpus 2
Féminin	2,2	-	4,3
Masculin	1	15,5	9

Aucun des groupes de films ne correspond à la réalité et une constante se dégage : les deux tendent à sur-représenter l'état religieux. L'analyse de l'importance des figures d'autorité au chapitre III justifie cette prédilection, puisque les ecclésiastiques sont, à l'époque mise en scène, les figures dominantes.

11.2 Éléments socio-culturels

11.2.1 Milieu social

Voici la répartition de la population féminine en termes de milieu, en 1941.

TABLEAU 93
Milieu social d'où sont issues les femmes (%)

Milieu	1941	Corpus 1	Corpus 2
Ville	70	37	40
Campagne	30	63	60

Les deux corpus montrent clairement une valorisation extrême de la campagne par rapport à la ville. Ils vont à l'encontre de la réalité, qui regroupe une plus grande proportion de la population en milieu urbain.

11.2.2 Occupation des femmes

Voici maintenant une répartition du travail des protagonistes féminines selon qu'elles sont femmes au foyer ou qu'elles oeuvrent à l'extérieur de la maison.

TABLEAU 94
Travail des femmes (%) (2)

Occupation	1941	1951	Corpus 1	Corpus 2
Au foyer	77	75	58	56
Extérieur	23	25	37	35
Autre	-	-	5	9

Il est intéressant de voir que les deux groupes de films présentent la même tendance : accroissement du nombre de personnages féminins travaillant à l'extérieur, qui dépasse d'au moins 12% le nombre réel.

11.3 Comparaison au niveau psycho-sociologique

11.3.1 Éducation

Pour les fins de comparaison et comme dans notre première recherche, nous ne retenons que la catégorie «très scolarisée», c'est-à-dire post-secondaire, parce que c'est la seule clairement identifiable.

À la différence des statistiques réelles qui évaluent la population globale (hommes et femmes) très scolarisée à 4% en 1941, 6% en 1951, le premier corpus en présente 27% et le second 18%. Le nombre de personnages très scolarisés est moindre dans le second corpus, mais dépasse toujours de

beaucoup la réalité de l'époque. Cette sur-représentation des femmes et des hommes «très scolarisés» tient au fait que de nombreuses figures d'autorité sont présentes, 22% et 18% des personnages masculins. Leur autorité s'exerce principalement sur les protagonistes qui brillent par leur physique ou par leurs qualités remarquables de mères et d'épouses plutôt que par des capacités intellectuelles qu'elles n'ont pas pu développer.

11.3.2 Idéologies et valeurs dominantes

À l'époque mise en scène dans les deux corpus, l'idéologie reconnue accordait la première valeur à la fonction reproductrice de la femme. L'éducation était centrée sur cette valeur. De très rares exceptions échappaient à cette mentalité. Les différentes figures d'autorité, particulièrement le clergé, s'appliquaient à ancrer fermement cette valeur chez celles qui devaient transmettre la race, la langue et la foi. Il était donc primordial pour les futures mères de faire un bon mariage, de trouver le cadre idéal pour fonder une famille. L'amour devenait très tôt la préoccupation première, puisqu'il conduisait au mariage et à la maternité et pouvait apporter la sécurité par surcroît.

Les personnages du premier corpus, avons-nous pu conclure dans notre première recherche, se conformaient exactement à cette vision. Dans le second corpus, 70% ont encore l'amour et le mariage comme priorité absolue. Cependant, chez 50% d'entre elles, une aspiration à la liberté se manifeste, liberté physique, matérielle, sociale, etc., et elles adoptent des comportements pour y parvenir. On peut considérer que ce pourcentage ne correspond pas à la réalité sociale. Ces tentatives d'indépendance semblent dépasser en fréquence comme en intensité une réelle remise en question du mode de vie féminin si fortement implanté dans les différentes couches de la société. Nous croyons que les passages suivants d'une analyse de M. Lavigne et de Y. Pinard montrent

combien une telle remise en question ne pouvait guère se produire :

«L'emprise de l'idéologie clérico-nationaliste ainsi qu'un anti-féminisme frisant souvent la misogynie créent un climat peu propice aux changements sociaux ou à des modifications du statut des Québécoises.» (3)

«L'unanimité idéologique s'opère autour de la primauté accordée à l'idéologie de la femme au foyer et de la famille. Le partage traditionnel des rôles féminins et masculins n'est jamais remis en question.» (4)

11.3.3 Figures d'autorité

Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises dans cette étude, les figures d'autorité, y compris le clergé, sont omniprésentes dans la vie des Canadiens français, notamment dans celle des femmes, jusqu'à l'avènement de la Révolution tranquille. Une phrase de Marie Gérin-Lajoie, féministe du début du siècle, résume bien la situation : «Nos femmes canadiennes n'ayant de volonté que celle de leur pasteur...» (5)

Les films du premier corpus représentent cette soumission; par contre, ceux du second corpus laissent transparaître dans deux cas, sinon une remise en question de l'autorité cléricale par des personnages féminins, du moins des doutes quant à ses pouvoirs et sa mission.

À l'intérieur de la cellule familiale, le mari détient l'autorité absolue, du moins légalement jusqu'au milieu du siècle, du fait de «l'incapacité juridique et politique de la femme mariée». (6)

Les premiers longs métrages présentent sans exception le père ou le mari comme une figure familiale dominante, alors que les autres films offrent tous une image du mari contraire au stéréotype de l'homme fort, protecteur et dominateur, pour en faire un être faible, lâche ou incapable. Les scénarios, s'ils s'inspirent de faits

véridiques (absence de maris partis à la guerre ou dans des camps de bûcherons), dépassent grandement, en termes de proportions, le nombre de sujets masculins pouvant correspondre dans la réalité sociale, à ce prototype, et, de ce fait, ne sont représentatifs que d'une fraction de la population de l'époque en question.

Nous avons souligné, dans notre première analyse, l'influence des autorités politique et religieuse sur le cinéma de l'époque par le biais du bureau de Censure des Vues animées, alors fortement puissant et qui appliquait intégralement la loi par des pressions sur les producteurs ou carrément des coupures lorsque les oeuvres terminées ne respectaient pas les exigences. Les critères élaborés au début du siècle par cet organisme gouvernemental ont été abolis en 1967, de sorte que les films du second corpus n'ont pas été assujettis aux mêmes contraintes et ont joui d'une plus grande autonomie en termes des sujets abordés à l'écran. Cette amélioration vers une plus grande liberté d'expression explique la présence de sujets nouveaux et une plus grande latitude dans le traitement des questions analogues à celles abordées antérieurement dans les films.

NOTES

- (1) LINTEAU, P.-A., DUROCHER, R., ROBERT, J.-C., RICARD, F., Le Québec depuis 1930, Montréal, Les Éditions du Boréal express, 1986, p. 311.
- (2) ZAY, Nicolas, «Analyse statistique du travail de la femme mariée dans la province de Québec, cité dans Québécoises du 20^e siècle, textes choisis et présentés par Michèle Jean, Montréal, les Éditions Quinze, 1977, p. 128.

- (3) LAVIGNE, M., PINARD, Y., Les femmes dans la société québécoise, Montréal, les Éditions du Boréal Express, 1977, p. 92.
- (4) Id., p. 92.
- (5) Id., p. 76.
- (6) Id., p. 90.

CONCLUSIONS

Notre recherche, avons-nous expliqué, n'a pas emprunté sa grille d'analyse au féminisme, à la sociologie ou à une autre discipline dirigée par un concept, orientée vers une explication, délimitée par un projet. Nous nous proposons d'identifier et de caractériser la représentation filmique de la femme québécoise de la première moitié du présent siècle à l'aide d'une grille neutre et multidimensionnelle. Il nous semblait que cette approche relativement objective pouvait réunir des données susceptibles d'être examinées éventuellement selon divers points de vue. Au cours de notre cheminement, nous avons pu, à quelques reprises, constater que la représentation en cause illustre certaines dénonciations féministes ou encore quelques aspects du fonctionnement social. Ainsi pouvons-nous considérer que notre grille d'analyse et le traitement quantitatif qui lui est associé sont efficaces.

Si notre procédé introduit un instrument utile dans l'étude particulière de la représentation, sa validité et sa fiabilité se trouvent confirmées par le fait que nous avons pu l'appliquer sans modifications aux deux corpus, objets de la comparaison nécessitée par notre première hypothèse. Une seconde confirmation de sa valeur vient de ce que les éléments de notre grille se prêtent sans ambiguïté au rapprochement avec les données socio-historiques exigé par notre seconde hypothèse.

Globalement, nos hypothèses ont été confirmées. En effet, il existe des différences majeures dans la représentation de la femme créée par les cinéastes québécois oeuvrant à une quinzaine d'années d'intervalle comme nous le

suppositions dans notre première hypothèse. Cependant des constantes se sont manifestées qui nous ont parfois amenée à recourir à la notion de cliché ou de stéréotype. Les films étudiés sont tributaires de l'imaginaire et de l'inspiration artistique plutôt qu'ils ne reflètent avec exactitude la réalité historique et sociale, ce que proposait notre seconde hypothèse.

Voici maintenant les constatations sur lesquelles sont fondées nos conclusions : Rappelons tout d'abord que le nombre de personnages mis en scène donnant à chaque corpus un poids semblable, 48% pour le premier et 52% pour le second, nous pouvions procéder aux comparaisons sans recourir à une pondération qui aurait été autrement nécessaire pour atténuer les effets d'un large écart. La différence de 4% demeure la même entre les distributions des personnages selon le sexe : dans le corpus I, il y a 37% de personnages féminins et 41% dans le second.

Cette distribution selon le sexe montre que la fréquence dominante des personnages masculins constitue un point de ressemblance entre les corpus. Il ne s'agit pas toutefois d'une ressemblance monolithique puisque la sur-représentation prend une forme différente dans les répartitions des rôles principaux et des rôles secondaires. Ainsi, dans l'ensemble des rôles principaux du corpus I, les personnages masculins sont légèrement plus nombreux que les personnages féminins alors que dans l'ensemble correspondant au corpus II, ils le sont de 26%. Quant aux rôles secondaires, il y a renversement des proportions : dans le corpus I, les personnages masculins sont de 38% plus nombreux que les personnages féminins et ne le sont que légèrement dans le second. Par la sur-représentation masculine, les populations filmiques s'éloignent de la distribution réelle de l'époque qui comprenait 52% de femmes.

Parmi les variables d'identité, l'âge apparent, l'apparence physique et l'état civil

sont présentés de façon stéréotypée, c'est-à-dire en privilégiant certains groupes ou certaines catégories. Pour ce qui est de l'âge, le stéréotype ne se manifeste que dans le corpus I : 58% de tous les personnages féminins, 78% dans le cas des personnages principaux ont entre 15 et 24 ans, aucun n'a entre 35 et 44 ans. Dans la réalité d'avant 1950, ces groupes correspondaient à 27 et 18% de la population. Le second corpus s'écarte aussi de la distribution réelle mais il diffère du premier d'une part parce que les groupes d'âge sont relativement homogènes et que, d'autre part, au niveau des rôles secondaires la jeunesse a la plus basse fréquence comme la pleine maturité. Encore à propos de l'âge, nous avons constaté la présence d'un stéréotype qui consiste à juxtaposer des femmes jeunes avec des hommes plus âgés. Cela est plus net dans le second corpus où la plus haute fréquence masculine se trouve dans le groupe des 25 à 34 ans pour les rôles principaux et où il n'y a pas de personnages secondaires du groupe le plus jeune. L'importance des hommes de 45 à 54 ans du corpus I est semblable chez les deux niveaux de rôles.

Pour l'apparence physique, le stéréotype se retrouve dans le fait que 74% des femmes sont jugées avantagées par leur entourage. Une appréciation semblable à propos des personnages masculins se produit la moitié moins souvent. L'état civil prêté aux femmes du premier corpus se rapproche du cliché puisque les célibataires sont sur-représentées, leur nombre dépassant de 25% celui des statistiques de l'époque. Dans ce même corpus, les veufs sont également sur-représentés; ils sont exclus du second.

Dans les films plus récents, le niveau de scolarité subit une baisse notable par rapport aux films qui les précédaient, surtout chez les femmes. Le nombre d'hommes très scolarisés dépasse de beaucoup celui des données des recensements.

L'analyse des variables socio-culturelles nous a montré que la population rurale filmique dépasse de 50% l'importance réelle de cette population selon le recensement de 1941. Il semble que cela découle d'une valeur pratiquement imposée aux cinéastes de la première vague par la classe dirigeante qui tenait à prôner la vie à la campagne et, chez les réalisateurs d'après 1970, d'un engouement pour des récits du terroir. Les personnages vivant en milieu urbain ont un niveau de vie sous le seuil de la pauvreté. Sur ces points, les deux corpus se ressemblent plus qu'ils ne diffèrent.

La pratique religieuse a permis d'établir une importante différence entre les deux corpus. En effet, si la religion était omniprésente et le clergé doté d'une autorité incontestable et incontestée dans tous les films tournés avant 1955, dans ceux d'après 1970, le tableau change. Les références qui lui sont faites ne sont plus toujours aussi dévotes et, s'ils ne critiquent pas ouvertement, les personnages se permettent tout de même quelques sarcasmes à l'occasion; par ailleurs, ils ne semblent pas souvent absorbés par les préoccupations mystiques lorsqu'ils sont à l'église. En terme de proportions, l'activité religieuse est passée de 79 à 61% chez les protagonistes féminines.

Les loisirs sont des activités très présentes dans tous les films, particulièrement dans ceux qui mettent en scène le milieu urbain, la danse et la musique constituent les divertissements les plus populaires, facilement accessibles à tous. Les sorties servent souvent de prétextes pour revoir un amoureux convoité. Les films plus récents innovent en introduisant la consommation d'alcool par des protagonistes féminines qui malheureusement s'enivrent et connaissent ensuite des déboires plus ou moins graves.

L'innovation la plus remarquable du second corpus est l'introduction de scènes où la sexualité est explicite. En même temps, l'attitude de la femme est changée;

elle ne se montre plus aussi indifférente ou négative dans les conversations où la question n'est plus abordée à mots couverts. Dans certains cas, la femme va même jusqu'à affirmer son désir et son plaisir; c'est souvent elle qui pose les premiers gestes vers son partenaire. Il n'en reste pas moins que, de façon tacite, le dénouement de ces films devient une condamnation de la sexualité des femmes et en fait un échec.

Le costume de la femme est l'élément le plus stable. Elle porte invariablement la robe à mi-jambe, simple et sobre, vêtement stéréotype de la femme traditionnelle. Les films ne tiennent pas compte du fait que, dans la réalité, le pantalon avait fait largement son apparition bien avant 1950.

La construction des personnages, élaborée selon des types de caractères, montre peu de variété à telle enseigne que les mêmes qualités et défauts sont attribués aux femmes : elles sont présentées principalement comme travailleuses, elles sont gaies et enjouées, souvent coquettes. Ces traits sont beaucoup plus marqués dans le second corpus. Par ailleurs, l'intrigue entraîne la formation de deux prototypes, remarquables par leurs constance, sous lesquels peuvent se regrouper la plupart des protagonistes principales : la sainte et la putain.

Des noyaux idéologiques se sont révélés constants d'un corpus à l'autre : l'amour prédomine et le plaisir est recherché par plusieurs personnages. Nous avons noté que, dans le second corpus, l'aspiration à la liberté apparaît et que la vanité se manifeste chez la moitié des sujets. L'importance de l'aspiration à la liberté dans ces films ne saurait trouver son équivalent dans la réalité puisque les études des spécialistes de la question n'ont identifié aucune forme de contestation au cours de l'époque en cause. L'idéologie de l'amour et, par extension, du mariage et de la maternité est prônée par la majorité des protagonistes; elle correspond tout à fait à celle qui prévalait, fortement défendue au Québec, avant 1950, par

les figures d'autorité. On accordait alors à la fonction reproductrice des femmes une valeur primordiale. Les valeurs défendues par les personnages sont beaucoup plus visibles dans le premier corpus qui privilégie celles qui sont cohérentes avec les rapports sociaux. Le second corpus, ce qui est cohérent avec les noyaux idéologiques qui lui sont propres, valorise les préoccupations individuelles.

Le rapport de la femme aux structures d'autorité prend une forme relativement moderne chez quelques-unes des protagonistes des films du second corpus qui se laissent moins dominer. Cette attitude se trouve amplifiée par la mise en scène : expression de la limite du pouvoir religieux, critique ouverte de l'autorité du mari ou de sa faiblesse. Comme l'aspiration à la liberté, cette remise en question de l'autorité relève de la fiction et ne reflète pas la réalité. Son introduction semble n'avoir été possible qu'après l'assouplissement du Bureau de la censure dont les premières règles avaient pour but de protéger le maintien des valeurs dominantes, dont la soumission aux structures d'autorité et leur respect.

Il y a des différences entre les deux corpus au plan des rôles de la femme dans son milieu : ceux de mère et d'épouse, ceux de portée sociale et d'expression politique sont davantage représentés dans le second. Pour sa part, le rôle au travail ne change pas d'un corpus à l'autre : la majorité des personnages féminins s'occupent auprès du public. Ces derniers traits s'écartent de la réalité parce que leurs fréquences ne correspondent pas aux données statistiques de l'époque : celle des occupations ménagères est inférieure de 19% et celle du travail à l'extérieur, supérieure de 12%.

Pour ce qui est des dialogues, la comparaison ne permet pas d'identifier de fortes différences. En général, dans les conversations avec les hommes, les femmes parlent plus longtemps; elles entament et terminent les échanges plus souvent

qu'eux; elles utilisent le niveau de langue standard; elles s'entretiennent surtout de l'amour; leurs motivations pour prendre la parole sont essentiellement personnelles; leur ton est favorable et le débit, normal.

Au niveau de la construction dramatique, l'amour est l'objet principal de tous les films. Les corpus diffèrent dans les thèmes secondaires qui sont d'ordre plutôt matériel dans le premier et d'ordre psychologique dans le second. Le sexe du personnage principal impliqué dans le conflit est aussi l'occasion d'un changement : un homme dans les films d'avant 1955, une femme dans les autres. Les personnages principaux parviennent à leurs fins dans 50% des cas. Dans le premier corpus, les causes de conflit sont surtout de nature sociale ou politique alors que, dans le second, elles relèvent davantage du non-conformisme.

Sauf un nombre équivalent de scènes qui subdivisent les oeuvres, la structure dramatique varie ostensiblement d'un corpus à l'autre. Dans les premiers films, le conflit éclate plutôt rapidement, l'évolution est simple et linéaire tandis que, dans le second, le drame éclate tardivement, la progression est relativement complexe et comporte des rebondissements, le dénouement est moins prévisible.

Des transformations majeures apparaissent aussi dans les relations de rôles : le second corpus privilégie les interactions entre premiers rôles féminins et masculins, qui sont fortement en opposition et qui passent d'une profonde conjonction à une extrême discordance et vice-versa; le premier corpus présente des interactions entre plusieurs types de rôles et des rapports variés. De plus, le «moi» prêté aux femmes est très faible dans le corpus I et s'affirme davantage dans le second où il est cependant réfréné par des forces inébranlables tant humaines que symboliques.

Le traitement du plan cinématographique présente d'importantes modifications dans le second corpus. Nous avons relevé l'utilisation de plans plus courts et

plus nombreux; la durée plus longue des plans où les personnages féminins sont seuls; la prédominance d'une échelle de plan où les sujets sont cadrés de plus près, privilégiant ainsi une relation plus intime avec le spectateur; l'absence de rapport entre l'échelle et la durée des plans. Pour ce qui a trait aux décors, alors que la femme était campée surtout dans des lieux de travail dans les premiers films, elle est représentée dans des lieux variés dans ceux du second corpus.

Au total, les différences entre les corpus sont plus nombreuses que les ressemblances et touchent la plupart des éléments de la grille d'analyse. Dans le contenu, les principaux points de transformation de la représentation de la femme sont : un âge plus élevé; une scolarité plus faible; une pratique religieuse diminuée, de la consommation d'alcool pendant les loisirs; une sexualité assumée; un caractère parfois associé à l'image de la femme de mauvaise vie; des velléités de liberté; une capacité de remise en question des différentes figures d'autorité; un rôle de mère et d'épouse plus présent et un engagement social plus visible. Quant à la construction dramatique, l'issue de l'intrigue est devenue imprévisible, le conflit implique plus souvent un personnage féminin et naît fréquemment de son refus de se conformer, son «moi» s'affirme davantage.

Pour ce qui est du rapport entre la société filmique et la société réelle d'avant 1950, la correspondance est très fragmentée. Les scénarios ne retiennent qu'une faible portion de réalité, ce qui a pour effet est de produire une vision subjective et factice. Dans le cas de certains paramètres relatifs à la représentation de la femme, l'écart identifié chez plusieurs cinéastes vient de la mise en relief de protagonistes débordantes d'énergie, dotées de grandes capacités, autonomes et parfois même indépendantes, donnant l'impression d'un amalgame de qualités diverses juxtaposées selon le type de construction de la tradition orale propice à la création de personnages hors du commun.

Ce traitement trouve peut-être sa justification dans un désir plus ou moins conscient chez la majorité des cinéastes du second corpus et chez quelques-uns du premier, d'offrir aux spectateurs et spectatrices une image qui ferait le pont entre les aïeules moins étrangères aux préoccupations actuelles, plus sensibilisées aux possibilités de réalisation personnelle. Trouve-t-il aussi une explication dans la nostalgie du passé qui porte à intensifier les souvenirs ou à projeter des fantasmes comme ce serait souvent la fonction de l'imaginaire?

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages cités :

AUMONT, Jacques, et al. Esthétique du film, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1983, 224 p.

BABY, François, «Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle» in Dialogue : cinéma canadien et québécois, Montréal, édiatexte Publications & La cinémathèque québécoise, 1986, p. 129.

BABY, F., «Interprétation sociétale : Le cinéma québécois» in Histoire du cinéma : Nouvelles approches, Aumont J. et autres, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1989, p. 162.

BABY, François, CHÉNÉ, Johanne, VIENS, Johanne, Sexisme dans les vidéoclips à la télévision, Québec, Conseil du Statut de la femme, 1988, 80 p.

BABY, François, CHÉNÉ, Johanne, DUGAS, Hélène, Les femmes dans les vidéoclips, Québec, Conseil du Statut de la femme, 1992, 50 p.

BABY, François, notes de cours Le cinéma comme phénomène de communication, inédit.

BABY, François, notes de cours Le scénario, inédit.

BAECHLER, Jean, Qu'est-ce que l'idéologie?, Paris, Gallimard, 1976, 405 p.

CHÉNÉ, Johanne, La représentation de la femme dans le cinéma québécois de la première vague (1943-1954), mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 1988, 110 p.

HALL, Edward, La dimension cachée, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 254 p.

JUNG, Karl, Dialectique du Moi et de l'inconscient, Paris, Gallimard, 1964, 274 p.

LAVIGNE, M., PINARD, Y., Les femmes dans la société québécoise, Montréal, Les éditions du Boréal Express, 1977, 215 p.

LINTEAU, Paul-André, et al. Le Québec depuis 1930, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1986, 739 p.

MASLOW, Abraham, Motivation and Personality, New York, Harper & Row Publishers, 1954, 411 p.

NEWCOMB, Theodore, TURNER, Ralph, CONVERSE, Philip, Social Psychology : The Study of Human Interaction, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965, 591 p.

ROKEACH, Milton, The Nature of Human Values, New York, Collier Macmillan Publishers, 1973, 438 p.

ZAY, Nicolas, «Analyse statistique du travail de la femme mariée dans la province de Québec», cité dans Québécoises du 20^e siècle, textes choisis et présentés par Michèle Jean, Montréal, les Éditions Quinze, 1977, p. 128.

2. Ouvrages consultés :

AUDÉ, Françoise, Ciné-modèles, cinéma d'elles, Lausanne, L'âge d'homme, 1981, 236 p.

AUGER, G., LAMOTHE, R., De la poêle à frire à la ligne de feu, Montréal, Boréal Express, 1981, 232 p.

BARRY, Francine, Le travail de la femme au Québec, évolution de 1940-1970, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, 1977, 80 p.

BONNEVILLE, Léo, Le cinéma québécois, Montréal, Éditions Paulines & A.D.E., 1979, 784 p.

BOUTHILLETTE, Jean, Le Canadien français et son double, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1972, 97 p.

BRÛLÉ, Michel, «L'imaginaire catalyseur. Deux films pernicious : Un homme et son péché - Séraphin», in Sociologie et sociétés, Pour une sociologie du cinéma, Montréal, 1976, 143 p.

CARRIÈRE, Louise, Femmes et cinéma québécois, Montréal, Boréal Express, 1983, 282 p.

Collectif Clio, L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles, Montréal, Quinze, 1982, 521 p.

COULOMBE, Michel, JEAN, Marcel, Le dictionnaire du cinéma québécois, Montréal, les Éditions du Boréal, 1988, 530 p.

DANE, Francis, Research Methods, Pacific Grove, Calif., Brooks/Cole Pub., 1990, 348 p.

DUMONT-JOHNSON, Micheline, Histoire de la condition de la femme dans la province de Québec, Montréal, Commission d'enquête sur la situation de la femme au Canada, 1968, 57 p.

EHRENREICH, Barbra, Des experts et des femmes, Montréal, Remue-ménage, 1982, 347 p.

FAHMY-EID, N., DUMONT, M., Maîtresses de maison, maîtresses d'écoles, Montréal, Boréal Express, 1983, 391 p.

GAGNON, Mona-Josée, Les femmes vues par le Québec des hommes. Trente ans d'histoires des idéologies, Montréal, Éditions du Jour, 1974, 271 p.

GENTILE, Mary, Film Feminisms, Westport, Conn., Greenwood Press, 1985, 182 p.

HAMELIN, J., MONTMINY, J.-P. Idéologies au Canada français 1940-1976, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1981, 357 p.

KAPLAN, Ann, Women and Film, New York, Methuen ed., 1983, 206 p.

LACOURSIÈRE, J., PROVENCHER, J., VAUGEOIS, D., Canada-Québec, synthèse historique, Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique, 1973, 625 p.

LAVIGNE, Marie, PINARD, Yolande, Travailleuses et féministes, Montréal, Boréal Express, 1983, 430 p.

L'ESPÉRANCE, Jeanne, Vers des horizons nouveaux - La femme canadienne de 1870 à 1940, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1982, 63 p.

LEVER, Yves, Histoire générale du cinéma québécois, Montréal Éditions du Boréal, 1988, 551 p.

LINTEAU, P.-A., DUROCHER, R., ROBERT, J.-C., Histoire du Québec contemporain, Montréal, Boréal Express, 1979, 739 p.

LOTMAN, Iouri, Esthétique et sémiotique de cinéma, Paris, Éditions sociales, 1977, 188 p.

MERTON, Robert K., Éléments de méthode sociologique, Paris, Librairie Plon, 1953, 250 p.

MEUNIER, Jean-Pierre, Les structures de l'expérience filmique, Louvain, collection Cetedi, Librairie universitaire, 1969, 142 p.

Ministère de l'industrie et du Commerce, Annuaire statistique de Québec, Québec, Imprimeur du Roi, 1950.

Ministère de l'Industrie et du Commerce, Annuaire statistique de Québec, Imprimeur de la Reine, 1953.

NOGUEZ, Dominique, Essai sur le cinéma québécois, Montréal, Les éditions du Jour, 1970, 221 p.

PIEMME, Jean-Marie, La propagande inavouée, Paris, Union générale d'Éditions, 1975, p.

REINHART, Shulamit, Feminist Methods in Social Research, New York, Oxford University Press, 1992, 413 p.

RIOUX, Marcel, Les Québécois, Paris, Seuil, 1975, 189 p.

ROCHER, Guy, Le Québec en mutation, Montréal, Éditions Hurtubise, 1975, 345 p.

RONGÈRE, Pierrette, Méthodes des sciences sociales, Paris, Dalloz, 1979, 181 p.

S.S. PIE XII, La femme dans la société, Montréal, Éditions du bien public, 1953, 181 p.

SEYDEPART, K., Représentation du rôle de la femme et de l'homme dans la publicité et la programmation de la radio et de la télévision québécoise, Ottawa, E.R.N. Research, 1985.

SOARES DE SOUZA, Licia, Représentation et idéologie, Montréal, Les Éditions Balzac, 1994, 275 p.

TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane, Structures mentales et sociales du cinéma québécois : (1943-1953) Un cinéma orphelin, Montréal, Québec-Amérique, 1981, 355 p.

VÉRRONNEAU, Pierre, Le succès est au film parlant français, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1979, 159 p.

3. Filmographie :

Jean BEAUDIN, J.A. Martin photographe, production : Jean-Marc Garand, 1976, copie vidéo, couleur, 96 min.

Jean BEAUDIN, Cordélia, production : J. Gagné, R. Frappier, 1979, copie vidéo, couleur, 113 min.

Jean-Yves BIGRAS, La petite Aurore l'enfant martyr, production : Roger Garand, 1951, copie vidéo, N&B, 101 min.

Gilles CARLE, Les Plouffe, production : J. Héroux, D. Héroux, J. Kemeny, 1981, copie vidéo, couleur, 227 min.

Gilles CARLE, Maria Chapdelaine, production M. Shostak, R. Baylis, H. Greenberg, 1983, copie vidéo, couleur, 107 min.

René DELACROIX, Le gros Bill, production : Bigras, 1949, copie vidéo, N&B, 90 min.

René DELACROIX et Gratien GÉLINAS, Tit-Coq, production : Gélinas, Paul L'Anglais, 1952, copie vidéo, N&B, 101 min.

Claude FOURNIER, Bonheur d'occasion, production : Raymond, R. Verrall, D. Courtois-Lecour, W. Paterson Ferns, 1983, copie vidéo, couleur 122 min.

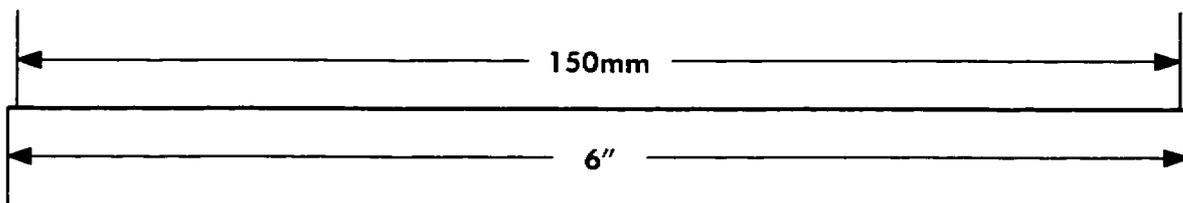
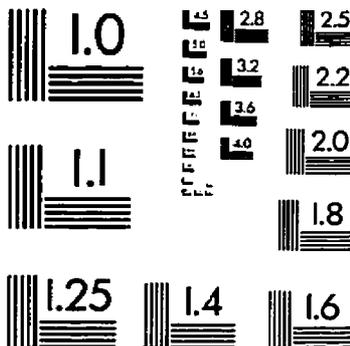
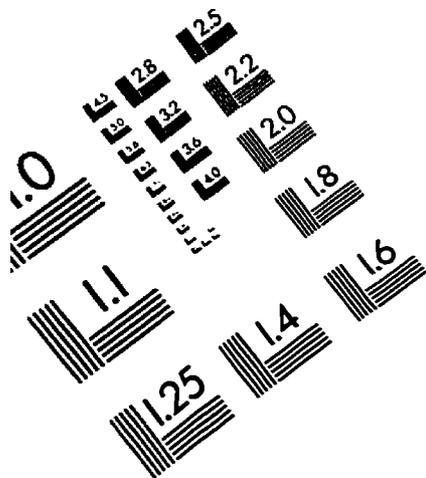
Paul GURY, Le curé de village, production : Paul L'Anglais, 1949, copie vidéo, N&B, 88 min.

Paul GURY, Séraphin, production : Paul L'Anglais, 1950, copie vidéo, N&B, 101 min.

Claude JUTRA, Mon oncle Antoine, production : Marc Beaudet, 1971, copie vidéo, couleur, 101 min.

Fédor OZEP, Le père Chopin, production : Charles Philipp, 1944, copie vidéo, N&B, 109 min.

TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved

